

TEKİNSİZ TEATRALLİK/  
SAHNE-DIŞI'NIN  
TEMSİLİ: EURYDİKE  
OLARAK BECKETT  
OYUNLARI\*

UNCANNY THEATRICALITY/  
THE REPRESENTATION  
OF THE OFF-STAGE:  
BECKETT'S PLAYS  
AS EURYDICE

BELİZ GÜÇBİLMEZ\*\*

**Özet**

*Batı tiyatrosunun tarihi boyunca sahnedışı kimi zaman içselleştirilerek ve sahnenin eklentisi olarak kimi zaman da sorunsallaştırılarak ve sahneyi yapışöküme uğratacak uygulamalarla kullanımda olmuştur. Bu yazı sahnedışını bir yok-alan olarak kabul ederek kuramsal bir çerçeve kurmaya çalışmakta, özellikle Beckett'in oyunlarından yola çıkarak sahnedışının temsilini bilinçdışının ve geçmişin temsili olarak okumaktadır. Bunu yaparken de Bergson'un Hiçliğin Temsili düşüncesinden ve Maurice Blanchot'nun Orpheus ve Eurydike mitosunu yeniden okuyuşundan yararlanmaktadır.*

**Abstract**

*In the vast history of Western drama the off-stage has been used both as an internalized extension of the stage and as a problematized element that deconstructs the stage itself. This article considers the off-stage as a non-space in order to constitute a theoretical frame, and reads the plays of Beckett and their representation of the off-stage as the representation of the unconscious and past. Bergson's idea of "The Representation of Nothing" and Maurice Blanchot's rereading of the Orpheus-Eurydice myth are employed as references.*

\* Bu makale, 17-21 Kasım 2005 tarihleri arasında Polonya Krakow'da toplanan IFTR'nin (International Federation for Theatre Reserch) bir çalışma grubu buluşmasında sunulan bildirinin genişletilmiş ve türkçeleştirilmiş versiyonudur.

\*\*Yrd.Doç.Dr., Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih – Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü

**D**il yokluktan doğar. Çünkü anlatma arzusunu kıskırtan yokluktur. Hakkında konuşulacak, hikaye edilecek olanın, nesnenin yokluğu onu şimdi burada temsille, seslenişle, sözle ya da yazıyla var kılmanın önkoşuludur. Barthes sevilenlere yazılan mektupları da anıştırarak *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*'da benzer bir konuya değinir. Kişi "sevilenin yokluğu söylemini kurup durur"ken bir yandan da tuhaf "görülmedik" bir durum hasil olmaktadır. "Öteki", gönderme yaptığım kişi olarak uzakta, "seslendiğim varlık olarak buradadır. Bu görülmedik çarpıklıktan, bir tür katlanılmaz buradalık doğar"; fiilin iki ayrı çekiminin arasında, "iki zaman arasında, gönderge zamanıyla söyleyim zamanı arasında sıkışıp kalmışım: gittin (bundan yakınıyorum), buradasın (sana seslendiğime göre)."<sup>1</sup> Öyleyse yazmak nesnesinin olmadığı yerde başlar ve bu anlamda hep olmayan'ın, yok'un temsilidir.

Yokluğu, yazmanın koşulu kabul eden yaklaşım Barthes'a özgü değildir. Tzvetan Todorov da "metnin içinde, hedefin(ya da hakikatin) yokluğu var kılır; hatta yokluk metnin mantıksal kökenidir, varlık nedenidir; hedef, yokluğuyla metni var eder. Aslolan unsur yoktur, yokluk aslolandır"<sup>2</sup> derken benzer bir noktaya işaret etmektedir.

Bu yazı, yazınsal metinle yokluk arasındaki ilişkiden yola çıkarak tiyatro sanatının yoklukla ilişkileneceği; dahası, yokluğu temsil etme kapasitesi üzerinde yoğunlaşıyor. Bunu yapabilmek için de işe tiyatronun yok-alanından; sahne-dışından başlıyor.

### ÇERÇEVENİN İÇİ VE DIŞI

Benzetmeci Batı tiyatrosu hem fiziksel hem de yönetsel olarak bir çerçeveleme sanatıdır. Tiyatro yazını ve uygulaması kendi tarihi içinde bu çerçeveyi kimi durumlarda sorgulamadan, uzlaşarak kabullenmiş ve varlığını/sunumunu bu çerçeveye göre örgütlemiş, belli dönüm noktalarında ise bu çerçeveyi sorunsallaştırmıştır. Çerçeve, sunum ve temsille ilgili olduğu kadar alımlama ile de ilgilidir; çerçeve oyun alanını belirler, anlatılan öykünün ve öyküye bağlı oyunsal (dramatik) eylemin sınırını çizer, gösterme

<sup>1</sup> Roland Barthes, *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*, çev.Tahsin Yücel (İstanbul: Metis Yayınları,2000), s. 22.

<sup>2</sup> Tzvetan Todorov, "Structural Analysis of Literature: The Tales of Henry James", *Critical Tradition: Classical Texts and Contemporary Trends*. Ed. By David H.Richter (New York: St.Martin Pres, 1989).[900-917] p.901

ile anlatma, mimesis ile diegesis arasındaki geçişli ilişkiyi kurar ve nihayet izlenme kurallarını belirleyerek konvansiyonları oluşturur. İzleyici için çerçevenin içinde gördüğü içerisidir; “oyuncuların girip çıktığı yerler, sahne ile dışarı arasındaki sınıra, ve aynı anda tiyatrodaki kapının gerçek ve simgesel önemine işaret eder.”<sup>3</sup>

Çerçevenin dışında kalanı, tiyatrodaki gösterilenin bir anlamda tamamlayıcısı ya da uzantısı olarak kabul ederek içselleştiren tutum Antik Yunan tiyatrosundan, gerçekçiliğe hatta uyumsuz tiyatroların kimi örneklerine dek takip edilebilecek bir tarihsel yaygınlık gösterir. Sahnede nasıl yorumladıklarından bağımsız olarak salt ait oldukları metinlerinden okunduğunda Oidipus'un gözlerini kör ettiği, Bakkhalar'ın Pentheus'u parçaladığı, Macbeth'in Duncan'ı öldürdüğü, Hedwig'in yaban ördeği yerine kendini vurduğu, vişne ağaçlarının kesilip durduğu, Ionesco'nun gergedanlarının koşuşturduğu yerdir sahnedışı.

Antik Yunan'ın “kanlı olayların sahnede gösterilmemesine” ilişkin kural haline gelmiş uygulaması, özellikle de bu dönemde, sahnedışını “kanlı” ve şiddetli bir yer haline getirmiştir. Elizabeth tiyatrosu kullandığı “dış mekanlarla” geniş bir temsil uzamı kurarken, Fransız neo-klasisizminin icadı olan ve Racine'le doruğuna ulaşan, bir odada geçen tragedya geleneği uygulamada ağırlık kazanmıştır. 1789'dan sonra değişen koşullarla birlikte 19. yüzyıl boyunca burjuvazinin siyaset ve sanat alanındaki egemenliği ile birlikte sahnenin iç mekanlar kurmaya başlaması ve özellikle de bu iç mekanların burjuva evlerinin oturma odaları olarak tasarlanması sınırları son derece belirgin bir içerisi-dışarı ayrımını da beraberinde getirmiştir. Gerçekçi tiyatroların iç-dış ayrımının somut örneklerinden birine odaklanmadan önce Shakespeare'in *Macbeth*'inden bir örnekle bir sahnedışı uygulaması örneği sunmakta yarar var. Oyunun hemen başında “savaş alanı yakınında bir ordugah”da Malcolm Subay'dan savaş alanında neler olup bittiğini anlatmasını ister. Subayın savaş alanından verdiği haber, oyun mekanını savaş meydanını da içerecek biçimde genişletmektedir.

