

**T.C.
KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FİLM VE DRAMA YÜKSEK LİSANS PROGRAMI
(DRAMATİK YAZARLIK)**

**DRAMATİK YAZIN TARİHİNDE MONOLOG UN
DÖNÜŞÜMÜ VE BERNARD MARIE KOLTÉS
TİYATROSUNDAKİ İŞLEVİ**

Yüksek Lisans Tezi

İLKNUR AYDOĞAN

İstanbul, 2012

**T.C.
KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
F İLM VE DRAMA YÜKSEK LİSANS PROGRAMI
(DRAMATİK YAZARLIK)**

**DRAMATİK YAZIN TARİHİNDE MONOLOGUN
DÖNÜŞÜMÜ VE BERNARD MARIE KOLTÉS
TİYATROSUNDAKİ İŞLEVİ**

Yüksek Lisans Tezi

İLKNUR AYDOĞAN

**Danışman: Yard. Doç. Dr. Zeynep Günsür
Eş Danışman: Doç. Dr. Beliz Güçbilmez**

İstanbul, 2012

ÖZET

Monologlar dramatik yazın tarihinde önemli bir yer edinmiştir. Bu çalışmada monolog ilk baştaki kurulumdan postmodern döneme gelene kadar geçirdiği dönüşüm ve işlev incelendi. Çalışmanın dönemsel başlıkları Antik Yunan, Shakespeare özelinde Rönesans, on dokuzuncu yüzyıl ve gerçekçiler ve postmodern metinler olarak belirlendi. Son bölümünde ise oyunlarında monolog konvansiyonunun kilit bir görev edindindiği Bernard Marie Koltés tiyatrosuna yakın bir bakış sunuldu. Seçilen oyunlar, monologu inceleme imkânlarından dolayı *Roberto Zucco* (1989), *Sallinger* (1977), *Batu Rıhtımı* (1985) ve *Çöle Geri Dönüş* (1988) oyunları oldu.

Anahtar kelimeler: monolog, soliloquy, iç monolog, karakterizasyon

ABSTRACT

Monologues have an important place in the history of dramatic writing. In this work, monologue has examined from the first establishment to postmodern texts with its process of transformation and function. The periodic titles of this work are determined as Ancient Greek drama, Renaissance drama with in the case of Shakespeare, the realist writers of nineteenth century and postmodern texts. In the last chapter, a close wiew has presented for the theatre of Bernard Maire Koltés whose plays' monologues have key tasks in the text. *Roberto Zucco* (1989), *Sallinger* (1977), *Quai West* (1985) and *Return to the Desert* (1988) are the plays which are chosen because of their opportunities to examine monologues.

Key words: monologue, soliloquy, inner monologue, characterization

İÇİNDEKİLER

ÖZET i

ABSTRACT ii

İÇİNDEKİLER iii

ÖNSÖZ iv

GİRİŞ 1

1.DRAMATİK YAZIN TARİHİ İÇİNDE MONOLOG KONVANSİYONUNUN DÖNÜŞÜMÜ.....	5
1.1. Antik Yunan Oyunlarında Monologun Kullanımı.....	5
1.2. William Shakespeare Tiyatrosunda Monologun Kullanımı.....	16
1.3. On Dokuzuncu ve Yirminci Yüzyılda Monologun Kullanımı.....	36
2. BERNARD MARİE KOLTÉS TİYATROSUNDA MONOLOGUN KULLANIMI VE İŞLEVİ.....	47
2.1. Postmodern Dönemde Monologun Kullanımı	47
2.2. Bernard Maire Koltés Tiyatrosunda Monologun Kullanımı ve İşlevi	49
SONUÇ.....	74
KAYNAKÇA.....	81

ÖNSÖZ

Monolog kelime olarak giydiği her gömleği yırtan, belki de tam tersi, hepsini üst üste giyen bir konvansiyonun adı gibi görünebilir bu çalışma boyunca. Tanımların, onların kullanışları devamlılığında başka ellerde şekil değiştirdiğini görmek, devinimli bir dramatik yazın tarihine tanık olmak, monolog özelinde çok önemli bir pencere açıyor. Ayrıca çelişki gibi görünen tanımların çeşitliliğinde, konvansiyonu anlamak için daha geniş bir zemin olduğunu gösteriyor bu. Çalışma bu çeşitliliği ve monologun işlevini farklı dönemlerde ve yazarlarda arıyor. Bu çerçevede, konvansiyonun ilk kurulumu için Antik Yunan'da oyun yazımına, en yoğun kullanıldığı dönem olarak Shakespeare özelinde Rönesans dönemine bakılıyor. Burada Ortaçađ, moralite oyunları incelemeye monologlarının yapısı nedeniyle dâhil edilmiyor. Ardından on dokuzuncu yüzyılda gerçekçilik akımının hâkimiyetinde olan tiyatro metinlerinde monolog konvansiyonun azalmasının ve görece bitişinin nedenleri inceleniyor. Yirminci yüzyılda ise postmodern dönemle birlikte tiyatro metinlerinde monologun yeniden kurulumu ve işlevi, Bernard Maire Koltés tiyatrosu özelinde incelenen bir bölüm olarak tezin sonunda yer alıyor. Ancak Bernard Marie Koltés'in tiyatrosunda monologun işlevini inceleme amacımızı *Roberto Zucco* (1989), *Sallinger* (1977), *Batı Rıhtımı* (1985), *Çöle Geri Dönüş* (1988) oyunları üzerinden sınırladık. Sınırın dışında kalan oyunlardan ikisi, *Ormanlardan Hemen Önceki Gece* (1977) ve *Pamuk Tarlalarının Yalnızlığında* (1985), yazarın monodram olarak yazdığı oyunlardır ve bu sebeple çalışmanın başından beri tarihi bir bakışın içinde incelediğimiz diğer oyunlardan tür olarak ayrılıp tezin içinde bir zigzag çizeceği endişesiyle çalışmanın yapısına uygun olmayacağı düşünöldü. Ancak daha önemli neden, seçtiğimiz tüm oyunlarda monolog, diyalogun yanında veya uzağında kurduğu çatışma ile daha çok özelliklenmesi ve bunun da incelemenin daha zengin bir zeminde olmasını sağlamasıydı. *Tabata* (1986) ve *Zenciyle İtlerin Dalaşı* (1979) oyunları ise diyaloga verdiği yoğunlukla monologu incelemek için diğerlerinden daha az imkân sunuyordu. Bunun dışında tezin geneline ilişkin olarak belirtmek gerekir ki, bu çalışma monolog konvansiyonunun dönüşümünü incelerken performans sanatındaki etkilerini dışarıda bırakıyor ve sözel bir odak seçiyor.

Monolog üzerine bir çalışma yapma fikri dramatik metin araçlarına bakınca içinden cımbızla seçilmiş gibi durmuyor. Çoğunlukla içsel yaşamın, düşünce ve duyguların açığa çıkarılması için kullanılan bu konvansiyon dramatik metnin içinde, hem olayların arasında duran ve düşünen oyun kişilerinin hem de okur ve seyirci için bir akıl ve duygu kanalı açıyor. Gerçek hayatın tersi olarak bir insanın kendi kendine düşünmesinin saklanmadığı dünya, bana diğer teatral araçlarla birlikte daha bütünlüklü bir dünya geliyor. Gerçek hayattaki bir dürtüyü tiyaroda doyurmuş olmak oyunları, yazarları indirgemek olur. Demek istediğim, bu sadece hayattan oyunlara değil oyunlardan da hayata geçmiş bir bağ olabilir. Shakespeare'in Banquo karakterinin tam da açıkladığı şekliyle "İnsanın içinden geçenleri yüzünden okumak. Nerde! Öyle bir sanatımız yok!" Ancak, biliyoruz ki öyle bir sanatımız var, en azından biz seyircilerin! Araştırmaya sevk eden diğer bir neden ise dramatik yazarlık öğrencisi olarak yazarın bu konvansiyonla neyi başardığı konusuydu. Tarihsel bir bakışla monologun işlevindeki değişim yazınsal başarıyı ve karakterizasyonu da açıklıyor. Danışmanım Beliz Güçbilmez'e monolog konvansiyonunu tarihsel olarak izleme önerisi ve bir iskelet çıkarmamdaki yardımı için çok teşekkür ederim. Son olarak beni destekleyen aileme, arkadaşlarıma çok teşekkür ederim.

İlknur AYDOĞAN

GİRİŞ

Monologlar, dramatik metinlerde içsel yaşamı sunma özelliğiyle karakterize olan bir konvansiyondur. Ancak ilk kurulumundan bugüne tanımlandığı şekliyle sabit kalmadığı bir gerçektir. “Monologun tanımı nedir sorusunu sormak, genel yargılarıyla ilgili mevcut problemlerin olduğu Pandora’nın Kutusu’nu açmaktan başka bir şey değildir ve çokça çelişkiyi de beraberinde getirir.”¹ Aslında aynı dönemde bile olsalar iki farklı yazarın monologu kullanışı iki farklı tanım demek olabilir. Bu çalışmada monologları tanımların içine sığdırma çabası göstermekten çok işlevine bakacağız ve zaten göreceğiz ki tanımlar da farklı dönemlerle ve yazarlarla çizdikleri sınırları yenilemek ve genişletmek zorunda kalıyorlardır. Monologun oyun metinlerine girişini, ortaya çıkışını Frederich Dürrenmatt şöyle anlatır:

“Ama insan yalnızca konuşan insan değildir. İnsanın düşündüğü ya da düşünmesi gerektiği, duyumsadığı özellikle duyumsaması gerektiği ve bu düşünceleri, bu duyumsamaları hep başkalarına açıklamak istemesi gerçeği monolog adı verilen sanat aracının uygulamaya sokulması gerçeğini de ortaya çıkarmıştır.”²

Oyun kişileri konuşmak ister, duyulmak ister ama bunun, başkalarına açıklama isteğiyle olup olmadığı belirsizdir. Zaten burada da monolog ve soliloquy arasındaki fark meydana çıkar. Bu farkı açıklayan Patrice Pavis’in yaptığı tanımlara gelmeden önce soliloquy kelimesinin sahibi olarak Saint Augustine gösterilir:

“Bundan önce, kelimenin İngilizcede kullanımı yeni ve karmaşık bir söylemi tanımlamak için Augustine’in icadından elde edildi: “kendime sorular sordum ve kendime cevapladım, iki kişiymişiz gibi, akıl ve ben, tabii ki burada yalnız ben vardım. Sonuç olarak, bu işe Soliloquies dedim.”³

¹ Clare Wallace (Ed.), **Monologues: Theatre, Performance, Subjectivity**, 1. Basım, Czech Republic: Litteraria Pragensia, 2006, s.3

² Friedrich Dürrenmatt, **Tiyatronun Sorunları**, M. Osman Toklu (çev.), 1. Basım, Ankara: Gündoğan Yayınları, 1995, s. 27

³ Margreta de Grazia, “Soliloquies and Wages in the Age of Emergent Consciousness”, *Textual Practice*, 1995, 9, 1, Routledge veri tabanı, (6 Mart 2012)

Patrice Pavis, *Tiyatro Sözlüğü* kitabında “Soliloquy doğrudan bir muhataba yönelmiştir, konuşmayan bir muhatap; monolog ise karakterin kendisinden kendisine olan bir konuşmadır”⁴ der. Martin Esslin de benzer bir şekilde aynı farkı ortaya koyar ve daha geniş bir bakış açısıyla şunları söyler:

“Dram sanatı aksiyon olduğundan, oyundaki sözel ögenin de *aksiyon* kadar öncelikli işlevi yüklenmesi gerekir. Konuşulan sözcükler, sözcük anlamların da ya da yapısal içeriklerinden çok karaktere ne *yaptıkları*, kime yönelttikleri ya da monologlarda, o sözleri söyleyen karaktere ne yükledikleriyle (Hamlet’in, “Ben ne serseri ne kaba bir köleyim” monologunu düşünün; o, bununla düşüncelerini düzene koyar ve yeni bir plan kurmaya başlar) önemlidir. Tiradlar ve monologlar iki çeşittir: birinde, karakter kendisiyle hesaplaşır ve seyirci onun en gizli düşüncelerini öğrenir; ikincisinde, doğrudan seyirciye yönelir. İlkinde, karakter kendine oynamaktadır (“fikrini değiştirmektedir”), ikincisinde ise seyirciye oynamaktadır.”⁵

Tirad burada büyük ihtimalle soliloquy anlamında kullanılmıştır. İnceleme boyunca tirad kelimesi Türk tiyatrosu terminolojisine yakın olmasının rağmen kullanılmadı. Her soliloquy’e tirad demenin getireceği anlamsal karışıklığı önlemenin yanında kaynakların çoğu, özellikle Shakespeare karakterlerine ait olan monologlar için soliloquy diyordu. Anlam için bir fark yaratmayacağından daha çok soliloquy ve monolog terimleri tercih edildi. William Shakespeare’in bu konvansiyondaki baskın dramatik özelliğini ayrıca inceleyeceğiz ama onun eserlerinin tanımı da şekillendirecek kadar önemli olduğunu şimdiden söyleyebiliriz, çünkü Shakespeare yarattığı etkiyle konvansiyona ayrı bir önem kazandırmıştır:

“Hızlı devinim sahnelerinin arasına sıkıştırılan yüksek sesle düşünme, kendi kendine konuşma gibi durağan sahneler ise seyircinin soluklanıp oyunun temasına ilişkin ipuçlarını değerlendirebilmesine fırsat tanır. Böylece hem oyun boyunca seyircinin ilgisi uyanık tutulmuş, merakı körüklenmiş, hem de insan denen bu çok karmaşık gerçek hakkında çok yönlü düşünmesine olanak sağlamış olur.”⁶

⁴ Patrice Pavis, **Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis**, Chrisitine Shantz (çev.), Canada: Univesity of Toronto Press, 1998, s.218

⁵ Martin Esslin, **Dram Sanatının Alanı**, Özdemir Nutku (çev.), 1. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996, s.68-69

⁶ Sevda Şener, **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, 1. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997 s.23

Shakespeare soliloquy'leri üzerine uzun bir inceleme kitabı bulunan James Hirsh soliloquy'ler için şöyle bir kategorizasyon gösterir: “seyirciye yöneltilen konuşma”, “kendine yöneltilen konuşma”, “iç monolog”.⁷ Pavis ise monologu tanımlayıcı bir kategorizasyonla değil, değişken yönleriyle “gerçeğe benzeyişin azlığı”, “monologun diyalojik özellikleri” gibi başlıklar altında açıklar. Bu başlıklardan biri de “monologun derin yapısı”dır ve anlattıkları doğal olarak genel bir çerçeveden daha fazladır.

“Bütün söylem konuşan ve mesajın yöneltildiği insan arasında kurulmaya eğilimlidir. ...Bir muhataptan cevap bekleyen yapıya dayanmayan monolog, konuşan ve onun konuştuğu dünyanın ‘O’su arasında doğrudan bir ilişki kurar.Monolog toplulukla direkt olarak iletişim kurar, çünkü tiyatrodaki bütün sahne monologun sahibinin söylemsel partneri haline gelir. Aslında monolog izleyiciyi bir suç ortağı ve izleyici-dinleyici olarak işaretler. Bu doğrudan iletişim, monologun hem güçlülüğünde, hem olasılıksızlığında hem de zayıflığında barınır.”⁸

Monologun diyalogdan ayrılması çoğu zaman yapısal olarak bellidir, içerikteki farkı da onu diyalogdan ayırır. “Monolog diyalogdan sözel alışveriş eksikliğiyle ve azımsanmayacak uzunluğuyla da ayrılır. Dolayısıyla çelişkinin ve diyalogun bağlamından dışarı çıkarılabilir.”⁹ Ancak monologun diyalogun etkenlerinden yararlandığı “diyalojik monolog” kimi zaman aradaki farkı ortadan kaldırabilir.

“Monolog diyalojik özellikler göstermeye yatkındır. Bu özellikle kahramana kendi durumunu değerlendirdiğinde, hayali bir muhataba yönelttiğinde (*Hamlet*, *Macbeth*) ya da iç kaygısını maddileştirdiğinde olur. Benveniste’ye göre monolog içselleştirilmiş bir diyalogdur, bir iç dil içinde formüle edilmiştir. Dinleyen ben ve konuşan ben arasındadır bu. Bazen konuşan ben sadece konuşan kendiliktir ama dinleyen kendilik yine de şimdi de kalır; onun

⁷ James Hirsh, **Shakespeare and the History of Soliloquies**, 1. Basım, USA: Rosemont Publishing and Printing Crop, 2003, s.17

⁸ Pavis, s.219

⁹ Pavis, s.218

şimdideki varlığı önemlidir ve konuşan kişinin kendiliğinin ifadesini önemli kılmak için yeterlidir. Bazen de dinleyen ben bir itirazla, bir soruyla, bir şüpheyle, bir hakaretle müdahale eder.”¹⁰

Monologun diyaloga eklemeli olduğu ama monologdan da ayrılan bir form olarak sahne direktifi ile verilen “kendi kendine” kısa konuşmalar (apar) Pavis’ye göre şöyle tanımlanır: “Karakterin kendisinden başka karaktere yöneltmediği, sadece kendisine (dolayısıyla kitleye) yapılan konuşmadır. Kısalığı ve diyalogun parçası olmasıyla monologdan ayrılır. Apar, bir dil sürçmesi olarak kitle tarafından “şans eseri” duyulur, Monologsa duyulsun niye niyetlenilmiş ve yapılmış bir konuşmadır ve diyalogdan açıkça ayrılır.”¹¹ Pavis, aparların monologdan form olarak ayrılmasıyla beraber diyalogdan başka bir yöntem kurarak diyaloga etkisinden bahseder:

“Tiyatroda bu seyirciyle doğrudan diyalog haline gelir. Önemli bir niteliği diyalogdan başka bir yöntem sunar. Diyalog, görüşlerin devamlı değiştirilmesi üzerine kuruludur, çatışan bağlamın da. Bu, oyunu öznellikler arası geliştirir ve karakterlerin birbirinden yapılma olasılığını artırır. Kendi kendine konuşma diğer taraftan karakterin anlamsal bağlamını azaltır. Karakterin ‘gerçek’ niyetini ya da fikirlerini gösterir. Dolayısıyla izleyici ne olup bittiğini anlar ve iyi bilgilenmiş şekilde durumu yargılar. Monologun sahibi aparda asla yalan söylemez; bir kural olarak, kendisini gönüllü biçimde yanıltmaz. İçsel gerçekliğin görüldüğü anlar aynı zamanda dramatik gelişimi durdurma etkisi yapar ki böylece izleyiciye bir fikir yürütecek zaman tanınır.”¹²

İç monolog ise “konuşulmayan soliloquy”¹³ ile eş anlamda görülmüştür. Dolayısıyla başlangıçta belirtilen duyguları, düşünceleri başkalarına açıklama isteği iç monologlarda yoktur. Monolog, burada çizilen soğuk ve tanımlı sınırlarıyla anlatılmasının yanında oyun kişilerinin monologlarının incelenmesiyle kanlı canlı hale bürünecektir.

¹⁰ Pavis, s.219

¹¹ Pavis, s.29

¹² Pavis, s.29

¹³ James Phelan, Robert Kellogg ve Robert Scholes, *Nature of Narrative*, 40. Basım, Cary, NC, USA: Oxford University Press, 2006, s. 177

1. DRAMATİK YAZIN TARİHİ İÇİNDE MONOLOGUN DÖNÜŞÜMÜ

1. 1. Antik Yunan Oyunlarında Monologun Kullanımı

Aristoteles *Poetika* adlı eserinde “karaktere dayanmayan tragedya olabildiği halde öyküsü olmayan (eyleme dayanmayan) tragedya olmaz”¹⁴ der. “Tragedyaların ortak biçimsel özellikleri oyun yapısının temelinde eylemin yer almasıdır. Oyunun öyküsü olaylarla gelişir, kişilerin özellikleri olaylara gösterdikleri tepkiden anlaşılır, oyunun teması olayların gelişimi ve sonuçlanması ile olgunlaşır”¹⁵ denilmesine rağmen eylemi yavaşlatan ve karakterin konuşmasına izin veren monologlara Antik Yunan’da rastlarız. Ayrıca Aristotelyen şiirin yapması gerekene bakarsak bu ifade daha da açıklanabilir: “Şiir, örnek teşkil etmeli, paradigmatik olmalıdır; karakterin olabileceği veya olması gereken gibi davrandığı, hissettiği belli durumları kesin biçimiyle göstermelidir (genel olarak Aristotelyen şiir bunu yapmalı) ve konuşan kişinin konuşma eylemi veya düşüncelerinin ve hislerinin somutlaşması başladığında ve ilerlediğinde şiirin ‘öyküsü’ oluşacaktır.”¹⁶ Dolayısıyla doğal bir yolla öykünün oluşması karakterin konuşmasına bağlıdır. Öykünün aldığı yolda bir konuşma formu olarak monologun yeri önem taşımaktadır.

Monologun bir form olarak doğuşu ve dramatik yazına girişini izlemek için Antik Yunan döneminin oyunlarında kullanımına bakmak bu çalışma için elzemdir. Yerleşmiş bir konvansiyonun ilk uygulamalarıyla merhabalaşmak aldığı yolu bize daha görünür kılabilir umuduyla ilk olarak Euripides’in *Medea* oyunu yol gösterici oldu. Monolog tekniğini araştırmaya tüm açıklığıyla hazır, monologu kullanışı üzerinden pek çok makale yazılan bir oyun *Medea*. Jan Kott, “tüm büyük trajediler bir iki cümleyle anlatılır”¹⁷, der, *Medea*’yı da kapsar bu cümlesinde. Biz de bir-iki cümleyle, *Medea*’da kocasının onun başka bir kadınla evlenmesinin intikamını almak için çocuklarını

¹⁴ Aristotelese, *Poetika*, İsmail Tunalı (çev.), 1.Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999, s. 24

¹⁵ Şener, s. 109

¹⁶ Jeffrey Walker, *Rhetoric and Poetics in Antiquity*, 1. Basım, Cary, NC, USA: Oxford University Press, 2000, s. 303

¹⁷ Jan Kott, *Eating the Gods*, 1. Basım, Northwestern Univeristy Press, 1987, s.82

öldüren bir annenin ve eşin hikâyesi işlenir, diyebiliriz. Monologun bu oyuna göbekten bağlı olması hem konusunun hem de karakterin özellikleriyle mümkün olmuştur. “İntikam tanımı itibariyle dolaylı olmak zorundadır zaten”¹⁸ diyerek Euripides’in oyunlarında dolaylı eylemin intikam alma formunda kendisini gösterdiğini¹⁹ söyleyen Beliz Güçbilmez’in bu görüşü eylemi işaretlese de oyunun monologlarındaki çeşitliliğe de açıklık getirir. Çünkü alınacak intikamın sonucu herkeste başka başka olacaktır ve Medea bunların hepsini hesaplar, çokça bölünmesi de bundandır. “Euripides iç monologu kullanmak zorundaydı, hem ikilemi kanıtladığı için, hem de karakterin insani yönünü yeniden kurduğu için.”²⁰ Dolayısıyla gözden kaçmaması gereken bir yazarlık seçimi de vardır burada. Hatta öyle ki Euripides tiyatro tarihçisi Oscar Brockett’in yazdığına göre “çağdaşlarının karşıt yargılarını” toplamıştır ve bunun iki nedeninden biri olarak şunu gösterir: “...dramatik yönteminin her zaman berrak olmayışı idi. Euripides’in oyunlarının çoğunda birleştirici öge düşünce olduğu için, asıl temaları kolayca kavranamaz; bu yüzden de dramatik aksiyonun anlamı bazen bulanık kalır.”²¹ Euripides’in tekniklerini düşünceden aldığı söyleyen Brockett örnek olarak “oyunlarının çoğu geçmiş olayları açık açık özetleyen bir monolog-prolog ile başlar”²² der ve örneklerin devamını getirir. Medea oyununun açılışı tüm tragedyalar gibi bir prologla (öndeyiş) başlar. Prolog yapısı itibariyle oyunun başlayacağı ana kadar olan hikâyeyi özetler. *Medea*’da Süt Nine karakterinin prologu Brockett’in ve başka araştırmacıların da dediği gibi monolog özelliği taşır. “Hayranlık uyandıran bir nitelik var burada, genellikle Yunan trajedilerinde soliloquy’ler bu kadar tutkulu bir duygusallıkla yer almaz”²³ övgüsünü alan Süt Nine’nin prologu gerçekten de çok içten başlar:

SÜT NİNE: Hiç gitmemiş olsalardı keşke! Keşke argos teknesi
Kanatlanıp da geçmemiş olsaydı kayaların lacivert-gri çenelerinin arasından
....Bütün bunlar olmamış olsaydı, ne Medea,

¹⁸ Beliz Güçbilmez, *İroni ve Dram Sanatı*, 1. Basım, Ankara: Deniz Kitabevi, 2005, s.56

¹⁹ Güçbilmez, s.56

²⁰ Tahlia Papadopoulou, “The Presentation of the Inner Self: Euripides’ *Medea* 1021-55 and Apollonius Rhodius’ *Argonautica* 3, 772-801”, *Menemosyne*, 50, 5, Jstor veri tabanı, (7 Mart 2012).

²¹ Oscar Brockett, *Tiyatro Tarihi*, 1. Basım, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2000, s.31

²² Brockett, s.31

²³ Roy Caston Flickinger, *The Greek Theatre and its drama*, 2. Basım, Chicago, Illinois, USA: The University of Chicago Press, 1922, s.322

Hanımım, deliye dönüp de İason'un aşkıyla...²⁴

Tabii bunun sadece bu oyuna ait bir özellik olmadığı aşikârdır: “Antik Yunan tragedyelerinde oyunların öndeyişleri, bir soliloquy'nin formunu alabilir.²⁵ Süt Nine, sahnede yalnızdır ve seyirciyi bilgilendirme üzerine bir konuşma yapar. Konuşmasında bir süre sesini duyamayacağımız Medea için de şunu söyler: “...kendi kendine konuşuyor ve feryat ediyor.”²⁶ Yani Medea daha sahnede görünmeden kendi kendine konuşması en azından bir durum olarak seyirciye ulaşmıştır. Daha sonra da evin içinden sesi gelir. Evden çıkmadan önce bir süre hem isyan eder hem de kendiyi bir müzakereye girer. Korentli kadınların, koronun onu eleştirme endişesini duymasıyla evden çıkar. Eleştirilme düşüncesi bir yana seyirci için de Medea'nın ne düşündüğü bu evden gelen kısa monologlarla merakta bırakılmıştır; mekân olarak sahne dışındadır, ses olarak sahneye aittir ama kesik kesik gelen bir ses izlenimi bir bütüne olan merakı arttırmıştır. “Koronun dili de dramatik odağın evde ağlayan Medea olduğuna şüphe bırakmaz ve ilk sözleri şu olur”²⁷: “Ah Zeus! Ve Yeryüzü! Ve Işık! Acılar içinde inleyen bir eşin ağıtını duyuyor musunuz?”²⁸ Öyle ki Medea'yı duymak duyma yetisinden öte bir yere işaret eder gibi görünerek Süt Nine de tekrar koroya şunu sorar: “Duyuyor musunuz hanımım neler söylüyor?”²⁹ Tabii ki bu işaret hem sahne üstündekilere hem de seyirciye Medea'ya kulak vermemizi salık verir gibidir ve dikkat Medea'nın sözlerine çekilmiştir. Medea dışarıya çıktığında ilk uzun konuşmasını yapar. Bu Medea'nın ilk monologudur ve seyirciye yönelmiş türüdür: İason'la evliliğinin hikâyesini anlatır; yabancılığından, şehirsizliğinden bahseder.³⁰ Oyun boyunca dışarıdan bir dil kullandığı tek monolog budur, çünkü anlaşılma isteğiyle bir hazırlık vardır bu monologda. Böylece Korentli kadınları, koroyu kendi yanına almıştır. İçsel tartışmalarının izi yoktur burada çünkü Medea henüz intikam planını yapmamıştır. Kreon ona şehri terk etmesini söyleyişinin hemen ardından sonra kurmaya başlar planı

²⁴ Euripides, **Medea**, Metin Balay (çev.), 2. Basım, İstanbul: Mitos-Boyu Yayınları, 2010, s.9

²⁵ Ian C. Storey ve Arlene Allan, **A Guide to Ancient Greek Drama**, 1. Basım, United Kingdom: Blackwell Publishing, 2005, s.88

²⁶ Euripides, s.10

²⁷ P. E. Easterling (Ed.), **The Cambridge Companion to Greek Tragedy**, 2. Basım, United Kingdom: Cambridge University Press, 2003, s.161

²⁸ Euripides, s.14

²⁹ Euripides, s.15

³⁰ Euripides, s.16-17

kafasında. Bu monologla Medea'nın "aklına transfer olma"³¹ dedikleri yerde yerimiz hazırlanmıştır seyirci/okuyucu olarak:

MEDEA: Bir sürü yol var aklımda öldürmek için onları
Ama bilemiyorum hangisini seçeyim. Evi ateşe mi vereyim,
Yakayım mı gerdek odasını? Yoksa süzülüp yataklarına
Keskin bir hançerle deşeyim mi bağırsaklarını? Tek bir
korkum var yalnız
Eve girerken yakalanırsam ya da işi görürken,
Ben de ölürüm ve düşmanım olur son gülen.
En iyisi doğrudan öldürmek, bana da o yakışı: Zehir³²

"Euripides kahramanının düşüncelerine ışık tutmaz, seyirciye Medea'nın düşüncelerine ve düşünme sürecine tam bir erişim sağlar. Diğer bir deyişle, bize seyirci olarak aniden Medea'nın rasgele düşüncelerine tanıklık etme ayrıcalığı tanınmıştır. Medea aklından geçenleri bize anlatmaz artık; biz onun aklına transfer olmuşuzdur ve sözcüklerinin bizim bilincimize ve onunkine gelişi arasında zaman açısından fark yok gibidir."³³ Bu yorum bundan sonraki Medea monologları için daha fazla geçerli olacaktır ama temeli burada atılmıştır. Monologun sonuna doğru Medea, kendisine "Haydi Medea, gel yap planını, göster hünerini, kur düzenini"³⁴ der, açıkça görüldüğü gibi bu monologun "kendisine yönelmiş" türüdür. Bundan sonra sahneye giren kocası Iason'la olan diyalogunun, koronun ve Atina kralı Ageus'la olan konuşmalarının ardından bir monologu daha gelir Medea'nın. Ancak buna gelmeden önce belirtmek gerekir ki Euripides'in *Medea*'sı monologu kullanma hızıyla da ilgi çekmiştir:

"Dikkat edildiğinde, Euripides, Medea'nın intikam planının çok çabuk gerçekleşmesini sağlamıştır. Medea'nın önüne, Kreon'u ve Iason'u ikna ettiği sırada ya da hediyelerinin kabul edilmesi esnasında herhangi bir engel çıkartarak olayları uzatmamıştır. Ohlander yazarın, Medea'nın kendi içinde yaşadığı ikilemi ve çocuklarını öldürme anında yaşadıklarını seyirciye daha ayrıntılı bir şekilde vermek

³¹ Papadopoulou, 649

³² Medea, s.22

³³ Papadopoulou, s.649

³⁴ Euripides, s.23

istediği için, öteki olayları çabucak çözüme kavuşturduğunu düşünmektedir.”³⁵

Medea'da monologun kullanışı diğer karakterlerin üzerinden okunabilecek kadar yoğun ve dikkate değer bulunmuştur.

