

İBSEN'DEN BECKETT'E BELLEĞİN TEMSİLİ

THE REPRESENTATION
OF MEMORY FROM
IBSEN TO BECKETT

BELİZ GÜÇBİLMEZ*

Özet

Bu bildiri şu temel meseleler üzerinde durmaktadır: a) Tiyatro ve dram sanatının bellek ve onun göstergesi olan geçmiş ile ilişkilene biçimi b) Bu biçimin olgun örneklerinden biri olarak Ibsen tiyatrosunda geçmişin temsili c) Durum oyunları olarak değerlendirilegelen, "hikayesiz" Beckett tiyatrosunda belleğin işlevi ve temsili.

Ibsen, oyun yazarlığında kendi katkılarıyla geliştirdiği iyi kurulu oyun tekniğine yaslandığı denli, batı sanatının kurucu unsurlarından biri olan doğrusal perspektifi, oyunlarının şematik düzenleyicisi olarak da kullanmıştır. Bu stratejiler ile üretilen oyunları geçmişteki bir olaya doğru açılan, teatral metinler olarak değerlendirilmektedir. Resim-tiyatro analojisi, gerçekçi tiyatronun çerçeve sahne ile kurduğu varoluşsal ilişkiyi de açıklama kolaylığı sağlamaktadır. Beckett tiyatrosu ise hikayeyi reddeden tutumuyla performatif metinler üzerine inşa edilmiştir. Ama geçmiş anahtar imgelere indirgenmiş biçimiyle hâlâ oradadır ve asal belirleyicidir.

Abstract

This paper will be featuring : a) The relationship between the drama/the theatre and the past as a sign of the memory b) The representation of the past in Ibsen's theatre c) The function of the past and the memory in Beckett's theatre which is usually considered as the story-less "drama of stasis".

Ibsen's theatre is grounded both on the well-made play form and the principle of the linear perspective. His plays that are produced by the employment of these strategies, are interpreted as theatrical plays in which the past is revealed gradually by the background stories. The analogy, which is constructed between painting and theater is also useful for explaining the relationship of the realist theatre with the stage frame. Beckettian theatre denies the story and is constructed on the performative texts. But the past is still there but now in a reduced form of key images.

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

Bellek mekanın fonksiyonudur; yani belleği harekete geçiren genellikle varsayıldığı gibi zaman değil mekandır. Tiyatro sanatı da kopmaz bir biçimde kendi mekanına bağlı bir olgu olarak tarif edilebilir ve hatta daha ileri giderek “tiyatro mekandır” da denilebilir. Tiyatronun mekansal yönünü öne çıkararak ulaşılan tarifi, tiyatro ve bellek ilişkisi üzerinde düşünmeyi de mümkün kılıyor. Hemen baştan söyleyelim öyleyse; tiyatro her durumda, en azından potansiyel olarak, belleğin/ anımsamanın taşıyıcısıdır. Bu çalışma da bu anlamda şu asal meseleler üzerine kuruyor kendini a) Tiyatro ve dram sanatının bellek ve onun göstergesi olan geçmiş ile ilişkilene biçimi b) Bu biçimin olgun örneklerinden biri olarak Ibsen tiyatrosunda geçmişin temsili c) Durum oyunları olarak değerlendirile gelen, “hikayesiz” Beckett tiyatrosunda belleğin işlevi ve temsili.

Bellek eğer zihinde tutulanlarsa, hafızaysa yani, bu durumda bir temsildir. Temsil nasıl “model”in ta kendisi değilse, belleğin taşıyıcısı olan anılar, anımsamalar da geçmişin kendisi değildir. Araya zaman ve öznellik girmiş; yaşandığı haliyle olguyu, deforme etmiştir. Öyleyse bugünde, şimdide elimizde olan, şimdiden yoğun biçimde etkilenmiş, değişip dönüşmüş bir geçmiş imgesi, geçmiş temsildir. Bilinçdışı ya da süperego kimi ayrıntıları seçerek silmiş ya da belirsizleştirmiş, araya giren zaman dilimi de bu dönüşümü meşrulaştırmıştır. Dolayısıyla geçmiş, bellek aracılığıyla şimdide yeniden inşa edilmiş ve temsil niteliği kazanmıştır.¹ Zamanın uçucu niteliği geçmişin ele geçirilemezliğinin garantisidir. Richard Terdiman “indirgemenin temsilin asal önkoşulu” olduğunu söyler zira “geçmişin şimdi iken sahip olduğu içerik, geçmişe dönüştüğünde hemen her zaman telafi edilemez biçimde derinden derine hafifletilmiş, azaltılmış bir versiyon haline gelir”² Temsili bir sanat olarak tiyatro gerçeklikle, dışarıdaki dünya ile hatta üzerine kurulduğu yazılı metniyle ilişkisinde bu önkoşulu barındırır. Yani bir dolaylılık ya da aracılık hali hem bellek için hem de tiyatro için geçerlidir.

¹ Richard Terdiman, Present Past: Modernity and Memory Crisis (Ithaca, London: Cornell University Press, 1993), s. 22.

² aynı, s. 7

Yunanca’da muthos olarak adlandırılan ve hep tekrar eedilen hikayeleriyle antik Yunan Tragedyaları kendi izleyicisinin ortak belleğinin arşividir. Lukacs’ın işaret ettiği sahnenin ve seyir yerinin paylaştığı ortak metafizik odağı sağlayan biraz da bu iyi bilinen

öykülerin yarattığı aşinalık izlenimidir. Bu odak, o döneme özgü, taklit edilemez katharsis etkisinin de kaynağı olarak yorumlanabilir. Trajik repertuarın içeriği, neredeyse izleyicisinin toplumsal belleği ile özdeştir.

