

İBSEN'DEN BECKETT'E: YIKIM ÖNCESİ VE SONRASI

FROM IBSEN TO BECKETT:
BEFORE AND AFTER
THE CATASTROPHE

AYŞEGÜL YÜKSEL*

Özet

Bu çalışmanın amacı iki büyük oyun yazarı -1906 yılında ölen- Henrik Ibsen ile -1906'da doğan- Samuel Beckett'in, 'insanın varoluşu'na ilişkin sorunları trajik bakış açısından işlerken benimsedikleri yaklaşımları incelemektir. Her iki yazar da tiyatro edebiyatındaki iki ayrı dönemin -Ibsen modern gerçekçi tiyatrunun, Beckett de absürd tiyatrunun- öncüleri arasında sayıldığına göre, yazının temel vurgusu, 'insanın dünyadaki yerini ve rolünü' kendilerine özgü trajik bakış açılarından inceleme adına oluşturdukları içerik ve biçim üstünde olacaktır.

Anahtar kavramlar: yanılsama-gerçek, başarı tutkusu-yenilmişlik duygusu, yeterli ve yetersiz bir araç olarak bellek, söz odaklılık-sessizlik, doldurulmuş-boşaltılmış uzam, iyi kurulu oyun, minimalist eğilim.

Abstract

The aim of this article is to study the particular attitude and manner of two eminent playwrights, Henrik Ibsen, who died in 1906, and Samuel Beckett, who was born that same year, in dealing with the question of man's existence, which they both considered in a tragic light. Since each was regarded as one of the pioneers of two different kinds of drama -modern realism of mid-nineteenth century and absurdism of mid-twentieth century, respectively- the main points of emphasis is on the 'form' and 'content' they settled upon, in their venture to give voice to their tragic vision of man's place and position in the world.

Key concepts: illusion-reality, aspiration-resignation, memory as a proper or poor vehicle, articulateness-silence, spatial detail-spatial barrenness, the well-made play, minimalist tendency.

* Prof.Dr., Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Henrik Ibsen 1906 yılında öldü. 19. yüzyılın insanıydı. Aynı yıl doğan Samuel Beckett ise 20. yüzyılın son on yılına dek yaşadı. Uzun ömürlüydüler. Bu nedenle, her ikisi de içinde yetiştiği döneme güvenilir biçimde tanıklık edebildi. Ibsen, Endüstri Devrimi'nden sonraki yarım yüzyıl içinde yerini sağlamaştırılan 'liberalizm'in, insanlara umudun yollarını nasıl açtığını gözlemlemekle kalmadı; aynı zamanda liberalizmin insanları sürüklediği 'ahlaksal çöküş'ün de izleyicisi oldu. Beckett ise Ibsen'in yüzyılına 'yepyeni bir dönem' olma özelliği kazandıran endüstri ve teknolojinin 'çorak topraklar'a dönüştürdüğü 20. yüzyıl dünyasında insanın içine düştüğü umarsızlığı gördü. Ibsen insanın varlığını 'anamlı' kılabilmeyen yollarını arıyordu; Beckett ise böyle bir çabanın boşa gideceği kanısındaydı. Ortak yanları ise her ikisinin de insanın dünyadaki konumunun 'trajik' boyutları olduğunu düşünmesiydi. Sahne için yazdıkları metinlerde, her ikisi de bu trajik boyutu dile getirme yolunda kendi biçimini geliştirdi.

Yapıtlarında yansıyan karşıt özelliklere karşın, gerek Ibsen'in gerekse Beckett'in 'duruş'u, dram yazarlığı tarihini biçimlendiren etki-tepki zincirinin birer halkasını oluşturur. Ibsen, 'toplumsal sorun'ları irdeleyen oyunları ('Toplumun Temel Direkleri', 'Nora', 'Hortlaklar', 'Bir Halk Düşmanı') ve bu yapıtların hemen ardından yazdıklarıyla ('Yaban Ördeği', 'Rosmersholm', 'Denizden Gelen Kadın', 'Hedda Gabler') 'gerçekçilik' akımının sözcüsü olarak kutsanmış ve 'modern tiyatronun babası' sayılmıştır; Mistik olguları ve simge kullanımını daha ileri boyutlarda kullandığı son oyunlarının ('Yapı Ustası Solness', 'Küçük Eyolf', 'John Gabriel Borkman', 'Biz Ölüler Uyanınca') ise, zaman içinde 'modernist' olarak nitelendirilebilecek 'simgecilik' ve öteki 'gerçekçilik karşıtı' aşamalara yol açtığı düşünülmektedir (Brockett, 1973:67).

