

SAHNEDEKİ HAYALET BERNARD-MARIE KOLTÈS' İN SALLINGER OYUNUNDA TEATRALLİK

THE GHOST ON THE STAGE THEATRICALITY
IN BERNARD-MARIE KOLTÈS' SALLINGER

GÜLŞAH ERDEM¹

ÖZET

Bernard-Marie Koltès tiyatrosunda teatral araçlar “temsil edilemez olanın” sahneye çağırılması yoluyla harekete geçirilir. Temsilin imkânsızlığı üzerinden tartışmaya açılan sahne, Koltès tiyatrosunda tiyatronun kendi araçlarını ifşa ederek gerçek ve oyun arasındaki salınım ilişkisini açığa çıkarmasını sağlar. Bu çalışmada Koltès'in Sallinger oyununda teatral kavramının nasıl işlediği, sahne araçlarının teatral bağlamında nasıl değerlendirildiği ele alınacak, oyunda belirleyici bir rolü olan “hayalet” fikrinin teatral bir araç olarak sahnede yarattığı imkânlar tartışılacaktır.

ABSTRACT

In Bernard-Marie Koltès' plays, the theatrical devices are triggered by calling the 'unrepresentable' on to the stage. The stage, beginning with a discussion of the impossibility of 'representation', helps to expose the back and forth movement between reality and 'play' by disclosing the play's own theatrical devices. This article will focus on how 'theatricality' operates and the way theatrical devices are employed in Koltès' s Sallinger (1977) in order to discuss the dramatic possibilities provided by the device of the 'ghost' occupying a central role in the play.

1. Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Tiyatro Bölümü- Tiyatro Kuramları Eleştiri ve Dramaturgi Bölümü, Yüksek Lisans öğrencisi, (2012)

Koltés Tiyatrosunda Temsilin “İmkânsızlığı”

Modern sonrası dönem Fransız tiyatrosu oyun yazarlarından Bernard-Marie Koltés, üslubu, sahne araçlarını kullanım biçimi ve sahne dilinde yarattığı farklılıkla modern sonrası tiyatrodaki önemli duraklardan biri olarak kabul edilir. “Tiyatro sahnesini geçici bir yer olarak görüyorum” diye yazar Koltés... Bu geçicilik hayat için de, sahne-dışı için de geçerlidir. ”Bu gerçek yaşam değil, buradan kaçmak için ne yapmalı?” diye sorar. Bu soru aynı zamanda Koltés’ i aslında nefret ettiğini söylediği tiyatroya geri çağırın şey olacaktır. Çağına ait sıkıntılar, sahnede temsil edilenin ve sahnenin gerçeklik iddiasının da sıkıntılarını açığa vurur. Koltés, bu sıkıntıyı sahneden dile getirirken “yabancı olanı”, sahneye ait olmayı sahneye çağırır.

Sahneye yabancı olanı, tiyatro sahnesine ait olmayı sahneye dâhil etmek Koltés tiyatrosunda yalnızca tanıdık olanı kırmaya hizmet etmez. Sahnedeki otomobiller, işleyen trafik, ritmin ve “aksiyonun” kullanımındaki farklılık, kendi içinde barındırdığı imkânsızlığı da ima ederek teatral olanın sınırına yaklaşır. Özellikle Sallinger’ de ve Roberto Zucco’ da sınırları zorlanan sahnesele araçlar bir tür imkânsızlık bölgesine yerleşir Koltés tiyatrosunda... Temsilin imkânsızlığını çağırın bu tercih gerçek ve tiyatro ilişkisinin gerilimini açığa çıkarmayı amaçlar. Koltés bu gerilimi kendi çağıyla ve bu çağda tiyatronun varlık-temsile sorunlarıyla ilişkilendirir:

“Sinema kuşağından olan bizler için, sahnenin üzerinde duran otomobil, tiyatronun tersinin sembolü olabilir: Hız, yer değiştirme, vs. Ve tiyatronun kozu da şu olur: Gerçek yaşama kavuşmak için sahneyi terk etmek. Gerçek yaşamın sahneden ayrılırken, oyuncuların kendilerini bir başka sahne üzerinde, bir başka tiyatrodaki bulup bulmadıklarını da bilmiyorum. Tiyatronun sürmesine yol açın şey, belki de bu temel sorundur.”(Koltés, 2003: 9)