Nietzsche'nin bütün itirazlarına rağmen, İ.Ö.V. yüzyılın tiyatronun ilk altın çağı olarak kabul edilmesi, tiyatronun yüzyıllar boyunca seyir yeri ile ortaklık kurabilmek için bilinen öyküleri tekrarlama sonucunu doğurmuş olmalı. Bu eğilimin izleri günümüz tiyatrosu içinde klasiklerin yeniden yazılması tutumunda sürülse de aslında XVIII. yüzyılda önemli bir kopuş kaydedilmiştir. Rönesans'la birlikte epiğin dışardan anlatan sesinin yerini daha içerden gelen kopup gelen bir sesin alması ve bu seslenme biçiminin hızla popülerleşmesi Avrupa kültürünün merkezine romanı geçirmiştir. Bu popülerliğin etkisinde kalan dram sanatı da XVIII. yüzyılın bireysel dehayı yaratının biricikliğine yaptığı vurgunun rüzgarını da arkasına alarak, yeni konular, duyulmamış öyküler üretmeye yönelmiştir.³ Gerçekçi akımın kurucusu olduğu tiyatro modernitesi, öykü seçimi konusunda aynı özgünlük koşulunu baştacı etmiş; izleyicinin sürekli değişen, akışkan gündelik yaşamının temsil edilmesi, hep değişen, yeniliği ile izleyicinin başını döndüren, merak ve gerilim teknikleriyle izleyiciyi kendisine bağlayan stratejilerle mümkün kılınmıştır.

Bütün yenilik iddialarına karşın Ibsen'le başlatılan tiyatro modernitesi içinde yine de bir geçmiş fikrini bulmak mümkündür. Ibsen'in Hortlaklar ya da Biz Ölüler Uyanınca adlı oyunları isimlerinin de ele verdiği gibi bir geçmiş gerilimi üzerine kurulmuştur. Bu yüzden Ibsen'in çıkarıp açan oyunlarının tümüne birden "Hortlaklar" denmesi gerektiğini söyleyenler de olmuştur.⁴ Ibsen gerçekçiliğinin temelinde yatan tam da bu "hortlama", gömüldüğü yerden çıkıp gelme düşüncesidir: geçmişte bir şey olmuştur ve o her ne ise şimdiki etkilemektedir. Formül tiyatro kadar eskidir aslında.

Kral Oidipus kuruluş yöntemi itibarıyla bu formülün en olağandışı örneğini oluşturmaktadır. Peter Szondi bu mesele üzerine yazarken bir Goethe Schiller yazışmasına da atıfta bulunur.

³ Ian Watt "Gerçekçilik ve Romansal Biçim" başlıklı çalışmasında bu meseleyle ilgili önemli ipuçları vererek İngilizce'de novel sözcüğünün içerdiği yenilik anlamının türün adı olarak seçilmesinin nedenini açıklıyor: "Romanın başlıca ölçüsü bireysel yaşantı çerçevesinde düşünülen hakikatti ve söz konusu bireysel yaşantı her zaman benzersiz, dolayısıyla da yeniydi. Böylece roman, son yüzyıllarda orijinalliğe, yeniliğe o zamana kadar görülmemiş ölçüde önem veren bir kültürün en uygun edebi aracı haline geldi: Romanın novel diye adlandırılması bu yüzdendir." (s. 16)

⁴ Marvin Carlson, The Haunted Stage,(Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2001), s. 1

Bir kaç gündür Kral Oidipus'un kine benzer, yazara aynı avantajları sunabilecek bir trajik hikaye arıyorum. Bu avantajlar saymakla bitmez ama birini söyleyeyim mesela ; trajik forma ne kadar aykırı olursa olsun, en karmaşık, en girift olaylar bile, nasılsa her şey çoktan olup bitmiş olduğu için ve tragedya sahnesinin dışında kalacağı için hikayenin temeli olarak alınabiliyor. Ayrıca olmuş bitmiş bir şey değiştirilemezliği nedeniyle son derece etkili. Bir şeyin olabileceğine ilişkin korkuyla, olmuş olabileceğine ilişkin şüphe arasında çok büyük bir fark var. Oidipus adeta sadece bir trajik analiz gibi. Halihazırda herşey olmuştur. Şimdi sadece çözülmektedir. Kaynaklık eden olay ne kadar karmaşık olursa olsun, bu çözümlenmesi meselesi de çok kısa bir zamanda çok basit bir şekilde yapılabiliyor. Şair için ne büyük fırsatlar bunlar! Ama korkarım Oidipus tek başına bir tür ve bir başka örneği de olmayacak!⁵

Goethe'nin korkusu ya da kehaneti yerinde midir, gerçekten Sophokles'ten sonra Batı tiyatrosunda bu formül tekrar edilememiş midir bu galiba başlı başına bir mesele. Ama burada benim önemseydiğim nokta şu: dönüştürülmüş bir biçimde de olsa, türevi alınmış haliyle de olsa, Oidipus, şimdi ile geçmişin kopmaz bağına işaret etme özelliğiyle Batı tiyatrosunda pek çok yazarı kendine çekmiştir. Yirmi beş yüzyıllık tarihi boyunca tiyatro bu türden bir determinizm ile ilişkisini sıkı tutmuş, geçmişte olup bitenlerin aşikar edilmesi ile gerekçelendirilen bir şimdi üzerine kurulmuş anlatı stratejisini geliştirmiştir. Değiştirilemez geçmişin tedavi edilemez yaraları, asal kahramanını mümkün olduğunca sıkıştırarak ondan trajik bir etki çıkarmak isteyen oyun yazarına müthiş bir fırsat vermiştir. Şimdi'de çekilen acıların gerçek nedeni geçmişte saklı ise, şimdide gerçekleşen her eylem beyhude olacak, geçmiş hakkında konuşmak için bile her zaman çok geç kalmış olacaktır.

