



MAURİCE MAETERLİNCK OYUNLARINDA SES

VOICE IN MAURICE MAETERLINCK'S PLAYS

Duygu TOKSOY ÇEBER 

Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Tiyatro Bölümü, Dramatik Yazarlık Anasanat Dalı, dceber@ankara.edu.tr

Öz

Maurice Maeterlinck'in oyunları Avrupa modernizminin ilk anti-Aristotelesyen dramaturgisi olarak addedilir. Olayörgüleştirmeyi başta eden dönemin tiyatro anlayışına karşılık Maeterlinck oyunları, belli bir değişimi işaret etmektedir. Bu yönüyle Maeterlinck oyunları konvansiyonel tiyatro pratiklerine meydan okuyarak yeni tiyatro formlarına yol açar. Bu çalışmada, Aristotelesçi sava karşı, sahnenin şiirsel dilini amaçlayan Maeterlinck'in "Evin İçi", "Çağrılmadan Gelen" ve "Körler" adlı oyunları ses açısından incelenecektir.

Abstract

Maurice Maeterlinck's plays are considered to be the first anti-Aristotelian dramaturgy of European modernism. Contrary to the theater understanding of the period that prioritized classic plot, Maeterlinck plays point to a certain change. In this respect, Maeterlinck plays lead to new theater forms by challenging conventional theater practices. In this study, Maeterlinck's plays; "The Home", "The Intruder", and "The Blind" in which Maeterlinck uses the poetic language of the stage against the Aristotelian argument will be examined in terms of sound.

Makale Bilgisi

Gönderildiği tarih: 1 Mart 2020

Kabul edildiği tarih: 11 Kasım 2020

Yayınlanma tarihi: 15 Aralık 2020

Article Info

Date submitted: 1 March 2020

Date accepted: 11 November 2020

Date published: 15 December 2020

Anahtar sözcükler

Maurice Maeterlinck; Ses; Sembolist Tiyatro; Evin İçi; Çağrılmadan Gelen; Körler

Keywords

Maurice Maeterlinck; Voice; Symbolist Theatre; The Home; The Intruder; The Blind

DOI: 10.33171/dtcfjournal.2020.60.2.22

Giriş

Elinor Fuchs, *Karakterin Ölümü* adlı kitabında "insan figürü sahne gösteriminin artık biricik perspektif noktası olmaktan çıktığı durumda, zaman ve mekân nasıl kurulur?" (Fuchs 44) diye sorar. Fuchs, burada, Aristotelesçi olay örgüsüyle yakından ilişkili olan karakterin tiyatrodaki merkezi konumuna dikkat çeker ve karakterin bu konumundan edilmesine işaret eder. Fuchs, yanıt olarak sembolistleri ve Gertrude Stein'ı izleyerek peyzaj tiyatrosuna yönelir. Aristoteles'e göre olay örgüsü, "tamamlanmış ve bir bütünlüğü olan" eylemlerdir. Eylemin "belirli bir uzunluğu" olmalıdır, bir bütün olmalıdır: "Bir bütün demek başı, ortası ve sonu olan şey demektir" (Aristoteles 47-48). Bir olayın "olabilirlik ve zorunluluk yasalarına göre daha önceden meydana gelen olaylardan ortaya çıkması gerekir" (Aristoteles 52).

Bu Aristotelesçi sav yüzyıllar boyu kurmacanın hâkim “rasyorasyonalitesini” şekillendirir (Ranciére 142). *Poetika* metni isminden başlayarak olay örgüsüne vurgu yapar; şiir terimi, “*dizelerin ahengini değil kurmacaya dayalı bir olay örgüsünün inşasını kasteder (...) olayların nasıl meydana gelebileceğini, nasıl kendi olanaklıklarının neticeleri olarak meydana geldiklerini*” (Ranciére 142) ifade eder. Bu noktada Elinor Fuchs’un sorusuna atıfla şu soruyu sormak mümkündür: Olayörgüleştirme sahne gösteriminin artık biricik perspektif noktası olmaktan çıktığı durumda, diyalog nasıl kurulur? Bu sorunun yanıtlarından biri, Fuchs’un da işaret ettiği sembolist tiyatro ve Maeterlinck’in oyunlarıdır.

Gerçekçiliğe, materyalizme ve pozitivizme sırt çeviren sembolist dramaturgi, tiyatrodaki izleyiciyi “*bir hikâye ve bir birey görmekten*” kurtararak, “*öyküsel ve bireysel olandan, mitosa, efsaneye*” doğru yönlendirir (Fuchs 60). Gündelik yaşamdan uzaklaşarak tiyatral bir evren inşa etmeye yönelen simgeci tiyatro, törensel bir atmosfer içinde, yarı aydınlık bir ışıklandırmada, abartılı jestler, rüya atmosferi, şiirsel ve çağrışıma yönelik dil, zihinsel mekân, sinestetik etki, kukla tiyatrosuna özgü bir ifade anlayışı ve sessizlik anlarıyla, “*neredeyse ifadesini sahnede değil, seyircinin zihninde*” bulan bir sahne görünümü yaratmayı amaçlar (Innes 39). Gerçekçi aksiyondan vazgeçiş, döngüsel zaman, simgesel anlatım, “*çok-katmanlı sinestetik yapımlara yönlendiren, renkler ve sesler arasında simgesel “bağlar” bulma çabaları*” simgeci tiyatronun temel karakteristiğidir. Bu tiyatrodaki, “*bir şeyin ardından gelen başka bir şeye dayanan dramaturgi*” yerini, statik dramın durağanlığına bırakır (Fuchs 70). Statik dram diyalog yapısında da kendini gösterir; bu tiyatro “*diyalogu insanlar arası dünyanın iletişim aracı olmaktan çıkarıp işlevsizleştirerek bozuma uğratar*” (Karacabey, *Modern Sonrası Tiyatro...* 57). Söylenen sözün anlamı yerini, “*söyleyişteki ses tonunun ve ses perdesinin anlamına yapılan vurguya*” bırakırken, “*psikolojik durumları betimleyen diyaloglar yerine, anında ve fiziksel olarak geliştirilen mimlere*” doğru bir geçiş vardır (Innes 37). Sembolistlere göre “*hareket, ritim ve titreşim*”, kozmosun prensiplerini vurgular. Bu açıdan müzik, “*hem fiziksel hem de ruhsal dünyalara yayılan kozmosu*”, “*bilinçsiz dilin ilk örneği*” olması dolayısıyla yakalar. Maeterlinck’in statik dramında “*doğrusal zamanı, gerilim, drama, hikâye ve taklidin inşası*” terk edilir (Lehmann 58).

