

LORCA'DA ZAMANIN TEMSİLİ VE DUENDE

Beliz Güçbilmez*

Lorca'nın *Beş Yıl Geçince* adlı gerçeküstücü oyunu, kendi deyimiyle “bir yitik zaman allegorisi”dir. Oyunun omurgasını oluşturan da budur: bir zaman saplantısı yani. Ama oyun hakkında daha fazla şey söyleyebilmek için önce tiyatro ve zaman, zamanın temsil edilmesi gibi “derin” meseleler konusunda biraz önümüzü açmak gerekiyor.

Bachelard *Mekanın Poetikası* adlı çalışmasında şöyle der, “mekan peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar”. Topo-analiz, ya da mekan-çözümlemesi diye adlandırdığı yöntemini izleyerek sürdürür: “Mekan her şeydir, çünkü zaman, belleği artık canlandırmaz. Bellek –gariptir- somut süreyi, Bergsoncu anlamıyla sürekli kaydetmez [...] Anılar devinimsizdir; her biri yerleştiği ölçüde sağlamca tutunur yerine.”Öyleyse açıktır ki “iç yaşamın bilinmesi açısından, özel yaşamımıza ilişkin mekanların saptanması, tarihlerin belirlenmesinden daha önceliklidir”, zira “bilinçdışı mekanda oturur.”¹

Yani belleği canlandıran, harekete geçiren, dolayısıyla hakkında konuşmayı mümkün kılan mekandır; ve mekan bilinçdışının evidir. Şimdi hemen dönüp tiyatroya bakalım öyleyse. Tiyatronun işlevi ve tanımı mekan yaratmaktır. Her teatral gösterim, türü ne olursa olsun, belli bir süre boyunca, belli bir mekanı işgal eden fiziksel bir olaydır.”² ve biraz daha ileri giderek söylemek gerekirse –daha önce söylenmiş de olsa- “tiyatro mekandır”. Öyleyse tanımı ve işlevi mekan yaratmak olan tiyatro daha baştan belleği canlandırmakla, bilinçdışıyla, ve anımsama eylemiyle bağlantılıdır. Belki de bu nedenle tiyatro aynı anda hem bir sanatsal türün hem de o sanat yapıtının sunulduğu yapının adıdır.

Belleği, “geçmişin tiyatrosu” olarak adlandırılan Bachelard'ın tanımında, bellek bir yeniden canlandırma, geçmişte olanları şimdide temsil etme niteliğiyle benzetiliyor tiyatroya en çok. Kuşkusuz hem yerinde, hem de esinleyici bir tanımlama bu. Her anımsama anı, şimdide geçmişin temsil edilmesini içerir. Burada örneğin tiyatro terminolojisi içinde yaygın bir kullanımı olan taklidin değil de temsil sözcüğünün seçilmesinin bir anlamı var. Hiçbir temsil, dışarıdaki, gerçek yaşamdaki, geçmişteki modeli ile karıştırılma ihtimali taşımaz. Çünkü aradaki

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

¹ Gaston Bachelard, *Mekanın Poetikası*, çev. Aykut Derman, (İstanbul: Kesit Yayıncılık, 1996), s. 37.

² Gay McAuley, *Space in Performance: Making Meaning in Theatre* (University of Michigan Press, 1999) p. 126.

benzerlik/ilişki fiziksel değil zihinseldir. Oysa taklit etme bir fiziksel benzerlik düşüncesine dayanır ve öyle ustaca yapılabilir ki, kimi durumlarda aslı ile karıştırılabilir ve kimi taklitler açısından düşünüldüğünde bu bir övgü vesilesidir. Oysa mimesis (temsil) ilişkisi orijinalinden uzaklaştığı ölçüde kendine yer açar ama ilişkisellik merkezde kalır. Bu temsil niteliği bir anlamda “gerçeklikle ilintiyi yitirmeksizin günlük yaşamın düzeyinden çıkmayı” öngörür.³

Bellek de bir temsildir. Temsil nasıl “model”in ta kendisi değilse, belleğin taşıyıcısı olan anılar, anımsamalar da geçmişin kendisi değildir. Araya zaman ve öznellik girmiş; yaşandığı haliyle olguyu, deforme etmiştir. Öyleyse bugünde, şimdide elimizde olan, şimdiden yoğun biçimde etkilenmiş, değişip dönüşmüş bir geçmiş imgesi, geçmiş temsildir. Bilinçdışı ya da süpereo kimi ayrıntıları seçerek silmiş ya da belirsizleştirmiş, araya giren zaman dilimi de bu dönüşümü meşrulaştırmıştır. Dolayısıyla geçmiş, bellek aracılığıyla şimdide yeniden inşa edilmiş ve temsil niteliği kazanmıştır.⁴ Zamanın uçucu niteliği geçmişin ele geçirilemezliğinin garantisidir. Her şey çoktan olup bitmiştir ve geçmiş hakkında konuşmak için hep çok geç kalınmıştır.