Tiyatronun kozu sahne zemininde açılan tüm çatlaklara rağmen “Theatrum Mundi” geleneğinin varlığını bir biçimde sürdürüyor oluşudur. Koltés’ in de belirttiği gibi bu belki de tiyatronun varlık sebebidir. “Theatrum Mundi” geleneğinin geçirdiği dönüşümde 18. yüzyılda seyircinin artık Tanrı olduğu fikrinden uzaklaşıp seyircinin insanlar için birbirleri olduğu düşünülürse tiyatronun toplumla özdeşleştirildiği bu denklemin yaşamın içine ne kadar sızmış olduğu daha net görülebilir. “Theatrum Mundi” imgeleri insanların günlük yaşamda icra ettikleri sanata dair resimlerdir. Bu oyunculuk sanattır ve onu icra eden insanlar da rol yapmaktadır. (Sennet, 2010: 57) Bu düşüncenin doğurduğu teatralite yaşamla her zaman sıkı bir ilişki içindedir. Koltés’ in gerçek-tiyatro, tiyatro-yaşam ilişkisinde saptadığı ve üzerine gittiği gerilim yine tiyatronun kendi içinde barındırdığı paradoksla ilgilidir. Koltés tiyatrodan nefret eder çünkü tiyatro “yaşamın tersidir.” Tiyatroya her defasında geri döner çünkü tiyatro “bunun yaşam olmadığını” söylendiği tek yerdir. Koltés’ i tiyatroya çe-

ken kendi araçlarını ifşa ederek yaşam olmadı ğı gerçe ğini dillendiren sahnenin teatralli ğidir.

Temsilin olanaksızlı ğına do ğru yazdı ğı metinlerin sahnelemeye uygun bulunmadı ğının ve imkânları zorladığı nın farkındadır Koltès. Ancak oyunlarının hiç birisi sahne dışında bir yerde var olamaz ona göre. Sahnesel araçlara hâkim olmak, olanaksızlı ğın içinde ve temsil-gerçek ilişkisindeki gerilimi aç ığa vurarak metnin içinde yol almak Koltès tiyatrosuna uygundur. Tiyatronun ayırıcı niteli ği zaman ve uzamın tiyatroya has varoluşudur. Sinema ya da roman yolculuk ederken tiyatronun “aya ğı her zaman topra ğa basar”. Temsil ve mevcudiyet tüm a ğırlığıyla orada durmaktadır.

Sahnedeki Hayalet

Sallinger, Koltès' in temsil fikrinin altını oyan ve teatral araçların en belirgin biçimde kullanıldığı oyunlarından biridir. Oyun bir mezarlıkta açılır. Mezar “kral malikânesi gibi, geniş, görkemli, cilalı ve dört bir yanı sütunlarla çevrilidir.” Koltès, daha ilk sahneden beklenmekte olan hayaleti, tiyatronun meşhur ölü kralını sahneye çağırır gibidir. Bir Shakespeare hayranı olan Koltès' in , *Çöle Geri Dönüş*'ü Shakespeare alıntısıyla açması ve yazarla doğrudan bir ilişki içinde olması göz önünde bulundurulursa, bu girişin açıkça sahneye Hamlet' in hayaletlerini çağırdığı söylenebilir. Hamlet zaten ölü kralın beklenen geri dönüşüyle başlar. Öykünün bitmesinden sonra ruh hortlak olarak geri döner, hem

geri-gelen bir ölüyü, hem de beklenen bir geri dönüşü, art arda yinelenen bir hayaleti oynar. Sallinger' da bu duruma bir katman daha eklenir ve Shakespeare' in mirasına göndermede bulunulur. Sahnenin kendi tarihine gönderme yapması alımlayıcının zihninde biriktirdiklerini sahnede gördüğü ya da okuduğu metin ile ilişkilendirmeye davet eder. Böylece sahne, kendi zeminini hatırlatır ve Koltès' in hayalet çağırma işlemi alımlamayı, seyirci-okuyucunun zihninde taşıdıklarıyla bütünlenecek bir işlem haline getirir. İzleyici-okuyucunun zihni, bu noktada atıl rolünden sıyrılarak tamamlayıcı bir işlev üstlenir.

Sallinger'de sahnenin kendini anlatma durumu farklı düzlemlerde genişletilecektir. Daha ilk sahnede mezarlığa girmeye çalışan Carole, kendi durumuyla ilgilenen bir yazarın kendini “görmesinden” ve yazılmak iste ğinden söz eder. Yazılmış olmak, bunun bir adım ötesinde sahnede vücut bulmuş oyun kişinin yazılma iste ği üzerine konuşmak, yazarın varlığını hatırlatması açısından öz-gönderimseldir. Öz-gönderimselli ğin teatral bir araç olarak işleme biçimi düşünül dü ğünde, sahne daha en başından kendi kurulumunu aç ığa vuran işaretlerle donatılır.

Koltès, oyun kişilerinin tariflerinden başlayarak belirsiz bir alana yatırım yaparken aynı zamanda fantastik alana yapılan giriş sezdirilir. Oyunumuzun hayaleti Kızıl Baş “yere ve zamana göre, genç erkek, yeniyetme ve çocuk arasında gidip gelir.”(Koltès, 2003: 87). Kızıl Baş bir gün

