



ÖLÜM VE SAHNE İLETİŞİMSİZLİĞİ ÜZERİNE FELSEFİ BİR ÜÇLEME: AMÉDÉE, BİZİM ŞEHİR, ESKİ BİR MASAL

A PHILOSOPHICAL TRILOGY ON THE NON-COMMUNICATION OF DEATH AND STAGE: AMÉDÉE, OUR TOWN, AN OLD YARN

Burcu CANAR 

Dr. Öğr. Üyesi, Hacettepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi,
İletişim Bilimleri Bölümü, canar@hacettepe.edu.tr

Makale Bilgisi

Türü: İnceleme makalesi
Gönderildiği tarih: 10 Eylül 2024
Kabul edildiği tarih: 1 Kasım 2024
Yayınlanma tarihi: 25 Aralık 2024

Article Info

Type: Review article
Date submitted: 10 September 2024
Date accepted: 1 November 2024
Date published: 25 December 2024

Anahtar Sözcükler

Sahne; Ölüm; İletişimsizlik; Okuma Oyunu; Yazı; Deleuze; Badiou; Aristoteles

Keywords

Stage; Death; Non-Communication; Closet Drama; Writing; Deleuze; Badiou, Aristoteles

DOI

10.33171/dtcfjournal.2024.64.2.31

Öz

Bu çalışma, Eugène Ionesco'nun Amédée ya da Nasıl Başından Atarsın Onu, Thornton Wilder'ın Bizim Şehir ve José Joaquín Gamboa'nın Eski Bir Masal adlı oyunları çerçevesinde sahne ve ölüm iletişimsizliğini inceleyecektir. Her üç oyun, ölüm temasını kendilerine özgü bir biçimde ele alırken bu oyunlardaki "seyirlik ölüm" hem tiyatroya özgü ölüm düşüncesi üzerine söz söyleme imkânı bakımından hem de sahnenin ölüme yakınlığını ifade etmenin birer aracı olmaları nedeniyle bu incelemeye konu olmuştur. Tiyatro metinleri yazı yüzeyinde 'sahnelenmeye hazır' oluşlarıyla üzerinde düşünülme değeridir. Böylesi bir yazıyı aynı zamanda henüz sahnede mevcut olmayan performans olarak da tanımlayabiliriz. Sahne ve yazı arasındaki fark, tiyatro metni tiyatronun kendisini imlediğinde pek dikkati çekmez. Bununla birlikte tiyatro metni daha çok oynamak için süregelen bir hazırlıktır. Tiyatro metinleri, kendilerine özgü yazı biçimleri olarak yalnızca tiyatro çalışmaları açısından değil; felsefe, özellikle de yazıyı farklı bir düşünme biçimi olarak kavrayan iletişim felsefesi alanındaki çalışmalar açısından oldukça verimli kaynaklardır. Bu çalışmanın amacı, incelenen oyunları, sahnelenmedikleri yerde (yazıda) açığa çıkarmaktır. Bir tiyatro metni henüz sahnelenmemiş olanı neredeyse sahnenin üzerinde oynanmış gibi gösterir. Bu yönüyle yazıdaki tiyatro, onun karşısında ne oyuncu ne de seyirci olan okurun karşılaşılabileceği en sessiz metindir. Başka hiçbir metin, okumayı bu kadar boşa çıkaramaz. Sahneye gelince, ismi var kendisi yokken alabildiğine ölüme benzer. Bu benzerliğin ancak iletişim kurmayan bir düşüncede açığa çıkabildiğini göstermekse yalnızca yazıya düşer.

Abstract

This study analyses uncommunicative stage and death in the frame of Eugène Ionesco's Amédée or How to Get Rid of It, Thornton Wilder's Our Town and José Joaquín Gamboa's An Old Yarn. Although they are all about death in their own ways, "spectacular deaths" are subject to this study in terms of both giving the opportunity to talk about the death for theatre and being the medium of mentioning the death's closeness to the stage. Scripts of theatre plays are thought-provoking since they are "ready to be staged" on the surface of writing. We could also define such writing as a performance which is not yet on the stage. The difference of stage and writing will not attract much attention when the play script implies theatre itself. On the other hand, play script is more like an ongoing preparation to act. As a peculiar style of writing, play scripts are rather productive sources not only for theatre studies but also for philosophy, specifically studies on philosophy of communication which takes writing as a different way of thinking. The aim of this study is to reveal these plays on the nonstaged space of theatre (writing). From that aspect, written theatre is the most silent text for the reader which is neither an actor nor an audience. Not another text could riddle the reading as the stage play. The stage resembles to death while it is titular. What the writing displays is that this resemblance could only be revealed by a noncommunicative thought.

Giriş

Eugène Ionesco'nun *Amédée*'si, Thornton Wilder'ın *Bizim Şehir*'i ve José Joaquin Gamboa'nın *Eski Bir Masal*'ı birer tiyatro oyunu olmalarının ötesinde ölüm üzerine ilginç fikirlerle doludur. Bu oyunların ölümü ilginç bir hale getirdiklerini söylemenin ölüm üzerine sayısız eser varken fazla iddialı olduğu düşünülebilir. Üstelik her biri farklı dönemlerin ürünü olan bu oyunlar birbirleriyle oyun yazarı olmalarının dışında hiçbir ortak noktaları bulunmayan Ionesco'yu, Wilder'ı ve Gamboa'yı ölümü benzer bir yaklaşımla sahneye taşıdıkları için de bir araya getirmemiştir. Öyleyse, ilk yanıtlanması gereken, yazarlar, eserler ve sahnelenen ölümler birbirine benzemediği halde bu birliktelik niye, sorusudur.

Üç oyunun bu incelemede bir araya gelmesinin nedeni onların 'Ölüm ve Sahne İletişimsizliği' dediğimiz bir düşünceye kendilerine özgü bir biçimde yol açmalarıdır. *Amédée*, *Bizim Şehir*, ve *Eski Bir Masal* ölümü canlandırırken iletişimsizliğe yaslanırlar. 'Ölümü canlandırmak'; ifade olarak yalnızca tiyatrodaki kulağa garip gelmeyecektir. İletişimsizlik de bu inceleme boyunca 'iletişim kur(a)mamak'tan birkaç adım öteye gidecektir.

Tiyatro metni, yazıyı *sahne yerine* gösterdiğinde o metin; oyuncu, rejisör vb. olmaksızın okunabilir. Üstelik okur, yazı üzerinde bir seyirci de değildir. Başka bir deyişle, okurun yorumu sahne olmayan bir sahneye açılırken o; ne dramatik tiyatrodaki olduğu gibi oyuna tanık olan bir seyircidir ne de epik tiyatro örneklerinde gördüğümüz gibi oyuna etkin bir biçimde katılabilir. Okur, *seyirci olmadığına göre* metni inceleyebilir. Metin, okurun karşısında bir sahne değildir ama "sahneymiş gibi" olandır. Burada oyuna benzemeyen bir oyun söz konusudur. Oyun, bu defa, iletişimsizdir ve bir yönüyle sahnesizdir. Metni her an sahnelenmeye hazır ya da sahnedeymiş gibi *zihinde canlandırmamak* üzere okumanın, en başta, okuma edimine aykırılığı göze çarpacaktır. Tiyatro metinlerinin okunması, okumaya *benzemediğinde* ölüm ve sahne iletişimsizliğinin varlığından söz etmek mümkün olacaktır.

'Ölüm ve Sahne İletişimsizliği'nden söz ettiğimizde ne ölüm bilemediğimiz kadarıyla ölümdür ne de sahne bildiğimiz anlamda bir sahnedir. İki kavramı biraraya getiren 've' bağlacı, okuru her ikisini de birlikte düşünmeye zorlar. Ama iki kavramı yanyana getiren aralarındaki benzerlik ya da farklılıktan çok bağlacın devamındaki sözcük, iletişimsizliktir. Benzersiz bir benzerlikte iletişimsizliğin ne olduğuna açıklık getirmek için öncelikle ölümden başlayarak ölüm ve sahnenin benzerliğine değineceğiz. Bu benzerlik elbette kastedilmeyen bir benzerlik olacağı için "zorlama"

olacak. Ama bu zorlamayı, 'askıda bırakma' (*delay*) adı verilen ve "bekletme, bir durumun çözümünü bile bile uzatma, geciktirme. Seyircinin ilgisini uyanık tutmak için geriye atma" (Taner, And ve Nutku, 1966, s. 7) anlamına gelen bir tiyatro terimiyle karşıladığımızı belirterek okumaya başlayalım:

Ölüm, sahne değildir ama yine de ona benzeyebilir. Ölüm, söz gelimi bir ölüyle açıkça kendini belli etmediği sürece bir yerde *mevcut değildir*. Mezarlık, mekân düzleminde ölümün varlığının en somut göstergesi olarak düşünülse bile bu yerde ölüm değil; ölümlerle birlikte *ölümden sonrası* vardır. Tiyatro sahnesi de oyuncuların varlığıyla belirli bir yerin sahne haline gelişidir. Oyuncu yoksa o yerde sahne de *mevcut değildir*. Buradaki ayrımı biraz daha belirginleştirirsek; herhangi bir yer, tiyatro sahnesi olarak kurulsada dahi oyuncu olmaksızın, "sahne değil" demektir. Genellikle bir mekân (yer) gibi düşünülse de sahnenin illa bir yer (mekân) olması gerekmediğinin en güzel örneğini Peter Brook'un *Boş Alan*'ında (1990) bulmak mümkündür. Brook'a göre "herhangi boş bir alanı alıp işte bir sahnedir diyebilirim. Bir adam bu boş alanın ortasından yürür geçer, biri de onu gözleriyle izler, işte bir tiyatro ediminin oluşması için gereken şey bu kadardır" (s. 7).

Tiyatro ediminin oluşumunda sahneyi var eden, oyuncu ve onu seyreden kişidir. Oyuncu ve seyirci etkileşimi; bir sahneyi sahne haline getirir. Bu yazı gereği, söz konusu etkileşimle ilgili konuşmayacağımızı belirterek sahnenin ve ölümün yersiz benzerliğinin yalnızca bir mekâna ait olmamalarından kaynaklandığını vurgulayalım. İlginç olan nokta, ölüm bir mekân değildir ama sahnenin, tanımının da gösterdiği gibi, "tiyatro yapısının ana bölümü; izleyici yeri ile birlikte tek bir tiyatro mekânını oluşturan oyun yeri" (Çalışlar, 1993, s. 160) olarak, mekân kavramının dışında tutulması bir hayli güçtür. Yine de Brook'daki "mekânı (sahneyi) mekân (sahne) haline getiren oyuncudur", vurgusu ölüm ve sahneyi yersiz bir benzerlikte bir araya getirmeyi kolaylaştırır.

Sahne, ölüm değildir; yine de ona benzeyebilir. Yaşamı 'gerçek' saydığımızda tiyatro sahnesinde ve ölümden gerçek olmayan bir şeyler vardır. *Gerçekçi Tiyatro* sahnelense bile ortada *gerçek(ten) olmayan* bir oyun söz konusudur. Ölüm gerçekleştiğinde ise, bu bir hastalıkla birlikte gelen ve beklenen bir ölüm değilse, insana önce gerçek değilmiş gibi gelmesi düşündürücüdür. İnanamama, kabullenememe, yas tutma, tüm o iyileşme ya da iyileşememe süreçleri, geride kalanların gözünde ölümü gerçek kılma, onu yaşamın kaçınılmaz bir parçası sayma

üzerinedir*. Ölümü yaşamın tersi olarak düşünmek, ölüme dair bilginin sınırlılığından kaynaklanır. Yaşama dair ne düşünülüyorsa düşünülün ölüm, yaşamın tersi olmaktan çok onun dışındadır. Yaşarken ölümü düşünmek; yaşamın anlamsız olduğu düşünülmediği sürece zordur.