Maeterlinck’e göre “*tragedyanın özü Aristoteles’in söylediği gibi aksiyonda değil, tefekkürde*”dir; gündelik yaşamda “*büyük macerada yatan trajediden çok daha gerçek, çok daha nüfuz edici, içimizdeki gerçek benliğe daha çok benzeyen trajik bir öge var*”dır (Maeterlinck, *The Treasure of the Humble* 100). Ona göre insan, dünyada

gündelik gerçeklik ve hakikat arasındaki bilinemez boşlukta yaşar. Başlı başına bilinemezlik fikri bile Aristotelesçi rasyonaliteyle uyumsuzdur. Rancière, Aristoteles'in trajik olanı “*ilâhi kudretin dayattığı yazgı*” olarak değil, “*kahramanın eyleminin gerçekleştirilmesinde yapılmış bir hata*” olarak kavradığını ileri sürer; dolayısıyla “*felâket belli bir nedensellik*” çerçevesinde ortaya çıkar (Rancière 9). Maeterlinck ise oyunlarında kurmacaya dair basit bir gerçeklikten yola çıkar; ona göre “*soy ilişkileri, aşk ve husumet üzerine kurulu eski hikâyeler... bir başka çağa ait yontulmamış bir dünya tasavvuru*”dur (akt. Rancière 155-156). Maeterlinck tiyatrosunda, “*lâmbanın altında öylece bekleyen, evinde hüküm süren tüm o ebedi yasaları bilmeksizin dinleyen, kapıların ve pencerelerin sükûtunda ve ışığın kısık sesinde ne olduğunu kavramaksızın mana arayan, koltuğuna kurulmuş*” insanlar ve onların “*sessiz duruşunda vücut bulmuş*” olan basit bir gerçeklik vardır (akt. Rancière 156). Onun tiyatrosu “*simgesel değerleri adına hışırdayan yapraklar, suda ayın yansımaları, duvarlarda gölgeler*” gibi dramatik olmayan bir tiyatro fikri yaratır (Innes 37).

Bununla birlikte Maeterlinck, Aristotelesçi savın etken kişilerine karşılık, gündelik kişilerin yaşamlarına odaklanmayı seçer. Onun tiyatrosu, kahramanların “*büyük eylemlerini değil, gündelik yaşama nüfuz eden yüce ve bilinçdışını resmetmeye yöneliktir*” (LaRocca 116). Aristotelesçi sav ise trajik kişileri “*sıradan insanlardan daha iyi olan*” (Aristoteles 35) ve “*bir yargı hatasına düşen*” insanlar olarak tanımlar (Aristoteles 63). Rancière'in de dikkat çektiği gibi, böyle bir “*trajik felâkete uğrayabilmek için, hata işleyebilenlerden olmak gerekir, zira bu insanlar büyük amaçlar peşinde koşabilir, eylemleri sonuca taşıyacak araçları hesap ederken yanılmağa düşebilir*” (Rancière 142). Dolayısıyla eylemlerin “*olabilirlik ve zorunluluk yasalarına göre*” meydana gelebilmesinin rasyonalitesi, etkin kişilere bağlıdır (Aristoteles 52). Maeterlinck, “*sadece büyük eylemleri ve hikâyenin zorbalığını*” gösteren tiyatroya karşı çağrıda bulunur (akt. Fuchs 60). Maeterlinck'e özgü trajik olan, dramatik dikkatini durgunluk ve sessizliğe doğru yöneltir. Oyunlarını “*retorikten, şövalyeler ve şatolardan kurtararak, sıradan karakterlere ve onların gündelik dillerine*” yönelir (Gale ve Deeney 19). Maeterlinck, Aristotelesçi sava dayalı kurmaca fikrini şöyle eleştirir:

Tiyatroya gittiğimde, hayatı ilkel, kuru ve acımasız bir şey olarak gören atalarımın birkaç saat geçirdiğimi hissediyorum... Aldatılmış bir kocanın karısını öldürdüğünü, sevgilisini zehirleyen bir kadını, babasının intikamını alan bir oğlu, çocuklarını katleden bir babayı, babalarını öldüren çocukları, öldürülen kralları, hapsedilmiş

vatandaşları gördüm -tek kelimeyle, hepsi geleneğin yüceltilmesi...

(Maeterlinck, *The Treasure of the Humble* 105).

Trajik olan, “*eylemlerde değil, kelimelerde*”dir ona göre. Ancak bu kelimeler “*sadece eyleme eşlik eden ve onu açıklayan*” kelimeler değildir; “*yüzeysel olarak gerekli olanları vermeye dayanan diyalog dışında başka bir diyalog daha olmalıdır*” (Maeterlinck, *The Treasure of the Humble* 111). Bu diyalog arayışı sayesinde Maeterlinck’in oyunlarında konvansiyonel dram kişisinden söz etmek imkânsız hale gelir; dil, öznenin ortaya çıkış koşullarını elinden almış gibidir. Bu oyunlarda dil, belli bir öznenen neşet ediyor gibi değildir; konuşma onu söyleyene veya “*alıcına ait/has değildir ve doğası gereği hiçbir zaman has/uygun bir öznenen has/uygun bir özneye giden bir yolu izlemez*” (Derrida 239). Oyun kişileri kendi iradeleri dışında, hâttâ böyle bir amaç veya istekleri olmaksızın gerçekleşen bir iletişim içinde gibidirler. Burada önemli olan dilin imge yaratma gücü ve seslerin (insan sesleri, doğal sesler, hayvan sesleri) yarattığı etkilerdir.

Batı metafizik anlayışı konuşmanın “*filtresiz*” bir şekilde kişinin “*aklı ve ruhu*”ndan geldiğini varsayar (Lehmann 149). Konvansiyonel tiyatrodaki oyuncu konuşmasının sahibi olduğu gibi, konuşmasını oynadığı karakterin sahiciliğinin bir kanıtı olarak da sunar. Bu noktada konuşma, karakterin gerçekçi temsilinin garantisi olduğu gibi, sahne üzerinde oyuncunun fenomenal varlığını gizlemesinin temel yollarından da biridir. Farklı dönem ve farklı tiyatro biçimlerinde konuşmanın, sahiciliğin veya hakikatin dayanak noktası olarak işlevlendirildiğini görmek mümkündür. Örneğin Shakespeare oyunlarında, zimmi de olsa seyirciye gönderme yapan tirat ve aparlar karakterin sahiciliğini veya hakikati doğrulayan anlar olarak karşımıza çıkarlar. Örneğin Iago karakteri “*göründüğüm gibi değilim ben*” (Shakespeare 27) dediğinde karakterine ve oyunun gerçekliğine dair temel noktayı ifşa etmiş olur. Bu tür konuşmalar eylemlerinin faili olan karakterin varlığını gösterdiği gibi aynı karakterin düşünce ve duygularının sahiciliği dışavurumları olarak da görülürler. Bu çerçevede gerçekçi tiyatroya baktığımızda, yaşam gerçekliğinin yansıtılması şiarı ile bu tiyatronun, tirat ve apar gibi konuşmaları, gerçeğe aykırı bularak kullanmadığını, bu tiyatrodaki diyalogun kurucu bir unsur olduğunu görürüz. Bununla birlikte diyalogun temel amacının karakter yapılandırması ve karakterin sahiciliğinin kanıtı olarak ortaya çıktığını söylemek gerekir. Ayrıca karakterlerin kendilerine özgü konuşma biçimleri de onların biricik olmalarının kanıtıdır. Oysa Maeterlinck tiyatrosunda konuşma, karakter ve olay örgüsünden bağımsız olarak ele alınır ve sesin yarattığı uzamın varlığından söz etmek imkânlı hale gelir.

