

Tragedya Oyunun(un) Sonu: Oidipus'un Tahtında Kör Hamm(let)

Tragedya ve “Geç Kalma” Ontolojik ve Epistemolojik bir Yaklaşım

The *End Game* of Tragedy: Blind Hamlet on the Throne of Oidipus
Tragedy and “Lateness” An Ontologic and Epistemologic Approach

Beliz Güçbilmez*

ÖZET

Özellikle tragedya türü ve her tür türevidir ya da “modern versiyonu” için varolan pek çok süreklilik çizgilerinden biri de öykülere egemen “geç kalma” olgusu ve bu olgudan yola çıkarak yazarlara, metinlere hatta türün kendisine atfedilebilecek ortak bir ontolojik konumlanıştır. Bu makalede, türün alameti farikalarından biri sayılabilecek bu ontolojik konumlanışın ne tür teknik araçların, mekanizmaların işletilerek sağlandığı, türün antik Yunan'daki örneklerine genel bir bakışla saptanacak; teknik seçimler ve düşünsel sonuçları bir Shakespeare, bir de Beckett “tragedya”sı ile sınanacaktır.

ABSTRACT

One of the many common features that can be traced between classical tragedies and their “modern versions” is the state of being late, depicted or implied in the stories and the ontologic stance which can be attributed to the playwrights and even to the genre itself by referring this case of “lateness”. This article aims to determine the technical devices and mechanisms working behind this ontologic stance and generate them within the examples selected from Ancient Greek and to test the results on a shakespearean and beckettian tragedy.

Tam bir felaket! Hep aynı hikaye! Kişi evini yapıp
tamamladığında, daha inşaata başlamadan bilmesi gereken
bir şeyi – o ebedi, ölümcül “çok geç”i fark eder. Her şeyin
çoktan tamamlanmış, olup bitmiş olmasının yarattığı
bitimsiz melankoli!

Nietzsche, *İyinin ve Kötünün Ötesinde*¹

I

Hiç doğmamış olmak

* Öğretim Görevlisi, Doktor, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü

1871 tarihli çığır açıcı kitabı *Tragedyanın Doğuşu*'nda Nietzsche “köktenci bir yeni ‘trajik olan’ teorisi” geliştirirken bir yandan da “şeytan Sokrates ve onun tiyatrodaki vekili Euripides”² tarafından mezarı kazılan trajik kültürün, Almanya'nın Aiskhylos'u diye selamladığı Wagner'in ellerinde yeniden yaratılacağına ilişkin coşkulu umudunu da yansıtıyordu. Kuşaklar boyunca tartışılacak bu çalışmada geleceğe taşınması umut edilen “arkeolojik bir ütopyadan” söz ediliyordu bir yanıla. Romantik coşkusuna, sonradan Nietzsche tarafından dile getirilecek “Wagner pişmanlıklarına” karşın, metin Wagner'i Aiskhylos'a denk tutması ile bir yandan da trajik kültürün insanlığın her çağına ait olabileceği görüşünün güçlü bir savunusu olagelmıştır. Antik Yunan'ın Altın Çağı ile on dokuzuncu yüzyıl Almanya'sını trajik kültür açısından eşleştiren bu akıl yürütme başka dönemlere de uygulanabilir durumdadır. Ortaklıkları gösteren bir gözlükle bakıldığında, tragedyanın “kati” formuna rağmen, farklı dönemlerde yazılmış türevlerin tamamında belli/ortak bir ontolojik konumlanış göze çarpmaktadır. Bu konumlanışın veri kabul ettiği insan varlığı “gecikme” ile maluldür ve “zaaf”ını ortadan kaldırmak zamanı geriye çevirmek kadar olanaksızdır. Antik Yunan'da, Elizabeth döneminde ve modern dönemde “tragedya”-insanı, benzer bir konumda tutulmuş ya da temsil edilmiştir. Bu noktadan karşılaştırmalarla ilerlemeden önce, Nietzsche'nin “somut bir dramatik formu değil de, insanın kendine ilişkin algısında arkeolojik bir aşama olarak”³ tanımladığı trajik kültür algısını nasıl anlattığına bakmak gerekir.

Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*'nun üçüncü bölümünde olağanüstü etkileyici bir öyküye yer verir.

Kral Midas ormanda uzun süre boş yere Dionysos'un yoldaşı Silenos'u yakalamaya çalışmış. Nihayet onu bir köşeye sıkıştırdığında ona “insan için en iyi, en arzu edilen şey nedir?” diye sormuş. Yarı tanrı soruyu önce duymazdan gelmiş. Midas'ın onu zorlayarak soruyu tekrar sorması üzerine bütün ormanı ürkütücü kahkahası ile çınlatmış ve ağzından şu sözler dökülmüş: “Ey zavallı yaratık; bir günlük ömrü olan, rastlantının ve acının çocuğu olan sen, ne diye duyması senin için en korkunç şeyi söyletmeye çalışıyorsun? Senin için en iyi şey, senin açımdan bütünüyle ulaşılmaz şeydir; hiç doğmamış olmak, hiç olmamış olmak, hiç olmak. Bu durumda ikinci en iyi şey de bir an önce ölmektir.”⁴

Nietzsche, halk bilgeliğinin yaratmış olduğu bu anonim öykünün kaynağının Yunanlıların yaşadığı “varolma korkusu” ve farkında oldukları “varolmanın korkunçluğu” ile açıklar. Yunanlılar böyle bir kavrayışla sürdürdükleri hayata katlanabilmek için de olağanüstü ışıltılı yaşamlarıyla Olimpos dünyasını yaratmak durumunda kalmışlardır. Olimpos dünyasının antropomorfik tanrıları

¹ Friedrich Nietzsche, *İyinin ve Kötünün Ötesinde*, çev. Ahmet İnam (Ankara: Gündoğan Yayınları, 1997), s.185. [çeviri değiştirildi] URL <ftp://ibiblio.org/pub/docs/books/gutenberg/etext03/bygdv10.zip>

² Elinor Fuchs, *Karakterin Ölümü*, çev.: Beliz Güçbilmez (Ankara: Dost Yayınları, 2003) s. 47.

³ *A.g.e.*, s. 47.