önce ölmüştür. Bu tarif bir yokluğu belirtirken, Kızıl Baş'ın aynı zamanda bir oyun kişisi olarak sahnede varlık göstermesi yönünde verilen teminat bir geri dönüşü hazırlar. Oyun mezarlıkta eşinin mezarına ulaşmaya çalışan Carole'ün arayışıyla başlar. İlk sahenin sonunda beklenen geridönüş gerçekleşir. Kızıl Baş sahnede "bir görünüp bir kaybolarak" varlığını duyumsatır. Hayaletin bu biçimde belirışı klasik temsilin alanından çıkışın işaretlerini taşır. Todorov'un "fantastik olan" üzerinde durduğu Henry James' in Hayaletleri çalışmasında belirttiği gibi, hayaletin alanına girildiğinde öykü artık, doğaüstü olayların basit varlığıyla değil, okur ve kahramanların bunu algılama biçimiyle açıklanır. Açıklanamaz bir olay gerçekleşmiştir; okur iki çözüm arasında seçim yapmak zorundadır: Ya benzersiz olayları düşsel olarak nitelendirerek bu olayı sıradan nedenlere, olağan düzene bağlamak durumundadır ya da doğaüstü varlığını kabullenmek, dolayısıyla dünyaya ilişkin imgesini biçimlendiren tasarımlara bir değişiklik getirmek zorundadır. Fantastik, bu belirsizlik boyunca sürer.(Todorov; 2011: 89) Koltés' in, Sallinger oyunu boyunca yarattığı belirsizlik düzlemi, izleyici-okuyucunun hayaletle kurduğu ilişkideki konumunda ve oyun kişilerinin kendi içinde hayaleti algılama biçimlerinde yaratılan kaymalarla pekiştirilecektir. Todorov'a göre, hayaletin varlığı söz konusu olduğunda, gerçekle düşsel arasında, fizikselle ruhsal arasında aşılabilir denilebilecek hiçbir sınır yoktur. Yaşanılan duraksamayla "Bu gerçek mi yoksa düşsel mi" ya

da "Bu fiziki bir olgu mu yoksa ruhsal bir olgu mu?" soruları bir anlamda gerçekliğini yitirir. Gerçek, bu noktadan sonra her zaman ve yalnızca kişiseldir. Dolayısıyla "Bu hayalet gerçekten var mıdır?" sorusunun sorulacağı zemin ortadan kalkmıştır." Mutlak bir gerçeklikten söz edilemeyeceğinden mihenk taşı kaybolmuştur. Bu noktadan sonra izleyici-okuyucu yalnız kendi algıları ile baş başadır.(Todorov, 2011: 95) Sahnedeki hayaletin varlığı-gerçekliği ya da hangi düzleme dâhil olduğunun bilinçli bir biçimde netleştirilmemesi ise seyirci-okuyucunun algılama biçimindeki tutarlılığa ket vuracaktır.

Kızıl Baş, yalnızca bir geri dönüş formu olarak değil aynı zamanda farklı biçimlerde belirişler üretmesiyle de tekinsizin uzamına dâhildir. Freud'un tanımıyla tekinsiz (*unheimlich*) sır olarak ya da örtülü kalması gerektiği halde açığa çıkmış şeydir. Freud'un geliştirdiği biçimde tekinsiz "bastırılmış olanın geri dönüşü" ile ilişkilidir. Geri dönüş sözcüğünün de çağrıştırdığı gibi açığa çıkan şey tanıdıktır. Geri geldiğine göre önceden bilinmektedir. Ancak bastırılmış olmanın bir sonucu olarak yeniden ortaya çıktığında tuhaflaşmış, anlaşılmasız biçimde yabancılaşmıştır. (Güçbilmez, 2003: 5) Kızıl Baş'ın sahne-dışına yerleşen ve sahneye sızmaya çalışan yok-varlığı bir tekinsizlik yaratır. Kızıl Baş, "görülmeden önce" izleyen olarak varlığını hissettirir. Ma, Leslie ve Anna'ya "yanı başında uyumasını engelleyen birinin olduğunu" söyleyerek hayaletin sahnedeki yok-varlığını anlatırken, sü-

rekli olarak “izlendiklerini” belirtir. Hayalet, evin içinde bir göz olarak varlık gösterir önce. Kızıl Baş’ın belirişinin Leslie’de klasik bir “hayalet karşılaşması” biçiminde bir tedirginlik yaratmadığı düşünülürse hayaletin bakışı kendisinden daha tedirgin edicidir. Oyuncuların izlendiklerini söylemelerinin bir diğer işlevi ise seyircinin varlık imasıdır ve bu da “oyun”un kendi varlığına işaret etmesi anlamına gelir.

Kızıl Baş’ın bir hayalet olarak “görünür” olduğu ilk yer üçüncü tablodur. Hayaletin belirişi bir çağırma ile gerçekleşir. Leslie doğal bir biçimde karşılar hayaleti. Bu doğal karşılama hayaletin hangi uzama dâhil olduğunu belirsiz kılarken Kızıl Baş’ın hayalet olarak varlığının neredeyse tek kanıtı tüm sahne boyunca aralarına girecek olan aşılmaz mesafedir. Kızıl Baş’ın kendi bedeni hakkında söylediği sözler bu belirsizliği pekiştirirken onun bedenleniş biçiminin tanıdık fakat bozulmuş olarak belirişi tekinsiz olanı çağırır.