Maeterlinck Oyunlarında Ses Dramaturgisi

Maeterlinck'in tiyatrosu, “sessizliğin tiyatrosu”dur; çünkü ona göre “duyguları sözcüklere dökmek onların sahiciliklerini yok eder” (Innes 38). Diyalog, oyun kişilerinin anlaşmalarını, belli bir çatışmanın tarafları olmalarını, nihayetinde kişilerarası dünyayı inşa eden bir aracı değildir. Maeterlinck'e göre “kelimelerle herhangi bir gerçek iletişimin bir insandan diğerine geçebileceğini düşünmek beyhudedir” (Maeterlinck, *The Treasure of the Humble* 27). Bu oyunlarda daha önemli olan söylenen şey değil, söylenen şeyin çağrıştırdıkları veya yarattığı etkidir: “Gündelik dilin işlevliliği, şiir dilinin etkileyiciliğiyle yer değiştirmiştir. Dil hiçbir şey yapmaz; hiçbir şeye neden olmaz; ancak metaforik olarak anlatılmak isteneni sezdirmenin aracı, hâttâ sezginin kendisi olur” (Karacabey, *Modern Sonrası Tiyatro...* 53).

Maeterlinck oyunlarında “sıradan ve yüzeysel birinci derece diyalogun yanında”, çağrışımları veren ikinci dereceden bir diyalog daha vardır (Corréa). İkinci dereceden diyalog, kişileri, ses peyzajının birer aracı haline getirir. Özne ile nesne arasındaki ikiliği ve hiyerarşiyi yıkan bu hamle, nihayetinde sesi, sahnede inşa etmeye yöneliktir. Maeterlinck oyunlarında aynı zamanda “bağırışların, kelimelerin ve sözlerin bir tür yankılanan tekrarına rastlarız” (Flaccus 51). Oyunlarda ses, şiirsel olduğu kadar olayörgüleleştirme anlamında işlevsizdir; gerçekliğin kusursuz bir temsilini değil, gerçekliğin bilinmez, pürüzlü, aksak, kopuk bir biçimde üretimi amaçlar. Bu yönüyle ses, gerçekliğin temsil edilmesini istikrarsızlaştırır.

Dolan, “Sahibinin Ses” adlı kitabında, sesin, “anlam vasıtası olan ses” ve “estetik hayranlık kaynağı olan ses” olarak iki yaygın kullanımını olduğunu ifade eder. Maeterlinck oyunları ise sesin her iki yaygın kullanımına da mesafelidir. Bununla birlikte Dolan, sesin üçüncü bir düzey olduğunu savunur (Dolan 11); ve bu düzeyi, “çağrıda bir kör nokta” olarak tanımlar. Ses bu noktada “tam bir nedeni olmayan bir etki, açıklanabilir nedenini geride bırakan bir etki” yoluyla anlaşılabilir (Dolan 15). Anlamla arasındaki ilişki oldukça sorunludur üçüncü düzeyin, “bir şey söylemek için konuşuyorsa şayet, ses tam da söylenmeyen şeydir. Oradadır; söyleyiş ediminin içindedir; ama herhangi bir tespitten yakayı sıyrır” (Dolan 22). Ses, kendisine mana veren sözcüklerden saptığında, “metinsel dayanağından ayrıldığı anda, manasızlaşır ve tehditkâr hale gelir” (Dolan 47). Dolan, sesin “mana ve mevcudiyete aykırı düşen bir boyutu” olduğunu savunur: Bu, “logos’a karşı ses, logos’un ötekisi, radikal başkalığı olan ses”tir (Dolan 56). Maeterlinck oyunlarının güçlü metafizik salınımına rağmen, oyunlarda sesin tümüyle logos’un taşıyıcısı olmadığını söylemek gerekir. Bu

oyunlarda ses, mana oluşmak yerine, daha sonra uyumsuz tiyatrodaki göreceğimiz anlamsızlık noktasında inşa edilir. Sözün mana yapılandırıcı niteliğine dayanmayan bu sesin, yine de metafizik bir boyutu olduğunu söylemek gerekir. Öyle ki, kadim anlatılarda da karşımıza çıkan “ses ile ilksel bir Yasa’nın kurulması arasındaki” bağda görülen söz dışı ses, metafizik bir kurucudur (Dolan 59). Dolayısıyla Maeterlinck oyunlarında “Yasa, Kelime, logos”un ötekisi olan bir sesteki söz etmek mümkünken aynı zamanda Yasa’nın kuruculuğunu yapan bir sesteki söz etmek de olanaklıdır. Öyleyse bu oyunlardaki sesin iki farklı kullanımının yarattığı salınım, sesi, “mevcudiyet ile yokluğu kesişiminde duran eksen” bir niteliğe taşır (Dolan 60).

Maeterlinck, Aristotelesçi kurmaca fikrinden uzaklaşırken, aynı zamanda Aristotelesçi ses anlayışından da uzaklaşır. Aristoteles’e göre anlamı, “*semantiği olan tek ses insan sesidir; çünkü sözdür; diğer canlıların sesi ise sırf bir acının ya da zevkin, bir çığlığın ya da bir isteğin ifadesidir*” (akt. Saybaşılı 34). Bu anlamda Aristoteles, insan sesini *logos* temeline oturtarak, onu, “*anlamı olmayan*”, “*anlam üretmeyen*” diğer doğa seslerinden ayırır (Saybaşılı 34). Maeterlinck oyunlarında, konuşan kişinin konuşmasıyla kastettiği anlam ile bu konuşmanın ürettiği anlam arasında ortaya çıkan boşluk sayesinde, insan sesi, hayvan ve doğa sesleriyle eşitlenir. Antik Yunan mirası içinde “*Semantik bir araç olmadıktan sonra ses boş, beyhude bir sestir ve bu yanı sıra anlamsız olduğundan, sadece hayvanların dünyasına ait olmakla kalmaz, politik ve toplumsal yaşamın da dışına atılır*” (Saybaşılı 35). Maeterlinck tiyatrosunda ses, tam da dışarı atılanı geri çağırır.