Felsefenin asıl ilgisinin ölüm olduğunu söyleyen eski bir geleneğin varlığından söz eden Jeff Malpas ve Robert C. Solomon, Heidegger başta olmak üzere az sayıda felsefeciyi hariç tutarsak ölüm konusunun yine de çağdaş felsefe tartışmalarında pek geçmediğini ileri sürerler (2017, s. 15). Ölümden söz etmenin aslında yaşamdan söz etmek anlamına geleceğini de unutmamak gerekir: “*Ölüm ve felsefe arasındaki bağlantı, aslında felsefi projenin doğa ile ve insani olanın anlamı ile ilgilendiğinin kabul edilmesiyle kurulan bir bağlantıdır*” (Malpas ve Solomon, 2017, s. 20). Ölüm, ifadeyi bu şekilde kurmak doğruysa, doğası gereği bilinemeyendir. ‘Ölümün kıyasına gelme’ ile ya da korkunun bir tezahürü olarak söylenen günlük dildeki ‘ölüp ölüp dirilme’ ifadesi ile bir deneyim olarak ‘ölümün neye benzediğini’ aktarmak mümkün olsa da bu, asla *ölümün kendisi* olmayacaktır.

Ölüm ve sahneyi böylesine ‘zorlama’ bir benzerlikte birararaya getirdikten sonra iletişim sözlüklerinde (Bkz. Danesi, 2000; Givens ve White, 2021; Mutlu, 2016; Watson ve Hill, 2012) bile bir kavram olarak yer almayan iletişimsizliğe geçebiliriz. Sözlüğe bakılırsa iletişimsizlik, iletişimin konusu değildir. İngilizcede *noncommunication* sözcüğü Türkçeye ‘iletimsizlik’ olarak çevrilse de yabancı sözlüklerdeki anlamı daha çok ‘iletim eksikliği’ni karşılamaktadır (Bkz. *Cambridge Dictionary*, 2024). Aynı sözlükte hem non-communicative hem de *uncommunicative* sıfat halinde “insanlarla konuşmaya ve onlara bilgi vermeye istekli olmamak” (*Cambridge Dictionary*, 2024) anlamına gelirken, bir başka İngilizce-Türkçe sözlükte non-communicative diye bir sözcük bulunmazken *uncommunicative* “ketum, ağzı sıkı, az konuşan” olarak tanımlanmaktadır (Redhouse, 2017). O halde iletişimsizlik, sözlük ve sözcük düzeyinde iletişim yokluğundan çok bir iletişim eksikliğine (*a lack of communication*) göndermede bulunmaktadır. Eksiklik; ifade olarak, tamamlanabilir, iletişim sorunları da bu çerçevede giderilebilir olarak düşünülebilir. Yanlış anlama (*miscommunication*) bile yeri geldiğinde düzeltilebilir ve böylece iletişimsizlik bile bir iletişime dönüşebilir. Özetle, tüm olumsuzlukları, eksiklikleri,

* Ölümü bu makalede ‘yas tutma’, ‘kayıp’, ‘acı’, ‘keder’ vb. kavramlarla psikanaliz çerçevesinde ele almasak da ölüme dair *bilgiyi* felsefeden sonra belki de en çok psikanaliz aracılığıyla edindiğimiz için Ian Craib’in ölüm ve yas hakkında çağdaş düşünüş şekillerini sosyolojik ve psikanalitik bir çerçevede ele alan, “yaşamı ancak, karanlık tarafı da, yani ölümü ve hayal kırıklığını da kabul eder ve yaşama dahil edebilirsek daha iyi hale getirebiliriz” (s.10) vurgusuyla dikkat çeken *Hayal Kırıklığı* (2006) başlıklı çalışmasına ayrıca bakılabilir.

yanlış anlamaları giderdikten ve tüm olumsuz ekleri sildikten sonra tanımlı olana (iletişime) geçebiliriz. İletişimsizliği doğru tanımlayabilmek için birden fazla sözlüğe bakarken sözlüklerin “iletişimsizliği”, tanım düzeyinde “bir eksiklik” olarak göstermeleri; iletişimsizliğin varlığını, yokluğuyla bir tutmakla sonuçlanır. Sözlüğe bakılırsa, iletişimsizlik ne var ne de yok bir haldedir.

Ölüm ve Sahne İletişimsizliği ya da kısaca italik haldeki *İletişimsizlik*, sözlük tanımlarının aksine, bir iletişim eksikliği değildir. *İletişimsizlik*, incelenen oyunlara özgü bir ölüm ve sahne kavrayışına göndermede bulunmaktadır. Bu makalede üç perde halinde inceleyeceğimiz *iletişimsizliğin* birinci perdesi öncelikle çalışmanın yöntemi olan “okuma oyunu”nun bir tiyatro terimi olan okuma oyunundan farkını gösterecektir. İkinci perde, ölümlerle birlikte üçlemeye özgü iletişimsizliğe odaklanacaktır. Üçüncü perde ise *Amédée*’nin alternatif sonuna benzemeyen bir biçimde oyunların birbirlerine karıştırılmasıyla çalışmanın sonuç kısmını oluşturacaktır.

BİRİNCİ PERDE: OKUMA OYUNU

Bizim Şehir, *Eski Bir Masal* ve *Amédée* oyunlarını sanki sahnelenmeye elverişli değilermiş gibi birer ‘okuma oyunu’na çevirerek incelemek, ölüm ve sahne iletişimsizliğinin birinci perdesidir. Haldun Taner, Metin And ve Özdemir Nutku’nun birlikte hazırladıkları *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*’nde; okuma oyunu (*closet drama*), “yazarınca oynanmak için değil, okunmak için yazılmış oyun” anlamına gelir. Sözlükteki tanımı, “*konusu teknik güçlüklerle kurulu, çok kişili, çok dekor isteyen, oynanmaya elverişli olmayan oyun*” (1966, s. 73) olarak detaylandırılmıştır. İncelenen üç oyunun, sahnelenebilir olmaları nedeniyle okuma oyunu çerçevesinde incelenmeleri mümkün olmasa da ölüm ve sahne iletişimsizliğinde bu oyunların biraradalığını ifade eden üçlemeyi bir okuma oyunu olarak düşünmek mümkündür.

Ölüm ve Sahne İletişimsizliği, *Amédée*’de bitimsiz bir konuşma akışı, *Eski Bir Masal*’da sessizlik, *Bizim Şehir*’de ise sözün eşlik ettiği bir sözsüz oyun (pantomim) olarak kendini gösterir. *Amédée*’nin hem oyunun sonunda (üçüncü perdede) hem de alternatif sonda* birdenbire uçmaya başlaması, sahnede gittikçe büyüyen ceset vb. zorluklar, incelenen oyunlar arasında sadece Ionesco’nun oyununa ait “teknik güçlükler” gibi görünse de üçlemenin okuma oyununun güçlükleri, sahneleme

* Eugène Ionesco, *Amédée*’nin sonunu “sahneleme sorunlarını dikkate alan ve sahneye konulması daha kolay olan” bir sonla değiştirerek (1991, s. 133- 156) oyunun bildiğimiz anlamda bir okuma oyunu olmasının önüne geçse de “alternatif son” a rağmen *Amédée* bu inceleme açısından *okumanın bir oyunudur*.

zorluklarına işaret etmez. Her üç oyun sahnede hiç seyredilmediği ve yalnızca metin olarak okunduğu için yazının sahneleme güçlüğünden değil, sahneleme yokluğundan söz edilebilen bir yer olduğunu unutmamak gerekir.

İletişimsizlik, okuma oyununda iletişim kurmanın ilk akla gelen hali olarak bilinen konuşmadan yola çıkar. Konuşmanın nasıl bir 'iletişimsizlik' haline geldiğinin en güzel örneğini Ionesco'nun oyununda buluruz. Oyun yazarı Amédée ve karısı Madeleine birbirlerine karşı durmadan konuşur ama ne Amédée ne de Madeleine birbirleriyle konuşur. Madeleine, kocasını anlamaz; çünkü onu çok iyi anladığını sanır. Amédée de karısını anlamaz; çünkü onunla uzaktan yakından bir ilgisi yoktur. Bu birbirinden alabildiğine uzak çift, yine de oyun boyunca birbirlerine karşı konuşmaya devam ederler. Tiyatro oyunu açısından konuşmayı; konuşan kişiler (oyuncular), konuşmanın konusu (tiyatro metni) ve konuşmanın muhatabı (seyirciler) olarak düşündüğümüzde iletişimin en temel "gönderici-ileti-alıcı" kavramsallaştırmasından hareket ediyoruz demektir. İletişim kavrayışı, günümüzde bu basit tanımdan ibaret olmasa da buradaki iletişimsizlik, iletişim tanımını mümkün olduğunca basitleştirmeye elverişlidir.

Ölüm ve Sahne İletişimsizliği, sahneleme yokluğunda herhangi bir gizem barındırmaz; çünkü bir tiyatro oyunundaki tüm konuşmalar sahnede neyi görmemiz gerektiğini gösterir. Sözler, hem karakteri hem de olay örgüsünü başka türlü düşünemeyecek bir şekilde anlatmalıdır. Oyunu bir sahneleme haline getiren ve yazılı olanın (tekstin) dışında olma hali olarak adlandırılabilir belirsizlik; oyunda değil, oyuncudadır. Oyunda ne yazılmışsa, oyuncu, söyleyiş biçimiyle metni bambaşka bir hale getirebilir, yeri geldiğinde sözlerin tüm anlamını değiştirebilir üstelik bunu oyun yazarının tek bir cümlesini bile değiştirmeden yapabilir. Oyuncunun yokluğunda okur, metinle nasıl başbaşa kalır? Örnek verecek olursak; Madeleine "[hiddetlenerek] Mantarlarım dikkat et!..." (Ionesco, 1991, s. 69) dediğinde, onun mantarlarına dikkat edilmesini istediğini anlarız. Madeleine bunu kime söylemiştir? Kocasına. Nasıl söylemiştir? Ionesco'nun parantez içindeki açıklamasını okuyacak olursak 'hiddetlenerek'. Böylesine bir okumanın basitliği, evin (sahnenin) ortasında olmayacak bir yerde bitiveren bir mantarı büyüyen ceset kadar garip değilmiş gibi gösterir. Okur, bu tür çıkarımları konuşmanın muhatabı olmaksızın yapabilir. Okuma farklılığını sunacak olan, oyuncu ya da sahneleme değil; olsa olsa başka bir okurdur. Ama unutmamak gerekir ki, bu okuma oyununda başka bir okur değil, sadece 'sahnede oynanmayan oyun' vardır. Yorum, ne oyuncunun ne

rejisörün ne de seyircinindir. Böyle bir okuma ortamında oyuncular yerine oyun metninde yazdığı gibi ‘oyun kişileri’nden söz etmek gerekir.