Ibsen'in gerçekçi oyunları tam da formül üzerine kuruludur. Onun tiyatrosu şimdiden çok geçmiş ile ilgilidir. Peter Szondi bunu dram sanatında bir kriz işareti olarak değerlendirir ama burada

⁵ Mektubu alıntılamanın Szondi, dram sanatında Ibsen'le başlayan bir kriz tespit eder. Ibsen'in oyunları, hortlak nitelikleri nedeniyle, "kullanılıyor gibi görüldüğü" analitik yöntem nedeniyle Sophokles'in Oidipus'u ile karşılaştırılmıştır ama yanlış bir karşılaştırmadır bu ona göre.

farklılıklara rağmen oyun yazarlığında bir süreklilik ve çizgisellik ölçütü olarak kabul edilmektedir.

İBSEN TİYATROSU'NDA GEÇMİŞİN AĞIRLIĞI

Ibsen'in tiyatrosu Avrupa sanatının iki temel birikimi üzerine kuruludur; iyi kurulu oyun ve doğrusal perspektif. Onun oyunları bu iki temsil biçiminin birlikte örüldüğü bir temsil alanı olarak tarif edilebilir. İyi kurulu oyun tarihsel olarak Fransız Devrimi ile ve onun ürünü olan melodram ile bağlantılıdır ve öyleyse yapısında klasik dram da içkin olarak bulunur. İyi- kurulu-oyun tekniği Ibsen'in- ve Ibsenci tiyatronun- modernliğine rağmen klasik dramla atmadığı köprü olarak değerlendirilmelidir. Scribe'in, Pixierécourt'un ya da Nodier'in bütün olumlamalarına rağmen horgörülen bir formun, melodramın mirası olarak kabul edilen iyi kurulu oyun Shaw'un bütün düşmanlığını üzerine çekmiştir örneğin. Bernard Shaw'a göre Ibsen, serimleri, düğümleri ve çözümleri ile, izleyicinin merakını canlı tutmak için ard arda gelen yapay dorukları ile inandırıcılığın uzağında olan formüle getirdiği "tartışma" bölümleri ile formu radikal biçimde değiştirmiştir. Ama herhalde Ibsen'in bu formüle asıl katkısı oyun kişilerine sağladığı psikolojik derinlik ve gerçekçi olay dizisini desteklemek için kurduğu o müthiş genişlikteki artalan öyküleridir. Şimdi Ibsen'in bu psikolojik derinliği ve anlatımsal genişliği nasıl sağladığına bakalım. Bunun için en işlevsel örnek metin galiba Hedda Gabler olacak.

Ibsen tiyatrosunda ve Ibsen modelini takip eden modern analitik oyunlarda hikaye ile olay dizisi ya da sahnede gösterilen ile sahnede gösterilmeksizin anlatılanlar arasındaki oran hep ikincisi lehine bozulmuştur.Yani bu oyunlarda şimdi ve burada olanlar , hikayenin bütününü daha fazla katkıda bulunan "o zaman ve orada olanlar" ile karşılaştırıldığında önemsiz ya da ikincil hale gelmiştir. Hedda Gabler'de oyunun şimdisi Tesman'ların oturma odasında olanlarla sınırlıdır ama Brack'in bekar evi, Julie Teyze'nin yatacak kardeşi Rina'ya baktığı ev, Thea'nın Sheriff Elvsted'in karısı olarak yaşadığı sonra da Løvborg'a kitabını yazmasında yardım ettiği tepedeki ev, kızıl saçlı şarkıcı Diana'nın randevuevi gibi görünmez mekanlar oyunun gösterilmeyen mekanları olarak hikayenin hem topografisini hem de kronolojisini genişletmeye katkıda bulunur-

lar. Bu bakış açısıyla değerlendirildiğinde, izleyicinin tiyatro sanatının asal koşulu olan görme yetisinin pek az tatmin edildiği söylenebilir zira izleyici anlatılan öykünün pek azına gerçekten şahit olmuştur ama buna rağmen pek çok şey bilmektedir. Optik açıdan bakıldığında oyunda yalnızca bir burjuva salonuna eskiden tanıyan birileri girip çıkmış, bir el yazması sobada yakılmış, bir kadın babasından kalma tabancalarla oynamış, sonra da bu tabancalardan biriyle kendini vurmuştur. Bunların dışında kalan her şey ya sahne dışında olmuş ya da geçmişte olup şimdide dile getirilmiştir. Bu teknik Ibsen'in kısmen roman tekniğinden devraldığı geniş ve yaygın öyküye bir geçmiş derinliği eklemesiyle geliştirilmiştir.

Jennette Lee olay dizisi ile öykünün birbirine yerine kullanılmasının Ibsen oyunlarında nasıl da imkansız olduğunu bu nedenle kaydetme ihtiyacı duymuş olmalı.