“Euripides *Medea*'nın mücadelesinde dış etkilerin (Kreon, Ageus, Iason) önemini azaltmak için kahramanın onları manipüle etmesine izin verir ve mükemmel bir kuvvetle odağını özellikle *Medea*'nın içsel çelişmesine kaydırır, böylece hem biricik hem de dramatik etkililiği bakımından başyapıtlarından birini yaratmıştır.”³⁶

Üçüncü monologa geri dönersek, *Medea* artık planını kendine değil seyirciye açıklayacak kadar netleştirmiştir: prensese gönderdiği hediyelerle onu zehirleyecek ve çocuklarını öldürecek. Bu yapıyla seyirciye yönelmiş bir monologtur bu.³⁷ Bir öncekinde kendine danışan, müzakere eden yapı netliğe bırakmıştır yerini. Buna rağmen kendisiyle de bağlantısı kopmamıştır, söylediklerini duyan bir bilinçle, “Bu konu bu kadar yeter. Ağlatıyor beni acıyla” der ve bir sonraki monologunda daha da tepeye çıkacak olan çocuklarını öldürüp öldürmeme konusundaki ikilem gerilimini önceler. Bu arada *Medea* ve monologun birbirine nasıl kenetlendiği Iason'la olan bir diyalogda da kendisini gösterir. Iason'dan af dilediği sahnede, kendinden alıntı yapar *Medea* ve “ ‘aptalsın sen’ dedim kendime...”³⁸ diyerek başlayan, *Medea*'nın kendisine yönelttiği bir konuşma duyarız. Ama bu kurmaca bir monologtur, Iason'u aldatmak için kullanır *Medea* bunu. Böylece Iason'u onun düşüncesine, yaptığı müzakereye (çocukların onun yanında kalmasını kabul etmesi) tanık etmiş olma illüzyonu sağlanmıştır. Bununla yaratılan etki bir dramatik araç olarak var olan monologun, aynı

³⁵ Ceyda Üstünel, “Euripides ve Seneca'nın Aynı Adlı Tragedyalarından *Troades* ve *Medea* Adlı Oyunların Karakter ve Oyun Planı Bakınlarından Karşılaştırılması”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi SBE, 2007), s.60

³⁶ Papadopoulou, s.651

³⁷ Euripides, s 38-39

³⁸ Euripides, s.41

zamanda karaktere doğrudan eklenmiş bir özellik, bir yetenek gibi konumlanmış olduğunu düşündürür. Dördüncü monologda görülen içsel çelişkinin kaynağı Medea'nın intikam planıdır. Artık aldatan kocadan öcünü alan kadınla, çocuklarını öldürecek kadın bir aradadır bu monologda.³⁹ Hatta prensesin ölümüne sebep olacak hediyeler gitmiştir ve iş çocukları öldürmeye gelmiştir. Medea burada önce planın bu son hamlesinden geri dönüş sinyali verir:

MEDEA: Niye yakmak zorunda olayım ki onların canlarını,
Babaları acı çeğsin diye, ama ben kendim acı çekeceğim iki
kez daha fazla?⁴⁰

Ancak hemen ardından “Ne korkak biriyim, tatlı sözlerimle, caydırdım kararımdan kendimi bile” diyerek dönüş yapar ama aynı dönüş bu sefer çocuklarını öldürmeme fikrine geri gider. Fakat yine aynı hızla çocuklarını öldürmekten başka yolun kalmadığını söyler. Bu gelgitli düşüncenin monologda yuvalanması şaşırtıcı değildir. Helene Foley, *Medea*'yla ilgili makalesin başında monologun tanımı olarak Bruno Snell'in şu görüşünü sunmuştur: “akıl ve tutku arasındaki psikolojik bir mücadele.”⁴¹ Bu mücadele *Medea*'da tam da tanımıyla yaşanmaktadır ve sonunda “Çektiğim acı, çoktan aştı gücümü” dediğinde mücadeleyi kazananın acısı ve öfkesi olduğunu anlarız. “Medea'nın trajedisi öfkesinin aklına karşı somutlaşmış zaferidir.”⁴² Ayrıca bu monologun sonunda karakterin “aklına transfer olma” deneyimimizin iyice pekişir. Thalia Papadopoulou, bunun yazarın dille olan bağından ayrı tutulamayacağını belirtir: “Rasyonel bir akışta ilerlemeyen düşüncelerin verdiği etki, ozanın yüksek bir bilinçle kullandığı dilin sonucunda ortaya çıkıyor.”⁴³ Bunun yanında Euripides dramatik yazın tarihinde bu özelliğiyle bir ilki de gerçekleştirmiş olarak kabul ediliyor. “Ohlander'a göre ilk kez Euripides, insanın kendi içinde de ikileme düşüp zıt

³⁹ Euripides, s.47-48-49

⁴⁰ Euripides, s.48

⁴¹ Helen Foley, “Medea's Divided Self”, *Classical Antiquity*, 1989, 8,1, Jstor veri tabanı (6 Mart 2012)

⁴² Foley, s.67

⁴³ Papadopoulou, s.649

duyguların çatışmasını yaşayabileceğini, bunun için başka bir bireye ya da ters bir duruma ihtiyacı olmadığını göstermiştir”⁴⁴

Euripides’in kullandığı iç monolog tekniğine detaylı bir şekilde eğilen, bu konu üzerine yorumlarını çokça kullandığımız Papadopoulou son olarak bunun karakterizasyona olan katkısından bahseder ve Euripides’in yazarlık başarısının kaynağı olarak da iç monolog tekniğini gösterir: “Eğer biz seyirci olarak Medea’ya neden sempati duyduğumuz sorarsak, cevabın Euripides’in de başarısını kanıtlayan Medea’nın insani duygularını vurgulayan iç monolog olacağına inanıyorum.”⁴⁵

Ne var ki monolog konvansiyonunun ilk kurulumundan bahsederken, bir icadı sahibine teslim etmiş gibi görünmek aldatıcı olabilir. Daha doğrusu, *Medea*’da gördüğümüz, yıkıma götüren karar alımı, daha geniş ve doğru ifadesiyle “*Medea*’nın ilk sahnelerinden beri dikkatlice desteklenen ve böyle karakterize edilen intikamı, Yunan kahramanlık kodlarında asılı olan akıldışılığın ürünüdür”⁴⁶ denildiği yer, o dönem için yabancı bir durum değildir. Çünkü kahramanlık kodunun yazarı olarak Homeros, Antik Yunan şiir geleneğinin başında olan ozan, zaten bu anlatım şekline aşinalığı getirdiği, dolayısıyla bunun oyun yazarlarının icadı olmadığı bilinir.⁴⁷ Çünkü monolog “savaş stresinde bir Homerik kahraman için bile” var olmuştur; “Haykırma, genellikle kendine acıma, bir tanrıya yalvarma veya karşı çıkma sonrasında ‘kendi mükemmel kalbiyle’ söyleşmesi”⁴⁸ nadir değildir. Ayrıca Homeros’un bunu kullanımının altındaki neden dönemin içinde olan bir görüş de olabilir: “Antik çağda düşünce kavramını geçerli olarak sunanlardan biri hiç şüphesiz Platon’unki idi: ruhun kendi kendine önem verdiği herhangi bir konu hakkında konuşması. Bu doğru bir tanımdır ki Homeros’un da anlayışı bu olmuş olmalı.”⁴⁹ Son olarak Chris Gill, Euripides ve Seneca’nın *Medea*’sını karşılaştırdığı makalesinde “kendi psikolojik durumunun anlatıcısı olarak” görür monolog formunda konuşan oyun kişisini ve “kendi içiyle konuşmak, içsel tartışmayı bir diyalogmuş gibi ifade etmek Yunan şiirinin Homeros’tan bu yana geleneği”

⁴⁴ Üstünel, s.185

⁴⁵ Papadopoulou, s.650

⁴⁶ Foley, s 66

⁴⁷ Flickinger, s.622

⁴⁸ Flickinger, s.630

⁴⁹ Phelan, Kellogg ve Scholes, s. 180

olduğunu söyler; “ona olası duygusal tepkileriyle beraber bir insanmış gibi davranmak” da ona göre esas özelliklerindedir monologun.⁵⁰

Antik Yunan tragedyasının önemli yazarlarından Sophokles’in *Antigone* oyununda Antigone karakterinin uzun bir son konuşması mevcuttur. *Antigone* monologu taşıyışı açısından *Medea*’yla yarıştırlacak bir oyun değildir ancak ona açtığı yer bakımından dramatik bir önemi vardır. Baştan söylemek gerekirse, karakterine benzeyen bir şekilde bu monolog kolayca ele avuca gelen, kendini ellerimize bırakan bir monolog da değildir. Prolog için de bunu diyebiliriz: “Sophokles’in diyalog-prologları Euripides’deki gibi açıklayıcı monologların düzenli mantığıyla devam etmez.”⁵¹ Oyun bir diyalog-prologla açılır. Antigone, kardeşi İsmene’den ölen kardeşleri Polynikes’i gömmeleri için işbirliği ister ama İsmene Kreon’un yasalarına karşı gelecek bu eyleme yanaşmaz. İşte bundan sonra kardeşine rest çeken, sonra gelecek yardımlarını bile istemeyen biri olarak Antigone’nin kararında hiçbir boşluğun olmadığını görürüz. Başından beri kararlı olan Antigone’nin kardeşini gömdükten sonra da pişmanlık duymadığını Kreon’un karşısında konuşurken anlarız. Burada Antigone hem suçu kabullenir hem de tanrıların yasalarına uygun davrandığını söyler. Haklıdır yani davasında. Ancak sonucuyla birlikte ortaya çıkan oyundaki mesele şu olur: “Salt devlet yasası ile dinsel görevlerin çatışması, karşı karşıya gelmesi değildir. İki aşırı olma biçimi karşı karşıya getirilmiştir.”⁵² Antigone’nin de bildiği bir sonla eylemi ölüm cezasına gider. Üstelik bu seçimi nişanlısı, Kreon’un oğlu Haimon’un da ölümünü getirir. Yıkım Kreon’un üzerine olur çünkü intihar eden Antigone, Haimon’un ve annesinin intiharına sebep olur. Kayalıklara gömülmeye gidecek olan Antigone’nin monologu parçalıdır ve üçe ayrılmıştır⁵³ Birinci kısım retorik yapılanmasıyla dikkat çekmiştir, seyirciye yönelmiş bir konuşma olduğunu söylenir⁵⁴ ve diğer bölümlerden farklıdır:

⁵⁰ Gill, Chris, “Two Monologues of Self-Division: Euripides *Medea* and Seneca *Medea*”, Michael Whitby (Ed.), **Homo Viator: Classical Essays for John Bramble** içinde. Great Britain: Bristol Classical Press, 1987, ss.25-37

⁵¹ Martin Cropp, “Antigone’s Last Speech”, *Greece & Rome*, 1997, 44, 2, Jstor veri tabanı (7 Mart 2012)

⁵² Güçbilmez, s.46

⁵³ Cropp, s.140

⁵⁴ Cropp, s. 142

ANTİGONE: Gömütüm, gelin odam, zindanım.
En yakınlarıma kavuşmaya gidiyorum.
Hepsini hepsini yer altına çekmiş Persefone,
ailenin sonuncusu, en talihsizi ben de
gençliğime doymadan gidiyorum.
Tek avuntum belki bu gelişim belki
kıvandırır babamı, anama hoş gelir,
kardeşlerimi sevindirir. Çünkü öldünüz,
sizleri ben yıkadım yudum, sardım kefene,
gömütlerinizin üstüne ben döktüm
akıcı adakları elimle.
En son da senin cenazeni kaldırdığım için, Polüneikes,
Böyle bir ödüle layık görüldüm.
Ama namuslu kişiler bu davranışımı anlar.⁵⁵

Antigone bu konuşmayla, “ölü önünde eğilerek, sadece kendisini değil bizi de ölümüne yaklaştırır.”⁵⁶ Antigone’nin final konuşmasını inceleyen Martin Cropp makalesinde hem kendi görüşlerine hem de başka araştırmacıların görüşlerine yer verir. Bunlardan ilki Gerhard Müller’den alıntılıdığı şekliyle “Antigone’nin yurttaşları arasındaki yalnızlığının betimlemesi olan bu konuşma ancak monolog formunda konuşulabilirdi”⁵⁷ dediği noktadır. Yalnız mıdır Antigone? Bu soru metin içinde cevabı çok da açık olmayan bir sorudur. Antigone’nin sözlerinden anlaşılır bu: “Bu yurttaşlar da bana yürekten katılıyor, ama korkudan açamıyorlar ağızlarını. Ne mutlu krala, bildiğini söyleyebilmek bir onun ayrıcalığı.Benim gibi düşünüyor onlar da, ama diyemiyorlar.”⁵⁸ Sonuç olarak Antigone ölüme giden herkes kadar yalnızdır. Konuşmanın ikinci bölümü gittikçe derinleşir:

ANTİGONE: Bunu bana yaptıran töre neydi? Kocasını ölen
kadın
Yeniden evlenebilir, ilk çocuğu ölmüşse
başka çocuklar edinebilir

⁵⁵ Sofokles, *Antigone*, Güngör Dilmen (çev.), 3. Basım, İstanbul: Mitoş-Boyut Yayınları, 2005, s.104

⁵⁶ Melissa Mueller, “The Politics og Gesture in Sophokles’ Antgione”, *Classical Quarterly*. 2011, 61, 2, Cambirdge Journals veritabanı (7 Mart 2012)

⁵⁷ Cropp, s.139

⁵⁸ Sophokles, s.87-88

ama anam babam çoktan gömülmüşse
bana ikinci bir kardeşi kim verebilir?
Kardeş azizdir. İşte ben bu yasayı gözettığım için sevgili
kardeşim
Kreon beni suçlu saydı. İşte götürüyorlar,
evlenmedim, ana olmadım, dostum yok
gidiyorum diri diri karanlık gömütüme.⁵⁹

Artık monolog zemini sağlamlaşır: “bir soliloquy’ye benzer; içten bir düşünme biçimidir. Kendi eylemi için gerçek sebepler bulma, anlama girişimidir. Şimdi ölümün yüzüyle karşılaştığı yerde, Kreon’un ve koronun umursamaz varlığını aleni mesele yapmadan, karşı argüman kurmadan eyleminin ardındaki itici gücü son kez analiz eder.”⁶⁰ Monolog başka oyunlardaki gibi vazgeçilebilir bir yerde değildir, son olduğu bellidir. Çünkü Antigone artık bir eylemle değil sonucuyla gündemimizdedir, dolayısıyla “monologun aksiyondan çok düşünceye dikkat çeken”⁶¹ bir dramatik araç olma özelliği burada devreye girmiştir. Bu yüzden “son anda meselenin kalbine giden bir açıklık”⁶² ve “duyguların ifadesi”⁶³ olarak görülür. Bütün bir oyun boyunca davasında kararlı olan karakterin ölüme gittiği anda kendisini anlamaya çalıştığını ve soru işaretleriyle uğraştığını görürüz. Frederich Schadewalt, “Konuşma mutlak doğruluk hissini terk eden bir Antigone gösterir bize ve şüphe son anlarında ona hücum etmiştir”⁶⁴ derken George Steiner “konuşmayı aslında içe bakan bulur ve kardeş-argümanı (eğer samimiyse) kendisini ölüme ikna etmek için formüle edilmiştir”⁶⁵ der. Şüphe ve kendini ikna etme, monologda yabancı olmadığımız kavramlar. Ancak şüphe esas olarak son bölümde ortaya çıkar, çünkü esas ikilem tanrıların koyduğu yasalar ve Kreon’un koyduğu yasa arasındadır:

ANTİGONE: Hangi kutsal yasayı çiğnemişim ben?
Hangi tanrıya yalvarayım şimdi?
Doğru bildiğimden şaşmadığım için,

⁵⁹ Sophokles, s.104

⁶⁰ Cropp, s 139

⁶¹ Papadopoulou, s.627

⁶² Cropp, s. 145

⁶³ Cropp, s. 145

⁶⁴ Cropp, s.139

⁶⁵ Cropp, s. 139

dinsize çıkardılar adımı.
Tanrıların buyruğuysa bu başıma gelenler
Anlarım suçluluğumu can verince.
Ama suçlu beni yargılayanlarsa
Dilerim benim başıma gelen felaketlerden
Daha büyüğü gelmesin onların başına!⁶⁶

Buradaki şüphe araştırmacılara Antigone'nin eylemindeki motivasyonun gerçekçiliğini sorgulatmıştır ancak karaktere bu açıdan bakmıyoruz ve görüldüğü gibi Antigone'nin tanrı yasalarıyla ilgili şüphesi bir pişmanlığa gitmez. Tabii burada da başında “yurttaşlar arasında” yalnızlığını betimleyen Antigone'nin yalnızlığı devam etmektedir. Çünkü güvendiği yasalar, başından beri ölüme gideceğini bilse de son bir sitemden nasibini almış gibilerdir. Muhakeme yapan Antigone kararının onu bölmesine izin verdiği ölçüde, bu da minik bir ölçüdür, konuşur. Belki de bu yüzden aralıklardan sızan ama sonra ustaca toparlanan bir hali vardır monologun. Bunun bir nedeni kayalıklar arasında mezarına götürülürken koroyla birlikte olan konuşmasının sonucunda görülen yılgınlık olduğu düşünülebilir. Koro onun ölüme gidişinin seyircisidir, Antigone onunla dalga geçtiklerini düşünür ve bunun etkisiyle sonrasında diyalog formunda başlamış konuşmada koroya cevap vermez ve kendi kendine konuşur. Oraya gelene kadar söylediklerinde kendine acır: “Ne düğün türküleri söylendi benim için, ne ağıtlar yakıldı”⁶⁷, “bu nice iştir, ne biçim töredir, gidiyorum sevdiğim gözyaşlarından bile yoksun”⁶⁸, yitirdiği hayat işte burada daha sıcak bir şekilde yansır sözlerine. Ayrıca bu oyunda koronun çokça soliloquy'si vardır. Antik Yunan'da sahne dışının bilgisini aktarmak bu yolla olmuştur ama biz daha karakter odaklı bir inceleme yaptığımızdan çalışmaya bunu katmadığımızı belirtmemiz gerekir. James Hirsh'in Antik Yunan oyunlarında “soliloquy'lerin toplam sayısı sahnedeki koronun varlığı tarafından sınırlanıyordu”⁶⁹ dediği nokta *Antigone* için çok geçerli olmuştur. Son olarak, “Aristoteles, tragedya karakter olmadan olabilir ama öyküsüz olmaz derken, tiyatronun ‘olmak’ ile ilgili değil ‘yapmak’la ilgili olduğunu ileri sürdü. Ama ironik bir şekilde

⁶⁶ Sophokles, s.104

⁶⁷ Sophokles, s.100

⁶⁸ Sophokles, s.101

⁶⁹ Hirsh, s.32

Arsitoteles'in oyun yazarları içerisinde en beğendiği Sophokles oyunlarını çoğunlukla karakter üzerine kurmuştur.”⁷⁰ “Olmayı” ve “yapmayı” birbirinden ayıran bir oyun mu *Antigone*, bu tam olarak bizim sorumluluğumuz değil, ancak “Sophokles oyunlarını güçlü figürler üzerine odaklandığında oyunlar psikolojik motivasyonların sadece ipuçlarını verir”⁷¹ denilmesi Antigone'nin monologunu zorlu kılan sebebi biraz olsun açıklar. Ama bu Sophokles'in bir seçiminin işareti olsa da “Antik dünyada, içsel yaşamın yoğun bir şekilde girdiği monologlarda psikoloji bulmayız, retorik vardır.”⁷² Bu iki kavramın, monologdaki psikolojinin ve retorik, karakterizasyonda gidip gelmesi Shakespeare'in etkileyici başarısıyla yapacağı bir şey oldu.⁷³

1.2. William Shakespeare Tiyatrosunda Monologun Kullanımı

William Shakespeare, günümüze bıraktığı oyunlarla pek çok okurun, seyircinin, araştırmacının dikkatini çekti, çekiyor. Harold Bloom'un “onu yaratan bir tanrının olup olmadığını bilmiyorum ama biliyorum ki bizi o yarattı”⁷⁴ dediği Shakespeare, oyunlarında soliloquy, monolog tekniğini olabildiğince kullanmıştır. “Shakespeare kariyeri boyunca bu konvansiyonun dramatik olanaklarından tüm türlerde, geniş bir çeşitlilikte çokça yararlanmıştı.”⁷⁵ Üstelik “oyun kişilerinin iç dünyalarını ve düşüncelerini yansıtabilmek için olay kurgusunu yer yer bölmekten, monologlara, yüksek sesle düşünme bölümlerine yer vermekten”⁷⁶ kaçınmamıştır. Shakespeare'in kahramanların ‘aynı zamanda kurban’ olduğunu söyler Sevdâ Şener; “kahramanları seçimleri ve eylemleri ile değil, eylemlerinin nedenleri ve sonuçları ile seyircinin gözünü açan, onları uyaran kahramanlardır.”⁷⁷

Shakespeare'in trajedilerinden *Macbeth* konusuyla, karakteriyle ve dramatik seçimleriyle birlikte soliloquy'e çok imkânlı gelişir ve ilerler. Jan Kott, “Kendi

⁷⁰ Storey ve Allan, s.180

⁷¹ Storey ve Allan, s.180

⁷² Phelan, Kellogg ve Scholes, s.185

⁷³ Phelan, Kellogg ve Scholes, s. 188

⁷⁴ Bloom, Harold, “An Essay By Harold Bloom”, Burton Raffel (Ed.), *Macbeth* içinde, New Haven, CT, USA: Yale University Press, 2005. ss. 169.209

⁷⁵ Bloom, s. 170

⁷⁶ Şener, s.48

⁷⁷ Şener, s.29

psikolojisi içinde Macbeth, belki de Shakespeare'in trajedilerinin en derinidir"⁷⁸ der. *Macbeth* oyunu, cadıların kral olacağı kehanetini bildirmesiyle hayal gücü kuvvetli bir karakter olarak Macbeht'i karşımıza çıkarır. Kehanetten sonra Macbeth'in çelişkisi başlar ve kendini ilk soliloquy'sinde gösterir. Böylece anlarız ki şimdiye kadar incelediğimiz, monologun ikili yapısının akıl ve tutku arasında olduğunu söyleyen tanım burada değişime uğramıştır. Çünkü Macbeth'in yapısı itibariyle ikili bir doğası vardır; gerçek ve hayal arasındaki gidip gelir oyun boyunca. "Shakespeare diğer oyunlarında imgelemin olumsuz havasını azaltır ama Macbeth'te değil, bu hayal gücünün trajedisidir."⁷⁹ Esas çelişkiyi oluşturan kehanettir:

MACBETH: (kendi kendine) İki gerçek çıktı ortaya,
İki müjdecî gibi
Son perdesi krallığa varacak bir oyunda.

.....

(kendi kendine) Bu bir haber, ötelere bir haber:
Ne kötüye benziyor, ne iyiye. Kötü olsa,
Ne diye böylesine umut versin bana,
Doğru sözler etsin? Cawdor beyi oldum işte.
İyi olsa, ne diye kötülük soksun içime?
Öyle korkunç şeyler geliyor ki aklıma
Tüylerim ürperiyor; yüreğim yerinden fırlayıp
Kaburga kemiklerime çarpacak nerdeyse!
İnsanın düşündükleri
Gördüklerinden daha korkunç olurmuş meğer.
Adam öldürmek bir kuruntu henüz kafamda,
Öyleyken, adam olmaktan çıkarıyor beni;
Elim ayağım kesiliyor daha düşünürken,
Olmayan bir şey olandan çok sarsıyor beni:
Tek o kalıyor ortada, o olmayan şey!⁸⁰

"Çelişki kehanettir; kehanetler de geleneksel olarak şüphelidir. Macbeth geleceği tahmin etmenin oyunudur, büyük bir konsantrasyonla geleceği şimdide hissetme arzusuna odaklıdır."⁸¹ Geleceği hissetme arzusu hayalin kapılarını açar

⁷⁸ Jan Kott, *Çağdaşımız Shakespeare*, Teoman Güney (çev.), 1. Basım, İstanbul: Mitoş- Boyut Yayınları, 1999, s.79

⁷⁹ Bloom, s.170

⁸⁰ William Shakespeare, *Macbeth*, Sabahattin Eyüboğlu (çev.), 6. Basım, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010, s. 13-14

⁸¹ Frank Kermode, *Shakespeare's Language*, 1. Basım, London: Penguin Group, 2000, s.203

Macbeth'e. Dolayısıyla gerçekte bağının kırıldığı ilk yerde soliloquy formunda konuşur. Daha önce soliloquy'lerde "içe bakma" özelliğinden bahsettiğimizde bu genel olarak akli ve ruhu anıstırırdı, ancak burada Macbeth içe bakma deneyimini genişleterek işin içine vücudunu da katar. Yani karakter sadece kafasının içinden bahsetmez; kaburga kemiklerini, elini ayağını da bize açar. Ama burada "düşünemiyor, karşılaştıramıyor çünkü mantığının ötesindeki imgeler ve rekabet onu eziyor"⁸² denilen yer de bu açık soliloquy'nin yapısına cevap oluşturur. Ayrıca vücudun dilin içine girmesi, dille beraber hareket etmesi Duncan'ın öldürülmesinden hemen önceki "hançer" soliloquy'sinde daha tepe bir noktaya tırmanacaktır. Ama oraya gelene kadar, yani "Duncan'ın öldürülmesinin ilk önerilişinden öldürülüşüne kadar oyun şüphenin ve karar vermenin kâbus dolu dünyasında var olur: öldürmek ya da öldürmemek."⁸³ Oyunun bu bölümünde Macbeth korkularını, şüphelerini ifade ederken olabildiğince bonkördür. Ama öldürdükçe bu özelliği de dönüşür. Öldürmek ve öldürmemek düşünceleri Macbeth'i zorlar. Öyle ki bizim bu anladığımızı yaşayan başka bir Shakespeare kahramanı Brutus bunu bir monologda anlatır ve kendisi için dediği tam da burada Macbeth için de geçerlidir:

BRUTUS: Korkunç bir şeyin yapılmasıyla
İlk adımın atılması arasında geçen zaman
Bir kâbus, bir korkulu rüya gibi bir şey.
Düşünce bedeninin ölümlü organlarıyla danışıp tartışıyor sanki
bu arada
Ve tek başına insan küçük bir krallık gibi,
İç savaş buhranları geçiriyor.⁸⁴

Macbeth için "insan küçük bir krallık gibi" sözü içsel değil pek yakında dışsal bir durum olacağından bu buhranın ömrü uzun sürmez. Çünkü "Öldürmekten korkan Macbeth ile öldüren Macbeth arasında bir seçim"⁸⁵ yapmaya çok yaklaşır. Kral Duncan Macbeth'lerin şatosundayken bu seçim yapılmıştır; imgelem gücüyle birlikte aklının da ürünleri ortaya bu soliloquy'i çıkarır:

⁸² Bloom, S.190

⁸³ Kermode, s.202

⁸⁴ Shakespeare, William, **Julius Cesar**, Sabahattin Eyüboğlu (çev.), 4. Basım, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010, s.29-30

⁸⁵ Kott, s.77

MACBETH: Yapmakla olup bitseydi bu iş,
Hemen yapardım, olup biterdi.
Döktüğüm kanla akıp gitse her şey,
Bir vuruşta sonuna varılsa işin,
Bir anda bu dünyayı olsun kazanıversen,
Zaman denizinin bir kumsalı olan bu dünyayı,
Öbür dünyayı gözden çıkarır insan.
Ama bu işlerin daha burada görülüyor hesabı.
Verdiğimiz kanlı dersi alan
Gelip bize veriyor aldığı dersi.
Doğruluğun şaşmaz eli bize sunuyor
İçine zehir döktüğümüz kupayı.
Adam burada, iki katlı güvenlikte:
Bir kere akrabası ve adamıyım:
Ona kötülük etmemem için iki zorlu sebep.
Sonra misafirim: Değil kendim bıçaklamak,
El bıçağına karşı korumam gerek onu.
Üstelik bu Duncan ne iyi yürekli bir insanı
Ve ne bulunmaz bir kral.
Her değeri ayrı bir İsrail borusu olur
Lanet okumak için onu öldürene!
Acımak yeni doğmuş bir çocuk olur, çırılçıplak,
Kasırmanın yelesine sarılmış,
Ya da bir melek, görülmez atlarına binmiş göklerin,
Ve gider dört bir yana haber verir
Bu yürekler acısı cinayeti,
Gözyaşı savrulur esen yellerde.
Sebep yok onu öldürmem için,
Beni mahmuzlayan tek şey, kendi yükselme hırsım;
O da bir atlayış atlıyor ki atın üstüne
Öbür tarafına düşüyor eğerde duracak yerde.⁸⁶

Bu konuşmada cadıların kehanetinin getirdiği şüphe bertaraf edilmiş gibidir. “Duncan’ı katletmek düşüncesini gerçekten yaratıyorlar mıdır, yoksa bu düşünce, Macbeth’in kafasında, daha onlarla karşılaşmadan yer mi etmiştir?”⁸⁷ sorusunu haklı olarak sordurtur. Çünkü bu iki durum arasındaki zıtlık, yani Macbeth’in öldürmeye yatkınlığı ve kehanet arasında bir yön değişimi meydana gelmiştir. Buna da Macbeth’in

⁸⁶ Shakespeare, s.22-23

⁸⁷ Stephan Greenblatt, **Shakespeare Olmak**, Cem Alpan (çev.), 1.Basım, İstanbul: Can Yayınları, 2010, s.342

