

BECKETT'DEN ÖNCE IBSEN

JON NYGAARD

ÇEVİREN

BELİZ GÜÇBİLMEZ

Modern dramın babası ve seçkin temsilcisi Henrik Ibsen, 1906'da öldü. Geç dönem modern dramın babası ve seçkin temsilcisi Samuel Beckett 1906'da doğdu. Acaba Ibsen kronolojik anlamın ötesinde de Beckett'i önceler mi? Ibsen modernizmin babasıdır da, Beckett sadece onun takipçisi midir? Ibsen'in dönemi ve erken modernizm deneyimi ile Beckett'in geç modernite deneyimi arasında benzerlik var mıdır?

Ibsen'in modernizm ile, modern dram ile ve modernite ile ilişkisini tartışarak bu sorulara yanıt vermeye gayret edeceğim.

Tartışmayı üç adımda sürdürüyorum.

Yakın dönemde yayımlanmış ve Ibsen'i modernizmin babası ilan eden bir kitaptan söz ederek başlayacağım ama bir yandan da onu geç modernizmin bakış açısını koruyarak anlayamayacağımızı ya da bizim bağlamımızda Beckett'den önce geldiği halde Ibsen'i erken doğmuş bir Beckett olarak tanımlayamayacağımızı iddia edeceğim.

Sonra artık neredeyse klasikleşmiş bir kitap olan *Theory of Modern Drama* [Modern Dram Teorisi, Peter Szondi]'da modern dramın krizi altında ilk ele alınanın Ibsen, son ele alınanlardan birinin de Beckett olduğunu göstererek ilerleyeceğim.

Son olarak da moderniteyi tartışıp sırasıyla modernitenin ilk ve son döneminin Ibsen ve Beckett'in oyun metinlerinde ürettiği sonuçları tartışacağım.

BİRİNCİ ADIM

IBSEN MODERNİZMİN BABASI MI?

Amerika'da Duke Üniversitesi'nde edebiyat profesörü olarak görev yapan Norveçli akademisyen Toril Moi, bu senenin başında *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism* [Henrik Ibsen ve Modernizmin Doğuşu] başlıklı bir kitap yayımladı (Moi 2006). Çalışmanın amacı, Ibsen'i modernizmin babalarından biri olarak kurmaktır. Şu temel sorudan yola çıkıyordu: Baudelaire, Flaubert ve Manet modernizmin babaları olarak kabullenildiği halde neden Ibsen bu isimler arasında yer almamıştır?

Giriş bölümünde Toril Moi, Ibsen'in tartışmalı konumuna işaret eder:

Bir taraftan Ibsen tiyatro ve dram sanatı tarihi içinde sorgusuz modernizmin başlangıcını temsil eder; ama öte yandan kimileri için de modernizmin gelişimine yaptığı katkılara rağmen Ibsen'in kendisi modern değildir. (Moi 2006:16).

Savını üzerine kurduğu noktalar şöyle:

Ibsen, dramı ve tiyatroyu idealizmin deli gömleğinden kurtararak modernizmi kurmuştur.

Toril Moi'ye göre on dokuzuncu yüzyılın uzlaşmaz çelişkisi idealizm ile modernizm arasındadır. On dokuzuncu yüzyılın baskın idealizminin karşısında, Ibsen'in modernizmi, on dokuzuncu yüzyıl edebiyat tarihine yeni bir katkı anlamına gelmektedir.

Toril Moi'ye göre modernizm realizm karşıtı değildir. On dokuzuncu yüzyılın çatışması, modernizm ile realizm arasında değil, idealizm ile realizm arasındadır.

Yine yazara göre Ibsen'in metinleri modernizmin gelişiminin ne-redeyse kusursuz soykütüğü gibidir. İdealizmi bir kavram olarak yeniden ortaya süren Moi, bir yandan da bizim normalde moder-nizm dediğimiz şeyin 1914'ten sonraki tarihsel gelişimin sonucu olduğunu gösterir. Bu nedenle de, bu görece sınırlandırılmış ta-nımı, dönüp 1870'lere yansıtmak hem anakronik hem de tarihe aykırı olacaktır. (Moi 2006:18).

Öyleyse Moi'nin katkısı Ibsen modernizminin unsurlarını Fredric Jameson'un adlandırışıyla "İdeoloji olarak Modernizm" in temsil-cilerinin öne çıkardığı unsurlarla karşıtlığını göstermek noktasın-dadır.

Fredric Jameson (2002) tarihli *A Singular Modernity* [Biricik Mo-dernite] kitabında "İdeoloji Olarak Modernizmi" üç ilke üzerine kurulu bir dizi estetik norm olarak tarif eder:

- Estetiğin özerkliği
- Gayrişahsileştirme
- Dilin özerkleşmesi

"İdeoloji Olarak Modernizm" her şeyden önce sanatın özerkliği ya da estetik özerklik anlamına gelmektedir. Sanat toplumsal, politik ya da dinsel baskılamalardan kurtulmalı ve sanat temel-de yalnızca sanat ile ilgili olmalıdır. İdeoloji Olarak Modernizm"e göre özerk sanat bu anlamda realizmde olduğu gibi gerçekliği "betimleyen", "yansıtan", ya da "kopyalan" değil kendinde sanat olmalıdır. Sanat kültüre karşı ve özgönderimseldir.

