

Ingeborg Bachmann'ın "Manhattan'ın İyi Tanrısı" Oyununun Trajedi Teorisi Bağlamında İncelenmesi

An Investigation of Tragedy Theory through Ingeborg Bachmann's Play "The Good God of Manhattan"

Gizem PİLAVCI*

DOI: 10.46641/medeniyetsanat.1110212

İnceleme Makalesi / Review Article

Öz

Tragedyanın bir tiyatro biçimi olarak tespit edilişi Aristoteles'in Poetika'sıyla başlar, ancak trajedi teorisi Poetika'nın yazıldığı M.Ö. 4.yy'dan bugüne gelen süreçte büyük oranda değişmiş ve dönüşmüştür. Söz konusu dönüşüm, tragedyanın biçimsel özellikleri kadar trajik olanın kavramsal karşılığı ile de ilintilidir. Bu çalışmada, tragedyanın öz'sel nitelikleri ile bunların modern trajedi teorisindeki yeri, Ingeborg Bachmann'ın "Manhattan'ın İyi Tanrısı" adlı oyun metni üzerinden araştırılmıştır. Bunun için öncelikle, tragedyayı oluşturan temel öğeler, bu öğelerin kurgulanış biçimleri ve trajik olanın anlam bağlamı incelenmiştir. Ardından, trajedi teorisinin geçirdiği modernist evrim ve bunun sonucu olarak yaşanan anlam çoğullaşması mercek altına alınmıştır. Antik trajedi ile modern trajedi arasındaki belirgin farklılıkların bulgulanması ile trajik olanın trajedi teorisindeki karşılığının anlaşılmasına çalışılmıştır. Son olarak ise, Manhattan'ın İyi Tanrısı oyunu elde edilen bilgi ve bulgular doğrultusunda incelemeye alınmıştır. Böylelikle, metnin hem antik trajedi ile hem de modern trajedi ile ilintisi saptanabilmiştir. Metnin biçimsel öğeleri ile kavramsal katmanları trajedi teorisi üzerinden irdelenerek, oyunun tür bazındaki tespiti gerçekleştirilmiştir. Sonuç olarak; hem Manhattan'ın İyi Tanrısı oyununun trajedi teorisi içindeki yeri ve konumunu anlaşılır hale getirmek, hem de bir tiyatro biçimi olarak trajedinin belirleyici niteliklerini açığa çıkarmak amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Tragedya, Ingeborg Bachmann, Manhattan'ın İyi Tanrısı, Modern Trajedi*

Abstract

The definition of tragedy as a genre of theatre starts with Aristotle's Poetics, but the theory of tragedy has modified and transformed to a large extent between the 4th century BC to today. This transformation is related to the formal features of tragedy as well as the cognitive meaning of tragic. In this study, the essential characteristics of tragedy and the status of the tragic in modern tragedy theory are investigated through Ingeborg Bachmann's play "The Good God of Manhattan". Therefore, first of all, the basic elements that compose tragedy, the way of setting these elements up and the scope of tragic are examined. Then, the modernist evolution of tragedy theory and the pluralization of tragic that was experienced as a result of this evolution are investigated. By discovering the clear differences between ancient tragedy and modern tragedy, it has been tried to explain the meaning of tragic in tragedy theory. Finally, the play "The Good God of Manhattan" is examined through information and indications obtained from this research. Thus, the relation of the text with both ancient tragedy and modern tragedy is determined. By examining the formal elements and cognitive layers of the text through the theory of tragedy, the genre of the play is defined. As a result; it is aimed both to make the status of "The Good God of Manhattan" clear in the theory of tragedy, and to reveal fundamental characteristics of tragedy as a genre of theatre.

Keywords: *Tragedy, Ingeborg Bachmann, The Good God of Manhattan, Modern Tragedy*

* İstanbul Üniversitesi SBE Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Doktora Öğrencisi, gizem.pilavci@ogr.iu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-5003-6675

Giriş

Tragedyanın özgün metinsel ve biçimsel unsurları, bugün tiyatro olarak adlandırdığımız sanat alanının ilk ve temel kaynağı olarak nitelenebilir. Komedi ile farklılık barındıran unsurları ise, kendine has bir tiyatro formu olarak edindiği yeri belirginleştirir. Günümüz Türkçesinde bir tiyatro metninin türü *tragedya* olarak nitelendiğinde, genellikle bu kendine has nitelikleri taşıyan ve Antik Çağ döneminde üretilmiş olan bir tiyatro eserinin türü kastedilir. Ancak eser *tragedya* değil de *trajedi* olarak tanımlandığında, tiyatrodan sinemaya ve romana uzanan geniş bir yapıt haznesini ve Antik Çağ'dan günümüze gelen zaman diliminin tamamını kastetmek mümkündür. Bunun nedeni, tiyatro düşüncesi ile birlikte tragedya fikrinin geçirmiş olduğu değişim ve dönüşümde aranabilir. Tür bazındaki ilk kapsamlı tanımı M.Ö. 4.yy'da Aristoteles tarafından gerçekleştirilmiş olan tragedya, zaman içerisinde salt kendi dönemine özgü bir metin yapısı ve sahneleme biçiminin adı olmaktan çıkarak düşünsel boyutları üzerinden tartışılmaya başlanmış, zamanla kavramsallaşmış ve nihayetinde, bugünkü trajedi teorisinin temellerini yapılandırmıştır. Söz konusu teorisinin hem tragedya'ya özgü biçimsel özellikler bazında, hem de eserde *trajik olanın* niteliği etrafında şekillendiği düşünülebilir. Ancak yine de bugün bir eserin *trajedi* olarak tanımlanması, Aristoteles'in M.Ö. 4.yy'da geliştirmiş olduğu tanım ve ayrımları aradan geçen yaklaşık 2500 senelik düşünsel evrimin içinde irdelemeyi gerektirir.

Bugün bir oyun metninin türünü *trajedi* olarak tespit edebilmek için, söz konusu metnin hangi düşünsel ve biçimsel özelliklere sahip olması beklenmelidir? Hikâyede *trajik* unsurların yer alması, metnin türünü *trajedi* olarak tespit etmek için yeterli midir? Metinlerde *trajik olanın* ortaya çıkabilmesi için yaratılması gereken bir *trajik konum* var mıdır? Çalışma, bu sorulara bir oyun metni üzerinden yanıt aramaktadır. Bu kapsamda, şair ve yazar Ingeborg Bachmann'ın Manhattan'ın İyi Tanrısı adlı eseri incelemeye alınmıştır.

Manhattan'ın İyi Tanrısı, Ingeborg Bachmann tarafından yazılan üç radyo oyunundan biridir. 1926 yılında Avusturya'nın Klagenfurt kentinde doğmuş olan Bachmann, felsefe, psikoloji ve Alman filolojisi öğrenimi almıştır. Çalışmalarını Heidegger ve Wittgenstein üzerine yoğunlaştırmış, doktora tezini ise Heidegger üzerine yazmıştır. Hayatı boyunca Fransa, İngiltere, İtalya ve ABD gibi çok sayıda ülkeye yolculuk etmiş, Manhattan'ın İyi Tanrısı adlı oyununu ise Harvard Üniversitesi'nden aldığı bir davet ile yaptığı ABD seyahatinin sonrasında yazmıştır. En ünlü eserlerini şiir ve roman türünde vermiş olan yazar, oyunlarında da şiirsel bir dil kullanmıştır. Yazar, 1973'te Roma'da yaşamını yitirmiştir. Ingeborg Bachmann'ın radyo oyunları dilimize Hikmet Gökten ve Ahmet Cemal tarafından çevrilmiş olup, bu çalışmada Ahmet Cemal'in çevirisi kullanılmıştır. Ahmet Cemal, Manhattan'ın İyi Tanrısı oyunun "bütünüyle gerçek aşkın olanaksızlığı" üzerine temellendiğini belirtmiş ve bu olanaksızlığın, "böyle bir aşkın karakterlerin yaşadığı toplumun temellerine ters düşmesinden, bir tehdit gibi yönelmesinden kaynaklandığını" ifade etmiştir (Cemal, 2017: 12).