Bu geç kalmış olma düşüncesi hiçbir biçimde tiyatroya yabancı bir olgu değildir.⁵ Tiyatro tarihine ortaklıkları gösteren bir gözlükle bakıldığında, tragedyanın “katı” formuna rağmen, farklı dönemlerde yazılmış türevlerin tamamında belli/ortak bir ontolojik konumlanmış göze çarpmaktadır. Bu konumlanışın veri kabul ettiği insan varlığı “gecikme” ile maluldür ve “zaaf”ını ortadan kaldırmak zamanı geriye çevirmek kadar olanaksızdır. Bu zaaf hatta zavallılık Nietzsche’nin, *Tragedyanın Doğuşu*’nda anlattığı olağanüstü etkileyici öyküden de takip edilebilir

Kral Midas ormanda uzun süre boş yere Dionysos’un yoldaşı Silenos’u yakalamaya çalışmış. Nihayet onu bir köşeye sıkıştırdığında ona “insan için en iyi, en arzu edilen şey nedir?” diye sormuş. Yarı tanrı soruyu önce duymazdan gelmiş. Midas’ın onu zorlayarak soruyu tekrar sorması üzerine bütün ormanı ürkütücü kahkahası ile çınlatmış ve ağzından şu sözler dökülmüş: “Ey zavallı yaratık; bir günlük ömrü olan, rastlantının ve acının çocuğu olan sen, ne diye duyması

³ Georg Lukacs, *Estetik III*, çev. Ahmet Cemal, (İstanbul: Payel Yayınları, 1988), s.12

⁴ Richard Terdiman, *Present Past: Modernity and the Memory Crisis*, (London: Cornell University Press, 1993), s.7.

⁵ Tragedya ve geç kalma meselesi üzerine buradaki bölümü de içeren daha kapsamlı bir çalışma için bkz., Beliz Güçbilmez, “Tragedya Oyunun(un) Sonu: Oidipus’un Tahtında Kör Hamm(let)/Tragedya ve Geç Kalma: Ontolojik ve Epistemolojik Bir Yaklaşım”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* sayı 17: 2004, ss.22-34.Dergiye internet üzerinden ulaşmak için http://www.ankara.edu.tr/kutuphane/tiyatro/TAD_2004_17.pdf

senin için en korkunç şeyi söyletmeye çalışıyorsun? Senin için en iyi şey, senin açından bütünüyle ulaşılmaz şeydir; hiç doğmamış olmak, hiç olmamış olmak, hiç olmak. Bu durumda ikinci en iyi şey de bir an önce ölmektir.⁶

