

TİYATRONUN SAKLI MAHFAZASI:  
SFENKS/SAHNEDİŞİ/KHÖRA

THE HIDDEN RECEPTACLE OF THEATRE:  
SPHINX/OFF-STAGE/ KHÖRA

BELİZ GÜÇBİLMEZ\*

ÖZET

*Bu makalede, tiyatronun asal diegetik malzemesi olan sahnedişina, en erken ve dolgun kullanımlarından biri olan Oedipus metni üzerinden bakılıyor. Oedipus'un sahnedişinin temelde sahnedişini kaplayan Sfenks'le özdeş olduğunu ve kaynağa yakın bir noktada Sfenks'in özelliklerinin sahnedişinin özellikleri haline geldiğini iddia ediyor. Bu başlangıç noktasında aynı niteliklerin izinin Platon'un Khora kavramı ile sürülebileceğini göstermeye çalışıyor.*

ABSTRACT

*In this article, the offstage content, as the main diegetic substance of theatre, is exemplified with Oedipus. The offstage of the text Oedipus, is considered as equal to the Sphinx and at this origin, the main characteristics of the Sphinx has turned out to be the characteristics of the off-stage. At this point the off-stage is also readable with Platon's Khora.*

21 —

\*Doç. Dr., A.Ü. Dil ve Tarih-  
Coğrafya Fakültesi, Tiyatro  
Bölümü

Tiyatro metinlerine izleyen göze fırsat sunan, bakışa yönelen mimetik sahneleri üzerinden değil de, hakkında konuştukları, şöyle bir sözünü edip geçtikleri, belki ifşa etmekten kaçındıkları ama olaydizisinin içinden çekip alındığı öykünün parçası olan diegetik malzemeye *kulak* vererek eğildiğinde okurun yolu sahnedışına çıkar. Teknik ve yüzeysel anlamıyla, sahnedışı içerik, oyunun sahnede görülmesi için *yazılmamış kısımdır*. Cümlelerin kışkırtıcılığı sahnedışının asıl anlamını fâş ediyor; sahnedışı hep bir imkân alanıdır, imkânların içinde saklı tutulduğu bir mahfazadır. Oyun kişisi sahnede bizim görmediğimiz yerlerden, bilmediğimiz zamanlardan, henüz gerçekleşmemiş ihtimallerden, ertelenmiş tasarımlardan söz ettiği her cümlesi ile sahnedışının her an dağılabilecek zihinsel ve imgesel coğrafyasını ve yine aşağı yukarı aynı nitelikleri taşıyan takvimini kurar. Sahnenin temsil etmeye soyunduğu şimdi ve burada'nın dışında kalan bütün zamanlar ve bütün yerler, sahnedışının ölçü dışı sınırsızlığına içkindir. Demek ki bir bakıma da sahnenin yaratıcı kaynağıdır sahnedışı. Bu yazı, sahnedışının bir bakıma da haecceitas'ına, ne'liğine değil de, işte-bu'luğuna, fenomenolojisine eğilmeye kuruyor saatini. Şimdi mademki bir kaynaktan söz ediyoruz, sahnedışına da "başlangıç"a yakın bir noktada

bakmak gerekecek; *Oedipus*'la başlamak gerekecek.

## I

*Oedipus*'la başlamak bir bakıma da tiyatro metnine/tiyatro *sahnesine* tiyatronun khora'sını, göze görünmeyen ve zihinselleştirilemeyen o atık'ı, fazla'yı, dışarıda bırakılan'ı, biçimleyici mahfazayı konuşarak başlamaktır. Çünkü *Oedipus*'tan konuşmak kendini bakışa açarak mümkün kılan bir sanatın, görünmez ve zihinselleştirilmez orijini hakkında konuşmaktır, nedeni açık; Sophokles'in elinde "Oedipus miti" bir tragedya oyununa dönüşürken, olaydizileştirmeye ilişkin kararlar içindeki belki de en önemli seçim, *Oedipus* ve Sfenks karşılaşmasının sahnedışında bırakılmasıdır. Böylece bildiğimiz ilk önemli, işlevsel, tekinsiz sahnedışı oluşmaya başlamış ve belki de arkaik sahne dışının yegâne sahibi olarak Sfenks, sahnedışını, giderek kavramın kendisini ele geçirmiştir. Başlangıç noktasında Sfenks sahnedışı; sahnedışı Sfenks'tir. Sfenks, *Oedipus* metninin sahne dışını, Godot'un, *Godot'yu Beklerken*'in sahne dışını kapladığı gibi kaplar ve bu istila, sahneyi de kaçınılmaz olarak belirler. ***Sfenks'ahnedışı*** *Oedipus* oyununun anlamını hiç durmadan yeniden üretebilecek güçte bir dinamo yaratır sanki. Sfenks *Oedipus*'un serüveninin ortalarında bir yerde çıkar karşısına, ama *Oedipus* açısından her şeyi

mümkün kılan da o karşılaşmadır. Sfenks'le karşılaşma hem başarı, hem yıkımdır ve bu ikisi hiç durmadan birbirine dönüşür. Amerikalı şair Rukeyser, "Mit" başlıklı şiirinde, 'kadın'ın isimlendirilmesinin üzerinden geçerek tam da bundan söz eder...

"Epey zaman sonra Oedipus yollara düştü, yaşlı ve kör. Burnuna tanıdık bir koku geldi. Sfenks. Oedipus dedi ki "Tek bir soru soracağım. Annemi neden tanımadım?". "Yanlıştı verdiğin cevap." dedi Sfenks. "Ama her şeyi mümkün kılan o cevaptı." dedi Oedipus. "Sabah dört, öğlen iki ve akşam da üç ayakla yürüyen kimdir diye sorduğumda, "insanoğlu" dedin sen. Kadınlardan ama, hiç söz etmedin." "İnsanoğlu denince", dedi Oedipus, "kadınları da kast edersin. Herkes bilir bunu." "Sana öyle geliyor." dedi Sfenks. (Rukeyser, 1978: 498)

Şimdi en azından başlangıç noktasında birbirinden ayıramaz olduğunu düşündüğüm için, birlikte yazarak Sfenks'ahnedişi diye adlandırdığım "uzam-zaman-oluş"un temel nitelikleri üzerinde durmak ve özelde ait olduğu oyun için genelde tiyatro için nasıl olup da bir anlam, kurgu ve dil kaynağına dönüştüğüne bakmak gerekiyor. Yazının sonunda bu kaynağı, temelde bir yerde bir başka kaynak ve başlangıç fikriyle Platon'un *Timaeus* metnindeki *khōra* ile birleştirerek okumaya çalışacağım. Ama önce kabaca da olsa Oedipus mitinin ve tragedyasının

kuruluşuna ve neyin sahnedeşinde bırakıldığına bakmak gerekecek.