<sup>3</sup> Patrice Pavis, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis* trans by Christine Shantz (Toronto: University of Toronto Press, 1998), p.155.

Durum dengede gibiydi./ Gücü tükenmiş iki yüzücü misali, / ordular birbirine dayanmış,/ kıvılda yama olmuşlardı karşılıklı./ Tam o sıra, isyancıların başı, hainler haini,/ Gaddar Macdonald'a, batıdaki adalardan,/ Atlı, yaya, İrlandalı asker takviyesi geldi./ Talih denen sürtük onun yüzüne gülüyor gibiydi./ Ama sonuçta bu işe yaramadı./ Kahraman Macbeth- ki bu sifata fazlasıyla layık,/ Talihi hiçe sayarak, fazla işlemekten dumanı tüten, kanlı kılıcını savura savura/ [...] yolunu açıp sefilin karşısına dikildi./ Ağzını açıp tek bir söz etmeden,/ Adamın göbeğinden daldırdığı gibi kılıcını,/ Çenesinin altından çıkardı; Sonra da kellesini direğe geçirip/Bizim surların üstüne dikti./[...] En büyük silahı yiğitlik olan askerlerimiz,/ Haklı davaları uğruna saldırınca,/ Bu başıbozuklar , topuklarını kaldırıp/ Çil yavrusu gibi dağılmaya başlamıştı ki/ Norveç Kralı bir taktik uygulayıp,/ İlave silahlar ve takviye birliklerle/ Yeniden saldırıya geçti/ [...] İki kere iki kat güçle saldırdılar düşmana./ Sanki yaralardan oluk oluk akan kanda yüzmek/ Ya da yeni bir Golgotha yaratmak ister gibiydiler.<sup>4</sup>

Ya da cadıların kehanetlerinde imkansız gibi vurgulanmış ihtimaller bir bir gerçekleştiğinde bu kez Birnam ormanına dönüşmüş sahnedişini sahnede sözle canlandıran Habercinin sözleri anımsanabilir.

Tepenin üstünde nöbet tutarken,/ Bir ara Birnam'a doğru bakıyordum,/ Birden sanki orman hareket etti./ [...] Siz de görebilirsiniz uzakta değil, üç mil kadar ötede./ Yani yürüyen bir ağaçlık.<sup>5</sup>

Bu örneklerde genellikle Antik Yunan'da ve İspanyol Altın Çağ tiyatrosunda görülen yaygın bir uygulama olarak asal oyun kişileri dışında kalan ve genellikle oyundaki biricik ve geçici işlevi "dışardan haber vermek" olan "haberciler" in ağzından aktarılarak sahneye taşınan dışarı, sahnede temsil edileni büyütme, genişletme ve topografik olarak da yaygınlaştırmaktadır.

<sup>4</sup> William Shakespeare, Macbeth çev. Bülent Bozkurt, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2003), s.20-22

<sup>5</sup> aynı, s.135.

Gerçekçilik geleneğinin sahnedişı kullanımı, hem geleneği takip eder hem de ona katkıda bulunur. 19. yüzyıl gerçekçiliğinin önemli temsilcilerinden olan Ibsen'in tiyatrosunda sahne-sahnedişı, ya da eylem-öykü arasındaki oran ya da denge, -oyunlarının Sophokles'inkilerle karşılaştırılması için geçerli bir zemin oluşturacak biçimde- analitik yöneme başvurmuş olması nedeniyle sahnedişı lehine bozulmuştur. Yani Ibsen sahnelerinin sunduğu/gösterdiği "şimdi ve burada"sı, sahnediőisinin içerdiği "o zaman ve orada"ya oranla son derece zayıftır. Peter Szondi de Ibsen oyunlarının bu niteliğini "dramın krizi"nin işaretlerinden biri olarak algılayacak ve Ibsen'in oyunlarının, genel kanının aksine, *Kral Oidipus*'tan ne kadar farklı olduğunu gösterecektir. Szondi'ye göre "Burada [Özelde Brandt metninde ve genelde Ibsen'in oyun metinlerinde] geçmiş, Sophokles'in Oidipus'unda olduğu gibi şimdinin bir fonksiyonu değildir.[...] Ibsen dramaturgisinin çözümsüz biçim sorunudur bu"<sup>6</sup>; karşılaştırma yersizdir, zira *Oidipus*'ta

...[habercilerin anlattıklarından öğrenilen] hakikat yine de geçmişe ait değildir. Açığa çıkarılan geçmiş değil şimdidir. Oidipus halihazırda babasının katili, annesinin kocası, çocuklarının ağabeyidir.[...] dolayısıyla Kral Oidipus oyunun aksiyonu, oyunun şimdisi tarafından içerilmektedir.<sup>7</sup>

Dram sanatının dolaysız bir şimdi'yi temsil etme zorunluluğuyla karşıtlık oluşturacak biçimde Ibsen'in öyküleri şimdisinde pek az dramatik aksiyonun bulunduğu, tek mekanlı yapısını kendine eklemlediği genişletilmiş sahnedişı ile çoğullaştırır ve büyütür. Oyunun şimdinden daha önemli "o zamanda" olmuş olanlar giderek asıl belirleyici olur ve sahne, sahnediőisinin ikincil bir uzantısına dönüşür. Ibsen'in *Hedda Gabler* oyunu, yalnızca Tesman'ların evinin bir odasında geçmesine karşın, oyunda izleyicinin görmediği ama oyun kişileri tarafından işgal edilmeleriyle oyunun görülen mekanına dahil olan yargıç Brack'in bekar evi, Tesman'ın teyzesi Julie'nin hasta kızkardeőine baktığı evi, kırmızı saçlı şarkıcı Diana'nın randevuevi, Thea'nın kocası Elvsted ve Lövborg ile birlikte yaőadıđı tepedeki yalıtılmış ev ile oyunun kapsadığı ve içinde kurulduğu mekanlar çoğullaşır; çoğalan mekanlar oyunun içerdiği şimdi'nin dışında bir zamanı gösteren saatleri kurar.

<sup>6</sup> Peter Szondi, *Theory of the Modern Drama* ed.and trans.:Michael Hays [Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987], p. 16

<sup>7</sup> aynı, p. 13.

Sahneye dışardan gelenler, bu mekanlardan Tesmanlar'ın salonuna, içeriye gelmektedirler. İçeri geldiklerinde, ya izleyicinin onları görmedikleri süre boyunca içinde buldukları bu mekanlara atıfta bulunur, ya da bu “dışarıyı” sözle anlatarak güçlü resimlerle somutlayıp, izleyicinin imgeleminde bu mekanları canlandırır. Giderek büyüyen, yayılan sahnedışı, sınırlarının belirsizliği ile, sınırları belirgin sahneye doğru akarak, sahnenin somut mekanını ve zamanını belirsizleştirir, ya da somutluğunu ve fizikselliğini tehdit etmeye başlar. Böyle bakıldığında bir sorunsal olarak kabul edilmediğinde bile sahnedışı kendiliğinden bir sorunsala dönüşme ihtimalini taşıyan, göstermenin ve görmenin belirlendiği bir sanat olan tiyatroyu da tehdit eden bir potansiyele dönüşür.

Buraya kadar somut uygulamalarla ele alınan sahnedişine daha teorik bir noktadan bakmanın zamanı geldi öyleyse.