Öte yandan Beckett, 'Godot'yu Beklerken'in yaptığı 'çıkış' ile belki de 'modernist tiyatro'nun doruk noktasını belirleyen –gün gelip de Martin Esslin'in 'absürd tiyatro' olarak yaftalayacağı- aşamanın öncüleri arasında yer alır. Daha sonra yazdığı 'tek perdelik kısa oyunlar' ise -sahne olayını biçimlendiren öğelerin 'çözülme'si ve 'parçalanma'sı yanında, bir aşamada 'karakter'in,

'hareket'in ve 'söz'ün ortadan kalkması ile- 'postmodern' bir yaklaşım sergiler. Sahne için yazılmış 'en kısa oyun' sayılan 'Soluk'ta 'dram' olgusunu oluşturan görsel-işitsel öğeler 'ışık-karanlık' ve 'ses-sessizlik' karşıtlığına indirgenmiştir.

Ibsen, dram türünü, Oscar G. Brockett'in deyişiyle 'ciddi düşünceler'in ve 'gerçek arayışı'nın (1973:67). hizmetine verirken, yüzyıllar gerisinden taşınarak gelmiş 'trajedi' geleneğinin açım-ladığı temel gerçeklerden birini düşüncesinin odak noktası yapmıştı: İnsanın, kendisini en iyi tanımlayacak bir 'kimlik' oluşturma özlemi içinde olduğunun bilincindeydi. Yüceltici bir 'kimlik', belki de insanın 'ölmeye yazgılı' oluşunun acısını bir oranda giderebilecekti. Ancak, ne özellikleri netlikle belirlenerek gelenekleşmiş Antik Yunan trajedisi, ne bu geleneklerin dışına çıkan Elizabeth dönemi İngiliz trajedisi, ne de geleneksel özelliklerin bir bölümünü yeni tanımlamalarla gündeme getiren neo-klasik Fransız trajedisi, çağdaş insanın 'kimlik arayışı'na yardımcı olabilecekti. Sofokles, tanrıların yönettiği ve 'kehanet' yoluyla önsenen -kabullenilmesi zorunlu- bir varoluş düzenine 'örtük' (üstü kapalı) bir biçimde karşı çıkarak, insanın 'özgür seçim' yapabilen bir varlık olduğunu vurgulamıştı. Shakespeare 'insan'ı, 'yazgı biçimlendirilen' metafizik güçlerden bağımsız kılmış, buna karşılık ona kendi yazgısını özgür iradesiyle biçimlendirme ayrıcalığının bedelini ödeme sorumluluğunu yüklemişti. 'Hümanist' Sofokles ve 'hümanist' Shakespeare, 'insan'ı, 'toprağa bağımlı' olma konumundan çıkıp 'tanrısal' bir konuma geçme yolunda sınava çekerken, neo-klasik bağlamdaki çabaların amacı, insanın 'ahlaksal zorunluluk' karşısındaki duruşunu gerçekçi bir yaklaşımla belirlemek olmuştur.

Canlıların 'yazgı'sını 'soyaçekim' ve 'çevre' özellikleriyle belirleyen Darwin'in düşüncelerinin Avrupa'nın sıcak gündeminde olduğu bir dönemde yaşayan Ibsen'in, 'trajedi' bağlamındaki geleneksel anlayış ile çağının dram anlayışını yansıtan içerik ve biçim özellikleri arasındaki uçurumu kapatması gerekiyordu. Sıradan küçük burjuva yaşamına olan olumsuz tepkisi, insanı özgürleştirmeyi başaramamış bir liberalizm çağında toplumun dayattığı tüm koşullara boyun eğmiş bir varoluş biçiminin benimsenmesiyle