Gayrişahsileştirme pek çok ayrı biçimde çıkar karşımıza; kişisel olmayanla, nesnellikle ve "yazarın ölümü" ile örtüşür. Dilin özerk-leşmesinin bir takım sonuçları vardır; her gerçeklik sunumu tabu-dur; realizm nefretini körüklerken, aynı anda, söylenemez olana, temsil-edilemez'e, anlamın imkânsızlığına, mutlak olumsuzluğa ve ötesine dönen dile ilişkin tutkuyu alevlendirir.

“İdeoloji Olarak Modernizm” İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra geliştirilmiş bir sanat ve edebiyat teorisi. “İdeoloji Olarak Modernizm” bu dönemin sanatının ve edebiyatının üzerine inşa edilmiştir. 1945 sonrası geç dönem modernistler olumsuz, yokluğa ve hiçliğe taptılar. Dilin iflasına gösterilen bu manik ilgi, yazarların dilin gerçekliği temsil edebileceğine duydukları naif bir inanç olarak algılanan realizme yönelmiş küçümsemeyi besledi. (Moi 2006:40)

“İdeoloji Olarak Modernizm” öyleyse, bir estetik teori olarak Beckett’i ve diğer geç dönem modernizm temsilcilerini yorumlamanın aracı olabilirdi. Ama yine de Moi’ye göre buradaki sorun “İdeoloji Olarak Modernizm” temsilcilerinin bu özel estetik normları geçmişe uygulamaya kalkışmalarından doğmaktadır. “İdeoloji Olarak Modernizm” aslında tam da geç modernizmin değerlerinin, modernizmin daha erken dönemlerine ait formları da içerecek biçimde diğer bütün sanat formlarına ilişkin normlar haline gelmesiyle kurulmaktadır. (Moi 2006:42)

1950’lerden bu yana modernist eleştiri Ibsen’in realizmini kendi dönemi ve toplumu ile çok kuvvetli bağlar taşıması yüzünden zaman içinde zayıflayacağı ve unutulacağı öngörüsü ile sundular. Bu iddiaya karşı çıkmak ise; aslında Ibsen’in oyunlarının gerçekçi yüzeylerinin altında gizli bir takım ebedi değerler taşıdığını söylemek anlamına geliyordu. Bu görüş ilk kez John Northam tarafından 1952 yılında *Ibsen’s Dramatic Method* [Ibsen’in Dramatik Yöntemi] başlıklı çalışmada ileri sürülmüş ; dönemin önde gelen Ibsen uzmanı Norveçli Daniel Haakonsen tarafından 1957 tarihli *Henrik Ibsens Realisme* [Henrik Ibsen’in Gerçekçiliği] çalışmasında tekrarlanmıştır. Haakonsen, bu çalışmasında aslında idealizmi estetik bir norm olarak yeniden devreye sokmuş ve 1960’larda ve 1970’lerde Norveç’deki Ibsen çalışmaları alanını idealist ve “ruhani” bir mecraya sürüklemiştir. Toril Moi bunu, Ibsen’i umutsuzca modernizmin ve realizmin kurtlarından korumak için ondaki ebedi, zamansız ve trajik olanı vurgulamayı seçmek demek olduğunu saptıyor. (Moi 2006:57)

Oysa bunun tersine Toril Moi, Ibsen'in hem realist hem de modernist olduğunun altını çizerek ve Ibsen'i bu konumu içinde "İdeoloji Olarak Modernizm" temsilcilerine karşı savunacaktır. Ona göre "İdeoloji Olarak Modernizm" temsilcileri için iki yol vardı; ya Ibsen'i modern olmayan -hem melodramatik ayakoyunları uygulayıp hem de geçekliği "göstermeye" (present) çalışan yaşlı ve sıkıcı bir gerçekçi de denebilir- bir yazar olarak reddetmek ya da onu kendi estetik ideolojilerine eklemek. Mori'ye göre ilki Anglo-Amerikan dünyada bir hayli yaygındır, ikinci yol ise son yıllarda Norveç'deki tartışmalara egemen olmaya başlamış yönelimdir.

Mori kitabının giriş bölümünün hemen ilk satırlarında Amerikalı akademisyenlerin Ibsen'e bu kadar az ilgi gösteriyor oluşunun karşısında duyduğu şaşkınlığı dile getirir. Bu nedenle de "İdeoloji Olarak Modernizm" temsilcisi olarak değerlendirip eleştirilerini yönelttikleri daha çok Norveçli akademisyenler, özellikle de Atle Kittang ve Frode Helland olacaktır.