### **SAHNEDİŞİNE TEKİNSİZ BİR YOLCULUK**

Bilinenleri tekrarlayarak başlamalı. Tiyatroda üç ayrı alan vardır: Sahne, seyir yeri ve sahne arkası. Üçü de gerçek mekanlardır ancak sahne kurmaca bir mekanın göstergesine dönüşme kapasitesiyle diğer iki mekandan farklılaşır. Sahne arkası, oyuncunun, sahneye girmeyi beklediği, kostümünü giyip makyajını yaptığı rolüne hazırlandığı, oyunda rolü olmadığı süreler boyunca içinde beklediği, izleyicinin görmediği ve sahnenin arkasında bir yerde bu iş için ayrılmış mekanın adıdır. Oysa sahnedışı denildiğinde somut ve fiziksel varlığıyla değil de kurmaca bir mekana dönüşmüş haliyle “sahne”nin ardı, görünmeyeni kastedilmektedir. Oyuncuların değil de oyun kişilerinin izleyici tarafından görülmedikleri anlarda buldukları yerdir sahnedışı. Öyleyse görünmezliği ile hem tiyatronun yarattığı kurmaca evrenin dışındadır hem de gerçekliğin bir parçası değildir. Gerçek ile kurmaca arasında, bir geçiş bölgesi, bir koridor, bir tampon bölge, tarafsız bir alan olarak da nitelenebilir. İki dünya ile de ilintilidir ama herhangi biri tarafından içerilmemektedir. İki dünyanın dilinin, coğrafyasının ve aslında ikliminin dışında kalarak, elimizdeki “malzemeye” tanımlanmaya, yerleştirilmeye, temsil edilmeye ayak direr. Bu dirence rağmen –belki de bu direncin kıskırtıcılığıyla demeli- sahnedişini temsil etmeye soyunmak öyleyse daha baştan sınırları

belirsiz, anlatarak kendimize ait kılamayacağımız, çünkü anlatmaya başlar başlamaz başka bir şeye dönüştüğünü gördüğümüz bir yokluğu, bir imkansızlığı temsil etmenin erken yenilgisini taşıyor içinde. Anlam düzeyinde belirsiz olan optik düzeyde fludur ve fluluk tiyatro sahnelerinin bozulup dağılmasına neden olur.

Sahne-dışı bir yer değil, bir düşüncedir. Sahneyi tersinden referans göstererek varolur. Sahne, gerçekçilerin istediği gibi “yaşamdan bir kesit”i gösterdiğinde, sahnedışı, bu kesit hariç, bütün yaşamdır. Öyleyse şöyle de denebilir; sahne-dışı dünyadan sahneyi çıkardığımızda geriye kalandır, “yüzölçümü” aşığı yukarı bütün bir evreni kaplar. Zamanı, zaman eksi şimdidir. Dolayısıyla sahnedışı hakkında konuşmak “o zaman ve orası” hakkında, gramerini bilmediğimiz ve takip edemediğimiz bir dilin içinden konuşmak demektir. Sözlüksüz, takvimsiz ve haritasız yaklaşıma çalıştığımız, ne bize ne de bir başkasına ait olan, bir yok-yerden söz edilmektedir öyleyse. İskoçya ve Kuzey İngiltere kaynaklı türetimi içinde “nasıl yapılacağını bilmek” anlamında *can*'den türetilmiş *canny* sözcüğünün içeriğinin tam tersinde, *un-canny*'nin, “neyi nasıl yapacağımızı bilememenin”, belirsizliğin ve tekinsiz olanın coğrafyasındayız. Tekinsiz sözcüğünün Almanca kaynağının (*un-heimlich*) içerdiği yersiz-yurtsuzluk/evsizlik anlamıyla düşünüldüğünde tekinsizlik sahnemizlik demektir. Sahne gösterimin ve ona ait bütün görmelerin ve göstermelerin, edimin evidir; öyleyse sahnemizlik, sahne olmayış, sahnedışı bakışı ve görmeyi engelleyen, öyleyse tiyatronun temeli kabul edilen *opsis*'i körlüğe dönüştüren bir yok-varlıktır.

Asal zorunluluğu görünürlük olan bir sanat olarak tiyatronun<sup>8</sup> bu görünmeye direnen yok-alanı, tiyatronun ontolojisinde yarattığı çatlaktan da tekinsizlik üretmektedir. Ama aslında tekinsiz olan alımlayıcı için geçerlidir, kendi başına alımlayıcısından bağımsız bir tekinsizlik yoktur yani. Josette Féral'in ünlü teatrallik formülünü burada teatrallik teriminin yerine tekinsizlik terimini koyarak yeniden yazmak mümkün. “Tekinsizlik kendiliğinden oluşmaz, birileri için oluşur. Bir başka deyişle Öteki için geçerlidir.”<sup>9</sup> Yani tekinsizlik, baktığında büsbütün tanımadığı bir şeyi değil, tanıdığı bir şeyi de değil, bu ikisinin rahatsız edici bir karışımını gören kişi

<sup>8</sup> Martin Heidegger, “Science and Reflection” *The Question Concerning Technology and Other Essays*, trans. William Lowitt (New York: Harper, 1977), s. 163. Heidegger, teori ile tiyatro sözcüklerinin kökensel bağları üzerine düşünürken, tiyatroyu bir şeyin kendini dışa açtığı, gösterdiği görünüş, kendini sunduğu dış görünüm olarak tanımlamıştır

<sup>9</sup> Josette Féral, “Performance and Theatricality”, *Modern Drama*, Vol:25, no.1, 1982, s. 178. Féral'in yazıda geliştirdiği formülün aslı şöyle “Theatricality cannot be, it must be for someone. In other words, it is for the Other.”

açısından sözkonusu olabilmektedir.

Bu mesele üzerine 1906 yılında yazan Jentsch şöyle diyor:

Kişiyi tekinsizlik kapladığında artık kendini “yuvasında” gibi hissedemez; huzuru kaçmıştır bir kez, baktığı şey ona yabancıdır artık, ya da en azından ona öyle görünür... Bir şeyin ya da olayın yarattığı tekinsizlik etkisi bir tür yönünü bulamama ile ilişkilidir.<sup>10</sup>

Bu durumda tekinsiz olan yeni bir şeyin yarattığı heyecan değil, önceden bilindiği varsayılan bir şeyin şimdi kazandığı yabancılık niteliğinden doğan bir yeniden algılayıştır. Dolayısıyla tekinsizlik, şeylerin kendi niteliğinde değil, kavranışlarındadır, ya da bakanın algılayışındadır. Tıpkı teatrallikte olduğu gibi.

### BEDENSİZ SESLER

Freud 1919 tarihli “Tekinsiz Olan” makalesinde, Hoffmann’ın “Sand Man” [Kum Adam] adlı öyküsünü yeniden okur ve bu öyküden hareketle tekinsizliğin kaynaklarından birinin de kişinin gözlerini kaybetme korkusu olduğunu söyler. Bu korku Freud’un yorumunda kastrasyon korkusudur<sup>11</sup> ancak burada “tekinsiz teatrallik” kavramının bir parçası olarak, bir sahne olayının karşısındayken izleyicinin görme yeteneğini/ayrıcalığını gerçekten kaybetmesi anlamıyla alınmakta ya da izleyicinin görme yetisinin elinden alındığı durumlardan doğmaktadır. Göz işlevsizleştikçe diğer duyu organları bu arada da en çok işitme duyusu öne çıkacak ve sahneye yönelmiş görme/göz odağı, sahnedışına açılan ikizine, işitme/kulak odağına dönüşecektir. Bu nokta *The Uncanny* kitabının yazarı Nicholas Royle’un da dikkatini çekmiş olmalı ki kitabında “tekinsiz olan”a eleştirel yaklaşabilmek için” der “işitsel boyutunun vurgulanması gereklidir.” Roy, Freud’un örneği olan Sand Man masalına atıfta bulunarak savını destekler: “Kum Adam’ın gelişi, öncelikle bir işitme deneyimi yaratıyor.”<sup>12</sup> Zira Nathaniel, Kum Adam’ı görmeden önce onun merdivenlerde yankılanan korkutucu ayak seslerini duyuyor ve aslında onun derin korkusunu yaratan da bu ses oluyor.<sup>13</sup> Bu durumda tekinsizlikle, tekinsizliğin evi olan sahnedışıyla sesin ilişkisine biraz daha

<sup>10</sup> Ernst Jentsch, “On the Psychology of the Uncanny”. Trans. Roy Sellars Angelaki (2:1) U.K: 1995 p.8.