Çalışmada öncelikle, tragedyanın türe özgü nitelikleri Aristoteles'in tespit, yorum ve yaklaşımları çerçevesinde araştırılmıştır. Ardından, tragedya fikrinin evrimi, antik trajedi ile modern trajedi arasındaki bağıntı ve trajedi teorisinin oluşum süreci konuya dâhil edilmiştir. Böylelikle, tragedya fikrinin trajedi teorisine evrilirken geçirdiği biçimsel ve düşünsel dönüşüm bulgulanmıştır. Elde edilen bulgular, Manhattan'ın İyi Tanrısı adlı eserin incelenmesi için kullanılmıştır. Metindeki *trajik konum* hem antik trajedinin biçimselliği hem de modern trajedinin anlamsallığı üzerinden araştırılmış ve eserde *trajik*

olanın anlam bağlamı da yine aynı yönelim içerisinde sorgulanmıştır. Nihayetinde söz konusu oyun metninin tür bazındaki tespiti gerçekleştirilmiş ve bu sayede, bir eserin *trajedi* olarak nitelenebilmesi için önemsenmesi gereken temel olguları açığa çıkarmak amaçlanmıştır.

1. Tragedya'dan Trajedi'ye

Aristoteles'in Poetika adlı eserinde yer alan ünlü tanımına göre tragedya;

"Acıma ve korku yoluyla bu gibi duygulardan bir arınma sağlamak için, ağırlığı olan, tamamlanmış, belirli bir uzunluğa sahip bir eylemin, her bölümünde ayrı ayrı biçimlerde çeşnilendirilmiş bir dil kullanarak, anlatı aracılığıyla değil, davranışlarda bulunan insanlar aracılığıyla taklit edilmesi"dir (Aristoteles, 2020: 15).

Aristoteles'e (2020: 15-16) göre, tragedyanın temelinde öykünün (*mythosun*) kurgulanışı yer alır. Burada *mythos*, "eylemlerin düzenlenişi" anlamını içermektedir. Karakterler "eylemde bulunanların nasıl kişiler olduğunu söylerken referans aldığımız şey", düşünceler ise "insanların konuşurken bir şeyi kanıtlamak ya da bir görüşü dile getirmek için kullandıkları şeyler"dir. Aristoteles'e göre "insanların şu ya da bu nitelikte olması karakterlerine bağlıdır, ama mutlu olmaları ya da tersinin olması eylemlerine bağlıdır (Aristoteles, 2020: 16)". Öykünün temel öğeleri ise "tanıma (*anagnorisis*)" ile "baht dönüşü (*peripetia*)"dır.

Aristoteles, tragedyanın *güzel* nitelikte olması için önem arz eden üç farklı *anagnorisis* biçiminden söz eder. Bunlardan birincisi "eylemin bile bile ve göz göre göre" gerçekleştirildiği nitelik, ikincisi "kişilerin bilmeden korkunç bir şey yaptığı – ve dolayısı ile yakınlık ilişkisinin sonradan fark edilip tanındığı" durumlar, üçüncüsü ise "dönüşü olmayan bir eyleme bilmeden yeltenen kişinin eyleme geçmeden önce işin aslını fark edip tanınması"dır (Aristoteles, 2020: 38). *Peripetia* ise bu tanıma unsurunun sonucunda yaşanan dönüşümü ifade eder. Aristoteles'e göre tragedya da baht dönüşü "bahtiyarlıktan bedbahtlığa doğru" gerçekleşmeli ve "değişimin nedeni alçaklık değil, büyük bir hata (*hamartia*) olmalıdır (Aristoteles, 2020: 34)".

Antik Yunan tragedyalarında öykü, Yunan mitolojisi ile sıkı bir ilişkileneş içindedir. Oyunlarda mitolojik hikâyelere sıkça yer verilmiştir. Aiskhylos tarafından yazılan Oresteia üçlemesi ya da Sophokles tarafından yazılan Kral Oidipus buna örnek olarak verilebilir. Bu mitlerde, kahramanların aynı zamanda hem kurtarıcı, iyileştirici ve koruyucu niteliklere, hem de zalim ve cezalandırıcı özelliklere sahip olabildiği görülür. Bahtiyarlıktan bedbahtlığa geçişe neden olan büyük hata (*hamartia*) ise, tam da bu ikilik içinde ve aşırılık ile ölçsüzlüğün bariz bir göstergesi olan kibir (*hybris*) niteliği etrafında belirginleşmektedir. Marella Nappi'ye göre "Hybris, kahramanları toplumun kabul edebileceği davranışın en uç noktalarına kadar iter ve onları rakiplerini ortadan kaldırıp kendilerine engel teşkil edebilecek herkese -bazen büyük bir soğukkanlılıkla- korkunç cezalar uygulamaya iter (Nappi, 2012: 625)".

Antik Yunan tragedyalarının özgün biçimsel özelliklerinden birisi de Koro'nun varlığıdır. Aristoteles, (2020: 31) koro şarkılarının giriş şarkısı (*parodos*) ve sabit şarkı (*stasimon*) olarak ikiye ayrıldığını belirtir. Dövünme (*kommos*) ise koronun sahnedeki oyuncuyla karşılıklı söylediği ağıttır ve her tragedya da bulunmaz (Aristoteles, 2020: 31).

Bu bilgilerden hareketle, eski Yunan tragedyalarında *trajik olanın*, genellikle bir *hybris* niteliği nedeniyle bilerek ya da bilmeyerek gerçekleştirilen bir *hamartia* sonucu bahtiyarlıktan bedbahtlığa geçiş üzerinden kurgulandığını ve koronun ise, hem seyirci ile hem de oyun karakterleri ile ilişkilenebilen ve *mythos*u yönlendiren bir işleve sahip olduğunu düşünmek mümkündür.

Oğuz Arıcı, “Muğlaklık ve Tragedya” adlı doktora tezinde tragedyanın “‘kesinlik’lerden ziyade muğlaklıklardan kurulu bir tür” olduğunu ve “bizatihi bu muğlaklığın, tragedyanın özünü, trajik olanı doğurduğunu” savunmaktadır (Arıcı, 2009: 4). Bu savunuda *muğlaklık*, bir tür bilgi fazlalığını ve “kahramanın ‘hem..., hem...’ ve ‘ne..., ne...’ durumunu” ifade eder (Arıcı, 2009: 9). Arıcı, antik trajedideki muğlaklık olgusunu bir *trajik konum* olarak adlandırır. Benzer biçimde, İonna Kuçuradi de bir trajik olayı suçun suçlusunun olmadığı, ortada bir suçun bulunduğu ama suçlunun bulunamadığı durumlar üzerinden açıklar. Kuçuradi’ye göre “trajik olaylardaki suç her zaman haklı bir eylemdir, ama suç olmaktan geri kalmaz (Kuçuradi, 1997: 22)”. İki görüşte de ikilik ve muğlaklığın neden olduğu *karar verilemezlik* olgusu, *trajik olanın* görünür hale gelmesine yol açan temel etmen olarak değerlendirilir.

Aristoteles’in M.Ö. 4.yy’da yaptığı tanım ve ayrımlar, trajedinin janr tartışmasının temelini oluşturmuştur. Ancak eser uzun bir süre kayıp olduğu için, Poetika’nın batı tiyatrosunda keşfedilip benimsenişi M.S. 16.yy başlarındaki Rönesans dönemine tarihlenmektedir (Gökdağ, 2003: 168-169). Aradan geçen zaman, tragedyanın farklı biçimlerde yorumlanmasına yol açmıştır. Örneğin; tragedyada sadece soylu kişilerin hikâyelerine yer verilmesinin ya da tragedyanın mutsuz sonla bitmesinin şart olduğu düşünülmüş, tragedyanın beş perdeden oluşması bir zorunluluk olarak anlaşılmıştır (Gökdağ, 2003: 172). Ebru Gökdağ, bu dönemde oyun yazarlarının “bu kuralları Aristoteles’in düşüncelerini ortaçağ ve Latin gelenekleri ve standartlarıyla uyuşturmaya çalıştıkları sırada yarattıklarını” belirtir (Gökdağ, 2003: 172). 16. ve 17.yy’da tragedyanın tür bazındaki nitelikleri çokça tartışılmışsa da, her yeni yorum ve kural beraberinde yeni itirazları getirmiştir. Bu noktada tragedyanın türsel tespiti, değişip dönüşen algılanma biçimleri ve yazım tekniklerinin çeşitlenmesi ile birlikte gelişmeye ve tragedyanın kavramsal boyutlarıyla ilişkilenebilir. başlanmıştır.