2000 yılında Helland'ın, Ibsen'in son dört oyunu üzerine kaleme aldığı *Melankoliens Spill* (The Play of Melancholy) [Melankoli Oyunu] yayımlandı. Helland'ın yorumuna göre asal karakterler, içinde yaşadıkları çağdaş topluma ve gelişim düşüncesine yüz çevirmişlerdir. Gerçeklik, boş bir oyun gibi deneyimlenmektedir. Helland, Ibsen'in metinlerinde bunun öyle patolojik bir yanlış anlama değil de katılaştıran yaşama karşı tutarlı bir direniş olduğuna dair ipuçları olduğunu söyler. Ibsen'in son dört oyunu, "realist dram"a , Ibsen'in daha önce kendisinin kurmuş olduğu dramatik biçime başkaldırıcıdır.

Helland'ın Ibsen yorumu Adorno'nun aforizmalarını içeren *Excavations* [Kazılar] üzerine kurulmuştur. Ibsen'in son oyunlarındaki yoğunlaştırılmış olumsuzluk, öyle herhangi bir çağdaş deneyim gibi kolay ilişki kurulabilecek bir şey değildir.

Oyun yazarının niyeti saklıdır. Biz onun oyunlarını ancak okuyup yorumlayabiliriz.

Yazar metnin içinde değildir. Niyet ve sanat eseri iki ayrı varlıktır. Onları anlamının yolu titiz bir kazı çalışmasından geçebilir ancak. Moi'ye göre Helland'ın yorumu "İdeoloji Olarak Modernizm" in temel ilkelerinden biri üzerine, "yazarın ölümü" olarak gayrişahsileştirme üzerine kuruludur. Yine bu yorum "estetik özerklik", özgönderimsel sanat ve söylenmeyen, anlamın imkânsızlığı ve mutlak olumsuzluk olarak dilin özerkleşmesi ile desteklenir.

Helland Ibsen'in son dönem oyunlarının ortak özelliğinin dramatik üstkurmaca yönelimi olduğunu saptar. Bu metinler, edebiyat ve sanat hakkında metinlerdir; sanatın ve sanatçının işlevi ve konumunu yansıtan metatekstlerdir. Bu noktada Helland'ın çalışmasındaki önemli kavramlardan biri tiyatralıktır. Bu metinler farklı yollarla sanat, sahneleme, tiyatro, oyun içinde oyun oluşlarını teşhir edip dururlar. Sanat yapıtı kendi yasalarını ve sanatsal konumunu açıklayıp belirginleştirmelidir. (Helland 2000:26) Son oyunlar radikal olumsuzlama ve yoğun bir ironi ile yüklüdür; oyunları bir "mesaj"a indirgemeye yönelik bütün çabalar indirgenmiştir. (Helland 2000:28)

Moi'ye göre, Helland, Ibsen'in son oyunlarını sahiçiliğın olanaksız olduğu modernizm koşullarında yaşanan yabancılaşmanın ürettiğı bir tür keder gibi okumuştur. Oyunlar sessizliğın kıyısında kendi dengelerini bulur ve olumsuzluğu neredeyse bertaraf ederler. Ancak Helland'ın olumsuzluğu duyduğu yoğun ilgiye karşın; sanat yaşamın içinde olumlu tek değerdir. Radikal olumsuzlukta sanat yapıtları üretilmiştir, yazılmıştır ve yazılacaktır ama bu yolla gösterdikleri şey yaratıcı üretkenliğın başkaldırısıdır. Moi'ye göre bu anlamda yüksek modernizmde sanata ve geç modernizmde olumsuza tapınmak birlikte düşünölmelidir. (Helland 2000:59)

Moi'ye göre Ibsen'i bu türden "geç modernist" bir okumaya tabi tutmak yazarın asıl niyetini silikleştirmektedir.

Helland ve Kittang dilin anlatım olanaklarına ilişkin büsbütün olumsuz bir bakış açısını Ibsen'e yüklemeye çalışırken de, anlamsız bir dünyada tek aşkın değerini sanat olduğu görüşünün Ibsen'i temsil ettiğini tartışmasız kabul ederken de hatalıdır. Moi, Ibsen'in Yaban Ördeği, Rosmersholm ve Hedda Gabler gibi iyi oyunlarının insanların birbirine karşı duyarlılıklarını yitirdiklerinde doğan yıkımla ilgili olduğunu anımsatır. Bu oyunlar modernizm koşulları altında yalıtılmışlığın, yalnızlığın ve anlam yitiminin usta işi anlatım arayışlarıdır; ama bir yandan da anlamlı bir özgürlük ve insanların birbirini anladığı bir dünya özlemini de dile getirirler. Ibsen'in dil anlayışı bu nedenle Lacan ve Derrida'dan çok Freud ve Wittgenstein'a yakındır. (Moi 2006:60)