Amédée'nin bir türlü tamamlayamadığı oyununu da iletişimsizliğe dahil etmek mümkündür. Oyun sahnede hep yazılma aşamasında ama yazılmamış bir halde, onu yazmaya çalışan bir yazarla, Amédée'nin sıkıntısıyla kendini gösterir. Yazamamayı Beckettvari bir sorun haline getirmesek de olur; çünkü Amédée zaten büyük bir sorunla, gittikçe büyüyen bir ölüyle ne yapacağını bilmez bir haldeyken kimse Amédée'den oyununun tamamlanmasını bekleyemez, Madeleine hariç. Madeleine “her zaman haklı çıkmayı” kocasının onu hiç yanıltmamasına borçludur. Amédée kendini oldukça hasta hissettiğini söylediğinde bu hastalık, Madeleine'in sözlerini ödünç alırsak; olsa olsa “*yazmaktan vazgeçmek için herhangi bir bahane...*” (1966, s. 24) olabilir. Belki de gerçekten öyledir, kim bilir? Biz bilemesek de Madeleine bilir; çünkü o, kocasını “çözmüştür” bir kere, oyunun yazılmaması; tıpkı cesedin büyümesi kadar göz önündedir. Sonsuz bir yazma hazırlığıyla yazamamak; Amédée'nin yazar olarak tarifidir.

Madeleine'in ‘sürekli iletişim halindeki’ telefon santrali de Madeleine ve Amédée'nin birbirleriyle iletişim kuramayışının bir başka göstergesidir. Vızıltı, cızırtı, çağrı iletme ve böylelikle sürekli birilerini birilerine bağlamaya çalışan, hep meşgul Madeleine'in santrali, tüm gürültüsüyle iletişim kurmamak için vardır. Santralde ne olup bittiğine her daim yabancı olan Amédée ile Madeleine'in hep hatları birbirine bağladığı anda bıraktığı konuşması birer eviçi konuşmama örneğidir. İletişim kurulumu ama neyin uğruna? İletişim kurmaya yarayan santral, bağlantı kurulduktan sonrasını hiç sunmaz. Madeleine ve Amédée için iletişim, evin dışında, sinyalin ardındadır, iletişimin oyunla bir ilgisi yoktur.

Amédée, yılların eskitemediği anlaşmazlıklarının acısını birbirinden çıkaran yaşlı bir çifti anlatıyor diye fazlasıyla alışılmış bir hikâye olarak adlandırılabilirdi, evde gittikçe büyüyen ve kim olduğu belirsiz bir ceset olmasaydı... Bu cesedi, karıkocanın hayatlarına dair bir metafor, aralarındaki iletişimsizliğin bir göstergesi olarak düşünebilirdik, cesedin varlığıyla ilgili başka türlü düşüncelerimiz olmasaydı... Ionesco'nun oyunu için ölüm, sahneden farklı olarak, iletişimsizlikte kendini göstermez. Başka bir anlatımla, okuma oyununun birinci perdesinde cesetten eser yoktur.

Şimdi ikinci oyuna geçelim: Thornton Wilder'in *Bizim Şehir*'i 1901-1913 yılları arasında on iki yıllık bir zaman diliminde Massachusetts eyaletine bağlı *Grover Corners*'daki* gündelik hayatı anlatmakla birlikte oyun hiç de sahnelenemeyecek kadar çok dekor isteyen ve çok karakter barındıran bir oyun değildir. Oyunun anlatıcısı diyebileceğimiz Rejisör, *Bizim Şehir*'deki günlük hayatı ve geçen zamanı büyük bir tutumluluk içinde neredeyse dekorsuz bir sahnede oyuncuların jestlerinin arasında olayların akışının anlatımına dayanarak seyircilere aktarır ve böylelikle sahneyi *sözle* kurar. Wilder'in sahne geçişlerinde parantez içinde yer verdiği açıklamalarını okuduğumuzda Rejisör'ün "bütüncül" anlatımını tamamlayarak "hayali" aksesuarlara veya sahnedeki eşyalara gerçeklik kazandıranın; oyuncuların jest ve mimikleri olduğunu anlarız. Örneğin, Doktor Gibbs "*bir muhayyel cerrahî aletler çantasını yere bırakır, şapkasını çıkarır ve bir mendille yorgunluğu sezilen yüzünü siler. Miss Gibbs mutfağa girmiştir. Yakmak için ocağa odun koyma ve ateşleme jestlerini yapar*" (1944, s. 11-12; 1941, s. 752). Sahneyi rejisörün anlattıklarıyla (sahnede gördüklerimizle ve görmediklerimizle) ve anlatmadıklarıyla (yalnızca sahnede gördüklerimizle) birlikte takip ederiz. Söz, dekoru tamamlar (örn: Gibbs ve Webb'lerin diyalogların geçtiği yerlerle sınırlı evleri) bazen de kurar (örn: Hasır sandalyelerin mezarlığı temsil etmesi). Thornton Wilder'in bu oyunu, *jestler sayesinde* bir sahneleme kolaylığına sahiptir. Ancak bu metnin okunmasıyla sınırlandırdığımız okuma oyunu, sahneleme kolaylığından çok sözsüz oyuna, pantomime dayanır.

Hareketin yazıdaki hali olarak düşüneceğimiz pantomim, *Bizim Şehir*'in nasıl sahneleneceğine ilişkin ayrıntılarla doludur. Oyunun çevirmeni Tarık Levendoğlu'nun önsözde belirttiği gibi, *Bizim Şehir* komedisindeki rejisör tipi yazarın kendisidir. Hatta yazar, bu oyunun ilk temsillerinde rejisör rolünü oynamakla bunu bizzat ispat etmiştir. Levendoğlu, rejisör rolünün özelliklerini anlatırken okuyucunun Wilder'in yazarlığı konusunda da fikir sahibi olacağını vurgular: "*Eserin bütün yükü hemen hemen onun üzerindedir. O mevzuu açar, o düşünür, o söyler. Böylelikle piyesi*

* Bu makalede Thornton Wilder'in dilimize *Bizim Şehir* olarak çevrilen *Our Town* başlıklı oyununun Tarık Levendoğlu tarafından tercüme edilen 1944 basımından yararlanacağız. Ancak bu basımda, oyundaki bazı karakterlerin adları orijinal metinden farklılık göstermektedir. Örnek vermek gerekirse sütçü, "Howie Newsome"ın adı Levendoğlu'nun çevirisinde "Onofrio Newsom" olarak yazılmıştır. Türkçe çeviride Emily Webb; Emilia Webb; George Gibbs'in küçük kız kardeşi Rebecca Gibbs; Kristina Gibbs olarak yazılmıştır. Ayrıca tüm kişi adları eski tarihli çevirilerde karşılaşıcağımız gibi yabancı ismin telaffuz edilmesine göre yazılmıştır. Örneğin, George Gibbs'in adı Türkçe metinde "Jorj Gibbs" olarak geçer. Kişi adlarını bu makalede oyunun orijinal dilinde, İngilizce metinde yazıldığı gibi aktarırken oyundan yapılacak diğer tüm alıntılarda öncelikle Levendoğlu'nun çevirisindeki (1944) sayfa numarasına sonra da ilgili sahnenin İngilizce basımındaki (1941) sayfa numarasına atıfta bulunacağız.- y.n.

okurken veya seyredirken muharriri hemen hemen bizzat görüp yakından tanımış kadar olacaksınız” (1944, s. 7). Özetle, oyundaki rejisör tipi, Thornton Wilder, yazar olarak, sahnede olsa seyrin nasıl olacağını bize gösterir. Rejisörün anlatısı ya da oyuna ilişkin açıklamalar, okuyucu açısından başka türlü bir yoruma yer bırakmaz. Örnek vermek gerekirse, Rejisör, ikinci perdenin başında, perdeleri adlandırarak, oyunun nasıl bir oyun olduğunu bize şu şekilde tanıtır: “*Komedimizin birinci perdesinin adı gündelik hayattı. Bu ikinci perdeninki de aşk ve izdivaç... Bir de üçüncü perdemiz var. Onun da neden bahsedeceğini kestirmek pek zor olmayacak sizin için...*” (1944, s. 44; 1941, s. 768). Üçüncü perde, ölülerin alabildiğine canlı bir şekilde koltuklarında oturduğu perdedir ve yazarın bu perdenin ismini seyircilerden gizlemesi; ilk iki perdedeki olay örgüsü düşünüldüğünde pek de şaşırtıcı değildir. *Bizim Şehir*’i Thornton Wilder’den farklı düşünmek için rejisörü sahneden indirmek gerekir. Ancak okuma oyununda oyuncular olmadığı için rejisörü sahneden indirmek diye bir şey elbette söz konusu değildir. Sahne üstünde jestin gücüyle kendini gösteren aksesuarlar ve dekor, hayal gücünün sadeliğinde fazla söze yer bırakmaz. Hatırlatmak gerekirse, bu okuma oyununda esas olarak ‘sahneleme’ olmadığı için pantomim, tanımının aksine, sözsüz oyun (pantomim) yokluğuna dayanır. Tanıma karşı gelen bir pantomimi metin üzerinde ayırt etmek için ona pantomim yerine *pantomim yazısı* diyeceğiz.

Sözlük tanımına bakacak olursak, “her şeyi öykünen” anlamına gelen pantomim, “*düşünceleri, duyguları sözsüz olarak çoğu kez koro ya da müzik eşliğinde, dansla ya da hareketle ve yüz anlatımı ile yansıtmayı erek edinen oyun türü*” (Taner, And ve Nutku, 1966, s. 83) olarak bilinir. *Bizim Şehir*, sözün eşlik ettiği bir pantomim yazısı olarak işaretlendiğinde ise oyuncudan ve oyuncunun jestlerinden yoksundur. Ölüm ve Sahne İletişimsizliği, oyunun konusunu Grover Corners’daki gündelik hayatın içinden aktarırken en çok oyunda görünen ne varsa ona hep görünmeyen eşlik ettiği Wilder’in anlatımına yaslanır: “*Hah, Doktor Gibbs göründü. Ana caddeden bu yana geliyor. Doğuran kadının yanındaydı bu gece. İşte karısı, sabah kahvaltısını hazırlamaya mutfağa giriyor. Doktor Gibbs 1930’da öldü. Onun ismini yeni hastaneye verdiler. Karısı ondan evvel öldü. Çok seneler oluyor*” (1944, s. 11 / 1941, s. 752). Biz, Doktor Gibbs ile karısını metinde (sahnede) görür görmez onlara oyun ilerledikçe neler olacağını biliriz. Birinci perdede Grover Corners’te gündelik hayat, rejisörün gelecekte verdiği haberlerden sonra gazete dağıtıcısından alınan haberlerle, Gibbs’lerin sütçüyle ve komşularıyla konuşmalarıyla akıp gider.

Gibbslerin çocukları George (Türkçe çeviride Jorj) ve Rebecca (Türkçe çeviride Kristina) ile Gibbslerin komşuları Bizim Şehir’de haftada iki defa yayınlanan gazetenin sahibi Mr. Webb ile Miss Webb’in çocukları Emily (Türkçe çeviride Emilia) ve Wally Webb (Türkçe çeviride Billi) arasında olup bitenler oyunun ikinci perdesinde göreceğimiz gibi Emily ile George’un evliliklerine bir nevi hazırlık niteliindedir. Wilder hep bir gelecek zaman tasviri ile gündelik hayatın anlatımını tüm detaylarıyla anlatadursun iletişimsizlikteki pantomim, rejisörün oyunu kişilere bıraktığı anlarda bile sahnedeki varlığıyla anlam kazanır. Rejisör, oyuna her an müdahale etmeye hazır, yeri geldiğinde “sahnenin ortasına ilerleyerek” aslında sahneyi bir an olsun terk etmeyen, “*Yeter yeter bu kadar. Teşekkür ederim, çok teşekkür ederim*” diyerek Miss Gibbs ile Miss Webb’in konuşmalarını kesen bir oyun kişisidir. (1944, s. 21; 1941, s. 757). Pantomim yazısı, rejisörün; oyunun ne içinde ne dışında olan konuşmasıdır. Bu konuşma diğer tüm konuşmaları -sahne yok diye- görünmeyen konuşmalar haline getirir. İlginç olan nokta, oyundaki kişiler, en azından ilk perdede, rejisörün müdahalesine göre oyunda tutum değişikliklerine giderken rejisör sanki orada değilmiş gibi davranırlar. Rejisör konuşur ama onunla konuşulmaz. Ölüm ve sahne iletişimsizliğinde pantomim, ölümlerden, yani üçüncü perdeden önce oyun kişileri açısından yaşayan bir ölüye -Rejisöre- *öykünür*.