“kendi yükselme hırsım” açıklaması sebep olmuştur. Görüldüğü gibi oyun yapılacak olan şeyle ilgilenmeye devam eder, bu da monologları alabildiğine genişletir. “Oyunun ilk bölümü düşünce ve yapılan arasındaki boşluğun zamanında kurulmuştur.”⁸⁸ Bu zaman içerisinde, Macbeth’in suça, öldürmeye karşı ne hissettiğini bilmemiz sağlanmıştır soliloquy’ler aracılığıyla ve Harold Bloom’un “Macbeth’in kalbinin karanlığının içine doğru yolculuktayızdır ve burada, katilin içinde ve ruhunda kendimizi daha hakiki ve daha tuhaf buluruz”⁸⁹ dediği yere artık varmışızdır. Bizi, henüz eyleme geçememiş olsa da bir katilin düşüncelerinin, hislerinin orta yerine bırakmıştır oyun yazarı ve bir empatiden çok daha fazlası yaratılmıştır burada: “Bir an için biz olduğumuz kişi değilizdir. Kendimizi bir başkası gibi biliriz.”⁹⁰ Tam da bu noktada “bir başkası” olan “Macbeth, bizi kısmen korkutur çünkü kendi hayal gücümüzün hali korkutucudur; bizi katil, hırsız, gaspçı, tecavüzcü yapabilir gibi görünür”⁹¹ der Harold Bloom. “Shakespeare’in karakterlerinin soliloquy’de ve haykırıışlarında kendilerini açığa çıkarmaları seyirciye mutlak doğruluk verme niyetiyle bezenmiştir.”⁹² Bu yargı için belirtmeden geçmemek gerekir ki soliloquy’lerin, monologların mutlak doğruluğu için de şüphe payı bırakılmalıdır: “Çoğu zaman karakter kendisiyle ne düşündüğünü anlamak için konuşur ya da düşündüğü şeyi değiştirmek için ve hatta belki de düşündüğünün sesini bastırmak için.”⁹³ James Hirsh, bu konvansiyonun kabul edilmesini şöyle anlatır: “Basitçe kurulmuş ve devam etmiştir çünkü *açıklığın* tiyatro seyircisine aşına hale gelmesi bu yolla olmuştur.”⁹⁴ Okur için de aynı açıklık geçerlidir. Shakespeare’in bu kadar çok soliloquy yazması şüphesiz oyunlarının gereğidir. Ancak, yerinden kaldırılsa bütünün anlamını bozacak bu yetkin kelimelerin sahibinin, Shakespeare’in “kanlı canlı” konuşmalarını anlamak için Goethe’nin şu yorumu da etkili olabilir:

“Zaten Shakespeare basılmış dramların bir gün okunacağını,
harflerinin sayılacağını, karşılaştırılacağını ve dökümünün

⁸⁸ Kermode, s.203

⁸⁹ Bloom, s.171

⁹⁰ William E. Cain, “Murderous Thinking”, *Literary Imagination*, 2008, 10, 3, Oxford Journals veritabanı (10 Mart 2012)

⁹¹ Bloom, s.170

⁹² Phelan, Kellogg ve Scholes, s.201

⁹³ Hirsh, s.182

⁹⁴ Hirsh, s.130

yapılacağını hiçbir zaman düşünmemiştir; o yazarken, sahneydi gözlerinin önünde olan, dramlarında devingen ve canlı bir şey görüyordu; sahneden hareketle izleyicilerin gözlerinin önünden ve kulaklarından hızla geçecek bu şeyi de insan, ayrıntılarıyla ne yakalamayı ne de eleştirmeyi hayal edebilirdi, çünkü ortada yalnızca bir eylemde bulunmak ve bir izlenim yaratmak söz konusuydu.”⁹⁵

Bu yorumun içinde soliloquy “izlenim yaratmak” amacının altında kendine yer bulabilir gibi gelse de Shakespeare’de soliloquy’ler tek bir amaçla bulunmuyorlar: “Shakespeare’de insanlar kendilerini açığa çıkaran bir konuşma amacından başka sebepler için de konuşurlar; öyküyü ileri taşımak, şiiri ifade etmek ve veciz sözleri açıklamak. Seyirciyi aydınlatmalı, eğlenceyi temelleştirmeli ve krallara iltifatta bulunmalıdır.”⁹⁶ Bu durumda diyebiliriz ki genişleyen dış amaçlarıyla da soliloquy’nin Shakespeare’de önemli bir yeri vardır ve “görünen her boyut görünmeyen boyuta eşlik eder ve bu yüzden eylem yatay ve dikey olarak bütün Shakespeare oyunları boyunca yer alır.”⁹⁷ *Macbeth*’i düşündüğümüzde Peter Brook’un söylediği görünen ve görünmeyen boyut *Macbeth*’in maharetiyle nerdeyse başından beri bize bir arada sunulmuştur. Böylece oyun yazarı bizi hayal gücü kuvvetli bir karaktere çok yakın yürütür ve “diğer oyunlardan daha fazla bu oyununda bir katil gibi hissetmemize izin verir” der Harold Bloom, “*Macbeth*, Shakespeare’in yeteneğinin simgesi olabilir, öyle bir yetenek ki Shakespeare’i korkutmuş değildir ve bizi de dehşete düşürmesi gerekir, zira oyun kendi imgeleminin korkunçluğu üzerine kuruludur.”⁹⁸

“*Macbeth* başka oyunlardan daha fazla kriz anında hayat sürer; bu an zamanın olağan hareketlerinden muafır, çünkü an gelecekle tıkabasa doludur.”⁹⁹ Bloom da bu doğrultu da makalesinde William Hazlitt’in *Macbeth* için şu yorumuna yer verir: “O hiçbir şeyden emin değil ama şimdiki andan emin.”¹⁰⁰ “Şimdiki andan eminliği”, “zamanın olağan hareketlerinden muafılığı” soliloquy gibi zamanı yavaşlatan, ana odaklanmayı becerebilen bir dramatik araç sayesinde kendisini var etmiş olabileceğini

⁹⁵ Tinyanaov, Yuri, “Kuruluş Kavramı”, Tzvetan Todoroc (Ed.), **Yazın Kuramı** içinde. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010, ss.107-111

⁹⁶ O. W. Firkins, “The Character of *Macbeth*”, *The Sewanee Review*, 1910, 18, 4, Jstor veri tabanı (7 Mart 2012)

⁹⁷ Peter Brook **Evoking Shakespeare**, New York: Theatre Communications Group, 1999, s.26

⁹⁸ Bloom, s.170

⁹⁹ Kermode, s.205

¹⁰⁰ Bloom, s.180

düşündürür. Ama burada bahsedilen daha çok oyunun genel olarak zaman takıntılı bir oyun olduğu tartışmasından ileri gelir ve bu monologun yapısında da kendisini göstermiştir. Hayal gücü anı zapt etmiştir Macbeth'te. Öyle ki son cinayetini işlemek istediğinde Macduff'ın İngiltere'ye kaçtığını öğrenince “Ah zaman, hançerimden önce davranıyorsun.Bundan böyle içime ilk doğan ne olursa elime ilk alacağım iş de o olacak. Bugünden tezi yok, düşün ve hemen yap”¹⁰¹ der kendine. Oyunun sonlarına doğru olur bu, son cinayeti olacağından böyle konuşmuştur zaten. “Macbeth, tüm cinayetleri bitirecek son bir cinayet hayal ediyordu”¹⁰² diyen Jan Kott'u burada daha iyi anlarız. Ama daha ilk cinayetin arifesinde Macbeth'te “düşünen ve yapan” bir adam göremeyiz:

MACBETH: Bir hançer mi önümde gördüğüm?
Sapı elimden yana çevrik...
Gel, sarsın elim seni.
Yoksun elimde; ama görüyorum seni.
Uğursuz görüntü, göze var ele yok musun sen?
Kafamdaki bir hançer misin yoksa?
Ateşli beynim mi yarattı seni?
Görüyorum işte yine tutulacak gibisin,
Şu kınından çıkardığım hançer gibi.
Gideceğim yeri gösteriyorsun bana
Ve kullanacağım silahım ta kendisini.
Ya gözlerim öbür duyularıyla oynuyor,
Ya öbür duyularım gözlerimle.
Yine görüyorum işte seni:
Ağzında ve sapında kan var; demin yoktu.
Yok, hançer falan yok.
Benim kanlı tasarım bu gözlerimin gördüğü.
Şimdi dünyanın yarısında tabiat ölü gibi;
Perdelere bürülü uykuyu kötü rüyalar sarmış.
Cadılar başlamıştır şimdi büyülerine,
Soluk yüzlü tanrıçaları Hecate'yi çağırıyorlar,
Ve cinayet, iskelet suratlı cinayet,
Bekçisi ve habercisi kurdun ulumaları,
Hırsız Tarquinius'un sinsisi ve uzun adımlarıyla
İleriliyor hedefine doğru, bir hortlak gibi.

¹⁰¹ Shakespeare, s.74

¹⁰² Kott, s.80

Sen ey sağlam, katı toprak, duyma ayak seslerimi, bilme
gittiğim yeri;
Yoksa korkarım, taşların bile keser yolumu:
Bozarlar bu işime gelen korkunç sessizliği.
Duncan daha sağ, sen lafla asıp kesmedesin,
Kelimeler ateşine su serper eylemin
(Çan çalar)
Gidiyorum, bitti bu iş. Haydi diyor çanın sesi.
Sen işitme Duncan: Çünkü bu çan sesiyle
Ya cennete gideceksin ya cehenneme.”¹⁰³

“Eğer bir karakter hayali figürlerle hayali konuşmalar yaparak dramatize ediliyorsa soliloquy’ler kendine yönelmiş olarak nitelendirilir. Çünkü karakterin kendi muhayyilesinin hayal ürünleridir bunlar.”¹⁰⁴ Görüldüğü gibi, bu soliloquy kendine yönelmiş bir soliloquy’dur. Ayrıca bu bölümde Macbeth’in başından beri kendisiyle olan hayal gücü şaha kalkmış durumdadır. “Macbeth, Shakespeare’in hayal gücünün bir kutlaması”¹⁰⁵ der, Harold Bloom, “Bir ölüm makinesi olan Macbeth’e Shakespeare tarafından sıradan bir zekâdan az ama çok büyük bir hayal gücü bahsedilmiştir.”¹⁰⁶ Terry Eagleton bu konuşmaya başka bir açıdan bakar ve “Kralın katledilmesi edimi de bedensel kendine yabancılaşmanın bir biçimidir” der ve “öz parçalanmanın simgesel bir jesti olarak Macbeth’in eli kendi beyninin ürettiği bir hançeri yakalamaya çalışır.”¹⁰⁷ İşte burada soliloquy için de değişik bir unsur vardır; “gösterilemeyecek şeyi anlatır” denilen soliloquy Macbeth’te gösterilir ve anlatılır olmuştur.

“Dil –cadıların çift anlamlı muammaları- vücudu istila eder ve parçalara ayırır; arzu bilinçliliği öylesine şişirir ki onu, kendini duyusal kısıtlamalardan koparma ve boşlukta tüketme noktasına getirir. Dil, gerçeklikten koparıldığında, gösterenler gösterilenlerden kopar; sonuç bilinçlilik ile maddi yaşam arasında radikal bir yarılmadır. Sonunda Macbeth, kırılmış gösterenler yığını haline gelir.”¹⁰⁸

¹⁰³ Shakespeare, s. 29-30

¹⁰⁴ Hirsh, s.17

¹⁰⁵ Bloom, s.171

¹⁰⁶ Bloom, s.169

¹⁰⁷ Terry Eagleton, **William Shakespeare**, A. Cüneyt Yalaz (çev.), 3. Basım, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2011, s.15

¹⁰⁸ Eagleton, s. 16

Bunun sonunda “Macbeth uzun bir süre, gerçeğin ve kâbusun uzlaştırılmaz oluşunu kabul etmek istemedi. Rolüyle bağdaşamadı, sanki rol başkasına aitti”¹⁰⁹ yorumu da doğmuştur, çünkü Macbeth’in monologları aynı zamanda cinayetin olabilirliğine ve onun gelecek zamanına direnmeyi de içerir gibidir. Buna bağlı olarak başka bir yorum ise şu olmuştur: “Macbeth’in kendisi kesin tanımların bulanıklaşmasından korkar: ona göre insan olmak, hiyerarşik sadakatin belirli hassas bağları tarafından yaratıcı bir biçimde kısıtlanmış, sabitlenmiş ve çerçevelenmiş olmaktır.”¹¹⁰

Banquo’nun ve Macduff’in ölümlerine giden yolda ve sonrasında soliloquy’lerin imgelem gücü ve akıl arasındaki terazi ilk baştakine benzer bir dengede değildir. Macbeth, Lady Macbeth’in de cesaretlendirmesiyle her seferinde biraz daha değişir. Örneğin Macbeth, Duncan’ı öldürdükten sonra, “Kendini bilmemek daha iyi, ne yaptığını bilmektense!”¹¹¹ diyerek öldürmek ve öldürmemek arasındaki farkın da şekil değiştirdiğini gösterir. Banquo’nun hayaleti geldikten sonra Macbeth kehanetin belirsizliğini ortadan kaldırmak için cadılarla konuşmak istemesi de bu yöndeki değişimlerdenidir. Yani hayal gücü, gelecek tahmini, bilgiyle yer değiştirir: “Bilmeliyim çünkü; engel dinlemem artık kendi çıkarımın önünde”¹¹² der Lady Macbeth’e.

Başından beri Macbeth’i cinayet için cesaretlendiren soğukkanlı Lady Macbeth’in kendi kendine konuştuğu, Hirsh’in “küçümsenmemesi gerekir” dediği sahne soliloquy’nin kullanımı açısından ilgi çekicidir. Bunun birinci nedeni Lady Macbeth’te tekniğin aktif hale gelişidir ve oyundan çıkmadan yani intihar etmeden önce son kez bu formda konuşur. Ancak bu başka oyun kişileri tarafından duyulan bir soliloquy’dur ve “Eğer bir soliloquy ikinci bir karakter tarafından duyuluyorsa bu iç monologtur”¹¹³ ve “iç monolog, korunmuş bir konuşma değildir, tamamen zihinsel aktiviteyi sunar”¹¹⁴ yorumu bu sahnede örneklenir. Beşinci perde, birinci sahnede, Hekim ve Kadın karakterleri Macbeth’lerin şatosundadırlar ve Lady Macbeth sahneye girdiğinde onu dinlemek üzere kulak kesilirler:

¹⁰⁹ Jan Kott, s.81

¹¹⁰ Eagleton, s.12

¹¹¹ Shakespeare, s.60

¹¹² Shakespeare, s 62

¹¹³ Hirsh, s.141

¹¹⁴ Hirsh, s. 17

LADY MACBETH: Bir leke vara şurada hala.

HEKİM: Konuşuyor, dinleyelim.

....

LADY MACBETH: Çık elimden korkunç leke çık diyorum
sana!¹¹⁵

Sahne eldeki kanın çıkmamasının, oyunun tamamında görülen kan takıntısının bir örneği olarak başlar. Bu sözlerin Macbeth'e bir cevap olduğunu düşünür Hirsh. Çünkü önceki sahnelerde (perde 2, sahne 2) Lady Macbeth kocasını duymuştur: "Koca Poseidon'un bütün denizleri yıkayabilir mi bu elleri? Yıkayamaz!"¹¹⁶ Macbeth'te çok daha erken bir korkudur bu. Ama şimdi Lady Macbeth'e yerleşmiştir:

LADY MACBETH: Fife beyinin bir karısı vardı, ne oldu?
Nedir bu hep kirli mi kalacak bu eller?
Yeter artık, haşmetlim, yeter!
Her şeyi bozuyorsun bu korkularla.

.....

Kan kokuyor hala şurası:
Arabistan'ın bütün kokuları
Temizleyemeyecek şu ufacak eli!
Of, yeter artık! Yeter!

Hirsh'in "küçümsenmemesi gerekir" dediği yer onun dinlemesidir: "Soliloquy'ler Shakespeare'e aynı anda iki şeyi yapma fırsatı sağladı: hem Lady Macbeth'in karakterizasyonu güçlendirdi hem de astların çok şey bilmelerinin tehlikeli pozisyonunu dramatize etti."¹¹⁷ Lady Macbeth'in buradaki soliloquy'de karakterizasyonu oyunun önceki halinden çok farklıdır. Burada korkusunu, endişelerini duyarız. "Bu hadise seyircinin Lady Macbeth'e olan bakışını güçleştirmek için tasarlanmış görünmektedir. Onun başlarda cinayetdeki suç ortaklığını unutamayız. Ama bu bölümde yoğun bir şekilde acı çektiğine şahit oluruz."¹¹⁸ Bu dramatik araçla beraber

¹¹⁵ Shakespeare, s.91

¹¹⁶ Shakespeare, s.33

¹¹⁷ Hirsh, s.129

¹¹⁸ Hirsh, s.130

şu gerçekleşmiştir: “Duyulması onu savunmasız gösterir çünkü bu gelişme olana kadar böyle bir şey hayal edilemezdi.”¹¹⁹ Hirsh, bunun bu kadar yoğun ve karmaşık olmasının nedenini dinlenen soliloquy formunda olmasına bağlar. Lady Macbeth, sahnenin sonunda kendisine yönelmiş bir konuşma yapar:

LADY MACBETH: Ellerini yıka; gecelik hırkanı giy; sapsarı kesilme böyle!
Banquo gömüldü diyorum sana:
Mezarından çıkamaz Banquo.
...
Git yat, git yat; kapı vuruluyor.
Haydi, haydi, haydi, ver elini bana.
Olan oldu değişmez artık. Gel yat artık, gel yat.¹²⁰

Duyulan, dinlenen soliloquy örneği burada konuşan oyun kişisini duyanlar tarafından da sözel olarak ifade edilir. Hekimin, “Konuşuyor, dinleyelim” dedikten sonra “ Duydun mu bunu?” diye Kadın karakterine sorması buna örnektir. Bunun nedeni soliloquy sahne üzerinde başka oyun kişileri olsa bile genellikle duyulmadığından emin bir şekilde yer alır. “Konuşan kişi diğer karakterin varlığının farkında olsa bile, konuşmasını ondan koruyabilir ya da açık bir biçimde onların duymasını engelleyen neden dramatik hale getirilmiştir.”¹²¹

Seyton’un kraliçenin öldüğünü haber verdiği sahnede Macbeth’in konuştuğu soliloquy yine form olarak duyulandır ve “Seyton’un bunu duymasından korumaz konuşmasını. Seyton’un yorum yapması onun duymadığı anlamına gelmez.”¹²²

MACBETH: Er geç ölecekti kraliçe:
Er geç bir gün söylenecekti bu söz.
Yarın, yarından sonra bir yarın, bir yarın daha
Sürüp gidiyor günden güne küçük adımlarla;

¹¹⁹ Hirsh, s.130

¹²⁰ Shakespeare, s.94

¹²¹ Hirsh, s.141

¹²² Hirsh, s.172

Geçmiş günlerimiz ise nice sersemlelere ışık tutmuş
Ölüm yolunda, toz toprak olmazdan önce.
Sön, cılız kandil, sön! Hayat dediğin ne ki:
Yürüyen bir gölge, bir zavallı kukla bu sahnede:
Bir saat boy gösterip, boyun kırıp gidecek!
Bir daha da duyulmayacak artık sesi.
Bir aptalın anlattığı bir masal bu:
Kuru gürültüler, deli saçmalarıyla dolu.¹²³

“Macbeth doğal bir şair olduğu kadar doğal bir katil”¹²⁴, “adam öldürdükçe bilgeleşen”¹²⁵ tanımları Macbeth karakteri için burada net bir biçimde görülür. “Macbeth, karısının ölümünden sonra bir düşünür kimliği kazanır”, der Sevda Şener ve bu monologla “yazar Macbeth’e yeni bir yol vererek oyunun trajik boyut kazanmasını sağlamıştır” der ve üzerinde şöyle durur: “Ölüme yazgılı insanın yaşarken ki çabasının boşunaliğinden söz eder... Oysa biz baştan beri Macbeth’i iktidarı elde etmek için ona güvenen ve konuğu olan Kralını bile öldürecek kadar hırslı, kendi krallığı ile yetinmeyip aynı rütbeyi çocuklarına da sağlamak isteyecek kadar doyumsuz bir Kumandan-Kral kimliği içinde tanımışızdır.”¹²⁶ Dolayısıyla karakterizasyon Lady Macbeth’te olduğu gibi Macbeth’te de bu monologla yön değiştirmiştir.

Son olarak soliloquy’ler başka bir dramatik araç olan ironinin de taşıyıcısı olmuşlardır: “*Macbeth*, Shakespeareyen ironinin başyapıtıdır. Macbeth sürekli bildiğinden daha fazla şey söyler, söylediğinden daha fazla şey hayal eder. Bu yüzden açık bilincinin ve hayal gücünün arasındaki boşluk büyümeye başlar, olağanüstü hale gelir.”¹²⁷ Daha küçük bir noktaya bakarsak, oyunun içinde de Duncan’ın sözlerinden biri soliloquy’i ironikleştirir: “İnsanın içinden geçenler yüzünden okunabilseydi! Nerde! Öyle bir sanatımız yok!”¹²⁸ Bunu ölen Cawdor Bey’i için söyler ama onu öldürecek olan Macbeth de sahneye bu sözlerden biraz sonra girer. Dolayısıyla cinayetten önce ve sonra içinden geçenleri duyduğumuz Macbeth diğer oyun kişilerini mahrum bırakarak

¹²³ Shakespeare, s.101

¹²⁴ Bloom, s.190

¹²⁵ Güçbilmez, s.67

¹²⁶ Şener, s.88

¹²⁷ Bloom, s.185

¹²⁸ Shakespeare, s.15

bize sanatını oyun boyunca iletmesi oyunda da küçük bir noktada görülmüş olabileceği düşünülebilir.

“Hamlet için düşünce, varlığının besinidir ve aksiyon Macbeth’tekinden az bulunur ve daha zordur. Yine de, bir kez uyandırıldığında apar topar ve içgüdüsel olur.”¹²⁹ *Macbeth*’ten sonra *Hamlet* soliloquy’leri bize hem benzer hem de daha farklı açılar sunacaktır. Soliloquy’ler ve Shakespeare birlikteliğinin en ünlenmiş oyunu ve karakteri *Hamlet*’tir. “*Hamlet* edebiyatın muhteşem çarşısı: her şey mevcut, hepsi garantili ve markalı”¹³⁰ bir övgü cümlesi olmaktan çok bir gerçeği yansıtır; biz de bu çarşıda aradığımızı bulanlardanız. Hamlet, düşüncelerini, duygularını soliloquy’ler aracılığıyla açığa çıkarır.

“Zira, Hamlet, Shakespeare’in özel bir teknik beceriyi sessiz sedasız geliştirmekte olduğunu açık eder. Bu gelişim devam etmekte olan mesleki bir tasarımın açık, kesin bir sonucu olabilir veya daha gelişigüzel, hatta fırsatçı da sayılabilirdi. Ancak her halükarda kademelidir bu başarı: bir anda meydana gelmiş eksiksiz bir keşif ya da heybetli bir buluş değildir de, daha çok özel bir temsil tekniğinin incelikle arındırılmasıdır. Yüzyılın dönümünde, çığır açan bir atılıma girişmişti Shakespeare. İç-dünyayı temsil etme yollarını mükemmelleştirmişti.”¹³¹

İç dünyayı temsil etmenin yolları Shakespeare’in birçok karakterinde vardır. Harold Bloom, Shakespeare’in diğer oyun kişileri için şunun temelde geçerli olduğunu söyler: “Kendilerini bizim dinleyişimizle aynı anda dinlerler ve öğrenmeleri ve değişimleri bizim öğrendiğimiz ve değiştiğimizle aynı seviyededir”¹³² Ama *Hamlet* için “Bu orijinallikteki temel unsur kognitif güçtür”¹³³ der. James Hirsh’in yorumu oyun yazarı açısından şunu söyler: “Shakespeare şu gerçeği dramatikleştirmek için soliloquy geleneğini kendine-yönelmiş bir konuşma olarak kullandı: “insan asla doğrudan, aracısız bir başkasının aklına erişim sahibi olamaz.”¹³⁴ Babası Kral Hamlet’in ölümünden hemen sonra annesi Kraliçe Gertrude’un, amcası Cladius’la evlenmiş olması

¹²⁹ Firkins, s.426

¹³⁰ Kermode, s 125

¹³¹ Greenblatt, s 287

¹³² Bloom, s.232-233

¹³³ Bloom, s238

¹³⁴ Hirsh, s.35

Hamlet'e sıkıntı verdiğini anlarınız ilk soliloquy'sinde. Babasının hayaletinin ortaya çıkmasıyla da sadece yasta değil bir eylem alanına, intikam eylemine giden bir yolda olacaktır.

“Shakespeare'in oyunu, hayalet cinayeti Hamlet'e anlatmadan az önce başlayıp Hamlet intikamını gerçekleştirdikten az sonra da biter. Burada, olay örgüsündeki belirleyici değişiklik – herkesin haberdar olduğu, halkın huzurunda gerçekleştirilmiş olan cinayetten, öldürülmüş adamın ruhu tarafından bir tek Hamlet'e açıklanan gizli cinayet haline gelmesi- oyun yazarına neredeyse trajedinin tümü boyunca, “ilk hareketi” ile “korkunç olanı gerçekleştirilmesi” arasında kararsız kalmış kahramanın bilinci üzerinde odaklanabilme olanağı vermiştir.”¹³⁵

Görüldüğü gibi buradaki ara alan, yani karar verme ve yapma arasındaki boşluk *Macbeth*'te olduğu gibi bize karakterin, Hamlet'in bilincini açacaktır. Bu da çoğunlukla düşüncelerini, duygularını taşıyan soliloquy'ler aracılığıyla olur. Bu sebeple *Hamlet* hem psikanaliz hem de bilinç üzerine yapılan pek çok araştırmaya da konu olmuştur. Karakterin ilk soliloquy'si, birinci perde, ikinci sahnede Kraliçe ve Kral'ın sahneden çıktığında başlar. Bu soliloquy'e gelmeden önce bu sahnede Hamlet ve annesi arasında, onun babasının yasını tutmayı bırakmasını öğütlediği diyalogda, anlarınız ki Hamlet karakter olarak ikili bir durum içindedir, dışı içindekileri anlatmaya yetmiyordur:

HAMLET: Görünen mi dediniz?
Olan deyiniz, sayın bayan, görünen yok benim için, olan var.
....
Gösteriş olabilir bütün bunlar.
Ama hiçbiri anlatmaz bunların
Benim içimdekini¹³⁶

Hamlet burada kendi içini olanca acısıyla açacağı soliloquy'e hazırlamıştır bizi ve hemen sonra da Kral ve Kraliçe sahneden çıktığında ilk soliloquy'i duyuyoruz:

¹³⁵ Greenblatt, s.293

¹³⁶ William Shakespeare, **Hamlet**, Sabahattin Eyüboğlu (çev.), 3. Basım, İSTANBUL: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2009, s.11

HAMLET: Ah, bu katı, kaskatı beden bir dağılsa,
Eriyip gitse bir çiy tanesinde sabahın!
Ya da Tanrı yasak etmemiş olsa
Kendi kendini öldürmesini insanın! Tanrım! Ulu tanrım!¹³⁷

Bu soliloquy Hamlet'in durumunun çözümlemesidir ve bununla ilgili tüm estetik, biçimsel özellikleriyle kestirme bir yol gösterir.¹³⁸ Hamlet, annesinin bu kadar hızlı evlenmesine içerlediğini anlatır. O ana kadar "Başka hiçbir kaynaktan öğrenmediğimiz bilgiyi içerir ama gerçek tutkulu duygularla çevrelenmiştir."¹³⁹ "Bu muydu olacak iki ay sonra ölümünden. O kadar bile değil, iki ay bile olmadı" ve sonunda "Ama boş kendini yüreğim; dilimi tutmak gerek!" der. Bu soliloquy birçok araştırmacı tarafından baştaki ölüm düşüncesiyle ve sonundaki susma isteği, harekete geçmemesiyle önümüzdeki soliloquy'lerin prototipi olduğu söylenir. Daha doğrusu Hamlet'in "Var olmak mı, yok olmak mı, bütün sorun bu!"¹⁴⁰ ile başlayan soliloquy'sinin buradakine benzer başladığıyla ilişkilendirilir. Buna bağlı olarak ölüm, intihar düşüncesinin ilk izi olarak görülür. Bir de Shakespeare'in bu ilk ve "var olmak mı, yok olmak mı" soliloquylerinde görülen bir özellik olarak "Shakespeareyen Soliloquy" makalesinde Wolfgang Clemen'den alıntılanan şöyle bir gözlem vardır: "Shakespeare insanın kendisiyle konuşmasında düşüncelerin ardı ardına bir düzen ve mantık içinde olmadığını çok erken fark etmiştir."¹⁴¹ Kopuk cümleler içermesi, yarım cümleler, haykırışlar, tekrarlar ve ani geçişler bunun göstergeleri olarak vardır.¹⁴² İlk soliloquy'de diğerinden eksik olan henüz hayaletin bilgisi ortada yoktur Hamlet için. Dolayısıyla eyleme ait ertelemeyi getirecek bir intikam fikri de yoktur ama melankolinin Hamlet'te başından beri var olduğunu gösterir. Dördüncü soliloquy olan "Var olmak mı, yok olmak mı" erken olmasına rağmen burada işlenebilir:

¹³⁷ Shakespeare, 13- 14

¹³⁸ John C. Freeman, "Interrogating the Soliloquist: Does It Really Go without Saying?", *symphloke*, 2010, 18, Jstor veri tabanı (2 Mart 2012)

¹³⁹ Helen Cooper, "Hamlet and the invention of Tragedy", *Sederi*, 1996, 8, Jstor veri tabanı (2 Mart 2012)

¹⁴⁰ Shakespeare, s.71

¹⁴¹ William E. McDonnell, "The Shakespearean soliloquy: A problem of focus", *Text and Performance Quarterly*, 1990, 10, 3, Routledge veri tabanı (2 Mart 2012)

¹⁴² McDonnell, s 231

HAMLET: Var olmak mı, yok olmak mı, bütün sorun bu!
Düşüncemizin katlanması mı güzel,
Zalim kaderin yumruklarına, oklarına,
...
Ölmek, uyumak sadece! Düşün ki uyumakla yalnız
Bitebilir bütün acıları yüreğin
Çektiği bütün kahırlar insanoğlunun.
Uyumak, ama düş görebilirsin uykuda, o kötü!¹⁴³