⁴ Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, trans. : Clifton P. Fadiman, (New York: Dover Publications, 1995), s.8.

yaşamı onaylar, insanı yaşamaya devam etmesi için baştan çıkarır. Nietzsche'nin gerekçelendirmesiyle, tipik Yunan karamsarlığı, beklenebileceğinin aksine içinde intihar eğilimi de barındırmaz. Zira Yunanlı için "böyle tanrıların ışığı altında yaşamak eşsiz bir deneyim" ve bu dünyadan göçüp gitmek de onların ışığından mahrum kalmak demektir.¹ Dolayısıyla insanın kendisine ve yaşamına ilişkin en temel meselesi, sonradan modern dönemde özellikle varoluşçulukla derinlikli bir biçimde ele alınacağı gibi ölümlülük niteliğine bağlıdır. Ölümlülük niteliği insanın zamanla mücadelesini gündeme getirmiş, Unamuno gibi söylenecek olursa "yaşamın trajik duygusu"nu oluşturup beslemiştir. Sisypheos'un cezası bu nedenle ölümlü olmaya karşın insanın kendi iradesi ile sona erdirilmeyen yaşamın metaforu olarak okunaklıdır. Sisypheos'un vazgeçmek, "oynamamak", taşı kaldırıp atmak gibi seçenekleri yoktur. Bütün mitos kahramanları gibi insanı temsil eden Sisypheos, insanın yeryüzündeki serüvenini anlamsız bir döngüsellik mahkum halde temsil ederken bir yandan da seçeneksizliğini, kendine biçileni giyme zorunluluğunu ve bu zorunluluğu mahkumiyete dönüştüren müdahalesizliğini de temsil etmektedir. İnsanın "kahramanı olduğu öykü içinde" seçiminin artık etkili olamayacağı bir "seçeneksizlik" durumu içine "düşmüş" ya da sonradan gnostiklerin söyleyeceği gibi "fırlatılmış" olması, aslında sürekli bir "geç kalmış olma" koşulu ile sağlanmaktadır. Bu koşulu sağlayan, kahramanın içinde bulunduğu ya da insanın bir parçası olduğu öykünün başka türlü değil de *böyle* kurulmuş olmasıdır. "Trajik kültür"ün hatta giderek "trajik ideoloji"nin ima ettiği hep kaçırılmış, çoktan geç kalınmış fırsatları yakalamak ancak öykünün başka türlü kurulması ile mümkündür ve öyküyü yazan ister Tanrı, ister Tarih, ister Doğa, isterse Yazar olsun, zamansal farklılık nedeniyle bu imkan öykünün içindekilerin erişiminin dışındadır. Tragedya bir tür olarak içinde üretildiği dönemin tınısı ya da maddi koşulları ile biçimlenirken bu kalıbı yuvası haline getirmiş; takip edilebilir bir olgu olarak "geç kalmış olma"yı -biraz da hedef şaşırtarak- asal motif ve yazma stratejisi olarak kullanmıştır. Tragedyanın hikayesini kurarken başvurulan öykü kurma stratejisini anlamak, türün içine yerleştiği ya da içinde olgunlaştığı anlam dünyasını kavramak açısından da önem taşımaktadır.

Aristoteles'in "Demek ki öykü, tragedyanın ilkesidir, sanki ruhudur."² çıkarsamasının üzerinden geçen yirmi beş yüzyıla karşın tiyatro, öykü anlatımıyla, ya da teknik olarak söylemek gerekirse; Aristoteles'in tragedyanın en önemli unsuru olarak nitelendirdiği "olayların düzenlenmesiyle"¹ ilgili hesabını kapatmış gibi görünmüyor. Aristoteles "altın çağ"da yazılmış olan tragedyalardan yola çıkarak yaptığı genellemeler içinde tragedyanın öyküsünün yalın ya da karmaşık olabileceğini saptamıştır. Yalın hikayeden kast ettiği *peripetie* (baht dönüşü) ve *anagnorisis* (tanıma) olmaksızın, hikayenin "sürekli ve birlikli bir akış içinde" (s.33) gelişmesidir. Karmaşık hikaye ise bu iki unsuru birden içermelidir. Karmaşık hikayeli bir tragedya bulunması gerektiği saptanan

¹ *A.g.e.*, s.9.

² Aristoteles *Poetika*, çev.: Samih Rifat (İstanbul: K Kitaplığı, 2003), s. 32

anagnorisis aslında ontolojik bir sorun olarak ele alınabilir; aynı ontolojik mesele belli bir dünya algısının yol açtığı bir kavrayışın dışı vurumu olarak “modern tragedya”ya da damgasını vurmuş ve Antik Yunan’dan, yirminci yüzyılın ikinci yarısına; Sophokles’ten Shakespeare’e oradan Beckett’e kadar- kullanımda kalmıştır. Aristoteles’in *anagnorisis*’i, “(tanı(n)ma), bilgisizlikten bilgiye geçiştir.” (s.34) *Anagnorisis*’i kurmak için en olgun koşulların, “hareketlerin, düşünülenin tam tersine dönmesi” anlamına gelen ve yazgıdaki geri dönüşsüz kırılmaya işaret eden *peripetie*’nin yaşanması ile oluştuğunu belirtir Aristoteles. Bundan çıkan sonuç şudur; madem ki trajik kahramanın yazgısı dönmüştür ve onu kendi yıkımına doğru hızla ve kaçınılmaz bir biçimde yaklaştırmaktadır; artık bilginin hükmü, daha başka türlü söylenecek olursa, değiştirme gücü/potansiyeli kalmamıştır. Bilgi ona sahip olanın “kullanabileceği” bir değer olmaktan çıkmıştır. Aksine, kahramanın yıkımı/felaketi, bilginin yarattığı farkındalık nedeniyle daha fazla acı verecektir. Antik Yunan tragedyasında *anagnorisis*, *pathos*’u derinleştiren, dolayısıyla tragedyanın izleyicisine ilişkin asal hedefi olan *katharsis* sürecine katkıda bulunan bir unsur olarak görüldüğünden tragedyanın asal unsurları arasında sayılmıştır.