Ses Peyzajı: Evin İçi

Maeterlinck’in kukla tiyatrosu için yazmış olduğu *Evin İçi*, bir evin dışarı ve içerisi biçiminde düzenlenmiştir. Pencerelerden sahneye yansıyan evin sakinleri bir lâmbanın etrafında oturan baba, anne, çocuk ve iki kızıdan oluşan bir ailedir. Ailenin kızlarından biri kısa bir süre önce ölmüştür; ancak ailenin bu ölümden haberi yoktur ve evde sıradan bir akşam geçirirler. Evin dışında, karanlıkta, ağaçların gölgesine gizlenmiş dışardakiler ise ölüm haberini aileye vermek üzere gelenlerdir; nehirde boğulan kızın ölü bedenini taşıyan kabile gelmeden önce aileye, ölüm haberini nasıl vereceklerini kararlaştırmaya, haberi vermenin daha az acı bir yolunu bulmaya çalışırlar. Ancak bir süre sonra ailenin pencerelere yansıyan görüntüsüne kapılır, aileyi izlemeye başlar; pencerelerden yansıyan görüntülerin içine çekilirler. İçerdekiler ölümden ve izlediklerinden habersiz olmakla birlikte, kimi zaman dışardaki ölüm atmosferini sezdiklerine dair kimi belirtiler gösterirler. İçerdekiler ve dışardakiler biçimindeki bu konumlandırma tiyatral bir atmosfere yol açar:

“İçlerinden biri ayağa kalkarken, yürürken yahut bir jest yaparken hareketler, ağır, temkinli ve fasılalı gibidir. Mesafe, ışık ve penceredeki ince tül bu hareketlere bir nevi ruhaniyet vermektedir” (Maeterlinck, *Evin İçi* 1).

İçerisi ve dışarıyı arasındaki konumlandırma ses açısından da oldukça dikkat çekicidir: Dışardakiler ve seyirci, içerdekileri görür, fakat duyamaz; karanlıkta bulunan dışardakiler ise seyirci tarafından işitilir; fakat karanlık nedeniyle içerisi kadar net şekilde görülemez. Sesleri duyulmayan içerdekilerin, sessiz sinemaya özgü jestleri dikkat çeker ve aynı zamanda dışardakiler tarafından yorumlanır: “parmağını dudaklarına götürüyor”, “uyuyan çocuğu gösteriyor”, “uyanmasın diye”, “odada derin bir sessizlik var”, “beyaz ipek yumak ellerinden düştü” (Maeterlinck, *Evin İçi* 6). İşitilmeyen ancak görülen jestlerin, dışardakiler tarafından dillendirilmesi, ses ile jest arasındaki uyumu bozar. Dışardakiler, içerdekileri izlerken, izleyici seslerini duyamadığı içerdekileri ve net olarak göremediği dışardakileri aynı anda izlemekte ve duymaktadır. İzlemenin yarattığı bu etki, aslında Barok tiyatroya özgü geçici bir dünya imgesi yaratmaya dayanan tiyatro metaforudur. Buna göre “Tanrı’nın bir rejisör olduğu dünya sahnesinde insanlar kendilerini oyuncu olarak” görürler. Metafor olarak tiyatro, “tam olarak şuna işaret eder, bütün dünyanın bir tiyatro olduğu yerde, tiyatro, zorunlu olarak tiyatronun tiyatrosu”dur (Karacabey, “Gündelik Yaşamın Tiyatrosu” 173). Bu çoğul izleme ve duyma sekansı konuşmalarla da dile getirilerek çiftlenir:

İHTİYAR- Çocuğa bakıyorlar.

YABANCI- Kendilerine de başkalarının baktığını bilmiyorlar.

İHTİYAR- Bize de bakanlar vardır (Maeterlinck, *Evin İçi* 6).

Dışardakilerin görülmeyen ancak her şeyi gören konumları, ilk bakışta bir ayrıcalık gibi görünebilir. Ancak Maeterlinck sahnesinde hiç kimse için pürüzsüz ve net bir bakış açısı yoktur. Ses ve görüntüler kendilerini tümüyle açık etmezler. Sahne gerçekliği hem duyurur, hem gizler, hem gösterir, hem saklar. Bu durum, dramın Aristotelesçi savına karşılık sahnenin konuşma ve duymaya yönelik yapısını, temsilin dışına doğru taşır. Dışardakilerin ayrıcalıklı gibi görünen konumları, sahnenin temsil etmemeye yönelik hamlesini açığa vuran bir işaret olarak görülebilir. Rancière bu durumu şöyle yorumlar:

Fakat bu ayrıcalık, bildiklerini söylemek zorunda kalacakları anı ötelemek dışında bir şeye yaramaz. Zira genç kızın intiharı, evin aldaticı sükuneti ve dışardakilerin bilmesini sağladığı o boş ayrıcalık aynı sebebin üç sonucudur: İçerisi ile dışarıyı arasında artık herhangi

bir uyum yoktur. Ne aralarındaki iletişimi sağlayacak saydam pencereler vardır, ne de bir tarafı diğerinden uzak tutacak kapalı kapılar. Ruhun insanların etrafında nereye uzandığını bilmeyiz; dünyanın insanlara, insanların içine ne kadar uzandığını da bilmeyiz. İçeriden ışık geçirmez, dışarıdan saydam bir nitelik taşıyan oyunun penceresi, gerek doğası itibariyle gerekse etkisi bakımından bu belirsiz hududu temsil eder (Ranciére 53).

Evin İçi oyundaki ses peyzajı, zaman açısından da işlevseldir. Ölen kızın bedeni, köylüler tarafından eve getirilmek üzeredir ve oyun kafilenin köyden çıkarak eve geliş süresi arasındaki daracık bir zaman dilimine yerleştirilmiştir. Bununla birlikte kabile sahnede görülmeyen ancak işitilen bir öğedir. Kabile seslerle oyuna taşındığı gibi aynı zamanda, kabileden önce eve ulaşan Marthe ve Marie tarafından imgeleştirilir: Kabile, “*ellerinde meşaleler*” olan bir insanlar topluluğudur; “*keçi yollarından*”, “*yavaş*” yürüyerek eve doğru gelmektedirler. İçerdekilere kızın ölümü haber verilmediğinden kabiledekilerin “*gürültüsüz*” bir şekilde eve gelmeleri ve “*alçak sesle dua etmeleri*” beklenir. Ancak kabile sesler biçimde ortaya çıkar. Kafilenin yarattığı ses peyzajı, sahnenin görsel düzenlemesiyle uyumsuzdur. Evin sağ ve sol pencerelerinde, dışarıya kulak kabartmış iki kız belirirken, ölü kızı ima eden ortadaki pencerenin boş kaldığı sahne resmi sırasında sahnede “*uzun bir sükût*” yaşanır (Maeterlinck, *Evin İçi* 8). Bu sessizliği, dışardaki Marie'nin ağlaması bozar. Kızlar pencerelerden uzaklaştığında kafilenin dua sesleri tekrar duyulur. Ölüyü taşıyan kabile, oldukça canlı ve seslerle yüklüdür; kafilenin içinden “*dua mırıltıları*”, *sessiz adımlarla koşuşmalar, alçak sesle konuşmalar*” ve “*çocuk sesleri işitilir*” (Maeterlinck, *Evin İçi* 11-13). Dışardakiler, içerdekilerin ölümü öğrendiklerinde yaşayacakları acıyı çıkaracakları seslerden tahmin etmeye çalışırlar; “*belki bağırmalar olacak*”; belki “*bir şey işitilmeyecek*”; belki de “*derinden birkaç hıçkırık*” gelecektir. İhtiyar haberi vermek için eve girdiğinde, bu manzarayı dışardan seyreden Marthe ve Marie “*kucaklaşır*” ve “*hıçkırıklar*”la ağlarlar (Maeterlinck, *Evin İçi* 14). Kabile artık “*pencerelelere yaklaşmıştır*”; “*gürültü*” yayılmaktadır sahneye. İhtiyarın içeri girmesi, dikkati tekrar içeriye yöneltir; içeride sessiz filme özgü sessizlik jestleri dikkat çeker: “*Nihayet ihtiyar ağzını açar ve sanki sesinin tonu hepsinin dikkatini çeker. Fakat baba sözünü keser. İhtiyar tekrar konuşmaya başlar ve yavaş yavaş hepsi dona kalırlar. Anne birdenbire ürperir ve ayağa kalkar*” ve ağlamaya başlar. Dışardakiler içeriye “*görebilmek için pencerelere tırmanırlar*” (Maeterlinck, *Evin İçi* 15). “*İhtiyar birkaç kelime daha söyler, sonra ansızın hepsi birden ayağa kalkar. İhtiyarı suallerle sıkıştırır gibidirler. O zaman ihtiyar başıyla yavaşça tasdik eder*” (Maeterlinck, *Evin İçi* 16). Ölüm haberini alan