oluşan temel çelişkiyi vurgulamasıyla açıklanabilir. Dar kafalılığın ve ikiyüzlülüğün egemen olduğu bir varoluş biçiminden kurtulma özlemi, Richard B. Vowles'in deyişiyle, 'toplumsal gerekliliklerin birbiriyle çeliştiği bir ortamda kimlik arayışı' olarak değerlendirilebilir (1969:445). 'Toplumun Temel Direkleri' ve 'Bir Bebek Evi'nde olduğu gibi, 'Denizden Gelen Kadın'da da 'arayış', yaklaşmış izlenimini veren 'yıkım' gerçekleşmeden noktalanırken, 'Hortlaklar', 'Bir Halk Düşmanı', 'Hedda Gabler ve 'Yaban Ördeği'nde düş kırıklığı ve başarısızlıkla sonuçlanır. Ya da 'trajik oluşum', Ibsen'e özgü ironik 'indirgeme'lerle engellenir: 'Hortlaklar'ın finalinde Bayan Alving'in oğlunun ızdırabına son verecek ölümcül ilacı telaşla araması, 'Yaban Ördeği'nin sonunda Gregers'in 'sofrada on üçüncü kişi' olmaktan yakınması, ya da Yargıç Brack'ın, Hedda'nın intiharına 'İnsanlar artık böyle şeyler yapmıyor ki' diyerek şaşkınlıkla tepki göstermesi gibi... Ibsen, çağdaş toplumdaki yansıttığı karakterlerin 'yüce eylem'lere baş koyacak özelliklerden yoksun olduğunun bilincindeydi. Belki de bu nedenle, son oyunlarının ('Küçük Eyolf', John Gabriel Borkman, Yapı Ustası Solness' ve 'Biz Ölüler Uyanınca') -tanrısal yüceliğe ulaşma arayışı içinde- toprağa bağımlı/sıradan insan olma özelliklerine sırt çeviren kahramanları -'yıkım' ile yüzleşmelerinin olası kılınabilmesi adına- mistik bir atmosfer içine yerleştirilmişlerdir. Yine de, ne Ibsen'in simgeliği, ne de uzun şiirsel pasajlara ya da 'çekilen acılar'ın dillendirildiği buluşma/uzlaşma sahnelerine yer vermesi, 'trajedi'de karakterin yaşadığı 'yıkım'ın uyandırdığı 'ziyan olumsuzluk' duygusunu yaratabilir. Bir başka deyişle, Ibsen, 'toplumsal sorun'lara odaklandığı oyunlarında ve daha sonraki yapıtlarında, karakterlerini trajik bir örüntü içine yerleştirmekte ve onları yaklaşımakta olan 'yıkım' noktası için hazır tutmaktadır. Ancak, Sofokles ve Shakespeare'in tersine, trajik örüntüyü son aşamasına ulaştırmaz. Gerçekleşmesi beklenen 'yıkım', kimi zaman ('Toplumun Temel Direkleri', 'Denizden Gelen Kadın') olayların olumlu bir yöne gitmesiyle önlenir; kimi zaman da, gerçekleşse bile yeterince vurgu almaz, ya da etkisi kimi oyun kişileri tarafından 'hafifsenerek' 'az'a indirgenir.

Ibsen'in, çağının insanını ve içinde yaşadığı toplumu tartışmak için trajik örüntü kullanma yoluna gitmiş olması, buna karşılık, trajik örüntüyü son noktasına ulaştırmayışı, belki de oyun yazar-

ken kullandığı biçimsel öğelerle açıklanabilir. Ibsen sahnede yer alan her öğenin gerçeğe örtüşmesini öngören natüralist yöntemi kullanıyordu. 'Natüralist bakış'ın oyun yazarının karşısına çıkardığı bir dolu kısıtlamaya takılmadan yolunu bulmak zorundaydı. J.L. Styan'ın deyişiyle, 'Bir karakterin yeterince boyutlu olabilmesi için, altyapısının ve geçmişinin yeterince ayrıntılı olarak sunulması gerekiyordu; karakterin belleğindeki dışa vurulmalı, kökeni yeterince dile getirilebilmeliydi; başka oyun kişileriyle olan ilişkilerinin niteliği, konuşma ve eylem sırasında üstü kapalı biçimde seyirciye duyurulabilmeliydi' (1968:55). Bütün bunlar çoğunlukla 'söyleşim' odaklı olmak zorundaydı, çünkü natüralizm sahnedeki karakterlere zaman ve uzam içinde özgürce dolaşma olanağı tanıımıyordu. Böylece, karakterin geçmişini açıklamak için, 'yapay' olmasına karşın 'doğal'mış etkisi yaratan 'iyi düzenlenmiş' söyleşimler kotarılmaması zorunluymuştu. Bu da 'iyi kurulu oyun' tekniklerinin kullanılmasını gerektiriyordu; geçmişten gelen 'haberci', yıllarca kilitli kalmış bir çekmecede bulunuveren eski bir mektup, sırların beklenmedik bir kişi tarafından raslantıyla açığa vurulması gibi örgeler yanında, birbirini izleyen 'dramatik ironi' ve 'önseme ögesi' gibi teknikler de natüralist tiyatronun araçları olmuştu. Natüralist yaklaşımın sınırlandırdığı sahne olanaklarına bulunan bir çözüm de, aksiyonu en başından değil de 'kriz noktasına yakın bir yerden' başlatmaktı (Styan, 1968:55).