Eski Bir Masal ise “Yoksul Bir Meksika evi”nde yani tek bir mekânda geçen kısa bir oyundur. Aniceto Ortiz’in *Ölüsü*’nü de sayarsak dokuz kişi ölümü, “*basit eşyalar. Rengârenk resimler. Boğa güreşi resimleri. Boğa güreşçisi Gaona’nın kocaman bir fotoğrafı. Cenaze çelenkleri. Yapma çiçekler*” (1966, s. 79) arasında bir cenaze töreninde karşılar. Okuma oyununun *Eski Bir Masal*’ında sessizlik; can çıksa da huy çıkmayan insanlarla çevrili cenaze törenidir ki bu tören “olması gerektiği kadar” sessiz olmamasıyla dikkate değerdir. ‘Ölüyü beklemek’ söz konusu olduğunda herkes alışılmış cenaze ritüelini yerine getiriyor görünürken kişilerin gerçekte nasıl insanlar oldukları ölüden sakınmadıkları anlarda açığa çıkar. Konuşmalarda ölünün olduğu yerde uygunsuz olacak bir şeyden söz ediliyorsa, Rogelio’nun sevgilisi Pipirina’ya dediği gibi “*canım, ölmüşse ölmüş! Elden ne gelir ki? Biz buraya birbirimizi görmeye geldik*” (Gamboa, 1966, s. 80).

Ölümü beklemede ritüele uygun ne varsa onu yerine getiren ölü Ortiz’den başkası değildir. Elinden geldiğince sessiz durur tahta sedirin üstünde. İki sevgili, Pipirina ve Rogelio herkesin yemek odasına geçmesini fırsat bilerek Ortiz’in bulunduğu yerde “uzun uzun öpüşürlerken” ne Ortiz’in doğrulup onlara bakışını ne de kalkıp gidişini fark ederler. Sessizlik, oyunun sonrasında karşılığını bulana kadar

Don Aniceto Ortiz'in ayaklanıp gidişinde saklıdır ya da Ortiz'in gidişine saklanır. Sessizliğin olmadığı bir yerde sessizlikten varmış gibi söz etmek; iletişimsizliğin, *Eski Bir Masal* için anlamıdır.

İKİNCİ PERDE: ÖLÜLER

Kim olduğu bilinmeyen ölü adam gittikçe büyüyerek evi (sahneyi) kuşattığında yer darlığını cesedin varlığından daha önemli bir sorun haline getirmiş görünen Madeleine bu büyüyen derdi, "başlarından atmak için" kocasını ikna etmeye uğraşadursun yazamadığı oyunu yazmamaya ısrarla devam eden Amédée, yer darlığına bir çözüm bulursa böyle bir yaşama karısına nazaran daha çok alışmış bir vaziyettedir. Amédée'nin yerinden kıpırdamayışı, Madeleine'i çıldırtmakla kalmaz metni belli bir süre -birinci ve ikinci perde boyunca- kocaman gövdenin evden nasıl çıkarılacağına tartışmasına çevirir.

Amédée ve mutsuzluğunu yapılacak işlerin olmadık yükleri ardına gizleyen Madeleine sayesinde ölü "tırnakları kesilecek", "ışık saçan gözkapakları kapatılacak" (1991, s. 25) günlük bir uğraşı haline gelir. Ölü Adam, on beş yıldır, yani Amédée'nin ilk ilhamının üzerinden geçen zaman dilimi kadar Madeleine ve Amédée'nin yanındadır. Karıkoca onun gittikçe büyüyen halini hem birbirlerinden gizlemede başarısız oldukları bir hayranlıkla seyrederek hem de birbirlerini sanki ortada bir hayranlık yokmuş gibi onun yanında fazla vakit geçirmekle suçlarlar. Amédée ve Madeleine'in "yaşanmaya değmez" (1991, s. 28) hayatlarında evin olmadık yerlerinde bitiveren ve hızla çoğalan mantarlarla birlikte gün geçtikçe büyüyen kimliği belirsiz ceset, evde gerçekten yaşayan tek canlıdır. Konuşmayan ceset, tüm konuşmalara bir şekilde konu olmaktan çok karıkoca arasında konuşulan tek konudur. Madeleine ve Amédée konuştuğunda ölü adamı büyütür ve bu konuşmalar süresince, her ikisi de ölüye yer açmak için bir köşeye yığmak zorunda kaldıkları ev eşyaları arasında ortadan kaybolmuş bir hale gelirler (Bkz. 1991, s. 53). Amédée bu kayboluşu üçüncü perdede birdenbire gökyüzüne doğru havalanarak bir adım öteye, deyim yerindeyse fantastik bir boyuta taşır.

Ölü adam, ister Amédée'nin emin olamadığı kadarıyla "öldürdükleri genç Romeo" (1991, s. 65), ister "komşunun bir zamanlar onlara bakması için bıraktığı bir bebek" (1991, s. 66) isterse de Madeleine'in inandığı gibi, "*karısının aşığı sandığı için kıskançlık nedeniyle Amédée tarafından öldürülen*" (1991, s. 62) biri olsun adamın kim olduğundan çok ölü olduğu halde gittikçe büyümesi ilginçtir ve onun varlığı en az Lewis Carroll'ın *Alice Harikalar Diyarında* (2004) adlı eserinde Alice'in başına gelenler kadar gariptir. Alice'in ne kadar zor olursa olsun karşılaştığı sorunları

çözmesi çok fazla vaktini almaz. Amédée'nin ise on beş yıldır çözemediği sorunu vakit darlığından çok yer darlığı nedeniyle çözülmek zorunda kalır. Alice, boyunun yetmediği bir masanın üzerindeki anahtara erişmek için üzerinde "BENİ YE" yazan bir kek yediğinde boyu bir anda uzarken (Carroll, 2004, s. 26) cesedin boyunu neyin uzattığını bilemeyen Amédée'nin yaşadıkları ancak Alice'in yaşadıklarıyla boy ölçüleşebilir. Alice demişken Lewis Carroll'ın yapıtlarını *Anlamın Mantığına* (2015) çeviren Gilles Deleuze'ü anımsamak gerekir.

Amédée'nin de Alice kadar olmasa da anlam ve anlamsızlık içinde yol alan bir hikayesi var. Deleuze'e göre *"hiçbir şeyi anlamdan geçirmeden, her şeyi anlamsızın içinde oynatmak Carroll'ın işidir, çünkü anlamsızın çeşitliliği, bütün evrenin, görkemlerinin olduğu kadar dehşetlerinin de farkına varılması için yeterlidir: derinlik, yüzey, hacim ya da sarılı yüzey"* (2013, s. 33). Deleuze açısından Carroll'ı özel kılan, anlam ve anlamsızlığın bir "kaos-kozmos" olarak kendini göstermesinin yanı sıra anlamın "varolmayan bir olma, üstelik anlamsızlıkla çok özel ilişkiler içinde" olmasıdır: *"Lewis Carroll'ın ayrıcalıklı konumu anlamın paradokslarının ilk büyük dökümünü, ilk büyük sahnelenişini ortaya koymasından kaynaklanır; onları bazen bir araya getirerek, bazen yenileyerek, bazen icat ederek, bazen hazırlayarak"* (2015, s. 15).

Deleuze'ün Carroll'ı okuduğu gibi Amédée'yi anlamlandırarak değil ama Carroll'un yapıtını "olaylar, saf olaylar" (2015, s. 17) olarak nitelendiren Deleuze'den esinle, Ionesco ve Carroll arasında benzerliğe pek benzemeyen bir benzerliğe dikkat çekebiliriz. Daha da ilginç olan nokta, benzersizliği, Ionesco'nun Saçma Tiyatrosu'nun (Absurd Theatre) temsilcilerinden biri olması ve bu tiyatro anlayışının *"insanın varoluşunu ve yaşamını mantıkdışı, saçma ve anlamsız olarak ortaya koymaya, insanlar arasında iletişimin olanaksızlığını göstermeye çalışan (...) eylem ve çatışmaya bağlı olmayan bir oyun yapısı [kuran] paradoksal, mantığa aykırı bir diyalog düzenini oyun dili haline [getirmesiyle]"* (Çalışlar, 1993, s. 159) bir ilgisinin olmamasıdır.

Madeleine ve Amédée'den yana bakarsak ve Ionesco'nun yazarlığını literatürden hareketle absürtlük örneği olarak nitelendirirsek anlamsızlığı ve mantıksızlığı bir varoluş sorunu haline getiririz. Halbuki ölüm ve sahne iletişimsizliği bu yönde bir iletişimsizlik örneği sunmaz. Anlamsızlığı sıradan (olağan) değil, sıradışı bir hale getirdiğimizde cesedi yerinden oynatabiliriz. Deleuze de "Carroll'a evet, Camus'ye hayır" derken saçma felsefesinde anlamsızlığın anlama karşıt ve onunla yalın bir ilişki içinde olduğunu öyle ki saçmanın her zaman bir anlam eksikliğiyle, bir yoksunlukla,

yeterince anlam olmayışıyla (2015, s. 91) tanımlandığını belirtir. Tıpkı iletişimsizliğin, sözlüklerde yeterince iletişim kurulamamasıyla tanımlandığı gibi. Anlamsızlığı saçmadan iletişimsizliği de iletişimden kurtarmak ölüm ve sahne iletişimsizliğidir.

Madeleine “bitişik odadan gelen müthiş bir çatırtı” ile sarsılırken Amédée’nin “*bu yalnızca o, Madeleine, korkma!*” (1991, s. 43) deyişini anımsayalım. Ionesco’ya özgü anlamsızlık Madeleine ve Amédée arasındadır. Ölü adam ise bu anlamsızlıktan kendini kurtarırcasına büyümeye, her an uyanmaya hazır bir uykudaymış gibi alana yayılmaya devam eder. Amédée’nin sözlerine bakılırsa “neredeyse nefes aldığı [düşünülebilir]”, “etkileyici bir yüzü” olan ve “neredeyse bizi duyabildiğini [düşüneceğimiz]” (1991, s. 35) biri. Madeleine kocasına cevaben “*peki, onun hakkında kötü bir şey söylemiyoruz!*” (1991, s. 35) dediğinde onun bir şekilde tüm konuşmaları dinlediği varsayımından hareket etmemiz gerektiğini anlarız. Her ikisi de ona bir şey yaptıklarına emin gibiler yoksa ne diye onun kendilerini affetmelerini istesinler ki? Geçen zamana rağmen onu “en iyi odaya, evlendikleri günkü yatak odalarına” yerleştirdiklerine göre (1991, s. 35) ellerinden geleni yapmış gibiler. Cesetten ses çıkmadığı için kendilerinden emin olmasalar da her şeyi bir sonuca bağlamak isteyen Madeleine duruma şu şekilde açıklık getirir: “*Bizi affetmiş olsaydı, büyümesi durmuş olurdu. Hâlâ büyüdüğüne göre hâlâ düşmanlık hissediyor olmalı. Hâlâ bize karşı kin besliyor. Ölüler aşırı derecede kincidir. Yaşayanlar çok çabuk unutulur!*” (1991, s. 32)

Büyüyen ölünün göz kapakları kapatılmadığı için yattığı oda ışık saçır. Madeleine’in “*ışık gözlerinden geliyor. Yine kapakları kapatmayı unutmuşsun*” (1991, s. 25) sözlerine karşılık olarak Amédée “*Gözleri yaşlanmamış. Hâlâ aynı güzellikte. Büyük yeşil gözler. Fenerler gibi parlıyor. Onları gidip kapatsam iyi olur*” (1991, s. 26) yanıtını verir. Madeleine, yan odadan gelen ölü adamın odaya sığamama sesleri olan çatırtıları duyduğu için kocasının aksine cesedin güzelliğiyle uğraşacak durumda değildir. “*Onun güzelliği olmadan da yapabildik, çok fazla yer kaplıyor [...] Onu duydun mu?*” Amédée: “*Büyüyor. Tamamen doğal. Dal budak salıyor*”. Madeleine: “*Onu ne sanıyorsun, bir ağaç mı? Sadece kendi evindeymiş gibi hareket ediyor! Baksana yakında her yeri kaplayacak!*” (1991, s. 26). Bu diyalogdan da anlaşılacağı gibi olağandışı bu duruma mantık aramanın ya da karıkocanın birbirlerine söyledikleri sözlerin bir tutarlığının olmasının hiç bir anlamı yoktur.