Homeros *Odysseia*'da yeraltına inip de karşılaştıklarını anlatırken burada Epikaste adıyla anılan Iokaste'den, Oedipus'un annesinden söz eder.

Oedipus'un anasını gördüm,  
güzel Epikaste'yi,

Bilmeden büyük bir suç işle-  
miş, evlenmişti oğluyla,

Oedipus öldürmüştü babasını  
ve koynuna girmişti anasının,

Tanrılar da açıklamıştı insan-  
lara bunu ansızın.

Oedipus yönetti gene de Kad-  
masoğullarını güzel Thebai'de,

Amansız tanrıların buyrukla-  
rıyla acılar çeke çeke.

Epikaste'ye engin kapılı  
Hades'e inmişti kaygı içinde,

Yüksek damından sarkıttığı  
kemende bağlayıp kendini,

Bir sürü de belâ bıraktı arkada  
Oedipus'a,

Ne kadar belâ gelirse anasının  
öcünü alan perilerden, hepsini.

(*Odysseia*, XI, 271-280)

Görüldüğü gibi burada Laius'un, babanın adı geçmez, Oedipus'un tragedyanın sonunda niyetlendiği sürgün hiç gerçekleşmemiştir ve Sfenks'den de söz edilmez. Biraz da buralardan

hareketle olsa gerek, Sfenks'in mite sonradan eklendiğine ilişkin görüşler vardır. Örneğin Lowell Edmunds, Sfenks'in bir bakıma hızlandırıcı bir etmen olarak hikâyeye sonradan eklendiğini düşünür. (Edmunds, 1995:148) Çünkü hakkındaki kehaneti duyan Oedipus'un gerçek anne babası sandığı Merope ve Polybus'dan kehanetten kaçır gibi kaçmasının ardından babasını- (yaşında bir adamı) öldürüp neredeyse serseri bir gezgin olarak girdiği Thebai'de Iokaste'nin yatağına ve krallığa terfi etmesi, aradaki Sfenks bilmecesini bilme meselesi olmadan teknik olarak imkânsız görünmektedir. Kreon, Thebai'nin başına bela olan Sfenks "vebası"ndan kenti kurtaracak kişiye, kızkardeşinin yatağını ve yönetimi vaat etmiştir çünkü. Bu konuda ama, tam tersi görüşler de vardır, çok eski zamanlardan beri Sfenks'in Boetia mitolojik sisteminin asal figürlerinden biri olduğu, hastalık ve vebayı temsil ettiği de kaydedilmiştir. (Nikolova, 1994: 97) Ama bunun bir yandan da bir önemi yoktur, bugüne bütünlüklü bir biçimde kalan tek versiyon Sophokles'inki ise, bugün bizim için mit biraz odur da. Üstelik mitler söz konusu olduğunda orijinal versiyonu aramak, sonrasında oluşan sapmaları belirlemeye çalışmak biraz da beyhude bir çabadır, zira

Organizmalarda olduğu gibi mitlerde de değişim bir bakıma varlık koşuludur. Bir bütün olarak Yunan mi-

tolojisinin çarpıcı niteliklerinden biri bu bir bakıma da hayatta kalmasını sağlayan değişebilirliği yazının girişinden uzun bir süre sonra da muhafaza etmesidir. .... Oedipus'u ritüel kökenine, miti bilip seven milyonlarca insanın bilmediği bir kökene atıfla açıklamak pek de tatmin edici değildir. Mitin farklı versiyonlarının yada gelişim aşamalarının hangisinin daha sahici olduğunu gösterecek ya da sahicilik açısından "gerçek mitle", "yazınsal mitler"i karşılaştırmayı sağlayacak işe yarar bir araç yoktur. ... Gelenekte gelişmeler vardır fakat kopuşlardan söz edilemez; mitin kendisi olmaktan çıktığı bir nokta yoktur. (Parker, 1987:188-189)

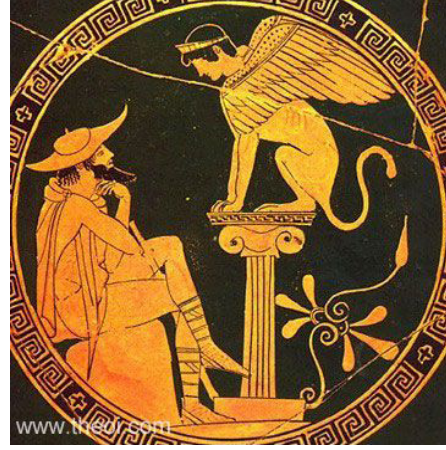
Demem o ki, orijinal mitte varsa da, yoksa da Sfenks'in varlığı hikâyenin bu biçimde kurulmasının, kurulabilmesinin önemli araçlarından biridir. Ama bu yazıdaki akıl yürütmenin ihtiyaçları açısından asıl önemli olan bu kadar görsellikle yüklü bir sahnenin, Oedipus-Sfenks karşılaşmasının sahne dışında bırakılmasının yarattığı yapısal ve semantik sonuçlardır. Sfenks'in sahne dışı varlığı; oyunda hem dili, hem de olay örgüsünü keskin bir biçimde belirleyecek, daha da önemlisi, tiyatrodan sahnedışı denilen tuhaf uzam-zaman-oluşum'un asal özelliklerini belirleyecektir. Sfenks'e Sophokles'in metninde ancak Oedipus'un bilgeliğini kesinlemek için, "çünkü sen kimseye sormadan, bizden fazla bir şey bilmeden, bizi haraca kesen o zalim canavarın elinden kurtardın"(Sophokles,1992: 30) bir zafer anısı olarak "Şunu

unutmamak gerek;/ aklıyla sevgisiyle,/ O kurtardı şehri, gerçek,/ Karşısına dikilerek/ O kanatlı canavarın” (Sophokles, 1992: 57) ya da Oedipus ve Teiresias arasında bir rekabet aracı olarak