Tarihin en çok konuşulmuş, üzerine fazlaca yazılmış karakterinin en unutulmaz sözlerini içeren bu soliloquy için de yorumlar türlüdür. “Bazıları diğer karakterlerin Hamlet’i duyduğuna inanır ve bazıları da hem duyduklarına hem de bunun farkında olduklarına. Yine bazıları Hamlet’in duyulmayı niyetlenerek konuştuğunu sezer.”¹⁴⁴ Bu soliloquy’nin içeriğini inceleyen bir makalede L. L. Schücking’in şu düşüncesine yer verilir: “Diğer soliloquy’lerin tersine bunda görüldüğü sahneye ait olduğunu belirten hiçbir iz yoktur. Ama bu soliloquy bağlama doğal olarak oturmasa da prensin genel psikolojik tutumuna fevkalade uyar.”¹⁴⁵ Hamlet burada çoğul olarak konuşur ve “biz” der; “Düşüncemizin katlanması güzel”, “Sıyrıldığımız zaman yaşamak kaygısından, ne düşler görebilir insan, düşünmeli bunu”, “Bilinç böyle korkak ediyor hepimizi”. “Burada Hamlet’in deneyimini arayanlar hayal kırıklığına uğrar.”¹⁴⁶ Böylelikle “Kendi kişiselliğine referans vermektan kaçınarak bu soliloquy’nin edebiyatta yankılanmasını başarmıştır. Shakespeare Hamlet’in endişelerini okuyucuya ve seyirciye uyumlu hale getirip Hamlet’in bizim için konuşmasına izin veren stratejik zamirler (biz, siz, o) kullanmıştır.”¹⁴⁷ Bizim adımıza konuşarak “tematik bir açılışla yine alternatifler arasında dengelenmişizdir”¹⁴⁸ Bu yönüyle “soliloquy’nin yeni bir kullanımını” ifadesini yaratan da insanlık durumunu bu yolla geniş bir açıdan düşünmesi olmuştur.”¹⁴⁹ Ama soliloquy’nin ikinci yarısı ölümden, intihardan bahsederek kişisel bir vurguyu taşımış olur Hamlet için. Sonunda ise “Bir iş, eylem olma gücünü yitiriyorlar”

¹⁴³ Shakespeare, s.71-72

¹⁴⁴ Alex Newell, “The Dramatic Context and Meaning of Hamlet's "To Be or Not to Be" Soliloquy”, PMLA, 1965, 80, 1, Jstor veri tabanı (2 Mart 2012)

¹⁴⁵ Newell, s.38

¹⁴⁶ Margreta de Grazia, “Soliloquies and Wages in the age of Emergent Consciousness”, *Textual Practice*, 1995, 9, 1, Routledge veri tabanı (21 Nisan 2012)

¹⁴⁷ Douglas Bruster, “To Be or Not to Be”, *GBR: Continuum International Publishing*, 2007, Jstor veri tabanı (17 Nisan 2012)

¹⁴⁸ Kermode, s.115

¹⁴⁹ Kermode s. 124

dediği düşünceleri, kendi hareketsizliğinin bir yansıması olarak görülebilir. Yine burada, oyunun dördüncü soliloquy'sinden sonra “Dramatik karakter fikrinin tamamen değişmesi bu oyunla oldu”¹⁵⁰ yorumu daha da anlamlı gelebilir. Çünkü Hamlet bildiğimiz karakterlere benzemez, yaşayışı, yorumlayışı farklıdır. Öyle ki Harold Bloom'un Hamlet makalesinde yer alan, A. C. Bradley'in şu yorumu hiç de fazla değildir: “Hamlet, Shakespeare'in Shakespeare oyunları yazmış olduğunu düşünebileceğimiz tek karakteridir.”¹⁵¹ “Hamlet'in sorusunun cevabı Hamlet'tir”¹⁵² diyen Harold Bloom da bu kapalı ifadeyle Hamlet'in bir karakter olarak nasıl zorlu bir yerde durduğunu ima etmiş olur. Hamlet için geçerli olabilecek soliloquy yorumlarından biri de şu olur:

“Morris Arnold soliloquy'i açıklarken bir ikilemde durarak tanımlar: ‘iştirilmeyen düşünceleri açığa çıkarmak için bir ortamdır. Bu durumda, soliloquy'i konuşan kişi kendisine konuşmuyordur, kendisine düşünüyordur. Bu çeşit soliloquy bütün etkisiyle kullanıldığında dinleyici konuşmanın aracının ne olduğunu unuttur, sadece konuşan kişinin düşüncelerinin ve duygularının farkına varır.’¹⁵³

“Kendisine düşünmek” Hamlet için olabildiğine geçerlidir. Üçüncü soliloquy'e geri döndüğümüzde Hamlet neden bu kadar eylemsiz olduğunu sorar kendisine. Konuşmaya geçmeden önce oyuncular oynayacaklarını okurlar ve Rosencratz ve Guildenstern karakterleri sahneden çıkarlar. Hamlet de “Oh, yalnızım nihayet!”¹⁵⁴ diyerek konuşmaya başlar. “Bu soliloquy'de sadece kendisinin yalnız varlığıyla değil, onu çevreleyen karakterler ve onların sıradan diyaloglarının, tasalarının ayrılmasıyla, kendi bilinçliliğinin şiirsel diline geçer.”¹⁵⁵ Ayrıca bu ifade dönemin soliloquy tarzını açıklayan başka bir ayrıntıyı barındırır. Margrete de Grazia'nın Raymon Williams'tan aktardığına göre “Shakespeareyen sahnede karakterin yalnız olduğu görüntüsünü

¹⁵⁰ Kermode, s 125

¹⁵¹ Bloom, Harold, “An Essay By Harold Bloom”, Burton Raffel (Ed.), **Hamlet** içinde. 1. Basım, New Haven, CT, USA: Yale University Press, 2003, ss. 229-250

¹⁵² Bloom, s.241

¹⁵³ Freeman, s,132

¹⁵⁴ Shakespeare, s.65

¹⁵⁵ Philip D. Collington, “ ‘Sallets in the Lines to Make the Matter Savoury’: Bakhtinian Speech Genres and Inserted Genres in Hamlet 2.2”, *Texas Studies in Literature and Language*, 2011,53, 3, Jstor veri tabanı (11 Nisan 2012)

yaratmak fiziksel olarak imkânsızdır.”¹⁵⁶ Ama bu soliloquy ile, “Oh, yalnızım nihayet!” ifadesi bir sahne direktifinin metnin içinde kullanılışı yerine geçmiştir ve böylece Hamlet’in seyirci önünde yalnız olduğunu anlaşılr.¹⁵⁷

HAMLET: ...Ah, nasıl bir uşak, ne aşağılık bir köleyim ben!

.....

Korkağın biri miyim yoksa ben?

Açak diyen biri yok mu bana

bir tepeleyen yok mu beni?

.....

Oturmuş gönül avuturum kelimelerle.

Kaldırım yosmaları, aşçı yamakları gibi!

Tuh, yazıklar olsun bana!

Ey kafam, silkin artık!¹⁵⁸

“Hamlet bir dolu soliloquy’inde kendisini anlama yeteneğinin yoğun hayal kırıklığını ifade eder.”¹⁵⁹ “Korkağın biri miyim ben?” sorusu da James Hirsh’e göre bu hayal kırıklığının ifadesidir. Ayrıca eylemsizlik olarak yorumlanır ama asıl olan şudur: “Hamlet’in eylemi bütünü ile kendi iradesi, kendi seçimi, kendi gücü ile gerçekleşir. Bu bakımdan oyunda dış koşulların işlevi en azdır denilebilir. Hamlet’i koşullayan kendi vicdanı, görev ve sorumluluk anlayışı olmuştur.”¹⁶⁰ Diğer taraftan bu konuşmanın sonunda eylemsizliğini alt etme anlamında Hamlet’in adımı görünür hale gelmiştir. “Tiyatroyu bir kapan gibi koyup önüne, kralın vicdanının kıştıracağı içine”¹⁶¹ diyerek krala oynayacağı oyunu kurar Hamlet ve oyunla birlikte kralın tepkisini ölçeceğini açıklar sonunda.

“Hamlet’in soliloquylerinde düşünceleri açıkça bellidir; babasının ani ölümü sebebiyle alt üst olmuş duygusal ve akli durum Hamlet’in duygu akışındaki krizin dört temel gerçeği teşhis edilebilir: birincisi, önemli bir karar almanın eyleme de yansıyan bir problem olarak çelişkisi; ikincisi, hayatın ona hissettirdiği hal; üçüncüsü,

¹⁵⁶ de Grazia, s.76

¹⁵⁷ de Grazia, s.76

¹⁵⁸ Shakespeare, s.66

¹⁵⁹ Hirsh, s.

¹⁶⁰ Şener, s.91

¹⁶¹ Shakespeare, s.67

hayatla ilgili yarı-filozofik görüşler; dördüncüsü ölüme karşı karmaşık hisleri.”¹⁶²

Soliloquy’ler konularına göre ayrılmaz ama bütünlüklü olarak bu temalar arasında gidip gelir *Hamlet*’te. “Lloyd A. Skiffington’un tanımladığına göre, retorik yoğunluğa bağlı olarak *Hamlet*’in özel konuşmaları soliloquy’nin şu üç temel dramatik fonksiyonu gerçekleştirir: *açıklayıcı* (öyküyü), *öğretici* (temayı), *ifşa edici* (karakteri).”¹⁶³ James Hirsh, soliloquy’lerin diğer teatral araçlardan ayrı bir form olduğunu ileri sürerken sebep olarak, onların retorik kalitelerinden çok karakteri, dürtülerini, tedirginliklerini ve niyetlerini açığa çıkarmasıyla fark edilir olduğunu söyler.¹⁶⁴

Altıncı soliloquy’inde Kral’ı dua ederken görür Hamlet ve soliloquy’inde niye eylemi gerçekleştirmeyeceğini açıklar:

HAMLET: Tam zamanı dua ederken... Bitirelim bu işi.
.....
Dur kılıcım, daha iğrenç bir zamanı bekle:
Sarhoş olduğu ya da öfkeden kudurduğu anı
.....
Annem bekliyor beni... ama, kanlı katil,
Annem de kurtaramaz seni, bunu bil!¹⁶⁵

Burada *Hamlet*’in konuşması duyulması açısından korunmuş bir soliloquy’dur. *Cladius* diz çökmüş dua ederken onu duymaz ve Hirsh’in de dediği gibi günah çıkardığından ve aklının duymadığımız bir bölümünden haberdar olmamızla beraber *Hamlet*’in yapacaklarını engeller.¹⁶⁶ Kral, “...Suçluyum demek, diyebilmek, evet, büyük şey bu, ama günah çıkarmak neye yarar, pişman olmaz, yaptığından dönmezse insan?..”¹⁶⁷ demesi *Hamlet* için “*Claudius*’un nefret edilen pozisyonunu değiştirmez ama suçluluğuna karşı bir şüphe ve acıma yaratabilirdi. Bu yüzden *Hamlet* onu duymak

¹⁶² Newell, s47

¹⁶³ Collington, s.279

¹⁶⁴ Hirsh, s.25

¹⁶⁵ Shakespeare, s.96-97

¹⁶⁶ Hirsh, s 160

¹⁶⁷ Shakespeare, s.96

istemez.”¹⁶⁸ Ayrıca Hamlet burada Claudius’un suçu kabul ettiğini de duymaz, peki neden? “Bir açıklama, Hamlet’in Claudius’un duasını veya kendine-yönelmiş konuşmasını duymaktan korktuğudur.Ama Hamlet birinin içsel durumuyla içinin ne söylediği arasındaki farkı bilir. Claudius söylese de günah çıkaramaz. ...Biri kendi ruhunun durumu hakkında yanılabilir.”¹⁶⁹ Hirsh’ten daha önce alıntıladığımız “kendi düşüncesini bastıran” bir soliloquy’e örnek olabilir Claudius’unki. Yani tam anlamıyla içsellüğün mutlak doğru bilgisiyle dışa sunumu anlamına gelmemiştir burada soliloquy. Hirsh, “Claudius’un soliloquy’si açık bir şekilde dua eden kişininkinden farklıdır” der ve onun duanın bitiminde ‘Sözlerim uçuyor havaya, ama düşüncem yerde’¹⁷⁰ demesini kendi konuşmasının farkında olduğunu ve bunu kendisine açıkladığını söyler: “Bu yetersizlik kendine-yönelmiş bir konuşmayla dua eden kişi arasındaki geçişte Claudius’un karakterizasyonu hakkında anahtar bir unsur yapar.”¹⁷¹

Son olarak “Shakespeare Hamlet’i neden bu şekilde, oyunun olayları ve seyirci üzerinde etkileri arasındaki olağanüstü ayrımla birlikte yazdı?” sorusunun sahibi Helen Cooper cevabıyla soliloquylerin çokluğuna da bir yorum getirmiş olur:

“Büyük olasılıkla bir hokkabazlık hilesinden alınacak hoşnutlukla değil. Shakespeare’in aklındakini tahmin edemeyiz ama cevap oyunun kendi içinde olabilir. Eğer trajedi insanın içinde konumlanmışsa, dünyanın yerine kafasında, olayın yerine tepki olarak, o zaman dünya ve akıl arasında ölçülebilir bir farkın kurulması lazım gelmiştir tepki ve olay arasında. Diğer durumda oyun basit bir olay trajedisi olurdu.”¹⁷²

Hamlet’in trajedisiyle dünyası kafasının içi, kafasının içi de dünya olmuştur söyledikleriyle. “Shakespeare’in bir karakter yaratıcısı olarak muhteşem yeteneği modellerin kalıplarını bireysellikle doldurma becerisidir. ... Shakespeare kendisini karakterine yansıtan, olayları onun görüş açısından bakan yazarlardan biridir.”¹⁷³

¹⁶⁸ Hirsh, s.160

¹⁶⁹ Hirsh, s.161

¹⁷⁰ Shakespeare, s.97

¹⁷¹ Hirsh, 17

¹⁷² Cooper, s.217

¹⁷³ Phelan, Kellogg ve Scholes, s 230,

Bununla birlikte konvansiyonun dramdaki yetkinliği, Shakespeare'in deneyimi, samimi yakınlığın ve paylaşma meselesinin deneyimidir; sadece başka birinin aklından çok aklın kendisinin deneyimidir.¹⁷⁴ Rönesans döneminin kendine yönelmiş soliloquylerini kullanan Shakespeare'den sonra soliloquy'e bakış değişmiştir, Hirsh bu konvansiyonun "yaratıkmış gibi karşılanmasından" bahseder: "Absürt ve doğal olmadığı yönüyle yaygın ve dehşetli bir şekilde alay edildi. Onaylanmıyordu."¹⁷⁵ Böylelikle yeni yüzyıla gelindiğinde monologun yerinin aynı kalmayacağı belli olmuştur.

1.3. Gerçekçi Tiyatroda Monologun Kullanımı

On dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde monologun, hakim olan gerçekçilik akımıyla yeri sarsılmıştır. Bu dönemde monologlar "estetik ve filozofik etkilerini"¹⁷⁶ kaybetmişlerdir. Ayrıca bugünün de bakış açısını biraz olsun içeren bir şekilde yapmacık, hatta karakteri açıklamanın kısa yollarından biri olduğu için tembel bir dramatik araç etiketi yapıştırılmıştır. Bundan da öte "gerçekçiliğin tüm metodu tiyatroya ait konvansiyonları en aza indirmek"¹⁷⁷ olması belki de en başta monologu etkileyen bir tutum olmuştur. Gerçekçilik söz konusu olduğunda "edebi gerçekçiliğin büyük aracı"¹⁷⁸ roman dramın gerçekçilikle olan ilişkisinde ilk bakılan yerdir.¹⁷⁹

"... 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 rzgrını da arkasına alarak, yeni konular, duyulmamış öyküler üretmeye yönelmiştir."¹⁸⁰

¹⁷⁴ Cain, s.27

¹⁷⁵ James Hirs, s.

¹⁷⁶ Hirsh, s.147

¹⁷⁷ Yael Harussi, "Realism in Drama: Turgenev, Chekhov, Gorky and Their Summer Folk" *Ulbandus Review*, 1982, 2, 2, Jstor veri tabanı (30 Nisan 2012)

¹⁷⁸ Jovan Hristi ve Maria Shoup, "The Problem of Realism in Modern Drama", *New Literary History*, 1977, 8, 2, Jstor veri tabanı, (30 Nisan 2012)

¹⁷⁹ Hristi ve Shoup, s. 311

¹⁸⁰ Beliz Güçbilmez, **Zaman, Zemin, Zuhur**, 1. Basım, Ankara: Deniz Kitabevi, 2006, s.26

Romanın hayatı olduğu gibi, abartısız nesneliliğiyle işlemek istemesi onu gerçekçilikle aynı iddiada birleştirir. “Gerçekçiliğin iddiasının büyük kısmı hem resimde hem de edebiyatta görme duyumuzun içindedir; bizi anında etkileyen dünya için en güvenilir rehber olma iddiası.”¹⁸¹ Gerçekçi oyunlarda bu bağlamda “...ortalamadan üstün kahramanın yerini sıradan insan, karşı koyma, ya da başkaldırı biçimindeki eylemin yerini çevre koşullarına karşı etkisiz bir tepkinin aldığı görülür.”¹⁸²

Gerçekçiliğin dramatik metinlere girişinde ise ilk olarak anılan isim Henrik Ibsen olmuştur: “İlk örnek olarak girişimden en çok Ibsen sorumludur. Her şeyi imayla ve yan yana getirerek iletişim kurduğunu, dramatik formu kırıp geçmeden yapmıştır bunu.”¹⁸³ “Yazılmamış bir romanın final bölümleri gibi”¹⁸⁴ değerlendirilen Ibsen’in oyunlarında “monologlar, kendi kendine konuşmalar, konuşmanın doğallıktan yoksun olan tarafları ekarte edildi.”¹⁸⁵ Gerçekçi oyunların monologu yapmacık bulmasının yanında başka sebeplerle de desteklenen bir tavır vardır burada. “Gerçekliğin dramatisasyonunda bir didaktiklik yoktur, yol göstermez ve taahhütsüzdür; belirsizdir, kararsızdır, beklenmedik bir şekilde gerçeğin tüm iddialarını yıkıcıdır ve hüküm verilemez. Çünkü seyircilerin aklını onların yerine toplamayı reddeder.”¹⁸⁶ Monologun üç dramatik fonksiyonunu saydığımızda “açıklayıcı (öyküyü), öğretici (temayı), işa edici (karakteri)”¹⁸⁷ maddelerinin burada gerçekçilik tarafından bertaraf edildiğini de görmüş oluruz. Bu açıklamayı bizzat Ibsen de yapmıştır:

“Ibsen, gerçekçilik içerisinde radikal bir yeniden-tanımla kendi dramaturjisini, ‘doğrulamanın’ veya mutlak kesinliğin herhangi bir formunun tamamen yokluğu olarak tanımlamıştır: ‘Metot, teknik, formun altını çiziyor... bu form kendi içinde yazarın diyalogda görünür kılınmasını yeterince engelliyordu. Niyetim, denediğim şey okura gerçeklik deneyiminden bir parça izlenim vermektir.’”¹⁸⁸

¹⁸¹ Peter Brooks, “Realist Vision”, 1. Basım, , New Haven, CT, USA: Yale University Press, 2005, s.3

¹⁸² Şener, s.50

¹⁸³ Una Ellis-Fermor, **The Frontiers of Drama**, 2. Basım, London: Methuen & Co. Ltd, 1946, s.98

¹⁸⁴ Hristić ve Shoup, s.311

¹⁸⁵ Ibsen and Realism, <http://www.norway.org/aboutnorway/culture/masters/ibsen/realism/> (5 Mayıs 2012)

¹⁸⁶ Errol Durbach, “Ibsen and the Dramaturgy of Uncertainty”, *Ibsen Studies*, 2006, 6, 2, Jstor veri tabanı (5 Mayıs 2012)

¹⁸⁷ Collington, s 279

¹⁸⁸ Durbach, s.124

Ibsen diyalogda görünmek istemezken “yazarın iz bırakabileceği” monologu yazarlığında temel bir yere koyamazdı. Ayrıca söylemek gerekir ki monologun azlığı veya yokluğu karakteri tamamen dışsal bir yerde konumlandırmaz. Yine romana açılan başka bir yön vardır burada. “Yüzleşme ve tartışma fikirlerin içsel gelişiminde asıl gerekli şeydir. Romanlar da fikirlerin çatışması üzerine kurulmuştur.”¹⁸⁹ Ibsen’in *Bir Bebek Evi* oyununda Nora’nın üçüncü ve son perdede kocası Helmer’le yüzleşmesi tam da buna örnek oluşturur. Hatta Nora’nın “Bütün sekiz yıl boyunca -hayır, daha da uzun süredir, ilk tanıştığımız andan beri- ciddi herhangi bir konuda tek bir laf etmedik” sözündeki çıkışla birlikte monolog olmadan bir iç dünyaya giriş yaparız. “Ciddi konuşma” tam da gerçekçiliğe uygun bir yüzleşmeyle başlar ve biter. Nora toplumdaki yerini, kendisine karşı görevlerini sorgular. “Gerçekçi akımların yazarları, somut gerçek bilgisinin, bilgiye temellendirilmiş mantıklı düşüncenin yüceltiği yazarlardır. Bu yazarların oyunlarında gerçekleri görememe, bir toplum sınıfına özgü eksikliklerdir.”¹⁹⁰ Biz de Nora’nın bir şeyleri gördüğünü en sonunda anlarız. Fikirler çakışıyordu ve sonunda evi terk eder. Kocasından ayrılır ve bir belirsizliğe doğru gider. Yine Nora’ya ait başka bilgi oyunun başlarında kısa bir diyalogla gelir. Nora’nın Noel ağacını eve taşıyan hamala parasını verdiği sahne Martin Esslin’e göre şu demektir: “... hamala 1 Kron verir, ama hamal hizmetinin karşılığının yalnızca 50 Öre ettiğini söyleyince o da, “Üstü kalsın”¹⁹¹ der. Onun sözleri, seyirciye, Nora’nın sevecen ve müsrif bir kadın olduğunu belirttiği gibi, başka bilgileri de sağlar: onun toplumsal konumu, kendini kanıtlama gereksinimi gibi.” Görüldüğü gibi Nora’yı sosyal anlamda tanımak durumunda oluşumuz onu bize sosyal olaylara olan tepkilerinde ortaya çıkartır ve böylece diyaloglarda görünür olur. Esslin şöyle devam eder: “Bunlar aksiyon ilerledikçe aydınlığa çıkar. Dramatik diyalogdaki her sözcüğün en azından bir çift yükümlülüğü vardır: bu sözcükler, bir yandan, gerçek anlamı iletirken, öte yandan, o sözcükleri kullanan karakter üzerine bilgi sağlarlar.”¹⁹² Ibsen’den sonra “geleneksel tragedyanın temel çatısı değişmiş, fakat karşımıza farklı bir trajik durum çıkmıştır: sınırlarını bildiği halde durumuna razı olmayan insanın durumu. Yenilgiye koşullu, fakat saygınlığını

¹⁸⁹ A. P. Chudakov ve Julian Graffy, “The Poetics of Chekhov: The Sphere of Ideas”, *New Literary History*, 1978, 9, 2, Jstor veri tabanı (5 Mayıs 2012)

¹⁹⁰ Şener, s.71

¹⁹¹ Henrik Ibsen, *Bir Bebek Evi*, Jale Karabekir- Feride Eralp (çev.), 1. Basım, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2012, s.4

¹⁹² Esslin, s. 68.

yitirmemiş insanın durumu.” diyen Seveda Şener Nora’nın hikâyesini de kapsayacak şekilde şunu söyler: “...İlgimiz bu insandan onu çevreleyen ve koşullayan topluma yönelir. Bu toplumun siyasal, ekonomik, kültürel yapısı, değer yargılarındaki çelişki dikkatimizi çeker. Yeni bir durum değerlendirmesi yapmak zorunda olduğumuzu anlarız.”¹⁹³

“Ibsen’in tiyatrosu yazarı siler; karakterler yazarın bakış açılarını asla ifade etmezler ve oyunlarının sonları genellikle tamamen belirsizdir.”¹⁹⁴ Belki de bu sebeple oyun hikâyesinin geneline bakarsak sorunun ve ardından gelen tartışmanın somutluğunda monolog değil diyalog vardır. Çünkü, Patrice Pavis’nin dediği gibi “diyalog kadar doğal bir şey yok ki yazarın bütün izlerini silsin.”¹⁹⁵ “Ibsen, Tiyatro ve Modernizm İdeolojisi” makalesinin yazarı Toril Moi, modernizm ideolojisine göre üç doktrin sunar; “*estetiğin otonomisi, dilin kişisizleştirilmesi ve dilin otonomizasyonu.*” Son ikisi birlikte anılacak şekilde gayrişahsi olanı, yazarın ölümünü, nesnelliği, öznenliğin merkezisizleştirilmesini ya da boşaltılmasını barındırır ve betimlemenin, dilin söylenemeyenle meşgul olma tercihinin, anlatılamayanın, anlamın imkânsızlığının üzerinde oluşturduğu tabunun varlığından bahseder.¹⁹⁶ Nora’nın oyunun bir bölümünden sonra söyleyemediği hiçbir şey yoktur, hem sır ortaya çıkar hem de bunun üzerine sosyal bir sorunun yansıdığı konuşmalarda netlik vardır. Yani *dilin otonomizasyonu*’nda bahsedilen, monolog formunda konuşabilecek ara alanın yokluğuyla monolog da kendisine yer bulamamıştır. Son olarak, “geçmiş olduğu gibi uyandırmasıyla”¹⁹⁷ bilinen Ibsen “çelişkinin temsilinin eş zamanlılığından vazgeçer.”¹⁹⁸ Yani konuşulacak olan konunun geçmişten geliyor oluşuyla oyunun şimdiki tüm karakterlerle ve diyaloglarıyla sadece bunun çözülmesine uygun biçimde düzenlenmiştir.

Bir başka gerçekçi yazar Anton Çehov için de durum romanla açıklanır. Çehov “dramın sınırlarını genişletmiştir, tıpkı Shakespeare’in şiiri drama kattığı gibi o da

¹⁹³ Şener, s. 114

¹⁹⁴ Toril Moi, “Ibsen, Theatre and the Ideology of Modernism”, *Theatre Survey*, 2004, 45, 2, Routledge veri tabanı (5 Mayıs 2012)

¹⁹⁵ Pavis, s.219

¹⁹⁶ Moi, s.22

¹⁹⁷ Leonardo F. Lisi, “Kierkegaard, Ibsen and the Aesthetics of Indirect Communication” Routledge veri tabanı (5 Mayıs 2012)

¹⁹⁸ Lisi s.13

romanı katmıştır.”¹⁹⁹ Ancak bir yandan da ikisinin dünyaları apayrıdır: “Çünkü onun yansıtmak istediği dünya artık Shakespeare’in tutkulu insanların hareketli dünyası değildir. İnsanın dramı günlük olayların altında yatan, günlük ilişkileri etkileyen umut kırıklıklarında, korkularda, özlemlerdedir.”²⁰⁰ Çehov’un oyunlarının üzerine monolog dedektörünü tuttuğumuzda sinyalleri hemen duyabiliriz. “Çehov’un gerçekçi oyunları, Ibsen’in tersine, çöşku içerir. Gerçekçilikle yetinmez. ... Bu Çehovyen konvansiyonun köklerinden biridir: her oyun kişisi kimseye gönderme yapmadan düşüncelerini söyler. Bu Çehov’un en meşhur icadıdır”²⁰¹ Dolayısıyla burada göreceğimiz çoğunlukla gerçekçilik içindeki monologdur ve form olarak diyaloga ait görünür. “Bireysel insan ruhundaki düşüncenin gelişiminin sonucu, onun ruh aracılığıyla dolambaçlı gelişimi kadar önemli değildir ve bu onu maddi dünyanın etkilerine açık yapar.”²⁰² Maddi dünyanın etkilerine açık olması, izole edilmiş bir düşünce makamı olan monologu farklılaştırmıştır. “Çehov bir gerçekçi ve karakterlerinin seyirci önünde içlerini dökmelerine izin vermez. Ama karakterlerin yüksek sesle düşündüğü soliloquyleri kullanır.”²⁰³ *Vanya Dayı* oyununda maddi dünyadan etkilenen bir monolog olan Astrov’un konuşması tam da bunu örnekler:

ASTROV: Ama ne zaman yok olmaktan kurtardığım bir ormanın yanından geçsem, ya da fidanlarını kendi ellerimle diktiğim genç bir korunun hışırtısını duysam, iklimin bir ölçüde benim irademe uyduğunu görürüm. İnsanlar eğer bin yıl sonra mutlu olacaklarsa, bu mutlulukta benim de küçük bir payım olacaktır. Bir huş ağacı diktiğim ve onun serpilip rüzgârdan sallandığını gördüğüm zaman ruhum gururla dolar ve ben... (tepsiyle bir kadeh votka getiren uşağı görerek) Her neyse...²⁰⁴

Konuşmanın imgelem gücü yükselişe geçtiği anda gerçekle bölünür. Astrov votkayı içer ve gider. Burada gerçekçilik için monologun kaçınılacak bir konvansiyon olması bir yana başka bir faktör daha vardır: “Düşüncenin içsel içeriği ve gelişimi onun

¹⁹⁹ Hristić ve Shoup, s.312

²⁰⁰ Şener, s. 57

²⁰¹ Eric Bentley, “Chekhov as Playwright”, *The Kenyon Review*, 1949, 11, 2, Muse veri tabanı (5 Mayıs 2012)

²⁰² Chudakov ve Graffy, s.366

²⁰³ Bentley, s.239

²⁰⁴ Anton Çehov, *Vanya Dayı*, Engin Altay (çev.), 1. Basım, İstanbul: Yaba Yayınları, 2009, s.26-29

dışsal varlığıyla eşit önemiyle yapılmıştır. Çehov'un dünyasında düşünceler günlük maddi hayatın tesadüfiliğinden, onların özel durumlarına eşlik eden gerçek varlığından bağımsız değildir.²⁰⁵ Denebilir ki gerçekçi yazarlar düşüncenin, duygunun ifadesini tahttan sandalyeye indirmiştir; “düşünce günlük varoluş alanının dışında saf bir formda bulunmaz.”²⁰⁶ Günlük hayatın içinde ifade edilişi Çehov için önemlidir, “insanları yaşadıkları gibi açığa çıkarmak, gerçek hayatta sahneye çıkmışlar gibi değil”²⁰⁷ demiştir oyun yazarı. Böylece monologun görsel bir dil takınmasını da bertaraf etmiştir; “birine doğrudan yönelmiş bir göz teması eşliğiyle değildir.”²⁰⁸

“Çehov karakterlerinin içsel dünyasını gerçekçiliğin alanını terk etmeden dışsallaştırmıştır. Monolog bu açıdan kullanışlıdır. ...Çehov psikolojik nüansları maddi gerçekler olarak ele almakta yetkindir. Karakterin “Hayatım için yas tutuyorum” sözünü “Masa hazır” gibi söylemesi karakterin sözünün gerçekçi görünmesini sağlar.”²⁰⁹ Son olarak, Peter Szondi, Çehov'un oyunlarında monologun diyalogun içine rahatça oturduğundan bahseder: “Bu ayrıca diyalogun neden bazı problemler çıkardığını ve neden monolojik içerikle diyalojik açıklamanın arasındaki içsel çelişkinin dramatik formu yıkımına götürmediğini açıklar.”²¹⁰

Ancak her akımda olduğu gibi bir süre sonra gerçekçilik için, nelere cevap verip veremediği bir soruna dönüşmüştür.