Madeleine ve Amédée, ceset bulunduğu odadan dışarı taşmaya başladığında onun nereden geldiğini, neden öldüğünü ve en önemlisi de onu komşulara göstermeden nasıl dışarı çıkaracaklarını konuşmak zorunda kalırlar. Amédée, “dehşete düşmüş ve ümitsizce” hızla büyüyen cesedin karşısında yapılacak hiçbir

şeyin olmadığını söyledikten sonra Madeleine'i de şaşırtacak biçimde “*Bir geometrik dizi oldu*” der. (1991, s. 48). Amédée'nin geometrik diziden kastettiği “ölülerin düzelmez hastalığı”dır. (1991, s. 48). Açıklık getirilmeye çalışılan “geometrik dizi” Amédée'ye rağmen yine de anlaşılmaz olduğu için buradan Carroll'ın dizilerine geçiş yapabiliriz. Deleuze'e göre “*Lewis Carroll, edebiyatta dizisel bir yöntemi keşfeden, kuran kişidir. Onun yapıtında diziler geliştirmenin birçok yöntemini buluruz*” (2015, s. 61). Deleuze'ün Carroll için belirlediği sözcükleri ve dizileri Amédée için yazılmış kabul edersek büyüyen cesedi, bir “olay” başka bir deyişle “anlamın ta kendisi” (2015, s. 39) olarak kabul edebiliriz. Deleuze anlamın “ifade-edilen” olduğunu söylediğinde (2015, s. 38) üçüncü perdenin başında ölü adamı çeke çeke evden çıkarmayı başaran Amédée'nin Torco Meydanı'na (sahnenin ortasına) gelinceye kadar cesedi bütünüyle bir türlü göremediğimizin altını çizmeliyiz. Kocaman ayaklar ya da tüm bir beden aslında yalnızca sahnededir. Okuma oyunda ise cesedin tek görüldüğü ve böylece görülemediği yer, sadece dildir ve “*olay, özü gereği dile aittir (...) Carroll'da olup biten her şey dilde olup bitmekte ve dilden geçmektedir*” (Deleuze, 2015, s. 39-40). Geometrik diziyi “keşfeden” Amédée hiçbir şey yapmamak için çok çabalayıp cesedi seyrettiği anlardan birinde “*birdenbire umutlandım. Merak ettim eğer... yok olmuş olabileceğini düşündüm...*” (1991, s. 23) diyerek her şeyin kendi kendine yoluna gireceğini düşünse de anlam/büyüyen ceset öyle kolay kolay yok olmaz:

Anlamın var-olduğu bile söylenemez: o ne şeylerdedir, ne zihinde, ne fiziksel varoluşa sahiptir ne zihinsel varoluşa. Anlamın faydalı olduğunu ve sağladığı fayda için onu kabul etmek gerektiğini söyleyebilir miyiz en azından? Bu bile söylenemez, çünkü anlam etkisiz, nüfuz-edilemez ve yalıtık bir parlaklıkla donanmıştır (Deleuze, 2015, s. 37).

Madeleine her ne kadar yazarın dediğine göre kontrolünü kaybederek “*Ama bize ne olacak! Aman Tanrım, bize ne olacak! Bunun olacağını söylemiştim sana... Bundan emindim...*” (1991, s. 48) dese de başlarına gelen her şeyin sorumlusu aslında Amédée'nin hiçbir şey yapmamasıdır. Amédée'nin eylemsizliği ya da bir türlü harekete geçemeyişi, gidip cesedi katlamaya ya da yuvarlamaya kadar türlü önerilerle sona erecekmiş gibi görünse de tüm bu adımlar, Madeleine'e göre ya çoktan yapılmıştır ya da cesedin büyümesini durdurmayacağı için faydasızdır. Amédée'nin büyüyen ceset karşısında bir ceset kadar kıpırtısız oluşunu Madeleine'in üzüntüsünün aslında dayanılmayacak bir problem olmadığı, “herkesin problemlerinin” (1991, s. 49) olduğunu hatta bazı insanların onlardan daha kötü durumda olduğu savıyla destekler. Amédée, Madeleine'in karşısında anlamsızca

konuşadursun cesedi evden çıkarmadan önce Madeleine'in "Hâlâ geometrik dizi varsa, apartman dairesi onu bu geceye kadar tutar mı?" (1991, s. 72) sorusundan hareketle "şu an için, anlamsızlığı kendi anlamını söyleyen bir sözcük gibi ele [alalım]" (Deleuze, 2015, s. 88).

Alice'in maceraları, "her şeyin canlı olmasının ne kadar kafa karıştırıcı olduğunu bilemezsin" (Carroll, 2004, s. 100) dediğinde değil, tavşan deliğinden aşağı düştükten sonra kendini her yanında kilitli kapıları olan alçak tavanlı bir koridorda bulmasıyla (Carroll, 2004, s. 21) gerçek anlamda başlar. Amédée'de ise karıkocanın hangi odaya açıldığı önemsiz sağda bir kapıyla cesedin bulunduğu odaya açılan soldaki kapının arasında kalarak deyim yerindeyse, 'kilitsiz kapılarla kuşatıldığı' evi (sahnesi), yaşayan hiçbir şeyin aslında yaşamadığı bununla birlikte salonun ortasında mantarların bitiverdiği bir yer olarak en az Alice'in maceraları kadar "kafa karıştırıcıdır". Evin dışındaki sesleri dinleyerek bu cansızlığa son verecek olursak "bu evde çok garip şeyler oluyor..." diyen kapıcının sesine adamın birinin dediği gibi "[Cesedi bilmem ama-y.n.]Evet, antika tipler" (1991, s. 58).

Amédée'de evin içindeyken evin dışından gelen seslere hak vermek zor bir iş; ama gerekli. Peki sürpriz bir biçimde çıkagelen postacının getirdiği Bay Amédée Buccinioni'ye yazılmış mektubu "Ben Paris'teki tek Amédée Buccinioni değilim! Paris'teki insanların neredeyse yarısında o ad var" diyerek geri çevirmeye çalışan Amédée'ye ne demeli? Postacının "yine de numara yirmi dokuz Generals Road'dan M. Amédée Buccinioni olduğunuzu anlıyorum..." (1991, s. 40) diye ısrar etmesi üzerine Amédée'nin "birden fazla numara yirmi dokuz, Generals Road var (...) bunlardan pek çok var" diyerek mektubu almaya direnmesi devamındaysa son çare olarak, postacıyı mektup üzerindeki "A harfinin yuvarlak yazıldığını kendi adının [ise] Latin harfi ile başladığı" (s. 41) gibi son derece anlamsız olduğunu anlayabilmek için üzerinde biraz düşünülmesi gereken bir cümleyle savuşturması, olacak iş mi? Amédée'ye bakılırsa, sorunun cevabı evettir. Böylece ne mi olur? Mektup yerine ulaşır ulaşmaz anlarımız ki ölümlere mektup gelmez.

Ölüm ve sahne iletişimsizliğinde okuma sırası, *Bizim Şehir*'in ölümlerine geldiğinde ise Thornton Wilder, üçüncü perdenin başında karakterler olarak dile gelen ölümlerin nasıl canlandırılacağını ve mezarlığın durumunu bizlere şu şekilde tasvir eder:

(...) yüzleri halka karşı birbirinden biraz aralıklı mezarlıktaki mezarları temsil edecek olan on iki kadar bildiğimiz hasır sandalyeler (...) Antraktın sonuna doğru aktörler girerler. Ve yerlerine otururlar. Ön

sırada ortaya doğru boş bir sandalye görülür [Yeni bir ölüye her zaman yer vardır-y.n]. Onun yanında Miss Gibbs. Sonra Stimson. İkinci sıradakiler arasında Miss Soames'i, üçüncü sıradakiler arasında da Joe [Billi/ Wally] Webb'i görüyoruz. Ölüler heykeli andıran bir sessizlikle değil, rahat ve sakin bir tevekkülle otururlar. Yüzlerinde gadre uğramış isyankâr bir mâna değil sabrın ifadesi vardır. Rejisör her zamanki yerinde salonun bütün ışıklarının sönmelerini bekler. (1944, s. 74; 1941, s. 782).

Rejisör ölülerin sakinliğini okuma oyununda mevcut olmayan seyircilere “Benim kadar siz de bilirsiniz ki ölüler biz dirilerle pek ilgilenmezler. Onlar burada, zamanla, hayatta iken alıştıkları bütün şeylerden, sevdikleri insanlardan, tattıkları zevklerden, çektikleri acılardan sıyrırlılar, onları yavaş yavaş toprağa bırakırlar” (1944, s. 76; 1941, s. 784) sözleriyle açıklar. Metinde “ölülerle diriler”in birlikteliğini okumak; Rejisör’ün cümleleriyle ifade edecek olursak, “hafıza yok olduktan sonra sizin benlik dediğiniz şeyin de [uçup gidişini] (1944, s. 77; 1941, s. 784) okumanız anlamına gelir. Ölüler, böylece hafızaya yer bırakmayacak bir biçimde, Miss Gibbs’in gelini, George’un karısı, bebeğini doğururken ölen Emily (Emila) Gibbs’in cenazesine yaşayanlarla birlikte tanıklık eder.

Emily’nin sahneye gelişi “birdenbire” olur. “Şemsiyeli adamların arasından rüzgar gibi çıkar. Beyazlar giyinmiş ve saçları omuzlarına dökülmüş, başına beyaz bir kurdele bağlamıştır. Yavaş yavaş ve şaşkın adımlarla ilerler. Ölülere hayretle bakar. Ve sonra hemen hemen orta yerde durur. Yüzünde halsiz bir tebessüm vardır” (1944, s. 81-82; 1941, s. 786). Wilder, ölü olmanın nasıl bir his olduğunu “yeni gelen bir ölü”nün heyecanı aracılığıyla bize anlatır. Emily her ne kadar yaşayanların hüznüne anlam veremese de “geri dönmeyi” ister. Yaşama geri dönmek isteyen bir ölü ile yaşam ve ölüm arasındaki fark belirginleşir. Böyle bir isteğin elbette birtakım sonuçları olacaktır. İşin ilginç, geri dönmeyi, Miss Gibbs’in ifadesiyle, Bizim Şehir’de “elbette mümkün” (1944, s. 85; 1941, s. 788) olmasıdır. Ama yaşam, öldüğü andan sonrasında yaşama devam etmek gibi değil de Emily’nin ifade ettiği gibi, “o eski günleri tekrar yaşamak” (1944, s. 85; 1941, s. 788) anlamıyla bir nevi hatıra anlamına gelir.