**OİDİPUS:** O kanatlı canavar şehrin kapılarını tuttuğu zaman neredeydin? Sorduğu muammalara verilecek, yurttaşlarını kurtaracak cevaplar ı ne diye söylemedin? Onları her önüne gelen çözemezdi tabii; bu iş için keramet lazımdı [...] Ama ben, Oedipus, gelir gelmez, biraz düşünerek, kuşlara, tanrılara başvurmadan, canavarın ağzını kapadım. (Sophokles, 1992: 51)

atıfta bulunulur. Burada hep hakkında konuşulan ancak detayına girilmeyen Sfenks ve onun bilmeceyi yanıtlayarak Thebai’yi kurtaran Oedipus’un karşılaşması belli ki kolektif hafızanın bir parçasıdır. Antik Yunan okurları açısından da vazo resimleri sayesinde zaten sahne olabildiğince görseldir.

Peki bu Sfenks kimdir ve kültürdeki yerinden de beslenerek bu tragedya versiyonundaki tedirgin edici sahnede varlığı ne tür anlamları çağırılmaktadır.



Antik Yunan kültürüne Mısır ya da Etiyopya kaynaklı olarak geçtiği varsayılan Sfenks, Yunan topraklarına ulaştığında belirgin bir dişil özellik edinir. Bu dişil özellik, salt Sfenks’in fiziksel özelliklerinden çıkarılabilir ama hikâyesinin cinsiyete bağlı niteliği sadece bundan kaynaklanmaz. Bir aslanın vücudu ve kartalın kanatları ve yılan kuyruğu üstünde kadın göğsü ve kadın yüzü (başı) ile tariflenmesinin yanı sıra, Antik Yunan’da fahişe anlamı da kazanır adı; üstelik genç erkekleri, “cinsel ilişki tehdidiyle huzursuz ettiğine inanılan kadın ya da dişil canavar” olarak kabul edilmeye başlanır. (Goux, 1993: 37) Bunun kültür içindeki önemli kanıtlarından birini özellikle genç yaşta ölen erkeklerin mezar taşlarına konan Sfenks heykellerinden göstermek yerinde olacaktır.<sup>1</sup> Yine Sfenks’in “bilmece şakıyan şarkıcı” ya da “ölümcül yaraları lirsiz şarkılarıyla iltihaplandırıcı bir fahişe ya

da bakire olarak” tarif edildiği söyleniyor (Goux, 1993: 17) Sfenks’e atfedilen nitelikleri ve sembolik değeri üzerinde durulurken kültür içinde fallik ana haline geldiği ve bunun Manga Mater’e dönüştüğü, çok isimli bir tanrıça olduğu gözlemleri de yapılmıştır; cennetin kraliçesi, toprak (doğa) ana olduğu, hatta mitin kimi versiyonlarında Laius’un kızı, dolayısıyla Oedipus’un kardeşi olduğu belirtilmiştir. (Nikolova, 1994: 99) Bu mesele üzerine en aydınlatıcı çalışmalardan birine imza atmış olan Nikolova, Sfenks’in bedeninde bir araya gelen bütün hayvanların ve kadının; toprağın, havanın ve suyun ve giderek de evrenin özünün alegorisi olarak görüldüğünü bulgular. (Nikolova, 1994:100) Sfenks’e ilişkin bu nitelikleri şimdi burada sıralamak önemli, çünkü *Timaeus*’tan devralınan khōra ile Sfenks tarafından işgal edilen sahnedişini birlikte okumak için bu nitelikleri hatırlamak gerekecek.

Sfenks bulunduğu yeri, bilme isteği ile uyarılmış bir bilinmezlikle doldurur; bilmece de zaten bu demektir. Her bilmece, “bil” ve “bilme” emri birlikte çalışır. Sfenks’in varlığı ile bütünleşen bilmece, oyunun merkezine yerleşir ve oyunu çözülecek başka bilmecelelere –önce Laius’u kim öldürdü? Sonra da Oedipus kim?- bağlayarak aslında o merkezî ama merkezsiz sahnedışı pozisyonu çoğaltır. Ama bir yandan da çok daha geniş bir anlam ve kültür

kataloğunun da sayfaları açılır. Oyun boyunca, Nietzsche’yi tuhaf bir yerden doğrulayacak bir biçimde, Apollonik kendini bilme ile Dionisyak kendini bilmeme, tek bir aşırılığın iki karşıt ucu olarak sürekli çekişir ve ancak yan yana geldiklerinde, ya da üst üste bindiklerinde okunaklı olurlar.

*Görünmez* bir yok-merkez olarak Sfenks’in işgal ettiği sahnedışı, hem Oedipus’un kim’lik sorusunu, hem polisiye hikâyeyi kendine çeker. Sfenks’in bir görünmezlik ve bilinmezlik kaynağı olarak (ve Yunancada bilme ile görmenin aynı fiil oluşunu hatırlayarak), bilinebilir ile bilinemez, görülebilir ile görülemez (görünenle görünmeyen/görmekle görmemenin) sürekli yer değiştirdiği bir diyalektik yaratması kaçınılmazdır. Bu noktada Adorno’nun bu Sfenks’e ait bilmece alanını, sanatın asal niteliği olarak tariflemesinin kaynağında gibiyizdir. Şöyle diyor

Nihayetinde sanat teorisini rahatsız eden bütün sanat yapıtlarının bilmece olmasıdır; aslında bir bütün olarak sanat bilmececi. Bir başka deyişle sanat bir şeyi ifade ederken, aynı zamanda onu saklar da. (Adorno, 1986: 176)

Demek ki, üzerinde durulması gereken birbirine bağlı üç mesele var burada; bilmece, bilmececinin



kuruluş gramerinden kaynaklanan çift anlamlılık ya da çoğul anlamlılık ve bunun yorumbilgisine açtığı kapı ve hem genel olarak sanat yapıtının ontolojisine, hem tiyatro sanatına, hem de özelde Oedipus hikâyesine için varlık-yokluk diyalektiği.