Her tanıma/tanınma aslında çoktan farkına varılmış olunması, ta baştan bilinmesi gerekenin *gecikmeli* olarak fark edilmesini, müdahaleyi imkansız kılan bir kaçırılmış zaman aralığının varlığını ima eder. Bu zaman aralığı tiyatrodan öteden beri bilinen bir teknik olan “ironi”nin de işlemlerini sağlar. Zira izleyici kendisinin çoktan “tanıdığı”nı, trajik kahramanın bir türlü tanıyamayı karşılarında bir üstünlük hissiyle izler oyunu. Kral Oidipus bilge bir kraldır, Sfenks’in bilmecesini çözerek Thebai kentini kurtarmış, ancak kendi hayatının bilmecesini çözmek bir yana o bilmecenin varlığını bile fark etmemiştir. Bütün izleyicilerin bildiğini, sahne üzerindeki de bilmeye/tanımaya başlar, herkes bilgisizlik ile bilgi arasında konum değiştirir; bir tek Oidipus bilgisizliğinin içinde yapayalnız kalır. Onun durumu belki de tiyatro tarihinin en hain geç kalma durumunu içerir. Hikaye/mitos öyle acımasızca kurulmuştur ki, Oidipus “*anagnorisis*”i doğum anında bile yaşamış olsa, soyunun üzerindeki lanet nedeniyle, çok geç kalmış olacaktır. Nietzsche’nin aktardığı meselin tonunda söylenecek olursa, Oidipus’un başına gelmiş ya da gelecek felaketlerden kurtulmasının tek yolu “hiç olmamış, hiç doğmamış olmasıdır” ama madem ki bu artık mümkün değildir; öyleyse en iyi ikinci yol “bir an önce ölmesidir”. Trajik dünya kurgusu bilgiyi hükümsüzleştirerek *anagnorisis*’i de acımasız bir şakaya dönüştürmüştür. Tanrıların öncesiz ve sonrasız bilgisinin karşısına insana bahşedilen gecikmiş bilgi olsa olsa insanın bilgisizliğine, dolayısıyla da müdahalesizliğine ve iktidarsızlığına temel oluşturmaktadır.. Aristoteles’in *Poetika*’da çerçevesini çizdiği, örneklediği bütün tragedya kurallarını bünyesinde taşıyan bir tragedya olan *Kral Oidipus*’da bu iktidarsızlık, güçlü, sayılan ve sevilen bir krala yakıştırılarak tüm fanilere de göz dağı verilmiş olur.

¹ *A.g.e.*, s. 31.

Antik Yunan değerleri açısından “kendini bilmek” bilme ediminin alt sınırıdır. Apollon tapınağına ölümlülere buyurgan bir ses tonuyla kendini hatırlatsın diye nakşedilmiş olan “kendini bil” emri, Oidipus miti ve “ben kimim?” sorusuna sürekli yanlış yanıt veren kahramanı düşünüldüğünde buruk bir gülümseme yaratacaktır. “Bilge” kral Oidipus, bilmenin en alt sınırının bile gereğini yerine getirememiştir. (Öte yandan aslında kişinin kim olduğunu bilmesi pek o kadar kolay değildir) Oidipus kim olduğunu nihayet anladığında, kendini bildiğinde ise artık kendini bilmek güç kazandırmak şöyle dursun, dayanılmaz, taşınmaz bir acı verecektir. Oidipus tragedyası bu çerçeveden bakıldığında geç kalmanın yarattığı trajik sonucun etkileyici arketipi olarak kabul edilmelidir. Bu bakış açısı pek çok tragedyaya uyarlanabilir durumdadır; *Antigone* tragedyasında Kreon’un bir tür “örtük” anagnorisis yaşayarak ulaştığı pişmanlığı geç kalınmış bir pişmanlıktır, Antigone’yi ve Haimon’u geri getirmeyecek, Kreon’un yapmış olduğu haksızlığı sonsuza dek yürürlükte bırakacaktır. Oyunsal (dramatik) metinler tarihinde ileri doğru ilerledikçe Shakespeare’in tragedyalarının da bu türden bir geç kalma, bilgiye geç kalma, bilginin boşunluğu ana motifleri üzerine inşa edildiği görülebilir. Lear da onunla aynı yazgıyı paylaşan Gloucester da, çocukları konusunda ne denli yanıldıklarını gecikmeli olarak “bilir”ler. Bilgisizlikten bilgiye geçişin hiçbir derde deva olmadığı durumlar Shakespeare’in diğer tragedyalarında da –*Othello*, *Romeo ve Juliet*, *Antonius ve Cleopatra*- kolaylıkla izlenebilir. Othello’nun bilginin doğasına atıfta bulunarak söyledikleri belki de bu konuda söylenenleri özetlemeye yeter güçtedir. “İyice aldatılmanın”, “aldatıldığını biraz bilmekten yeğ” olduğunu canı yanarak haykıran Othello hiç bilmemeyi özler, zira “soyulan kişi, çalınan şeyi fark etmezse, kendisine bildirmezseniz, hiç soyulmamış demektir.” Hatta “bütün ordugah, başıbozuklara kadar hepsi, onun [Desdemona’nın] güzel vücudunun tadına baksaydı da”, Othello bir şey bilmeseydi, “mutlu olurdu”¹ Çünkü tragedya dünyasında bilgi hep geç kalır, kahramana ulaştığında güçsüzdür; “yalnızca bir şeyler bilmenin (kim daha fazlasını bilebilir ki?) bilmediğimiz başka şeyler olduğunu ima edişinin verdiği ıstırap”² ise uçurum kadar derindir. Kısmi bilgi işe yaramaz, bilgisizlik dayanılmaz, tümel bilgi imkansızdır.

Antik Yunan dünyasından beri “gecikmeli bir varlık” olarak tanımlanan insan varlığı, zamana ve zamansallığa ilişkin farkındalığı nedeniyle ölümlülüğü bilgiye dönüştürmüş ve Heidegger’in iddia edebileceği gibi varlığının ufku yerleştirmiştir.³ Zira

Ölüm saltık olumsallıktır. Ölüm yaşama bir anlam veremez, doğrusunu söylemek gerekirse bunu bekleyemeyiz de; tersine, ölüm geçmişe anlamını verecek olan bir geleceği acımasız biçimde yok ederek yaşamın alacağı her türlü anlamı ortadan kaldırır.⁴

¹ William Shakespeare, *Othello*, çev.A.Vahit Turan- A.Turan Oflazoğlu (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edeb. Fak. Yayınları, 1965), s. 72-73

² Terry Eagleton, *Shakespeare*, çev. A. Cüneyt Yalaz, (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi,1998), s. 80.