Dolayısıyla insanın kendisine ve yaşamına ilişkin en temel meselesi, sonradan modern dönemde özellikle varoluşçulukla derinlikli bir biçimde ele alınacağı gibi ölümlülük niteliğine bağlıdır. Ölümlülük niteliği insanın zamanla mücadelesini gündeme getirmiş, Unamuno gibi söylenecek olursa “yaşamın trajik duygusu”nu oluşturup beslemiştir. Sisyphos’un cezası bu nedenle ölümle mühürlü olmasına karşın insanın kendi iradesi ile sona erdirilmeyen yaşamın metaforu olarak okunaklıdır. Sisyphos’un vazgeçmek, “oynamamak”, taşı kaldırıp atmak gibi seçenekleri yoktur. Bütün mitos kahramanları gibi insanı temsil eden Sisyphos, insanın yeryüzündeki serüvenini anlamsız bir döngüsellığe mahkum halde temsil ederken bir yandan da seçeneksizliğini, kendine biçileni giyme zorunluluğunu ve bu zorunluluğu mahkumiyete dönüştüren müdahalesizliğini de temsil etmektedir. İnsanın “kahramanı olduğu öykü içinde” seçiminin artık etkili olamayacağı bir “seçeneksizlik” durumu içine “düşmüş” ya da sonradan gnostiklerin söyleyeceği gibi “fırlatılmış” olması, aslında sürekli bir “geç kalmış olma” koşulu ile sağlanmaktadır. Bu koşulu sağlayan, kahramanın içinde bulunduğu ya da insanın bir parçası olduğu öykünün başka türlü değil de *böyle* kurulmuş olmasıdır. “Trajik kültür”ün hatta giderek “trajik ideoloji”nin ima ettiği hep kaçırılmış, çoktan geç kalınmış fırsatları yakalamak ancak öykünün başka türlü kurulması ile mümkündür ve öyküyü yazan ister Tanrı, ister Tarih, ister Doğa, isterse Yazar olsun, zamansal farklılık nedeniyle bu imkan öykünün içindekilerin erişiminin dışındadır. Tragedya bir tür olarak içinde üretildiği dönemin tını ya da maddi koşulları ile biçimlenirken bu kalıbı yuvası haline getirmiş; takip edilebilir bir olgu olarak “geç kalmış olma”yı -biraz da hedef şaşırtarak- asal motif ve yazma stratejisi olarak kullanmıştır. Tragedyanın hikayesini kurarken başvurulan öykü kurma stratejisini anlamak, türün içine yerleştiği ya da içinde olgunlaştığı anlam dünyasını kavramak açısından da önem taşımaktadır.

Tiyatro teorisi ile ilgilenenlerin pek de yabancı olmadığı bir kavram var: anagnorisis, tanıma, ayırdına varma, bilgisizlikten bilgiye geçiş yani. Anagnorisis’i kurmak için en olgun koşulların, “hareketlerin, düşünülenin tam tersine dönmesi” anlamına gelen ve yazgıdaki geri dönüşsüz kırılmaya işaret eden baht dönüşü’nün (peripetie) yaşanması ile oluştuğunu belirtir

⁶ Friedrich Nietzsche, **The Birth of Tragedy**, trans. : Clifton P. Fadiman, (New York: Dover Publications, 1995), s.8.

Aristoteles. Bundan çıkan sonuç şudur; madem ki trajik kahramanın yazgısı dönmüştür ve onu kendi yıkımına doğru hızla ve kaçınılmaz bir biçimde yaklaştırmaktadır; artık bilginin hükmü, daha başka türlü söylenecek olursa, değiştirme gücü/potansiyeli kalmamıştır. Bilgi ona sahip olanın “kullanabileceği” bir değer olmaktan çıkmıştır. Aksine, kahramanın yıkımı/felaketi, bilginin yarattığı farkındalık nedeniyle daha fazla acı verecektir. Antik Yunan tragedyasında anagnorisis, *pathos*’u derinleştiren, dolayısıyla tragedyanın izleyicisine ilişkin asal hedefi olan katharsis sürecine katkıda bulunan bir unsur olarak görüldüğünden tragedyanın asal unsurları arasında sayılmıştır.

Her tanıma/tanınma aslında çoktan farkına varılmış olunması, ta baştan bilinmesi gerekenin *gecikmeli* olarak fark edilmesini, müdahaleyi imkansız kılan bir kaçırılmış zaman aralığının varlığını ima eder. Bu zaman aralığı tiyatrodan öteden beri bilinen bir teknik olan “ironi”nin de işlenmesini sağlar. Zira izleyici kendisinin çoktan “tanıdığı”nı, trajik kahramanın bir türlü tanıyamayışı karşısında bir üstünlük hissiyle izler oyunu. Kral Oidipus bir kraldır, Sfenks’in bilmecesini çözerek Thebai kentini kurtarmış, ancak kendi hayatının bilmecesini çözmek bir yana o bilmecenin varlığını bile fark etmemiştir. Bütün izleyicilerin bildiğini, sahne üzerindeki de bilmeye/tanımaya başlar, herkes bilgisizlik ile bilgi arasında konum değiştirir; bir tek Oidipus bilgisizliğinin içinde yapayalnız kalır. Onun durumu belki de tiyatro tarihinin en hain geç kalma durumunu içerir. Hikaye/mitos öyle acımasızca kurulmuştur ki, Oidipus “anagnorisis”i doğum anında bile yaşamış olsa, soyunun üzerindeki lanet nedeniyle, çok geç kalmış olacaktır. Nietzsche’nin aktardığı meselin tonunda söylenecek olursa, Oidipus’un başına gelmiş ya da gelecek felaketlerden kurtulmasının tek yolu “hiç olmamış, hiç doğmamış olmasıdır” ama madem ki bu artık mümkün değildir; öyleyse en iyi ikinci yol “bir an önce ölmesidir”. Trajik dünya kurgusu bilgiyi hükümsüzleştirerek *anagnorisisi* de acımasız bir şakaya dönüştürmüştür. Tanrıların öncesiz ve sonrasız bilgisinin karşısında insana bahşedilen gecikmiş bilgi, olsa olsa insanın bilgisizliğine, dolayısıyla da müdahalesizliğine ve iktidarsızlığına temel oluşturmaktadır.. Aristoteles’in *Poetika*’da çerçevesini çizdiği, örneklediği bütün tragedyaya kurallarını bünyesinde taşıyan bir tragedyaya olan *Kral Oidipus*’da bu iktidarsızlık, güçlü, sayılan ve sevilen bir krala yakıştırılarak tüm fanilere de göz dağı verilmiş olur.