### *Bilmecedan yorumu*

Antik Yunan kültürü bilmeceye atfettiği hayatiyet –ya da ölümcüllük- açısından diğer kültürlerden farksızdır. Oedipus örneğinde olduğu gibi bilmeceyi bilmek de bilmemek de ölüme yol açabilir. Oedipus Sfenks'in bilmecesini bildiğinde Sfenks kendini kayalardan aşağı atacak, bilmece bilinemediğinde Sfenks Oedipus'u yutacaktır. (Ve nihayet Oedipus hayatının bilmecesini çözdüğünde Iokaste kendini asacak, Oedipus gözlerini kör edecektir.) Yunan dünyasından bilinen başka bir – ölümcül- bilmece örneği Homeros'a aittir. Rivayete göre, Homeros Ios adasına vardığında balıkçılara “bir şey tutabildiniz mi?” diye sorar. Kafa çekmekte olan balıkçılardan “Tuttuğumuzu attık, tutamadığımızı yanımızda getirdik” yanıtını alınca, şaşırır, aslında bitlerden söz eden balıkçıların ne demek istediklerini anlamadığı, bilmeceyi çözemediği için utancından ölür. (Cavarero, 2005: 77)

Sfenks'in bilmecesi kaynaklarda birbirine benzer

versiyonlarla geçer. “Kimi zaman iki, kimi zaman üç, kimi zaman dört ayak üstünde yürüyen ve doğal yasalara karşıt olarak en çok ayağı olduğu zaman en güçsüz olan yaratık hangisidir? (Erhat,1996: 220) Freddie Rokem de Apollodorus'u kaynak göstererek ve aynı bilmecenin Euripides'in *Fenikeli Kadınlar*'ında da olduğunu hatırlatarak “Sesi hep tek olduğu halde, hem dört ayaklı, hem iki ayaklı hem de üç ayaklı olan nedir?” diye kurulduğunu yazar bilmecenin. (Rokem,1996: 259)

Homeros örneğinde ve Sfenks'in bilmecesinde tanrıların en zalim kurguları, “kaba dil oyunlarıyla” açığa çıkıyor(Cavarero,2005:77) gibi görünse de aslında bilmecenin matematiği, biri anlama işaret eden, diğeri de onu örten bir çift katman fikri üzerine kurulmuştur ve bu çoğul katman üzerinde kurulan bilmece bir tür semiyotik zincir haline gelir, anlamı ertelemeye başlar. Aristoteles, bilmecede bir bakıma radikalize edilmiş metaforu görür.

“Soylu ve sıradanlıktan uzak bir dışavurum, alışılmadık sözcüklere başvurandır. “Alışılmadık” derken, yaban adı, eğretilmeyi, uzatmayı ya da yaygın kullanımdan uzaklaşan her şeyi kast ediyorum. Ama ... yazdığımız şey... yalnızca eğretilmelerden kuruluysa bir bilmeceye... [dönüşür] (Aristoteles, 2003: 62)

Aristoteles'in metaforun kötüye kullanımı gibi gördüğü bilmece, romantikler için aynı

anda şairane ve dahiyane ölçüler kurmuş, üstelik yorumbilimin (hermenötik) de kaynağı olarak görülmüş, yorumlanmadan anlaşılamayacak Söz'ün prototipi olarak kabul edilmiştir. Burada yine hakikatin doğada bir görünüp bir kaybolmasının yazıdaki karşılığı gibi kavranan bilmece, ürettiği metinsel belirsizlikle romantik muhayyilenin kurucu ilkelerinden biri haline gelmiştir. Yorum alanı, dediğimizde rüya'nın, rüya yorumunun da alanına girmiş oluyoruz. Anlamın üstünü örtme biçimiyle rüya gibi işleyen metafor, bilmece ile de akraba çıkar. Hepsinde de nihai anlam, yorum alanının kayganlığından geçerek bize ulaşacaktır (ya da ulaşamayacaktır); her birinde gerçek anlam ile örtmececi ya da sapması -Derrida metaforun "kavranabilir bir anlama ulaşmak için (üretilmiş) duyumsanabilir bir sapma" (Derrida, 2008: 85) olduğunu söyler- birlikte, birbirine yapışık olarak bulunacaktır. Yani bilmece, metaforda ve rüyada mesele, birlikte çalışan ve ancak bir arada düşünüldüğünde anlamı üretecek en az iki farklı katmanın varlığıdır. Ricoeur'e bakılacak olursa mitler halkların uyanırken gördüğü düşlerdir ve bu nedenle mitleri kullanan tragedyalar ya da dram metinlerini "yormak" *mubahtır*.

*Oedipus* metninin sahnede duran Sfenks'e ait bilmece *Oedipus* oyununun hem gizli alt metni hem de dilsel belirleyicisidir.