³ Martin Heidegger, *Zaman ve Varlık Üzerine*, çev.Deniz Kandı (Ankara: A Yayınevi,2001), s.8.

⁴ Emmanuel Mournier, *Varoluş Felsefelerine Giriş*, çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, (İstanbul: Alan Yayıncılık, 1986), s. 93.

Sartre'in "doğmuş olmamız saçmadır ve ölecek oluşumuz da saçmadır" sözleri¹, Midas'ın Silenos'tan aldığı yanıtı yankılayarak, yirminci yüzyılın en önemli varlık felsefesini yirmi beş yüzyıl öncesine bağlayan köprüyü de kurmaktadır. En çok da bu nedenle hangi çağda yazılmış, nasıl bir akıl yürütmeye "türetilmiş" olursa olsun,

trajediden arta kalan, haksız suç kavramı, kaçınılmaz yenilgi ve önüne geçilemez hatadır. Artık soyut güç yoktur, onun yerini insan durumunun saçmalığı almıştır.²

Tragedyaların finalindeki yıkım, "her türlü anlamı yok etmesi" ya da bunu ima etmesi ile varoluşsal, oyun kişinin yaşadığı anagnorisis'e rağmen bilginin müdahale gücü vermemesi ile de epistemolojik bir meseleyi tragedyaların dokusuna işler.

II

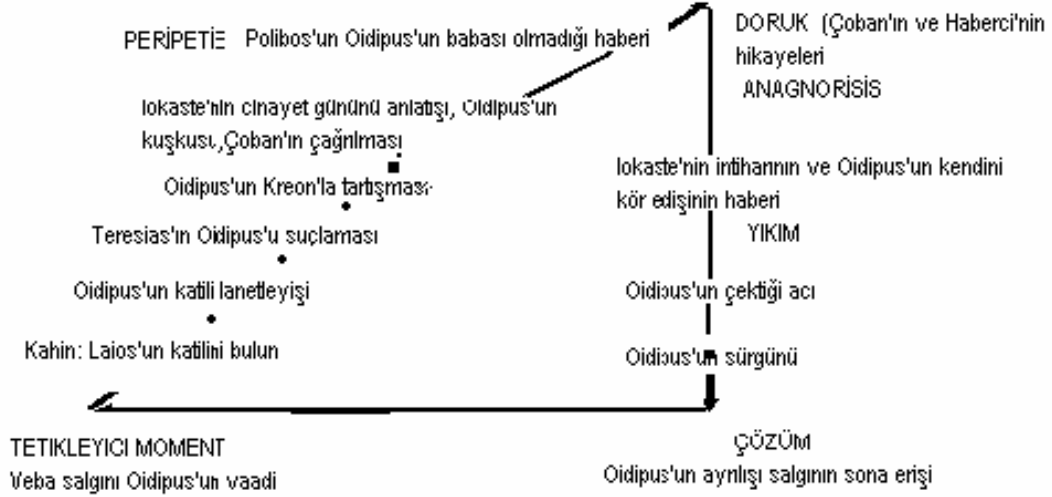
Alice'in tavşanı ya da trajik nostalji

Alice Harikalar Diyarında adlı metinde, sürekli olarak "çok geç" kalmış olduğunu söyleyen ve acele etmesine rağmen bir türlü dakik olamayan Tavşan, ait olduğu metnin içinde koşuşturup dururken metnin ritmini de belirler. Benzer biçimde tragedyaya metinlerindeki "geç kalmış olma durumu" öylesine yıkıcı bir hal alır ki, şimdiki ve geleceği imkansızlaştırır; geç kalınmamış bir zamanı özletir. Özlenen zamanın şimdide ve gelecekte bulunması olası olmadığına göre, bakılabilecek tek "yer" geçmiş'tir. Öyleyse tanımları itibariyle kahramanların müdahale etmeye geç kalmış olarak içine atıldıkları öyküleri ile tragedyalar, müdahalenin mümkün olabildiği belirsiz ama şimdi çoktan geçmişe ait olmuş bir zamana açık ya da örtük, dolaysız ya da dolaylı bir biçimde atıfta bulunurlar. İyi zamanlar geçmişte kalmıştır. Her an bir öncekinden daha kötüdür. Oidipus tragedyasının olaylar dizisi güçlü neden sonuç bağları ile kurulmuş bir dizi olarak yıkım sahnesine doğru ilerler. Dolayısıyla aşağıda Freytag üçgeni içinde gösterilen olay örgüsünde atılmış her "ilmek" durumu biraz daha kötüleştirmektedir. *Tetikleyici moment*'ten *Çözüm*'e doğru atılan her adım, Oidipus'un geri dönüşünü zorlaştırmaktadır. Üçgende orijin noktası ile temsil edilen "veba salgını ve Oidipus'un vaadi" noktasında aslında yıkım da başlamıştır. Bu noktadan önce sanki işler yolunda gibidir. Oysa bundan önce –tragedyadaki olay dizisi başlamadan önce- Iokaste ile evlenmemiş olsa, ondan önce Laios'u babası olduğunu bilmeden üç yol ağzında öldürmemiş olsa, ama ondan önce Korintos'tan ayrılmamış olsa "işler" bu noktaya varmayacak gibidir. Mitos üzerinde bu geri yönelimli hareket dizisinde olası en iyi nokta Oidipus'un doğum anı gibi görünse de, aslında başına gelen felaketlerin tamamının doğumundan önce soyunun payına düşen lanet olduğu anımsandığında

¹ *A.g.e.* s. 93.