<sup>11</sup> Sigmund Freud, “The ‘Uncanny’” [1919] *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Trans: James Strachey (London: The Hogarth Press, 1964), p.233.

<sup>12</sup> Nicholas Royle, *The Uncanny* (Manchester: Manchester University Press, 2002), s.136.

<sup>13</sup> a.g.e., s. 46.



yakından bakmak gerekiyor .

Sahnedişinin konvansiyel kullanımı, sahneye girerek Şimdi'ye dahil olan oyun kişilerinin sahnedişini sözle aktarması üzerine kurulmuŐtur. Az önce olanı, orada olanı sahneye sözleriyle aktaran oyun kişileri sahneye giriŐ ıkıŐları ile bu iki alanı birbirinden belirgin bir biçimde ayırır ve bu iki alanın birbirine karıŐmasını bir ölçüde engeller. Ancak sahnede (ve tabii seyir yerinde) sahnediŐından gelen bir ses duyulduğunda, sahnedişinin varlığı görmezden (duymazdan) gelinemeyecek bir varlık kazanmaya başlar.

Sahnedişinin hep el atında tutulan, kolay giriŐi ses'tir. Kaynağı görülmeyen seslerin yarattığı yaygın merak ya da endiŐe bu kolay giriŐin neden bu denli sık kullandığının da açıklamasını taşıyor içinde. Tiyatro sanatı içinde görme odağının yerini alan işitme odağı, adına "tiyatro seyretmek" denilen güvenli süreci de tehdit ediyor. Gündelik yaşamdan farklı bir biçimde sahnede bir ses duyulduğunda ve sesin nereden geldiği "grlemediğinde" izleyici öncelikle sahne dışından geldiğine inanır. Böyle sesler diyelim *Martı* gibi örneklerde ehovyen bir Őiirsellik yaratabileceği gibi, *Godot'yu Beklerken* de olduğu gibi sahne-dışı evreninin "rktc sakini" Godot'ya *yani bir sahne-dışı yaratığına* ait olduğuna da inanılabilir. Yoğun ve bilinçli bir biçimde kullanıldığında sahne-dışı sesler, sahnede işitsel bir görsellik yaratmaya ve sahnedişinin tekinsizliğini sahneye taŐımaya baŐlarlar. Çünkü "ora"dan çıkıp gelmektedirler ve kaynakları gösterilmediği sürece, oranın belirsizliğine yatırım yaparlar. KuŐkusuz sesin doğasından gelen nitelikleri de izleyici izlenimini belirlemektedir. Ses, kaynağına doğrudan bağlıdır. Bir başka deyişle sesi kaynağına bağlayan iliŐki dolaysızdır. Kişinin kendisine en yakın niteliği sesidir. (rneğin bir aracı olarak adlandırılabilir ayna olmaksızın kendi yüzümüzü, gözümüzü göremeyiz) Kişinin kendi sesi ile kurduğu süreğen ve dolaysız, aracısız iliŐkisi, onu başka sesleri de kaynağı ile birlikte düŐünmeye iter. Dolayısıyla bu doğal iliŐki kasıtlı bir biçimde bozulduğunda; kişinin, sesi kaynağından bağımsız bir biçimde anlamlandırması olanaksızlaŐır. Ses onu üreten bedene aittir. Böyle bakıldığında "ses çıkarmak" deyimini, sesin içimizden çıktığını, bize ait bir Őeyken dışarı bırakıldığını ima eder. Bu an-

lamda sessiz bir beden, susku olarak adlandırıldığından, kabul edilebilirdir ama bedensiz ses, -özellikle de kendini fiziksel sunuma teslim etmiş bir sanat olan tiyatro içinde- tekinsizdir. Söylenenleri netleştirmek gerekirse, sahnede kaynağı görülmeyen bir ses duymak izleyiciyi doğrudan sahne-dışına (ya da sahedışını doğrudan izleyiciye) taşır ve tiyatro sanatına özgü bir tekinsizlik duygusu uyandırır. Freud'un anılan makalesinde tekinsizi tanımlarken atıfta bulunduğu tanımlardan biri de Schelling'e aittir: “*Unheimlich*, sır olarak ya da örtülü kalması gerektiği halde açığa çıkmış her şeydir.”<sup>14</sup> Sahnedişı dünya sesini duyurduğunda, gizli kalma kuralını ihlal etmiş ve tekinsizleşmiştir.

### BİLİNÇDİŞİ OLARAK SAHNEDİŞİ

Daha çok sesle taşındığımız sahne-dışı'nın “orası” kadar “o zaman”ı da imliyor oluşu, ikili bir zaman niteliğini de taşıması anlamına gelir. Şimdi'nin (sahnenin) referans noktası olduğu bir durumda zaman ancak “önce” ve “sonra” kategorileriyle algılanabiliyorsa eğer, sahne dışı bu iki zamanı birden taşımasıyla karmaşıklaşır ve belirsizleşir. Aristoteles devinimi (öyleyse sahne üzerinde olup biteni) algılamayı sağlayanın da bu önce ve sonra kategorileri olduğunu söyler.<sup>15</sup> Ama yine de sahne-dışının imgesel bir yok-mekan olduğu anımsandığında, sahne-dışının “o zaman”ı daha çok geçmiş zaman olarak kavranma zorunluluğunu taşır. Şunu kastediyorum: “o zaman” denmesini sağlayan koşul, sahnenin şimdisi'dir; yani sahne-dışının temsil ettiği “o zaman” bir zaman sahne üzerinde görülmüş (olmalıdır) ve “şimdi” olmuştur. (geçmişin bu niteliği kazanabilmesi için bir zamanlar *şimdi* olmuş olması gerekir) Şimdi'de, sahne üzerinde temsil edilen, işi bitip, zamanını doldurup geçmiş zaman olduğunda sahne-dışına gömülmüştür. Dolayısıyla örneğin tiyatro sanatında sahnenin şimdiiyi temsil etmek yerine geçmişe yönelmesi, bastırılmış olanın geri dönüşü olarak yorumlanmalıdır. Öyleyse, bellek, bilinçdışı ve sahne-dışı arasında yakın bir bağ vardır. Bilinçdışı der demez akla gelen ilk isme, Freud'a dönmeli yine. “tekinsiz, aslında yeni ya da bilinmeyen değildir; tanıdık olanın, ya da zihinde çok önce kurulmuş olanın uğradığı baskılama süreci sonrasında tanınmaz hale gelişidir.” (394). Geçmiş sahneye her taşındığında şimdi olur, ancak bu şimdi sahnedişinden çağrılmış olmanın, yeraltından, gömüldüğü yerden koparılıp çıkarılmanın

<sup>14</sup> Freud, ön.ver, s. 224.

<sup>15</sup> Aristoteles, Augustinus, Heidegger, Zaman Kavramı, çev. Saffet Babür (Ankara: İmge Kitabevi, 1996), s.17.

yarattığı çarpıtıcı, bozucu, deforme edici etkiye maruz kalmıştır. Bu anlamda bastırılmış olanın geri dönüşü olarak sahnedışının zamanından sahnenin şimdisine, kaçınılmaz biçimde dönüşüme uğramış olarak taşınan geçmiş, bir belirsizlik ve yabancılık duygusu yarattığı kadar, bir tanıdıklık duygusu da yaratacağından tekinsiz olacaktır.