Bilmeceye özgü belirsiz anlam ya da çift değerli söz antik Yunan tragedya yazarları için hem bir ifade aracı, hem de bir düşünme biçimidir. Tragedya yazarı çift anlamlı sözlere başvurarak üretilmiş metinlerle dünyayı kendi içinde bölünmüş bir yer olarak kavrayan trajik görüşü de yansıtmış olur. (Vernant,1978: 475.) Vernant, aynı sözcüğün farklı oyun kişilerinin ağzında bambaşka anlamlara geldiğini; politik, dinsel, ya da gündelik dillerdeki farklı semantik değerlerin de böylece karşı karşıya getirilerek çarpıştırıldığını belirtir. Örneğin *nomos* sözcüğü Antigone için dinsel yasa, Kreon için yönetici buyruğudur. Yani çiftdeğerlilik, eşesliliğe karşın uzlaşmaz değerler arasındaki gerilimin tercümesi olduğu kadar, karşıt konumlanışlardaki oyun kişilerinin arasında gidip gelen sözlerin iletişim ya da anlaşma sağlamak yerine, protagonist ile antagonistin hem yalıtılmışlığına hem pozisyonundaki esnemez katılığına işaret eder. (Vernant, 1978:475) Burada kuvvetli bir perspektif pozisyonundan da söz etmek mümkün. Her bir oyun kişisi söze kendi anlam dünyası içinde bir karşılık atarken, diğer anlamları yok sayar, demek ki, tekil bakış açısı geniş anlam kataloguna ilişkin bir körlük de üretir.

*Oedipus* oyunundaki çiftdeğerlilik ama enerjisini *Oedipus*'un hikâyesinden çekip alır. Ait olduğu hikâyenin üzerinde saptanabilecek



her bir tekil noktada, Oedipus'un kendisi sandığı kişi ile olduğu kişi birlikte ve yan yanadır. (Vernant,1978: 477) Bu çift kimlilik hali onun *pharmakos* oluşundan; yani, hem zehir hem panzehir oluşundan da beslenir. Oedipus *hem* vebaya neden olan zehri getirmiştir Thebai'ye ve *hem de* kenti arındıracak olan da odur; panzehir onun varlığına içkindir. Yani bir tyrannos olarak girdiği kentten bir pharmakos olarak çıkacak, katharsis de Antik Yunan tragedya sahnesinde oynanacak oyunun izleyici üzerinde bırakacağı etki değil de bizzat konusu olacaktır. Kimliğinin çoğulluğu aynı zamanda sözünün her bir kimliği için her defasında farklı anlamlar taşıması anlamına gelecektir. Oedipus'un iki katman için birden geçerli olan sözü Sfenks'in bilmecesine eşitlenir, orada durmaz, kehanetin yanlış bilgi vermeyen ama yanlıtan gramerini de yanına alır ve "bu dil gösterileni saydam bir biçimde işaret edeceğine, gösteren etrafında kalınlaşarak Oedipus'un kendine yabancılaşmasının da koşulunu" oluşturur. (Segal, 1998;153)

Bu nedenle olacak, oyunda anlam hep ertelenir, şimdi sürekli iptal edilir. Bu sürekli iptal oyunun kronolojisindeki gerilimde de açığa çıkar. Oyun son derece hayati bir önce-sonra mantığı üzerine kurulmuş olsa da, bir bakıma bu ilkenin sürekli olarak altını oyar. Oedipus'un serüveni açısından hayatındaki dönemeçlerin sıralaması ölümcül

bir önem taşısa da, Sophokles'in tragedyasında olaydizileştirmenin mantığı hikâyede ilerlemenin geri gitmek demek olduğunu gösterir bize. Sahnenin ilerleyen günü/saati ile, anlatının gerileyen zamanı ama bunu yaparken de sistematik bir kronoloji izlemeyen mantığı, giderek bütün öncelik-sonralık fikrini de tehdit etmeye başlar. Bu anlatım biçimi kuşkusuz yine de çizgiseldir ve zaman içinde gelişecek dramatik yazın konvansiyonunun da çekirdeğini oluşturacaktır. Ancak M.Ö. beşinci yüzyılda çizgisel önce-sonra mantığının altını oyan, ilerlemenin aynı zamanda gerilemek gibi görünmesini sağlayan anlatı mantığının bir bakıma "mitsel hatırlayış" olduğu da kabul edilebilir. Mitsel hatırlayış mitsel döngüsel zaman deneyimini "hatırlamak" olduğu kadar, miti tragedyaya dönüştürürken mitin zamanı ile çizgisel anlatının zamanının birbirine karışması anlamında da bir hatırlama edimidir. Bu meseleyle ilgili olarak Agamben nefis bir bölüm alıntılıyor Aristoteles'ten;

Yoksa evrenin bir başlangıcı, bir ortası ve bir sonu olduğu ve yaşanan şeyin, sonuna yaklaşıncaya tam da bu nedenle başlangıcına geri döndüğü doğruysa; ve öte yandan başlangıca daha yakın şeylerin önce geldiği de doğruysa, o zaman kim bizlerin, başlangıca, Truva Savaşı zamanında daha yakın olmamızı engelleyebilir?... eğer olayların birbirini izlemesi bir döngü oluşturuyorsa, döngünü tam olarak ne başlangıcı, ne de sonu bulunmadığı-

na göre, biz başlangıca daha yakın olmakla onlardan önce geliyor olmalıyız, tıpkı onların da bizden önce olduğunun söylenemeyeceği gibi. (Agamben, 2006,:107)

Zamanın mitsel/döngüsel kavranışı ve temsili ile çizgisel temsili arasında belirgin bir fark olduğu açıktır ancak oyun yazarlığının ve olaydizileştirmenin bu erken ve ilksel çağında, mitik anlatıya özgü kimi niteliklerin sonraki kavrayışa ve temsile sızması da kaçınılmaz görünüyor. Bu verimli tartışma alanını bu yazının meselesi açısından kritik bir örnek vererek geçmek zorundayım ama.