Birinci ve ikinci perdede oyuna ara ara müdahale eden ve akışı kontrol eden bir gözlemci gibi görünen Rejisör, üçüncü perdede, ölülerin arasında, onlara doğrudan hitap ederek, konuşmalara katılan ‘bir bilen’ konumundadır. Geçmişe dönme konusunda Rejisör, Emily’e bazılarının bunu denediğini ama mezarlığa dönmelerinin çok çabuk olduğunu söyler. Miss Gibbs ve Miss Soames de Emily’e bunu yapmamasını söylerken onu “umduğunu bulamayacağı” konusunda uyarırlar. Emily,

tüm bu uyarılara itiraz eder: *“Ama ben öyle kederli günlerden birini yaşamak istemem ki. Mesut günlerimden birini seçerim. Evet, ilk defa George’u [Jorj’u] sevdiğimi anladığım günü seçmek istiyorum. Neden üzücü olsun bu. (Hepsi susarlar, Emily’nin suali kendiliğinden Rejisöre çevrilmiş olur)”* (1944, s. 85; 1941, s. 788). Bu soru üzerine Rejisör, bunun Emily için neden üzücü bir şey olacağını şu sözlerle açıklar: *“Sadece yaşamış olmayacaksın ama; yaşamının ne demek olduğunu da göreceksin [...] Ve yaşarken, oradakilerin, aşağıdakilerin hiçbir zaman bilemeyecekleri şeyleri göreceksin. İstikbali göreceksin. Sonradan neler olacağını bileceksin”* (1944, s. 85; 1941, s. 788).

Hangi güne geri döneleceği konusundaki tartışmadan ve Miss Gibbs’in ona özel bir günü değil de herhangi bir günü seçmesini ki onun da “kafi derecede” önemli bir gün olacağını söylemesinin ardından Emily, on iki yaşına girdiği günü seçmeye karar verir. Geçmişe döndürme gücünün Emily’e “günün hangi saatini tercih edersin?” sorusunu yönelttiği için Rejisör’de olduğunu anlarız. Emily haykırarak tüm geçmiş sözlerinde canlandırır: *“A işte büyük cadde. Şu da Mister Morgan’ın dükkanı. Yenileşmeden evvel... O tarafta çardaklar...”* (1944, s. 87; 1941, s. 789). Emily, heyecanla sahnede görünmeyen bir geçmiş gösterirken Rejisör de seyircilere *“Ha... Doksan dokuz senesindeyiz [1899]. On dört sene geride”* (1944, s. 87; 1941, s. 789) açıklamasında bulunur.

Emily için o günü ileride ne olacağını bile bile tekrar yaşamak -tıpkı ölülerin dediği gibi- çok zor olur. Geçmişe dönmek; ona sadece hayatın çok hızlı geçip gittiğini ve insanların, yaşamının ne demek olduğunu bilmediklerini, anlamadıklarını gösterir. Emily, *“gözleri yaşarmış Rejisöre bakarken birden aklına gelerek -Yaşarken hayatı anlayan, onun güzelliğini bilerek seven oldu mu hiç? Her dakikasını kaçırmadan bilerek yaşayan, zevk alan var mı?”* diye sorar. (1944, s. 93; 1941, s. 792). Rejisör de Emily’e belki azizlerin ve şairlerin, aslında pek az kimsenin [yaşamı] anlayabildiği cevabını verir. Emily’nin tüm bu yolculuktan sonra *“işte bunu öğrendim”* dediği tek şey, insanların gözlerini kapalı yaşadıkları olur (1944, s. 93; 1941, s. 792).

Wilder’ın oyunu, ölülerin yaşamın değerini bildikleri ve onu uzaktan izleyip hallerine üzülmek yerine yaşamı yaşamda bıraktıkları bir anda sona erer. Emily, yaşayanların yaşamı iyi anlayamadıklarını fark etmesi ve Miss Gibbs’in de *“evet kızım, pek anlayamıyorlar”* deyişi üzerine Rejisör *“bir eliyle yavaş yavaş sağdan sola doğru sahneyi örten siyah bir perdeyi çekerken uzaklardan gayet hafif gelen bir saatin vuruşları işitilir”* (1944, s. 95; 1941, s. 793). Grover Corners’te herkesin uyuduğu bir saatte birazdan yeni bir günün başlayacağını söyleyen ve seyircilerine iyi geceler

dileyerek onlara gidip dinlenmelerini salık veren Rejisörün son konuşmasının ardından da perde kapanır (1941, s. 96; 1941, s. 793).

Bizim Şehir, oyunun anlatıcısı rolünden yer yer çıkararak bir oyun kişisine dönüşen Rejisör ile ölümlerin Grover Corners'taki gündelik hayatın bir parçası sayılan, yaşamak diyemeyeceğimiz ama yaşamın dışında da pek sayılamayacak halleri ile döneminin en dikkat çekici oyunlarından biridir. Howard Sherman'ın *Another Day's Begun: Thornton Wilder's Our Town in the 21st Century* (2021) başlıklı çalışması *Bizim Şehir*'in neden ve nasıl günümüze hitap ettiğini eseri sahneleyenlerin gözünden anlatır. Sherman'ın çalışmasını inceleyen Bud Kliment (2022) de 1938'deki ilk sahnelenişinden bu yana oyunun artan ününün ve popülerliğinin bir sonucu olarak eserin birçok defa radyoya, televizyona ve filme uyarlandığını belirtir. Sherman'ın eseri, 2002-2019 tarihleri arasında *Bizim Şehir*'in on üç çağdaş prodüksiyonun yaratıcı ekibiyle yapılan görüşmelere dayanmaktadır. Oyuncuların karakterlere nasıl yaklaştıklarını, rejisörlerin de eseri nasıl okumuş olduklarını aktardıkları bu çalışmanın özünün, Kliment'in deyişiyle, "sözlü tarih" olduğunu söylemek mümkündür (s. 154).

Wilder'in eserinin her ne kadar 'sahnelenme tarzı' ya da şimdiye kadarki 'uyarlamalar'ı bu okuma oyunun dışında kalsa da Sherman'ın çalışmasından yola çıkarak *Bizim Şehir*'in her daim 'güncel bir klasik' olarak ölmediğinin altını çizelim*. Bu eseri, sahneleyenlerin gözünden değil de ölüm ve sahne iletişimsizliğinin bir örneği olarak düşündüğümüzde *Bizim Şehir*, Alain Badiou'nun (2010) tiyatro tezlerinin dışında bir örnek olarak okunabilir.

Alain Badiou, tiyatrodan ne anlamamız gerektiği konusunda nettir; tiyatronun "bir düzenleme, bir aranjman" olduğunu ileri sürer. Badiou'nun tiyatroyu "tek varlığı temsil olan, son kertede uyumsuz maddi ve fikri bileşenlerden oluşan bir düzenleme" (2010, s. 87) haline getirmesi, Badiou'nun düşüncesini, bu okuma oyununda kullanmayı ilk bakışta engelliyor gibi görünebilir. Ancak okuma oyunun Badiou'ya aykırılığı *Bizim Şehir*'in bir temsil olarak değerlendirilmemesinden kaynaklanır. Peki bu aykırılık neden *Amédée* ya da *Eski Bir Masal* değil de Wilder'in eseri üzerinde gösterilir? *Bizim Şehir*, sahnelenme serüvenine baktığımızda, bir tiyatro olarak tam

* *Bizim Şehir*'in Türkiye'de ilk defa 1945-1946 sezonunda Tatbikat Sahnesi'nde gerçekleştirilen temsilinde, sütçü Onofrio Newsom'ı oynayan ve Ankara Devlet Konservatuvarı'nın ilk mezunlarından biri olan büyükbabam Salih Canar'ı sevgiyle ve saygıyla anıyorum. Büyükbabam, sütçü Onofrio'yu nasıl canlandırmıştı? Hayali atı Bessi'ye nasıl seslenmişti? Üçüncü Perde dile /yazıya gelse, sadece bir an için, Emily'nin deyişiyle, "geriye dönülebilir mi?" Thornton Wilder (Yazar/Rejisör) bu soruya bu defa nasıl bir yanıt verir bilinmez; ama bu makaleye konu olan oyunların arasında sahnelendiği anı en çok görmeyi istediğim oyun, hayali jestlerin ve mimiklerin eşliğinde oyuncularıyla birlikte her daim yaşayacak olan *Bizim Şehir*'dir.

da Badiou'nun istediği gibi "karmaşık hayatı okunaklı" kılacak, "tipik bir çarpılma (*frappe*) neticesinde kazanılan ideal sadeliğin sanatı" (2010, s. 87-88) olarak görülmeye elverişli bir oyundur. "[...] bu arada sadeliğin elde edilmesinin basit bir iş olduğu sanılmasın [...] tiyatrodaki karmakarışık yaşamı ayırmak ve sadeleştirmek, en çeşitli ve en zor sanat yöntemlerini gerektirir" (Badiou, 2010, s. 88). Tiyatro, Badiou'ya göre, kendine özgü tiyatro-fikirler üretir ve "bir tiyatro-fikir, her şeyden önce bir ışık huzmesidir" ve "fikir, temsilde ve temsil vasıtasıyla boy gösterir. İndirgenemez bir biçimde teatraldır ve 'sahneye' gelmeden önce var olduğu söylenemez" (2010, s. 87).

Tiyatroyu bir "düşünce olayı" şeklinde betimleyen Badiou, tiyatro-fikirler etrafında tiyatroyu tiyatro haline getiren "bir metin, bir yer, bedenler, sesler, kostümler, ışıklar, bir izleyici kitlesi" vb. bileşenlerden söz ederken bu bileşenlerden hiçbirinin metnin bile tek başına ele alındığında birtakım tiyatro fikirler üretmeyeceğini (Badiou, 2010, s. 87) vurgular. Okuma oyununda elimizde metinden başka hiçbir şey yok, öyleyse burada tiyatro-fikir de yoktur diyebilir miyiz? Badiou'ya bakılırsa "metindeki ya da şiirdeki tiyatro-fikir, tamamlanmamış halde bulunur [...] tiyatro-fikir ancak temsilin (kısa süreli) zamanında boy gösterir [...] yaygın biçimde anlaşılmanın aksine, tiyatronun bileşenlerini yöneten sahneye koyma işinin [...] bir yorum olmadığını anlamak gerek. Teatral edim, tiyatro-fikir'in tekil bir tamamlanmasıdır" (Badiou, 2010, s. 88).