Alice Harikalar Diyarında adlı metinde, sürekli olarak “çok geç” kalmış olduğunu söyleyen ve acele etmesine rağmen bir türlü dakik olamayan Tavşan, ait olduğu metnin içinde koşuşturup dururken metnin ritmini de belirler. Benzer biçimde tragedyaya metnindeki “geç

kalmış olma durumu” öylesine yıkıcı bir hal alır ki, şimdiki ve geleceği imkansızlaştırır; geç kalınmamış bir zamanı özletir. Özlenen zamanın şimdiki ve gelecekte bulunması olası olmadığına göre, bakılabilecek tek “yer” geçmiş’tir. Öyleyse tanımları itibariyle kahramanların müdahale etmeye geç kalmış olarak içine atıldıkları öyküleri ile tragedya, müdahalenin mümkün olabildiği belirsiz ama şimdi çoktan geçmişe ait olmuş bir zamana açık ya da örtük, dolaysız ya da dolaylı bir biçimde atıfta bulunurlar. İyi zamanlar geçmişte kalmıştır. Her an bir öncekinden daha kötüdür. İçinden geçilmiş bir zamana geri dönmek insan eriminin dışındadır ve bu erişilemeyen zaman özlemi nostaljik bir niteliğe bürünmüştür tragedyalarda. Nostalji kavramı *nostos* (eve dönüş) ve *algos* (acı) kelimelerinden türetilmiş hali ile Kant’a kadar bir yere/mekana atıfta bulunurken sonradan mekanla ilgili içerimlerini bütünüyle yitirerek doğrudan zamanla ilgili hale gelmiştir. Dolayısıyla tragedyalardaki örtük geçmiş yönelimi, nostaljik ve aynı anda tragedya özgü olmak anlamında trajiktir. “Yitik zamanın peşinde” koşmak tragedya kahramanlarının açığa çıkmamış yazgısı ve her trajik eylemin örtük yönelimidir. Dolayısıyla bir tragedya metninde öykü ileri doğru akıyormuş gibi görünse bile, tragedya kahramanlarının beyhude müdahale çabasının ima ettiği yönelim geriye, belirsiz bir başlangıç noktasına doğrudur. Zaman doğrusu üzerinde varılabilecek kesin bir başlangıç noktasının yokluğu da bu yönelimin kipi olan nostaljiyi trajik kılacaktır.

Alice, Tavşan’ın ardından düştüğü kuyu ile başlayan düşü kabusa dönüşünce rüya görmeye hiç başlamamış olmayı özler. Kellesinin uçurulacağı anda, tam da iskambil kağıdı Kraliçe’nin hışmını üzerine çekmişken, her şey başlangıç noktasına döner, Alice kendini ablasının dizinde uyur bulur. Zaten bir masal ile tragedyanın asıl farkı da budur.