Bu janr tartışması, 18. yy. sonları ve 19. yy. başlarından itibaren salt icracıların bir tartışma alanı olmaktan çıkarak felsefenin çalışma alanına eklemlenmiştir. Örneğin; bu dönemde Alman felsefesinin önemli yazarlarından Hölderlin tragedyayı entelektüel sezginin estetize edilmiş bir karşılığı olarak betimlerken, Schelling tragedyada özgürlük ile zorunluluk arasındaki bağdaşmanın, bu iki kavramın özdeşliğini açık etmek yoluyla görünür hale getirildiğini savunmuştur (Young, 2013: 69-106). Hegel tragedya düşüncesini karşıtların birliği üzerinden geliştirerek insan ve doğa, aile ve devlet, insan yasası ve tanrı yasası gibi *çatışmaların* varlığı üzerinden açıklarken, Goethe bu çatışmanın salt politik erdemlerle ilişkilenebileceğini savunarak Hegel’in yaklaşımını eleştirmiştir (Ejder, 2015: 55-80). Schopenhauer tragedyanın kişiyi dünyanın korkunç yanıyla yüzleştirdiğini ve böylelikle ondan kaçınmayı öğrettiğini savunurken, Nietzsche ise tam aksine, tragedyada dünyanın korkunçluğuna rağmen yaşamın öncelendiğini belirtmiş ve tragedyanın doğuşunu Antik Yunan kültüründeki Apollon-Dionysos ikilemi üzerinden açıklamıştır (Kauffman, 1968:163-298). Bu yorumlar salt tragedyanın tür bazında bir incelemesi olarak değil, aynı zamanda tragedyanın ne olduğunu kavramanın farklı yöntemleri olarak ortaya çıkarlar. Tragedyanın yorumlanması, benimsenen felsefi yaklaşıma paralel olarak gelişir ve değişir.

Bu değişim, 19. yy. ortalarından itibaren modernist düşüncenin etkisi altında şekillenir. Modern yaklaşım içinde tragedya, bu kez *trajik olanın* farklı kavranışlarıyla ilişkilendirir ve *trajedinin* anlamsal çeşitliliği genişlemeye başlar. Örneğin; Martin Heidegger tragedyayı biçimsel özellikleri ve anlam kapasitesi üzerinden değil, insanın varlık sorunsalı üzerinden tartışmıştır. Heidegger, *varlık ve hakikat* sorunsalının bizatihi kendisinin tragedyadaki karşılığını araştırmış ve "bir tragedya kuramı/teorisi geliştirmek yerine tragedyadan doğru içinde yaşadığı zamanın siyasal, etik yaşamını, insan varoluşunu sorunsallaştırmak" yoluna gitmiştir (Ejder, 2015: 90). Bu yaklaşım, trajedinin artık sadece bir tür incelemesi ya da Antik Çağ araştırması olmaktan çıkarak, toplumsal kavranışı ve insan hayatındaki anlam(lar) ile değerlendirilmeye başlandığı yeni bir konumu imlemektedir.

20. yy'da *trajedi* sözcüğü genel anlamı ile gündelik dile de eklenmiş, herhangi bir toplumsal felaketi adlandırmak üzere kullanılabilen bir kelime haline gelmiştir. Bu noktada *trajedinin* biçimsel öğeleri tek başına tür tespiti için yetersiz kalırken, *trajik olanın* ne olduğu sorusu belirleyici bir konumuna yerleşir. Gündelik hayatta *trajik* olarak adlandırılan olay ve gelişmelerin kapsamı genişledikçe, *trajedinin* tanımı da giderek bulanıklaşır. Terry Eagleton, "Tatlı Şiddet – Trajik Kavramı" adlı çalışmasında bu konuyu şöyle değerlendirir:

"Modern çağa geçişle birlikte trajedi kavramı, kendi hesabına gelişmiş bir felsefe olmak adına, şu ya da bu sahne gösterisindeki mütevazı canlı örneklerinden vazgeçmeye başlar. Trajedi, modernite bakımından çok büyük bir önem taşısa da aynı ölçüde bir felsefi tanrıbilim, metafizik bir hümanizm, bir aydınlanma eleştirisi, değiştirilmiş bir din ya da bir dörtyol ağzında işlenen hunharca bir cinayet benzeri politik bir nostalji, Furiolar'ın pis kokusu ya da denizden çıkmış bir ucubedir (Eagleton, 2012: 45)".

Buna göre, moderniteye geçişle birlikte trajedinin farklı kavrayışlarından bir anlam karmaşası türediği söylenebilir. Eagleton, aynı eserinin ilerleyen bölümlerinde trajedinin anlamının "artık antik çağ imgeleminin ötesinde çoğullaştığını" belirtecek, bu çoğullaşmayı ise büyük oranda modernizm, kapitalizm ve yeni toplumsal düzenlerin varlığı ile ilişkilendirecektir (Eagleton, 2012: 136). Ebru Gökdağ, modern dönemde tragedyanın "dramatik bir türden çok, bir anlayışa, bir kavrama dönüştüğünü, bu anlayışı, kavramı içinde barındıran, bunun dışında her yönüyle farklılık gösteren oyunlarla başardığını" söyler (Gökdağ, 2003: 181-182). Raymond Williams ise Antik Çağ trajedisini ile modern trajediyi şu şekilde karşılaştırır:

"Hegel'in fark ettiği üzere antik trajedide karakterler asli etik amaçları temsil ederler; modern trajedide ise amaçlar daha kişiseldir ve ilgimiz "etik doğrulama ve zorunluluk"tan "yapayalnız kalan birey ve onun koşullarına" yönelmiştir. Trajik çözüm türleri de buna uygun biçimde farklılaşmıştır. Antik trajedide ebedi adaleti sağlamanın tek yolu, çatışan insanlar ve amaçların yok olması değildir. Yüce bir emir karşısında birey kendi kısmi amacından vazgeçebilir ya da bundan daha ilginç kendi içinde bir bütünlüğe veya uzlaşmaya varabilir. Modern trajedide ise çözüm çok daha zordur zira karakterler daha kişiseldir. Adaletin kendisi de daha soyut ve soğuktur ya da salt dışsal koşulların bir sonucu olarak, daha şaşırtıcı ya da acınasıdır (Williams, 2018: 63)".

Williams'ın bu karşılaştırması, Aristoteles'in M.Ö. 4.yy'da yaptığı tragedya tanımı ile *trajedinin* yeni algılanışı arasındaki belirgin ayrımları göstermektedir. Buna göre antik trajedi bir birey-toplum ikiliğinden türemekteyken, modern trajedide bu ikiliğin kişisel hayat(lar)daki karşılığı öne çıkmaktadır. Williams'ın bu çıkarımından hareketle; modern

trajedi teorisinin Poetika’da tanımlanmış olan biçimsel çerçeveden giderek uzaklaştığını ve daha çok kavramsal boyutlarıyla öne çıktığını düşünmek mümkündür.

Eagleton, “bir insanlık faciasını *trajik* olarak tanımlamaya devam ettiğimiz sürece, insani bir değer ölçüsünü korumuş olduğumuzu” öne sürmektedir (Eagleton, 2012: 53). Buna göre *trajedi*, yaşantımıza artık bir toplumsal değer göstergesi olarak dâhildir ve bu açıdan bakıldığında, trajedinin anlamsalığı zamanın ruhu ile de yakından ilişkilidir.

Bu noktada denilebilir ki; trajedi teorisi modernizm ve sonrasındaki düşünsel zeminde salt tragedyanın biçimsel özellikleri üzerinden değil, aynı zamanda *trajedi* sözcüğünün çoğullaşan anlam katmanları üzerinden gelişmiştir. Böylelikle, oyun metinlerinde *trajik olanın* değeri de janr tartışmasının bir parçası haline gelmiştir. Bu nedenle, bugün bir eserin *trajedi* olarak nitelendirilebilmesi için, metnin Poetika’da tanımlanan biçimsel unsurları kadar modern sonrası kavramsal karşılığını da çalışmaya dâhil etmek ve *trajik olanın* çoğullaşan anlam katmanları ile eserin yazıldığı dönemin kültürel gerçekliğini göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Bu nedenle, çalışmanın ikinci bölümünde incelemeye alınacak olan “Manhattan’ın İyi Tanrısı” adlı oyun metni, *trajedinin* bu genişlikteki anlam bağlamı içinde değerlendirilecektir.