“Gerçeğe ne denli benzerlik gözetilirse gözetilsin, oyunun yapay düzenlemesinde, gerçekler tiyatrunun gereğine uydurulacak, en azından seçme, yeniden düzenleme, yoğunlaştırma, gerekirse değiştirme işlemine uğratılacaktır. Dramatik olanın vurgulanması, anlamın seyirciye iletilmesi, seyircinin etkilenmesinin ve düşünmesinin sağlanması ancak bu yolla mümkündür. İşte bu noktada gerçekçi yazarlar sıkıntıya düşmüşlerdir.”²¹¹

²⁰⁵ Chudakov ve Graffy, s.366

²⁰⁶ Chudakov ve Graffy, s.367

²⁰⁷ Howard Moss, “Notes on Fiction”, *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, 1966, 7, 1, Jstor veri tabanı (7 Mayıs 2012)

²⁰⁸ Chudakov ve Graffy, s.381

²⁰⁹ Moss, s.1

²¹⁰ Peter Szondi ve Michael Hays, “Theory of the Modern Drama, Parts I-II”, *boundary* 1983, 11, 3, Jstore veri tabanı (7 Mayıs 2012)

²¹¹ Şener, s.51

Sevda Şener'in bu yorumuna ek olarak sorunu anlatan bir yorum da şöyledir: "Realizmin talebi olan olayların hemen gerçek olarak tanınmasıyla, dramın olaylardan konuştuğu şekliyle anlam çıkarma gerekliliği tamamen karşıttır. Daha kesin olmak gerekirse, dram doğası itibariyle gerçekçi bir tür değildir."²¹² Görülen o ki gerçekçilik "tiyatroya ait konvansiyonları yıkmak" isterken bir anlamda vazgeçtiği şeylerden bir anlamda mustarip olmuştur. Monolog açısından bakarsak konvansiyon gerçekçilikle yok olmuştur diyemeyiz. Zira cümlenin büyüklüğü onun yeniden doğuşunu açıklamada bizi hem zeminsiz bırakır hem de tiyatro tarihinde bu tür kesilip atılan bir konvansiyon olması çok da mümkün görünmemektedir. Çünkü yirminci yüzyılda gerçekçiliğin nüfuzunun azalmasıyla monolog kendisine yer bulmuştur. Bu dönemde gerçekçilik akımı yetersiz bir yere gelmiştir. Tiyatro yönetmeni Branko Gavella, "gerçekçilik çok sınırlı ve sahnede sergilenen büyük ruhani mekânı doldurması açısından çok dar"²¹³ demiştir. Başka bir eleştiri ise şöyledir: "Retorik korkusu modern yazarları donuk yapıyor. Gerçeklik, olayların tarif kitabına indirildi, kategorik açıklama algılamının yerine konuldu."²¹⁴ Dramla yakın ilişkide olan edebiyatta da benzer bir durum kendisini göstermiştir:

"... 19. yüzyılın gerçekçi anlatımı 20. yüzyılda terk edildi; yazarlar onu bilinçaltının sözel dünyasının önemini ele almakta yetersiz buldu. Diğer taraftan da yazarlar gerçekçiliğin gerçekliğine dair inançlarını yitirdiler. Modern anlatı anlaşılabilir olanla gerçek olanın arasındaki boşluğun bilinciyle karakterize oldu. Bu da karakterin gerçekçi sunumunu diğer yüzyıla oranla çok daha az gerekli kılar."²¹⁵

"Anlaşılabilir olanla gerçek olan arasındaki" boşluk gerçekçilerin oyunlarını gerçek hayata yaklaştırdığı, örneğin Ibsen'in okur, seyirci için toparlamayı reddettiği boşluk olarak okunabilir. Bu boşluğu toparlayacak konvansiyonun modern sonrası dramatik metinler için monolog olduğunu söyleyemeyiz. Monologun yeniden kullanımı gerçekçiliğin tam tersini yaparak eskiye ait tüm fonksiyonlarıyla monologa iade-i itibar

²¹² Hristić ve Shoup, s.315

²¹³ Hristić ve Shoup, s.315

²¹⁴ Moss, s.10

²¹⁵ Phelan, Kellogg ve Scholes, s.203

gibi bir amaçla da sahnede değildir. Beliz Güçbilmez eski yapının bu yeni yapıdaki durumunu şöyle anlatır:

“..tiyatro yazınının bir kolu, düşünsel ve kurgusal anlamda kazanımları, ulaşılan noktaları reddetmeksizin belirgin bir geri dönüş yaşamış, yeniden, anlatılabilir, izlenebilir bir olay dizisine dönüş, böylece “geleneksel” olanla, en azından ait olduğu yüzyılı selamlayan tiyatro anlayışıyla kendisinden önce atılmış gibi görünen köprüleri, yeniden geçilmiş kılabilmiştir. “yeni”nin içine yerleştirilmiş bu “geleneksel” olan hem tanıdık hem de yeni bağlamı içinde ironik bir tutumla kavranıp uygulandığından “yakınlık” duygusu yaratmaz.”²¹⁶

Atılmayan ve yeniden geçilen köprülerden biri olarak monologu görebiliriz. Patrice Pavis’in “Monolog çağdaş yazına güçlü bir geri dönüş yapmıştır”²¹⁷ diyerek *Tiyatro Sözlüğü*’nde monolog maddesinin “Söylem Dramaturjisi” başlığı altında geri dönüşü açıkladığı bu ifade algımızı daha da genişletecektir:

“İki bireye kahve içirtip dünya hakkında konuşturılmaktan oluşan ısmarlama muhabbet çağdışıdır, hatta absürd. Çağdaş metinlerde, metin bir bütün olarak kendisine yönelmiştir, belki de daha doğrusu metin seyircinin, okurun üzerine atılır. Diyalog sadece bir bütün olan metin ve seyirci arasında mümkündür. Bu tür yazım, “diyalojik dramaturjinin yıkımı”, “soliloquye intihar niteliğinde riskli bir girişim” olarak karakterize olmuştur”²¹⁸

Pavis bu tür yazımın yazarları olarak Bernard Marie Koltés’le birlikte Peter Handke, Thomas Bernhard, Heiner Müller gibi çağdaş yazarların isimlerini verir. Dramatik monologun çok popüler ve kullanılan bir form haline gelmesine gösterilen yaklaşımlardan biri de şudur: “İhtimalle Achterbucsh ve Müller, Alman dili oyun yazarları ve bununla beraber Beckett’in geç döneminin etkilerinin altında oldu bu. Monolog genç yazara, bireysel sesin tekilliğine vurgu yapma avantajı veriyor;

²¹⁶ Beliz Güçbilmez, *İroni ve Dram Sanatı*, 1. Basım, Ankara: Deniz Kitabevi, 2005, s. 144

²¹⁷ Pavis, 218

²¹⁸ Pavis, s.219

yerleştirmesi zahmetsiz ve kolay bir avantaj.”²¹⁹ Pavis’in Heiner Müller ve Bernard Marie Kolts’in ortak yönlerini açıkladığı ifadesinde dönemin yazarlarına bakışımız derinleşir:

“Ortak yönler hem tematik hem de biçimseldir. Kültür konusundaki genel tanıları oldukça karamsardır, ancak yanlarında felakete direnme ve bunalımla başa çıkma yolları konusunda incelikler de getirirler. Bu arada bu felaket metaforunun değişkenlerini de incelemek gerekir: sırayla bunalım, güçlük, çatışma, acıklı çözüm, dengesizlik, vb... rahatsızlık ve felaket olmaksızın, kültür de yoktur; ve kültür tam da rahatsızlığı emip dağıtmaya ve felaketi onarmaya uğraşır.”²²⁰

Monologa dönecek olursak Pavis’in açıklamasından da anlaşılaçağı üzere ilk kurulumunun, Rönesans’ta uygulamasının tersine daha dışarıdan, yapıya ait bir bakışla yerini bulmuştur. “İletişimin geleneksel yollarının postmodernizmde rütbesi indirilmiş olsa bile, modern sonrası dramı yine de iletişimle, anlam yaratmanın ve aktarmanın olanaklarıyla ilgilidir. Postmodern dramda anlam doğası gereği oyunun dramatik yapısı üzerinden oyuna bağlıdır.”²²¹ Süreyya Karacabey’in bu yapıyı ele alışı şu şekildedir:

“Bir yk anlatmaktan vazgeçen metinler, teatral temsilin Aristoteles’ten Brecht’e kadar "kalbi" kabul edilen bir unsuru söküp atmışlardır. Anlatılar sona ermiştir artık tiyatrunun ütopyası bir metnin içeriğine bakılarak anlaşılamayacak, yalnızca formundan çıkarılacaktır. Temsilin sonuna gelinmiştir, tarihsel avangardlarla başlayan "kriz", dramatik formu tarihsel olarak aşılmış bir "alt"model haline getirmiştir ve bu modelin kırık parçalarıyla oluşturulmaya çalışılan metinler, nedensel yapının, kendi dışına kapalı bir mutlaklığın zaman içinde nasıl dağıldığını rnekleyeceklerdir.”²²²

Diyalog da monolog da tüm gelenekselliğiyle değişime uğramıştır. Ama “sıklıkla monolojik yapıların kendi iletişim fonksiyonlarını” bozmasının yanında

²¹⁹ David Bradby, **Modern French Theatre**, 2. Basım, Australia: Cambirdge University Press, 1991, s.270

²²⁰ Pavis, s.126

²²¹ Kerstin Schmidt, “Theater of Transformation : Postmodernism in American Drama”, *Postmodern Studies*, 2005, Jstor veri tabanı (7 Mayıs 2012)

²²² Süreyya Karacabey, “Postmodern Sonrasında Dramatik Metinler”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 15, 2003, Ankara Üniversitesi Dergiler veri tabanı (7 Mayıs 2012)

“postmodern dram iletişim kalıplarını alt üst eder; diyalogun, dramın güçlü karakteri Peter Szondi’ye göre, geleneksel dramda tutulan üstün konumu geri çekilmiştir.”²²³ Diyalogun sahnelerden sürgün edildiğini söyleyen Patrice Pavis, nedeni olarak şunu sunmaktadır: “Yeni oyun yazımında diyalog, çatışmanın ve alışverişin bir kalıntısı olarak sahnelerden sürgün edilmiştir; fazla iyi düşünülmüş öykü, entrika ya da öyküncüye artık kuşkuyla bakılmaktadır.”²²⁴ Dolayısıyla diyalogdan daha kaygan bir zemine sahip olan monolog bu anlatımda baskın olacaktır. “Kurmaca bir olayın, kurmaca bir figürün betimleyici konuşması aracılığıyla aktarılmasının yerini, dilin çoksesli söylem ya da monolog olarak kullanımında, konuşulananın saf materyal değerine yapılan vurgu alacaktır.”²²⁵ Ancak tüm gelişimin metinsel bir farkındalık, yenilik üzerinden ilerlediğini düşünmek yanlış olur. Kuşkusuz bu dönüşüm sadece metinsel bir farkındalığın sonucu değil, sahnelemenin de içinde olduğu bir süreçle olmuştur.

“Dil ve metnin deneysel tiyatrolarda materyal olarak yeniden keşfedildiği bir dönemin iç dinamiklerinin, postmodern düşüncenin her şeyi kucaklama eğilimine, bütün biçimlerin yan yana kullanılabilmesine ilişkin açıklamalarına ve "her şey uyar" anlayışına denk düştüğü söylenebilir. Dramın alanını sınırlayan ve temsil krizine neden olan sahnesele teatrallikten metinsel teatrallığe değişim gösteren teatrallik, artık tiyatro için yazılan metinlerin bir parçası olarak ortaya çıkmaktadır.”²²⁶

“Söylemin dramaturjisi” kavramını Andrzej Wirth’ten ödünç alarak kullandığını açıklayan Pavis bu metinlerde “söylem ne monolojik ne de diyalojiktir; hem tek parça, yekpare hem de bölünmüştür”²²⁷ der. Bu tür oyunların çeşitliliği “kendisini ilk 1980’lerin monolojik metin karakteristiğinde gösterdi; teknik kısıtlamalara uyulmak zorunda olmadığı ve açıkça, söylenmemiş olanlarıyla bile kuralların reddedilebileceği oyun yazımına damga vurdu.”²²⁸ Yirminci yüzyılda oyun yazarları monologu kullanmaya başladıklarında oluşan manzarayı da Hirsh şöyle

²²³ Schmidt, s.56- 57

²²⁴ Pavis, s.96

²²⁵ Karacabey, s. 88

²²⁶ Karacabey, s. 58

²²⁷ Pavis, s.220

²²⁸ Jean-Pierre Ryngaert, “Speech in Tatters: The Interplay of Voices in Recent Dramatic Writing”, *Yale French Studies*, 2007, Jstor veri tabanı (7 Mayıs 2012)

anlatır: “Soliloquy’lerin hiç kullanılmayan bir döneminden sonra soliloquyler roman gibi göründü, hatta korkusuzca deneysel, en azından yaratıcı bir oyun yazarı bunu kullandığında.”²²⁹ Bernard Marie Koltés de bu yaratıcı yazarlardan biridir ve onun monologu kullanımına yakından bakmak konvansiyonun çeşitliliğinin modern sonrasında nasıl bir yeri olduğunu görmek amacıyla bu çalışmanın son bölümü olacaktır.

2. BERNARD MARIE KOLTÉS TİYATROSUNDA MONOLOGUN KULLANIMI VE İŞLEVİ

2.1. Postmodern Dönemde Monologun Kullanımı

Postmodern dönemin içinde monologun yerine bakmak bizi çağdaş Fransız oyun yazarlarının en önemlilerinden biri olan Bernard Marie Koltés tiyatrosunun temel unsurlarına yaklaştırır. Patrice Pavis’nin söylediği gibi monolog bu dönemde geri dönmüştür, ancak postmodern tiyatronun dönüştürdüğü unsurlar daha genel bir bakışı hak eder:

“Klasik dramın yapısal unsurlarını -eylem, figür, diyalog-metadram biçiminde oluşturdukları metinlerde, konu haline getirmektedirler. Dramın asal bileşenlerini dönüştürerek kullanan bu yazarlar, statik dram ile eylemi eylemsizliğe, klasik nedenselliği ve sonuca doğru ilerleyen yapıyı, sonsuz dönüşlerin çevrimsel mantığına oturtmakta, karakteri kişisellikten uzaklaştırarak ve diyalog yerine de monolog ya da koro kullanarak, klasik dramın tüm unsurlarını dönüştürmektedirler.”²³⁰

Yapıya dayanan bu oyunlar dil için başka bir iletişim amacı gütmüşlerdir. Oyunlarda görülen uzun monologlar metnin ve teatralliğin birleştiği yerde yeni bir yol göstermiş ve oradan ilerlemiştir.

²²⁹ Hirsh, s.21

²³⁰ Karacabey, s.58

“Çağdaş tiyatrodaki dil için asi bir arzu vardır. Hikâye anlatma, konuşma, gösterme, ötekiyle karşılaşma arzusu. Teatral söylemin temel mekanizmaları bizim performatif arzu anlayışımızı bilgilendirir ve derinleştirir. Teatral metinsellik performatif alanını, anlamın üretildiği, tartışıldığı ve sıklıkla tıkandığı yeri çoktan tartışmaya açtı.”²³¹

Hikâye anlatma ve ötekiyle karşılaşma arzusunu Koltés’te olabildiğince görürüz. Süreyya Karacabey, dönemin ve oyunlarının bununla neyin amaçladığını anlatırken, “Bir öyküyü aktarmanın değil, aktarma biçiminin öne çıktığı gösterimlerin hedefi ise sahne dışı bir unsur olarak görülen öykünün karşısına sahne içi unsurları yerleştirerek tiyatronun özerkliğini vurgulamaktır” der ve sahnelemeyle bağını bir kez de şöyle kurar: “Bu vurgunun zaman içinde çoğalarak sürdüğü ve oyun yazarlarının da sahneyi ayrıcalıklı kılan bu çabalara sahnenin isterlerine uygun metin üretimiyle katıldıkları bilinmektedir.”²³² Burada Bernard Marie Koltés tiyatrosu için yapılan sahne tarifi şu olmuştur:

“Her zaman gerçek ve mitlere özgü, fiili ve hayali. Karakterler sıkıştırılmış bir durumdan hiçbir kaçışın olmadığı yere yerleştirilmiştir. İşkence görmüş iç ilişkiler politik ve sosyal tabakalar üzerinden daha geniş bir biçimde yankılanır. Gerilim diyalog ve durum ya da çevre arasındaki tükenen sorumluluktan ortaya çıkar.”²³³

Süreyya Karacabey’e göre metinlerdeki radikal değişimler sahnedeki değişimlerin sonucu olmuştur. Bununla beraber tiyatro metinleri biçimsellikleriyle türler arasındaki sınırları yok ederek edebiyata yaklaşırken, paradoksal bir biçimde de edebiyattan uzaklaşır.²³⁴ Dolayısıyla tüm bu süreci geçiren postmodern tiyatrodaki “Temel soru ‘Hikâye nedir?’ artık yoktur. Hikâye derin ve köklü bir yapıda olma yerine

²³¹ Donia Mounsef, “The Desire for Language, the Language of Desire in the Theater of Bernard-Marie Koltés”, *Yale French Studies*, 2007, 112, Jstor veri tabanı (7 Mayıs 2012)

²³² Karacabey, s.67, 68

²³³ Maria M. Delgado, “Bernard Marie Koltés: A Personal Alphabet”, *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 2011, 33, 2, Jstor veri tabanı (7 Mayıs 2012)

²³⁴ Karacabey, s.93

sadece dilin yüzeyinde düşe kalka geliştiği zaman, metin kendi hesabı için vardır, kendi nitelikleri için, belki de kendi yazınsallığı için, ya da hatta kendi “teatrallığı” için.”²³⁵

Metnin, hikâye anlatmanın çehresi değişmiş olduğuna göre kuşkusuz karakter de değişime uğramıştır. Büyük ihtimalle bunun nedenlerinden biri “Bir deneyimin nesnel ölçütlerle sınanarak aktarılmasına inançlarının kalmadığını söyleyen metinler”²³⁶ olmasıdır. Sevda Şener’in bu dönemdeki karakterleri açıklayışı uzun olmasıyla beraber eksiksiz bir tariftir:

“Oyun kişileri özel karakterler olarak derinliğine, ya da belli grupları temsil eden tipler olarak ele alınmamıştır. Onlar bir durumu yaşamak zorunda kalan canlı figürlerden ibarettirler. Çünkü onların ruh yapılarını, düşüncelerini, moral kişiliklerini hatta sosyal kimliklerini açıklayacak bilgiler, verilmemiş, daha doğrusu bu kişiler sözleri ve eylemleri ile bu özelliklerini bize iletmemişlerdir. Sahnede yansıtılan, yalnızca toplumdaki ya da evrendeki bilinmez mekanizmaların tuzağına düşmüş, korkmuş, şaşırılmış insancıklar ve bu insancıkların nedensiz ve sonuçsuz çırpınışlarıdır. Bu umarsızlığın görünüşteki nedeni, modern yaşama biçiminin getirdiği iletişimsizlik, yabancılaşma gibi olgularsa derindeki nedeni, insanın, niteliğini kavrayamadığı bir durumu yaşamak zorunda oluşudur.”²³⁷

Bernard Maire Koltés’in karakterlerine daha özel bir bakışı monologlar aracılığıyla inceleme boyunca sunacağız, ancak Patrice Pavis’in Koltés’in karakterlerini anlatışı bize genel çerçeveyi çizmesi açısından önemlidir:

“Koltés’in kahramanları, gerçekten de, oyunsal durumlara girmiş, somut kişiler değil, bir uslamamanın ilerlemesini göstermekle yükümlü mantıksal soyutlamalar, felsefi diyalogun soyut bir dramaturgisinin edimcileri, neredeyse dilbilimsel bir tartışmanın hatipleri, ironik bir biçimde, bir yandan çok kodlanmış, yüksek yazınsal içerikli, uzun söz alışverişlerinde bulunurken, bir yandan da birbirlerini anlamamaktan yakınan iletişimin, hatta üstiletişimin kuramcılarıdır.”²³⁸

²³⁵ Ryngaert, s.19

²³⁶ Karacabey, s. 93

²³⁷ Şener, s.69

²³⁸ Patrice Pavis, **Sahneleme, Kùltürler Kavşagında Tiyatro**, Sibel Kamber(çev.), 1. Basım, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1999. s 121

2.2. Bernard Maire Koltés Tiyatrosunda Monologun Kullanımı ve İşlevi

“Tiyatrodan her zaman nefret etmişimdir, çünkü tiyatro yaşamın tersidir; ama hep de tiyatroya geri dönmüşümdür ve tiyatroyu seviyorum çünkü bunun yaşam olmadığı söylenildiği tek yerdir orası”²³⁹ demiş bu oyun yazarının ilk olarak *Roberto Zucco* oyununu mercek altına alacağız.

Roberto Zucco, yazarın son oyunudur. 1988 yılında yazılmış ve 17 ülkede sahnelenmiştir. Oyunun hikâyesi yazarın gerçek bir hikâyeden etkilenişinin izlerini taşır. 1988’de İtalya’da bir mahkûm Roberto Succo, tıpkı oyunda Zucco’nun yapacağı gibi babasını, annesini öldürmüş ve hapisten kaçmıştır. Bernar Maire Koltés metroya asılmış bir ilandan öğrenir hikâyeyi: “Kısa bir süre sonra aynı oğlanı televizyonda gördüm, yakalanır yalanmaz gardiyanların elinden kaçmıştı, hapishanenin çatısına çıkmış dünyaya meydan okuyordu. ...İnanılmaz bir hikâye, efsanevi bir kişilik.”²⁴⁰ Oyunda bir katilin, suçlunun, ailesiz birinin yaşayışını görürüz.

Oyunun açılışında, “Kaçış” adlı birinci tabloda gardiyanlar Roberto Zucco’nun firarına tanık olurlar. Bu sahnede Koltés’in karakterlerinin tümünü kapsayacak replik oyunun başındaki ikinci gardiyana verilmiştir: “Bu saatte kulaklarımız iç dünyamızı dinliyor, gözlerimiz içimizdeki manzarayı seyrediyor olmalıydı. İç dünyaya inanır mısın?”²⁴¹ İç dünya inanma sorusu, onun var olup olmadığının, onu dinlemenin üstünde bir soru gibidir. Gecenin bir vakti yaptığı işten sıkılmış bir gardiyanın bu sorusu Koltés’in karakterlerinin monologu kullanma ısrarlarındaki karakteristiği bir açıdan açıklar; hepsi iç dünyalarına inanıyorlardır. Bunun uygulaması ise çoğunlukla monologlar olur. Koltés’in kendi sözleri daha geniş bir ifadeyle diyalog ve monologa bakış açısına tam bir açıklık getirir:

“Benim için gerçek diyalog her zaman bir tartışmadır, tıpkı aydınlanma filozofları gibi, fakat çarpıtılmış. Her insan kendisini savunur dolayısıyla metin ileriye doğru hareket eder. İkinci kişinin

²³⁹ Bernard Marie Koltés, *Seçme Oyunlar*, Işık Ergüden ve Ayça Akarçay (çev.), 1. Basım, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2003, s.9

²⁴⁰ Bernard Marie Koltés, *Toplu Oyunları 1*, Yiğit Bener ve Ali Berktaş (çev.), 1. Basım, 1999, s. 8

²⁴¹ Bernard Marie Koltés, *Seçme Oyunlar*, Işık Ergüden ve Ayça Akarçay (çev.), 1. Basım, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2003, s.28

metni birincisinin bir provokasyonu sonucu çıkarabilir. Bir durum diyalog gerektirdiğinde bu aynı mekânı paylaşmaya çalışan iki monologun yüzleşmesidir.”²⁴²

İki monologun yüzleşmesi bildiğimiz diyalogdan çok farklıdır Koltés’te. Burada kastedilen diyalogdaki gibi sözcük alışverişlerine girmeyecek olmalarıdır. David Bradby da Koltés’te diyalogu buna bezer bir şekilde tanımlar: “Dramatik diyalog, birinin diğerinden bir şeyler talep etmesiyle, birinin diğerine sözcüklerle bir şey yapmayı denemesiyle iki insan arasındaki karşılaşmadan yükselen gerilimdir.”²⁴³ Belki de Koltés oyunlarında monologu bu kadar güçlü kılan bu karşılaşmaların gerilimidir. Burada, Koltés’in *Sallinger* oyunundaki Anna karakterinin monologu tam olarak karşılaşmanın getirdiği gerilimin üzerinde duran, büyük ihtimalle bu yüzden bir diyalog olamayan monologa örnek oluşturur:

ANNA (*haykırarak*) : Ya ben, ona birkaç çift lafım var, o koca orospuya –evet, ona söylüyorum: Koca orospu, koca orospu, koca orospu. Kızıl Baş, bununla nasıl yapabilmış? Nasıl “seni seviyorum!” diyordu, söylesin bana? Nasıl dokunuyordu, nasıl sarılıyordu, yakınına gelip nasıl konuşuyordu, bana söylesin; birbirlerine nasıl “seni seviyorum” diyorlardı, diğer şeyleri nasıl söylüyorlardı? ; o şeyi nasıl yapıyorlardı? Söylesin bana, ona ne diyordu, bir koca orospunun nasıl “seni seviyorum” dediğini ve neler olduğunu görmek istiyorum. Ben, kızıl Baş’ın aslında ne istemiş olduğunu görmek istiyorum.(ağlar)²⁴⁴

Anna’nın “O” dediği ölen erkek kardeşi Kızıl Baş’ın karısı Carole’dur. Aynı mekândadırlar, muhatap oradadır, “ona söylüyorum” diyerek adresi belirlenmiştir. Ama görüldüğü gibi sorularla tırmanan gerilimde cevaplar için yer yoktur. Sonunda Carole sahneden kaçır. Bu Anna’nın karakterizasyonunda böylesi bir monologun önemli bir rol üstlendiğini gösterir.

Roberto Zucco oyununa geri dönersek, oyunun “Annenin Öldürülmesi” adlı ikinci tablosunda Roberto Zucco hapisten kaçmış ve eve gelmiştir. Bu bölümde babasını

²⁴² Peter Hallward, “Bernard-Marie Koltés and Relations of Interest”, *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, 1999, 4, 3, Jstor veri tabanı (7 Mayıs 2012)

²⁴³ Bradby, s.271

²⁴⁴ Koltés, s.114

daha önce öldürmüş olan Zucco annesini de öldürür ve oyunun ilk monologu annesine aittir.

ANNE: Seni ben mi doğurdum Roberto? Sen benden mi çıktın? Seni burada doğurmuş olmasaydım, seni çıkarken görmeseydim, sonra da beşiğe konulana kadar seni izlemeseydim;..... Karşımdakinin oğlum olduğuna inanmazdım. Oysa seni tanıdım Roberto. Vücudunun biçimini, boyunu posunu, saçının rengini, gözlerinin rengini, ellerinin biçimini, sadece annenin boynunu okşamaya, öldürdüğün babanın boynuna sarılmaya kullandığın ellerini tanıdım.Yirmi dört sene boyunca öylesine uslu duran çocuk, neden birden deliriverdi? Raydan nasıl çıktın, Roberto? Dipsiz bir kuyuya düşmen için bu doğru yolun üzerine kim bir ağaç gövdesi bıraktı? Roberto, Roberto, hendeğe düşüp paramparça olan bir araba tamir edilmez. Rayın çıkmış bir tren rayların üstüne tekrar oturmaya çalışılmaz, bırakılır, unutulur. Seni unutuyorum Roberto, seni unuttum.²⁴⁵

Zucco ve annesi arasındaki diyalog iletişimin gerektirdiği azami güveni bulamayınca (annesini oğlunun babasını öldürdüğü gibi onu da öldüreceğinden korkar) bu monolog ortaya çıkar. Somut şeylerden bahsederek soyut bir ton bulunması bu monologu olabildiğince ilginç kılar ve bu Koltés'in diline ait özel bir unsurdur: "Koltés'in yazımında tanımlanmayan bir unsur vardır her zaman. ...Burası gündelik olanın şiiriyle edebi düşüncenin karşılaştığı yerdir. Sıradan olandan abartılı olana doğru yalpayarak yürür. Performansın başladığı yerde/mekânda, bu tek seferde gerçek hayat ve gerçek olmayan hayat olur."²⁴⁶

Bu tablonun hemen ardından monologun kullanımı açısından ilginç iki örnekle karşılaşırız. Roberto Zucco'yla birlikte olup bekâretini kaybedecek olan Kız çocuğu karakteri Abla ve Abi karakterleri tarafından iki konuşmaya maruz kalır. İlki ablanın ona öğüt verdiği bir monologdur. "Masanın Altında" tablosu Abla'nın monologu ile başlar:

ABLA: ... Her kız çocuğunun başına gelen mi geldi başına, bir oğlan tanıdın, bütün oğlanlar gibi o da aptalca davrandı,

²⁴⁵ Koltés, s.31-32

²⁴⁶ Delgado, s.30

beceriksizdi, kabaydı değil mi? Bunu ben de biliyorum kanaryam, ben de küçük bir kız oldum, oğlanların aptalca davrandıkları eğlencelere gittim. Kendini birine öptürsen n'olur? Binlerce defa öptüreceksin kendini aptallara, istesen de istemesen de.... Önemli olan sahip olduğunu saatinden önce çaldırmaman. Ama biliyorum ki saatini beklersin, hep birlikte -annen, baban, abin, ben, hatta kendin- onu kime vereceğini seçeriz. ...sen bir kız çocuğusun, küçük bir bakiresin, ablanın, abinin, babanın ve annenin küçük bakiresisin. Bana bu iğrenç şeyi söyleme. Sus, delireceğim. Sen kayıpsın seninle birlikte biz de kayıbiz.²⁴⁷

Oyun boyunca Kız çocuğu karakteri üzerine endişelerini, erkeklerin dünyasıyla ilgili görüşlerini anlatan bir monologu daha olan Abla'nın karakterizasyonu diyalogdan çok bu monologlarda oluşturulmuştur. Çünkü kıza doğru yönelmiş bir monolog olsa da bir deneyimin içinden bahsettiği imasıyla, belki de deneyimsizliği kapatmak amacıyla, kendisine de söylüyordur konuşan kişi bunları. Abi'nin monologu da karakterizasyon için çalışır. Çünkü biz onu önce namus bekçisi olarak tanımışızdır. Öğüt vermenin karakterinin değiştiği yer de Abi'nin monologunda olacaktır. Beşinci tabloda, Abi kız kardeşinin bekâretinin kaybedildiğini öğrenmiştir. Eylem bu iki monolog arasında gerçekleşmiştir, yani kız çocuğu bekâretini bu arada kaybetmiştir.