Ibsen'i "İdeoloji Olarak Modernizm" in temsilcilerinden biri olarak anlamak onu yanlış anlamaktır, diye toparlar Moi. Ama beri yandan eğer Ibsen'i modernizmin temsilcisi olarak görmeyeceksek önde gelen Rainer Maria Rilke gibi ve James Joyce gibi modernistlerin ona nasıl olup da öyle yoğun bir hayranlık duymuş olduklarını da açıklayamayız. Öyleyse, Moi'ye göre baştan başlamalı ve Ibsen'in devrimci tiyatrosunu "İdeoloji olarak Modernizm" gibi anakronistik kategorilerin değil de Ibsen için geçerli olabilecek kavramların ışığında anlamaya çalışmalıyız. (Helland 2000:63)

Moi'ye göre Ibsen'i anlamak için geçerli kavramlar tiyatro ve tiyatralıktır.

İKİNCİ ADIM:

TİYATRO VE TİYATRALLIKTEN MODERN DRAM TEORİSİNE

Moi modernizm üzerine yazılan kitaplarda tiyatrodan pek söz edilmediği, edildiği nadir durumlarda da Ibsen'e değinilmediğini saptar. Bu suskunluğun nedenini de Michael Fried'ın (1980) belli tür bir modernizmin tiyatro düşmanı olduğuna ilişkin saptaması-

na dayanarak açıklar. Onlara göre tiyatro, sanatın olumsuzlamasıdır. Moi'ye göre hâlihazırda savaşmakta olan cephele tiyatro ve tiyatrallıktır ve üstelik savaş yalnızca resim ve heykele karşı değil sanatın kendisiyle hatta modernist yaşam deneyiminin kendisiyledir. (Helland 2000:50)

Tiyatro ve tiyatrallık Fried'a göre izleyicinin üzerinde bilinçli bir etki yaratmıştır. Tiyatro kendini göstermeye, yani kendini sahnelemeye meraklıdır. Ama tiyatro, seyircisinin varlığı nedeniyle diğer sanat formlarından farklı bir biçimde var olur. İşte tam da bu farklı varoluş, modernist duyarlılığın çekilmez bulduğu şeydir. Christopher Innes'i (1999) referans göstererek Moi, ancak sahnede neredeyse hiçbir şeyin sunulduğunu açıklayan bir tiyatrolunun modern olma umudu olabileceğini vurgulamaktadır. (Helland 2000:51) Tiyatro ile fiziksel gerçeklik ve toplumsal varoluş arasındaki basit ilişki modernizmin anahtar kavramlarını kullanmayı imkansız kılmaktadır. Sanat, sahnede ne dışsal pratikten bağımsız, özerk bir eylem olarak sunulabilir ne de saf form olmaya çalışabilir. Modernist şiir ya da resmin tersine tiyatrodaki taklit hep vardır ve üstelik oyunculuğun gerekli temelidir. Bir zaman ve mekân çerçevesi içinde bir eylemlilik ânını sunmak bile "anlatısal" yöntemine başvurmaktır. Kamusal bir sanat olarak tiyatro "kültür" ile ilişkisinde özerkmiş gibi davranamaz. Aksine tiyatro hep kültür ve toplumla ilişkili olmuştur.

Moi modernizmin tiyatro ve tiyatrallık ile kurduğu ilişkinin ikili konumuna da dikkat çeker. Bir yandan "İdeoloji Olarak Modernizm" temelde tiyatroya düşmandır. Hem sanat hem de kurum olarak karşıdır tiyatroya. Ama öte yandan da "tiyatrallık", tiyatrolunun amacının tiyatroya ilişkin olanaklar yaratmak olduğu anlayışı doğrultusunda bir onur payesi gibi kullanılır. "Tiyatrallık", "özyönderimsel tiyatro"dur ya da sürekli tiyatro olduğunun bilincinde bir tiyatrodur. (Helland 2000:53) Brecht, Artaud ve kimi diğer isimler için Ibsen bol sözcüklü, anlatımlı geleneğe, geleneksel entrikalara ve modası geçmiş problemlere bağlı bir burjuvadır. Ibsen'in tiyatrosu beden tiyatrosu değil metin tiyatrosudur; tiyatrolunun kendisinin olanaklarını açığa çıkma yeteneğinden yoksundur. (Helland 2000:54). Tiyatro düşmanı modernistler Ibsen'i

fazla tiyatral bulur, tiyatralikten yana olanlar ise yeterince tiyatral olmadığını iddia ederler. (Helland 2000:55).