2. Manhattan’ın İyi Tanrısı’nda *Trajik Olan*

Manhattan’ın İyi Tanrısı, epizodik yapıda yazılmış bir radyo oyunudur. Oyunun hikâyesi, 1950’li yıllarda ve Amerika’nın New York kentindeki Manhattan bölgesinde geçmektedir. Hikâye gerçeküstü bir zeminde kurgulanmıştır. Oyunda İyi Tanrı karakteri, kentin dirlik ve düzeninden sorumlu olan esas yetkilidir ve kentin *iyiliği* için planlı seri cinayetler işlemiştir. Bu cinayetlerin kişileri sıradan insanlardır, dolayısı ile suçun gerekçesi başlangıçta belirsizdir. Oyun, İyi Tanrı’nın işlediği son cinayetten sonra yakalanıp yargıç önüne çıkarılmasıyla başlar. Bu sorguya, söz konusu cinayetin geçmişte gerçekleşmiş olan hikâyesi eşlik eder. Oyunda İyi Tanrı ile Yargıç’ın bulunduğu mahkeme salonunda geçen öykü şimdiki zamanda, cinayetin öyküsü ise geçmiş zamanda gerçekleşir ve epizotlar halinde birbirine bağlanır. Sorgu ilerledikçe, İyi Tanrı’nın kurbanlarını birbirine âşık olan kadın ve erkekler arasından seçmiş olduğu ortaya çıkar. Suçun sebepleri ve sonuçları, öldürülen kadın ile hayatta kalan erkeğin aşk hikâyesi üzerinden araştırılır. Oyunun finalinde ise, İyi Tanrı’nın serbest kalmasına izin verilir.

Oyunda, Jennifer adında bir genç kadın kaldığı otel odasına bir bomba yerleştirilerek öldürülmüştür. İyi Tanrı, daha sorgunun başlangıcında, Yargıç’a: “Benden ne bekliyorsunuz? Bir gerekçe vermemi mi? Yapabileceğimin en iyisi, sizi aydınlatmaktır, o kadar (Bachmann, 2017: 103)” diyerek, yaptığıının arkasında duracağını belli eder. Tek başına değil, organize bir şekilde çalışmıştır. Kendisine bu cinayetleri işleyebilmesi için yardım etmekle görevlendirilen işbirlikçileri de vardır. Bunlar, Manhattan’da yaşayan sincaplardır. Billy ve Frankie adındaki iki sincap ise Tanrı’nın başyardımcılarıdır. Tanrı, bu cinayetinde bir zamanlama hatası yapmış, bu kez hedeflediği kişilerden sadece birini öldürebilmiştir. Bu sırada da yakalanmıştır.

İyi Tanrı’nın cinayet planı, karakterlerin kentin tren istasyonunda karşılaşması ile başlamıştır. Jan Manhattan’a iş için gelmiş Avrupalı bir erkek, Jennifer ise Amerikalı bir üniversite öğrencisidir. Daha önce de karşılaşmış olan ikilinin tanışması için ilk adımı Jennifer atar. Bu andan itibaren İyi Tanrı kadını ve erkeği gizlice gözetlemiş, sincapları aracılığıyla karakterlere gizli mektuplar ulaştırmıştır. Mektuplar her seferinde “Sakin

kimseye söyleme! (2017: 108)" cümlesiyle başlar ve karakterlere ne yapmaları ya da yapmamaları gerektiğini bildirir. Tüm oyun boyunca her kritik noktada kadına ya da adama bu şekilde bir mektup bırakılır. Böylelikle mektuplar, Tanrı'nın hikâyeyi gizlice yönlendiğini görünür hale getirir. Jan ve Jennifer ise, oyunun gerçeküstü evreninde bu yönlendirmeleri sorgusuz bir şekilde kabul ederler. Bu nedenle mektuplar, karakterlerin dünyasında sorgulamadan kabul ettikleri tüm dış faktörleri sembolize etmektedir.

Oyunun epizotları arasında "Sesler" olarak belirtilen ara şiirler yer alır. Her epizot sonrasında farklı bir şiir bulunur. Aşağıdaki pasaj da bu şiirlerden birisidir.

"Yeşil ışıkta geç devam et / Zamanın varken düşün / Kendinle birlikte götüremezsin / Devam et daha çabuk uyu / Bizimle daha çabuk düş gör/ Sağanaklar şimşekler daha çabuk / Depremler daha hafif daha güvenli / Yeşil ışıkta hatırla / Kırmızı ve kahverengi / Kara ve sarı tehlikeye dikkat / Katillerimiz ne düşünürler sonra / Yapamazsın işte o kadar! / Kırmızı ışıkta dur! (Bachmann, 2017: 105)".

Bu pasajda da görülebileceği üzere, "Sesler" hem oyundaki dış dünyayı betimlemekte hem de oyun karakterlerine yönelik bazı uyarılarda bulunmaktadır. Oyundaki bu ara şiirlerde, kent düzeninin kuralları ile karakterlerin düşünmesi, hatırlaması ve dikkat etmesi gereken edimler vurgulanır ve Jan ile Jennifer'ın eylemleri bu açıdan değerlendirilir. Bu sayede, oyun evreninin dış dünyası ile oyun karakterlerinin iç dünyası arasında bir bağlantı kurulur. Dolayısı ile "Sesler" in Antik Yunan korosuna benzer şekilde hem seyirci/dinleyici ile hem de oyun karakterleri ile ilişkilenebilen bir konumda yer aldığı söylenebilir. Ancak burada, Raymond Williams'ın da dikkat çektiği üzere, salt bir birey-toplum ikiliğinin etik çatışması değil, bu ikiliğin kişisel hayatlardaki karşılığının gerilimi görünür hale gelmektedir. Bu nedenle, oyunda "Sesler" in biçimsel açıdan antik trajedide koronun sahip olduğu işlev ile benzerlik gösterdiği, ancak bunu modern trajedinin unsurlarını yorumlayarak gerçekleştirdiği düşünülebilir.

İlk tanışmanın ardından birbirinden etkilenen Jan ve Jennifer, bütün akşamı birlikte geçirir. Çift, dans etmeye gittiği mekânda bir "Çingene Kadın" ile karşılaşır. Çingene kadın çiftin el falına bakar, Jennifer'a "geleceğini okuyamadığını", Jan'a ise "uzun yaşayacağını ve asla unutmayacağını" söyler (Bachmann, 2017: 109). Buradaki "Çingene Kadın" figürü de, Sofokles'in Kral Oidipus'undaki "Teiresias" ya da Macbeth'teki "Cadılar"a benzer bir *trajik işleve* sahiptir. Hikâyenin hazin sonunu kahramanlara söyler ve ortadan kaybolur. O sırada sarhoş olan Jan ve Jennifer ise bu kehanete fazla aldırış etmezler. Buradaki aldırış etmeme hali de, karakterlerin içinde yaşadıkları modern zamanın düşünselliği ile ilişkilendirilebilir. Jan ve Jennifer, bilginin inanca üstün geldiği bir çağın üyesidir. Jan Çingene Kadın'la açıkça alay ederken, Jennifer bu kehanetleri merakla dinler, ancak ciddiye almak istemez.

Kadın ve erkek arasındaki gerilimin ilk belirtileri de böylelikle belirir. Jan karakteri alaycı bir bakış açısına ve iğneleyici bir üsluba sahiptir. Jennifer ise genç, enerjik ve duygusal bir izlenim bırakır. İkili birlikte bir otel odasında geçirdikleri ilk gecenin sabahına uyandıklarında, sarhoşluk hallerinden ve yaptıklarından pişmanlık duymaktadırlar. Jan binmesi gereken gemiyi, Jennifer ise eğlencenin dozunu *kaçırmıştır*.

Oyunun bir sonraki epizodunda Yargıç, İyi Tanrı'ya böylesi sıradan bir hikâyeyi neden bu kadar önemseydiğini sorar. Burada tek gecelik bir maceradan başka önemsenecek bir şey yokmuş gibi görünmektedir. Böylesi maceralar ise 50'li yılların modern ve özgür Manhattan'ındaki sıradan olaylardan biridir. Ancak Tanrı, ikili arasında geçen son konuşmaya işaret eder. Şöyle söyler:

“Birtakım aksiliklerle karşılaşan düşüncesizlere, canı sıkılanlara, yalnızlara bir itirazım yok. Öylelerinin istediği, yalnız kalmamak ve vakit öldürmektir. Ama onun başlamış olduğunun farkında değil misiniz? Dinleyin bakın, nasıl başladı. Genç erkek: “Sincaptan mektup var mı?” diye sordu, çünkü küçük bir güvensizlik vardı içinde. Böyle sormaması gerekirdi. Genç kadın şöyle yanıt verdi: “Sincaptan mektup yok”. Kadının da asla böyle yanıt vermemesi gerekirdi (2017: 114-115)”.

İyi Tanrı'ya göre hikâye henüz bitmemiştir, aksine yeni başlamaktadır. “Sincaptan mektup var mı?” sorusu bunun işaretidir. Çünkü burada karakterler, *kaçırılmış* oldukları gündelik hayatın peşine düşmek yerine, sincaplardan cesaret bulacakları bir beklenti içindedirler. Bu durum, kentteki gündelik hayatın dirlik ve düzeninden sorumlu olan İyi Tanrı için büyük bir tehlikedir. Çünkü modern dünyadaki yeni düzenin sürdürülebilirliği, ancak onun gündelik hayatın tamamını kaplaması ile mümkündür.