ABİ: ...Küçük bir kız kardeş ayak bağıdır. Devamlı göz kulak olmak gerekir. Neyi korumak için? Bekâretini mi? Kız kardeşin bekâretini kaç zaman korumak gerekir? Seni korumakla geçirdiğim onca zaman vakit kaybıymış. Korumaz olaymışım. Seni göz ettiğim her güne, her saate acıyorum. Kız çocuklarını, kız çocukken bozmalı, böylece abiler rahat ederler, zamanlarını korumakla geçireceklerine başka bir şeyle uğraşırlar. Ben bir herifin seni becerdiğine sevindim, çünkü artık rahatım. .. kendini doğaya bırak, git Küçük Chicago'daki orospularla dolaş, orospu ol, para kazanırsın, kimseye yük olmazsın. ... Zaten artık evlenmeyi unut, o iş bitti. Baban zavallılıktan horluyor, annen de ağlıyor, en iyisi bırak ağlasınlar, horlasınlar, çek git buradan. İstersen çocuğun olsun: umurumuzda değil. .. Senin artık yaşın yok, ha on beş yaşında olmuşsun ha elli, hiç fark etmez. Sen bir dişisin, kimsenin de umurunda değil.²⁴⁸

²⁴⁷ Koltés, s.34

²⁴⁸ Koltés, s.40

Bu konuşmanın ardından “Anlaşma” adlı on birinci tabloda Abi kız kardeşini Pezevenk karakterine satar. Anlaşma, pazarlık Koltés oyunlarında görülen, işlenen bir temadır; “Bir hayat kaç para eder? Bütün iletişim bir işleme indirgenebilir mi?”²⁴⁹ bu soruları soran metinlerin yazarı Koltés özellikle *Batı Rıhtımı* ve *Zenciyle İtlerin Dalaşı* oyunlarında bu temayı daha fazla kullanmıştır.

Ancak beşinci tablodan önce monologun başka bir biçimiyle “Müfettişin Melankolisi” adlı dördüncü tabloda karşılaşırız. Roberto Zucco kaldığı otele gelen müfettiş karakterini öldürür ama biz bunu Orospu karakterinin monologundan öğreniriz:

OROSPU: Madam, madam, Küçük Chicago’yu kötü güçler kasıp kavurdu. Bütün mahalle afalladı, orospular çalışmıyor, pezevenkler ağızları açık, oldukları yerde duruyorlar, müşteriler kaçtı, her şey durdu, her şey taş kesildi. Madam, evinizde iblisi barındırdınız. Bu yeni gelen oğlan, ağzını açmayan, kadınları sorularına cevap vermeyen, bir sesi ve bir organı olup olmadığı belli olmayan, oysa bakışı yumuşacık olan bu oğlan, kadınların kendi aralarında epeyce konuştuğu bu oğlan işte müfettişin arkasından çıkıyor. Biz kadınlar onu iyice inceliyoruz, gülüşüyoruz, tahminlerde bulunuyoruz. Derin bir düşünceye dalmış gibi görünen müfettişin arkasından yürüyor; arkasından onun gölgesiymiş gibi yürüyor; gölge ikindi vaktindeki gibi küçülüyor; git gide müfettişin kamburlaşmış sırtına yaklaşıyor ve birden giysisinin bir cebinden uzun bir hançer çıkarıyor; sonra zavallı adamın sırtına saplıyor. Müfettiş duruyor, arkasını dönmüyor. Biraz evvel içine dalmış olduğu derin düşüncenin çözümünü bulmuşçasına kafasını hafifçe sallıyor. Sonra tüm vücudu sarsılıyor ve yere yıkılıyor. Ne katil ne de kurban bir an bile göz göze gelmediler. Oğlanın gözü müfettişin tabancasına kilitlemişti, eğilip onu alıyor, cebine koyuyor ve sakince gidiyor, bir iblisin sakinliğiyle gidiyor, madam. Çünkü kimse kımıldamadı, herkes olduğu yerde çakılıp kaldı ve onun gitmesini izledi. Kalabalığın içinde yok oldu. Madam, çatinızın altında şeytan vardı.”²⁵⁰

Monolog işlev olarak burada sahne dışının anlatımını üstlenmiştir; klasik oyunlarda olduğuna yakın bir işlevdir bu. Bu kadar uzun alıntılamanın sebebi ise sahnede görmediğimiz bir olayın anlatımında hikâye edilmenin sınırları genişlediğinde etkinin çok daha geniş olduğunu göstermektir. Mekâna ait biri olarak yaşananları görsel

²⁴⁹ Delgado, s.28

²⁵⁰ Koltés, s.39

dille anlatan Orospu karakteri nesnel bir anlatımı hedefler. Ama gerçekte sahne üzerinde görseydik belki bir dakikada bitecek bu eylem bu anlatımla zamanı ve mekanı genişletmiştir. Ayrıca dilde yoğun olarak şimdiki zamanın kullanılması, geçmiş bir hikaye olmasına rağmen, Koltés'in monolog içinde çokça yer verdiği bir özelliktir.

Koltés'in başlangıçta "iki uyumsuz, uzlaşmaz monolog" olarak tanımladığı diyalog örneğini tam anlamıyla oyundaki "Metro" bölümünde görürüz. Zucco ve yaşlı bir adam monologlar aracılığıyla konuşur. Yine Koltés'in dediği gibi tam da "aynı mekanı paylaşmaya çalışan iki monolog"dur bunlar. Çünkü fiziki manasını da içeren bir şekilde monologlar yan yana gelmiştir. İronik bir biçimde metroda son treni kaçırdığı için bekleyen Yaşlı Adam'la Zucco'nun oturduğu bankın üstündeki duvarda "Aranıyor" afişi vardır ve resimdeki Zucco'dur. Tüm bilinmeyenlerle bir konuşma başlar. Ancak afişten de öte çağrıştırılan bir bilinmezlik hali vardır: "Koltés'in teatral önermesi her zaman bilinemeyecek olan üzerine temellenmiştir. Karakterler onlardan ne istediği bilinmeyen tanımadıkları insanlarla karşılaşılır, durumlar asla açıkça tanımlanmış haliyle açıklanmaz, karşılaşmalar görüşülecek konuların bilinmediği yerde meydana gelir."²⁵¹ Tam da böyle bir yerde böyle bir konuşma başlar.

YAŞLI ADAM: Ben yaşlı bir adamım ve gereğinden fazla geç kaldım. Tam son metroyu yakaladığım için seviniyordum ki, bu karmaşık koridor ve merdiven yığının ortasında, o çok sık kullandığım için mutfağım kadar iyi bildiğimi zannettiğim durağımı tanıyamadım. ... İşte buradayım, dikkatsizliğimden ve adımlarımın yavaşlığından cezalandırılmış, benim yaşımdaki bir adam için uygunsuz bir durumdayım. ... Ama siz genç adam, bacaklarınız epey çevik görünüyor, zihniniz ise açık. Evet, bakışımızın berrak olduğunu görüyorum, benimki gibi yaşlı bir adamın bulanık ve aptal bakışına benzemiyor.Bana kendinizden bahsedin, bu beni rahatlatacaktır.²⁵²

Yaşlı Adam "gerçek" hayat hikâyesini anlatır, Zucco ise olmadığı biri gibi kendini yeniden kurar bu monologda. Ayrıca oyunla ilgili burada açabileceğimiz bir durum olarak, Roberto Zucco'dan başka kimsenin adını bilmeyişimiz başka bir noktaya işaret eder. Öncelikle oyun yazarı diğer oyun kişilerine bir isim vermeyerek aileyi ve

²⁵¹ Delgada, s.33

²⁵² Koltés, s.42

toplumu Zucco'nun etrafında konumlandırır. İsimli olmaları bu yüzden olabilir. Bunun sonucu olarak "Adını unutuvermekten"²⁵³ korkan yalnız biridir Zucco. Ona ismiyle seslenecek bir ailesi, kimsesi kalmamıştır ve bir kimlik arayışındadır. Ancak bu bir kök arayışı değildir: "Koltés'in karakterleri, köklerinden sökülmüş değillerdir, çünkü kökler diye bir şey yoktur. Onun karakterleri mekânda kök salmaz, mekânın objesi değil öznesi olacak kadar özgürdürler."²⁵⁴ Monolog başka biri olabilecek Zucco'yu bize anlatır:

ZUCCO: Ben normal ve akli başında bir oğlanım. Hiçbir zaman dikkat çekmedim. Yanınızda oturuyor olmasaydım beni fark eder miydiniz? Şeffaf olmak zor bir iştir, bir meslektir, eski, çok eski bir düşür görünmez olmak. Kahramanlar katildir. Gıysileri kana bulanmamış kahraman yoktur, kan ise dünyada görünmez olmayan tek şeydir. ... Ben okudum, iyi bir öğrenciydim. İyi öğrenci alışkanlığı edindikten sonra geriye dönüş yoktur. Üniversiteye kayıtlıyım. Sorbonne'un sıralarında, aralarında dikkat çekmediğim diğer iyi öğrenciler arasında yerim ayrıldı.Yarıdan tezi yok dilbilimi dersime gireceğim. Yarın dilbilimi dersinin günü. Görünenler arasında görünmez olacağım, günlük yaşamın kalın sisinde sessiz ve dikkatli. Hiçbir şey olayların akışını değiştirmeyecek bayım. Çayırdan sakince geçen bir tren gibiyim, hiçbir şey beni raylarımdan çıkaramaz. Hiçbir şeyin yolundan alıkoyamayacağı, edindiği ritmi bozamayacağı, çamurda yavaşça ilerleyen bir su aygırı gibiyim.²⁵⁵

"Zucco kendisini bu yaşlı adamın gözünde masum bir genç adam olarak yeniden yaratır."²⁵⁶ Bu monolog Zucco'nun "dış dünyasının" monologudur; toplumun üzerindeki etkisiyle oluşmuş gibidir ve olağanüstü bir etkisi vardır. Böylelikle Koltés Zucco'nun karakterizasyonunda bizi başka bir yere götürür. Bir suçlunun kendini toplumda konumlandırması, kabul edilebilir biri olması için "Onların görmek istediklerini geri yansıtarak"²⁵⁷ böyle bir konuşma yapar. Bu monologun yansıttığı dış dünya, toplum bakışı bizi etkiler. Postmodern oyunlar için bu etkilenme karakterin "sahnedeki yaşantısını paylaşmış olmaktan değil, durumun evrensel boyutunu kavramış

²⁵³ Koltés, s. 64

²⁵⁴ Hallward, s.46

²⁵⁵ Koltés, s.42

²⁵⁶ Deborah Streifford Reisinger, *Crime and Media in France*, 1. Basım, United States of America: Purdue University Press, 2007, s.102

²⁵⁷ Reisinger, s.102

olmaktan”²⁵⁸ ileri gelir Sevda Şener’in deyimiyle. Bununla beraber Roberto Zucco bir anti-kahramandır:

“Koltés tarafından yaratılan yabancıların ve kanundışılıarın ailesinde, o en sessiz anti-kahramanıdır, psikolojik değil sosyal türüyle söz yitiminden mustarıptır. Neredeyse hiçbir konuşmasına diyalogla başlamaz, kısa ve öz konuşur, retorığın yararlarını kullanmaz ve kelimeler aracılığıyla başkalarını manipüle etmektense onlara düz ve açık bir yol verir.”²⁵⁹

Sekizinci tablo “Tam Ölmeden Önce” yine yapıda durduğu yer açısından ilginç bir monologla karşılaştırır bizi. Zucco bardaki çalışmayan telefon kulübesine gider, bir numara çevirir ve konuşmaya başlar.

ZUCCO: Gitmek istiyorum. Hemen gitmek gerekiyor. Bu salak şehirde hava çok sıcak. Afrika’ya, karın altına gitmek istiyorum. Gitmem gerekiyor çünkü öleceğim. Zaten kimse kimsenin umurunda değil. Kimse. Erkeklerin kadınlara ihtiyacı var, kadınların da erkeklere. Ama aşk yok. Kadınlara gelince benimkisi merhametten kalkıyor. Daha az mutsuz olmak için köpek olarak tekrar dünyaya gelmek isterdim. Çöpleri karıştıran bir sokak köpeği olarak, kimse beni fark etmezdi o zaman. Herkesin dikkat etmekten uzaklaştığı, içi dışı uyuz olmuş sarı bir köpek olmak isterdim. Sonsuza dek çöp karıştırmak isterdim. Sanırım açıklayacak kelime yok, söylenecek bir şey yok. Kelimeler artık öğretilmemeli. Okulları kapatıp mezarları büyütmek gerek. Ha bir yıl ha yüz yıl, hiç fark etmez, er ya da geç hepimiz öleceğiz, hepimiz. Bu da kuşları öttürüyor, kuşları güldürüyor.²⁶⁰

Daniela Jobertova bu monologu “diyalojik” bulur ve bu sahnede telefon kullanılmasının “Koltés’in dramatik dünyasındaki anlamını şöyle açıklar:

“Koltésyen kahramanda hiçliğin iletişimsel hali bulunur. Telefon gibi iki taraf arasında bir iletişim olduğunun açık bir maddi göstergenin fonksiyonuyla, bu durum diyalojik gibi görünür. Ama

²⁵⁸ Şener, s.69

²⁵⁹ Hallward, s.52

²⁶⁰ Koltés, s.48-49

Zucco'nun konuşması gösterir ki başka bir insan, bir dinleyicinin varlığıyla ilgili bir farkındalık yoktur. Zucco'nun haykırışı iletişim manası olmayan bir dünyada hiç kimseyedir. Trajik ironi telefonun kesilmesidir. İletişim kanalları sonsuza dek tahrip edilmiştir ve konuşanların kelimenin gücüne dair hiçbir inancı yoktur.”²⁶¹

Koltés'in eserlerinde iletişim beklentisizliği ve onun gerçekleşmeyeceğinin ön kabulü tüm monologlara sızmıştır. Üstelik telefon gibi maddi bir sembole ihtiyaç duyma gereksinimi de yoktur. Ama Jobertova'nın dediği gibi böylece evrensel bir gönderme yapılması sağlanmıştır. Bu monolog Koltés'in *Sallinger* adlı oyunundaki başka bir monologu çağırır. Tam da üzerinde durulan öğeler açıkça görülebilir. Oyunun son tablosunda Kızıl Baş karakteri telefonda konuşur. Zucco'nunkinden daha gerçek görünen bir konuşmadır, karşı taraftan gelen sorulara cevap verilir en azından. Yani olası iletişim için bir umut var gibidir. Carole karakteri “Telefonun ucundaki kim?”²⁶² diye sorduğunda Kızıl Baş'ın ilk cevabı “Bana soruyor ki...”²⁶³ diye başlayan ve biten kısa bir cevap olur. Carole aynı soruyu tekrar sorduğunda “Herhangi biri sevgilim, önemi yok, banka müdürümüz, benim müstakbel patronum, aileden biri...”²⁶⁴ der Kızıl Baş. Yine Carole'un sorusuyla, “Bu geç saatte seni arayan kim, bunca uzun konuşan kim? sorusuna en son cevap sonunda “Kimse”²⁶⁵ olur. Telefonun kapanmasına yakın, olası muhabata “Ama şimdi ilk soruma geri dönmek işitiyorum, siz hala o soruya cevap vermediniz. Biliyor musunuz? Ömrüm boyunca asla cevap alamadım, kimseden alamadım; cevap veren hep ben oldum...”²⁶⁶ der Kızıl Baş. Kimin aradığı sorusuna verilen “Bana soruyor ki...” cevabında karakter ona sorulmasından, bu iletişim talebinden memnun gibidir. Daha sonraki cevabında arayanın önemli olmadığını duyarız. Sonunda da hiç kimsenin aramadığını. Bu monolog aracılığıyla *Roberto Zucco*'daki telefon sahnesindeki gibi benzer bir durum anlaşılır: “Karşılıklı sözel

²⁶¹ Jobertova, Daniela, “The Dialogical Monologue and Monologic Dialogue in the Dramatic Works by Bernard Marie Koltés”, Clare Wallace (ed.), *Monologues: Theatre, Monolog, Subjectivity* içinde. 2006, ss. 66-90

²⁶² Koltés, s.156

²⁶³ Koltés, s.156

²⁶⁴ Koltés, s.156

²⁶⁵ Koltés, s.156

²⁶⁶ Koltés, s.158

alışveriş düzeneğinin tamamen boşluğu gösterilir, sözel alışveriş artık gerçekleşmez.²⁶⁷ Sahnenin sonunda Kızıl Baş intihar eder ve oyun biter.

Son sahneden birinci tabloya gidersek benzer bir tema buluruz. Birinci tabloda ilk monolog Carole’undur. Kızıl Baş’tan bahsetmek ister ve “Yine de onu savunabilirim değil mi?” dedikten sonra konuşmasına başlar. Carole burada bütün soruların cevabını vermek istediğini söylediğinde belki de Koltésyen monologun bir unsurunu da açıklamış olur. Monologlar onlara hiç sorulmamış soruların cevaplarının düşünüldüğü yer gibidir. Daha sonraki monologlarda da göreceğimiz gibi diyalogların hayal edildiği yerdir ayrıca.

CAROLE: Şimdi onlar geride kalanları muhafaza ediyorlar, onun laflarını en ufak tartışmalarını inceliyorlar, perdelerin arkasında, salonlarda, orada ve kendi aralarında şöyle diyorlar: “ne kadar da başkaydı, değerliydi, bizim Kızıl Baş’ımız.” ...Ben herkese sesleniyorum, herkese seslenmek istiyorum, herkese anlatmak istiyorum. Onun kim olduğunu bana sorun, niçin öldürüldüğünü bana sorun. Bunu size söylemek için can atıyorum, olası tüm soruları bana sormanız için can atıyorum; yalnızca gözlerimi kapamam yetiyor²⁶⁸

Diyalog gibi bir iletişim formunu çağrıştıran soru ve cevap talebi Carole için de ölen kocası Kızıl Baş’taki gibi eksiktir. Ancak burada oyun içinde daha sonra tekrar karşılaşacağımız bir başka unsur ortaya çıkar. Carole bu monologda şimdiki zaman kipiyle bir hikâye anlatır gibidir; hayal gücünün ona verdiği bir hikâye. İşte bu özellik postdramatik tiyatroya ait bulunur: “Bu tiyatro hikâye anlatma sürecinin sorgulanmasıyla birlikte anlatıyı canlı bir olay olarak incelemekle ilgilenir.”²⁶⁹ Çağdaş tiyatronun bu özelliğine Synne Behrndt ve Cathy Tuner, “sürecin dramaturjisi” demişlerdir: “Sürecin dramaturjisi, iletişimin mekanizmalarından ve hayali (gerçek) dünyaların yapay inşasından, onlar tarafından etkilenmiş ve bağlanmış olsak bile, bizi

²⁶⁷ Jobertova, s. 88-89

²⁶⁸ Koltés, s.94

²⁶⁹ Cathy Turner, “Getting the ‘Now’ into the Written Text (and vice versa): Developing dramaturgies of process”, *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 2009, 14, 1, Jstor veri tabanı (10 Mayıs 2012)

farkında kılar.”²⁷⁰ Bu dönemin tiyatrosunda öne çıkan “öz-gönderimselliğin yoğunluğu”²⁷¹ ve “gerçeğin sahnelenmesinden şimdiye maruz kalma”²⁷² ile karakterize edilmiştir. Ayrıca burada hikâyeler geçmişte yaşanmamıştır ve geçmiş zamanla anlatılmaz. Çünkü hiç yaşanmamıştır, bu yüzden şimdinin içinde monologda anlatılır. Dolayısıyla şimdiye maruz kalma hem karakter için hem de seyirci için geçerlidir. Oyunun ikinci tablosunda Leslie'nin, Kızıl Baş karakterinin erkek kardeşinin monologu da bunu örnekler:

LESLİE(*Aniden durur*): Havlama isteği duyuyorum zaman zaman, silahımı çıkarmak ve oraya, içeriye ateş etmek istiyorum, tuhaf bir şekilde camları kırma isteği duyuyorum, pencereden atlamak ve dışarıda koşma, ta ki yolunun üzerine biri çıkana kadar, koluna gireceğim biri, sarsarak şaşkınlığına son vereceğim biri; tüm gece boyunca sahip olacağım biri; dokunacağım biri (*eller*), koklayacağım biri (*burnunu çeker*); şunları diyeceğim biri: “Hiçbir şeyden çekinmeyin bırakın kendinizi; karşınızda yalnızca bir başka soluk işitmek, çarpan bir başka kalbi dinlemek isteyen biri var; tüm camları kırdım ve pencerede atladım, bir başka insana dokunabilmek için; kimi akşamlar bu arzunun pençesine düşerim, bu akşam olduğu gibi. Sizin karşınızda, yalnız ve kapalı kalamayacak kadar derin bir ruh var.
...²⁷³

Bu monolog içinde başka bir monologu daha barındırır. Diğerlerinin aksine soru, cevap ve iletişim beklentisi izleri değildir, günün birinde söylenecekler daha önce kurulmuş ve düzenlenmiş bir halde birini beklemektedir. Kendisinden alıntı yapan karakteri Koltés'in bu oyununda bolca görürüz. Ancak burada genele ait başka bir unsur daha vardır:

“Yeni tiyatro biçiminde sözün kendisinin yeniden "edim" olması söz konusudur. Seyirci kitlesine bütün olarak seslenir, dinleyicilerin canları isterse alıp istemezse bırakacakları, olanaksız bir birleşik uzamın arayışı olarak "yüzlerine fırlatılan" bir şiir gibi. Tiyatro diyalog öncesi döneme dönmek ister, "en eski sahnesele biçimlerde" olduğu gibi. Peter Handke'nin, Bernard Maria Koltés'in ya da Heiner Müller'in metinlerinde "iletişim halinde ya da anlaşılmaz

²⁷⁰ Turner, s.106

²⁷¹ Turner, s.107

²⁷² Turner, s.107

²⁷³ Koltés, s.97

sözlere gömülmekte olan" konuşmacılar yer almamaktadır. Ulaşılan noktada metnin ve anlamın çözümleri dizisi tüketilmiştir.²⁷⁴

"İletişim halinde" değildir karakter çünkü Pavis'nin daha önce dediği gibi iletişim metin ve seyirci arasında mümkündür. Dolayısıyla bizim bu durumda karakter için düşüncemiz Sevdâ Şener'in yorumladığı gibi şekillenir: "Oyun kişilerinin korkuları seyirciye bulaşmış gibidir. Seyircinin bu biçimde etkilenmesi, sahnedeki yaşantısını paylaşmış olmaktan değil, durumun evrensel boyutunu kavramış olmaktan ileri gelir."²⁷⁵ Yani Leslie'nin yalnızlığını monologun eski kullanılışlarında izin verdiği gibi doğrudan bir ifadeyle anlamayız; biçimin içinden kavriyoruzdur artık. Bahisleri arttırarak ilerleyen bir monolog sarmalının içinde olduğumuzdan kuşku yoktur çünkü içinde diyalogu barındıran (diyalojik monolog çerçevesinde değil) monolog yine bu oyundadır. Anna karakteri, Leslie'nin ve Kızıl Baş'ın kız kardeşidir ve "sinir krizine yakın" olarak tanımlanmıştır Koltés tarafından. Ölen kardeşleri Kızıl Baş'la takıntılıdır. On birinci tabloda doktorlar onu alıp götürmeden önce bir monologu vardır:

ANNA: Benim adım Anna, hazırım götürün beni. Adımı kaydedebilirsiniz bayım ama yalvarırım size: kaydettikten sonra hemen unutun. Bir mendiliniz var mı? Bayım, rica ederim, beni gördüğünüz bu halle, üstümdeki kıyafetle, ne de görünüşüme bakarak teşhis koymaya kalkmayın. ...Meslek mi? Hiç, yok, hiç; işim yok, mesleğim de. ...Bu genç bir aile kızının ayrıcalığı, değil mi? ...Gerçekten mendil yok mu bayım, birazdan gözyaşlarım akacak? ...Benim genç bir aile kızı olduğumu bilmek size yetmiyor mu?...²⁷⁶

Monologda başkasının sorduğu, sorabileceği, sormayı düşündüğü veya hayal ettiği soruları duyarız. Üstelik burada karşı tarafta bir dinleyenin varlığını kesinleyecek telefon gibi simgesel bir durum yoktur. Anna en basit anlamıyla kendi kendine konuşma olarak tanımlanan monolog konvansiyonuna başkasını da katarak, başkasını kendisiyle konuşturur. Ama burada sorulan soruların onun kendisine sorduğu sorular olmasıyla yaratılan sadece bir iç dünya değildir aynı zamanda iletişimin kırılma noktasından dilin

²⁷⁴ Karacabey, s.64

²⁷⁵ Şener, s.69

²⁷⁶ Koltés, s.148

merkezsizleşmesine postmodern dönemin unsurları monologun yapısında kendini açık eder.

Teatral pratik gösterenlerin pratiği olarak kabul edilince - önceden de belirtildiği gibi- sahnelenen metnin çok katmanlı anlam potansiyelini görünür hale getirmeye çalışacak, tek odaklı yorumu reddedecek ve anlamın çoğulluğunu koruyacaktır. Özne merkezini yitirdiğinden beri anlam da merkezini yitirmiştir; Derrida'dan daha öncede aktarıldığı gibi, "Anlamın çoğulluğu ya da istikrarsızlığı bir merkez, bir köken düşüncesinin dışlanmasıdır."²⁷⁷

Anna'nın bu uzunca monologunun ikinci bölümünde oyunda daha önce karşımıza çıkan monologun içerdiği başka bir özellik daha vardır. Karakterler monologun anlatısını oluşturacak şekilde "kendi kendine" dediklerini anlatırlar; geçmişte kendi kendilerine ne dediklerini, tam o anda ne dediklerini, gelecekte ne diyeceklerini. Bunu başka bir karakter üzerinden görmek için Henry'e, Leslie'nin yakın arkadaşına bakmalıyız. Monologlarda kendi kendine ne dediğini duyarız. Bir anlatma şeklidir bu aynı zamanda. Sekizinci tabloda Henry ve Leslie bir köprü'nün üzerinde konuşmaktadırlar. Henry askerdeki anılarını anlatır, Leslie de askere gidecektir. Sahnenin sonunda Henry köprüden atlayarak intihar eder. Konuşmadaki monologlar Henry'nin bir hikâye anlatışının içine eklenmiştir.

HENRY: ...ve üstüne bir de müzik oldu mu, kendi kendine dersin ki: "düş gibi bu, ömrümü kızların olduğu ve başka hiçbir şeyin olup bitmediği bir barda tüketmek isterim!" ...Sonunda beni kovduklarında, kendi kendime diyorum ki: bir daha asla oraya dönmeyeceğim, böylesi salaklıklar için bu parayı istemek ne salaklık? ...Yine kendi kendime derim ki onların müziğinin de canı cehenneme... Hay salak, derim kendime, ne işin var senin?..."²⁷⁸

Karakterler anda veya geçmişte kendilerine ilişkin öz-farkındalıklarını hiç yitirmemişlerdir. Ama burada onları yalnız bırakmayan öz-farkındalıktan daha fazlası var gibi görünür. Kendilerinin yegâne anlatıcısı kendileridir. Bu durumda kendi kendine söylenenleri unutmazlar ve hikâyelerine doğrudan katarlar. Koltés'in neden bu kadar

²⁷⁷ Karacabey, s.67

²⁷⁸ Koltés, s.132

monologa yer verdiği sorusunu yazarın kendi sözleriyle açıklamıştık. Ancak burada yine yazarın başka bir tercihinin etkili olduğu düşünülebilir. Bu tercihi Koltés'in *Roberto Zucco* oyununu sahneleyen yönetmenlerden biri Luis Pascal açıklar:

“İki yüz yıldır neden sorusunu soruyoruz? Neden sorusunun Friede’den Marx’tan gelen cevaplarına sahibiz. Eski bir sorudur. Koltés’i bu kadar önemli yaparsa neden değil nasıl sorusunu sormasıdır. Bu oyunlarında aşikârdır. Seyircinin dikkati sürece çekilmiştir; karakterlerin başkalarını kontrol altına alma girişiminde hareket, aksiyon ve sözcükler stratejik unsurlar haline gelmiştir.”²⁷⁹

Görüldüğü gibi “süreç dramaturjisi”, “neden”den çok “nasıl” a yaklaştırmıştır bizi. Henry’nin intihara nasıl gittiğini görürüz. “Nasıl”ın içi ise çoğunlukla nasıl konuştuklarıyla dolabilir bu eserlerde.

Monologun içinde aktarılan diyalogun bulundurulmasının bir başka örneği Leslie’nin monologunda görülür. Koltés’in, “Soyut, gecesel, telefon bağlantısı kopmuş bir New York”²⁸⁰ olarak tanımladığı beşinci tabloda Leslie, dışarı çıktığı bir akşamda taksiciyle konuşmasını aktarır. Karşı tarafın da sorularının tam olarak aktarılmasıyla daha gerçek görünür. Ancak bu monologda Leslie’nin karakterizasyonu için başka bir unsur çarpıcı hale gelir.