Freud sözkonusu makalede tekinsizlik teorisinin “etkili bir sağlaması” olduğunu söyleyerek bir örnek de verir. Erkek hastalarının bir çoğu kadın cinsel organının onlarda yarattığı tekinsizlik duygusundan söz etmiştir Freud’a. Freud’un açıklaması hazırdır; kadın cinsel organı, herkes için bir zamanlar “yuva” (heim) olmuş bir yerin kapısıdır. Ta en başta herkes bir biçimde bu kapıdan geçmiştir.

bir erkek rüyasında kendini bir yerde, bir ülkede bulur da, rüyasının içinde kendi kendine ‘burası çok tanıdık, sanki daha önce de gelmişim buraya’ derse, bu yeri annesinin cinsel organı ya da bedeni olarak yorumlayabiliriz. Bu durumda da tekinsiz olan, bir zamanlar, tekin olan’dı, yuvamızdı, yuvamız gibi olan yerdı, bize aşınaydı, öyleyse “un-” ön eki, baskılamayı simgeler.<sup>16</sup>

Almanca ve İngilizce’deki un- öneki burada (Freud’un yorumunda) kelimeyi olumsuz yapan, dolayısıyla kök sözcüğün karşıtını üreten bir ek olmaktan çıkar. “Tekinsiz olan bir biçimde tekin olan’ın bir alt türüdür” (377) Tiyatro terimlerine uygulandığında, sahne/sahne-dışı (tekin /tekinsiz); birbirinin karşıtı değil de birbirine rağmen ve birbiri pahasına bir arada düşünülmesi zorunlu iki terim haline gelir. Sahne yoksa sahne-dışı da yoktur, sahnedışının yokluğunda sahneden de söz edilemez. Hem bir arada olamazlar (bir yer sahne ise, sahne-dışı değildir çünkü, -sahnedışından gelen seslerin bu anlamda da bir sahne-sahnedışı biraradalığı yaratarak tedirginlik ürettiğini anımsayalım) hem de birbirlerinden ayrılamazlar. Öyleyse sahne/sahne-dışı hem bir çift, hem de aynı anda bir ikili karşıtlıktır. Sahne üzerindeki oyun kişileri açısından ve onların kurmaca düzeyinden, sahne-dışı içinden çıkıp geldikleri yerdır; öyleyse sahneyi doğuran rahimdir.

<sup>16</sup> Freud, ön.ver., p. 245.

Sahne-dışının bilgisi, bilinçdışı “bilgidir”; sahne-dışı, sahnenin bilinçdışıdır. Peki bu “sahnenin bilinçdışı olarak sahnedişi”na ne gömülüdür? Sorunun birbirini içeren iki yanıtı varmış gibi görünüyor: sahne-dışına gömülü olan hiçliktir; ya da her ne gömülüyse, sahne-dışının karanlık ve dipsiz boşluğuna kapılarak hiçleşmiştir. Sorunun yanıtı temsil edilemez olan’ın içeriğinde saklıdır. Sahne hep bir varlık alanının temsili ise ve bu koşuldan kaçamıyorsa, bilinçdışı olarak sahnedişi, sahnede temsil edil(e)meyendir. Demek ki, şöyle de ifade edilebilir; sahnede temsil edilebilen ne varsa bunun dışında kalan her şey sahne-dışının içeriğini oluşturur; yani oradaki temsil, ya da orasının temsili imgesel olarak “hiçliğin” temsilidir.

### HIÇLIĞIN TEMSİLİ

Sahnedişi ancak hiçliğin temsili ile temsil edilebilir. Peki ama tiyatro sanatı açısından hiçliğin temsil edilmesi ne anlam taşır ve bu temsil nasıl sağlanabilir?

Henri Bergson 1907 tarihli *Yaratıcı Tekamül* adıyla Türkçeleştirilmiş kitabının bir bölümünü “Hiçliğin Temsili” meselesine ayırmıştır. “Hiçlik” der Bergson “bir imge ya da bir düşünce olarak”, iki ayrı kavranışla ele alınabilir. Hiçlik’i imge olarak açıklarken okurlarını kendisiyle birlikte bir deney(im)e davet eder Bergson.<sup>17</sup>

“Diyelim ki gözlerimi kapıyor kulaklarımı tikiyor, dışardan aldığım bütün duyuları birer birer körletiyorum.” diyerek başlatır Bergson bu ortak deneyi. Öncelikle, diyelim gözümüzü kapatmadan önce en son gördüğümüz şeylerin yakın anısının bilincimizde bıraktığı izi korumaya devam ediyoruz. Biraz daha çabayla bu bilinci de söndürdüğümüzde, aynı anda bir başka bilincin uyanıdığını fark ediyoruz. Bilincimiz sönerken, buna tanıklık ediyor bu uyanmakta olan bilinç. Çünkü ilk bilinç, yerini ancak bir başkasına bırakarak, bir ikinci bilincin huzurunda sönümlenebiliyor. Yani ne yaparsak yapalım, ya içten, ya dıştan, hep bir şeyler algılamaya devam ediyoruz. Dışarıdaki nesnelere bilmeyi kestiğimizde, kendimizi içimizdeki öteki bilince çekiyoruz. Bu içsel bilinci susturduğumuzda, bu kez tükenmekte olan bilincimizi dışarıdaki

<sup>17</sup> Henri Bergson, *Yaratıcı Tekamül*, çev. Şekip Tunç (İstanbul: M.E.B., 1947) s. 356 Bu kitaptan söz ettiğim bölümlerde, Türkçe çevirisine zaman zaman atıfta bulunsam da, genelde Türkçe’ye “Mevcudiyet ve Yokluk” olarak çevrilen bölümden doğrudan alıntı yapmak yerine dilinin zor anlaşılır niteliği yüzünden metnin İngilizce çevirisinden okuyarak kendi sözlerimle ifade etmeyi seçtim.

bir nesne gibi algılayan hayali/imgesel bir bilinç, iç bilincin suskunluğundan doğuyor. İmgelem bir bilinçten diğerine geçebilir; bir “dışarıyı”, bir “içeriyi” öldürebilir ama ikisini aynı anda ortadan kaldıramaz. Çünkü birinin yokluğu diğerinin baskın varlığını içermektedir. Hiçlik imgesini yaratmak için verdiğimiz uğraş, zihnimizin sürekli dış gerçeklik ile iç gerçeklik arasında gidip gelmesine yol açar. Bu gidiş gelişler trafiğinde öyle bir nokta vardır ki; o noktada artık ne iç gerçeklik, ne dış gerçeklik algılanamaz. O noktada artık birini algılamıyoruz ve diğerini algılamaya başlamamışızdır; işte tam böyle bir noktada, Bergson'a göre hiçlik imgesi oluşmaktadır. Bu imgeyi daha sonra yeniden işbaşına çağıracağım.

Ancak felsefecilerin bir sorunsal olarak ele aldıkları hiçlik imgesi değil, hiçlik düşüncesidir. Bergson için hiçliği düşünmek “bin kenarlı bir çokgeni düşünmek” gibidir.\* Her şeyin yok olduğunu düşünmek kolaydır. Çevremizde gördüğümüz ne varsa hepsinin birer birer yok olduğunu düşünebiliriz. Bir nesne, iki nesne, üç nesne... sayıyı istediğimiz kadar arttırabiliriz. Böylece her şeyi yok etmiş oluruz. Ama acaba öyle mi? Bir düşüncenin düşünce olabilmesi için onu bir araya getiren parçaların bir arada durabilmesi gerekir. Yoksa eğer bir düşünceyi oluştururken biraya getirdiğimiz unsurlar, aynı hızla dağılıyorsa “buna artık fikir değil, sadece laf denir”<sup>18</sup> “Daireyi tanımladığımızda,” pek çok daireyi düşünebiliriz ama “kare bir daire düşünemeyiz; çünkü dairenin oluşum yasası, bu figürü düz çizgilerle tanımlama ihtimalini dışarıda bırakır”. Burada da durum aynıdır; “silme” işlemi tekil değil de “bütüncül” bir işlem olarak görülmediği sürece “her şeyi yok etmek” salt retorik olacaktır, tıpkı “kare daire” gibi.