içerdekilerde “hiç bağırma” olmaz; dışarı çıktıkları sırada kafileden “Çıkıyorlar! Çıkıyorlar!” sesleri yükselir. Sahnedekiler “evin öbür tarafına koşar ve (gözden) kaybolurlar... Yıldızlı bir gök, ay ışığı ile aydınlanmış çayır ve fıskiye görünür. Boş kalan odada çocuk koltuğun üstünde hâlâ sakın sakın uyumaktadır. Sükût.” (Maeterlinck, *Evin İçi* 16). *Evin İçi* oyunu ikiye bölünmüş sahne düzenlemesinin yarattığı ses peyzajıyla, ses, görüntü ve hareketi kendi başına birer gerçeklik parçası olarak konumlandırır. Oyun sükûtle biterken ölüm sessizlik olarak duyumsamaya açılmıştır.

Ses Peyzajı: Çağrılmadan Gelen

Çağrılmadan Gelen adlı oyunda sahne bir evin içidir; evdekiler *Evin İçi* oyununda olduğu gibi bir ışığın etrafında toplanmış, yarı aydınlıkta oturarak, karanlıktan, bir haftadır yağın yağmurdan, gecelerin soğuk ve rutubetinden söz ederler. Oyun birkaç saatlik bir zaman diliminde, çağrılmadan gelenin eve geliş süresi içerisinde geçer ve oyunda zaman saat vuruşları ile verilir. Genç kadının birkaç hafta önce “korkunç bir doğum” yaptığını ve doğumla birlikte hastalandığını, ancak bu gece neredeyse iyileştiğini, iç odada Hemşire’nin gözetiminde sessiz sessiz uyduğunu öğreniriz (Maeterlinck, *Çağrılmadan Gelen* 6). Başka bir odada yeni doğan “Taş bebek”, bakıcısının gözetiminde uyumaktadır, doğduğundan beri “bir kerecik olsun” ağlamadığından bebeğe bu isim verilmiş; sağır-dilsiz olduğu düşünülmüştür. Kör olan Büyükbaba’ya göre genç kadın aslında iyileşmemiştir; bunu dünyaya başkalarının gözüyle bakmadığı, yani kör olduğu için bunu sezmiştir. Saat dokuzu geçmiştir ve rahibe olan büyük abla ile doktorun gelmesi beklenmektedir. Bu bekleyiş sırasında dışardan sesler gelmeye başlar; bülbüller susar, kuğular ürperir. Oysa pencereden bakan kızlar, dışarıda kimseyi görmemektedir. Gelenin Abla olduğunu düşünülür; ancak köpekler havlamıyordur. Ardından bahçe “korkunç bir sessizlik” içindedir, “bir mezar gibi”dir (Maeterlinck, *Çağrılmadan Gelen* 10). Büyükbaba eve soğuk yayıldığını hissettiğini söyler. Ardından “dışardan bilenen bir tırpan sesi gelir” (Maeterlinck, *Çağrılmadan Gelen* 11). Baba seslerin bahçevandan geldiğini iddia eder. Ancak bahçivan görünmez. Az sonra lamba iyi yanmamaya başlar, oysa sabah doldurulmuştur. Büyükbaba bu sırada uyuyakalır. Ev halkı bunun üzerine Büyükbaba’nın durumu hakkında konuşur; Büyükbaba’nın körlüğüne odaklanan bu konuşmalar, insanın dünyadaki varlığına işaret eder gibidir: “Nerede olduğunu bilmiyorsun, nereden geldiğini bilmiyorsun, nereye gittiğini bilmiyorsun, ne öğleyi geceyarısından ayırabiliyorsun, ne yazı görebiliyorsun, ne kışı -hep karanlık, karanlık!

Yaşamamak daha iyi! Tedavi edilmez mi acaba?” (Maeterlinck, Çağrılmadan Gelen 13). Diyaloglar olay üretmekten ziyade atmosfer yaratmaya yöneliktir:

AMCA: Geldi işte! Duydunuz mu?

BABA: Evet; biri geldi aşağı.

AMCA: Ablam her halde. Onun ayak sesi.

BÜYÜKBABA: Çok yumuşak seslerdi benim duyduğum.

BABA: Ne kadar sessiz geldi.

AMCA: Hasta olduğunu biliyor evde.

BÜYÜKBABA: Ne kadar uzun sürdü yukarı çıkması.

AMCA: Her neyse, gelen o, belli, başka kim gelecek!

BABA: Başka bir beklediğimiz yok bu akşam (Maeterlinck, *Çağrılmadan Gelen* 14-15).

Ev halkı, ayak seslerini takip ederek merdivenlerden birinin çıktığını düşünür. Küçük kapı çalındığında gelen Hizmetçi'dir. Hizmetçi dışardan birinin gelmediğini söyler. Kör olan Büyükbaba'nın kaygıları artar; ona göre masanın tam ortasında biri oturmaktadır. Odadakiler evde kendilerinden başka kimsenin olmadığını, gizledikleri bir şeyin olmadığını söylemelerine rağmen Büyükbaba ısrarcıdır. Az sonra “*lâmba pır pır*” eder ve söner. Oda artık dışardan yansıyan ay ışığı ile aydınlanmaktadır. Dışarıda “*en ufak bir ses*” bile yoktur; insan neredeyse “*meleklerin uçuşunu duyacak*”tır (Maeterlinck, *Çağrılmadan Gelen* 25). Bu sırada “*Sağdaki odada, birdenbire, bebeğin korku çığlıkları atarak ağlamaya başladığı duyulur; bu ağlama çoğalarak sahne sona erene kadar devam eder*” (Maeterlinck, *Çağrılmadan Gelen* 26). Bebek ilk kez ağlıyordur. Bebeğin ağlama sesi, sesin yaşamsal işaretidir: “*İlk çığlığın nedeni acı olabilir, besin ihtiyacı olabilir, hüsrân olabilir*” ancak bu oyunda varolmanın en büyük kanıtıdır (Dolan 34).