LESLIE: Ben, elleri kulaklarında, gözleri sımsıkı kapalı, şunu diyenim: “Kimse bana bakmasın lütfen; önünüze bakın, birbirinize bakın, bırakın ben geçeyim görünmeden, şeffaf, sessiz bir bulutun üzerine konayım; aranızdan kayıp geçiyorum ve kimse beni görmüyor; lütfen herkes kendi derin varlığına gömülsün ve halatları kesin. Yoksa (gözlerini açar tehditkar, tehditkar bir tavır takınır, ellerini ceplerine götürür), o zaman, orada kendimi savunmaya çok karalıyım. Savulun, kendimi, koruyorum. Birinci şey: silahımı çekiyorum: bana baktın, değil mi? Tamam. (Silahını çeker, ayağıyla cesedi iter.) Üzgünüm, gerçekten, ama ne yapayım işte, ben böyleyim: ben kendisine bakıldığında silah çeken biriyim. ... artık bilinsin, bu söylensin: Kolay silah çekerim ben.....”²⁸¹

²⁷⁹ Delgado, s. 29

²⁸⁰ Koltés, s.117

²⁸¹ Koltés, s.117

Kimsin sorusunun iki cevabı vardır bu monologda. İlki “şunu diyenim” ile dedikleri üzerinden kendisini tanımlayan birine aittir ve oyunun geneline uygun bir unsur taşır. Ancak monolog ilerlediğinde kim olduğu eyleme ait bir tanımdır. “Silahımı çekiyorum” dediğinden hemen sonra birini öldürür, yani fiziksel eylem dilin içinden çıkıp gelmiştir öncelikle. Sonunda da kendisi eylemle şu şekilde tanımlamıştır: “ben kendisine bakıldığında silah çeken biriyim.”

Oyunda diğerlerinden farklı olan bir diğer monolog anne karakteri Ma'nın anlattığı uzun bir kıssadan hisseli öyküdür.²⁸² Öykü oyunun genel yapısında tam olarak bir yeri işaret etmez. Hatta dinleyen ev ahalisinden Anna, kıssadan hissenin ne olduğunu sorar ama Ma, “Bilmiyorum”²⁸³ cevabını verir. Bu tür öyküleri “oyun metinlerinde yazınsallığı öne çıkararak, bunun sağlamak için de metnin çizgisel birliği kesen, birliğini bozan anlatı”²⁸⁴ olarak gören Beliz Güçbilmez'e göre öykü anlatımının postmodern dönem içinde anlamı değişkendir:

“Bir oyun kişinin, kendisinden, geçmişinden ya da geleceğinden söz etmesinin geleneksel tiraddan farklılaşmış bir anlatı formuyla aktarılmasıyla, izleyici/okur hem izlediği/okuduğu oyunun fiziksel olarak içerdiği sürenin dışına taşıtığını, hem de metnin genel ‘gündelik’ zamandan farklılaştığını görmekte ve bu sayede de oyunun kurgusal teatral niteliğinin ayırıcısına varmaktadır. Oyun içindeki anlatı, metnin genel ve geleneksel akışını, kesmekle kalmaz, hikaye eden kişinin hikaye ettiklerinin metni anlamak açısından yaşamsal önem taşıdığı da ima edilir. İç anlatı kimi durumlarda oyunun genel anlamının kılavuzu olabileceği gibi, kimi durumlarda içinde bulunduğu dramatik anlatının, artık dramatik olmaktan kısmen uzaklaştırılmış parodisine dönüşür.”²⁸⁵

Oyunun genelindeki monologların benzer ve farklı unsurları göstermeye çalıştık. Ancak Koltés'in bu oyunundaki karakterlerin monologlarında baskın olanı açıklarken, Türk şiirin önemli isimlerinden Gülten Akın'ın bir şiirinden alıntıyla şöyle söyleyebiliriz: “Şimdi uzak, şimdi yakın/bir

²⁸² Koltés, s.116-117

²⁸³ Koltés, s.117

²⁸⁴ Güçbilmez, s.147

²⁸⁵ Güçbilmez, s.153

tansık mı belki/ hiç gelmeyecek olan zamanı tartarak/ iyiyim sen nasılsın?”²⁸⁶ Hiç gelmeyecek olan zamanın farkında olan, tartan, dolayısıyla beklemeyen ve onu dille getiren özellik Koltés’in oyunlarının sonunda monologlarla ilgili edinebileceğimiz en yakın fikirlerden biri olabilir. Olmamış olayların olması gereken sözleriyle doludur bazı karakterler, söylenmemiştir ve söylenmeyecek olması da onları konuşturur. Tabii Koltés’in eserlerindeki monologlardan bize geçen sadece edebi bir farkındalık değildir, doğrudan sahnedeki “şimdi”yle yakından ilgilidir monologun bu unsuru.

Sallinger, Koltés’in monologa olabildiğince yer verdiği oyunlarından. Bununla beraber birbirlerinin monologlarını diğer oyun kişilerinin de duyduğunu ve çoğunlukla tepki verilmediğini en çok bu oyunda görürüz. *Sallinger* ve diğer Koltés oyunlarında görünen monologların uzunluğu ve çokluğunda bir yazar tercihi vardır, Koltés, oyunlarının geneline uyguladığı bu tutumunu *Batı Rıhtımı* oyunu için şöyle göstermiştir: “Eğer kısaltmalar yapmak gerekirse, kesilmesi gereken illa da uzun monologlar değiller.”²⁸⁷ Bu yorum sahneleme içindir ama oyunlarının hem sahnelenmek hem de okunmak üzere yazıldıklarını da söyler.

Batı Rıhtımı oyunu, Koltés’in öteki kavramıyla çokça içli dışlı olduğu bir oyundur. Oyunun mekânı bir hangardır. Koltés mekân seçimleriyle şehrin görünmeyen yerlerindeki yaşamlarla ilgilendiğini gösterir. Yönetmen Giles Croft’un yazarın ölümünün ardından yazdıkları hem oyunların mekânına hem de Koltés’in dili kullanımına bakış açımızı genişletir:

“O kendisini bir yabancı ve köksüz gibi kabul etti, kendisini böyle algılaması karakterine yansdı. Başka birileriyle bağlantı kurma yeteneksizliği onun trajedisiydi; çoğu zaman onların umutsuzluklarını ifade etme yeteneğine rağmen. Karanlık, mistik, çok dilli dünyalar yarattı; orada insanlar çevreleri tarafından gölgede bırakılmış ya da terk edilmişlerdir; otel odaları, şantiyeler, rıhtımlar.”²⁸⁸

²⁸⁶ Akın, Gülten, “Sapak”, *Kitaplık*, 2006, 100, Aralık, s.14.

²⁸⁷ Bernard Marie Koltés, *Toplu Oyunları 1*, Yiğit Bener ve Ali Bertay (çev.), 1. Basım, 1999, s.10

²⁸⁸ David Bradby and Patrice Chéreau, “Bernard-Marie Koltés: Chronology, Contexts, Connections”, *New Theatre Quarterly*, 1997, 13, Cambridge Journals veri tabanı (10 Mayıs 2012)

Bu içinde kişisellik de barından bilgi-yorum gerçekten de metinlerde deneyimlediğimiz bir gerçeklik sunar. *Çöle Geri Dönüş*, *Batı Rıhtımı* oyunları çok dilli yazılmıştır. Oyunlarda mekânlara dair benzerlik söz konusudur. “*Batı Rıhtımı*”nın terkedilmiş hangarı *Zenciyle İtlerin Dalaşı*’nda yeniden şekillenen binadır. Bu mekânlar “açık” olabilir, her şey olabilir ama boşlardır. Kuraldışının durumu kural halini almaya başlayan mekân açıktır.”²⁸⁹

Batı Rıhtımı’nda karakterlerin karşılaşmaları postmodern tiyatroya uygun olarak başlar ve Sevda Şener’in dediği gibi “rastlantısal”dır:

“...Bu oyunlarda olaylar adı konulmadan ve rastlantılarla gelişir. Anlamsız konuşmalar, şakalar, sorular ve yanıtlar, oyun kişilerinin, içinde buldukları duruma gösterdikleri örtük tepkiyi dolaylı olarak açıklar. Böyle bir tepkide ne iddia, ne amaç, ne seçim, ne kararlılık, ne belli bir çatışma hazırlığı vardır. Kişiler sıkıntılarını gevezelik ederek dışa vururlar. Onlar sanki aralarında bir çatışmacılık oyunu oynayan, ya da buna zorlanmış olan insanlardır. Kişinin, istencini gerçek yaşamında değil, oyununda öne çıkarmaya çalışması, bunu yaparken umarsızlığının bir ifadesi olarak saçmalaması, ya da oyunun sağladığı özgürlüğe sığınması böyle avunması, onun dramının özünü oluşturur.”²⁹⁰

Batı Rıhtımı’nda hangara gelen Koch intihar etmek için hangarda yaşayan Charles’dan yardım ister. Charles uzun bir monologa girişir burada. Kentli adamın rıhtıma varışıyla oyun Charles’ı bölünmüş biri olarak bize açılır monologunda. Ama burada mekân üzerinden konuşulan bir monolog duyarız daha çok:

CHARLES: ...Ötekilere dedim ki, sakının, dikkatler sizin üzerinizde; sizi gözlüyorlar, şimdi artık sizi gözlüyorlar; en ufak nefes alıp verişinizi bile izleyecekler, en ufak hareketinizi, en ufak düşününüzü; ve eğer öteki taraftan, nehrin öbür yakasından, nefes alıp verişinizde. Hareketlerinizde, düşleriniz de en ufak bir yasa dışı durum olduğu kuşkusuna kapılırlarsa, derhal koşup onu, ininizin sessizliğinden ve karanlığından söküp alacaklar, besleyip şişirecekler ve onu tüm kente teşhir edebilecekler.Buradan gitmemizi istiyorsunuz değil mi? İnsanın burada olmaktan mutlu olması için lağım faresinin de ötesinde bir şey olması gerek. Ne bir kahvehane, ne

²⁸⁹ Delgado, s.32

²⁹⁰ Şener, s. 68

bir gece kulübü, ne bir kadın kaldı, işlek bir tek yol kalmadı, elektririk yok, gemi yok, su yok.İşte bu nedenle sizi burada bekliyordum, duvarın dibinde, arka tarafın karanlığında, adi bir pislik gibi. Ama daha şimdiden size boşa zaman harcadığınızı söyleyebilirim. Burada hiçbir şey bulamayacaksınız. Bakın etrafınıza hiçbirşey bulamazsınız; köşe bucak araştırın, toprağı kazın, insanların beynini kurcalayın; hiçbir şey kalmadı, en ufak düş bile, hiçbir yerde. Sadece bilgelik var, her yerde.²⁹¹

“Koltés’in bütün oyunları kuraldışında, hukuk kurallarının ertelendiği ve çıplak hayatın egemen olduğu, gözetlemenin hayaletimsi mekânında yaşar.”²⁹² Monologda öncelikle gözetlenmenin nasıl baskın olduğunu Charles’ın “ötekiler”e söylediklerinden anlarız. Charles onunla beraber aynı mekânı paylaşanlara söyledikleriyle birlikte bize çevresiyle ilgili genel bir hissiyat verir. Son bölümünde ise bu boş hangar içinde bir kentlinin bulamayacaklarını anlatarak mekânı yeniden kurar. Charles, annesi Cecile’den öğrendiğimize göre gerçek adı Carlos olmasına rağmen kendisine bu ismi vermiştir. Kökler ve köksüzlük bu oyunun da teması olmuştur. Charles’ın monologunda “ötekilere” denilenlerde görülene benzer bir anlatım annesi Cecile’in monologunda vardır. Kentlilerin kendilerine söyleyebileceklerini, kendisinin yabancılaştığı için değil yabancılaşmak istediği için dışarıdan birinin söyleyecekleri gibi söyler. Ama monologun ilk kısmı böyle değildir. Dildeki bu değişim hem karaktere hem de mekana bölünmüşlük vurgusu yapar. Oyun boyunca konuşmayan Abad’ın yanına gelir ve monologuna başlar.

CECİLE: ...Burası çok pis. (etrafa bakınır) sizler adına utanıyorum, hiç bu kadar iğrençlik görmemiştim. Benim ülkemde insanlar böyle bir yeri hayal etmeye bile utanır. .. Ne diye ülkeni terk ettin? Ananı mı doğradın? Siyasetle mi uğraştın? İnsanın anasının adından utanarak ülkesini terk etmesi için, mutlaka ağır bir suç işlemesi lazım. Üstünüze sinen cinayetlerinizin kokusuyla, utanç verici halinizle, ketumluğunuzla ve tüm sırlarınızla bize uğursuzluk getiriyorsunuz. ...Eskiden, güneş güneşliğini bilirdi ve tak diye emredince şak diye hizaya gelirdi, ve geceleyin de uyku vaktiydi; kapılar kilit tutardı, pencerelerde adam gibi cam vardı, ve

²⁹¹ Koltés, s. 25-26

²⁹² Delgado, s.32

musluklardan su akardı; ama siz musluklarımızın suyunu son damlasına kadar içtiniz ve kimseye bir şey bırakmadınız...²⁹³

Maria Delgado, “Koltés’in her oyunu geç yirminci yüzyılın kentinin ıssız durumuyla ilgili derin düşünce içerir” der ve “dünya sadece batılı beyaz Avrupalıların ihtiyacını karşılayan bir yer olarak görülür”²⁹⁴ olduğundan bahseder. Cecile’in bu monologu, kendi durumunu başka bir dilin içinden ifade edişini Delgado’nun dediği yerden görmek mümkündür.

Oyunda biçimsel açıdan farklı ve diğer oyunlarında görülmeyen, Koltés’in kendi deyimiyle “romanesk monologlar”²⁹⁵ vardır. Biçimsel farkı tırnak içinde bir metin olarak başlaması ve sonunda bunu kimin dediğini belirtmesidir. Örneğin oyun boyunca sadece Charles’a genellikle bir fısıltı halinde konuşan Arap karakter Abad’ın²⁹⁶ ve baba rolündeki Rodolfe’un²⁹⁷ böyle bir monologu vardır. Oyun metninden ayrı duruşu karakterlere sahne üzerinde de okuyucu gözünde de konumlanamaz bir yerde değildir. Koltés, Abad’ın “biraz edebi” olduğunu söyler ve “önemli ve yapısal tek farklılığı, yavaşlığıdır; ve hikayenin devindirici güçlerinden biri de budur”²⁹⁸ der.

Cecile, yani anne karakteri Koltés’in çok dilli kahramanlarından. Onun monologu kullanışı yine bize başka bir yüz gösterir. Cecile, oyunda diyaloglarında cümlelerini çoğu zaman noktalamayarak “ve” bağlacıyla cümleleri birbirine bağlayan bir karakter olmasıyla farklı bir unsur kazanmıştır karakterizasyonunda. Ama Koch ve Monique’in olduğu, Cecile’in onların zenginliklerinden “kazanç çıkarmaya” çalıştığı sahnede Cecile ona söylenenleri duymayacak kadar bir anlatma krizinin içindedir. *Sallinger*’dakine benzer bir şekilde cevap verme, anlatma isteği, soru ve soran olmamasına rağmen burada vardır: “Çünkü beyefendi”, “Evet, beyefendi” ile başlayan cümlelerin sonunda “Çünkü bizim bu halimizi kim görse, bizi uyuz it sanır; ama biz biliyoruz ki neyseki oyuz, ve bu da bir teselli”²⁹⁹ der. Mekân yine karakter üzerindeki

²⁹³ Koltés, s.61-62

²⁹⁴ Bradby, s.273

²⁹⁵ Koltés, s.9

²⁹⁶ Koltés, s. 9

²⁹⁷ Koltés, s.26-27

²⁹⁸ Bernard Marie Koltés, **Seçme Oyunlar**, Işık Ergüden ve Ayça Akarçay (çev.), 1. Basım, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2003, s.18

²⁹⁹ Bernard Marie Koltés, **Toplu Oyunları 1**, Yiğit Bener ve Ali Bertay (çev.), 1. Basım, 1999, s.75

açıklama baskısıyla vardır monologda, dolayısıyla mekânın drammatizasyonunun bu monologlarla daha fazla yapıldığını söyleyebiliriz. *Batı Rıhtımı*'nda ötekilerin hikâyesini görürüz. Ayrıca, “geçmişleri bilinmez kalır asla açıklanmaz.”³⁰⁰

“*Batı Rıhtımı*'nda, bilgiye ait parçalar Cecile'in geçmişine, ailesine ve oyunun aksiyonunun geliştiği boş arazide onların etrafında dolaşanlara ait bir iskelet inşa etmemize izin verir. Aradan geçen iki gün ve gece boyunca bu terkedilmiş hangarın sakinleri, ...Koch'un, sekreterinin, lüks arabasının geliştinden kazanç çıkarmaya çalışırlar.”³⁰¹

Hangarda yaşayan bu ailenin geçmişi tam olarak bilinmez, gerçekten de inşa ettiğimiz bir “iskelet”tir. Bu da Pavis'nin daha önce alıntılattığımız sözlerine tam olarak denk düşer: “Çağdaş metinlerde, metin bir bütün olarak kendisine yönelmiştir, belki de daha doğrusu metin seyircinin, okurun üzerine atılır. Diyalog sadece bir bütün olan metin ve seyirci arasında mümkündür.”³⁰² Metinle bizim kurduğumuz iletişim *Batı Rıhtımı*'nda ve başka oyunlarda olduğu gibi bilgi eksiklerini tamamlama üzerinden değildir. Belki de bu yönüyle tıpkı oyun kişilerin birbirleri aralarında olduğu gibi bizim de metinle güvenli, tam bir iletişim kurmamız engellenir. Sadece anlatılanın ötekilerin hikâyesi olduğunu bilmemiz dünyanın bir yerinde ve her yerinde göç edenlerin, mültecilerin, savaş mağdurlarının durumunu evrenselleştirdiğini düşündürür. Oyun yazarının bu seçimi diğer oyunlarında da görülür. Ama bunun ötesinde etkiyi sağlayan bir yazarlık seçimidir: “Koltés asla apaçık bir anlamda “meselesi” olan bir oyun yazmadı. Onu politik ve sosyal sorunları ele alması dolambaçlıdır.”³⁰³ Bu anlatımın bir sebebi olarak postmodern oyunlarda görülen eylemsizliğin sonucu olduğu varsayılabilir:

“Olaylar insanoğluna layık olmayan bir duruma doğru gelişmekte, fakat bu gelişimde oyun kişinin bilinçli, amaçlı eylemi yerine, bilinçsiz, rastlantısal, tutuk davranışlar etkin olmaktadır. ... Eylemsizlik belirtisi olarak da yorumlayabileceğimiz bu rastlantısallık, çoğu kez de tutukluk, insanın eyleme gücü ve

³⁰⁰ Delgado, s.32

³⁰¹ Delgado s.30

³⁰² Pavis, s.219

³⁰³ Clive Barker ve Simone Trussler, “Bernard Maire Koltés Checklist and Analysis”, *New Theatre Quarterly*, 1997, 49, 13, Cambridge Journals veri tabanı (10 Mayıs 2012)

sorumluluğu konusunda düşündürücüdür. Onun için de, dramatik olanın oluşmasında bilinçli ve mantıklı eylem kadar etkin olur.”³⁰⁴

Böyle olunca olayların yerini durumlar almıştır.³⁰⁵ “Gerçek yaşamda değişimin ve gelişimin olanaksız olduğunu imlemek için, olayların yatay gelişimin düzenleyen klasik kurgulama tekniği yerine alt anlam üretme tekniklerine başvurulmuştur. Oyun kişileri, durumlar, konuşmalar, hatta sözcükler böyle bir anlamı üretecek biçimde yerleştirilir.”³⁰⁶

Postmodern döneme ait olmasın rağmen, David Bradby, *Batı Rıhtımı* için “dramatik tekniğin kullanımı açısından oyun klasik mirasa dair açıkça iddia sergiler” der, “Oyun zaman, yer ve eylem birliğini gözetmiştir. Birbirini gözetleyen, uzun tiradlar ve monologlara başvurmalarının yanında kendi kişisel konumlarındaki iki insanın arasındaki karşılaşma üzerine yapılandırılır.”³⁰⁷ Bu karşılaşmaların alanını ise Maria Delgado şöyle yorumlamıştır: “Karakterlerin sundukları pozisyonlar arasında basit, paylaşılmış bir bölge yoktur. Koltés tarafından yaratılan karakter oyunların entelektüel tipografisi oluşturan fikirleri ve düşünceleri, tartışmalarını ve diyaloglarını somutlaştırmıştır.”³⁰⁸

Bir başka aile hikâyesi olan Koltés oyunu *Çöle Geri Dönüş* yine farklı bir tür monologu barındırmasıyla Koltésyen monolog incelemesinin son oyun örneği olacaktır. Üç örnek vardır: Adrien, Mathilde ve Eduard karakterlerinin “seyirciye” sahne direktifi ile ayrılmış, yalnız oldukları monologlardır. Mathilde, Koltés’in çok dilli, kültürlü kahramanların biridir. Cezayir’den iki çocuğuyla beraber ailesinin evine Fransa’ya geri döner. “Koltés bireyleri aile yapısının içinde yabancılaşmış hisseden bireylerdir ama öz-tanımlama için tek çevre olarak aile geri dönülen bir yapıdır.”³⁰⁹ Döndüğü yer aslında erkek kardeşi Adrien’nin evidir ve aralarında miras ve başka sebeplerle anlaşmazlıklar yaşanır ve bir yanda da Cezayir Savaşı vardır. Oyun, “Seslerin, görüntülerin, metinlerin arşivi bağlam olarak yirminci yüzyılın sonlarında kapitalizmin sinsi otoritesi ve

³⁰⁴ Şener, s. 68

³⁰⁵ Şener, s. 68

³⁰⁶ Şener, s. 68

³⁰⁷ Bradby, s.273

³⁰⁸ Delgado, s.32

³⁰⁹ Barker ve Trussler, s.82

sömürgeciliğin süren izleri tarafından paramparça olmuş yirminci yüzyılın sonlarından “konuşur.”³¹⁰ Ama savaş, sömürgecilik bu oyunda doğrudan politik, sosyal bir konu olarak işlenmemiştir. “Oyunda eylem, karakterlerin çokça birbiri içine giren hayalleri, özlemleri, evdeki özel alanlarında ve dışarıda toplum içindeki davranışları ile gelişir.”³¹¹

İlk monolog, altıncı tablo yedinci sahnededir ve Adrien’e aittir. “Belki de ben, herkes gibi maymun ve insan arasında, yarı yolda biriyimdir”³¹² dediği bu konuşma boyunca maymun ve insan arasında bir bağ kurarak bir ikililikten bahseder. Buda’nın maymunlarla ilgili bir masalını anlatır. Monolog bittiğinde bu ikilikten “Ben, kaba ve saldırgan bir maymunum” diye çıkar. Görüldüğü gibi öncelikle sahne direktifiyle Koltés’in diğer oyunlarında bulunan monologlardan ayrılır. Ayrıca diğerlerinde olmayan fiziksel gerçekliğe de uygun bir konuşma yapılıp, anlatılan gerçek olsa da olmasa da. Diğerlerinden ayrı olarak bu sefer birden fazla monologun olduğu bir yerde değildir. Ayrıca diyalogda söylenmeyen bir konuşma olduğu için konuşulan gibi bir izlenim de yoktur. Kim olduğunun gerçek sorusunun cevabını düşündüğü için maymun olduğunu söylemez, dolayısıyla monolog burada bir itiraf, saklı bir düşünce gibi değildir. Mathilde, dördüncü tablo, on dördüncü sahnedeki monologunda akşam ve yalancılıkla bağ kurar ve bu ikililik (karşıtlık anlamında değil) arasında kendisini yalancı olarak tanımlar. Daha sonra kadınla ve erkekle ilgili düşüncelerini açıklar hem genel hem de özel bir bakışla. Sonunda ise bir öğüte dönüşür monolog: “Birine ihtiyacınız olduğunu asla söylemeyin...” Adrien’de olduğu gibi bir ikililik bulup kendisini bunun üzerinden tanımlar, fikirlerini söyler. Diğer oyunlardaki gibi monologlar “şimdi”ye bağlı değildir. Mathilde’nin monologunda değişen konular monologlarda gördüğümüz “süreç dramaturjisi”ne uymaz. Son monolog Mathilde’nin oğlu Edourd’a aittir. Monolog boyunca bir intihar planının bilimsel zeminini kurar: “.. eğer ben boşluğa atlar da orada iki saniyecik kalabilirsem, düştüğümde uzayın içinde bulunduğum yerden bin dört yüz kilometre mesafede bulurum kendimi Dünya çılgınca bir hızla benden kaçmış olur, o benden ben ondan kaçmış oluruz”³¹³ Bu sefer tam

³¹⁰ Delgado, s.34

³¹¹ Barker ve Trussler, s.83

³¹² Bernard Marie Koltés, **Seçme Oyunlar**, Işık Ergüden ve Ayça Akarçay (çev.), 1. Basım, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2003, s. 194

³¹³ Koltés, s.228

olarak ikililik yoktur ama “dünyaya fazla bağlı”³¹⁴ olanlardan ayrılır. Bu son monologa geldiğimizde üç karakter de kendi fikrinsel zeminlerinde sadece eylemlerini değil kimlikleriyle ilgili bir noktada buluşurlar. Ayrıca diğer oyunlardaki monologlarda görmediğimiz bir aforizma girişimi vardır. Oyunun genelindeki diyalog yapısı ise şöyledir:

“Karakterlerin konuşmaları gerçeğe yakındır, diğer oyunlarından daha fazla olarak diyaloglar gündeliktir. Yine de yazarın dramatik diyaloga orijinal bakışındaki güçlü etki devam ettirilir; gündelik hayatta birinin diğerine söyleyeceğinden daha çok ustaca monolog bölümleri vardır; oyunda düşünceler, kaygılar ve kâbuslar açıkça ses bulur.”³¹⁵

David Bradby’in Bernar Marie Koltés oyunlarındaki diyalogları tanımlaması da önemlidir, çünkü diyaloglar bu metinlerde monologun tam karşıtı olarak bulunmazlar ve onları anlamak monologa bırakılan işlevi anlamak için de bir yoldur.

“Diyaloglar endişeleri, korkuları ifade eden monologlar gibi yeniden şekillendirilmiştir. Diyaloglar çatışmaların kızıışmasına tehditte bulunur. Koltés’te dramatik diyalog asla basitçe bir hikâye anlatmaz, bakış açısı belirtmez. Bundan ziyade çok karışık bir takım arzular, genellikle oyundaki diğer insanların arzularının raslantısallığı üzerinde arzular dile getirilir. Bu yüzden oyun serbest arzuların arasındaki etkileşim haline gelir; oyunu yola çıkaran beklenmedik çeşitli yönlerde arzular değişir ve gelişir.” Oyun oyunun bir parçasıdır. Görüşlerin alışverişı asla apaçık uygulanıyor olmaz, daha ziyade devam eden bir sürecin zamanında acı veren müzakeredir.”³¹⁶

Çöle Geri Dönüş oyununda diyaloglar çoğu kez tartışma halindeki karakterler içindedir, özellikle Mathilde ve Adrien arasında. Oyunda sahne direktifi ile ayrılan bu üç monologdan başka dikkat çeken üç monolog daha vardır. Ancak bunlar sahne direktifi ile ayrılmamıştır ve üçü de yapı olarak birbirinin aynıdır. Dördüncü tablo, “Yatağın Kenarı” adlı on ikinci sahnede, Mathilde, kızı Fatima’ya, daha sonra Adrien kardeşı Mathilde’ye, en son da Mathilde’nin kızı Fatima annesine yönelen bir konuşma

³¹⁴ Koltés, s.229

³¹⁵ Barker ve Trussler, s.83

³¹⁶ Bradby, s.80

yapar. Mathilde, kardeşi Adrien'den korkusunu anlatır uyuyan kızına. Adrien'in konuşması ise itiraf içerir: "senin çocuklarını sevmiyorum"³¹⁷, "karımı küçümsemen hoşuma gitmiyor"³¹⁸ der. En sonunda ise "Senin uyur halini tercih ederim: çeneni kapıyorsun, huysuzluk çıkarmıyorsun, söylediklerimi uslu uslu dinliyorsun, tıpkı bir kardeşin ağbisini dinlemesi gibi"³¹⁹ der. Muhataplarının cevap vermeyeceklerini bilmeleriyle konuşan üç karakterin zincirleme bir şekilde uyku üzerinden birleşen monologlardan sonuncusu Fatima'ya aittir. Adrien'in annesine söylediklerini duymuştur ve "Cezayir'e dönmek istiyorum. ...Ben orada doğdum, oraya dönmek istiyorum, yabancı ülkede acı çekmek istemiyorum anne. Anne, uyuyor musun. Gerçekten uyuyor musun?" diye bitirir. Uyumak, üzerine konuşulanların perdelenmesi isteği bir tek Fatima'da yoktur. Söylediklerinin duyulmaması oyun içindeki temanın bütününe ait olması sebebiyle önemlidir. Bu tema, Koltés'in bütün oyunlarında vardır; özgürlük, aradıkları yaşam hiçbir zaman onların oldukları yerde ve zamanda değildir. Oyun için ise denebilir ki bu üç monolog en sonuncu monologun yapısını diyaloga çevrilmesine engel olacak şekilde hazırlamıştır ve farklı karakterlere ait olsalar da üçü birbirinden yapısal olarak bağımsız değildir. Diğer Koltés oyunlarından bir ayırıcı özelliği ise şudur: monologun tam ve açık olarak kime yönlendiğini biliriz. Koltés'in diğer oyunlarında bu daha çok seyirciyedir, daha doğrusu Daniela Jaborteva'nın dediği gibi "hiç kimseye."³²⁰

Bernard Marie Koltés'in çağdaşı Heiner Müller'in onun tiyatrosu için şu yorumu yapmıştır: "Onun karakterleri tek başına dilin esasları üzerine yapılandırılmış ve geliştirilmiştir"³²¹ Postmodern dramatik yazının önemli isimlerin Müller de monologu kullanışı kendi eserlerinde hâkim bir unsurdur. Pavis, ikisini de kapsayarak bu dönemin yazarları için şunu söyler:

"Hepsi de, kendilerini her türlü doğalcılığı ve söylemin iletişimsel nicelendirmesini reddeden aşırı ve zincirlerinden boşanmış bir yazıma bırakmış gibidir. Bunun sonucu olarak, ortaya okunmayacak bir söz, gizemin iç yüzünü vermeye hiçbir zaman

³¹⁷ Koltés, s.213

³¹⁸ Koltés, s.214

³¹⁹ Koltés, s.214

³²⁰ Jobertova, s.88

³²¹ Barker ve Trussler, s.89

yanaşmayan, hazır çözümleri reddeden genelleşmiş bir metaforlaştırma çıkar.”³²²

Kuşkusuz biz de monologları inceleyerek bu gizemin iç yüzüne vakıf olamadık. Yine Pavis’den söylesek bunun nedeni “metnin hem bölünmüş hem de tek parça” oluşudur. Bir bütün olarak iletişim kuran bu metinler getirdikleri dramatik yeniliklerle incelemeyi, anlam ve alımlamayı zorlaştırmışlardır.