Burası Lorca’ya ve Genç Adam’ın sonunda iskambil kağıtları tarafından öldürüldüğü “Beş Yıl Geçince” metnine sıçramak için iyi bir tramplenmiş gibi görünüyor. Tragedyanın kendini zamana hükmedemeyen, onu tersine çeviremeyen insanın aciziyeti üzerine kurduğunu düşündüğümüzde, Lorca’nın *Beş Yıl Geçince* metninde izlediği gerçeküstücü, “aşırı deneysel”, “imkansız” oyununun asal meselesi ile sonraki yıllarda artarda yazacağı *Kanlı Düğün* (1933), *Yerma* (1934), *Bernarda Alba’nın Evi* (1936) tragedyaları arasında büyük bir uyumsuzluk ya da şaşırtıcı bir kopma olmadığı kolaylıkla görülebilir. Demem o ki, Lorca deneysel oyunlar yazarken de, daha geleneksel kalıplarla tragedya yazarken de aslında hep aynı şeyi, geç kalmanın, hep geç kalmış olmanın, geç kalındığını çok geç anlamının tragedyasını, “sonradan yemek üzere saklanan

şekerler”in ya başkası tarafından bulunup yenmiş ya da bulunduğu çoktan yenemeyecek hale gelmiş olması gerçeğinin oyununu yazar.

Yazının girişinde tiyatronun mekanla ve öyleyse bellekle kurmuş olduğu kopmaz bir ilişki olduğundan söz etmiştim. Böyle bakıldığında Lorca’nın *Beş Yıl Geçince** oyunu bellekle, zamanla, bilinçdışıyla ve bilinçdışının ürettiği imgelerle, hayaletlerle dolu bir oyun olarak son derece teatraldır.

Oyun “hatırlama” meselesi ile açılır. Genç Adam ve Yaşlı Adam “hatırlama” üzerine konuşurlar.

GENÇ ADAM : Hatırlıyorum da...
YAŞLI ADAM : (güler) Hep ‘hatırlıyorum’, ‘hatırlıyorum’...
GENÇ ADAM : Ben...
YAŞLI ADAM : (ısrarcı bir tavırla) Devam edin...
GENÇ ADAM : Şekerleri sakladım, sonra yiyeyim diye.
YAŞLI ADAM : Sonra daha lezzetli oluyorlar değil mi? Ben de...
GENÇ ADAM : Hatırlıyorum da, bir gün...
YAŞLI ADAM : (hiddetle sözünü keser) Hatırlamak kelimesini nasıl da severim. Öyle yeşil ki insanın ağzı sulanıyor... İpince soğuk sular durmaksızın fişkırıyor her yerinden.⁷

Genç Adam, nişanlısını uzun saç örgüleri ile düşler ama aslında saç örgülerini kestiğini bilir. Yine zihninde sevgili resmini kurmaya başladığında, yıkıma doğru ilerleyen Beckettten bir satranç oyunu gibi⁸, ya da Flaubert’in 30’lu yaşlarında kendisi için söylediği “neredeyse doğar doğmaz çürüyüp dağılmaya başlıyoruz” tümcesini hatırlatacak biçimde, sevgilinin yüzü hızla değişmeye başlar, henüz on beş yaşındaki nişanlıyı dişleri dökülmüş, yüzü kırışıklarla dolmuş bir ihtiyar ucube olarak görmeye başlar.

GENÇ ADAM : Nişanlı... bilirsiniz, nişanlım dediğim an, onu iradem dışında, gökyüzünde büyük kar örgüleriyle kefenlenmiş buluyorum. Hayır, o benim nişanlım değil, (sanki ona doğru gelen bir görüntüden kurtulmak istercesine) o benim çocuğum, benim küçük kızım. Onu düşünmeye başladığımda...

* Lorca’nın bu oyunu yazdıktan beş sene sonra katledilmiş olması acı bir tesadüf olarak kabul ediliyor. İnsan elinde olmadan “sonradan saklamak için elindeki şekerleri saklayan” oyun kişinin sözlerini duyunca, Lorca’nın yiyemediği şekerleri düşünüyor.

⁷ Federico Garcia Lorca, *Beş Yıl Geçince*, çev: Murat Uyrukulak, Claude Leon, Mahir Günşıray, Zerrin Yanıkkaya, (Tiyatro Oyunevi: 2006), s.7.

⁸ Güçbilmez, *ön.ver.*, s. 29.