Geçerken bir dipnotta Moi, Peter Szondi'nin *Theory of the Modern Drama* [Modern Dram Teorisi] kitabında yer verdiği Ibsen realizmi eleştirisine değinerek, bunun da “İdeoloji Olarak Modernizm” in avangard kanadına bir örnek olduğunu belirtir. (Helland 2000:55, 49. sonnot) Moi'ye göre Szondi'nin eleştirisi tiyatralılık ve Ibsen'in oyunlarının yeterince tiyatral olmadığı saptaması üzerine kuruludur. Ama aslında bu doğru değildir. Fried'in *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* [İçe Kapanma ve Tiyatralılık: Diderot Çağında Resim ve Resme Bakan] kitabında üretmiş olduğu absorption (içe kapanma) ve tiyatralılık ayrımına benzer biçimde, Szondi de dram metnini Diderot gibi temelde anti-tiyatral bulur. Szondi'nin tanımıyla “Dram mutlaklıktır. Kesin biçimde ilişkisel olmak; dramatik olmak budur, dışsal olan her şeyden uzak durmalıdır dram. Kendisinden başka hiçbir şeyin bilincinde olamaz.” (Szondi 1987: 8).

Fried'in kavramlarını drama uygulandığında dram için kullanılması gereken kavram absorbsiyondur, içe kapanmadır. Szondi bunu modernist denebilecek bir “dram yazarının dramın içinde yer almayışı” anlayışına oturtur. Szondi'nin deyişiyle dram yazarı “konuşmaz; tartışmayı kurar.” Ve “Dram yazılmaz, kurulur.”

Dram metni içinde söylenen her söz bir tür “aşıkâr etme”dir. Belli bağlamlar içinde söylenir ve orada kalırlar. Hiçbir biçimde yazarın sözleri gibi algılanamazlar. (Szondi: 1987: 8)

Szondi bu ilkeyi aynı mutlaklık niteliğinin izleyici açısından da geçerli olduğunu söyleyerek geliştirir. Bir oyun metnindeki sözler nasıl yazarın sözü değilse, muhatabı da izleyici değildir. Açıklayıcı bir biçimde şöyle der Szondi “izleyici gözlemcidir- suskun, eli kolu bağlı, bu başka dünyanın etkisi altında hareketsizleştirilmiştir.” (Szondi: 1987:8) İzleyiciyi büsbütün pasif biçimde kavram-sallaştırma içe kapanmanın ve anti tiyatraliğin göstergeleridir.

Szondi ile aynı biçimde Richard Sennett (1977) on dokuzuncu yüzyılı, kamusal insanın çöküşüyle, başka bir deyimle tiyatrallığın çöküşü ile ve “içe kapanma”nın yükselişi ile açıklar. Szondi’nin “oyuncu-rol ilişkisi görünür olamaz” ve “oyuncu ile karakter tek bir kişilik üretecek şekilde birleşmelidir” (Szondi, 1987:9) türünden ifadeleri ile Stanislavski’nin görüşleri birbirinin aynısıdır ve Brecht ve Artaud’nun modern tiyatrallık iddialarının tam tersinde durur.

Szondi’nin Dram’ı mutlak ya da birincil olarak tanımlayışı gibi biz de tiyatroyu mutlak ve birincil olarak tanımlayabiliriz. “Başka (birincil) bir şeyin (ikincil) temsili değildir; kendini sunar, kendisidir. Aksiyonu, her bir sözü gibi, “orijinal”dir; söylenirken gerçekleşir.” (Szondi 1987: 9)

Bu elbette tiyatronun ve dramın özerk sanat yapıtları olarak modernist tanımlamalarıdır. Burada artık tiyatrallığın oyuncularla izleyicilerin ilişkisi üzerinden tanımlanması söz konusu değildir. Tiyatrallık hem dram hem de tiyatro sanatında sanat yapıtlarının içindeki oyundur. Oyun birincildir her zaman, burada ve şimdidir. Aksiyonun ya da oyunun öncesi ve sonrasına dair ne varsa, dramın ya da tiyatronun dışında kalmalıdır.

Szondi bu noktayı vurgular çünkü Dram her zaman birincildir; içsel zamanı hep şimdi’yi gösterir. “Dram’da, zaman mutlak ve çizgisel zaman olarak hep şimdide görünür kılınır. Dram, özerk ya da mutlak olduğu için, zamansal sekansından kendisi sorumludur. Szondi’nin deyişiyle “Kendi zamanını yaratır” (Szondi 1987:9) . Kendi zamanını yaratmak için de Dram’ın her ânı, “geleceğin tohumlarını” içermeli ya da “geleceğe gebe” olmalıdır. (Szondi 1987:9) Szondi’ye göre Dram’ın dinamiği; kendi zamanını yaratmasını sağlayan ilke, kişilerarası ilişki ile açıklanabilecek diyalektik yapısından kaynaklanmaktadır.