KIZIL BAŞ: Başımın üzerine konarlarsa, pençeleri kafama geçer. Kafamı koruyan bir şey yok, tanrı aşkına, iyi biliyorsun. Beyin ile saçlar arasında deriden başka bir şey yok. Bende, başımı koruyan bu küçük deri var yalnızca. Kimseye söyleme, anladın mı? Herkes elini başıma koymak isteyebilir ve onların pislik içindeki elleri beynime gömülür. (Koltès, 2003: 107)

Kızıl Baş’ın bedenleniş biçiminde belirsizliğe yapılan bu yatırım ve hayaletin “canlı” belirtiler göstermesi onu hem ölü, hem hayalet hem yaşayan düzlemine dâhil

ederken, bu ara form sahne uzamını ve zamansal algıyı da etkileyecektir. Hayalet oluş kendi başına bir ara-varoluştur. Derrida’nın belirttiği gibi, “hayalet ruhun belli bir görüngüsel ve tensel biçimi, beden-oluşu, paradoksal bir bedenleniş”dir. Hayalet, güçlükle adlandırılacak herhangi bir “şey” olup çıkar: yani ne ruh ne beden, ne biri ne de öteki.” (Derrida, 2007: 23) Sallinger’ın hayaleti Kızıl Baş bir yanı sıra tam da bu ara uzama, belirsizliğin alanına yerleşir. Kızıl Baş, hayalet oluşuyla ne ruh ne bedendir. Canlı oluşuna dair işaretler ise onu hem hayalet bedenlenişine hem yaşayan bedenin buradalığına ait kılar. Bu beden yapıntısal, protezsi bir bedendir. (Derrida, 2007: 192) Söz konusu olan ödünç alınmış bedendir. Algılanabilir olmadığı gibi tanımlanabilir bir fizikten yoksun bedendir bu. Bu ödünç alınmış beden Koltès’in yönergede yazdığı biçimiyle ne çocuk, ne erkek, ne yeniyetmedir. Hayalet oluşu onu bilinmezliğin alanına dâhil eder. Yazar bu belirsizlik üzerine çalışır, buraya yatırım yapar. Bu belirsizlik, seyirci-okuyucunun sahnede dolaşan hayaletin var oluş biçimine dair bütünlüklü bir algı geliştirmesine engel olarak onu bilme imkânının sınırında dolaştırır:

“Bilmediğimiz bir şey bu doğrusu, (...) var olup olmadığı, bir isme yanıt olup olmadığı da bir töze denk düşüp düşmediği de bilinmiyor. Bilinmiyor: bilgisizlikten değil de bu yok-nesnenin, bu yok- bulunuşun yitip gitmiş olmasının ya da burada bulunmayanın burada oluşunun bilgiyle artık ilgisi olmadığı için bilinmiyor.” (Derrida, 2007: 24)

Hayaletle dair bu bilme imkânsızlığı Kızıl Baş'ın yaşamını hakkındaki bilgi yok-sunluğu ile bir araya geldiğinde hayaletle özgü olan belirsizlik çifte katlanmış olur. Kızıl Baş hakkında bildiğimiz her şey ölmüş olmasının da etkisiyle mit ve gerçek arasındaki boşlukta durur. Kızıl Baş “herkesin sevdiği” “her şey olabilecek”, “her şeyi yapabilecek” güçte biridir. Leslie'nin söylediği gibi yalnızca “ölü olmanın üstünlüğü” taşımaz. Yaşarken de zekâsı, karakteri ve herkesçe sevilmesiyle üstün insanın temsili gibidir. Bu mitleştirilenin gerçekte karşılığı-nın olup olmaması üzerine bir netlikten söz edilemez. “Burada-oluşun” bilgiyle artık ilgisi olmaması zaten gerçeklik iddiasını da seyirci-okuyucunun elinden almıştır.

Oyunda hayaletin sahneye sızması, kendi varlık uzamının belirsizliğinin sahneyi ele geçirmesi söz konusudur. Bu belirsizlik mekâna da yansıtılır. Seyircinin takip edebildiği, sürdürebileceği gerçeklikler üreteceği uzam, oyunun ilerleyen bölümlerinde elinden alınacaktır. Oyun mekânının New York olduğu bilgisinin verilmesinin ardından mezarlık ve sıradan oturma odasında geçen mekân bir anda belirsizliğin alanına kaydırılır. Beşinci sahne “Soyut, gecesel, telefon bağlantısı kopmuş bir New York'ta geçer.” “Kargaların sırt üstü uçtuğu, köpeklerin kör olduğu, herkesin geri geri yürüdüğü” bir yerdir burası. (Koltès, 2003: 117) Oyundaki hayalet ne kadar ara bir formsa kendi varoluşunun oyunun “gerçekliğine” sızması da oyunun uzamını, yerleştiği gerçeklikten o kadar koparak belirsizliğe yerleştirecektir.