“Hikaye ile olay dizisini birbirinin yerine kullanan birinin Ibsen oyunlarında ikisini birbirinden ayırt etmesi gerekecektir. Oyunlarında bir olay dizisi vardır ama Henry James'in romanlarında olduğu gibi pek bir şey olmaz o olay dizisi içinde. Aksiyon ya karakterin ruhunda ya da kişiler arası ilişkide açığa çıkar. Bir ruhun serüvenlerini aksiyondan saymadıkça, [bu oyunlarda] pek az olay bulunabilir.”⁶

20 yıl önce	-Hedda Thea'yı saçlarını yakmakla korkutur	-9
12 yıl önce	-Hedda'nın babasıyla çıktığı at gezintileri	-8
(yaklaşık) 10 yıl önce	-Hedda-Lövborg ilişkisi	-7
(yaklaşık) 9 yıl önce	-Hedda'nın Lövborg'u ölümlle tehdit edışı	-6
(yaklaşık) 8 yıl önce	-Thea-Tesman ilişkisi	-5
5 yıl önce	-Thea-Hakim Elvsted evliliği	-4
3 yıl önce	-Lövborg-Thea ilişkisi	-3
6 ay önce	-Tesman Hedda balayına çıkış	-2
Önceki gece	-Balayından dönüş	-1
Sabah	-Thea'nın gelişi	0
Öğleden sonra	-Lövborg'un gelişi	1
Aynı akşam	-Bekarlar partisi	2
Ertesi sabah	-Hedda el yazmasını yakar	3
Akşam üzeri	-Lövborg'un intiharı	4
Gece	-Hedda'nın intiharı	5

⁶ Jenette Lee, *The Ibsen Secret: A Key to the Prose Dramas of Henrik Ibsen*, 2001, p.88-89

Oyunun olaylar dizisine bağlı şimdisi iki tam gün sürerken öykünün geçmişini yirmi yıla uzanmaktadır. Ibsen öykü- olay orantısını kasten bozarak oyunun şimdinden çok geçmişinin önemli ve ağırlıklı olduğunu oyununun yapısıyla da göstermiş olmuştur. Şimdide gerçekleşen eylem kaynağını içinden geçilen anın koşulları ile değil geçmişin koşulları ile meşrulaştırmaktadır oyunda.

İBSENİ YAPIDA VE UZAMDA PERSPEKTİF VE KAÇIŞ NOKTASI

Ibsen'in beslendiği iki damardan birinin klasik dramla ilişki kurmayı sağlayan iyi kurulu oyun tekniği, diğerinin Rönesans'ta kendi küllerinden yeniden canlandırılan doğrusal perspektif tekniği olduğunu söylemişim. Şimdi bu ikinci damar dediğim kaynakla, resim sanatının belirleyici tekniklerinden biri olarak kabul edilen perspektifle, Ibsen tiyatrosunun ilişkisi üzerinde durmak gerekiyor. Sonda söylenmesi gerekeni baştan söyleyerek izleme kolaylığı yaratmaktan yanayım. . Ibsen tiyatrosunda ve onun kurduğu yapıyı izleyen Batı tiyatrosunda olayların dizilimi geçmişe doğru açılarak geliştirilir. Bu da oyunun, bir resim gibi okunduğunda olayları en önde, daha geride ve en geride gibi yerleştirmelerle zihnimizde canlandırabileceğimiz bir resim gibi kurulmasını sağlamaktadır. En önde- resimde bize en yakın yüzeyde- oyunun şimdisi vardır, serimlerle birlikte oyun geriye doğru başka yüzeyler kurar ve tıpkı doğrusal perspektifli resimlerde olduğu gibi geriye doğru dizilim ufuk çizgisinde bir noktada kesişir ve “kaçış noktası” olarak tarif edilen noktaya yöneltilir okurun/izleyicinin bakışını. Kaçış noktası resimdeki görsel perspektifin mihengidir. Bu noktada varlık ile yokluk birleşir ve ayrılır. Hem bir başlangıç noktası hem de bitimdir; resimde hem resimde ilk görülecek nokta hem de ulaşılabilecek son nokta, öyleyse aynı anda hem resmin girişi hem de çıkışıdır. Oyun yazımı sürecinde bize anlatılan bugüne en uzak andır, hikaye bu noktadan itibaren açılmaya, gelişmeye başlamıştır ama bu an aynı zamanda öykünün geçmişe açılmasının sonuna işaret eder; daha ilerisine geçilemeyen bir son noktadır burası. İzleyici açısından bu an nihayet oyunun gizli anlamının aşkar edildiği, oyunun anlamına vakıf olunan andır. Yani oyunun kaçış noktası, oyunun şimdisine vakıf olunmasını, o şimdiki mazur ve mantıklı bulunmasını sağlayan o

en temel gerekçe, bir tür ilk nedendir.. Çizelgede de görüldüğü gibi Hedda Gabler oyununda şimdiye en uzak nokta Hedda'nın Thea'yı saçlarını yakmakla tehdit ettiği bir okul anısıdır. Bu bulmacadaki kayıp parçadır ve bu noktada bütün bir oyunun nasıl yorumlanması gerektiği izleyiciye öğretilmiş olur. Öyleyse kaçış noktası oyunun kalbidir, geriye devrilmiş bir freytag piramidinin tepe noktasıdır.

Ibsen tiyatrosunun uzamı da daha önce sözü edilen derinliğe görsel perspektife katkıda bulunur. Hedda Gabler, Yaban Ördeği, Hortlaklar ya da Rosmersholm gibi iç mekanlarda ve genellikle burjuva evlerinin oturma odalarında geçen oyunlarda hep ya kısmen ya da tamamen görülebilen iç odalar ya da ön odalara bağlı geride ki bölümlerle kurulmuştur. Şimdi Ibsen'n bu mekanları tarif ettiği sahne direktiflerine bakalım.

Hortlaklar da

(Arka planda odadan daha küçük bir limonluk. Bunun sağında bahçeye açılan bir kapı. Limonluğun dış duvarını oluşturan geniş cam bölmelerden görülen, sürekli yağın yağmurun bulanıklaştırdığı körfez manzarası)

Yaban Ördeği'nde

(Werle'nin evinde, zengin eşyalı, rahat döşenmiş bir çalışma odası. Ortada yumuşak koltuklar. Üzerinde bir takım kağıtlar ve belgeler duran bir yazı masası; yeşil abajurlu, yanar lambalar, etrafa yumuşak bir ışık verir. Dipteki duvarda arkasına kadar açılmış kanatlı kapı. Bu kapıdan bakılınca lambalar ve avizelerle aydınlatılmış, gayet aydınlık, büyük ve mükellef bir oda görünür.)