Szondi’ye göre Dram kendine yeten, bağımsız diyalektiktir ve “arasındalık” (between) düzlemi Dram’ın varlığının asli unsurudur. Her dramatik konu bu “arasındalık” düzlemi içinde formüle

edilmelidir ve kişilerarası ilişkinin sözlü aracı da diyalogdur. Bu nedenle Szondi, Dram'a içkin diyalogun ya da kişilerarası iletişimin mutlak egemenliğinin "Dram'ın kişilerarası ilişkilerin yeniden üretilmesinden ibaret olduğu gerçeğinin ve sadece bu düzlemde açığa çıkanı idrak edebildiğinin göstergesidir." (Szondi 1987:8)

Sonuç olarak Szondi "Dram evreninin, kökeninde diyalektik" olduğu saptamasını yapar. Varlığını "kişilerarası diyalektikte, diyalog içinde kendini konuşma olarak açığa vuran diyalektikte" borçludur. Dram'ı taşıyan diyalogdur Szondi'ye göre. "Dram ancak diyalog mümkünse mümkündür." (Szondi 1987:10)

İşte Szondi Ibsen'i, diyalog ile temsil edilen kişilerarası diyalektik üzerine inşa edilmiş bu teorik konumdan kalkarak eleştirmektedir. Szondi'ye göre Ibsen "geleneksel dramatik form karşısında eleştirel bir duruş geliştirmemiştir. Şöhretini eski dramatik konvansiyonlardaki ustalığına borçludur. Ama bu dışsal kusursuzluk Dram'a içkin bir krizi maskeleymektedir." (Szondi 1987:12). Szondi bu içsel krizin nedenini Ibsen'in dramlarındaki meselenin aksiyonun sunumuna bağlı olmasına, geçmişe ya da bireyin derinliklerine gömülü olması ile açıklar. Ibsen'in oyun metinlerinin meselesi, kişilerarası ilişkiden değil de Szondi'ye göre "bu yabancılaşmış ve yalnızlaşmış figürlerin derinliklerinden doğmaktadır." Öyleyse bu meseleyi dramatik sunumla vermek olanaksızdır. (Szondi 1987:16)

Szondi'ye bakılırsa Beckett de modern dramın ve tiyatrunun krizinin ve ölümünün işaretçileri olan damarın yazarlarından biridir; bu damar oyun sonunun ve ümitsizliğin olumsuz duygusunu ve karamsarlığını ifade etmeye soyunmuştur. Kriz Ibsen ile başlamış Cehov ve Maeterlinck ile devam etmiştir. Szondi'ye göre *Üç Kızkardeş* "geçmişin anıları ve geleceğin düşleri ile zehirlenmiş yalnız bireylerin sunumu ile Cehov oyunlarının en gelişkinidir." (Szondi 1987:18).

Maeterlinck'in de ilk dönem oyunları Szondi tarafından aynı şekilde "varoluşsal düşkünlüğü;- insanevladının her daim karanlık bir

yazgıya bağımlılığını dramatize etme girişimi” olarak tanımlanır. (Szondi 1987:32) Maeterlinck için insanın yazgısını temsil eden yine ölümün kendisidir ve oyunlarının sahnesine yalnızca ölüm egemendir.

Bu çizginin sonunda ise Beckett’in “Godot’yu Beklerken’i durmaktadır. Szondi’ye göre bu oyunda:

/.../ Godot’yu bekleyen bu varlıkların varolduğunu gösterecek tek şey boş boş konuşuyor olmalarıdır. Godot, hem absconditus [saklı, görünmez] hem de dubitabilis [kuşkulanılabilir] bir deustur [tanrıdır]. Oyun sürekli olarak suskunluğun uçurumundan kurar baskısını, hep oradan çağırılır ancak bu boş konuşma, eğer zorlarsak, içini dolduran şeylere anlam veren bu boş metafizik uzamda, yine de “Tanrısız insanın duyduğu kaygıları” açığa çıkarmayı başarır. Bu düzeyde, elbette, artık dramatik biçim eleştirel çelişkiler içermez; konuşmalar da bu türden çelişkileri bertaraf edecek bir araç olmaktan çıkmıştır. Yıkılmadık hiçbir şey kalmamıştır; ne diyalog, ne bütün olarak form, ne insan varlığı kurtulmuştur bu yıkımdan. Olumsuzluk artık cümlelerin biricik kaynağıdır; anlamsız otomatik konuşmalar ve tamamlanmamış dramatik form ile gösterir kendini. Açığa çıkan, aşkınlık ihtiyacı içinde olan ama bunu gerçekleştiremeyen bir bekleyen varlığın olumsuz koşulunun ifadesidir. (Szondi 1987:54).

VE NİHAYET SONUNCU ADIM:

MODERNİTE VE MODERN

TİYATRONUN ÖLÜMÜ

Szondi’nin savı biçimcidir. Çünkü Ibsen’in hareket noktası, doğası gereği epiktir ve Ibsen dramatik yapıya ilişkin benzersiz bir hüner geliştirmeye mecbur kalmıştır. Oyunlarının bu epik kaynağını gizlemek için başvurduğu analitik teknik, Ibsen’in modern oyunlarının kuruluş yöntemi haline gelmiştir. (Szondi 1987:17). Ancak bu biçimci eleştiri “Dram’ın diyalog ile açığa çıkan kişilerarası diyalektiği” temel formülüne daha fazla yaslanmaktadır. Szondi Ibsen’in dramlarındaki krizi genel bir tarihsel kriz olarak yorumlar.