Sophokles'in oyununda, Sfenks'in sahnede görünmeyen ama bilmecedan ve bilgeliğinden, bilmekten ve bilmemekten, görmek ve görmemekten, demek ki aynı zamanda aydınlıktan ve karanlıktan ve tabii ki görü ile körlükten yapılmış varlığı, bünyesinde, Oedipus'un asal sorununun iki önemli tarafını birden kapsar; Hem Oedipus hem Iokaste Sfenks'e içkindir. Diyelim; Oedipus'un kendine ilişkin bilgisindeki hiç kapanmamış ölümcül boşlukta oturur Sfenks. Ya da Sfenks'in kendini attığı uçurum, Oedipus'un kendisi sandığı kişi ile aslında olduğu kişi arasındaki uçurumdur da. Ya da; dişil bir unsur olarak Sfenks'in, -oyunun *hakkında konuşulmayan* alanında- bilmecesinin çözüldüğü yerde kendini kayalardan aşağı atmasının, Iokaste'nin Oedipus'un

hayatlarının bilmecesini çözmesi ile kendini asması ile *konuşulur* hale gelerek görürlüğe yaklaşır. Oyunun finalinde haberci, öylesine gerçekçi ayrıntılarla Iokaste'nin asılı cesedini ve Oedipus'un kendini kör etmesini anlatır ki hakkında hiçbir şey duymadığımız Sfenks'in kendini yok edişinin zihinsel-imgesel bir modeline dönüşür. Sfenks'in bilmecesini bilerek onu "alt eden" bir bakıma da bilgeliği onun elinden alan,<sup>2</sup> yaşadığı deneyimin içinden mitik kahramanlara özgü bir deneyimle bilgeliğe çıkan Oedipus ait olduğu hikâyenin içinde her anlamda Sfenks'ten aldığı güçle varolur. Sfenks gibi o da hem yabancısıdır, hem çoğul kimliklidir. O da Sfenks'in musallat olduğu gibi musallat olmuştur Thebai'ye. Ya da Nietzsche'nin dediği gibi, bu kadar bilgeliği zaten ancak enestinin ürününde ortaya çıkabilir, demek ki bilgisi, doğadışı ve canavarcadır. Öyleyse bir bakıma Oedipus, Iokaste ile birlikte sahnede Sfenks'in yok-varlığını temsil ederler ve tersi de doğrudur, akıl yürütme buradan tutulup çoğaltılabilir; diyelim, Sfenks'in bilmecesini bilmek, Iokaste ile yatmanın ve ondan çocuk yapmanın sembolik habercisidir. Yine Oedipus ya da Sfenks birbirine karşıt ve yan yana gelmez görünen unsurları kimliklerinde bağdaştırdıkları hep hem/hem birlikteliği olarak tanımlandıkları için de birbirlerine kaynaklık ederler.

Bu girift bağlantıların bize gösterdiği ucu mitik ilkede yakalamak gerek.

Döngüsel yapıya bağlı bir başka özellik de farklı karakterleri bütünüyle özdeş kılma eğilimidir. Mitolojik metinlerin döngüsel dünyası belli topolojik düzenlemeler içeren çok katmanlı bir mekanizma yaratır. Yani gün, yıl, insanın ya da tanrının yaşam ölüm döngüsü gibi döngüler aynı biçimi taşırlar. [...] Yani bir ve aynı şeydirler. (ya da bir ve aynı şeyin dönüşümleridirler) Döngüsel mitolojik mekanizmanın farklı düzeylerindeki karakterler ve nesnelere aynı şeye verilen farklı özel isimlerdir sadece. (Lotman, 1979:162)

Döngüsel anlatıdan çizgisel anlatıya geçmek, çemberi bir ucundan tutup açmak demektir. Bu açılım sırasında da bu “çok ama tek” düşüncesi iptal olur, o çoğulluk farklı karakterlere bölünür ve çok karakterli, çizgisel hikâyelerin temeli atılmış olur. Böyle baktığımızda, aslında *Oedipus*’ta karakterlerin birbirinden yapılmış olmasını, mitik bir hatırlama jesti olarak kavramamız mümkün hale gelir. Şimdi bu oyunda hatırlanan döngüsel yapı, aslında unutulmuştur.

Hiç kuşkusuz hatırlama fiili, unutma fiilini kendiliğinden çağırır. *Oedipus* oyunu kurulumundaki bu tohumdan filizlenerek bir unutma ya da unuttuğunu unutma oyunudur. Oyunun daha başlarında henüz ortada sadece veba salgınından ancak “memleketin kendi bağrında beslediği bir çirkefi, vakit geçirmeden” topraklarından temizleyerek kurtu-

labilecekleri bilgisi varken Theresi-as sahneye gelir ve Oedipus’a açıkça “aradığın katil sensin” der. (s.49) Üstelik Oedipus’la ilgili gerçekleri önceden bilmektedir, fakat unutmıştır. “Bu hakikati biliyordum, fakat aklımdan çıkmış; çıkmasaydı gelmezdim buraya.” (s.45) Oyunun bundan sonrasını izlemeye devam etmek için bir bakıma Theresi-as’ın yaşadığını yaşatır okur/izleyicisine oyun. Hakikati biliriz ama aklımızdan çıkar, Oedipus’un katil olduğunu unuttuğumuzu unuturuz ve sanki başka ihtimaller varmış gibi, kehanetin yanılması mümkünmüş gibi, sanki mit tam da böyle kurulmamış gibi, olacak olanı merakla beklemeğe başlarız. Bir yandan da şu; antik Yunan’da epistemolojinin kurucu unsurlarından biri de Platon’un *anamnesis* fikridir. Anamnesis, öğrenmeyi ancak hatırlamanın bir fonksiyonu olarak kurar. Kişi şu anda ancak bir zamanlar bilip de unuttuğunu öğrenebilir/bilebilir. Oedipus’un bilmece-nin yanıtını bilmesinin ardında, bir zamanlar kendi hayatından bildiği ama sonra unuttuğu (fakat izlerini bileklerinde taşıdığı) acı bilgi yatı-yordur belki de. Oyun sona yaklaşırken, Oedipus’un dört ayaklı olduğu döneminin, bebekliğinin bilgisi açığa çıkmış, oyunun başladığı noktada yetişkin bir tyrannos olarak sarayının kapısında halkının karşısına dikilmiş ve finalde dayandığı bastonuyla bilmece-nin yanıtını tamamlamıştır. Demek ki, Sfenks’le karşılaşma anın-

da gelecek hatırlanmakta, geçmiş hazırlanmaktadır. Bilmece yanıtlanmış ama yanıt henüz bilinmemiştir, bilgi geçmişten gelecek; ve ancak gelecekte bilinecektir.