Hedda Gabler'de

(Koyu renklerin hakim olduğu, şık, zevkli döşenmiş, ferah bir misafir odası. Geride, misafir odasının stiliyle dekore edilmiş daha küçük bir odaya açılan,

perdeleri açık geniş kapı. [...] İçerideki odanın arka duvarına dayalı bir divan, bir masa ve bir veya iki sandalye. Divanın hemen üzerinde asılı, general üniforması içinde yakışıklı, yaşlıca bir adamın portresi.)

Ibsen'in Denizden Gelen Kadın gibi dış mekanlarda geçen oyunlarında bu türden bir doğrusal perspektif yaratma eğiliminin aşırılaştığı, bakışı kısıtlamadan ufka kadar görülebileceklerin tümünü kaçış noktası ile birlikte tarif etmeye yönelecektir.

Sahnenin solunda büyük verandalı Dr.Wangel'in evi. Evi çevreleyen büyük bahçenin ön tarafı. [...]. Daha arkalarda sahil yolu. Yol boyunca ağaçlar. Ağaçların arasından görünen körfez, yüksek sıra dağlar ve tepeler

Bu örneklerle ve okuma stratejisiyle göstermeye çalıştığım şey şu.; Ibsen'in gerçekçiliği hem öykü kurulumu düzeyinde, hem de uzam yaratma yöntemiyle doğrusal perspektif ilkesi üzerine kurulmuştur.Oyunların kaçış noktasında oyunun şimdisini meşrulaştırmak ve anlamak açısından yaşamsal önemde bir geçmiş olay vardır. Geçmişte yaşanmış, bugünü tayin edecek önemde bir olay, bir andır bu. Bu kaçış noktası dramaturgisi ya da perspektif dramaturgisi olarak adlandırabileceğim yöntem resimde perspektifin ne işe yaradığını düşündüğümüzde daha da anlamlı hale gelmektedir.

Resimde doğrusal perspektifin hedefi görüneni ve görünmeyeni, neyin uzakta neyin yakında olduğunu belirleyerek ehliştirmek. Doğrusal perspektif, kavranabilir bir uzam yaratarak bakışı tatmin eder ve bakılan üzerinde bakan kişinin mutlak hakimiyetini ilan eder. Burada resmi yapanın bakış açısı kaçınılmaz biçimde resme bakanınki ile örtüşür. Ressam bakılan nesne/ sahne/ uzam için daha baştan hükümranlığını ilan etmiştir: kendisinin baktığı açı; sanatçının bakışı, izleyicinin de bakışı olacaktır. Bu yönlendirmenin ardına takılan izleyici, aynı hükümranlığı paylaşır, sahip olduğu bakış açısını kendine ait sanır ya da bilinçli olarak bu yanılısına oyununa katılır.

Çünkü perspektif şeylere kendince, kendi bakış açısıyla bir sıraya sokma, hizaya getirme, düzenleme yetkisi ile yaklaşır. Doğada ya da gerçekte bulunmayan bir hiyerarşi artık bu resimlerde yerini katı bir düzenleme ile örgütlenmiş bir hiyerarşiye bırakmıştır ve Merleau-Ponty'nin deyiimiyle “nesnelerin eşzamanlılığı” yitirilmiştir. Göze görünmek için “birbirleriyle rekabet eden” nesnelerin perspektif düzenlemesi, eşzamanlı, uyumsuz, hiyerarşisiz nesnelerin rekabet gücü ellerinden alınmış ve böylece “nesnellik ve gerçekçilik iddialarının aksine”, “perspektif sayesinde nesnelerin aslında sahip olmadığı bir uyum yanılması”, “görüntülenen dünya üzerinde egemenlik kurarak” üretmektedir.⁷ Resimde doğrusal perspektifin kullanılmasının ardında doğanın temsilinin daha inandırıcı kılınması çabası vardır. Ama bu noktada bir paradoksa ulaşırsınız. Bu paradoks aynı zamanda Diderot döneminden beri dördüncü duvarın ardına sığınan ve izleyiciye daha inandırıcı bir temsil sunabilmek için izleyicinin somut varlığını inkar eden gerçekçi tiyatro tarafından da paylaşılmaktadır. Doğrusal perspektifin bu niteliği, olgun uygulamalarına Ibsen tiyatrosu ile kavuşan tiyatro modernitesini de anlamak açısından yaşamsaldır.

MILLER'DAN BECKETT'E: KÖPRÜDEN GÖRÜNÜŞ

Batı sanatı açısından yerleşik ve güçlü bir kurma biçimi olarak değerlendirilebilecek doğrusal perspektif Batı tiyatrosunda özellikle Diderot sonrasında XX. yüzyıl ortasına dek asal bir kurucu nitelik olma özelliğini korumuş gibi görünüyor. Arthur Miller, 1957 yılında oyunlarının toplu basımı için yazdığı önsözde bu mesele üzerinde duruyor:

“Ibsen'in yönteminde gözden kaçırılmaması gerektiğine inandığım ve bugün artık göz ardı edilen bir özellik var. Eğer oyunları başka hiçbir işe yaramadıysa, insan yaşamının evrimci niteliğine dikkat çekmeye yaramıştır. [...] Bana kalırsa pek çok modern oyun, tek işinin ne olmuş olduğunu göstermek yerine halihazırda olanı desteklemesi gerektiği düşüncesiyle kurulmaktadır. ...[Ibsen'in oyunları] oyunun sonuna kadar muhteşem büyüklükte bir geçmişi sürekli belgeleyerek, şimdi'yi kendi bütünlüğü içinde, akmakta olan bir zamanın bir anı olarak gösterir –pek çok