Maeterlinck oyunlarında ses, kişisel/özel bir biriciklik değil, yaşamın kanıtıdır; ses, birinin bedeniyle veya hareketi dolayısıyla ses çıkarıyor oluşunun yarattığı, var olma durumudur. Dünya rüzgâr, dalga, hışırtı gibi seslerle yaşadığı gibi insan konuşma, şarkı söyleme, ıslık çalma, hareketi sonucunda ortaya çıkan seslerle yaşar. Bu anlamda ses bedenseldir veya maddidir ve maddilik hem insana hem de dünyaya içkin bir şeydir. Bu oyunda ölüm bile seslerle gelir ve bu anlamda ölüm de yaşamın devamlılığına eklenir. İnsan konuşarak bir hakikati veya saklanmış bir gerçeği ortaya çıkaramaz; çünkü tek hakikat yaşamın devam etmesi veya bitmesi üzerinedir.

Oyunda “*Acelesi ayak sesleri*”nin ardından ölüm, *Evin İçi* oyununda olduğu gibi, sessizlik jestleriyle kendini gösterilir; sahne “ölüm sessizliği”ne gömülürken, oyun kişileri “hiçbir şey söylemeden, korku içinde soldaki odanın kapısına bakarlar; kapı yavaşça açılır; oturdukları yere öbür odanın ışığı vurur; eşikte bir rahibe olan Hemşire görünür; siyah rahibe elbisesiyledir; hasta kadının öldüğünü belirtmek için haç çıkarır, başını önüne eğer” (Maeterlinck, *Çağrılmadan Gelen* 26-27).

Çağrılmadan Gelen oyunu 1895’de Independent Theatre’da oynanırken sahnenin önüne ince, mavi bir tül gerilmiştir.* Lehmann’a göre bu “cesur ve çığır açıcı” bir fikirdir. Aynı zamanda “dil ve hareketi birbirinden koparır ve sahne eyleminin çözülmesi yoluyla, geleneksel söz” terk edilir. Diğer yandan bu “dramatik modelin kompozisyon yapısını parçalaması, daha sonra postdramatik tiyatro formlarında olan, gerçekçi temsil yanılısamasının sürekli olarak iptal edilmesine de öncülük eder” (Lehmann 60). Sahne önüne yerleştirilen ince tül, dördüncü duvar açısından da düşünülebilir. Gerçekçi-doğalcı tiyatronun temel karakteristiği olan dördüncü duvar, bu oyunda ters yüz edilir: Gerçekçi tiyatro hayali/görünmeyen dördüncü duvarın varlığı sayesinde daha iyi görüldüğünü iddia ederken, bu oyunda görülebilir olan ince tül sayesinde pürüzlü hale gelir ve sahne işitsel bir duyumsama kazanır.

Dünyanın Sesleri: Körler

Maeterlinck’in *Körler* adlı oyunu radyo tiyatrosuna özgü bir ses özelliği taşır. *Çağrılmadan Gelen* oyununda olduğu bir tülün ardından oynama fikri de bunu destekler. *Evin İçi* oyununda ses ile görüntü arasındaki bölünme, bu oyunda oyun kişilerinin kör oluşlarıyla sağlanır. Dolayısıyla da her iki oyunda da temsilin bütünlük yanılısaması bozulur. *Körler* oyunu bir ormanda geçer: Bir adada bulunan düşkünler yurdunda kalan körlerin, kendilerine bakan rehber tarafından adaya gezintiye çıkarılmaları ve rahibin ölmesi ile onun rehberliği olmadan yurtlarına dönememelerinin yarattığı korku üzerinedir. Seyirci oyunun en başında Rahip’in ölü olduğunu görür; ancak körler Rahip’in dolaşmaya çıktığını sanırlar. Gece çökmüş, ayışığı yükselmiş, hava iyice soğumuştur. Körler nerede olduklarını bilmeden Rahip’in gelmesini beklemektedirler. Sahnenin ilk sesleri; kör kadınların dua edişleri ve durmadan boğuk bir sesle sızlanmalarıdır. Körler nerede durduklarını, birbirlerine karşı konumlarını anlamak için konuşmaya/ses çıkarmaya ihtiyaç duyarlar: “*Konuşsun nerede olduğunuzu işiteyim*” (Maeterlinck, *Körler* 5). Konuşma nerede olduklarının teminatı olduğu gibi korkmamak için de bir yoldur: “*Konuşamadığım*

* Detaylı bilgi için bkz. Maeterlinck, Maurice. *Çağrılmadan Gelen*, Çev. Memet Fuat. İstanbul: De Yayınevi, 1965. s.29.

zaman korkuyorum” (Maeterlinck, *Körler* 7). Adanın sesleri korkutucudur; büyük fırtınalar, kabaran nehir, coşkun deniz. Körler duyarak görürler; “*Büyük bir vakarla gülümsediğini duyuyordum; gözlerini kapadığını ve susmak istediğini duydum*” (Maeterlinck, *Körler* 9). Rehberlerini kaybeden körlerin adadaki bilinmez dünyası insanın dünyadaki körlüğü ve çaresizliğinin bir alegorisi olarak ortaya çıkarken bu dünyanın ses örüntüleri ile yapılandırılması dikkat çekicidir:

Birinci Anadan Doğma Kör- Ses, sanki bir mağarada imişiz gibi ihtizaz ediyor.

Genç Kör Kadın- Ay ışığını ellerimin üstünde hissediyorum sanki

En İhtiyar Kör Kadın- Galiba yıldız da var, onları duyuyorum.

Genç Kör Kadın- Ben de (Maeterlinck, *Körler* 13).