YAŞLI ADAM : Devam edin, devam edin...
GENÇ ADAM : Bir resmini çiziyorum ve onu hareket ettiriyorum, beyaz ve canlı; sonra, aniden, kim burnunu değiştiriyor veya dişlerini kırıyor yada kırışıklıklarla dolu başka birine dönüştürüyorsa, sanki panayırdaki aynalara bakıyormuş gibi zihnimde bir canavar dolaşiyor.⁹

Hatırlama eylemi geçmişle sınırlı değildir, zaman ve ölüm bilinci, hatırlamanın asal içeriğini oluşturur ve oyundaki Yaşlı Adam'ın deyimiyle “yarına doğru hatırlama”yı mümkün kılar.¹⁰ Bu nedenle Lorca'nın metni, *yarına doğru hatırlama*'nın en kesin, belki de bu yüzden en ürkütücü meselesine; ölümlülüğe kilitlenir ve oyunun temel izleklerinden birine dönüşür. Bu dönüşümün en çarpıcı örneklerinden biri, ölü bir çocukla, ölü bir kedinin konuştuğu sahnedir. Ölümden sonrasını izlemektedir artık. Tabutlara konulup yerin altına gömülmek istemeyen küçük bir oğlan ile çocukların taşıyarak öldürdüğü bir kedinin ölüsüdür konuşan.

KEDİ : Ağrıyor çocukların sırtımda açtıkları yaralar.
OĞLAN : Benim de kalbim ağrıyor.
KEDİ : Niye ağrıyor kalbin çocuk, söyle?
OĞLAN : Çünkü artık tıpış tıpış yürümüyor.
Dün yavaş yavaş durdu,
Yatağımın bülbülü.
Bir görseydin ne kıyamet koptu....!
Pencerenin önüne koydular beni ve demet demet gülü. (B.Y.G. s. 20)

Ölümden sonrasının *karanlığı* sahneyi kaplamıştır artık. Oğlan ile Kedi'nin sahnesi, bir elin onları dışarı çekmesi ile son bulacaktır.

KEDİ : Çıkış yolunu buldun mu?
(*Kedi sağdaki kapıya gider. Bir el girer ve kediyi çekip çıkarır.*)
KEDİ : (*Korkuyla*) Çocuk! Çocuk!
(*Dışarıdan*) Çocuk! Çocuk!
(*Oğlan korkuyla, her adımda durarak ilerlemeye devam eder.*)
OĞLAN : (*Alçak sesle*) Ortadan kayboldu.
Bir el onu aldı.
Tanrı'nın eli olmalı.
Beni gömme! Birkaç dakika bekle...
Bu çiçeğin taç yapraklarını koparıyorum ben!
(*kafasından bir çiçek koparır ve taç yapraklarını yolar.*)
Yalnız gideceğim çok yavaş

⁹ Lorca, **ön.ver.**, s. 12.

¹⁰ Aynı. S. 8.

sonra beni bırakacaksın ki güneşe bakayım...
Azıcık ışık görsem yeter.
(*yolmaya devam ederek*)
Evet, hayır, evet, hayır, evet.
SES : HAYIR.
OĞLAN : Hep hayır diyorsun.
(*el girer ve bayılan oğlanı dışarı çıkarır. Oğlan gözden yiterken ışık eski yoğunluğuna döner.*)[B.Y.G.,s. 25]

Ölüm bir süre sonra Genç Adam'ı ziyarete gelen İkinci Arkadaş'ın hep söylediği ve çocukluğunda camdan girmiş bir yağmur damlası kadından duyduğu şarkıda bir kez daha vurgulanacaktır. "Doğan gün olarak, dün olarak, nehrin kaynağı olarak, denizin dışında ölmek" [B.Y.G.,s. 29] istediğini söyleyen bir şarkıdır bu. Benzer bir ölüm şarkısı ikinci perdede ve beş yıl geçtikten sonra nişanlısını almaya gelen Genç Adam'ı reddeden Nişanlı'nın Genç Adam'ı ve sahneyi terk etmesinden sonra, Adam'ın Nişanlı'ya hediye etmiş olduğu gelinliğin üzerinde durduğu manken tarafından söylenecektir. "Ölümün şarkısını söylüyorum, hiç bilmediğim ölümün" [B.Y.G.,s. 52] diyerek. Gerçekleşmemiş evlilikten hiç doğmamış olan oğla yakılan ağıt izler bu şarkıyı.