Bu noktada, İyi Tanrı karakterinin modern düşünce ile bağıntısını kurmak gerekir. Zygmunt Bauman, “Modernlik ve Müphemlik” adlı çalışmasında modernliğin “bir düzenleme ödevi olarak öne çıktığını (Bauman, 2003: 13)” belirtir ve bu ödevi şöyle açıklar:

“Modernliğin, düzen üzerinde düşünülen bir zamana ait olduğunu düşünebiliriz; bu düzen, dünyanın, insan habitatının, insan benliğinin ve bu üçü arasındaki bağlantının düzenidir. Modernlik, bir düşünce meselesi, bir kaygı konusudur; kendi kendinin farkında olan, bilinçli bir pratik olduğunun bilincinde olan ve durduğu ya da sadece yaşadığı takdirde ortaya çıkacak boşluktan sakınan bir pratiktir (Bauman, 2003: 14)”.

Bauman bu yorumunda modernitenin salt düzenle ilişkisini değil, düzenin yokluğu ihtimalinde ortaya çıkan kaygıyı da dile getirmiştir. Buna göre, modern düşüncedeki tanımlama ve tasarlama isteği, eylemin ana kaynağıdır. Ancak her yeni tanım bir yeni soruyu, her yeni tasarım ise yeni bir fikri beraberinde getirmektedir. Bu nedenle modernizm geliştiği oranda müphemleşen ve kesinleştiği oranda belirsizleşen bir ikiliğe sahiptir. Manhattan'ın İyi Tanrısı ise savunmasında şu sözlere yer verir:

“Neye inandığımı bilmek ister misiniz? Ben, herkes için ve bütün günler için geçerli olan, tek tek her günün yaşanabildiği bir düzene inanıyorum. İçinde bütün duyguların ve düşüncelerin yer bulabildiği bir büyük geleneğe ve onun gücüne inanıyorum; bu geleneğin düşmanlarının ölümüne inanıyorum (Bachmann, 2017: 143)”.

Buradan da anlaşılacağı üzere oyunda İyi Tanrı'nın mücadelesi, modernizm fikrinin bir temsilidir ve dolayısı ile İyi Tanrı da tıpkı modern düşüncenin kendisi gibi bazı çelişkilere ve kaygılara sahiptir. Bu açıdan bakıldığında, oyunun New York kentinde geçiyor oluşu da tesadüf değildir. New York, dünyanın modernist yaklaşımla tasarlanan ilk metropol kenti olma niteliği taşır. Özellikle oyunun yazıldığı 1950'li yıllarda bu şehir, *özgür ve modern kentli birey* algısının vücut bulmuş halidir. Uğur Tanyeli, New York için şöyle bir saptamada bulunur:

“1920'lerden başlayarak Avrupa'daki ütopyacı mimarlık üretimi New York üzerine odaklanır. (...) Ütopyacı ister kapsamlı bir düşünce konstrüksiyonu yapsın, ister sadece yeni bir görsellik önermekle yetinsin, New York imgeleri aracılığıyla üretir. Onun yoğunluğu, gökdelenleri, kanyon benzeri caddeleri, kaotikliği kısmen veri alınır, kısmense revize edilerek, düzeltilerek cennet benzeri bir dünyayı düşlemek için malzeme haline getirilir (Tanyeli, 2013: 443)”.

Manhattan'ın İyi Tanrısı ise Manhattan'dan şöyle söz eder:

"(...) Ve insanlar, nereye giderlerse gitsinler, kendilerini canlı ve bu kentin bir parçası hissediyorlardı – burası, bütün gereksinimlerini tek tek karşılayabilmek için bugüne kadar tasarımılabilmiş ve bulabilmiş oldukları tek kentti. Burası kentlerin kentiydi, tedirginliği ve can çekişmesi içerisinde herkesi kucaklayabiliyor, içerisinde her şey filizlenebiliyordu! Her şey. Elbet böylesi de (Bachmann, 2017: 116)".

Buradan da görülebileceği üzere, metinde İyi Tanrı ile Manhattan arasında güçlü bir ilişki kurulmuştur. İyi Tanrı'nın savunusu, metropol kentin ütöpik yaşantısı ile özdeşleşir ve oyunun yazıldığı dönemin kültürel atmosferi ile ilişkilendirir. Bu düzen içerisinde *trajik olanı* oluşturan olay örgüsü ise Jan ile Jennifer'ın aşk hikâyesi üzerinden kurulmuştur.

Oyunda Jan karakteri, Manhattan'a bir süreliğine gelen bir *yabancıdır*. İçinde bulunduğu durum bir belirsizlik taşır. Jennifer ile kurmakta olduğu bağ, bu belirsizliği derinleştirir. Jennifer ise Manhattan'daki düzenin ve dolayısı ile modernitenin bir *yerlisidir*. Bu nedenle *belirsizlik*, Jennifer için – tam da modernist tutumun kendisi gibi - aşılabilir, doğru yaklaşımların geliştirilmesi halinde giderilebilir bir durumdur. Birbirlerine aşık olan kadın ile erkek, bu ütöpik kent içinde kendilerine has bir yaşantı üretirler. Her fırsatta daha yüksekteki bir otel odasına yerleşir, böylece kentin düzeninden, sorumluluklarından ve titizlikle düzenlenmiş gündelik hayatından giderek daha fazla uzaklaşırlar. Ancak uzaklaştıkları oranda da soyutlanacaklardır. Otel odasına gelen bir telefon ile Jan'ın daha önce *kaçırmış* olduğu gemiye binme imkânı doğar. Ancak Jan niyetlendiği halde gidemez, Jennifer'dan ayrıldığı anda onu tekrar kentin içinde aramaya koyulur. Çift yeniden kavuşur ve bu kez farklı bir otelin 30.katındaki bir odaya yerleşir. İyi Tanrı, Jan ile Jennifer'ın bu eylemini Yargıç'a şu şekilde açıklar:

"Kartalların bile yuva yapmadıkları yüksekliklerde bir şey var. Adı özgürlük olan bir şey. Sevenler cephesine sahip çıkıp, mutlak bir körleşme içerisinde bu cepheyi savunan, tuhaf bir şey. İşte bu nedenle, düşünebildiğim zamandan bu yana, hiçbir yerden gelmeyen, hiçbir yerde yeri yurdu bulunmayan, sözünü ettiğim kartal yuvalarını destekleyen bu çingenenin peşindeyim – Bu varlık, sinmiş bir halde önce aşağılarda ilerliyor, sonra ansızın, yerde ayak izleri kalmayın diye, asfaltın üzerinde, daha da yükseklerde uçmaya başlıyor – Aşkın peşinde olduğumu söyleyebilirim – Hiçbir zaman buraya getiremeyeceğimiz ve asla ifade vermeyecek olan aşkın. Onu hiçbir yerde bulabilmek olası değil. Daha biraz önce bulunduğu yerde bulabilmek bile olası değil. Ve yemin edebilirim ki, daha dün o iki insanı seven, kaktüslerin erguvan görkemini gözler önüne seren, kavakları karanlıklara doğru yükselten bu varlık, bugün başka iki kişiyi sevmekte ve mimozaları titretmektedir (Bachmann, 2017: 129)".

Burada İyi Tanrı, esasen sadece aşkın varlığının değil, bu varlıktan türeyen belirsizliğin de peşindedir. Bir kavram olarak aşk; ruhun varabileceği en yüce duygu, hazzın en görkemli biçimi ve varlığın en özgür noktası olarak, bütün kültürlerde ortaklaşan bir *değer* taşır. *Aşk*, *fiziksel* olandan önce *ruhsal* olanla, *bilmeden önce inanmayla*, *biçimden önce öze* ve *düzenden önce kaosla* ilişkilendirir. Aşkın müphemliğe içkin olan bu doğası ise, modern düzenin rasyonel ve akılcı yönelimine yönelik bir tehdit oluşturur. Bauman'a göre modern dünya "bir çatışma dünyasıdır; bir iç çatışmaya ve kişisel bir müphemlik ve olumsuzluk durumuna dönüşen, içselleştirilmiş bir çatışma dünyası (Bauman, 2003: 228)". İnsanın aşk hali ise bu müphemliğin kaynaklarından biri, dolayısı ile kontrol altında tutulması gereken bir dürtü, yok edilmesi gereken bir tesadüftür. Bu açıdan bakıldığında, oyunda modern düzenin rasyonelitesi ile aşkın irrasyonelliğinin, oyundaki *trajik konumu*

belirleyen temel ikilik olarak yer aldığı söylenebilir. Hegel'in tragedyayı tanımlarken sözünü ettiği *çatışma* olgusu bu oyunda düzen ile kaos üzerinden kurulmuş; düzen modernite ile, kaos ise aşk ile ilişkilendirilmiştir. Ancak oyunda *trajik olanın* varlığını belirleyen tek unsur bu çatışmanın varlığı değildir. Jan ile Jennifer karakterlerinin içsel çatışması da oyundaki trajik *konuma* dâhildir. Çift şehrin üzerinde daha da yükseğe çıktıkça, çatışmanın şiddeti de artar.