Körler, dünyayı işitir; tenlerinde hisseder; kokusunu alırlar: “*Çoktandır kuru yaprakların kokusunu duyuyorum!*” (Maeterlinck, *Körler* 14), “*İşittiğiniz çiçeklerdir*” (Maeterlinck *Körler* 26). Bu oyunda diyaloglar, olaydizisini üretmekten tümüyle yoksun olduğu gibi, diyalogların aslında bir çeşit yankılama biçiminde düzenlendiği de görülür. Zaman diğer oyunlarda olduğu gibi ses aracılığıyla kurulur: “*Çok uzakta, bir asma saat ağır ağır on ikiyi çalar*” (Maeterlinck, *Körler* 16). Gecenin sesleri körleri daha çok korkutmaya devam eder: “*Ansızın, bütün gece kuşları karanlıkta cıvıldaşırlar*” (Maeterlinck, *Körler* 17). “*Şiddetli bir rüzgâr ormanı sarsar ve kuru yapraklar kesif yağınlar halinde düşer*”ken körler, ellerine birinin dokunduğunu ve üzerlerine doğru eğildiğini hissettiklerini söylerler (Maeterlinck, *Körler* 25). Denizin ve rüzgârın sesleri şiddetlenir ve “*kuru yapraklar arasında ilerleyen telaşlı ve uzak ayak sesleri işitilir*” (Maeterlinck, *Körler* 28). Onlara doğru yaklaşan bir şeyin sesini duyarlar; bu sesler körlerin yanına gelen yurdun köpeğinden çıkmaktadır. Köpeği takip ederek yurda dönebileceklerini düşünerek sevinirler; ancak bu sırada körlerden biri “*çok soğuk bir şeye*” dokunur ve bu şeyin “*bir ölü*” olduğunu anlar (Maeterlinck, *Körler* 30). İçlerinden biri ölmüştür; ancak kim olduğunu bilmezler. Kimin öldüğünü anlamanın tek yolu konuşmak/ses çıkarmaktır: “*İçimizden biri ansızın ölmüş olmalı! Hadi, konuşsanıza. Kimlerin hayatta olduğunu anlayabilelim!*” (Maeterlinck, *Körler* 30). Orada bulunan herkesten ses geldiğinde körler ölenin içlerinden biri olmadığını anlarlar; ölen rahiptir. Rahibin kalbini dinlemeye kalktıklarında rahibin kalbinden ses gelmez. Köpeğin rehberliğinde yurtlarına dönmeyi denerler; fakat köpek ölü rahipten ayrılmak istemez. Deniz kayalara çarpmaya başlar, “*dalgaların altında buz parçalarının kırıldığını*”, kuzey rüzgârının çıktığını, şiddetli rüzgârın kuru yaprakları savurduğunu, içlerinden birinin titrediğini, bir yerlerden bir gürültü geldiğini duyar;

titreyenin hepsini sarstığını hissederler. Kuru yapraklardan çıkan sesler birinin onlara doğru geldiğini 'söyler', körlerden biri "uzakta birinin yürüdüğünü", diğeri "çok yavaş bir ayak sesi" işitir. "Lapa lapa kar yağmaya başlar", ellerine düşer (Maeterlinck, *Körler* 37). Körler birbirlerine sokulur ve ayak seslerini dinlerler; yaklaşan sesler işitirler; bu sırada "Deli olan kör kadının çocuğu ansızın karanlıkta ağlamaya başlar" (Maeterlinck, *Körler* 38). İçlerinde görebilen tek kişi bu çocuktur, çocuğun tepkilerine, nereye baktığına göre seslerin nereden geldiğini anlamaya çalışırlar. Hışırtıları ve ayak seslerini daha yakından duyarlar; yaklaşan ayak sesleri körler topluluğunun arasında durur.

En İhtiyar Kör Kadın- Buradalar! Aramızdalar!

Genç Kör Kadın- Kimsiniz?

(Sükût)

En İhtiyar Kör Kadın- Bize merhamet edin!

(Sükût ...Çocuk acı acı ağlar) (Maeterlinck, *Körler* 39).

Körler oyununda *Çağrılmadan Gelen* ve *Evin İçi* oyunlarından daha fazla bir biçimde doğa seslerine yer verilmiştir. Bunun yanı sıra doğa seslerinin kaynağı belirsizdir; sahnede körler tarafından görülmeyen ancak onları gören bir doğadan gelen sesler, akuzmatik bir özellik kazanır: "Akuzmatik ses, kaynağı görülemeyen sestir; kökeni saptanamayan, yeri belirlenemeyen sestir" (Dolan 64). Seslerin kaynağının görülmemesi aynı zamanda sahne ile sahne-dışı arasında da bir çeşit belirsizlik yaratır. Görmenin konumsallığına karşın duymanın çok yönlülüğü sahneyi görme açısından pürüzlü hale getirir. Sahnenin görünümünden azade edilerek, sese doğru kaydırılması, sahnede gerçekleşecek olan olayı ve sahnede anlatılacak/aktarılabilecek olan olayı birbirinden ayıran mimetik ve diegetik ikiliği iptal eder. Klâsik anlamıyla sahne-dışı, sahnenin bütünlüğünü yaratan ve sahnenin görünürlüğüne teyit eden bir araçtır. Bu tiyatrodaki seyirci, oyun evrenine dâhil değildir ve kendisinin olmadığı bu dünyayı dışardan izleyebilir. Bu izleme pratiği, seyirci için bir bütünlüğe baktığına dair bir yanılsama üretir. Oysa Maeterlinck oyunlarında sahne-dışı kurmacanın sınırlarını aşarak seyirciyi de kapsadığı için, seyirci kendi bakışının da bütünlüklü olmadığına çarpar. Çünkü içinde kendinin de yer aldığı bir bütüne bakmak seyirci açısından imkânsız bir zaviyedir. Seyirci tıpkı kör oyun kişileri gibi daha fazla işitmeye çalışacak, sesin ürettiği atmosfere doğru çekilecektir. Bu açıdan oyunun seyircisi birbirini takip eden olayların mesafeli seyircisi olmadığı gibi, berrak bir bakış açısının ortağı da değildir. Sahne, Aristotelesçi savın bütünlüğü ve nedenselliğinin 'o zaman ve orada' olan hikâyenin temsil edilmesi

yerine, her şeyin parçalı, pürüzlü, bulanık, hışırtılı bir atmosfer içinde gerçekleştiği bir ses peyzajı olarak ortaya çıkar. Oyun kişilerinin kör olmaları ve güçlü ses etkisi, bu oyunu, radyo tiyatrosuna özgü bir ses peyzajına taşır:

Radyo oyununda hayali görme, sessiz filmde hayali işitme - sınırsız bir alan açılır. Biz (bir sessiz bir film) izlediğimizde, işitsel uzam sınırsızdır, biz (bir radyo oyunu) dinlerken görsel uzam sınırsızdır. Sessiz bir film izlerken, bizim sadece fiziksel gerçeklikte görebildiğimiz şeylerin seslerini hayal ederiz: ağızlar, yüzler, insanların dinlerken yaptığı yüz ifadeleri gibi. Bir radyo oyunu dinlerken biz yüzler, figürleri ve şekilleri bedensiz sesler gibi hayal ederiz (Lehmann 148).