⁷ Zeynep Sayın, “Öykünme ve Temsil-İmge Benzeşim: Beden Kesintisiz Metin”, Defter, Yaz 1998, sayı: 34 s. 15.

modern oyunda olduğu gibi- gerekçesiz bir durum olarak değil.”⁸

Miller için bu sadece teknik bir başarı değildir, dram sanatının geçmiş ile şimdi arasındaki ilişkiyi göstermeden şimdinin nasıl şimdi olabildiğini anlatamayacağını düşünür. Miller için dram sanatının ve teatral temsilin bağlı bulunduğu “şimdi ve burada” olma koşulunu gerekçelendirmenin ve inandırıcı bir biçimde oluşturmanın başka bir yolu yoktur. Yukarıda alıntılanan metni kaleme aldıktan otuz beş sene sonra Miller, yeniden “özellikle de şimdideki yıkımın tohumlarını geçmişteki ihlallerde görme saplantısıyla, antik yunan tininin reenkarnasyonu” olarak gördüğü Ibsen tiyatrosuna döner. Miller’a göre, modern oyunların geçmişi göstermekten vazgeçmesinin arkasında film çağının zaferi vardır. Çünkü ona göre “geçmişsiz sanatın galibi filmidir. Bir film kişinin varolmak için bir geçmişe ya da başka kanıtlara ihtiyacı yoktur; tek gereksinimi kameraya kaydedilmiş olmasıdır, böylece dokunulacak kadar somutlanır karşımızda.”⁹ Absürd tiyatro ile birlikte geçmişi anlatma ilkesi ve dolayısıyla Ibsen gibi yazmak bütünüyle demode görünmeye başlamıştır. Oyun kişinin varlığının kanıtı, içinde bulunduğu duruma ilişkin olarak geliştirmiş olduğu ironik farkındalıktır artık. Her zaman kaçınılmaz olarak bireyselleştirme anlamına gelen karakterin kendisi, her tür gerçekçi bağdan kurtulmuş çöpten adamlardır ve bu çöpten adamlar oyunlar boyunca metinlerin biricik belirleyici gücü olan durum hakkında konuşur ya da o duruma tepki verirler (ya da vermezler). Geçmiş yoksa, geriye kalan, yalnızca şimdi hakkında konuşmaktır çünkü. İçinde bulunulan daha doğrusu sıkıştırılmış olan durum zaten o denli acımasız biçimde güçlüdür ki “iradesi ya da iradesizliği, kuşkusu ya da güveni, inancı ya da güvensizliği artık tartışma dışıdır ve bütün bunlardan temizlenmiş alan yalnızca bu ağır koşullarda varolmanın ironisine gelip dayanır.”¹⁰

Miller'ın , geçmişsiz bir sanat olarak nitelendirdiği absürd tiyatroya ilişkin örtük horgörüsü absürd tiyatro üzerine çalışan Martin Esslin'in değerlendirmesiyle anlamsızlaşmaktadır. Diyor ki Martin Esslin

⁸ James McFarlane ed., The Cambridge Companion to Ibsen, (New York, Melbourne: Cambridge University Press, 1994), s.227

⁹ aynı, s. 230.

¹⁰ Aynı

“Bu oyunların durağanlığı, aksiyonun yokluğu ile ilgili değildir, tersine, geleneksel oyunları dramatik kılan odaklanma, pekiştirme, ve en üst düzeyde bir gerilim yoğunlaştırması vardır bu metinlerde. Oyun kişileri gerçek dünyayı geride bırakmıştır ama belki de sırf bu dışına düşme yüzünden kendi içlerinde minimal sayıda ve ölçekte anahtar imgenin ucuna bağlanmış şekilde bütün bir yaşam deneyiminin özünü taşırlar. Bu anahtar imgeler bütün-lüklü bir yaşamın özeti oldukları ve en az sayıda tutuldukları, kendilerini katı yapılanma ile düzenledikleri için adeta yaşamı özetleyen matematik formüllerine dönüşürler. En özlü en yalın formülasyona ulaştıklarından , unutulmamaları için tekrara biçimine dönüştürül-müşlerdir; tıpkı okul çocuklarının dilbilgisi kurallarını anımsamak için kolay ezberlenen uyaklı diziler, anımsatıcı kafiyeler tutturmaları gibi.”¹¹

Öyleyse artık Beckett’in oyunlarında geçmişin ve belleğin temsili üzerinde durabiliriz. İlk bakışta Beckett sahnesinin figürleri şimdinin kısıtlı alanında hareket etmeye mahkum edilmiş gibi görünmektedirler. Ama daha yakın bir okuma bu sınırlı alanı neredeyse bitimsiz bir uzama dönüştürecektir.