JENNIFER: Kurtar beni! Senden ve benden kurtar. Artık birbirimizle savaşmamamızı ve sana daha uysal davranmamı sağla.

JAN: Ağlıyor musun? Ağlasana!

JENNIFER: Delirdik mi acaba, ne dersin?

JAN: Belki.

JENNIFER: Beni hor mu görüyorsun?

JAN: Biraz. Sana yönelik şaşkınlığımı ayakta tutacak kadar. Ama kendime de şaşıyorum.

JENNIFER: Bugün gidecek misin?

JAN: Hayır.

JENNIFER: Ama bunun yalnızca bir erteleme olduğunu biliyorum, sürekli bir erteleme. Neden?

JAN: Sorma! Belki bir şey beklediğim için. – Fakat merakına ne oldu? Bana çok başka sorular sormak ve kafamda olduğuna inandığın sorulara yanıtlar vermek istiyordun (Bachmann, 2017: 132)".

Burada karakterler, aşkın belirsizliği ile boğuşurken kendileri ile çelişmekte, akılcı ve mantıklı davranış ile hayalci ve dürtüsel istekleri arasında bocalamaktadırlar. Bu bocalama hali, karakterlerin geleneksel kadın-erkek ilişkisi ile modern bireysellik arasında sıkışıp kaldığı bir *trajik konum* daha üretir.

JENNIFER: Saç fırçamı seninkinin yanına koyacağım. Kitaplarını yerleştireceğim. Ceketini eteklerimin yanına asacağım. Her şeyi sanki hep böyle kalacakmış gibi yerleştirmek istiyorum. (...)

JAN: Gel! Tuttuklarını bırak ellerinden. Her şeyi sonsuz bırak. Hangi eylem ve boylam derecesinde bulunduğumu hiçbir zaman bugünkü kadar bilemeyeceğimi, her şeyin temelini ne olduğunu da yine hiçbir zaman bu düşünülebilecek en gelişigüzel odada olduğu kadar iyi bilemeyeceğimi hissediyorum. Yeryüzünün nerede azaldığı, tam bu noktada duyulabiliyor. Burada mekân var. Ve sen beni, bir yabancıyı burada konuk ediyorsun.

JENNIFER: Uzaklardan geldiği ve uzaklara gitmek zorunda olduğu için, yatağını yapıyorum ve su testisini yanına bırakıyorum.

JAN: Ama o, hala kimi karanlıklarda sendeliyor ve yolunu bulamıyor. Şivesi kaba olduğu için bir yabancıymış izlenimini uyandırıyor ve henüz güven aşılayamıyor. Şimdi beni sana açıklayacak bir haritam olsun isterdim (Bachmann, 2017: 139)".

Bu satırlardan, hem kadının hem de erkeğin, şimdiki zaman ile gelecek zaman ve kendini kaybetme isteği ile kendini kaybetme korkusu arasındaki sıkışması okunabilir. Burada Jennifer karakteri aşkın yarattığı belirsizlik korkusundan geleceğe yönelik hayaller

kurarak ve belirsizliği yok sayarak uzaklaşmaktadır. Jan karakteri ise kendini şimdiki zamana bıraktığı anda ona yabancılaşan ve karşısındakine sarıldığı hızla kendisinden uzaklaştıran bir dengesizlik içindedir. Kadın ve erkek, artık ayrıldığı anda kavuşan, küstüğü anda barışan, vazgeçtiği anda geri dönen bir anafora girmiştir. 57. kattaki son odada bu anafor iyice belirginleşir:

JAN: Kabulleniyor musun? Dayanabilecek misin? Adına 'ayrılık' denmesine ve bize göre bir sözcük olmamasına karşın?

JENNIFER: Beni tek ürküten şey, hala burada olman ve son anlar yaklaşırken sana bakmak zounda kalmam. Keşke bitse. Acı çekmesem. Artık kendimi çekmesem. Her şeyi söyleyebilir miyim?

JAN: Her şeyi. Her şeyi söyle.

JENNIFER: Artık bana dokunma. Bana fazla yaklaşma. Yoksa bir kav olacağım.

(...)

JENNIFER: Şimdi kapının tokmağını bastır ve dönmeden git. Bana sırtını dönme. Gözlerimi kapayacağım ve yüzünü artık görmeyeceğim halde.

JAN: Ama yapamam...

JENNIFER: Artık bana acı çektirme. Hiçbir ertelemeyele acı çektirme.

JAN: Artık asla gidemem.

(...)

JAN: Şimdi pencereyi açıp gökyüzünü içeri alacağım. Şimdi ben giderken, bekleyeceksin ve artık ağlamayacaksın – bileti geri vermek ve gemiyi buradan sonrasız uzaklaştırmak için gideceğim. O en hızlı giden, ateş kırmızısı taksiye bineceğim. Artık zaman geldi. Tek bildiğim şey, burada seninle yaşamak ve ölmek istediğim; seninle yeni bir dilde konuşacağım; artık hiçbir mesleğim olamaz, hiçbir işi kovalayamam, asla yararlı olamam; her şeyle ve herkesle köprüleri atmak istiyorum (Bachmann, 2017: 144-145)".

Tanrı'ya göre "burada sevenler, ölmek zorundadır, aksi takdirde hiç var olmamış olacaklar"dır (Bachmann, 2017: 146). Yargıç, oyunun başından bu yana ilk kez bu epizot sonrasında, Tanrı'nın çıkarımına itiraz etmemeyi tercih eder. Ancak İyi Tanrı, bir hediye paketi biçiminde hazırlanmış olan bomba düzeneğini Jennifer'a kendi elleri ile teslim ederken, Jennifer'dan şu sözleri işitir:

"(...) Çünkü bu akşam, onu benden uzaklaştıramayacak bir gemide denize açılıyor ve çünkü ben ondan sonra mutluluktan giysilerimi parçalayacağım. Lütfen gidin, çünkü kimseyle konuşmamam gerekiyor. Seviyorum. Kendimde değilim. İçim aşkın ateşiyle yanıp kavruluyor ve ben, onun burada olacağı ve hala olmadığı zamanı yakıp aşka dönüştürüyorum (Bachmann, 2017: 147)".

Bu sırada Jan kentin bir barında oturmuş, düşünmektedir. Gazetelere bakar, radyoyu dinler, barmen ile sohbet eder. Geri dönüp dönmeyeceği belli değildir. Yazar, Jan'ın geri dönmeye istekli olup olmadığı hakkında bir ipucu vermez, ancak Jennifer'ın İyi Tanrı'ya söylediği "Çünkü bu akşam, onu benden uzaklaştıramayacak bir gemide denize açılıyor ve çünkü ben ondan sonra mutluluktan giysilerimi parçalayacağım" cümlesi ile Jennifer'ın sezgisini dinleyiciye/seyirciye bildirir. Ancak İyi Tanrı durumu fark ettiğinde geç kalınmış, Jennifer Tanrı'nın tek başına açmamasını istediği hediye paketini açmış ve otel odasıyla

birlikte havaya uçmuştur. Yargıç, tüm savunmayı dinledikten sonra, İyi Tanrı'ya şunları söyler:

“YARGIÇ: Erkek ansızın, karar verildikten sonra, yalnız kalmak istediği için; bir saat boyunca sakin oturup, bir zamanlar düşündüğü gibi düşünmek istediği için; bir zamanlar kendisini ilgilendirmeyen yerlerde, kendisini ilgilendirmeyen insanlarla konuştuğu gibi konuşmak istediği için. Erkek, geri kalmıştı ve düzen bir an için kollarını ona doğru uzatmıştı. Akşam yemeğinden önce sakin sakin bir kadeh içkisini içen, kulaklarından bir sevgilinin fısıltılarını, burun deliklerinden de baştan çıkarıcı kokusunu kovmuş bir erkek kadar normal, sağlıklı ve dürüstü (Bachmann, 2017: 149-150)”.