Sahnelemeyi çoğu zaman rastlantıların düşünülüp tasarlanarak ayıklanmasından ibaret sayan ve bir tiyatro temsilinin rastlantıyı asla yok edemeyeceğini (s. 89) öne süren Badiou (2010), izleyicinin tiyatro-fikirler karşısında çarpılmaya geldiğinin altını çizer. İzleyiciler, "tiyatrodan kültür edinmiş olarak değil, dalgın, yorgun (düşünmek yorar) hayallere dalmış halde çıkar" (Badiou, 2010, s. 92). Ölüm ve sahne iletişimsizliğinin Badiou'nun düşüncesine aykırılığı temsilin yerine rastlantıya yer bırakmadan metni koymasıyla anlam kazanır. Ölümü, Grover Corners'deki gündelik hayatın bir parçası, gün geceye varmadan önceki bir an, perdenin kapanışını hazırlayan bir gün sonu haline getiren *Bizim Şehir* okunduğunda yalnızca ölümün nihayete erdiren varlığına yaslanır. "Ölüm düşüncesi [hâlâ] paradoksaldır [...] ölümün kendisini anlamlı görebiliriz, çünkü yaşama değer vermemize katkıda bulunur" (Higgins, 2017, s. 103) Emily'nin bir anlığına yaşama geri dönmesi, bu düşüncüyü izlediğimizde, yaşamın değerini yaşarken asla bilemeyeceğimizi ve ölümün aslında bize yaşamın değerini anlamımıza yardımcı olduğunu düşünmemize vesile olur. *Bizim Şehir*'deki Badioucu olmayan 'tiyatro-fikir', hasır sandalyelerle (mezarlıkla), cenaze töreniyle ve emektar mezarıcı Stoddard'ın

ölenlerin nasıl öldüğünü aktaran sözleriyle bize hâlâ yaşamın gösterilmesidir. Bizim Şehir’de ölümden sonra bile elimizdeki tek şey yaşamdır. Sözsüz oyun, sahnelenmeyen ve sandalyede oturan bir ölümdür. Emily ve diğerleriyle gördüğümüz şey ölüm değil; ölümün yokluğuna *öykü*nen yaşamdır.

Bu bölümde son olarak, *Eski Bir Masal*’daki Don Aniceto Ortiz’in Ölüsü’ne bir göz atalım. Gamboa da tıpkı Wilder gibi ölüm söz konusu olduğunda ölen kişide kimi tutum değişikliklerine gider. Eskiden kavgacı bir adam olan Aniceto Ortiz, öldükten sonra daha sakin bir insan olur, kendisini huzursuz eden sevgililerin vurdumduymazlığı karşısında tek yaptığı iki eline iki mum alarak ve seyircilere dönerek “Böyle de ölü beklendiğini hiç görmedim. Gidip avluya yatayım bari” sözlerini söylemek olur. Ortiz’in sözlerinden sonra Gamboa şu açıklamayla oyunu sonlandırır: “*Hayalet gibi kayarak avluya çıkar [ve elbette] sevgililer hiçbir şeyin farkında değillerdir*” (1966, s. 85).

Meksikalı yazar Gamboa’nın kısa oyununu okuduktan sonra “*Meksika’da Ölümler Günü manzaralarında başroldeki iskeletlerin yaşamın tadını çıkarırken görülmelerine*” (Higgins, 2017, s. 84) şaşırılmamak gerekir. “*Meksika kültürü ölümün aile bağlarıyla ilgili hiçbir şeyi değiştirmedeğinde şiddetle ısrarlıdır ve ölü bireylere hâlâ ailenin gerçekten birer parçası olarak bakar*” (Higgins, 2017, s. 96). Cenaze evindeki konuşmalar, ölümü kabullenememe konuşmalarından daha çok ‘tören bitse de gitsek’ havasındadır. Ortiz’in “yaşlı dul” karısı Dona Engracia’nın “hüngür hüngür ağlayıp arada tren düdüğüne benzeyen” çığlıklarının bir an önce sona ermesi dileği, Engracia’nın kocasının “canını çıkardığı”ndan “zavallı adamın artık kafasını dinleyeceği”nden söz edilmesi, yaşlı dul Engracia ile genç dul Clotilde’in tekrar evlenmek üzerine konuşmaları, herkes acıktığı için Engracia’yı “*Kocanız şimdi daha rahat bir hayata kavuştu*”, “*aç kalman doğru değil*” sözleriyle ikna etmeye çalışmaları Engracia’nın da “*sizin hatırnız için*” diyerek (1966, s. 80-83) ikna olmasıyla hep birlikte yemek odasına geçilmesi... Oyun bu akışla neredeyse bitecekken ve olmayan seyirciler Ortiz’le birlikte unutulmuşken ölünün bulunduğu yer, aşıkların gizli buluşmasına sahne olduğunda, yani cenaze töreninde olmaması gereken ne varsa o tamamlandığında oyun sona erer.

Cenaze törenindeki konuşmalara baktığımızda üzgün görünen Jacinto’nun aslında üzgün olmadığını çünkü Ortiz’in işini dairede kendisine vereceklerini, ölen hakkında “*sırada benden önce hep o geliyordu. Ama yine de severdim onu*” şeklindeki ikircikli deyişi dikkat çekicidir. Don Ortiz’in “yüksek tansiyon nedeniyle damar çatlaması”ndan öldüğünü Periquito’nun Engracia’ya sorusuyla öğreniriz. Ortiz’in

nelere sinirlendiğinin dökümü ise onun “tam bir Meksikalı” oluşunu doğrular niteliktedir: Dominoda karşısındaki hile yaptı diye “köpürmüştür”, “karaciğeri” vardır, “*taptığı*” bir adam olan Boğa güreşçisi Gaona’nın ölümünden sonra yatağa düşmüştür ve *Esperanza Iris’in başına gelenleri duyunca da ansızın gidivermiştir çünkü o kadına da tapmıştır*” (1966, s. 81).

“Yabancı içkileri ağzına koymayan”, bir keresinde hindiye konulan Meksika sosunu beğenmedi diye bir İngiliz’i hemen oracıkta “koyun keser gibi” doğramasına ramak kalan bir “vatansever” (1966, s. 82) olan Don Ortiz’in ölümünde eksik olan tek şey, bir söylevdir. Ortiz’in kalkıp gidişini fark etmeyen aşıkların ölü adamı görmesinin tek yolu bir konuşmadır. Ortiz, Aristoteles’in *Retorik* adlı eserini okumuş mudur, bilinmez ama şu cümleyle aşıkların karşısına dikilseydi nasıl olurdu? “*Anaksandrides’in meşhur dizesi de öyledir: Ölümünü hak ettirecek bir şey yapmadan ölmeyi hak etmek...*” (aktaran Aristoteles, 2019, s. 202). Referans gösteriyoruz diye değil; ama Ortiz, dizeyi söylemek yerine bu dizenin kimin olduğunu söyleyerek söze başlayacağı için sözü yazıldığı gibi aktardık. Bu cümlenin neden bu kadar etkili olacağını Aristoteles şöyle açıklar:

Dize bir cümle içinde anlam bütünlüğü sağlayacak şekilde “ölümü hak etmek” ifadesini iki kez kullanıyor. Kullanılan ifade tarzı bütün örneklerde aynıdır, ama ifadenin başarısı ne kadar kısa olduğu ve ne kadar karşıt düşünce içerdiğiyle bağlantılıdır, çünkü karşıtlar kullanarak daha iyi, kısa ifadelerle de daha çabuk öğreniriz [...] [Bir ifadenin canlı olması için] “ölümü hak etmeden ölmeyi hak etmek” örneğinde olduğu gibi iki şartın birlikte gerçekleşmesi gerekir. Bir konuşma bu özellikleri taşıyan ne kadar çok ifadeye sahipse o kadar *canlı görünür* [vurgu bana aittir-y.n.] (2019, s. 202).

Aristoteles’ten öğrendiğimiz Anaksandrides’in bu kısa ama etkili dizesini Ortiz’in bir yankısına dönüştürmek; Gamboa’nın mizahına ölümün ağırlığını düşürmeden, fark edilmeyişi; şaşkınlıkla dolu bir sessizlikle değiştirmek demektir. Ortiz, bir ölü gibi olmayı istemekle çok fazla bir şey istemiş sayılmaz, aşıkları bir parça korkuturuz ama bu kadarcık korku da kimseyi şuracıkta öldürmez hem Periquito’nun dediği gibi: “*hepimiz [bir gün] öleceğiz*” (1966, s. 83). Ya da Clotilde’in söylediği gibi “*zavallılık, artık aramızda değil*” (s. 83). Ortiz’in söylemediği sözlerle: “Siz öyle sanın!”. Okuma oyunu, Gamboa’nın merakta bırakan sonunu çok da değiştirmeden Ortiz’in son cümlesine yenilerini eklemeye elverişlidir. Ölümler, oyunda tam olarak öyle yazmadığı için, Ortiz’den çok söylemediği sözlerdedir.

ÜÇÜNCÜ PERDE: SONUÇ

Okuma Oyununun üçüncü perdesi üçlemeyi birbirine karıştıracak bir dizi hamleyi içerir. Ölüm ve sahne iletişimsizliğinde ölümün tezahürleri, *Amédée*'de ölü adamın uykusu, *Amédée*'nin uçması ve sonra ortadan kaybolmasıyla kendini gösterir. *Bizim Şehir*, ölüleri yaşayanlarla birlikte gösterirken, *Eski Bir Masal* ölümü olmayacak bir yerde cenaze töreninde 'unutan' insanları anlatır.

Her üç oyun da tüm benzersizliklerinin yanı sıra belli anlarda birbirine benzer. Oyunları bu nedenle birbirine karıştırmak mümkündür. Bu karışım, bir karmaşaya yol açmaksızın ölüm ve sahne iletişimsizliğinde oyunları birbirlerinin içine yerleştirir. Oscar Wilde'nın "*hayal gücü olmayanların son sığınağı tutarlılıktır*" (2023, s. 10) sözünden hareketle okuma oyununu hayal gücünü ketleyen değil, onu harekete geçiren bir edim olarak düşünürsek bu birleştirmenin "tutarlı" görüneceğini söylemek elbette zordur. Yine de tutarlılık yerine ölüm ve sahne iletişimsizliği başka sözcükler üzerinde pekala *yaşayabilir*.

Metinleri iç içe okumamıza imkan veren üçlemede 'görmezden gelme'nin ayrıcalıklı bir yeri vardır. *Amédée*, sürükleye sürükleye onun bir parçası haline gelen cesedini, güç bela Turco meydanına kadar taşıdığından bardan yaka paça dışarı atılan ve bardaki sevgilisi Mado'yu görmek için tekrar içeri girmeye çalışırken yeri göğü inleten Amerikalı bir Asker'in dikkatini zor da olsa çekmeyi başarır. Cesedin varlığını (ağırlığını) bir süreliğine de olsa ortadan kaldıran, *Amédée*'nin hevesli bir biçimde yanlış anlamalara sebebiyet verecek Fransız yazar ile Amerikalı asker arasındaki dil farklılığıdır. Asker cesedi fark ettiğinde "Kim o? Bir arkadaş mı?" sorusunu *Amédée* "*Ah! Büyük bir şanssızlıktır, hayatın trajedisidir... gardırobumuzdaki iskelet... Sen anlamazdın!*" (1991, s. 115) diye yanıtlar. "Gardıroptaki iskelet", ortaya dökülmesi istenmeyen bir sır anlamında kullanılan bir deyimdir ve tam da *Amédée*'nin söylediği gibi asker onun söylediklerinden hiçbir şey anlamaz.

Barın sahibi, Mado ve İkinci Asker sahneye girdiğinde başka bir deyişle meydan, *Amédée* için cesedi ne çekip nehre kadar götürecektir ne de bulunduğu yerde bir şekilde meraklı gözlerden saklayamayacak kadar kalabalıklaştığında iki polisin de olay yerine gelmesiyle Ionesco'nun yazdığı gibi "*birdenbire şaşırtıcı bir şey olur [...] Amédée polislerin erişiminden dışarı, yukarı [uçar]. Sancak üzerinde ölü adamın kafasının çekildiği kocaman bir eşarp gibidir, uzun sakal tarafından tanınabilir, vs.)*" (1991, s. 123).