Yaşamın gerçekliğine sızan bu yok-varoluş ikili bir gerçeklik algısının gerilimine yerleşir ve “zamandılıklar” a yol açar.

Koltès' in klasik diyalog yapısında oluşturduğu kırılmalar hayaletin varoluş biçiminin söyleme sızmasıyla oluşan zamandılıklarda belirginleşecektir. İki farklı oluş düzleminin gerilimine yerleşen oyun yapısı söylemi belirler. “Temsil edilen” evrenin zamansallığı ile evreni temsil eden söylemin zamansallığı birbiriyle gerilimli bir ilişki içindedir. Söylemin zamansallığı tek boyutlu, kurmacanın zamansallığı ise çok boyutludur. Düzenlerarası bir koşutluk olmaması zamandılıklara yol açar. Bu zamandılıklar geriye bakış, yani geriye dönüş ve ileriye bakış, yani ileride olacakları haber verme biçiminde görülür. (Todorov, 2008: 65) Oyun, başından itibaren bir “geri dönüşü” çağırır, hayaletin beklenmesi, hayaletin sahne-dışındaki varlığının sahneye sızması ve ileriye yönelik haber verme işlevini taşıırken oyunun “önceki gün” gerçekleşen bir ölüm üzerine kurulması geçmiş sahneye taşır. Oyunun geçmişe doğru ilerleyen yapısı da doğrusal bir zamansallıkla kurulmamış geçmiş ve gelecek sahnede asılı duran, teatral araçlarla kesintiye uğratılacak bir “şimdi”nin içine yerleştirilmiştir.

Hayalet biçiminin teatral araçlarla ilişkisi iki yönlüdür Sallinger'de. İlki bir hayaletin sahnede dolaşmasının kendi oluş biçimiyle ilgili olarak yarattığı etkidir. Kızıl Baş'ın hem sahnenin içine hem de seyir yerine diktiği göz, bakışım ilişkisinden azadedir.

“Bir şey olmayan bu Şey, tüm belirişleri arasında görünmez olan bu Şey, yeneden belirildiğinde artık ete kemiğe bürünmüş olarak görünmez. Gene de bize bakan ve bizi gören bu şeyi orada olduğu zaman bile görememek. Hayaletlerin bakışsımsızlığı her tür aynalığı kesintiye uğratar buraya.” (Derrida, 2007: 24)

Derrida buna “siperlik etkisi” diyecektir. Bize bakmanı göremediğimiz bir var olma biçimidir hayalet. Fakat tam da bu varoluş biçimiyle sahnede karşılaştığımızda “Onun bize baktığı duygusuna kapılırız.” Bakışımızın hiçbir zaman keşşemeyeceği bir bakışın bize baktığını hissettiğimizde siperlik etkisi devreye girer. Kızıl Baş’ın sahnedışından sahneye sızarak bir göz olarak doluşmasının yarattığı tekensizlik tam da bu siperlik etkisi ile ilişkilidir.

Kızıl Baş’ın bir diğer beliriş biçimi ise teatral imkânlarla yaslanır. Leslie, sahnedeki hayaletin peşine takılırken Kızıl Baş’ın varlığını en doğal yollarla kabullenir. Onun yok-varlığını gündelik olana dâhil ederek gerçeklik düzlemini sapmaya uğratar.

LESLIE: (Kızıl Baş’ a) Sana bir şey dememi hala istiyor musun? Senin o havalardan bıktım, senin o “zavalı sersemeler, ben daha çok biliyorum, ben sizden daha kurnazım, öncelikle ben bir ölüyüm, “her koşulda daha çok biliyorum”larından bıktım...” (Koltès, 2003: 122)

Hayal ile gerçek, anımsama ile şimdi arasına yerleşen sahnelerden biridir bu. Kızıl Baş’ın bir oyun kişisi olarak sahnede

belirdiği anlardan biri olan bu sahne, Leslie’ nin karşısındakinin bir ölü olduğunu gündelik biçimde dillendirdiği anda oyunun gerçeklik düzlemindeki belirsizlik belirginleşir. Bu sahnenin Leslie’ nin hayali mi yoksa Kızıl Baş’ ın gündelik yaşama dâhil olmuş bir ölü mü olduğu net değildir. Hayaletin olağan karşılanma biçimi Kızıl Baş’ ı yerleştireceğimiz bir formdan bir kez daha yoksun bırakır izleyici-okuyucuyu. Bu haliyle Kızıl Baş’ ın “gerçek ve gerçek olmayan, canlı ve canlı-olmayan, varlık ve varlık-olmayan” arasına yerleşen bedenleniş tiyatrunun kendi imkânlarını devreye sokacaktır. Bu ara varoluş, “fantastik” olanın teatral olanın alanına yerleşmesiyle temsilin olanaklarını sınavacaktır.