² Jan Kott, *Çağdaşımız Shakespeare* çev. Teoman Güney (İstanbul: Mitos Boyut, 1999), s. 112.

finaldeki yıkıma neden olan olaylar zincirinin başlangıç noktasını bulmak için geçmişe yönelmenin öncesizlik niteliği taşıdığı da anlaşılabilir. “Köken her zaman yeryüzüne düşüşten öncedir, bedenden öncedir, dünyadan ve zamandan öncedir.”¹



Şekil 1 : Freytag tüçgeninin Kral Oidipus'a uyarlanması²

Tragedya tarihinin önemli örnek metinleri olan Shakespeare tragediyalarında da “mutlu” geçmiş, genellikle oyun metninin olay örgüsünün öncesindeki tanımlanmamış, sınırları çizilmemiş dolayısıyla bitimsiz “alan”da mümkündür. Kral Lear yaşlılığı bilgelikle dengelenmemiş bir yönetici olarak yaşamın “ölüme geç kalınmış” bir dönemindedir. Sözün temsil gücüne kesinkes inanarak kızları arasında başlattığı “paranoyak oyun”³ yıkımı başlatacak, Lear’in bilinmeyen “gençlik yıllarını” ya da en azından bu oyunu başlatmasından önceki günleri mumla aratacaktır.

Tragedya türü olarak değerlendirilebilecek metinlerde, *Hamlet*’i ve *Godot’yu Beklerken*’i birbirinin aynasında “bozan” niteliğiyle modern sonrasının tragedyası olarak değerlendirilebilecek *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* metninde söylendiği gibi “geçmişte “hayır” deme imkanının bulunduğu ama her nasılsa kaçırılmış olan bir an”⁴ özlemlerle yaslanılmaktadır. İçinden geçilmiş bir zamana geri dönmek insan eriminin dışındadır ve bu erişilemeyen zaman özlemi nostaljik bir niteliğe bürünmüştür tragedyalarda. Nostalji kavramı *nostos* (eve dönüş) ve *algos* (acı) kelimelerinden türetilmiş hali ile Kant’a kadar bir yere/mekana atıfta bulunurken sonradan mekânla ilgili içerimlerini

¹ Michel Foucault, *Felsefe Sahnesi: Seçme Yazılar 5*, çev. Işıl Ergüden (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004), s.233.

² Diyagram www.cnr.edu/home/bmcmamus/poetics.html adresinden alınmıştır.

³ Eagleton, *Ön.ver.* s.90

⁴ Tom Stoppard, *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler, Travestiler, Gerçek Şeyk*, çev. Hamit Çalışkan-Şükran Yücel (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2000), s.116

bütünüyle yitirerek doğrudan zamanla ilgili hale gelmiştir.¹ Dolayısıyla tragedyalardaki örtük geçmiş yönelimi, nostaljik ve aynı anda tragedya özü olmak anlamında trajiktir. “Yitik zamanın peşinde” koşmak tragedya kahramanlarının açığa çıkmamış yazgısı ve her trajik eylemin örtük yönelimidir. Dolayısıyla bir tragedya metninde öykü ileri doğru akıyormuş gibi görünse bile, tragedya kahramanlarının beyhude müdahale çabasının ima ettiği yönelim geriye, belirsiz bir başlangıç noktasına doğrudur. Zaman doğrusu üzerinde varılabilecek kesin bir başlangıç noktasının yokluğu da bu yönelimin kipi olan nostaljiyi trajik kılacaktır.

Mutlak zaman üç zamana bölünür: geçmişe, şimdiye ve geleceğe. Bunlardan geçmişin başlangıcı, geleceğin ise sonu yoktur. Oysa ortada bulunan “şimdi”, öylesine kısa ve kavranmaz, ele avuca sığmaz haldedir ki, bir uzunluğa sahip olmadığı gibi, geçmiş ile geleceğin bağlantısından öteye bir şey olmadığı izlenimini vermektedir ve ayrıca öylesine kaygan, kararsızdır ki, hiçbir zaman aynı yerde bulunmaz ve içinden geçtiği her şeyi geçmişten alıp geleceğe ilave eder.²

Modern iklimin ürettiği kaygan zemin üzerine yazan Beckett’in de hemen her oyunu buraya kadar tartışılan ve tragedya özü olduğu varsayılan nitelikleri barındırmaktadır. *Oyun Sonu*’nun asal oyun kişisi Hamm’in “kaçınılmaz sonu geciktirmeye çalışan Şah olduğunu söyleyen Beckett temelde satranç oyununun yaşamı temsil ettiğine inanır gibi görünmektedir³. Bu anahtarla açıldığında “Beckett’e göre satranç taşının yazgısı, insan yazgısının analogisidir.”⁴ “Kaçınılmaz son” bilindiğine göre bir satranç oyuncusu (ya da metaforik olarak satranç taşı) için en iyi hamle oyundan kaç(ın)mak, ya da bu mümkün değilse, mükemmele en yakın durum olan başlangıç pozisyonunu korumaktır. Beckett’in Geoffrey Thompson’la bu tür bir “ideal” satranç maçı yaptığı bilinmektedir.

Beckett, satrançta, taşlar başlangıç pozisyonuna yerleştirildikten sonra yapılacak her hamlenin kişinin konumunu zayıflatacağını iddia ediyor ve bunu kanıtlamaya çalışıyordu; yani güç, “hiç kıpırdamama” koşulu ile elde edilebiliyordu. Beckett için ideal bir satranç partisinde yenilgi ve kayıp kaçınılmaz olduğuna göre taşların hiç kıpırdatılmaması gerekiyordu.⁵

Beckett’in satrancı, oynanmaya başlandığı anda yenilgiyi “tanıyan” ama artık bu tanımanın engelleyemeyeceği bir savrulma ile o noktaya doğru ilerleyen ve bulunduğu noktada başa dönmek için de çok geç kalmış olan satranç oyuncusunun/taşının trajik bir oyundur. Oyunun yıkıma ilerleyişini “sağlayan” bir tür gizli mekanizmadır. Mekanizma biz ona baktığımızda çoktan çalışmaya başlamıştır ve bize onu ilk neyin harekete geçirdiğini gösterebilecek bir geniş açı, -konumumuz gereği- olanaksızdır. Anouilh 1942 tarihli *Antigone* yeniden yazımında tam da bu noktaya işaret etmektedir.