Öyleyse yok olan bir nesne yerinde bir hiçlik bırakacaktır fakat bu kavrayış ancak anımsayan ve uman bir tanık için geçerlidir. Kişi bir nesnenin varlığını anımsamıyorsa, onu yeniden görmeye ilişkin bir beklentisi yoksa o nesnenin yokluğundan ya da ardında bıraktığı hiçlikten söz edilemez. Öyleyse hiçlik ancak anımsayan ve uman bir alımlayıcı için geçerli olabilir. Belleğin olmadığı yerde hiçliği temsil etmek olanaksızdır, beyhudedir öyleyse.

\* Yaratıcı Tekamül'de Bergson, Descartes'ın şu sözünü alıntılıyor: “Nitekim Descartes, “bin kenarlı bir poligonu hayal etmek mümkün olmasa bile yapılması imkanını açıkça tasarlamak kafidir” diyor. (s 359.)

<sup>18</sup> Bergson ön.ver. s. 360

Bergson'un hiçlik imgesine ve düşüncesine ilişkin akıl yürütmesini uzun uzun ele almanın bir anlamı var. Tiyatro evreni açısından bakıldığında, hiçlik imgesi ya da düşüncesi, tiyatro tarihi boyunca bastırılmış olanı, tiyatronun temsil etmekten/göstermekten kaçınmış olduğunu, doğrudan ele almadan çevresinden dolaştıklarını içermektedir. Tiyatronun kendi "hiçlik"ini temsil etmesi ancak bu imtina edilmiş olanı önemseyen, geçmişin bütünüyle unutulmaya terk edilmesine izin vermek istemeyen bir izleyici karşısında ve yalnız ve ancak böyle bir izleyici için anlamlı olacaktır. Yani tiyatrodaki sahne, sahne-dışını temsil etmeye yöneldiğinde, temsilin nesnesi hiçlik olduğunda, anımsama ve umma yeteneği yüksek bir izleyici kitlesi ima edilmektedir. Sahnenin bilinçdışı ya da belleği olarak sahne-dışı, sahnenin gösteremediğini gömdüğü sanal bir yer olma niteliği kazanarak izleyicinin bilinçdışı ya da belleğiyle buluşmak üzere görünür kılınmaya çalışılır. Sahnedişinin müdahalesiyle zenginleşen ve söküme uğratılan sahne artık algının değil anının, algılamanın değil varlıkla yokluğu bir arada içeren anımsamanın mekanı olmuştur.

### **ORPHEUS OLARAK BECKETT: ORADA KİMSE VAR MI?**

Latin şairi Vergilius'un anlatımıyla Orpheus ve karısı Eurydike'nin mitsel öyküleri umuttan çok umutsuzluğun taşıyıcısıdır ve bir "başarısızlık miti" oluşuyla da "yaşamın trajedisini" temsil eder.

Orpheus ve Eurydike miti [...] kaydedilen başarısızlığa rağmen, sevenin, korkunç eşiğin ötesinden kayıp sevgilisiyle birlikte geri dönme olasılığının olduğunu öne sürer. Dünyalar arasındaki karşılıklı açık ilişkiyi olanaksız kılan, her zaman için insan zayıflığının küçük bir hatası, hafif fakat kritik bir belirtisidir, bu yüzden insan neredeyse eğer küçük, şaşırtıcı kazadan kaçınabilse her şeyin iyi olabileceğine inanır.<sup>19</sup>

Vergilius'un "Georgica" adlı eserinde aktardığı mit Campbell'in sözünü ettiği hatayı olabildiğince küçültür ve bu hatadan kaçınmanın mümkün olabileceği duygusunu uyandırır. Orpheus dilere destan ozanlık sanatının gücüyle yeraltında karşılaştığı pek çok belayı atlatır ve sevgilisini bulur

<sup>19</sup> Joseph Campbell, Kahramanın Sonsuz Yolculuğu, çev. Sabri Gürses (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2000), s.238.

Gitti sokuldu Tænarius dağının boğazlarına kadar/  
yüksek kapılarının oraya yer altı tanrısı Dis'in. / girdi  
kapkara bir korkuyla gölgelenmiş ormana/ ölü ruhla-  
rın ve titreten kralların karşısına dikildi/insan yakarıŐ-  
larıyla yumuŐamayan yüreklerin dikildi karşısına/ Ve  
Erebus konutlarının en kuytu yerlerinden / hafif ruh-  
lar çıkageldi, onun ezgileriyle sarsılan/[...] Artık Orp-  
heus bütün belalardan kurtulmuş geri dönüyordu/  
ve kendisine geri verilen Eurydike, gelmekteyken/  
Proserpia'nın koŐtuđu Őarta uyararak/ kocasının ardın-  
dan yürüye yürüye/ havanın daha yüksek katlarına  
doğru/ Orpheus birden bir çılgnlık etti, boş bulundu/  
ölüm tanrıları bađıŐlamasını bilseler/ bađıŐlanın bir  
çılgnlıktı bu:/ Eurydike'si iŐıđın altına tam çıktı çıka-  
cakken/ unutup duruverdi, gönlüne yenildi, döndü  
baktı arkasına/ İşte bir anda bütün çabalar oracıkta  
uçtu gitti/ bir anda kopuverdi amansız zorbayla yapı-  
lan anlaşmalar/ bir gümbürtüdür yükseldi, hem de üç  
kez, Avernus batağından/ Haykırdı Eurydike: "Bu ne  
Orpheus, bu ne?/ Bu ne çılgnlık böyle, seni de yok  
eden, zavallı beni de/ İşte gene geri çağırır beni zalim  
kader/ uyku kapatır kararan gözlerimi/ dört yanımı  
saran gece götürür beni elveda/ Giderim işte uzata  
uzata ellerimi sana/ artık senin olmayan güçsüz elle-  
rimi"/ dedi ve birdenbire bir duman gibi karıŐtı hafif  
yellere/ gitti karıŐtı yöne doğru, görünmez oldu/ ve  
Orpheus görmedi bir daha/ ruhlara tutunup dil dök-  
meye çalıŐan Eurydike'yi<sup>20</sup>

Mitos yaşayanların dünyası ile ölülerin dünyası arasında bir ge-  
çiŐ olduğunu ima eder gibi görünse de, sonundaki başarısızlık  
bu bilgiyi anlamsızlaŐtırarak geçersizleŐtirir. Orpheus'un sana-  
tıyla zorladığı kapıların bir imkana değil de imkansızlığa açıldı-  
đını düşünenlerden biri de, mitosu yeniden okuyan Maurice  
Blanchot'dur. Blanchot'nun Yazınsal Uzam adlı çalıŐmasının  
"Orpheus'un Bakışı" baŐlıđı altında ele aldığı mitosun yeniden  
yorumlanıŐında artık Orpheus'un kuralı unutması küçük, anlık  
bir dalgnlık değil, bir zorunluluktur. Bu zorunluluk da mitosu,  
yitirilmiş olanı sanat ve temsil yoluyla bulmanın ve elegeçirme-

<sup>20</sup> A.Kadir'in çevirisinden alıntılanarak  
aktaran Azra Erhat, Mitoloji Sözlüğu  
(Istanbul: Remzi Kitabevi, 1978), s.25

nin imkansızlığının alegorisine dönüştürür. Orpheus'un Hades'e inişi, yazarın, kurtarılamaz, geri getirilemez olanı geri getirmek için inmeyi göze aldığı karanlık derinlikler ve ölümün mühürlendiği imkansızlıktır.