“Kimse Bana Bakmasın”: İşbirlikçi Kip ve Teatrallik

Sallinger oyununun temel meselelerinden biri de sahnenin ve sanatın sorunsallaştırılmasıdır. Bu sorunsallaştırma teatral araçlar yoluyla hayata geçirilecektir. Sahne de her şeyden önce bir “oyuncu” nun bulunması ve sahne üzerinde kendi ontolojisini tartışmaya açması başından beri sahnenin uzağında olan yanılısama imkânını tamamen ortadan kaldırır. Leslie bir oyuncudur, üstelik görüldüğünün farkında olan, bunu seyirciye hatırlatan ve oyuncunun temel paradoksu olan kendilik fikrini tartışmaya açan bir oyuncudur. “Kendisi gibi olanların” bulunduğu bir yere gitmek ister, fakat “kendi” olmak başlı başına bir problemdir Leslie için.

LESLIE: Ben zavallı bir oyuncuyum, asla kendi olamayan, her zaman iki de-
kor arasında, beceriksiz, kararsız, âşık;
rüzgârların savurduğu ve rastgele birinin
topladığı bir kağıt parçasından başka bir
şey değilim (...) nasıl davranacağımı bil-
miyorum. (...) O halde, şimdi, kendimi
ne yapıyorum? (Koltès, 2003: 118)

Bu sahnenin içinden seyirciye fırlatıl-
mış bir sorudur ve bu soru sahnenin, oyun-
cunun ontolojisine dair oluşuyla seyirci-
ye bulunduğu konumu ve bakmakta oldu-
ğu şeyi hatırlatır. Oyuncuyu oynayan oyun-
cu kendisine yöneltilen bakışın farkında-
dır. Teatrallığın bakmak ve bakılmak ile il-
gili bir süreç olduğu düşünüldüğünde göz
önünde olduğunu ve bundan kurtulmak istediğini belirten Leslie’ nin öz-farkındalığı
teatraldır. Bakış onun kendi olma çabası
içinde kurtulmak istediği bir şeydir.

LESLIE: Kimse bana bakmasın, lüt-
fen; önünüze bakın, birbirinize bakın,
bırakın ben geçeyim, görünmeden, şef-
faf, sessiz, bir bulutun üzerine konayım;
aranızdan kayıp geçiyorum ve kimse
beni görmüyor; lütfen, herkes kendi de-
rin varlığına gömülsün ve halatları kes-
sin. (Koltès, 2003: 119)

Bakış Leslie için bir saldırıdır. Leslie
“kendisine bakıldığında silah çeken biri”dir.
Leslie bunu söyledikten hemen sonra sila-
hını çekmesi ise “halatın kesilmesi”dir. Se-
yircinin varlığı, seyircinin bakışı sahne-
dir ve sahnedeki son noktasına kadar bu-
nun farkındadır. Sahnedeki hemen herkes
kendisinin bir oyun içinde olduğunu far-
kındadır. Kızıl Baş “herhangi bir yerde sa-

kin sakın oynamam mümkün değil” der.
Carole, “zavallı dul” rolündedir ve bu belir-
tilir. Al ise kendi monoloğuna gelindiğinde
sahneyi, sanatı ve teatral araçları tartışma-
ya açacaktır.

Sallinger’de diyaloglar sahnenin kuru-
lumuna ya da olayın gelişimine hizmet et-
mez. Sahnedekiler oyun boyunca genellikle
“birbirleri için” konuşmazlar. Klasik diya-
loğa en yaklaşılacak anlarda bile oyun kişile-
ri birbirlerinin farkında olmaktan uzaktır ve
birbirleri için görünür olmaya en yaklaştık-
ları anlarda bile sözler daha çok “bir düşün-
ce olarak seyirci”ye yöneliktir. Oyuna ege-
men olan oyun kişilerinin kendi araların-
daki mantıksal bütünlüğü olan diyaloglar-
dan çok seyirci ve oyun kişisi arasına yerle-
şen uzun monologlardır. Bu monologlar se-
yircinin varlığına göz kırparken oyunun be-
lirsiz uzamını pekiştirirler. Sallinger’ de di-
yaloglar anlatsal düzenliliğe direnir. Mono-
loglar çoğu zaman anlatının başını ve sonu-
nu düzensiz bir biçimde bir araya getirirken,
“gerçekte” ne olduğuna, neyin hatıra neyin
halüsinasyon veya neyin anlatıcının eklenti-
si olduğunu ayırt etmek imkansızlaşır.