## II

Hafıza sözcüğü ile mahfaza sözcüğü aynı kökten çıkıp gelir; demek hafıza aynı zamanda muhafaza eden bir saklama kutusudur. Tiyatronun hafızası ise, denebilir ki sahnede olmuş ve olacak her şeyin içinden geçtiği sahnedışının ta kendisidir. Bu “şimdi olmayan” bütün zamanların ayrışmasız bir biçimde iç içe geçmesi, bir bakıma mitsel zamanın sahnedışındaki izidir de. Öncede yaşanmış ne varsa, söylenmiş ne kadar söz, geride bırakılmış her şey oradadır, ama gelecek de oradadır, henüz biçimlenmemiş ve önümüze gelmemiş her şey. Tiyatroda diyelim ki gösterilmemiş onca ölümü bağrında tutar, onlardan yeni (ölümler) doğumlar kurar. Temsil edilecek dünyanın bilgisi, sahnedışından geçerek sahneye gelir, sahneden çıktığında ise, başka bir şeye dönüşmek üzere *oraya* geri döner. sahnenin hem mahfazası, hem hafızasıdır yani sahnedışı. Sahnedışı sahneyi zamanı gelene kadar saklayan rahimdir. Yer olmayan bir yerdir, bir bakıma yok-yer'dir. İçinden geçtikten sonra oluşa gelen demek ki biçimini bulan sayısız temsilin

kaynağıdır ama biçimi yoktur. İçinde şekillendiği varsayılabilecek ve sahnede bize görülebilir olan her şey, kendi izlerini orada bırakmadan, ama oradan geçmiş her şeyin belli belirsiz izini taşıyarak, bir bakıma da sahnedışının temsili, hafızanın, mahfazanın temsili olarak gelirler göz önüne.

Eğer görünürlük için yazılmış her şey sahnedeysse, sessel olan her şey; tiyatrodaki duyarak kavradığımız her şey, “dışarı”dan gelen sesler, çığlıklar, mimetik çerçevenin dışında kalan her şey yani sahnedışının izidir. Gözün yazıya, kulağın sese yönelmesi, (Cavarero, 2005:132) sahnedışını aynı zamanda sessel bir uzam haline getirir. Nietzsche'den bu yana ve özel olarak da Fransız feminist kuramı içinde müzikten alınan hazın maternal karakterine dikkat çekilmiştir. (Cavarero, 2005, 131) Örneğin Kristeva ve Cixous sessel olanın preoidipal aşamadaki izini sürerler. (Psikanaliz dil bağlantılı bu çalışmalar mesele açısından önem taşısa da bu yazının çerçevesi açısından preoidipal döneme ait olduğunun söylenmiş olmasına işaret edip geçmekle yetiniyorum.)<sup>3</sup>

Bir kez buradan tarif edildiğinde en azından el altındaki bir köken, bir başlangıç olarak kabul edilebilecek Sfenks ile başlangıçta bir yerde yapışık duran sahnedışı,

tiyatronun *Khōra*'sı olarak da okunaklıdır. Şimdi bağlantıları bir ucundan tutup tespit etmek gerekiyor.

*Khōra* Platon'un *Timaeus* metninden alınma bir kavramdır. Platon'un metni dünyanın kurulumu üzerinde durur –bir başlangıç, köken metnidir yani- ve kurulumun üç elementini sayar. İlki göksel bir modeldir; model gayrimaddi ebedi formlar, idealardır. Bundan sonra bu ideaların kopyası olan maddi dünya gelir. Üçüncü element ise açıklaması en zor olan *Khōra*'dır. Bir bakıma dünyanın şekillenmesinde kullanılan biçimlenmemiş malzemedir *Khōra*. Yani modelin temsilini mümkün kılan ama kendisi temsil edilemez olan aralık. Bu aralık'ın zor ve muğlâk olduğunu söyler Platon. Bir bakıma her türlü oluşa ve değişime bakıcılık edecek “mahfaza”dır.<sup>4</sup> (Plato, 2008: 50d) Mahfaza, içine girenleri alır ama kalıcı izlerini barındırmaz, her giren oraya geçici bir biçimde izini bırakarak maddi dünyada kopyalanmasının/temsil edilmesinin önkoşulunu oluşturur. (Plato, 2008: 68) Platon bu üçlü modeli anneyi chora, babayı ebedi form ve çocuğu da ikisinin kopyası olarak metaforlaştırır (Plato; 2008, 68). Khora, “biçimsiz ve görünmezdir ve zihinselleştirmeye direnir” (Plato, 2008: 69) Aynı terimi ikinci kez metaforlaştırdığında Platon, *Khōra*'nın ebedi ve parçalanmaz bir yer olduğunu söyleyecek,

oluş'a gelecek her şeye *orada* bir yer açıldığını söyleyecektir. Duyu organlarıyla algılanamayacak ancak gerçekdışı bir akıl yürütmeyle kavranabilecek bir yer olduğunu o nedenle de inanmanın güç olduğunu da hatırlatacaktır. (Plato, 2008: 70).

*Khōra*'nın biçimsiz olma koşulu *Timaeus*'ta şöyle açıklanır:

Eğer mahfaza (khōra), içine giren şeylere benzeseydi, şeylerin bütünüyle başka nitelikler kazanarak çıkmasını layamayacağı için içe girmenin de bir anlamı olmazdı, kendi biçimi olsaydı üstelik, içine girdiklerinde kendi biçimini de onlara verecekti. Bu nedenle, her şeyi muhafaza eden mahfaza, bütünüyle niteliksiz olmalıdır. (Plato, 2008: 70)

*Timaeus*'un bundan sonra vereceği örnek daha da açıklayıcıdır. Balmumu gibi yumuşak maddelere, sert cisimlerin bastırılarak izi çıkarıldığında, sonradan yumuşak madde, soğuduğunda, üstündeki izi kaybedecek ve yeniden kendi ilk haline dönecektir. (Plato, 2008: 50 e) Demek ki görünür ve algılanabilir her şeyi muhafaza eden, onların annesi gibi olan –demek ki maternal- ve tek başına hiç bir maddeden yapılmamış olandır *Khōra*. (Plato; 2008, 51 a). Platon'un baba, oğul, anne metaforu içinden okunduğunda, baba, oraya izini bırakarak oğul'u yaratacaktır. (Cavarero, 2005:135)