İyi Tanrı, Yargıç'ı cinayeti haklı sebeplerle işlediğine ikna etmiştir, ancak metinde Yargıç tarafından sessizce onaylanan bu haklılığın bir meşruiyet kazanmasına da izin verilmez. Oyun şu şekilde sona erer:

“YARGIÇ: Gidin. Uzun koridor boyunca asansöre kadar yürüyün. Bir yan kapıya varacaksınız. Sizi kimse engellemeyecek.

İYİ TANRI: Peki ya dava?

YARGIÇ: Devam edecek.

İYİ TANRI: Ya hüküm? Yani sizin kararınız – hiçbir zaman öğrenemeyecek miyim? Şu gözlerinizin derinliklerindeki şimşekler neyin işareti, sayın yargıç? Bütün bu soruları sorarken, neydi aklınızda olup da söylemedikleriniz? Şimdi yanıt verirken ne düşünüyorsunuz? Susmak – sonuna kadar mı?

(İyi Tanrı çıkar, kapı arkasından kapanır)

YARGIÇ: (Yalnız başına) Susmak (Bachmann, 2017: 150)”.

Bu şekilde sonlanan oyun metninde, *trajik olanı* oluşturan birden fazla anlam katmanı mevcuttur. Sadece Jennifer'ın öldürülmesini trajik bulan bir yaklaşımla İyi Tanrı bir *hamartian* sorumlu tutulabilir, Yargıç'ın sessiz onayını trajik bulan bir başka yaklaşımla ise *hamartian*ın esas kaynağı, modernitenin saplantılı düzen takıntısı olarak görülebilir. Ancak metinde üçüncü bir anlam daha gizlidir. Bu anlam, İyi Tanrı'nın Jennifer'a bomba düzeneğini teslim ettiği sahnede belirir. İyi Tanrı, cinayet eylemi için harekete geçtiğinde Jan çoktan gitmiştir ve Jennifer bir şekilde Jan'ın geri dönmeyeceğini sezmiştir. Dolayısı ile İyi Tanrı'nın eylemi, aslında tam da o sırada meşruiyetini yitirmiştir ve cinayeti işlemesine neden olan *aşk*, az evvel Jan ile birlikte odadan *kaçmıştır*. Burada *anagnorisis*, “dönüşü olmayan bir eyleme bilmeden yeltenen kişinin eyleme geçmeden önce işin aslını fark edip tanınması” olarak karşımıza çıkmaktadır (Aristoteles, 2020: 38). *Peripetia* ise tam da bu şekilde gerçekleşir. Jennifer'ın ölümüne neden olurken İyi Tanrı'nın yakalanmasına yol açar.

Burada Oğuz Arıcı'nın tragedya has bir *trajik konum* olarak adlandırdığı *muğlaklık* olgusunun da izi sürülebilir. Yargıç karakterinin İyi Tanrı'ya verdiği sessiz onay, bir muğlaklık taşımaktadır. Metin, işlenen cinayetin suç değerini tespit etmek yerine, onu seyirciyle paylaşıp *susmayı* tercih eder. Bu yaklaşım, aynı zamanda seyirciye sorulan bir soru niteliği oluşturur. Arıcı, “tragedya sanatının yalnızca ‘soru soran’ olmakla yetindiğini ve zaten daha fazlasının da (sorulara cevap vermenin) onun sanatsal yönünü azaltacağını” iddia etmektedir (Arıcı, 2009: 6). Yargıç'ın muğlak kararı, Kuçuradi'nin sözünü ettiği “ortada bir suçun bulunduğu ama suçlunun bulunmadığı” bir durum olarak

da nitelendirilebilir (Kuçuradi, 1997). Dolayısı ile muğlaklık ögesinin metinde güçlü bir şekilde işlenmiş olduğu söylenebilir.

Jan ve Jennifer'ın kadın-erkek ilişkisi ise en başından itibaren bir *ikilik* içerisindedir. Bu ilişki hem modern hem geleneksel ve aynı zamanda ne modern ne de gelenekseldir. Aşağıdaki "kavuşma" diyalogu, bu sava örnek olarak verilebilir:

JAN: Nasıl gidebildin! Seni hiç bağışlamayacağım.

JENNIFER: Jan...

JAN: Seni dövmem gerekir herkesin önünde, seni döveceğim...

JENNIFER: Peki, peki

JAN: Seni gönderirsem, yine çekip gidecek misin?

JENNIFER: Hayır.

JAN: Aklını yitirmiş olmana karşın, nereye ait olduğunu biliyor musun?

JENNIFER: Sorun şu ki, artık ikimiz için bir yer düşünemiyorum. Ama sen bilebilseydin, ben de bilirdim.

JAN: Ben biliyorum. Bir işaret olduğunu düşünmekte yanılıyorsam söyle bana.

JENNIFER: Peki. Peki.

JAN: Hesabı isterken, yukarıda, otuzuncu katta, cadde tarafında bir odanın boşaldığını öğrendim. Onun üzerine durakladım. Arkandan koşup bunu sana söylemem gerektiğini düşündüm. Ne dersin?

JENNIFER: Ah evet, evet (Bachmann, 2017: 127)".

Bu diyalogda, karakterler bir yandan birbirlerine karşı sonsuz bir aidiyet hissetmeleri gerektiğine inanmakta, diğer yandan da bu aidiyetin sürekliliğini ancak geçici olarak sağlamayı ummaktadırlar. Burada Jan karakterinin, karşısındaki üzerinde güçlü bir hâkimiyet kurmaya çalıştığı görülür. Zygmunt Bauman ise, aşkın varlığını ötekine tamamen sahip olma ya da kendini kanıtlama çabası olarak algılayan yaklaşımın, bireyselleşme olgusu ile güçlü bir şekilde ilişkilendiğini savunur. Bu savunusunu şöyle açıklar:

"Bireysel kişilik daha özerk (yani, biricik) ve özel (dolayısıyla da 'norm' açısından tuhaf) oldukça, bu tür çabalar da iyice saplantılı ve ateşli hale gelir. Kendine yeten bir kişiliğin aşka gereksinimi, kendini silici, özerk olmayan ve uysal bir kişiliğe göre çok daha fazladır. Daha fazla bireyselliğin idamesi için daha fazla aşk gerekir. Ancak kişisel özerklik ve farklılığın artmasıyla toplumsal onay olasılığı da azaldığı için, gereksinim arttıkça bunun karşılanması olasılığı da azalır (Bauman, 2003: 259)".

Yine aynı diyalogda, Jennifer karakterinin bu sonsuz hâkimiyet isteğini sorgulamadan kabullendiği ve aşkın sürekliliğini kendi seçimlerini karşısındakine tabi kılarak sağlamaya çalıştığı da görülebilir. Sara Lennox, "Cemetery of the Murdered Daughters: Feminism, History, and Ingeborg Bachmann (Katledilen Kız Çocuklar Mezarlığı: Feminizm, Tarih ve Ingeborg Bachmann)" adlı çalışmasında Jennifer karakterinin yorumlanması için şu değerlendirmeyi yapar:

“(Oyunda) Jennifer vecdin doruklarına sürüklenen bir kadın olarak tasvir edilir, çünkü Jan’ın maskülen gücü, ona eziyet eden ve onu aşağılayan bir erkeğe tapmasına imkân verir. Bu perspektiften bakıldığında “Manhattan’ın İyi Tanrısı” kadınlığın toplumsal kurgulanışını sorgulayan bir metin olarak da okunabilir (Lennox, 2006: 242)”.

Buradan hareketle, oyunda hem kadınlık hem de erkeklik olgusunun aşırılıkları ve çıkmazları ile bunların modern düşünsellik karşısındaki durumu bir *trajik konum* olarak nitelendirilebilir. Yazar, Jan ve Jennifer üzerinden iki cinse karşı da eleştirel bir yaklaşım sergilemiş ve böylelikle dinleyiciyi/seyirciyi İyi Tanrı’nın suçunu bu ikilikler üzerinden değerlendirmeye yöneltmiştir. Bu açıdan bakıldığında, oyunda İyi Tanrı’nın yanlışlıkla sadece Jennifer’ı öldürebilmiş olmasını bir *hamartia* olarak nitelendirmek pek mümkün görünmemektedir. Ancak Jan ile Jennifer’ın modern düzen içindeki kaotik aşk ilişkisinin bizatihi kendisi bir *hamartia* olarak nitelendirilebilir. Çift, aşk olgusunun yarattığı açmazların içinde kaybolmuş ve kendi sonunu kendisi getirmiştir. Oyun metni, bu vurgu ile *trajik konumu* sadece aşkın modernist dış dünyadaki imkânsızlığı ile değil, aynı zamanda onun modern kentli bireyin iç dünyasındaki imkânsızlığı ile de eşleştirir. Bu nedenle, karakterlerin birer toplumsal cinsiyet sorunu olarak da görülebilecek olan içsel çatışmalarını bu oyunda *trajik olanın* esas belirleyicisi olarak değerlendirmek mümkün görünmektedir. Bu içsel çatışmalar, İyi Tanrı’nın tasarımı ve fonksiyonlarına ayırdığı dünyanın başarısızlığa mahkûm olmasının esas sebebidir ve insanın kendisi için tasarladığı modern dünyada artık erişemediği bir *değer* olarak aşkın yitirilişini haber verir.