³²² Patrice Pavis, s. 126

SONUÇ

Dramatik yazın tarihi içinde bir konvansiyon olarak monolog, çokça nefes almış ve daha da alacağa benziyor. Oyun yazarları karakterleri için diyalogdan ayrı olarak monologlarda da bir hayat bulmasında yarar görmüşlerdir. Bu çalışmanın sonucunda elde biriken toplam için denebilir ki, her yazar monologu kendince biçimlendirmiş, yapıdaki yerine karar vermiştir. İçsel yaşamı dramatize etmenin monologdan başka yollarını bulan yazarlar da elbet vardır ve bu anlamda monolog tek dramatik araç değildir. Ancak eylem yavaşladığında, fikirlerin söylenmesi için bulunan boşluk, düşünme, duyumsama boşluğu, tıpkı bu an gibi yalnız ve kendi kendine bir konvansiyona ihtiyaç duymuştur. Oyun kişilerinin monologla başarmaya çalıştığı, ilk bakışta, kullandığı sözcükler toplamının bir yere ulaşmasıdır; karakterin kendisinden kendisine (monolog) veya seyirciye, konuşmayan bir muhataba yöneltilmiş (soliloquy) olabilir. Bu kategorizasyon, çoğu araştırmacının monologla ilgili tanımlarında kullanılan en temel iki türünü içerir.

Antik Yunan oyunlarında monolog kullanımı incelemede iki oyun üzerinden görüldü. Euripides'in *Medea* ve Sofokles'in *Antigone* oyununda monolog kullanımı açısından bakıldığında ortaya çıkan karşıtlık dönemin baskın dramatik yapısı açısından bir önem taşıyor. Bu önem kuşkusuz Aristoteles'in *Poetika*'da vurguladığı gibi öykü, eylem birincilliğiyle ilgili bir pencere açıyor. Öncelikle ortaya çıkan bu karşıtlık elbet farklı iki yazarın, hele ki Euripides gibi çağdaşlarının yanında ayrıksı dramatik tercihlere sahip bir yazarla, tragedya kurallarına uygun yazmasıyla bilinen Sofokles'in karşı karşıya gelmesiyle mümkün olmuştur. Ancak bu iki oyun özelinde Antik Yunan'da monologun kullanımına baktığımızda gördüğümüz temel fark monologun, eylemin ona nerede, ne zaman izin verdiği olabilir. Örneğin Euripides'in *Medea*'sında, Medea'nın çoğu monologu eylemden önce gelir. Burada Euripides'in iç monolog tekniğini kullanışı dramatik yazın tarihinde ona özel bir önem kazandırmıştır. Sofokles'in *Antigone*'sinde ise bu durum tam tersidir. Eylem gerçekleşikten sonra sonucuna katlanan karakterin monologu o ana kadar oyunun başka bir yerinde hiç görünmemiştir. Dolayısıyla bu dönemin, tragedyalar özelinde eylemle olan ilişkisinin izleri monologun üzerinden net bir biçimde görülebilir. *Medea*'da eylemin öncesinde

eylemin gerçekleşme zemini için kullanılan monolog, *Antigone*'de eylemin getirdiği monolog olmuştur. Bu pencereden bakınca trajik eylemi gerçekleştirmeye giden Medea ve Antigone karakterinin monolog kullanımı iki farklı şey söyler. *Medea*'da trajik kahraman monolog kullanımı sayesinde intikam planının dolambaçlı yollarını yürürken kafasında o yolculuğun ve psikolojisinin an be an tanığı kılar bizi. Ama en önemlisi böylece eylemin vizesini alıyor gibidir, hem kendisinden hem de seyirciden. Böylelikle kahraman, monologlarda öfkesi ve vicdanı arasındaki ikilemi aşarak eyleme tüm kararlılığıyla gider. *Medea*'nın monologları için eylemin vizesini alıyordur denilen nokta *Antigone* için oyunun başından beri vardır. *Antigone* oyunu, kahramanın tüm kararlılığıyla başlar, eylem planı bellidir. Dolayısıyla trajik eylemin gerçekleşme zemini için karakterin iç dünyasıyla bir muhasebeye girmesine gerek görülmemiştir. Ancak oyunun sonunda *Antigone*, bir planı olmadığına, ölüme gönderilirken aklının ve duygusunun nasıl bir halde olduğunu monologunda açar. Eylemini sorgular ve bunu yaparken oyun içinde hiç olmadığı kadar içsel bir dil kullanır. *Antigone*'nin kendi kişisel durumundan bakıldığında eyleminin ne kadar haklı olup olmadığı sorusunu ancak oyunun sonunda gelen monologundan sonra düşünebiliriz. Böylece eylem karakterin duygularıyla bölünmemiştir.

William Shakespeare tiyatrosunda, yazınsal otoritesi elinde bulunan tüm yazarlar gibi konvansiyonu yazarın kendisi yaratmış gibi bir izlenim vardır. Shakespeare'in dramatik kurallara pek uymadığı bilgisıyla beraber monologlar da bu yönden nasibini almış bir şekilde çeşitli ve birbirinden farklıdır. *Hamlet* ve *Macbeth* örneklerinin dışında da bu fark ve zenginlik çok net bir biçimde görülür. Oyunlarda karakterlerin başından geçen olayların yanında onun iç dünyasına yaklaştıran bilgiler ediniriz. Ayrıca görürüz ki eyleme giden yolda yürüyen karakterler düşünceleriyle başa çıkmak zorundadırlar. Monologlar Shakespeare'in maharetiyle yazarın karaktere sonradan edindirdiği bir özellik olarak değil içten gelen, duyulmaması imkânsız bir ses olarak var olmuştur. Özellikle *Macbeth* oyununun monologlarında inceleme boyunca gözlemlenen bir durumdur bu. *Macbeth*'in kendisinden gelen bütün bildirimlere açık ve bunların anlık anlatıcısı olması, oyunu monologlar için katmanlı hale getirmiştir. *Macbeth*, cadıların kehanetiyle hayatına giren çelişkiyi kendi içinde yönetmeye başlarken iç monolog karaktere eklemeye başlar. Hayal gücü tetikte bekleyen bir

karakter olarak Macbeth, bu monologlarında anın içinde gelecekle doludur. Böylelikle gerçeklikle ve zamanla bağı olabildiğince kopar. İmgelem gücünün, oyunu ve karakteri alıp götürdüğü yerler olarak monologlar Macbeth'te giderek yön değiştirmesiyle ilgi çekicidir. Öncelikle düşünmek ve yapmak, öldürmek ve öldürmemek arasındaki mesafenin kısaldığını monologlarda görürüz. Dolayısıyla burada karakter kendi dönüşümünün anlatıcısı olmuş gibidir. Bunun kırıldığı nokta ise Lady Macbeth'in öldüğü yerdir. Macbeth, bu sahneden sonra monologunda artık kendi içsellikinden çıkmıştır; hayat ve ölümle ilgili şairane ve bilgece sözler eder. *Macbeth*'e göre eyleme giden yolu olabildiğince yavaş yürüten *Hamlet*'te ise monologların yarattığı katman varoluşla ilgilidir. Böylelikle, monologun konusu düşünmenin kendisiymiş gibi ilerleyen bölümler görürüz. Bu bir bakıma da Hamlet'in ertelediği eylemin (Kral'ı öldürme, intikam alma) örtülü kalmasını sağlar. Yani Hamlet'in sahneye ait olup olmadığıyla ilgili kesin bir unsur bulunmayan monologları varoluştan, düşüncenin kendisinden bahsederek Hamlet'in entelektüel yönünü arttırmış ve böylece karakterizasyonu güçlendirmek için kullanılmıştır. Bununla beraber bu oyunda monologlar tam da karakterin yapısına uygun bir şekilde düşünce ve eylemin arasında kalmıştır ve uzun bir süre oradan, yani Hamlet'in kafasından dışarı çıkamaz. Daha doğrusu, diğer oyunlarda gözlemlediğimiz gibi eyleme, yapılacak olana hazırlık veya akıl ve duygu arasında bir ikilem net olarak ortaya konmaz *Hamlet*'te. Bu nedenle denebilir ki, monolog konvansiyonu Hamlet karakteri sayesinde bambaşka bir özellik kazanmıştır. Eylemden ayrı olarak karakterin iç dünyasının uzanabileceği en uç yerden, hatta kimi zaman sadece kendisinden değil çoğul zamirlerle insanların genelini kapsayarak söyledikleri, monologa öyküden azade, bağımsız bir mevki kazandırmıştır. Edebiyatta çokça yankı bulmasının da buradan geldiği düşünülür.

Rönesansın bitimiyle ve on dokuzuncu yüzyılda gerçekçi yazarların hâkimiyetinin başlamasıyla monologun kullanımında ciddi bir azalma görülmüştür. Dönemin baskın edebi türü roman ve onun sosyal gerçekçiliği etkisinin altında olmuştur bu. Bu dönemde, kahramanlar, hakkında toplumsal bilgi edinebileceğimiz sıradan insanlardır. Hayatı olduğu gibi, abartısız bir nesnellik içinde sunma çabasının etkisi monolog üzerinde de görünür olmuştur. Ama bu tabii ki yazarların tiyatrodaki karakterlerin içsel yaşamlarını dramatize etmekten vazgeçtiği anlamına gelmez. Örneğin

gerçekçilik akımının tiyatrodaki en önemli temsilcilerinden Ibsen, karakterini daha çok diyaloglar aracılığıyla açığa çıkarmış ve bir sorunun çözümüne giden bir yolda onları konuşturmuştur. *Bir Bebek Evi* oyununda Nora karakteri tam da bu yolla kavradığımız bir karakterdir. Yani diyaloglarında, olaylara tepkilerinde vakıf olabildiğimiz bir iç dünya ve karakter bilgisi buluruz. Oyunun sonuna doğru gerçekleşen yüzleşmede de her şey aydınlanır. Çehov örneği ise bu çalışma için monologun en farklı kullanımlarından birini sunan, gerçekçilik içinde de yeri önemli olan bir örnek olmuştur. Zira onun bulduğu yol, monologu kaldırmak değil sadece daha fazla gerçek hayata ve sahnenin zamanına uydurmak olmuştur. Çehov'da monologun daha önceki dönemlerde olmayan bir özelliğini görürüz. Onun sahnesinde monolog diğer oyunlardaki gibi bölünemez değildir, bölünebilir. Çünkü günlük ilişkilerin, gerçek hayatın tesadüfî unsurlarının oluşturduğu dünya buna tam olarak açıktır. *Vanya Dayı* oyunun bir yerinde Astrov karakterinin konuşması da odaya gelen uşak sebebiyle kesintiye uğrar. Burada monolog ne seyirciye ne de oyun içindeki belirli bir muhabata yönlendirilmiştir. Gerçek hayatın içinde de, herhangi bir yalnızlık gerekmeden içsel dil hayat bulabilir. Ancak Çehov'da bu tür monologlar çoğunlukla diyalogların içinde kendine yer bulmuştur. Yirminci yüzyılda gerçekçilik akımının etkisinin azalmasıyla monolog kendine yeniden postmodern dönemde yer bulmuştur. Ne var ki bu dönemde yeniden doğan monolog dramatik yapının geneli için vurgulanan bir nitelikte de özelliklenmiştir. Dilin ve kurulmak istenen iletişimin yeniden anlamlandırıldığı bir dönem olarak postmodern dramatik yazın klasik bir biçimde öykü anlatmayı reddeder. Bu yüzden diyalogun, diyalojik dramaturjinin azalan etkisiyle monolog içerik ve biçim açısından yeni bir önem kazanmıştır.

Dönemleri bir su yolunun üzerindeki taşlardan atlayarak geçtiğimizi düşünürsek postmodern döneme atlamamız daha çevik bir hareket gerektirir. Kendisi gibi hızla değişen, kalıpları alt üst eden, ama bir yere fırlatıp atmayan bu dönemin tiyatro metinleri monologa olabildiğince yer vermiştir. Ama şimdiye kadar bildiğimiz bir iç yaşam dramatisasyonu tek amaçları değildir. Bu dönemde karakter de, oyunun öyküsü de çatışma anlamında tek bir noktada birleşmez, bölünmüştür. Bu bölünmüşlük belki de diyalog gibi devam etmesi gereken, takip dikkati gerektiren bir konuşma formu yerine daha çok monologda kendisini ifade edebilmiştir. Postmodern dönemi açıklamak

sanki bir ifşa etme eylemi gibi görünebilir göze. Çünkü yazarlar da yazdıkları metinlerinin bizimle kurduğu iletişim sebebiyle bizi ifşa etmişlerdir; ilişkileri, aileyi, toplumu, ulusları ve ülkeleri. Bernard Marie Koltés, postmodern dönem içinde oyunlarını bir meselenin tam olarak içine oturtmadan, karakterlerine bireyselliği tam olarak vermiştir. Olayın ve tepkinin birbirini doğurmadığı yerde karakterlerin monologları vardır. İnceleme boyunca karakteri biçimden doğru kavradığımızı çeşitli yollarla söyledik. Ancak Koltés tiyatrosu bu dönemin ürünü olsa da monologları biçimin eseri olmuş gibi değildir. Daha başıbozuk bir hali vardır. Belki de tam da bu yüzden postmodern dönemin yapı vurgusunu biraz da bozan bir yapıdadır. Ama çelişki yine buradadır, çünkü bozmak da postmodern dönemin etken maddelerinden biridir.

Koltés'in kahramanlarının monologlarına genel olarak baktığımızda göze çarpan ilk şey için iletişim beklentisizliği denebilir. Monolog formunda konuşan oyun kişilerinin, sözlerinin birine ulaşmayacağına dair kabullenişleri çok açıktır ve bu çoğu oyunda böyledir. Öyle ki daha ileri giderek bazı monologlar, olabilecek, olası, olması istenen diyalogların hayal edildiği yer olarak kurulmuştur. Bu da bir iletişim beklentisinin var olduğunu ama karşılanmadığını yüzeye çıkarır. Koltés'in *Roberto Zucco* oyunu monolog kullanımıyla yazarın monologa bakışını konsantre bir biçimde anlatır gibidir. Monologlar, aynı mekânda bulunan iki oyun kişinin sözel alışverişine lüzum olmadan kurulabilen iletişimi gösterir. Ayrıca bu oyun, bir anti-kahraman olan Roberto Zucco üzerinden göstermiştir ki, monolog oyun kişinin iç dünyası ile değil dış dünya ile de karakterize olabilir. Bir suçlu olarak Zucco, toplum içinde, aile içinde kendini konumlayamamasını tersine çevirir monologunda. Böylece toplumsal bakışın, dış dünyanın monologa nasıl şekil verdiği görürüz. *Batı Rıhtımı* oyununda da buna benzer bir itici güçle kurulmuş monologlar vardır. Yaşanılan mekâna, kente ve öteki üzerine odaklanan bu oyunda oyun kişileri bazı monologlarda dış dünyanın ve ötekine bakışın dilini kendi içlerinden çıkararak kendilerine yöneltirler. Öteki ile fiziki karşılaşmaların çokça olmasına rağmen bu dil sözel alışverişin, diyalogun tam olduğu bir iletişime dönmez.

Koltés kahramanlarında monologlar çoğunlukla hayali birinin varlığıyla şekillenir. Onları arayan, sorular soran birileri hayal edilir. Bu haliyle monologları

diyalojik bulunur. *Sallinger* ve *Roberto Zucco* oyununda bu durum maddi bir araç olan ve karşısında fiziki varlığıyla olması gereken birinin beklendiği telefon üzerinden gerçekleşir. Ancak karşılarında konuşan kimse yoktur. Koltésyen kahramanın ortak niteliklerden biri bu monologlarda ortaya çıkar: kelimelerden beklentileri kalmamıştır ve sorularına cevap alamazlar. Bu sebeple onlara hiç sorulmamış soruların cevapları ile doludur monologlar. Koltés, monolog kullanımında hep benzer nitelikler üzerinde durmamıştır. Örneğin, *Roberto Zucco* oyununda sahne üzerinde görmediğimiz bir olay monologla hikâye edilir. Sahne dışının anlatımı biçim olarak klasik oyunlarda görülene çok benzerdir. Yine başka niteliklerle bezenmiş monologlara *Çöle Geri Dönüş* oyununda rastlarız. Oyun kişilerinin monologları bu oyunda “seyirciye” olarak sahne direktifi içinde belirtilmiştir ve karakterler oyun içinde verilmiş bir çelişkiden bağımsız olarak kendilerini tanımlarlar. Fikirselsel bir düzlemde yargılarını ifade ederler ve sonucunda bu konuşmalardan aforizmalar çıkarırlar. Ard arda üç karakter bu formda konuşmuştur. Yine bu oyunda ard arda üç karakter benzer monolog biçimiyle konuşur ve diğerlerinden farklı olarak muhatabı belirli olmasıyla önemlidir. Konuşanlar konuştukları kişinin onu duymamasıyla, uyuyor olmasının verdiği cevapsızlıkla monologlarına başlarlar ve korkular, itiraflar, cevap bekleyen sorular zincirleme bir şekilde monologları hem biçimsel hem de içerik açısından birbirine bağlar.

Koltés’in postmodern dönem içindeki yazarlığı düşünülürse, yazarın dramatik yapı içinde monologa verdiği önem ve kazandırdığı yeni nitelikler hem tutarlı hem de devinimli bir yol izlediğini gösterir. Biçimsel olarak birbirine bağlı monologlar, karakterlerin iletişim açısından benzer yerlerde durduğunu düşündürür ve bu açıdan bakıldığında tüm eserlerindeki oyun kişilerinin bir arada yaşayabileceği bütünsel bir dünya kurmuş gibidir yazar.

Sonuç olarak, monologun geldiği yeri, ona yön veren oyun yazarları olmaksızın düşünemeyiz. Çünkü bu bir konvansiyondur; kendi başına işlenen bir konu, tema gibi değildir. Ele alınış şekli değil işleniş şekli vardır burada. Elden ele geçişebileceği gibi dönemlerin etkisiyle de kendisine yön bulabilen bu konvansiyon kimi zaman karakterin kendisine, sahne üzerindeki, seyirciye, kimi zaman evrenin boşluğuna, hiç kimseye söylenmiştir. Ama bu durumda bile iletişim vardır, çünkü her

şeyden önce metin bize gönderilmiştir. Bu açıdan bakıldığında monologun geçirdiği dönüşüm, alımlayıcının, seyircinin/okuyucunun dönüşümünü de anlatır. Bir konvansiyonun ayakta kalması, biçimsel olarak değişmesi, yazınsal stratejiler içinde kendini yeniden var etmesi açısından monolog değişime, yeniden kurgulanabilir anlama olan açıklığını tüm tarihin içinden belli ediyor. Bu da esas olarak günümüz yazarı için etkili bir çağrı olabilir; konvansiyonun değişimine tanık olduğunda geçirdiği dönüşümün geçmişten neleri özünde bıraktığına ve bırakmadığına bakarak monologa bakışını güçlendirebilir yazar. Böylece monolog özelinde öykü ve karakter açısından dönemler üzerine çıkacak yeni bir yol veya aralarında kurulacak bir köprü bulunabilir.

KAYNAKÇA

Anton Çehov, **Vanya Dayı**, Engin Altay (çev.), 1. Basım, İstanbul: Yaba Yayınları, 2009.

Aristoteles, **Poetika**, İsmail Tunalı (çev), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999.

Akın, Gülten, “Sapak”, *Kitap-lık*, 2006, 100, Aralık.

Bentley, Eric, “Chekhov as Playwright”, *The Kenyon Review*, 1949, 11, 2, Muse veri tabanı (5 Mayıs 2012)

Bruster, Douglas, “To Be or Not to Be”, *GBR: Continuum International Publishing*, 2007, Jstor veri tabanı (17 Nisan 2012).

Brook, Peter, **Evoking Shakespeare**, New York: Theatre Communicaitons Group, 1999.

Bloom, Harold, “An Essay By Harold Bloom”, Burton Raffel (Ed.), **Hamlet** içinde. 1. Basım, New Haven, CT, USA: Yale University Press, 2003.

Bradby, David and Chéreau, Patrice, “Bernard-Marie Koltès: Chronology, Contexts, Connections”, *New Theatre Quarterly*, 1997, 13, Cambridge Journals veri tabanı (10 Mayıs 2012).

Bloom, Harold, “An Essay By Harold Bloom”, Burton Raffel (Ed.), **Macbeth** içinde, New Haven, CT, USA: Yale University Press, 2005.

Brooks, Peter, “Realist Vision”, 1. Basım, , New Haven, CT, USA: Yale University Press, 2005.

Brockett, Oscar, **Tiyatro Tarihi**, 1. Basım, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2000.
Chudakov A. P. ve Graffy Julian, “The Poetics of Chekhov: The Sphere of Ideas”, *New Literary History*, 1978, 9, 2, Jstor veri tabanı (5 Mayıs 2012).

Cain, William E, “Murderous Thinking”, *Literary Imagination*, 2008, 10, 3, Oxford Journals veritabanı (10 Mart 2012).

Cropp, Martin, “Antigone’s Last Speech”, *Greece & Rome*, 1997, 44, 2, Jstor veri tabanı (7 Mart 2012).

Clive Barker ve Simone Trussler, “Bernard Maire Koltès Checklist and Analysis”, *New Theatre Quarterly*, 1997, 49, 13, Cambridge Journals veri tabanı (10 Mayıs 2012).

Cooper, Helen, “Hamlet and the invention of Tragedy”, *Sederi*, 1996, 8, Jstor veri tabanı (2 Mart 2012).

Collington, Philip D., “ ‘Sallets in the Lines to Make the Matter Savoury’: Bakhtinian Speech Genres and Inserted Genres in Hamlet 2.2”, *Texas Studies in Literature and Language*, 2011,53, 3, Jstor veri tabanı (11 Nisan 2012).

Gill, Chris, “Two Monologues of Self-Division: Euripides *Medea* and Seneca *Medea*”, Michael Whitby (Ed.), **Homo Viator: Classical Essays for John Bramble** içinde. Great Britain: Bristol Classical Press, 1987.

Durbach, Errol, “Ibsen and the Dramaturgy of Uncertainty”, *Ibsen Studies*, 2006, 6, 2, Jstor veri tabanı (5 Mayıs 2012).

Dürrenmatt, Friedrich **Tiyatronun Sorunları**, M. Osman Toklu (çev.) Ankara: Gündoğan Yayınları, 1995.

Delgado, M. Maria M., “Bernard Marie Koltés: A Personal Alphabet”, *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 2011, 33, 2, Jstor veri tabanı (7 Mayıs 2012).

David Bradby, **Modern French Theatre**, 2. Basım, Australia: Cambirdge University Press, 1991.

Deborah Streifford Reisinger, **Crime and Media in France**, 1. Basım, United States of America: Purdue University Press, 2007.

Eagleton Terry, **William Shakespeare**, A. Cüneyt Yalaz (çev.), 3. Basım, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2011.

Euripides, **Medea**, Metin Balay (çev.), 2. Basım, İstanbul: Mitos-Boyu Yayınları, 2010.

Esslin, Martin. **Dram Sanatının Alanı**, Özdemir Nutku (çev.), 1. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.

Easterling P. E. (Ed.), **The Cambridge Companion to Greek Tragedy**, 2. Basım, United Kingdom: Cambridge University Press, 2003.

Foley, Helen, “Medea's Divided Self”, *Classical Antiquity*, 1989, 8,1, Jstor veri tabanı (6 Mart 2012).

Freeman, John C., “Interrogating the Soliloquist: Does It Really Go without Saying?”, *symploke*, 2010, 18, Jstor veri tabanı (2 Mart 2012).

Flickinger, Roy Caston, **The Greek Theatre and its drama**, 2. Basım, Chicago, Illinois, USA: The University of Chicago Press, 1922.

Firkins, O. W., “The Character of Macbeth”, *The Sewanee Review*, 1910, 18, 4, Jstor veri tabanı (7 Mart 2012).

Fermor, Una Ellis, **The Frontiers of Drama**, 2. Basım, London: Methuen & Co. Ltd, 1946.

Güçbilmez, Beliz, **Zaman, Zemin, Zuhur**, 1. Basım, Ankara: Deniz Kitabevi, 2006.

Güçbilmez, Beliz, İroni ve Dram Sanatı, 1. Basım, Ankara: Deniz Kitabevi, 2005.

Grazia, Margreta de, “Soliloquies and Wages in the age of Emergent Consciousness”, *Textual Practice*, 1995, 9, 1, Routledge veri tabanı (21 Nisan 2012).

Greenblatt, Stephan, **Shakespeare Olmak**, Cem Alpan (çev.), 1.Basım, İstanbul: Can Yayınları, 2010.

Hallward, Peter, “Bernard-Marie Koltès and Relations of Interest”, *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, 1999, 4, 3, Jstor veri tabanı (7 Mayıs 2012).

Harussi, Yael, “Realism in Drama: Turgenev, Chekhov, Gorky and Their Summer Folk” *Ulbandus Review*, 1982, 2, 2, Jstor veri tabanı (30 Nisan 2012).

Hristić, Jovan ve Maria Shoup, “The Problem of Realism in Modern Drama”, *New Literary History*, 1977, 8, 2, Jstor veri tabanı, (30 Nisan 2012).

Hirsh, James **Shakespeare and the History of Soliloquies**, 1. Basım, USA: Rosemon Publishing and Printing Crop, 2003.

Ibsen and Realism, <http://www.norway.org/aboutnorway/culture/masters/ibsen/realism/> (5 Mayıs 2012).

Ibsen, Henrik, **Bir Bebek Evi**, Jale Karabekir- Feride Eralp (çev.), 1. Basım, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2012.

Jobertova, Daniela, “**The Dialogical Monologue and Monologiz Dialogue in the Dramatic Works by Bernard Marie Koltès**”, Clare Wallace (ed.), *Monologues: Theatre, Monolog, Subjectivity* içinde. 2006.

Karacabey, Süreyya, “Postmodern Sonrasında Dramatik Metinler”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 15, 2003, Ankara Üniversitesi Dergiler veri tabanı (7 Mayıs 2012).

Kermode Frank, **Shakespeare’s Language**, 1. Basım, London: Penguin Group, 2000.

Kott, Jan, **Eating the Gods**, 1. Basım, Northwestern Univeristy Press, 1987.

Koltès, Bernard Marie, **Seçme Oyunlar**, Işık Ergüden ve Ayça Akarçay (çev.), 1. Basım, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2003.

Koltès, Bernard Marie, **Toplu Oyunları 1**, Yiğit Bener ve Ali Berktaş (çev.), 1. Basım, 1999.

Kott, Jan, **Çağdaşımız Shakespeare**, Teoman Güney (çev.), 1. Basım, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 1999.

Lisi, Leonardo F., “Kierkegaard, Ibsen and the Aesthetics of Indirect Communication”
Routledge veri tabanı (5 Mayıs 2012).

Margreta de Grazia, “Soliloquies and Wages in the Age of Emergent Consciousness”,
Textual Practice, 1995, 9, 1, Routledge veri tabanı, (6 Mart 2012).

McDonnell, William E., “The Shakespearean soliloquy: A problem of focus”, *Text and Performance Quarterly*, 1990, 10, 3, Routledge veri tabanı (2 Mart 2012).

Moi, Toril, “Ibsen, Theatre and the Ideology of Modernism”, *Theatre Survey*, 2004, 45, 2, Routledge veri tabanı (5 Mayıs 2012).

Moss, Howard, “Notes on Fiction”, *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, 1966, 7, 1, Jstor veri tabanı (7 Mayıs 2012).

Mounsef Donia, “The Desire for Language, the Language of Desire in the Theater of Bernard-Marie Koltès”, *Yale French Studies*, 2007, 112, Jstor veri tabanı (7 Mayıs 2012).

Mueller Melissa, “The Politics og Gesture in Sophokles’ Antgione”, *Classical Quarterly*. 2011, 61, 2, Cambirdge Journals veritabanı.

Newell, Alex, “The Dramatic Context and Meaning of Hamlet's "To Be or Not to Be" Soliloquy”, *PMLA*, 1965, 80, 1, Jstor very tabanı (2 Mart 2012).

Pavis, Patrice, **Sahneleme, Kültürler Kavşağında Tiyatro**, Sibel Kamber(çev.), 1. Basım, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1999.

Papadopoulou, Tahlia, “The Presentation of the Inner Self: Euripides' *Medea* 1021-55 and Apollonius Rhodius' *Argonautica* 3, 772-801”, *Menemosyne*, 50, 5, Jstor veri tabanı.

Phelan, James, Kellogg, Robert, Scholes, Robert, **Nature of Narrative**, 40. Basım, Cary, NC, USA: Oxford University Press, 2006.

Ryngaert, Jean-Pierre, “Speech in Tatters: The Interplay of Voices in Recent Dramatic Writing”, *Yale French Studies*, 2007, Jstor veri tabanı (7 Mayıs 2012).

Turner, Cathy, “Getting the ‘Now’ into the Written Text (and vice versa): Developing dramaturgies of process”, *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 2009, 14, 1, Jstor veri tabanı (10 Mayıs 2012).

Tinyanaov, Yuri, “Kuruluş Kavramı”, Tzvetan Todoroc (Ed.), **Yazın Kuramı** içinde. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010.

Shakespeare, William **Hamlet**, Sabahattin Eyüboğlu (çev.), 3. Basım, İSTANBUL: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2009.

Shakespeare, William, **Macbeth**, Sabahattin Eyüboğlu (çev.), 6. Basım, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010.

Szondi, Peter ve Michael Hays, “Theory of the Modern Drama, Parts I-II”, *boundary* 1983, 11, 3, Jstore veri tabanı (7 Mayıs 2012).

Storey Ian C., Allan, Arlene, **A Guide to Ancient Greek Drama**, 1. Basım, United Kingdom: Blackwell Publishing, 2005.

Şener, Sevda, **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, 1. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.

Sofokles, **Antigone**, Güngör Dilmen (çev.), 3. Basım, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2005.

Schmidt, Kerstin, “Theater of Transformation: Postmodernism in American Drama”, *Postmodern Studies*, 2005, Jstor veri tabanı (7 Mayıs 2012).

Üstünel, Ceyda, “Euripides ve Seneca’nın Aynı Adlı Tragedyalarından *Troades* ve *Medea* Adlı Oyunların Karakter ve Oyun Planı Bakınlarından Karşılaştırılması”, (**Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Ankara Üniversitesi SBE, 2007).

Wallace, Clare (Ed.). **Monologues: Theatre, Performance, Subjectivity**, Czech Republic: Litteraria Pragensia, 2006.

Walker, Jeffrey, **Rhetoric and Poetics in Antiquity**, 1. Basım, Cary, NC, USA: Oxford University Press, 2000.