¹ Beliz Güçbilmez, “Türkiye Tiyatrosunda Romantik Karakterler”, *TAD: Tiyatro Araştırmaları Dergisi* sayı:13, 2002:1, s. 61-62

² Norbert Elias, *Zaman Üzerine*, çev. Veysel Atayman, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000), s.108.

³ Benedict Nightingale, *A Readers Guide to Fifty Modern British Plays*, (London, 1982), s. 274-75

⁴ Deirdre Bair, *Samuel Beckett: A Biography*, (London, 1990), s. 223.

⁵ *A.g.e.*, s. 223.

Zemberek sonuna kadar kurulmuştur. Nasılsa boşalacaktır. Bu tam da tragedyaya uygun zaten.. Kolun şöyle bir azıcık dönmesi işi bitirir. . . Gerisi otomatik gelir. Parmağını oynatmak zorunda kalmazsın..makine tıkrır tıkrır işlemektedir; ezelden beri yağlanıp durmakta bu yüzden de yağ gibi kaymaktadır . . . Tragedya temiz iş, huzurlu, kusursuz . . . Tragedyada kuşkuya yer yoktur ve herkesin yazgısı bilinir. Sükuneti sağlayan da budur. . . Tragedya huzurludur çünkü umut; o budala, o aldatıcı şey kapı dışarı edilmiştir..Hiç umut yoktur. Kapana kısılmışsındır ¹

Hamlet oyununun başladığı noktada zaten “çığırından çıkmış bir zaman”ın hükümlürlüğü söz konusudur. Hamlet de “dünyayı düzeltme”nin kendisine “düşmeyeceği” –düşmediği- bir zamanı özler.² Daha hikayesinin başındadır –henüz birinci perdenin sonudur- ama o çoktan yorulmuştur; babasının katilini öğrenmek babasını geri getirmeyecektir o nedenle daha baştan gecikmeli bir eyleme, intikam eylemine soyunmuştur. Her intikam kendiliğindenliği, eş zamanlılığı; zamandaşlığı tedavülden kaldırarak; karşıtı tarafından belirlenmeyi, sonradanlığı, gecikmeyi merkeze alır. Doğrudur; “intikam soğuk yenen bir yemektir.” İntikamın doğasından gelen bu zaman farkına ek olarak, Hamlet’in çolpa ve naif kalmış bir tragedya kahramanı olarak eyleme geçmekte gecikmesi de bu metinde adına “intikam tragedyası” denen türün bile gerektirdiğinden daha uzun bir gecikmeyi gündeme getirmektedir. Çocuk Hamlet sırtında “zamanın kırbağı” şaklayıp dururken Elsinore sarayında odadan odaya koşuşturur, nihayet herkesin birbirini uyarmakta geç kaldığı düello sahnesinde neredeyse oyundaki “herkes” ile birlikte ölür. Zehirin etkisiyle can çekişirken Hamlet’in arzusu “biraz daha vakti” olmasıdır ancak artık çok geçtir ve zaten “ölüm jandarması bir yakaladı mı bırakmaz insanın yakasını”³ Perde, getirdiği haber için beklediği teşekkürü alamayan Birinci Elçi’nin sitemli sözlerinden az sonra kapanır. “Geç kaldı İngiltere’den getirdiğimiz haberler,/ sağır şimdi bizi dinleyecek kulaklar:/ duyamazlar emirlerinin yerine getirildiğini, Rosencrantz’la Guildenstern’in öldürüldüğünü./ Kim teşekkür edecek bize bundan ötürü?”⁴

Hamlet, kahramanı olduğu tragedya boyunca bilgi’nin peşinden koşar. “Daha sağlam gerçeklere dayanmak” gerektiğini düşünür. (s.75) Onun da sorunu Othello’nunkine benzemektedir bir yandan da. Elindeki bilgi güvenilmez bir kaynaktan, kimbilir belki “şeytan da olabilecek” hayaletten gelmiştir. Oyun sahnesi ile Kral Cladius’a “tuzak” kurduktan sonra hayaletin söylediklerinin gerçek olduğuna ikna olan Hamlet, yine de harekete geçemez bir türlü. Kendisini durmaksızın aşağılar, harekete geçebilenlerle, Fortinbras’la, onun ordusunda savaşa gidenlerle, Laertes ile karşılaştırarak hor görür. “Düşünce korkak etmiştir” bir kez Hamlet’i; Wittenberg’de felsefe okumuş biri için gerçekliğin tamamını açıklayacak bir bilgi olamaz, Hamlet hep parçaları birleştirerek elde ettiği resmin eksik parçalarına takılır belki de. Tümel bilginin olanaksızlığı, nasılsa ölümlü oluşun verdiği kısmi kayıtsızlık ve dünyanın çoktan çürümüş olduğuna ilişkin kanaat Hamlet’i harekete geçmekten

¹ Jean Anouilh, *Antigone*, translated by Lewis Galantière, London, 1960, 34-5

² William Shakespeare, *Hamlet*, çev.Sabahattin Eyuboğlu (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1998), s.45.

³ *A.g.e.*, s. 173.

⁴ *A.g.e.*, s.175.

alı koyar. Bilen ama eyleme geç kalan, nihayet bir şeyler yapmaya başladığında ise kendisinden beklenenin ötesine savrulan Hamlet, hem “iyiler”in, hem de “kötülerin” öldüğü bir finalle kendi yıkımına ulaşır ve babasının teke tek bir düelloda kazandığı toprakları bir anlamda Fortinbras’a tekrar kaptırarak babasının intikamını alma serüvenini de anlamsızlaştırır. Hiç başlamamış olmayı özlediği hikayesi, intikam yemininin yaşanan zaman gibi” çığrından çıkması” ile son bulur.

Alice, Tavşan’ın ardından düştüğü kuyu ile başlayan düşünün kabusa dönüştüğü noktada rüya görmeye hiç başlamamış olmayı özler. Kellesinin uçurulacağı anda, tam da iskambil kağıdı Kraliçe’nin hışmını üzerine çekmişken, herşey başlangıç noktasına döner, Alice kendini ablasının dizinde uyur bulur. Zaten bir masal ile tragedyanın asıl farkı da budur.