Bütün bu karmaşanın ortasında çıkagelen Madeleine “*Haydi canım, Amédée, hiç ciddi olamaz mısın? Dünyadan yukarı çıkmış olabilirsin, ama benim gözümde yukarı çıkmıyorsun!*” (1991, s. 130) dediğinde Amédée için gerçekten uçup gitmenin mümkün olan tek kurtuluş yolu olduğunu anlarız. Madeleine, *Eski Bir Masal*’da Ortiz’in karısı gibi (krş. Gamboa, 1966, s. 80) “*Tümüyle yalnız olacağım şimdi. Tekrar evlenmek istemiyorum!*” (Ionesco, 1991, s. 131) diye dert yanarken Amédée’nin yokluğunu “*yazın için kötü bir gün!*” diye niteleyen Barın sahibi, Mado’nun tüm erkekleri bir çırpıda aynı kefeye koyan “hiç kimse vazgeçilmez değildir!” tesellisiyle birlikte herkes bara geri döndüğünde pencereden olan biteni seyretmekte olan bir adam da karısı Julie’ye “*Ve şimdi, biz gidip yatabiliriz. Yarın erken kalkmamız gerekiyor...*” (1991, s. 132) diyerek bugün sanki her zamanki günlerden biriymiş ve sanki Rejisör, Grover Corners’te (Bizim Şehir’de) günü noktlayan konuşmasını bu defa pencereden yineliyor gibidir.

Amédée’nin alternatif sonunda ise Mado ve Asker, *Eski Bir Masal*’ın genç aşıkları Pipirina ve Rogelio gibi öylesine birbirleriyle meşguldür ki Amédée’yi dürbünle izleyen ve kocası sanki yanbaşıdaymış gibi ona cesedin nasıl taşınması gerektiğine dair talimatlar vermekle meşgul olan Madeleine’i görmezler. Aslında bu fark etmeyişlerini görmemek değil de ‘görmezden gelme’ olarak nitelendirmemiz gerekir; çünkü ne Ortiz’in ne de Madeleine’in görülmemesi mümkündür. Alternatif sonda da Amédée ve polisler arasındaki kovalamacayı ve bu kovalamacanın ortasında kalan Madeleine’in serzenişlerini okuruz. Amédée yok olduğunda Madeleine’in tek söylediği “oyununu bile bitirmedin!” (1991, s. 154) olur. Barın sahibi yerine bu defa ikinci polis Amédée’nin yazar olduğunu öğrendiğinde bunun “*yazın için kötü bir gün!*” (1991, s. 155) olduğunu ileri sürer. Julie ve kocası aynı sözlerle kepenkleri kapatıp “şovun bittiğini” tekrarlarlarken Birinci Polis, üçüncü perdeden farklı olarak, seyircilere doğru dönerek “*Kimildayın oradakiler, lütfen; bayanlar ve baylar, çabuk olun oradakiler, kimildayın, lütfen...*” diyerek (1991, s. 156) seyircileri oyundan atmaya koyulur.

Üçlemede Wilder’in yazarlığının Rejisör ile oyun kişilerinden biri haline gelmesi, Ionesco’nun yazarlığının ise cesedi oyun boyunca “başından atmakla” uğraştığı için on beş yıldır yazmaya çalıştığı piyesini bir türlü tamamlayamayan Amédée sayesinde tamamen oyunun dışında bırakılması ve Gamboa’nın kısacık oyunda kendine ‘ölü ya da diri olarak’ herhangi bir yer bulamaması gibi farklılıklardan da söz edebiliriz elbette. Ama günün sonunda -ki bu ifadenin her üç oyunda da perdeyi sonlandıran bir işlevinin olduğunu söylemek mümkündür- üçlemenin her biri ölümü ve onunla sürüklenen yaşamı çok sıradan bir şekilde ele alıyor görünse de işin aslının pek öyle

olmadığını okuma oyunundan çıkarabiliriz. Ortiz'in söylenmeyen sözleri, metindeki Emily'nin bir türlü anlayamadığı *ölüm* ve Amédée'nin sahnelemesi zor ama dile kolay uçuşu iletişimsizliği çeşitlendirmeye yarar. Ölüm, üçlemede ölümler sayesinde nefes alır, büyür ve dertlenir. Sahne, metin var diye, yok bilinir. Ölüm ve sahne iletişimsizliğinin sonunda okuma oyunu, tüm *öykünmelerin* karşısına örtüsüz/perdesiz bir halde çıkar. Üçlemeyi 'perdesiz' bir hale getirmek; bu oyunlarda her ne yazıldıysa onu, yazılmayan halleriyle okumaktan geçer. Yazılmayan, nefes aldirmaksızın okunduğunda ise bu metin ya da üçleme, tıpkı Ionesco'nun, Wilder'ın ve Gamboa'nın *yazmadıkları* gibi ölümlerden geçilmez.

Kaynakça

- Aristoteles (2019). *Retorik*. (A. Çokona, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Badiou, A. (2010). Tiyatro Üzerine Tezler. *Başka Bir Estetik: Sanatlar İçin Küçük Bir Kılavuz* (A. U. Kılıç, Çev.) içinde (s. 87- 92). İstanbul: Metis Yayınları.
- Brook, P. (1990). *Boş Alan*. (Ü. İnce, Çev.). İstanbul: Afa Yayınları.
- Cambridge Dictionary*. Non-communication/non-communicative/uncommunicative. Erişim Tarihi: 17.08.2024, <https://dictionary.cambridge.org/>
- Carroll, L. (2004). *Alice Harikalar Diyarında*. (O. Çakmakçı, Çev.). İstanbul: Bordo-Siyah.
- Craib, I. (2006). *Hayal Kırıklığı*. (A. Onocak, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Çalışlar, A. (1993). *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*. İstanbul: Mitos Boyut.
- Danesi, M. (2000). *Encyclopedic Dictionary of Semiotics, Media, and Communications*. Toronto: University of Toronto Press.
- Deleuze, G. (2015). *Anlamın Mantığı*. (H. Yücefer, Çev.). İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, G. (2013). Lewis Carroll. *Kritik ve Klinik* (İ. Uysal, Çev.) içinde (s. 32-33). İstanbul: Norgunk.
- Gamboa, J. J. (1966). Eski Bir Masal. *On Kısa Oyun* (Ü. Tamer, Çev.) içinde (s. 77-86). Ankara: Bilgi.
- Givens, D. B. ve White, J. (2021). *The Routledge Dictionary of Nonverbal Communication*. London and New York: Routledge.
- Higgins, K. (2017). Ölüm ve İskelet. Malpas, J. ve Solomon, R. C. (Ed.). *Ölüm ve Felsefe* (N. Küçük, Çev.) içinde (s. 84-103). İstanbul: İthaki.

- Ionesco, E. (1991). *Amédée ya da Nasıl Başından Atarsın Onu*. (G. Mirza, Çev.). İstanbul: Düzlem.
- Kliment, B. (2022) Another Day's Begun: Thornton Wilder's *Our Town* in the 21st Century. [Book Review]. *The Oral History Review*, 49:1, 154-155. Doi: 10.1080/00940798.2022.2026157
- Malpas, J. ve Solomon, R. C. (Ed.) (2017). *Ölüm ve Felsefe*. (N. Küçük, Çev.). İstanbul: İthaki.
- Mutlu, E. (2016). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Ütopya.
- Redhouse Büyük El Sözlüğü İngilizce-Türkçe / Türkçe-İngilizce* (2017). Uncommunicative. İstanbul: Sev.
- Sherman, H. (2021). *Another Day's Begun: Thornton Wilder's Our Town in the 21st Century*. Great Britain: Bloomsbury.
- Taner, H., And, M. ve Nutku, Ö. (1966). *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Watson, J. and Hill A. (2012). *Dictionary of Media and Communication Studies* (8. bs.). UK: Bloomsbury Academic.
- Wilde, O. (2023). *Yalnız Sıkıcı İnsanlar Kahvaltıda Parıldar (Aforizma)* (12. bs.). (Ö. Alkan K., Çev.). İstanbul: Can.
- Wilder, T. (1944). *Bizim Şehir*. (T. Levendoğlu, Çev.). Ankara: Ankara Güzel Sanatlar Matbaası.
- Wilder, T. (1941). *Our Town*. Cerf, B. A ve Cartmell, V. A (Ed.). *Sixteen Famous American Plays* içinde (p. 747-793). New York: The Modern Library.

Summary

Although theatre play reflects its playwright in the first place, this is not the only way of reading the text. Scripts of theatre plays are thought-provoking since they are "ready to be staged" on the surface of writing. We could also define such writing as a performance which is not yet on the stage. The difference of stage and writing will not attract much attention when the play script implies theatre itself. On the other hand, play script is more like an ongoing preparation to act. As a peculiar style of writing, play scripts are rather productive sources not only for theatre studies but also for philosophy, specifically studies on philosophy of communication which takes writing as a different way of thinking.

This study analyses uncommunicative connection of stage and death in the frame of Eugène Ionesco's *Amédée or How to Get Rid of It*, Thornton Wilder's *Our Town* and José Joaquín Gamboa's *An Old Yarn*. Although they are all about death in their own ways, "spectacular deaths" are subject to this study in terms of both giving the opportunity to talk about the death for theatre and being the medium of mentioning the death's closeness to the stage. The aim of this study is to reveal these plays on the nonstaged space of theatre (writing). From that aspect, written theatre is the most silent text for the reader which is neither an

actor nor an audience. Not another text could riddle the reading as the stage play. The stage resembles to death while it is titular. What the writing displays is that this resemblance could only be revealed by a noncommunicative thought. When reading of play scripts do not resemble to the act of reading, it is possible to speak of the presence of the non-communication of death and stage.

To show the difference of non-communication of death and stage we divided the writing into three acts as if the text (this study) is a theatre. When play script indicates writing instead of a stage, that text could be read without being an actor, theatre director and so on. The first act displays the methodology of this study which is called as "closet drama". Unlike its definition as a theatre term, closet drama is a method of reading these plays differently. The resemblance between death and stage is rather "a strained resemblance" which provokes the playfulness of reading these theatre plays. In the second act, the reading of closet drama focuses on the dead characters who are unidentified man in *Amédée*, Emily and other dead people in the third act of *Our Town* and the dead body of Don Aniceto Ortiz in *An Old Yarn*.

In *Amédée*, unknown man never talks throughout the play, but he is growing day by day. Amédée and his wife Madeleine could not know what to do with that growing dead body and the only logical thing to do is "to get rid of it". Ionesco wrote two endings; the first one is the original third act and the other can be called as the "alternative ending". When we follow Ionesco's lines, it can be said that Amédée is the man who becomes a man to get rid of. On the other hand, this study's closet drama (reading) does not based on such metaphorical attributions. The references to Lewis Carroll and Gilles Deleuze become our sources to consider this play with a different sense of reading.

In Thornton Wilder's *Our Town*, Emily and the other dead people in the cemetery seems to show us the value of living. When we are alive, we cannot recognize the meaning of life. Dead people could realize what they lost. However, non-communication of stage and death does not read the text as Wilder does. Indifference with Alain Badiou's understandings on theatre becomes essential to non-communication of death and stage.

Last but not least, when closet drama of this study makes use of Aristotle's *Rhetoric* to read *An Old Yarn*, philosophical trilogy of non-communication of stage and death comes to an end. The third act is written as a conclusion to this study in which Ionesco's, Wilder's and Gamboa's plays are intermingling with each other in the context of the non-communication of death and stage. If the reading changes what one knows of these plays, why the endings would be different?