GENÇ ADAM : (çocuk elbisesini alır) Evet oğlum:
çılgın rüya kuşlarıyla
usluluğun yaseminlerinin
Buluştuğu yer.
(Endişeyle)
Ya oğlum olmazsa
İçinden rüzgâr esen bir kuş,
Şarkı söyleyemez mi havada?
MANKEN : Söyleyemez.
GENÇ ADAM : Ya oğlum olmazsa,
Denizin yarıp geçtiği bir yelkenli
Yüzemez mi suda?
MANKEN : Yüzemez. [B.Y.G.,s. 55]

Bu gündüz düşünün, bilinçaltı oyununun sonrasında yapılacak tek bir şey kalmıştır Genç adam için; ilk perdede gördüğümüz, onu sevdiğini söyleyen Daktilo'ya dönmek. Dönüş yolu bilinçaltının ormanından geçer ve geri dönüşte bulunan hiçbir şey bırakıldığı haline benzemez. "Ne de olsa eve dönüş" olanaksızdır. Bir mekana dönülebilir, ama bir zamana asla. Daktilo, Genç Adam'a olan sevgisine rağmen yeni bir beş yıl koşulunu getirince, Genç Adam'ın ölümden başka

yolu kalmaz. Ölüm, başından beri metne egemen olan güçlü ve karanlık varlığıyla oyunun ve Genç Adam'ın sonunu belirleyecektir. Bir iskambil oyunuyla gelecektir Genç Adam'ın sonu. Eve gelen üç "iskambil oyuncusu" ile bir el oyun oynar, oyunun finalinde ölümüne neden olacak kağıdı bir türlü göstermek istemez ve kaçınılmaz sonunu boş yere geciktirmeye çabalar. Ama "ölüm meleği" olarak da değerlendirilebilecek "iskambil oyuncuları ısrarcıdır.

GENÇ ADAM : *(elinde bir kart, heyecanlı)* Peki şimdi...?
(üç oyuncu üç kart gösterirler. Genç Adam durur ve elinde kalan bir kartı saklar.)

GENÇ ADAM : Juan. Bu beyefendilere likör servisi yap.

BİRİNCİ İSKAMBİL OYUNCUSU : *(yumuşak)* Elinizi oynarsanız çok memnun kalırım.

GENÇ ADAM : *(endişeli)* Hangi likörden istersiniz?

İKİNCİ İSKAMBİL OYUNCUSU : *(tatlı bir sesle)* Kart...?

[...]

GENÇ ADAM : Hemen! Ama içelim de...

ÜÇÜNCÜ İSKAMBİL OYUNCUSU : *(güçlü)* Oynamak lazım!

[...]

BİRİNCİ İSKAMBİL OYUNCUSU : *(güçlü)* Asınızı bize vermeniz lazım.

GENÇ ADAM : *(kendi kendine, kimse duymadan)* Kalbim!

İKİNCİ İSKAMBİL OYUNCUSU : *(enerjik)* Çünkü insan ya kaybetmelidir ya da kazanmalıdır... Hadi. Kartınız!

ÜÇÜNCÜ İSKAMBİL OYUNCUSU : Hadi bakalım!

BİRİNCİ İSKAMBİL OYUNCUSU : Oynayın!

GENÇ ADAM : *(acıyla)* Kartım!

BİRİNCİ İSKAMBİL OYUNCUSU : Sonuncusu!

GENÇ ADAM : Oyun!
(Kartını masaya bırakır. O anda kitap raflarının üzerinde aydınlatılmış büyük bir kupa ası belirir. Birinci Oyuncu bir tabanca çeker ve ses çıkarmadan bir ok ile ateş eder. Kupa ası yok olur ve Genç Adam elini kalbine götürür.)[B.Y.G.,s. 90-92]

Daha önce anılan *Alice Harikalar Diyarında* metni, bu noktada bir kez daha kendine çekiyor okuru. Lorca'nın kupa ası tarafından öldürülen kahramanı, büyük ihtimalle ölmeden önce en son Alice'i hatırlamış ve iskambil kağıtlarının elinden kurtulabilen masal kahramanının yerinde olmak istemiştir. Genç Adam iskambil oyunundan kaçamamıştır, oysa Alice, ondan uzun yıllar önce iskambil kağıtlarının mahkemesinin idam kararına rağmen ellerinden kurtulmuştur.