Bu tür 'trajik örüntüleme' antik Yunan trajedisinde kullanılan yapısal öğelerin uzantısı gibidir. Özellikle Sofokles'in 'Kral Oedipus'unda görüldüğü gibi, geçmişte olup bitenlerin ustaca kurgulanmış anlatımı, geçmişin sırlarını belleklerinde taşıyan habercilerin farkında olarak ya da olmayarak yaptığı açıklamalar, oyunlardaki aksiyonun arka düzlemini ve eksenini oluşturmada işlev taşır. Bu tür trajik örüntüleme, aynı zamanda karakteri yaşamının en kritik noktasına yerleştirmekte ve kısa bir süre sonra yaşayacağı 'düşüş' (yıkım) aşamasını önsemektedir. Karakterin yaptığı 'seçim'in ve bu seçim doğrultusundaki eyleminin nedenleri de 'yıkım'dan önce açıklanacaktır. Böylece natüralist yöntem, öykünün hemen hemen tümünü –neredeyse sinemasal bir yaklaşımla- sahne üstünde gösteren Shakespeare trajedisinin tersine ve antik Yunan trajedisine benzer biçimde, kahramanın yaşadığı belirli bir süreç sonucunda karşı karşıya geldiği 'kritik nokta'

üstünde odaklanmaktadır. Sonuç olarak da Ibsen'in yalnız trajik dünya görüşü değil, natüralist yaklaşımı da onun oyun yazarlığını 'antik trajedi' modeline yaklaştırmaktadır. Oysa, Ibsen'in karakterleri Oedipus'un simgelediği 'trajik kahraman konsepti'nden alabildiğine uzaktır. Bu nedenle -son aşamada- 'ironi'ler arasında sıkışmış birer 'kurban' olmaktan öteye gidemezler. Ibsen'in 'trajik örüntülemesi' işte tam da bu nedenle, kahramanın ahlaki zorunluluklarını gün yüzüne çıkartmak ve onun kendi gerçeğiyle yüzleşmesini sağlamakla sınırlıdır. 'Yapı Ustası Solness', 'John Gabriel Borkman' ve 'Biz Ölüler Uyanınca' gibi geç dönem oyunlarında, kahraman Olimpos Dağı'nı çağrıştıran yüksekliklerden gerçekten düşse de, yaşanan 'yıkım', ya 'ironi' kullanımı ya da 'duygusal etkinin indirgenmesi' yoluyla önemsiz kılınır. Ibsen, trajik kahraman üretme gizilgücünü barındırmayan toplumsal koşullarda, trajedi yazma hevesine kapılarak kendini kandırma yoluna gitmemiş, 'trajik örüntüleme'sini karakterleri 'yıkım'ın eşikine getirme aşamasıyla sınırlamış, onları bu 'eşik'te terk ederek, onlara 'trajik nitelik' kazandırma özentisinden uzak durmuştu. Oedipus örneğiyle somutlanacak olursa, sanki Oedipus'u, oyunda kendi korkunç gerçeği ile yüzleştiği noktaya ('Heyhat! Her şey ortaya çıktı! Her şey biliniyor, artık saklı olan hiçbir şey kalmadı!) getirdikten sonra tam o noktada terk edivermiş gibiydi Ibsen...

Ibsen ile Beckett'in dramatik yazarlığı arasında iki dünya savaşı girmiştir. Beckett, 20. yüzyılın ortalarında, 'insanlık trajedisini', Oedipus'un 'yıkım'dan sonra yıllarca sürmüş 'sürgün'lüğü boyunca yaşadığı 'acı çekme' sürecinde belirlemiştir. Bir başka deyişle, Beckett'in 'trajik dünya görüşü', her bir oyununun odağını oluşturan 'acı çekme' olgusuyla belirlenir. Oedipus'un kendi gözlerini kör etmesinin ardından başlayarak, 'Oedipus Kolonos'ta' oyunu boyunca da süren -trajik aksiyonun vazgeçilmez öğesi- 'acı çekme sahneleri' sanki Beckett tiyatrosunun tümüdür. 'Godot'yu Beklerken'in yazıldığı dönemde Avrupa'da yalnız insana olan değil, Tanrı'ya olan inanç da yitirilmişti. Beckett'e göre insan, dünyaya belirli bir neden olmaksızın gelmiş, durumunu iyileştirmek için harcadığı çabalar da sonunda boşa çıkacak olan bir yaratıktı; çünkü doğduğu anda mezarına doğru ilerliyordu. Beckett'in trajik dünya görüşü işte bu noktada biçimlenmişti: Yaşam yalnızca 'acı çekme sahneleri'nden oluşan bir süreçti.