BECKETT’İN OYUNLARINDA “GEÇMİŞ ŞİMDİ”, “YITIK BURADA”

Beckett’in oyun kişileri ya da sahne figürleri genellikle belli bir yaşın üstündedir. Özellikle de son dönem oyunlarında yoğun bir biçimde ölümlerle “bir tek o konu” ile “ölenler ve gidenler” le ilgilenen, onlardan konuşan oyun kişileri görülür. Bütün bir yaşam deneyimi artık anımsanamayacak olsa da Esslin’in deyimiyle sonsuz sayıda anahtar imgeye dönüşmüş, böylece yoğunlaşmış ve müthiş etkin bir yöntemle minimize edilmiştir. Ama geçmiş oradadır, gömülmüştür. Şimdi, burada, Beckett’in sahnesi üzerinde, o aradan geçen zaman, öznel ve kronik duyu/bellek yitimi ile çarpılmış, eksilmiş, parçalanmış haliyle temsil edilecektir geçmiş. Anımsamanın doğum anına dek sürdürülmeye çalışıldığı en yoğun metinlerinden biri olan Ben Değil’de hep belirsiz bir nisan

¹¹ Esslin, *Mediations* (London: Abacus, 1983), s.120.

sabahına dönülür. Krapp'ın Son Bandı'ında bütün kayıtlar hep aynı anıyı bütünlüğü içinde kayıt altına alabilmek içindir sanki. Krapp geçmişte bir gün, çalkantılı bir ırmakta sandalı akıntıya bırakmış, kalçasını üzüm toplarken çizmiş bir kadının üstüne uzanmıştır. Beşik'te bu anahtar imge, durmaksızın parça parça anımsanan, sallanan sandalyede sallanıp duran, sürekli karalar giyen, “kafadan çatlak olduğu söylenen”, “aklından zoru olan” ama zararsızlığına inanılmış ve bir gün o sandalyede başı öne düşerek ölüverecek olan bir annedir. Örneğin Solo'da anlatıcının zihni durmaksızın geçmişe döner, oradan kopardığı parçaları, bıktırıcı ama anlamlı bir tekrarla burada yeniden yanyana getirmeye çalışır. Ama parçalar birbirini bir türlü tutmaz ve asla Ibsen tiyatrosundaki gibi bütünlüklü bir ardalana öyküsüne dönüşmez. Ama izleyicide ya da okurda kalan yine de müthiş yoğun bir geçmiş izleğidir. Anlatıcı sürekli olarak bir cenaze görüntüsüne döner.

“ağız iyice açık. Bir çığlık. Genizde boğulan. Karanlık yırtılıyor. Kül rengi ışık. Yağmur bardaktan boşanırcasına yağıyor. Şemsiyeler sırlıslıkla. Çukur. Fokurdayan kara çamur. Tabut çerçeve dışında. Kimin tabutu. Kararma. Hepsi kayboldu. Başka bir konuya geçiyor. Başka bir konuya geçmeye çabılıyor.”

Az sonra yeniden aynı görüntüye dönecektir Anlatıcı

“Bardaktan boşanırcasına yağan yağmurun altında kara çukur. Çıkış yolu karanlıktaki gri çatlak içinden. Tepeden görünüş. Sular oluk oluk akıyor kara şemsiyelerin üzerinden. Fokurdayan kara çamur. Tabut yola koyuldu. Sevdiği birinin tabutu yola koyuldu diyecekti az kalsın. Kendi yoluna. Otuz saniye. Kararma . Kayboldu.”

Bu alıntıların işaret ettiği anahtar imgelerin, son verilen Solo örneğindeki “cenaze imgesinin” sunumunda dikkat çekmek istediğim nokta şu: Bütün anımsamalar birer film karesi gibidir. “Tabut çerçeve dışında” “Tepeden görünüş” “Kararma” gibi ifadeler bunun kesin göstergeleri olarak algılanabilir. Burada anıların zihinde oluşturduğu resmin bir film karesi gibi kimi şeyleri kadrajının dışında bıraktığı halde orada olduğu bilgisinin izleyiciye geçirilmesi ve anlatımın bir kamera eşliğinde açı değiştirerek yağmur altında

cenazeye katılmış insanların ıslak şemsiyelerini tepeden göstermesi bu eğilimin uygulamaları olarak okunmalı bence. Öyleyse gerçekten de Miller'in katılabileceği gibi sinema sanatının tiyatronun içine sızdığı, kamera hareketi düşüncesinin hareketli bir bakış açısı sağladığı bir tür yeni yazma stratejisi sözkonusudur bu metinlerde.

Neredeyse bütün oyunlarında geçmişin anımsanarak bütünlenmesine ilişkin beyhude çaba Beckett'in oyun yazarlığının temel motivasyonunun, onun geçmişin ağırlığından paralize olup şimdiye yapışmış sahne figürlerinin açıklamasına dönüşür. Ibsen geçmiş düzenler, sıraya sokar, onu yine parça parça, ama bütün parçaların birbirine uyacağı garantisıyla, izleyicisine bulmacayı nihayet tamamladığına ilişkin bir haz, bir tatmin yaşatarak sunar. Anlatacağı öykünün tamamına sahip olmanın güveniyle izleyicisine günlük tayını verir gibi, kendi dramatik tekniği açısından gerekli gördüğü kadarını, gerekli gördüğü aşamada verir Ibsen. Temsil fikrinin öbür yakasında duran ve belki de aynı türden bir geçmişle başetmeye çalışan Beckett ise bilinçaltına gömülmüş ne varsa, onu tozlarını silkelemeden, eksilen parçalarını tamamlamadan, uymayan parçaları uyumsuzluğu ile yan yana göstererek taşır. Ibsen'in tersine düzenleyici ve zorlayıcı unutmamaya değil, rastlantısal, marazi ve eksikli anımsamaya yaslanır. Unutmanın tersi anımsamak değil unutmamaktır. Dolayısıyla Ibsen ve Beckett'i geçmişle ilişkileri açısından karşılaştırmak onları karşıt konumlara yerleştirmekle çözülemez. Ortak noktaları oyunlarının şimdisini belirleyen geçmiştir ama yöntemleri ne benzer ne de karşıttır.

Son olarak Beckett tiyatrosunun alımlanışı ile Ibsen tiyatrosunun alımlanışını karşılaştırarak bitirmek istiyorum.