Ama Orpheus Eurydike'ye doğru inmiştir: Eurydike, onun için, sanatın ulaşabileceği uçtur, o, kendisini gizleyen bir adın altında ve kendisini kaplayan bir örtünün altında, sanatın, arzunun, ölümün, gecenin kendisine doğru uzanır gibi görüldüğü son derece karanlık noktadır[...] Orpheus'un yapıtı... onu gün yüzüne çıkarmak ve ona gün içinde, biçim, metin ve gerçeklik vermektir. Orpheus, bu "noktaya" karşıdan bakmak dışında, gecenin içinde gecenin merkezine bakmak dışında her şeyi yapabilir. Ona doğru inebilir, hatta daha güçlü olarak, onu kendine çekebilir, ve kendisiyle birlikte onu yukarı doğru çekebilir, ancak (ona arkasını dönerek) yönünü değiştirerek. Bu yön değiştirme ona yaklaşmanın tek yoludur.<sup>21</sup>

Yitirenlere, yitirilene "Bütün Düşünelere", sahnedeşine gömülene adanmış oyunlarıyla Samuel Beckett tiyatro dünyasının gerçek Orfeus'udur. Yazdığı oyunlarla Beckett bütünüyle imkansız olanı hedefler: temsil edilemeyi, "adlandırılmayan"ı ve hiçliği dile getirmeye soyunur. Orfeus'un Eurydike'yi yeniden yeryüzüne getirme isteği aynı zamanda onun bir zamanlar sahip olduğu yaşamı, nefesi ama bir yandan da biçimi, sözü, ışığı ve gerçekliğini geri verme isteğidir. Ancak yokların evreninde geçirdiği süre Eurydike'yi yokluğun özüne yaklaştırmış, bu özü içseliştirme yol açmıştır. Artık canlı bir yanı kalmadığından olacak, yaşayanların gözüne görünmesi de olanaksızdır. Yani eğer Orpheus yaşayanların dünyasından gelme biri olarak Eurydike'yi yokluğun özünü-günüşiğine çıkarmayı istiyorsa bunu ancak ona bakmaktan imtina ederse gerçekleştirebilecektir. Beckett'in de temsil edilemez olanı temsil ederken kullandığı yöntem ya da uyguladığı kural budur işte. Sahnedeşi ve sahnedeşinin bütün anımsatıcıları uğruna, sahnenin konvansiyonlarını terk eder Beckett. Onun oyunlarında sahnedeşi karanlığı ve sesi ile sahneye taşınır, sahnede bu iki asal niteliği ile temsil edilir. Oyun kişilerini görünüm ile görünmezlik arasında askıda tuttuğu her durumda,

<sup>21</sup> Maurice Blanchot, Yazınsal Uzam çev. Sündüz Öztürk Kasar (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları,1993), s. 163.



sahnedişinin sahneye sızmasına, giderek de sahneyi ele geçirmesine izin verdiği bir gizli geçite işaret etmiş olur. Sahneye sokulan, sızan sahnedişi, eŐliĐinde getirdiği karanlığı ile sahnenin tanım gereği görme/görölme üzerine kurulmuş varlığını sekteye uğratır, iŐlevsizleŐtirir.

*Mutlu Günler*'in tepesine birinci perdede yarı beline, ikinci perdede çenesine dek gömölü Winnie izleyici tarafından hiçbir zaman tamamı görölmemiŐ bir figürdür. *Oyun* metninde E(rkek), K(adın)1, K(adın)2 izleyiciye yalnızca “önde ortada birbirine değen, yaklaşık bir metre boyunda, tıpatıp aynı üç gri metal küpün... ağzına sıkımiŐ bir”<sup>22</sup> baş olarak görölürler ve bu sadece başlardan oluŐmuŐ görölürölük de kendi kaprisi ile her defasında yalnızca birini aydınlatan ve yalnızca aydınlatıldıkları süre boyunca konuŐmalarına izin veren hareketli bir iŐıĐın oyunu ile kesintiye uğratılır. Beckett *GeliŐ ve Gidiş* oyununa eklediği notlarda Flo, Vi, Ru isimli oyun kişilerinin “sahne dışına çıktıkları görölmez” diye yazar, “Aydınlık bölgeden birkaç adım uzaklaŐmaldırlar” ve iŐık, “yalnızca oyun bölgesinde yoĐunlaŐtırılmıŐ yukarıdan verilen, yumuŐak bir iŐık.” olmalıdır. “Sahnenin geriye kalan kısmı olabildiğince karanlık”<sup>23</sup> tutulmalıdır. *Beşik* metninde iŐık “dururken veya sallanmanın tam ortasında yüzde odaklanmıŐtır. Bu durumda, konuŐma boyunca yüz iŐıĐa salınımla girip çıkar”<sup>24</sup> *GeliŐ ve Gidiş, Oyun, Beşik* metinlerinde oyun kişileri bir görölür, bir kaybolurlar, yani bir sahnededirler, bir sahnediŐinde, aydınlatılmıŐ alanla, karanlık arasındaki gidiş gelişlerinde, Bergson'un kendi “hiçlik” imgesini bulduğu bir anı gösterirler. İç gerçeklikle dış gerçeklik arasında, içeriği ile dıŐarıĐı arasında zihnimizin artık ikisine de eŐit mesafede olduğu, birinden diğerine geçemediği bir noktada, “Şu anda burada mı, başka yerde mi, görölüyor muyum, görmölüyor muyum” sorusuna bir anda yanıt veremediğimiz bir aŐamada Becketyen hiçlik imgesi de kendini üretmeye baŐlamaktadır.

*Krapp'ın Son Bandı, Sözsüz Oyun II, Ben Değil, Bu Kez, Beşik, Ohio Doğaçlaması* metinlerinde sahne oyun alanlarının dışında yaratılan bütünüyle karartılmıŐ bölgelerle kuŐatılarak daraltılmıŐtır. İndirgenerek minimize edilmiş haliyle sahne çevresini sarmalayan karanlık bölge -Prospero'nun deyimiyle- “zamanın karanlık

<sup>22</sup> Samuel Beckett, *Tüm Kısa Oyunları çev. Akşit Göktürk, Güven Turan ve diğerleri* (İstanbul: Mitos Boyut, 1993) s.170.

<sup>23</sup> a.g.e. s.220-221

<sup>24</sup> a.g.e. s. 292

ve dipsiz derinlikleri”ni yakına getirmiş, hatta o dipsiz derinliklerin sahneyi büsbütün işgal etmesine izin vermiştir.

Beckett şunun farkındaydı: eğer niyetiniz “oraya ve o zaman”a gömülmüş olanı deşip çıkarmaksa, bakışın baştan çıkarıcılığına kapılmamalısınız. Beckett’in arkasına katıp getirdiği Eurydike şimdi buradadır, sahnededir ama izleyicinin yokedici bakışından onu koruyan şefkatli karanlığın içinde tutulmaktadır.

Beckett’in sahnedişini temsil etmesinin karanlık dışındaki bir diğer aracı da sestir. Eurydike’yi bulma umuduyla sahnenin Hades’ine, bilinçdışına, sahnedişine “indiğimizde” feragat ettiğimiz görme duyumuzun yerine keskinleştirmek durumunda olduğumuz, işitme duyumuzu koymalıyız ki orada yolumuzu bulabilelim. Sahnedişinin dili yalnız “kendisi için, ancak öznenin ortadan kaybol”masıyla bulunur.<sup>25</sup> Beckett’le “uzun zaman bize görünmez kılınmış bir uçurumun ucunda duruyoruz”dur.<sup>26</sup> Sahnedişi sesler, konuşan öznenin görünmezliğiyle sahnedişi dili kurarak Orpheus’un müziğinin yerine geçmiştir. *Beşik, Bu Kez, Nefes, Ben Değil ve Adımlar* oyunlarında bedensiz sesler yarattıkları işitsel görsellikle gözlerle dinlenmek üzere sahneye doluşur izleyiciyi de dinleyen izleyiciye dönüştürürler.