Ibsen'den Beckett'e uzanan yazarlık serüvenindeki ilginç 'süreklilik' kısaca şöyle açıklanabilir: Ibsen 'trajik örüntü'yü 'yıkım'ın eşiğine dek getirmiş, Beckett ise 'yıkım'ı izleyen 'acı çekme' olgusu üstünde odaklanmıştır. Bir başka deyişle, 'trajedi' bağlamında, Ibsen 'yıkım'dan önceki, Beckett de 'yıkım'dan sonraki aşamaları dile getirir. Böylece iki yazar arasındaki 'süreksizlik' (kopukluk) de belirlenmiş olur: "Trajedi'nin farklı -'yıkım' öncesi ve sonrası- boyutlarını (yerlemlerini) irdelemeyi seçtikleri için, oyunlarının 'içerik' ve 'biçim'ini oluşturmadaki 'duruş'ları birbirine tümüyle karşıttır.

Ibsen'in trajik dünya görüşüne göre 'nedenler' her zaman 'sonuçlar'dan daha önemlidir. Ibsen, karakterlerinin karşı karşıya olduğu durumları tüm gerçekliğiyle yansıtabilmek için 'tartışma yöntemi'ne başvurur. 'Hortlaklar' ve 'Hedda Gabler' oyunlarında 'nedenler'i açıklamada kusursuzluğa ulaşır. Beckett'in 'trajedi konsept'inde ise vurgu her zaman 'sonuç' üstündedir. 'Nedenler'in belli belirsiz biçimde, insanın yeryüzündeki anlamsız varlığı ile ilişkilendirilmesiyle yetinilir.

Ibsen, karakterlerini 'yıkım'ın eşiğine getiren 'neden'leri açıklarken tiyatronun 'konuşkan' yanına eğilmiştir. İyi kurulu söyleşimler yoluyla 'iletişim'in tümüyle gerçekleştiği bir oyun yazarlığı yaklaşımını benimser. Karakterlerin uzun konuşmaları, konuları ve durumu geride hiçbir soru işareti bırakmamacasına açıklar. Söyleşimler arasında boşluklar yoktur; ender 'duraksama' anları dışında 'sessizlik'ler de kullanılmaz. Beckett'in karakterleri ise kendilerini ifade etmezler. Konuşmaları bölük pörçüktür; çünkü iletişim kurmayı amaçlamazlar. Konuşma yoluyla sunulan hiçbir konu enine boyuna tartışılmaz, çünkü kişiler birbirleriyle değil, kendi kendilerine konuşurlar (Yüksel, 2006: 123). 'Söyleşim'e az çok benzeyen bölümler ise genellikle 'sessizlik' ve 'duraklama'larla kesilir; ya da bir bakarsınız, belirli bir düşünce doğrultusunda oluşurken yitip gidiveren bir söyleşim çizgisi, oyun metninin daha sonraki aşamalarında, tıpkı 'Godot'da görüldüğü gibi, söylene söylene tüketilmiş bir şarkının sıkıcı 'teranesi' örneği, mekanik bir biçimde yinelip durmaktadır:

ESTRAGON Hadi gidelim.
 VLADİMİR Gidemeyiz.
 ESTRAGON Nedenmiş o?
 VLADİMİR Godot'yu bekliyoruz.
 ESTRAGON Tuh bel!

Ibsen, düzgün ve yoğun bir dolantılar zinciri içinde, yüksek sesli duygusal ve düşünsel tonlamalar eşliğinde hızla 'yıkım' noktasına doğru ilerleyen üç boyutlu karakterler yaratmıştır. Kahramanları, tarihi ve coğrafyası içinde zaman ve uzamla sınırlanmış bir toplumun ürünleri olarak somut gerçeklikle örtüşmektedir. Böylece tanımlanmış varoluş koşullarında, onları sıradan insanlardan daha yükseklere çıkartacak düşlere (hülyalara) kapılmış kişilerdir bunlar. Ancak, düş kırıklığına uğramaya yazgılıdır bu insanlar; çünkü, içinde varoldukları toplumun içerdiği çelişkileri anlamaları ve bu çelişkileri uzlaştırabilecek çözümlere ulaşmaları için gerekli olan 'yükcelik'ten yoksundurlar. Tam da bu nedenle, 'yıkım'a doğru giden yönde yaptıkları yolculuk, onları 'büyük' kılmaz.