Sallinger’de sahnedeki teatrallığın işle-
yiş biçimini anlamak için hemen her sah-
nede varlığını hissettiren “işbirlikçi kip”e
bakmak bu noktada yardımcı olacaktır.
Bert O. States oyuncunun fenomenoloji-
si üzerinde durduğu “*The Actor’s Presen-
ce: Three Phenomenal Modes*” adlı çalışma-
sında (States, 1983: 370) sahneye karşıdan
baktığımızda oyuncunun izleyiciyle konu-
şma biçiminde “tarz” diye adlandırılmaya-

cak üç kimlik kipi tarif eder. Bunlardan ilki “Ben(oyuncu)=Kendini İfade Eden Kip”, ikincisi “Sen(İzleyici)= İşbirlikçi Kip” ve sonuncusu da “O(Karakter)= Temsili Kip” tir. İşbirlikçi kipte seyirci ve oyuncu arasındaki mesafenin kalkması ve izleyiciye pasif bir rolden fazlasının sağlanması söz konusudur. Bu kipi temel özelliği sahneden bir tür “sen” sesiyle seyir yeriyle ilişkiye girilmesidir. İşbirlikçi kip özellikle tragedya ve komedyayı ayırımında belirginleşirken bu kip Brecht oyunculuğunda ya da Arthur Miller’ın *Sırça Kümesi* örneğinde olduğu gibi modern anlatıcı formunda da görülür. İşbirlikçi kipi en dikkat çekici kullanımını Peter Hanke’ nin İzleyiciye Sövgü’ünde olduğu gibi seyirciyle doğrudan konuşma biçimidir. Burada seyirci bir düşünce olarak varoluşundan sıyrılır. Bu durumda bir “temsili” fikrinden ya da kendini ifade etme yapaylığından vazgeçilir. (States, 1983:371) Sallinger için geçerli olan işbirlikçi kipi bu kullanım biçimidir. Oyun kişileri uzun uzun kendilerinden bahsederler. Bu anlatısal sahneyi temsili imkanından uzaklaştırarak işbirlikçi kipe yakınlaştırır. İşbirlikçi kipi en temel özelliği Sallinger’ in neredeyse bütün monologlarına sızmışken Al’ın monologu bu kullanımın en belirginleştiği andır.

(Al, ellerini ovuşturarak, sahne perdesinin önünde belirir.)

AL: Lütfen, istiyorum ki... (gürültü patırtı). Dinleyin beni, yalvarırım, size söyleyeceğim şey son derece önemli. (gürültü patırtı) Amerikan hükümeti adına, halkımız adına, kendi adıma, ben,

Al, Amerikan ordusunun eski askeri, size yalvarıyorum: Dinleyin beni.(Sessizlik) (Koltès, 2003: 124)

Sahne perdesinin önünde seyirciye doğrudan hitap edilen bu bölüm, izleyiciyle kurulan bakışım ilişkisinin netleştirildiği andır. Teatral araçların belirginleştiği bu anda işbirlikçi kip yardımıyla izleyicinin dikkati “tiyatronun kendisine, tiyatronun öncesi ve sonrasına” çekilir. Al’ın uzun monologu kendilik fikrinin altını oyar. “Herkes bölünmüş, tek başına kalana kadar bölünmüştür.” Ve bu yüzden telesa kapılmak gereklidir. Al, kendisinin bir oyuncu olduğunu belirttikten sonra seyirciye bir dizi soru yönelir. Ve sanat üzerine görüşlerini açıklamaya sanatın kendisini tartışmaya başlar. Sanat üzerine yapılan bu soruşturma yazarın “kendisini” hatırlatarak sahnenin bütün bu sanat tartışmaları arasında durduğu zemini görünür kılar. Ve sahneden sanat ve hayata dair her şeyin sonu “tırnak içinde” ilan edilir.

AL: “Bitti, sanat üzerine fikirler, bitti, Amerika üzerine fikirler, özgürlük üzerine, insan üzerine –sizin insan üzerine fikirleriniz bitti!” (Koltès,2003: 127)

Sahnede görülenlerin gerçek olup olmadığı sorusu da Koltès’ in tiyatroya dair fikirlerini sahneye taşır. Koltès, yarattığı farklılığın ve sorunsallaştırdığı her şeyin farkındadır ve bunu sahneden de bir kez daha belirtir. Seyirci, oyunun yapısına ve anlatının parçalanmışlığına rağmen hala göreceğini umduğu şeyi karşısında gördü-

ğüne inanıyorsa tüm bunları olmamış kabul etmelidir. Al, tiradının sonunda görünenin altında başka bir benlik olduğu imasıyla kendi varlığını sorunsallaştırır. Anna da tıpkı Al gibi kendini ve sahnenin yapay zeminini vurgulayacaktır. “Bunlar, soyut, metaforik aklın gözyaşları” der Anna. “Zaten buradaki her şey soyut, metaforik, tinsel değil mi?” diye sorar. (Koltès, 2003: 135) Anna’ nın hastaneye götürülmeden önceki monoloğu da benzer biçimde sahnede bulunuşun, kendi varlığının altını oyar. Anna bu sahnede kılık değiştirmiş, Carole ile ikizlenmiştir. “Görünüş aldatıcıdır” der Anna. Görünenin altındaki varlığı ima ettiği kılık değiştirmiş bir oyuncu olarak gerçeğin imkansızlığını vurgular. Anna’ nın sözleri de “ödünc sözlerdir.” (Koltès, 2003: 149)