Eisenstein’in Tavşanı ya da Körler Meseli

Sergei Eisenstein Charlie Chaplin’i hep bir tavşana benzetir. Tavşanın başının arkasında kesişen görme çizgileri, ona, arkadan yaklaşan düşmanlarını fark etme yeteneği kazandırır ama aynı nitelik bir yandan da önde oluşan kör nokta nedeniyle, tavşanın kaçarken önüne çıkan engellere takılıp düşmesine neden olur.¹ Benzetmenin ne denli yerinde olduğu hemen görülebilir. Şarlo, ona zarar vermeye çalışanları –ve bunların arasında en çok da polisi- içgüdüsel, rastlantısal hareketlerle bazen de planlanmış taktiklerle“atlatırken”, gözünün önündeki bir şeye çarpıp düşer çoğu zaman. Bu türden gülütlerin egemen olduğu Şarlo filmlerinde izleyici bir başarının, onu gölgede bırakacak bir başarısızlıkla eşleştirildiğini görür hep. Etkiyi büyütüp derinleştiren ise başarının şaşkıncılığı/beklenmedikliği ile başarısızlığın nedeni olan hatanın basitliğinin, kaçınılabilirliğinin kahredici oransızlığı, uygunsuzluğudur.

Komik etkiyi yaratan “tavşan körlüğü trük”ü, trajik etkiyi yaratmak da aynı oranda- belki de daha fazla- etkilidir. Yukarıda söz edilen oransızlık ya da uygunsuzluk *Kral Oidipus* tragedyasında “kahredici” olduğu denli “kör edici”dir de. Bilinmektedir; Oidipus Sfenks’in bilmeceğine doğru yanıt vererek kenti vebadan kurtarmış, bilgelik ve bir tür bilgi olarak kabul edilebilecek kehanet konusunda kendini Teresias’la karşılaştırabilecek düzeye gelmiştir. Teresias’ın,Oidipus’un katili bulmak için uzaklara gitmemesini, aranan katilin Oidipus’un ta kendisi olduğunu söylemesi üzerine Oidipus bu sözlerin bir komployu yansıttığına inanır. Üstelik bu konuşmaya şahit olan halkı ikna edebilmek için bir de nutuk atar. İkbale ermiştir, iktidarı elinde tutmaktadır, üstün bilgilidir. Canavarın ağzını, kuşlara, tanrılara başvurmadan biraz düşünerek kapatan kendisidir. Öyle ya, kehanet gücüyle neden Teresias Oidipus şehre gelmeden önce çıkıp da Sfenks’in sorusunu yanıtlayamamıştır ki? (s.51) Bu Oidipus’un büyük başarısıdır. Bütün bir kenti ölümden, bir canavarın elinden çekip almasını sağlayacak, kendisini bir kraliçe kocası, bir kral yapacak yanıtı bulup çıkarmıştır işte. Başarısı onu

¹ Sergei Eisenstein, *Film Essays with a Lecture*, ed. Jay Leyda (London: Dobson, 1968), s.109.

bilge konumuna yüceltmeye yeterlidir ama akılsız birinin bile kurabileceği bir bağlantıyı kuramamış, hayatının en büyük kaçıının ardındaki korkunç kehanet ile gündelik yaşamı arasında bir bağlantı kuramadığı için babası yaşında birini öldürmüş, onun annesi yaşındaki karısı ile evlenmiştir. Sfenks'in elinden pek de zorlanmadan kurtulmuş ancak üç yol ağzında ayağı, üstünden rahatlıkla atlayabileceği küçük bir engele takılınca, o derin uçurumdan yıkımına düşmüştür.

Oidipus'un kendini kör etmesi rastlantı değildir. Antik Yunanlılar için bir şeyi "bilmek" o şeyi görmekle eşanlamlıdır; klasik Yunanca'daki *oida* "biliyorum" sözcüğü aynı zamanda "gördüm" anlamına da gelir.¹ Oidipus başına gelecek felaketi bilemediyse baştan beri kördür. Madem ki baştan beri kördür; gözlerini bir yük gibi taşıması gereksizdir. Belki de bu ironiyi güçlendirebilmek için Kral Oidipus durmaksızın Phoebus Apollon'u – ışık ve gündeğümü tanrısını- referans gösterir ve oyun boyunca "açığa çıkarmaktan", "aydınlatmaktan" söz eder. *Oidipus* tragedyası, görme-görü/körlük, aydınlık/karanlık, bilgi/bilgisizlik kutupları arasındaki gerilime asılıdır. Oidipus-insan bilgisinin uçucu vaatleri ile tragedyanın şaşırtıcı baht dönüşleri arasında, ya da daha teknik bir dille anagnorisis ile peripetie arasında sıkışıp kalmıştır.

Aristoteles'in tragedyalari ele alırken teknik bir terim olarak kullandığı anagnorisis dar anlamda bir bilgisizlikten bilgiye geçiş olarak tariflenebileceği gibi daha geniş anlamda aydınlanma olarak da değerlendirilebilir. Bu türden bir kabul, aydınlanma sözcüğünün ışıkla bağlantısı ile birlikte ele alındığında da anlamlı olacaktır. Oidipus'un cehalet ile bilgi arasında yer değiştirirken gözlerini kör ederek aydınlıktan karanlığa, görmeden körlüğe geçişindeki ironik anlam, Shakespeare'in Kral Lear oyununda yankılanır. Evlatlarından yana "yüzleri gülmeyen" iki yaşlı adamın hikayesi olarak da okunabilecek *Kral Lear* metninde, Kral Lear'in trajik hikayesine eşlik eden, onu kendi aynasında çoğaltarak vurgulayan Gloucester'in aymazlık öyküsü de körlük ile sonlanmaktadır. Meşru ve gayrimaşru çocukları Edgar ve Edmund arasında "yanlış" seçim yapan Gloucester'in gözleri Lear'in vahşi kızları tarafından oyulduğu anda iki oğlu hakkındaki gerçeğin de farkına varacaktır. Bu geç gelen aydınlanma onun karanlık dünyasına eşlik edecektir. Hamlet babasının hayaleti ile ilişkisinde herkesten fazlasını görür, ancak –delilik oyununun da katkısıyla- akıl gözü giderek kapanır.²

Oyun Sonu adına layık bir şekilde kör kahramanı Clov'un "Bitti, her şey, her şey, belki de her şey bitecek birazdan."³ (S.166) sözleri ile açılır. Beckett daha baştan izleyicisini ya da okurunu bir şeyleri kaçırmış olmanın paniğine belki de pişmanlığına, az sonra bitecek bir şeyin son demlerine tanık olmanın hüznüne ya da tatminsizliğine iter. İzleyici salona girdiğinde, okur oyunu okumaya başladığında "her şeyin" şimdiden "bitmiş olduğu" duyurulur kendisine. HAMM(let) nihayet

¹ Bruno Snell, *The Discovery of the Mind: The Greek Origins of European Thought*, trans. T.G.Rosenmeyer (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1953). Ss.1-22.