Beckett ise 'ibret oyunları'nı anımsatan bir yaklaşımla, zaman-uzam koşullarıyla sınırlı bir toplumsal kimliğe bağımlı olmayan, neredeyse soyut karakterlerle çıkar tiyatro yolculuğuna. Karakterleri, 'yıkım' sonrasında, sürgündeki kör Oedipus gibi, amaçsızca oradan oraya sürüklenen, düşlerini ve eylem için gerekli enerjiyi tüketmiş 'evrensel insan'a indirgenmiştir. Beckett tiyatrosunda insanın yeryüzündeki yaşamının tek gerçeği şudur: İnsan yaşlandıkça, içinde yaşamış olduğu toplumdan ve tıpkı Ibsen'in kişileri gibi bir zamanlar içine girdiği yanlısamalardan aşama aşama uzaklaşır. Artık yaşamda geriye kalan, yeryüzündeki zamanını dolduracak, sıkıntılı bir bekleme dönemidir. Bekleme eylemi, insana –en buruk anlatımıyla 'Mutlu Günler'in Winnie'sinde görüldüğü gibi- yaşama tutunmayı başarabildiği duygusunu veren önemsiz, küçük 'oyun'ların eşliğinde 'dayanılabilir' kılınır. 'Oyun oynama' edimi, olay örgüsü ve karakter öğelerinin -Ibsen'in oyunlarının tersine- doğru dürüst bir işlev taşımadığı Beckett tiyatrosunda daha da öte burukluk yaratır.

Beckett tiyatrosunun Ibsen tiyatrosundan en belirgin biçimde ayrıldığı önemli bir nokta da 'belleğin işlevi'dir. Tarih ve coğrafya koşullarıyla belirlenmiş toplumsal insan özelliği taşıyan Ibsen karakteri yanılmaz bir belleğe sahiptir; aslında, Ibsen'in natüralist yöntemi ağırlıklı biçimde, doğru olarak anımsanan geçmişin gözler önüne serilmesine dayanmaktadır. Beckett karakterlerinin belleği ise güvenilir olmaktan uzaktır. Yaşamlarında olan biteni ancak bölük pörçük anımsayabilen Beckett karakterlerinin geçmiş tam anlamıyla dile getirmeleri olanaksızdır. Beckett'e göre, yeterince uzun yaşamışsanız, tüm anılarınız belirsizleşir ve bir bireyin yaşantısındaki gerçekleri bir başkasınınkinden ayırmak olanaksızlaşır. Gerçekten de, Beckett'in, 'karakter'in yok olup ses ya da görüntü imgelerine indirildiği 'geç dönem oyunları'nda belleği yönlendiren öğeler, 'Krapp'ın Son Bandı'nda olduğu gibi bir ses bandı ya da 'Oyun'da olduğu gibi, kişilerin yüzünü aydınlatarak onları 'anlatma'ya çağıran spot ışığıdır. Aslında 'anımsanmayan gerçek', gerçek olmaktan çıkmaktadır. Ne kadar çok unutursak, insanın evrendeki yeri ve işlevine ilişkin gerçeğe –insanın ölmek için doğduğu ve tek suçunun doğmuş olmak olduğu gerçeğine- o kadar yaklaşıyoruz...

Ne Ibsen ne de Beckett 'trajedi' yazma iddiasındaydı; ancak, temsil ettikleri dramatik akımlar içinde oluşturdukları oyunlarında, trajediye ilişkin öğelerden kendi seçimlerini yaparak, insanı 'trajik açı'dan yansıtmaya yönünde, her ikisinin de paylarına düşeni yaptığı rahatça söylenebilir.

Gönderme Yapılan Yapıtlar:

BROCKETT, Oscar G. (1973) *Century of Innovation*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.

STYAN, George (1968) *The Dark Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press.

VOWLES, Richard B. (1969) 'Henrik Ibsen' *Encyclopedia of the Drama*. (Der. John Gassner-Edward Quinn) New York: Thomas Y. Crowell Company, Inc., 444-446.

YÜKSEL, Ayşegül. (2006) *Samuel Beckett Tiyatrosu*. İstanbul: Dünya Kitapları.