Oyunda hayal ve gerçek, geri dönüş ya da şimdinin belirsizleştiği, tüm varlık biçimlerinin sınırlarının ortadan kaldırıldığı noktada “final” gerçekleştirilecektir. Bu son sahnede Carole “kimsenin bozamayacağı derin bir uykudadır.” Bu derin uykunun işlevlerinden biri sahneyi bir düşsellik imasına yaslayarak belirsizliği pekiştirmektir. Kızıl Baş, sahnede bulunuşunun tüm gerçeklik algısını infilak ettirdiği noktada bir telefon konuşmasının ardından silahını başına dayar ve intihar eder. Bunun bir başa dönüş mü, bir hatırlama mı ya da bir düş mü olduğu sorusu ya da intiharın Kızıl Baş’ ın hangi bedenleş biçimiyle gerçekleştirdiği bir eylem olduğu artık önemini yitirmiştir. Bu eylemi geri çağırırsa Anna’ nın “aklını yitirdiği” sahnede, gerçekle sayıkla-

ma arasında ve ödünc mü gerçek mi olduğunu ayırt edemeyeceğimiz sözleridir:

ANNA: Ama sanıyorum ki, son zeki adam uzun süre önce tabancayla ateş ederek uçurdu kendi kafasını. (Koltès, 2003: 137)

Sallinger’ de teatral araçlar bir imkânsızlık dramaturgisiyle birlikte işler. Oyunda temsilin sınırları tartışmaya açılırken, dilin kullanımı, sahne dışının kurulumu, oyunun gerçeklik zemini, sahnede hayaletin gerçekleştirdiği sızmalarla birlikte gerçeklik algısının altı sistematik biçimde oyulur. Oyunda hayaletin varoluş biçimleri ve fantastik dilin kurulumundaki gerçeklik düzleminde kaymalara sebep olan düzenlemeler teatrallığı temsil edilemez olanın sınırına yaklaştırarak işletir. Temsilin imkânsızlığını ifşa eden Koltès tiyatrosunda teatrallık, sahnenin kurmaca zeminine yaslanarak sahnede evreni ve onun gerçekliğini sorgulamaya açar. Sahnede dolaşan hayalet, sahnenin içinden oyunculara fırlatılmış bir bakış olarak “oyuna” bir katman daha ekleyen teatral bir araçtır. Farklı biçimlerde bedenleşimiyle ise kurmaca olanın, temsil edilemez olanın sınırını hatırlatan bir ara-varoluştur. Teatral araçları görünür kılmaları açısından zengin bir olanak sunan hayalet biçimi, fantastik olanın sınırında dolaşması gerçeklik-kurmaca sarkacını işletmesi açısından da alımlamada kırılmalar yaratacak olanakları sağlar. Oyunda teatrallık, izleyici-okuyucu ile bakışım ilişkisinin kurulmasıyla, sahnenin kendini anlatmasıyla ve öz-gönerimsellikle sağlana-

cak “işbirlikçi kip”in devreye girmesiyle belirginleşecektir. Sahnede oyuncuyu oynayan bir oyuncunun varlığı, yalnızca oyunculuğun ontolojisini tartışmaya açmakla kalmaz sahneden varlığı kendisine hatırlatılan izleyiciyle doğrudan ilişki kurar. Hemen hemen tüm oyun kişilerinin kendi varlıklarının kurmaca doğasını açığa vurduğu Sallinger’ da seyirci ile sahnenin doğası ve sanatın durumu hakkında diyalog geliştirilir. Sallinger’de, teatral araçların kurulumu sahnenin mirasını ve temsilin kendi içindeki açmazlarını da ifşa edecek, tartışmaya açacak biçimde düzenlenmiştir. Koltès’ in sahneye çağırdığı hayaletler yalnızca kurgu ve temsilin yapısını sarsmakla kalmayacak aynı zamanda tiyatro tarihindeki kırılma anlarını da göze getirecektir.

KAYNAKÇA:

- Derrida, Jacques Marx’ ın Hayaletleri, Çev: Alp Tümertekin,(İstanbul: Ayrıntı Yayınları,2007)
- Güçbilmez, Beliz. “Tekinsiz Tiyatro: Sevim Burak’ın Metninde Tekinsiz Teatrallik ve Minör Ses’in Temsili”, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Sayı 16, Ankara Üniversitesi Yayınları, 2003
- Koltès, Bernard-Marie. “Tiyatro ve Oyunları Üzerine Notlar”, Seçme Oyunlar, Çev: Işık Ergüden&Ayça Akgarçay, (Ankara:Dost Kitabevi Yayınları,2003)
- Sennet, Richard. Kamusal İnsanın Çöküşü, Çev: Serpil Durak&Abdullah Yılmaz,(İstanbul: Ayrıntı Yayınları,2010)
- States, Bert O. “The Actor’s Presence: Three Phenomenal Modes”, Theatre Journal, Vol 35, No:3,The Poetics of Theatre (Oct.,1983)
- Todorov, Tzvetan. Edebiyat Kavramı, Çev: Necmettin Sevil, (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2011)
- Todorov, Tzvetan. Poetikaya Giriş, Çev: Kaya Şahin. (İstanbul: Metis Yayınları,2008)