² Benzer biçimde modern bir tragedya olarak kabul edilen *Satucının Ölümünde* de Willy Loman'ın gözlerinin artık iyi görmüyor olabileceğinden söz edilir.

³ Samuel Beckett, *Bütün Oyunları-1(Godot'yu Beklerken, Tüm Düşenler, Oyun Sonu)* çev. Uğur Ün (İstanbul: Mitos Boyut), s.166

yüzündeki mendili kaldırdığında altından körlüğünü örten siyah camlı gözlükleri görülür. İlk sözleri hamle sırasının kendisinde olduğunu kendine, rakibine ve (satranç) oyunu(nu) izleyecelere duyuruşudur. Bütün bir Avrupa dramatik geleneğine yaslanarak sorar hemen ardından “Benimkinden—(*esner*) –büyük bir sefalet olabilir mi?” Burada tragedyaaların bütün büyük mutsuzlarını anımsamakta ve anımsatmaktadır Hamm. Onun ağzından aynı anda Oidipus, Othello, Phedré, Kral Lear konuşmaktadır. Bütün bir tragedya geleneğine yaslanarak ya da o geleneğe – büyük acısından söz ederken esnemesine bakılacak olursa kayıtsızca- sırtını dönerek açmıştır kendi oyununu Hamm. Sesine ses, sorusuna yanıt olsun diye devam eder. “Kuşkusuz hayır. Eskiden. Ama ya şimdi.” Hamm’in çektiği acılar kendisinden önceki kurmaca kişiler tarafından da çekilmiştir. Kendi anı, çağı için ise biricik örnek olduğunu düşünür zira büyük ihtimalle o odada yaşayanlar insanlığın son temsilcileridir.

Modern tragedyanın son aşaması olarak kabul edilebilecek *Oyun Sonu* metni asal oyun kişisi Hamm’i ismindeki ses benzerliği ile Hamlet’e ve konumlanışı ile bütün tragedya kahramanlarına benzetir. Oidipus’un bilgisi onu yeryüzünün en acılı insanı haline gelmekten kurtaramaz, Hamlet’in yaşadığı anagnorisis, önce babasının katilinden emin oluşu, sonra da kendisine ilişkindir. ancak iki bilgi de olumlu bir dönüşüm sağlayamaz, Hamm’e gelince o zaten bilginin imkansızlığının daha baştan farkındadır. Bu zincir *Hamlet*’i *Kral Oidipus* ile *Oyun Sonunu* –tragedya yazarlığının başı ile “son”unu- birbirine bağlayan köprü haline getirir. Hamm oyun boyunca kalkmadığı-kalkmadığı tekerlekli sandalyesi ile Oidipus’un tahtına oturmuş, artık bir şey yapmak istemeyen çünkü bunun işe yaramayacağını bile bir Hamlet’tir.

KAYNAKÇA

- Aristoteles *Poetika*, çev.: Samih Rifat (İstanbul: K Kitaplığı, 2003).
- Deirdre Bair, *Samuel Beckett: A Biography*, (London, 1990).
- Eagleton, Terry. *Shakespeare*, çev. A. Cüneyt Yalaz, (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi,,1998).
- Eisenstein, Sergei, *Film Essays with a Lecture*, ed. Jay Leyda, London: Dobson, 1968.
- Elias, Norbert *Zaman Üzerine*, çev. Veysel Atayman, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000.
- Foucault, Michel *Felsefe Sahnesi:Seçme Yazılar 5*, çev.İşıl Ergüden , İstanbul:Ayrıntı Yayınları, 2004.
- Fuchs, Elinor *Karakterin Ölümü*, çev.: Beliz Güçbilmez (Ankara: Dost Yayınları, 2003).
- Güçbilmez Beliz, “Türkiye Tiyatrosunda Romantik Karakterler”, *TAD: Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 2002:13
- Heidegger, Martin. *Zaman ve Varlık Üzerine* çev.deniz kanıt İstanbul: A Yayınevi, 2001.
- Jean Anouilh, *Antigone*, translated by Lewis Galantière, London, 1960.
- Kott Jan, *Çağdaşımız Shakespeare* çev.:Teoman Güney İstanbul: Mitos Boyut, 2000
- Mournier, Emmanuel, *Varoluş Felsefelerine Giriş*, çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, İstanbul: Alan Yayıncılık, 1986.
- Nietzsche, Friedrich, *İyinin ve Kötünün Ötesinde*,çev.Ahmet İnam (Ankara: Gündoğan Yayınları, 1997
- Nietzsche, Friedrich. *The Birth of Tragedy*, trans. : Clifton P. Fadiman, (New York: Dover Publications, 1995.
- Nightingale,Benedict *A Readers Guide to Fifty Modern British Plays*, (London, 1982.
- Shakespeare, William *Hamlet*, çev.Sabahattin Eyuboğlu (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1998
- Shakespeare, William *Othello*, çev.A.Vahit Turan- A.Turan Oflazoğlu (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edeb. Fak. Yayınları, 1965.
- Stoppard, Tom *Bütün Oyunları-I*, çev. Bülent Bozkurt, Şükran Yücel Ankara:Dost Kitabevi Yayınları,2000.

URL <ftp://ibiblio.org/pub/docs/books/gutenberg/etext03/bygdv10.zip>

www.cnr.edu/home/bmcmanus/poetics.html