Sonuç

Aristoteles’in M.Ö. 4.yy’da yazmış olduğu Poetika, bugün hala tragedya sanatını anlamının ve açıklamanın temel kaynağı niteliğindedir. Ancak aradan geçen zaman içerisinde trajedi teorisi hem biçimsel hem de düşünsel açıdan bir dönüşüm geçirmiştir. Bu süreçte tragedyanın Poetika’da belirtilen temel biçimsel özellikleri giderek geri planda kalırken, *trajik olanın* kavramsal karşılığı tür tespiti açısından giderek daha belirleyici bir konuma yerleşmiştir. Tragedyanın ne’liği tartışması zamanla tiyatronun etki alanından taşarak felsefenin, sosyolojinin ve estetiğin bir konusu haline gelmiştir. Moderniteye geçiş süreci, *trajedinin* anlam katmanları ile birlikte trajedi teorisinin anlam bağlamını da çoğullandırmıştır. Bu çoğullaşma, tür tespitinin yapılması işini karmaşık bir hale sokmuş ve yorumlamaya açık hale getirmiştir.

1955’te yazılan Manhattan’ın İyi Tanrısı adlı eserde de söz konusu çoğullaşmanın bir göstergesi olarak, *trajik olanın* birden fazla anlam katmanı bulunduğu görülmüştür. Metin, 50’li yılların özgür Amerika ideası ve kendi zamanının kültürel atmosferi ile güçlü bir şekilde ilişkilendirilmiştir. Hikaye, modernitenin tasarım ve düzen fikrini öne çıkaran düşünsel kalıpları ile aşkın kaos ve belirsizlik içeren nitelikleri arasındaki ikilik üzerinden kurgulanmıştır. Bu ikilik, Nietzsche’nin öne sürdüğü Apollon-Dionysos ikiliğini de akla getirebilir ve oyun metni, akılcı davranış ile dürtüsel istek arasındaki çatışmanın 50’li yılların Manhattan’ına özgü bir karşılığı olarak da okunabilir. Oyunda müphemlik olgusu, oyun karakterlerinin başa çıkamadığı bir faktör olarak konumlandırılmış ve karakterlerin ancak bir aşk içine düştüklerinde görünür hale gelebilen bir ‘hem..., hem...’ ve ‘ne..., ne...’ durumu yaratmıştır. Oyundaki *trajik konum* buradan türemektedir. *Trajik olan*, bu konuma yanlış yerde müdahil olup, hatasını artık geç kalındığında fark etmiş olan İyi Tanrı’nın eylemi sonucunda meydana gelmiştir. Oyun finalindeki muğlaklığın yol açtığı *karar*

verilemezlik olgusu ile Jan ve Jennifer'ın içsel çatışmalarının neden olduğu yıkım ise, suçun suçlusunun tam olarak anlaşılmadığı bir durum üretmekte ve bu durumu bir soru işareti olarak seyirciye/dinleyiciye aktarmaktadır.

Bu açıdan bakıldığında, hikâyenin kurgulanışını hem antik trajedinin hem de modern trajedinin belirgin özellikleriyle ilişkilendirmek mümkün görünmektedir. Metinde yer alan "Çingene Kadın" figürü ile epizot aralarında kullanılan "Sesler" antik trajedinin biçimselliği ile, *anagnorisis* ve *peripetia* unsurları ile muğlaklık olgusunun varlığı ise metinselliği ile benzeşir. Ancak metinde bu öğelerin modern çağın gerçeklikleri ile örtüştürüldüğü ve kendi zamanına has kültürel değerler terazisine yerleştirdiği de görülebilir. Böylelikle oyun metni, *trajedinin* çoğullaşan anlam bağlamı içindeki *trajik olanı* görünür hale getirebilmektedir. Yazar, eserinde tragedyanın Poetika'da tanımlanmış olan biçimsel unsurlarına yer vermiş, ancak bunu biçimi kopyalamak yolu ile değil onu yorumlamak yolu ile gerçekleştirmiştir. Tüm bu nedenlerle, Ingeborg Bachmann tarafından yazılan Manhattan'ın İyi Tanrısı adlı oyunun hem biçimsel hem de kavramsal açıdan *trajedi* türünde yazılmış bir eser olduğunu ve *trajedinin* güncel karşılığına bir örnek oluşturduğunu söylemek mümkündür.

Bu değerlendirmeden hareketle, bugün bir oyun metninin türünü *trajedi* olarak tespit edebilmek için bulgulanması gereken bazı biçimsel ve düşünsel niteliklerin varlığından söz edilebilir. Trajedi, günümüzde herhangi bir felaketi adlandırmak için de kullanılabilen bir kelimedir. Ancak hikâyesi trajik olan bir oyun metninin *trajedi* türünde yazılmış bir eser olarak nitelenebilmesi için, eserin muğlaklık olgusu ve bu olgunun yarattığı *trajik konum* ile ilişkilenebilmesi beklenebilir. *Trajik olanın* söz konusu *trajik konumdan* türeyebilmesi ise bir diğer gereklilik olarak tespit edilebilir. Bunlara ek olarak, bugün anlam bağlamı giderek çoğullaşmakta olan *trajedinin* kendi zamanı içindeki varlığını ve değerini yine kendi zamanına özgü bir tartımla gözlemlemek ve ortaya çıkarmak da bir eserin türünü trajedi olarak belirlemeyi sağlayan temel etmenlerden birisi olarak nitelenebilir.

Kaynakça

- Arıcı, O. (2009). *Muğlaklık ve Tragedya*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, SBE, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji, İstanbul.
- Aristoteles. (2020). *Poetika*. A. Çokona-Ö.Aygün (çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Bachmann, I. (2017). *Radyo Oyunları*. A. Cemal (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bauman, Z. (2003). *Modernlik ve Müphemlik*. İ. Türkmen (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eagleton, T. (2012). *Tatlı Şiddet: Trajik Kavramı*. K. Tunca (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ejder, E. (2015). *Tragedya ve Etik Yaşam: Hölderlin, Hegel ve Heidegger'in Tragedya Yorumları Üzerine Bir İnceleme*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, SBE, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji, İstanbul.

- Gökdağ, E. (2003). *Tiyatro Kuramının Başlangıcından Modern Döneme Tragedyanın Algılanışı The Perception of Tragedy: From Its Beginning to Modern Times*. Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 15 (15), DOI: 10.1501/TAD_0000000016
- Kaufmann, W. (1968). *Tragedy and Philosophy*. New Jersey, USA: Princeton University Press.
- Kuçuradi, İ. (1997). *Sanata Felsefeyle Bakmak*. Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Lennox, S. (2006). *Cemetery of the Murdered Daughters: Feminism, History and Ingeborg Bachmann*. Amherst and Boston, USA: University of Massachusetts Press.
- Nappi, M. (2012). *Yunan Kahramanları: Kahramanların Kökenleri ve Özellikleri*. Umberto Eco (Ed.), *Antik Yunan içinde* (s.618-628). L. Tonguç Basmacı (çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Tanyeli, U. (2013). *Rüya, İnşa, İtiraz – Mimari Eleştiri Metinleri*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Young, J. (2013). *The Philosophy of Tragedy: From Plato to Zizek*. New York, USA: Cambridge University Press.
- Williams, R. (2018). *Modern Trajedi*. B. Özkul (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Bu makale iThenticate intihal tespit yazılımıyla taranmıştır. / This article has been scanned by iThenticate plagiarism detection software.

Bu çalışmada "Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi" kapsamında uyulması belirtilen kurallara uyulmuştur. / In this study, the rules stated in the "Higher Education Institutions Scientific Research and Publication Ethics Directive" were followed.

Araştırma tek bir yazar tarafından yürütülmüştür (Katkı Oranı: %100). / The research was conducted by a single author (Author Contribution: 100%).

Çalışma kapsamında herhangi bir kurum veya kişi ile çıkar çatışması bulunmamaktadır. / There is no conflict of interest with any institution or person within the scope of the study.