Peki bu sesler ne söylemektedirler? Sahnedişinden gelen bu sesler, sahnedişine ait bir içeriği taşıyorlarsa sahneye, sözcükleri önem kazanıyor. Bütün görünen oyun kişileri gibi, Beckett’in görünmeyen sahnedişi sesleri de geçmişle, ama parçalanmış, bozulmuş bir geçmişle, amnezik anımsamanın diliyle uğraşıp dururlar. Geçmiş oradadır ama hep belirsizleşmiş, flulaşmış, eksiltilmiş haliyle. Adını bir türlü koyamayacağımız, bir hikayeyi bütünüyle kuramayacağımız, ama bir hikayenin belli belirsizliğini sezebileceğimiz bir mesafede durmaktadır geçmiş. Tekinsizlik buradadır işte; geçmişten, oradan, bilinçaltından kopup gelmiştir, uzun zaman gömülü kaldığından olacak bozulmuş, belirsizleşmiş, yer yer çürümüştür; bu haliyle de bakan için hem aşına hem yabancıdır. Geçmişin de bir temsil olduğunu saptayan Richard Terdiman “indirgemenin temsiline asal önkoşulu” olduğunu söyler zira “geçmişin şimdi iken sahip olduğu içerik, geçmişe dönüştüğünde hemen her zaman telafi edilemez biçimde derinden de-

<sup>25</sup> Maurice Blanchot, Michel Foucault Hayalimdeki Michel Foucault, Maurice Blanchot: Dışarının Düşüncesi, çev. Ayşe Meral (İstanbul: Kabalıcı Yayınevi, Kasım 2005) s. 15.

<sup>26</sup> aynı

rine hafifletilmiş, azaltılmış bir versiyon haline gelir"<sup>27</sup> Geçmişin geri getirilemez niteliği Eurydike'yi bir daha günüőğünde görmeyenin imkansızlığıdır. Ama burada Beckett'in göstermeye çalıştığı, gerçekte geçmişte olanlarla, bugündeki temsilleri arasındaki belirgin ve kaçınılmaz ayrıma ilişkin bir farkındalıkla ilintili değildir sadece. Geçmişini anımsanan biçimiyle yeniden yazmaya değil de bastırılmış biçimiyle temsil etmeye soyunur Beckett. Yazarın bilinçli müdahalesinin devrede olmadığı, -dolayısıyla kurucu öznenin yittiği- bir süreçte, bilinçdışına yani sahnedışına gömülü haliyle geçmişini ifadesiz bir tonla ifadelendirir. Eurydike'yi arkasına katmış gelirken, sahnedışının içeriğini sahneye çıkarmaya çalışırken yani, olanaksız bir olanağın o daracık patikasından yürür. Beckett temsil edilemeyi temsil etmenin peşindedir ve onun için yazmanın başka bir hedefi, açıklaması da olamaz. Ama yeraltının kuralı onun için de geçerlidir; bulduğuna bakamaz, bakışı yaratısına yasaklanmıştır, bulduğuna bakmadan, ona yeniden biçim vermeden, oradan bulduğu haliyle ortaya çıkarır. Daha mağaranın kapısındaiken bulduğu şey çoktan nitelik deđiőtirmiş tekinsizleşmiştir. Sahnenin bilinçdışı olan sahnedışına gömülen ne varsa hepsinin temsili, teatralliği tekinsizleőtiren koşul olarak alınlanmalıdır.

Bitirmeden önce hep aynı meseleyi, yalnızca bir tek meseleyi "çözme" uğraşan yazarın sesine kulak verelim öyleyse:

Kımıldayan hiçbir şey yok. Biraz (olsun) kımıldayan. Ötelerde hayaletlerin otuz bin gecesi. Ötelerdeki karanlığın ötesi. Hayalet ışıklar. Hayalet geceler. Hayalet odalar. Sevgili... sevgili hayaletler diyecekti az kalsın. Kendini sarsacak o sözcüğü bekliyor. Orada karanlık boşluğa bakıyor öylece. Dökülüyor titrek dudaklarından anlaşılması zor sözcükler. Başka konulardan söz ediyor. Başka konulardan söz etmeye çalışıyor. Başka konu kalmadığını anlayıncaya kadar sürüyor bu. Başka konu olmadı hiç. Tek konu oldu hep. Bir tek o konu. Ölüler ve gidenler. Yaşadıkları hayat. Git sözcüğü üzerine kurulu. Git sözcüğü. Işığın şimdi gitmesi gibi. Gitmek üzere olması gibi. Odada. Başka nerede olabilir? Göz ötelerdeki her şeyi görmeden. Yalnızca küre. Öteki değil. Anlatılamaz olanı. Hiçbir yerden. Hiçbir yerin her yerinden. Anlatılamaz ölçüde zayıf. Yalnızca küre. Yalnızca giden.<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Richard Terdiman, *Present Past: Modernity and Memory Crisis* (Ithaca, London: Cornell University Press, 1993), p. 22.

<sup>28</sup> Beckett, *öner*, s. 290.



### Kaynakça

- Aristoteles, Augustinus, Heidegger. *Zaman Kavramı*, çev. Saffet Babür , Ankara: İmge Kitabevi, 1996.
- Barthes, Roland. *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Metis Yayınları, 2000.
- Beckett, Samuel. *Tüm Kısa Oyunları* çev. Akşit Göktürk, Güven Turan ve diğerleri, İstanbul: MİTOS Boyut, 1993.
- Bergson, Henri. *Yaratıcı Tekamül*, çev. Şekip Tunç, İstanbul: M.E.B., 1947.
- Blanchot, Maurice ve Foucault, Michel. *Hayalimdeki Michel Foucault, Maurice Blanchot: Dışarının Düşüncesi*, çev. Ayşe Meral , İstanbul: Kabalcı Yayınevi, Kasım 2005.
- Blanchot, Maurice. *Yazınsal Uzam* çev. Sündüz Öztürk Kasar, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.
- Campbell, Joseph. *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, çev. Sabri Gürses , İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2000.
- Erhat, Azra . *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1978.
- Féral, Josette. "Performance and Theatricality", *Modern Drama*, Vol:25, no.1, 1982.
- Freud, Sigmund. "The 'Uncanny'" [1919] *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Trans: James Strachey , London: The Hogarth Press, 1964, ss.219-253.
- Heidegger, Martin. *The Question Concerning Technology and Other Essays*, trans. William Lowitt , New York: Harper, 1977.
- Jentsch, Ernst . "On the Psychology of the Uncanny". Trans. Roy Sellars Angelaki (2:1) U.K: 1995. ss. 6-14
- Pavis, Patrice. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis* trans by Christine Shantz , Toronto: University of Toronto Press, 1998.
- Royle, Nicholas. *The Uncanny* , Manchester: Manchester University Press, 2002.
- Shakespeare, William. *Macbeth* çev. Bülent Bozkurt, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2003.
- Szondi, Peter. *Theory of the Modern Drama* ed. and trans.: Michæl Hays , Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- Terdiman, Richard. *Present Past: Modernity and Memory Crisis* , Ithaca, London: Cornell University Press, 1993.
- Todorov, Tzvetan. "Structural Analysis of Literature: The Tales of Henry James", *Critical Tradition: Classical Texts and Contemporary Trends*. Ed. By David H. Richter , New York: St. Martin Press, 1989. ss.900-917