Beckett, James Joyce üzerine yazdığı bir makalede “ onun yazıları bir şey hakkında değildir, o şeyin ta kendisidir.” derken aslında aynı anda kendi oyun yazarlığına ait önemli bir ipucu veriyor bize. Hakkında konuştuğu şeye dönüşen ve bu anlamda performatif metinler olarak kabul edilecek oyunlarında Beckett konuşan/ yaratan özne ile konuşulan/yaratılan nesneyi eş kılarak hep kendine

gönderen, kendi üstüne kapanan yapılar kurar. Beşikte sallanan sandalyede sallanan bir kadının hikayesi, sallanan sandalyede sallanan bir kadın tarafından anlatılır. Ohio Doğaçlaması'nda sahnedeki okuyucu, sahnedeki dinleyicisine bir okuyucu hikayesi okumaktadır. Okuduğu metin “tek bir sözcük alışverişinde bulunmadan karşılıklı oturan” okuyucu ile dinleyicinin hikayesidir, tıpkı kendi dinleyicisi ile olan ilişkisi gibi. Adımlarda odasının içinde hiç durmadan yürüyen Amy'nin yürüyüş hikayesi ve deneyimi yürüyüş eyleminin eşlik ettiği bir anlatı ile sunulur. Performatif metinden kastım tam olarak bu işte. Kendisinden başka hiçbir şeyi temsil etmeyen, taklit etmeyen metinlerdir bunlar. Kendisi dışında bir şeyi temsil etmediği için, anlattığı şey zaten gösterdiği şeyin kendisi olduğu için dışsal referanslar hiçbir biçimde yardımcı olmaz izleyiciye. Tiyatro sanatı tanımı itibarıyla aynı anda hem bir temsil hem de performans sanatı olduğu için, yani hem resim gibi dışsal bir modeli taklit ettiği, hem de onu burada, şimdi sahne üzerinde süreç içinde inşa ettiği için bir doğası gereği bir gerilim alanıdır. Ibsen bu gerilimi kendini salt bir resim gibi kurarak, performatif niteliği görmezden gelerek çözmüştür. Onun tiyatrosu, dışardan izleneceği düşüncesi üzerine kuruludur; sabit bir bakış açısıyla oluşturulmuş, sabit bir göz tarafından bakılacak bir resim gibi, kaçış noktası ile nereye bakılması gerektiğini öğreten, kendini bakışa açan ve bu yüzden de teatral metinlerdir bunlar. Bu nedenle perspektif dramaturgisi, ya da kaçış noktası dramaturgisi bir okuma stratejisi, kendini zaten bir çerçeveleme düşüncesi üzerine kurmuş ve yalnızca belli bir ideal görüş açısından bakılabilecek metinler için son derece uygundur. Oysa Beckett tiyatrosu bir hikayenin hayaletinden vazgeçmeden performatif olana yönelmiş, Ibsen'in kendini salt bir tarafa yaslayarak yok saydığı gerilimin kendisini sahneye çıkarmıştır. Konuşmak-yapmak, geçmiş-şimdi, orası-burası arkalarında bir düzenleyici yokmuş izlenimi yaratacak biçimde hiç durmadan iç içe girer. Gerçekçiliğin inandırıcılık etkisi için yok saydığı izleyici ile boşalan seyir yeri değil de sahnedir artık. Sahne her tür temsilden boşaltılarak ıssızlaştırılmış, bu ıssızlık Beckett'in sahne uzamı ile de desteklenmiştir. Artık kendini dışardan bakan göze göre örgütlemeyen, geçmişini düzenlenmiş haliyle değil de bozulmuş, parçalanmış haliyle sunmaya çabalayan Beckett tiyatrosu, kendini bir öykünün temsilinden kurtardıkça kendi üstüne kapanır ve izleyici, yorumlama çabası ile sürece dahil olmaya çabalar. Ama sahnedeki yalnızlık ve ıssızlık seyir yerinde de büyüyecek, her bir izleyici-

ci kendi yorumunun yalnızlığına gömülerek süreci paylaşacak ve aslında izlediği performatif metnin oluş haline bürünecektir. Artık burada bakış açısı tekil değil çoğuldur. Çünkü metinde bir yerlere gizlenmiş ve yazarın kontrolü altında ve onun izniyle açığa çıkarılan bir gerçek değil, yazarın da aradığı, bulamayacağını bilse de aramaktan vazgeçmeyeceği bir gerçeği arama süreci vardır. Bir Beckett metninde yazar izleyici/okur arasında bir hiyerarşi de yoktur bu anlamda. Kendini çerçevelemeden sunan, doğada ve yaşamda olmayan bir hiyerarşiyi yeniden oluşturmayan Beckett tiyatrosu bu haliyle Ibsenci gerçekçiliğin yok saydığı izleyiciye Beckettten bir sahicilikle döner. Bu bildirinin sınırları içinde Ibsen ile Beckett karşılaşmasından üretilebilecek sonuç da budur öyleyse: teatralikten performatifliğe, öyküden oluşa, gerçekçilikten sahiciliğe, tekil bakış açısından çoğul bakış açısına geçiş.

Kaynakça

Carlson, Marvin. *The Haunted Stage, Ann Arbour: The University of Michigan Press, 2001*

Esslin, Martin. *Mediations London: Abacus, 1983.*

Lee, Jenette. *The Ibsen Secret: A Key to the Prose Dramas of Henrik Ibsen, 2001*

McFarlane, James ed., *The Cambridge Companion to Ibsen, New York, Melbourne: Cambridge University Press, 1994.*

Sayın, Zeynep. "Öykünme ve Temsil-İmge Benzeşim: Beden Kesintisiz Metin", *Defter, Yaz 1998, sayı: 34*

Terdiman, Richard. *Present Past: Modernity and Memory Crisis , Ithaca, London: Cornell University Press, 1993.*