Kukla Tiyatrosunda Ses

Simgecilerle birlikte bir anlamda kukla tiyatrosunun yeniden keşfi söz konusudur. Kuklanın “*doğal olarak simgeci bir yan*” olduğunu söylemek mümkündür; kukla, yalın, soyut ve kişiliksiz yapıya sahiptir. Kukla, en başta beden ile sesin birbirinden ayrılabilirliğini gösterir. Maeterlinck’i oyuncudan uzaklaşarak kukla tiyatrosuna doğru yönelten şey, sadece oyuncunun şiirsel atmosferi vermedeki başarısızlığı değildir; çünkü Maeterlinck’in amacı, şey ile onun temsili arasında tek yönlü ve mütekalibiyet ilişkisine dayanan bir ilişki kurmak değildir. Maeterlinck, tersine, temsilin boşluklarına ve parçalanmasına doğru dikkatini yöneltir. Kukla tiyatrosu da bu anlamda muazzam bir fırsattır. Kuklanın biçimsel yapısı düşünüldüğünde, haline büründüğü şeyi, insan, hayvan vb., birebir temsil etme iddiasında olmadığı en başta görülür; haline büründüğü şeyle özdeş değildir; şeyin gerçekçi bir temsil olmadığı gibi şey ile kendi arasında bir yarık veya bir boşluk açar. Aynı zamanda kukla, görüntü ile ses arasında da bir yarık açar. Kukla oynatıcının sesi ile kuklanın bedeni aynı kaynağa işaret etmez. Beden ile ses, beden ile imge, imge ile ses, görünen ile görünmeyen arasında kapanmaz boşluklar yakalamanın imkânlarını ortaya çıkarır. Ses ile imge arasındaki boşluk, gerçeklik ile temsil, sahne ile seyirci arasında da boşluk imkânları demek olabilir. Bu birliktelikler arasında bir uyum ve bütünlük varsayımı yerine, parçalı, kısmi, geçici, pürüzlü, lekeli, hışırtılı, bozuk ve çoğul ilişkiler ağı seyircinin başka türlü algılama yolları üzerine kışkırtılması olarak da düşünülebilir.

Kukla canlı ile canlı olmayan arasındaki sınırı da bulanıklaştırır. Kukla, gerçek oyuncunun bir yankısı olarak ortaya çıkar; kanlı canlı bir kişinin sesini ödünç almış ve görünüm olarak onu tekrarlar gibidir. Maeterlinck’in dilde kullandığı yankılama tekniği, kukla tiyatrosunda başka bir formda karşımıza çıkar. Maeterlinck kuklalar

mümkün olmadığında, insanları kuklalara dönüştürmeyi arzular. Bunun için oyuncunun “*ayırt edici ve bireysel niteliklerini en aza indirerek*” ve oyuncunun “*konuşma tonlamasını sesinden, bedenini sıradan jest ve hareketlerinden soymaya*” yönelir (Gale ve Deeney 19). Oyun kişileri ise sesin kuklaları olarak ortaya çıkar.

Sonuç

Maeterlinck’in olay dizisinin nedene dayalı yapısını bir kenara iterek sembolik ve şiirsel bir dile doğru yönelmesinde her zaman gerçeklik ve onun temsili arasındaki boşluğa doğru bir atılım mevcuttur. Böylece sahne, şiirsel atmosferin büyüyle, gördüğümüz, işittiğimiz ve öyle olduğunu varsaydığımız gerçeklik üzerine bir soru işareti bırakır. Aynı zamanda bir tekinsizlik duygusu yaratır. Bakış ile ses arasındaki denge bozulur. Klâsik anlamıyla bu denge, tiyatrodaki sesin imgenin emrinde ve ona hizmet eder veya onu ifade eder bir donanım olarak üretilmesi amacından kaynaklanır. Oysa Maeterlinck oyunlarında ses bir yokluğa işaret ederek kendi başına bir ses peyzajı inşa eder. Sesi, görüntüden ve bedenden yabancılaştırarak her birine ayrı ayrı dikkati çeker. Ses imge ve bedenin eşlikçisi olmak yerine, kendi duyumsama durumuna dikkat çeker.

Maeterlinck tiyatrosu ses ile söz, ses ile beden, ses ile imge, ses ile temsil arasında uyumun değil, uyumsuzlukların peşinde olan bir tiyatro olarak anlamın sadece sahneden neşet eden bir olgu olmaktan çıkarak tiyatronun karşılaşma mekânı olarak işaretlenmesine olanak tanır. Maeterlinck’in statik tiyatrosu “*Avrupa modernizminin ilk anti-Aristotelesyen dramaturjisi*” olarak anılır ve Lehmann’a göre “*onu takip edenlerin çoğundan daha radikaldir; çünkü Aristotelesyen tanımın kilit anı olan dramatik paradigmayı terk eder*” (Lehmann 60). Bu yönüyle Maeterlinck konvansiyonel tiyatro pratiklerine meydan okuyarak yeni tiyatro formlarına yol açar.

KAYNAKÇA

Aristoteles. *Poetika*. Çev. Furkan Akderin. İstanbul: Say Yayınları, 2013.

Corrêa, Graça. *Synesthetic Landscapes in Harold Pinter’s Theatre: A Symbolist Legacy*. Diss. The City University of New York, 2010. *CUNY Academic Works*. Web. 15 Mayıs 2020.

Derrida, Jacques. *Yazı ve Fark*. Çev. P. Burcu Yalım. İstanbul: Metis Yayınları, 2020.

Dolan, Mladen. *Sahibinin Sesi, Psikanaliz ve Ses*. Çev. Barış Engin Aksoy. İstanbul: Metis Yayınları, 2013.

Flaccus, Louis William. *Sanatçılar ve Düşünürler*. Çev. Orhan Düz. İstanbul: Kapı Yayınları, 2011.

- Fuchs, Elinor. *Karakterin Ölümü*. Çev. Beliz Güçbilmez. Ankara: Dost Kitabevi, 2003.
- Gale, Maggie B. ve John F. Deeney, eds. *The Routledge Drama Anthology and Sourcebook, From Modernism to Contemporary Performance*. London, New York: Routledge, 2010.
- Innes, Christopher. *Avant-Garde Tiyatro*. Çev. Beliz Güçbilmez. Ankara: Dost Kitabevi, 2010.
- Karacabey, Süreyya. "Gündelik Yaşamın Tiyatrosu." *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi* 28 (2008): 171-183.
- . *Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller*. Ankara: De Ki Yayınları, 2006.
- LaRocca, David. "Eternal Allusion: Maeterlinck's Readings of Emerson's Somatic Semiotics". *A Power to Translate the World: New Essays on Emerson and International Culture*. Ed. LaRocca, David and Ricardo Miguel-Alfonso. New Hampshire: Dartmouth College Press, 2015. 113-136.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Çev. Karen Jürs-Munby. London, New York: Routledge, 2006.
- Maeterlinck, Maurice. *Çağrılmadan Gelen*. Çev. Memet Fuat. İstanbul: De Yayınevi, 1965.
- . *Evin İçi*. Çev. Sabahattin Eyüboğlu. İstanbul: Maarif Basımevi, 1958.
- . *Körler*. Çev. Vedia Tataragaş ve Ömer Akkan. İstanbul: Maarif Basımevi, 1955.
- . *The Treasure of the Humble*. Çev. Alfred Sutro. New York: George Allan, 1897.
- Ranciére, Jacques. *Kurmacanın Kıyıları*. Çev. Yunus Çetin. İstanbul: Metis Yayınları, 2019.
- Saybaşılı, Nermin. *Mıknatıs-Ses: Rezonans ve Sanatın Politikası*. İstanbul: Metis Yayınları, 2020.
- Shakespeare, William. *Othello*. Çev. Özdemir Nutku. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1985.