Cavarero kitabında Kristeva'nın *Khōra* okumasını aktarır. *Khōra* “hem sürekli hareketin, hem ritmin yeridir, bu sürekli hareket ayrışma fikrini, ben

ile öteki, şimdi ile sonra ayrımını ortadan kaldırır. “Dile kayıtsız, bilmecemsi ve dişil bir... müzikal bir ritmik uzamdır” (Cavarero, 2005:135)

Öyleyse bağlantıya yakından bakarak bitirelim;

Sfenks, yaratılmış ilk belirgin sahnedışı yaratıktır ve varlığı bütün bir sahnedişimi kaplar. Fakat bu kaplama o denli kıyısızdır ki, Sfenks salt bir şey olmaktan çıkar, hem bir yere, hem oluş halinde’liğe dönüşmeye başlar. Sfenks’in dişil bir karakteri olduğu, “bilmece şakıyan şarkıcı” olduğu da bilinmektedir. Oedipus metninde Sfenks ve bizzat bilmece olan ve sahnede bir yokluk olarak kurulan varlığı, oyunun görülebilir katmanında çift anlamlı dil düzeyinde de, Sfenks’ten doğma ya da onun suretleri gibi görünen ve her an ona dönüşebilecek oyun kişileri ile de vücuda gelir, temsil olunur. Sahnedeki sözün kaynağı odur, ama sözü yoktur. Sahnedişinde olmaktan çok sahnedışı oluşu, onu sözsüz, söz içinde tanımsız ama ‘sessel’ kılmıştır.

Derrida, *Khōra* hakkında

Önlerinde kendini sildiği kişilerden söz aldığı, fakat onları konuşturduğu için bu kişilerin de sözü ondan aldığı, yerine başka bir şey konamayan ve bir yere yerleştirilemeyen yer.( Derrida, 2008: 54)

diye yazdığında, sanki tam olarak sahnedişinden söz etmekte-

dir.

#### Kaynakça

- Adorno, Theodor, (1986), *Aesthetic Theory*, trans. C. Lenhardt, London: Routledge.
- Agamben, Giorgio, (2010), *Çocukluk ve Tarih*, çev. Betül Parlak, İstanbul: Kanat Kitap.
- Aristoteles, (2003), *Poetika*, çev.Samih Rifat, İstanbul: K Kitaplığı.
- Caverero, Adriana, (2005), *More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*, trans. Paul Kottman. California: Stanford University Press.
- Derrida, Jacques, (2008), *Khōra*, çev. Didem Eryar, İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Erhat, Azra, (1996), *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Goux, Jean-Joseph, (1993), *Oedipus, Philosopher*, trans. Catherine Porter, Stanford University Press.
- Homeros, (1984), *Odysseia*, Çev. Azra Erhat- A. Kadir, İstanbul: Can Yayınları.
- Lotman, Jurij M, (1979), “The Origin of Plot in the Light of Typology” trans.Julian Graffy, *Poetics Today*, Vol. 1, No. 1/2, Special Issue: Literature, Interpretation, Communication Autumn, pp. 161-184
- Edmunds, Lowell- Dundes, Alan, (1995) ,ed. *Oedipus: A folklore casebook*, University of Wisconsin Press
- Nikolova, Vassila, (1994), *Freud and Forbidden Knowledge*, ed. Peter L. Rudnytsky and Ellen Handler Spitz içinde “The Oedipus Myth: An Attempt at Interpretation of Its Symbolic Systems” New York



University Press, (96-109)

Parker, Robert, (1987), *Interpretations of Greek Mythology* içinde “Myths of Early Athens” ed. Jan Bremer, Routledge.

Plato, (2008), *Timaeus and Critias*, trans. Robin Waterfield, Oxford University Press.

Rokem, Freddi, (1996), “One Voice and Many Legs: Oedipus and The Riddle of the Sphinx” *Untying the Knot: on riddles and other enigmatic modes* / ed. Calit Hasan-Rokem and David Shulman. Oxford University Press, pp. 255-270

Rukeyser, Muriel, (1978), *The Collected Poems of Muriel Rukeyser*, New York: McGraw-Hill.

Segal, Charles, (1998), *Sophocles' tragic world: divinity, nature, society* Charles Segal, Harvard University Press.

Sophokles, (1992), *Oedipus*, çev. Bedrettin Tuncel, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Vernant, Jean-Pierre. (1978) “Ambiguity and Reversal on the Enigmatic Structure of Oedipus Rex”, *New Literary History*, Vol. 9, No. 3, Spring, pp. 475-501

## Notlar

1 Bu noktaya dikkatimi çeken Tansu Açık'a teşekkür ederim.

2 Burada ilgi çekici bir tuhafılık var aslında; eğer Sfenks'in bilmecesini bütün bilmeyenler öldüyse, teknik olarak bilmecenin ne olduğunu kimse bilmiyor olmalı. Dolayısıyla Oedipus'a Sfenks'in sorduğu bilmece ile, ondan öncekilere sorulan bilmecenin aynı olduğunu varsaymak için bir neden de yok. Öyleyse şunu bile iddia edebiliriz; Sfenks belki de göksel komplonun bir aracıdır, Oedipus'u yazgısına yaklaştırmak için bilebileceği bir bilmece sormuştur.

3 Freud versiyonunu değil de hikâyeyi okuyarak yaklaştığımızda meseleye, Sfenks'le karşılaşma sahnesi, preodipal'dir, henüz kompleksin semptomları tümüyle baş göstermemiş(ama kısmen belirmiştir, çünkü Oedipus babasını öldürmüştür), Oedipus annesinin kocası ve çocuklarının babası olmamıştır.)

4 Khōra sözcüğü İngilizceye geleneksel bir biçimde “receptacle” olarak çevrilmiştir. Mahfaza receptacle'in anlamlarından biridir.