Szondi'nin *Theory of the Modern Drama* kitabı için yazdığı ön-sözde Jochen Schulte-Sasse, Szondi'nin "gerilim, uyumsuzluk ve epistemolojik açıdan üretken çözümler yaratması nedeniyle dönüşüm ve kriz anlarına hayranlık duyduğunu" söyler ve ekler:

"Gelişkin biçimler ancak kriz dönemlerinden sonra ortaya çıkabilir." (Schulte-Sasse 1987: xiv) Krizi yaratıcı bir an olarak görmek oldukça modern bir tutumdur ve aynı şey Szondi'nin yaptığı insan varlığının kanıtı ya da insanlık tarihinin "belgeleri" olarak görmesinde de geçerlidir. (Schulte-Sasse 1987: xvii) Szondi'nin temelde modern olan hermenötik yöntemi, bir metnin üzerine inşa edildiği tarihsel zemini açığa çıkaracak biçim-içerik gerilimi taşıyan ânları aramak üzerine kuruludur. Yani modern dram, modernitenin dramını ya da modernitenin köklü (dramatik) tarihsel değişimlerini ifade etmektedir.

Szondi'nin diyalogun ortadan kalkışını ve dramın krizini tanımlayışı Sennett'in kamusal insanın çöküşünü ve Habermas'ın da kamusal alanın yeniden yapılandırılmasını tanımlayışı ile birlikte düşünülmelidir. Bunların her biri on dokuzuncu yüzyıla, demek ki Ibsen'in dönemine, öyleyse moderniteye ilişkin genel yorumlara eklenmektedir. Szondi'nin Ibsen oyunlarını yorumlayışı bu nedenle Moi'nin iddia ettiği gibi "İdeoloji Olarak Modernizm" temsilcilerinin anakronistik yanlış yorumu değil, modernitenin sonuçlarına ilişkin tartışmaya yapılmış bir katkıdır.

Aynı biçimde Helland da kitabında Moi'nin iddia ettiği gibi Ibsen'i "İdeoloji Olarak Modernizm"e dayalı bir yorumla ele almıyor, yaptığı daha çok, on dokuzuncu yüzyıldaki değişime, modernite diye adlandırılan anlayışa eklenmek. Helland'ın vurguladığı kadanyla kitabının asıl meselesi, modernitenin Ibsen ve oyunları açısından yarattığı sonuçlardır. (Helland 2000: 25) Helland biri iyimser diğeri karamsar olmak üzere iki modernite yorumunu birbirinden ayırmıştır. Kant'ı ve Hegel'i iyimser- ki ben buraya Marx'ı ve Durkheim'i da ekliyorum- Nietzsche ve Kierkegaard'ı- buraya da Weber'i ekliyorum- kötümser olarak nitelendirir. Bu ayırım pek çok açıdan Moi'nin idealizm ve modernizm ayırımına denk düşer. Moi'nin modernizm kavramı, başka türlü dile getirilse, Ibsen'in

Kierkegaard ve Nietzsche'yle bariz benzerlikler taşıyan karamsar ve idealizm karşıtı modernizm yorumunun ifadesidir.

Helland, modernitenin bireyin özerkliği anlamına gelmesi nedeniyle, sanatın da özerkliği ya da bağımsızlığı anlamına geldiğini savlar. Sanatın özerkliğinin sonuçlarından biri sanatın özgürleşmesidir. Ama öte yandan sanat piyasada satışa sunulan bir mala dönüşmüştür. (Helland: 2000:25-26) Bu savlarla bu sonuçların bir araya gelişinde ilginç olan, dram metni ile performans olarak tiyatro arasındaki ayrımı ilgilendiren önemli sonuçlar üretmesidir. Oyunlar dramatik metinler olarak basıldıklarında artık kitaptırlar ve piyasada alınıp satılabilir mallara dönüşürler. Tiyatro oysa piyasada satılabilir ya da satılan bir mal değildir.

Szondi'nin tarif ettiği sadece modern dramın krizi değildir öyleyse; modernitenin tiyatrosunun da krizidir. Modern dramda diyalogun çözülüşü, genel anlamda kişilerarası ilişkinin çözülüşünün sonuçlarından biridir. Habermas'a göre kişilerarası ilişki eleştirel bir kamusal alanı ve kamusal bir kurum olarak tiyatroyu kurmanın temel koşuludur. Kamusal insanın çöküşü ile birlikte kamusal alanın yeniden yapılandırılmasıyla seyircilerinden olan tiyatronun yerini kitaplar ve kitap piyasası almıştır. Hem kişisel olarak Ibsen, hem de Norveç tiyatro sistemi, 1863-1864 yıllarında modern kitap piyasasının doğumu ve bu alandaki tüketimle, kamusal alanın yeniden inşası ve değişim momentinin izlerini taşır. 1863-1864 sezonlarında Norveç'teki tiyatroların dörtte üçü iflas etmişti. İflas eden tiyatrolardan birinin başında Ibsen vardı; on üç yıllık tiyatro yöneticiliği ve yönetmenlik pratiğinden sonra 1864 yılında bir daha geri dönmek üzere tiyatroyu bıraktı. 1864'den başlayarak İskandinav ülkelerinde ve Avrupa'da hızla büyüyen kitap piyasası için peş peşe kitaplar yazdı. Szondi'nin eleştirisi bir anlamda salt biçimsel bir eleştiridir ve Ibsen'i anlamak konusunda pek de yardımcı değildir aslında. Ibsen tiyatro için oyun metinleri değil de piyasa için kitaplar üretmektedir ve kurduğu dramatik yapının epik olup olmadığının hiçbir önemi yoktur. Ama bir yandan da oyunları Avrupa'da sahnelenip duruyor ve modern dramlarındaki kriz, yavaş yavaş modernite bağlamında tiyatrolararası ilişkilerde ve sinsice azalan seyirci sayısıyla tiyatronun krizine

BECKETT'DEN ÖNCE IBSEN

dönüşüyordu. On dokuzuncu yüzyılın sonu aynı zamanda modern tiyatronun sonu ve ölümü anlamına geldiği kadar tiyatronun yeniden tiyatralleştirilmesi çağrılarının da ortaya çıktığı dönemdi. 1906'da, Ibsen'in öldüğü yıl oyunları yeni tiyatronun üç önemli yönetmeni tarafından sahnelendi: Max Reinhardt Hayaletler'i Berlin'de Kammerspiele'de Edward Munch'un sahne tasarımı ile, Craig Rosmersholm'u Floransa'da Eleonora Duse'un oynadığı Rebekka West rolü ile ve Meyerhold da St. Petersburg'da Hedda Gabler'i sahneledi. Modern tiyatronun ölümü, modern tiyatronun babası Ibsen'in yeni sahnelemeleri ile birlikte gerçekleşiyordu. Toril Moi'ye göre sadece bu nedenle bile Ibsen kesinlikle modernist tiyatronun babası değildir.

SONUÇ OLARAK

Eğer Beckett ve Ibsen arasında bir benzerlik kurulacaksa moderniteyi deneyimleyişleri üzerinden kurulabilir.

Modern dramın babası Ibsen, Moi, Szondi ve Helland gibi farklı bakış açılarının temsilcilerinin gözünde oyunlarında idealizm karıştı ve karamsar bir noktaya kaymıştır ve bu bence Napoleon savaşlarının ardından erken modernizm döneminin değişimlerini çağdaşı pek çok Avrupalı'dan daha önce ve daha derin bir biçimde deneyimlemesi ile ilgilidir.

Beckett'in de oyunlarında benzer bir olumsuzluk çizdiği söylenegelmıştır; ondaki durum da, tıpkı Birinci Dünya Savaşı'nın ardından erken modernizmin ilk dönem temsilcilerinin oyunlarına yansıyan olumsuzluğun, bu kez İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra geç modernitenin deneyimlenişine ilişkindir. Karamsar ve olumsuz anlatım, modernitenin krizine verilmiş tepkidir.

Bu anlamda Ibsen ile Beckett arasında bu yüzden hiçbir gelişim çizgisi yoktur aslında. Ama benzerlik moderniteyi deneyimleme biçimleri arasındadır.

İrlandalı ve Norveçli iki yazar, Beckett ve Ibsen radikal değişim dönemlerinin belirgin yansımalarını taşımaktadırlar; daha önemlisi şu belki de, değişim merkeze oranla çevrede (periferide) daha yoğun (dramatik) biçimde hissedilmektedir.

KAYNAKÇA

Fried, Michael 1980 Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot, Berkeley

Helland, Frode 2000 Melankoliens spill: En studie I Henrik Ibsens siste dramaer, Oslo

Haakonsen, Daniel 1957 Henrik Ibsens realisme, Oslo

Innes, Christopher 1999 "Modernism in Drama" in Michael H. Levinson (ed.) The Cambridge Companion to Modernism, Cambridge

Jameson, Fredric 2002 A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present. London and New York

Moi, Toril 2006 Ibsens modernisme, Oslo

Northam, John 1953 Ibsen's Dramatic Method: A Study of the Prose Dramas, London

Schulte-Sasse, Jochen 1987 "Foreword" to Theory of the Modern Drama, Minneapolis

Sennett, Richard 1977 The Fall of Public Man. On the Social Psychology of Capitalism. New York

Szondi, Peter 1987 Theory of the Modern Drama, Minneapolis