“Uçurun şunun kafasını!” diye avaz avaz bağırdı Kraliçe. Kimse kımıldamadı. “Sana kim aldırır ki?” dedi Alice. Bu arada asıl boyuna gelmişti. “Siz bir deste iskambil kağıdından başka bir şey değilsiniz.!. Bunun üzerine bütün kağıtlar havaya fırladılar ve üstüne doğru uçmaya başladılar: Alice yarı korku, yarı kızgınlık dolu küçük bir çığlık attı, hepsini kovalamaya çalıştı, derken kendisini ırmağın kıyısında yatar buldu; başı ablasının kucağındaydı ve ablası esintiyle ağaçlardan kardeşinin yüzüne düşen ölü yaprakları eliyle hafifçe itiyordu.¹¹

Son söz olarak Duende

Bu güçlü ölüm vurgusu, yitirilmiş zaman alegorisi olarak kurulmuş bir metinde de, yönelimi hep gerideki belirsiz ve mutlu bir zamana doğru olan ve geç kalmış olma motifi üzerine kurulu tragedya için de rastlantı değildir. Hele söz konusu olan Lorca olduğunda o kadar rastlantı değildir ki, *duende* kavramı ile bunun teorisine bile soyunacaktır Lorca. “Duende Teorisi ve İşlevi”¹² başlıklı bir konuşmasında Lorca özellikle flamenko kültüründen kalkarak kurar duende kavramını. Duende bir anlamda Lorca'nın poetikasını belirleyen asal omurganın yapıtaşdır. “Bütün karanlık sesler duende'den gelir.” Aslında Goethe de Paganini için “herkesin hissedebileceği ama hiçbir felsefenin açıklayamayacağı” gizemli bir güçten söz ederken aslında duende'yi kast etmektedir Lorca'ya göre. Zira duende “bir güçtür” ya da bir enerjidir, “bir kavram değil, bir çatışmadır”. Öyleyse, bir takım sanatçıların yapabildiği diğerlerinin yapamadığı bir şeyden değil; yani “bir beceri sorunundan değil, hakiki, kanlı canlı, antik kültürden gelen bir yaratım edimi”nden söz ettiğini vurgulayacaktır Lorca. Duende ne esin veren *musalara* benzer, ne de katolisizmin baştan çıkarıcı şeytanı ile karıştırılmalıdır. Sanatçının baş etmek zorunda olduğu, savaşıyor, risk alarak, hatta hayatını ortaya koyarak sürdürdüğü yaratım mücadelesinde, karşı karşıya geldiği, yokluğunda, gerçek yaratımın da olanaksızlaşacağı bir karşıt güçtür. Öyleyse baştan olumsuz ve karanlık bir içerimi vardır duende'nin ve bu yüzden olacak, Lorca'nın kendisi

¹¹ Lewis Carroll, *Alice Harikalar Diyarında*, çev: Gürol Koca (İstanbul: Bordo-Siyah Yayınları, 2004) ,s. 148.

¹² Lorca'nın metninin ingilizce çevirisi için www.musicpsyche.org/Lorca-Duende.htm

de metninde hemen ölümü anacaktır. “Her ülkede ölüm bir sondur. Ölüm gelir ve perde kapanır. Ama İspanya’da öyle olmaz. İspanya’da perde açılır. Yaşarken evlerinin dört duvarı arasına sıkışmış insanlar ölünce güneşe çıkarılır. İspanya’da ölümler, başka ülkelerin ölümlerinden çok daha canlıdır; onların silüetleri berber usturası gibi keser yaşayanların etini.” Zira İspanya bir ölüm ülkesidir ve her şey ölüme doğru akmaktadır. Flamenko sanatçısının sesindeki tınıda, resmin karanlık bölgelerinde, tragedyanın ve şiirin içerdiği ölüme titreşip durur duende. Ölüme bağlı, ölüm bilincinden kaynaklanan bir farkındalığın acısıdır yani. Başka her şeyi anlamsız kılan, ne yazsanız ölümü hecelediğiniz bir olma biçimi. Ölüm ile yaşamı birbirinden net ve herkese güven verecek biçimde ayıran uçurumun bataklığından doğar duende. Belki de bu nedenle bu denli tehditkar ve bu denli çekicidir sanatçı için.

Nietzsche ile başladık yine onunla bitirelim öyleyse. Lorca’nın duendesesi Aristoteles öncesi Dionysiak bir tragedya formuna yakındır ve ondan beslenir. Yani sonradan Antik Yunan sanatını araştıran sanat tarihçilerinin ve kuramcılarının hep görmezden geldiği bir dönemde, “görkemli sükunet ve sakin ihtişam” formülünün henüz geçerli olmadığı Dionysos’un parçalanmış bedenini temsil eden tragedyanın salt bu nedenle acıyla ve ölümlle dolu olduğu, izleyicinin sahnedeki herkeste Dionysos’un parçalanmış bedeninin bir parçasını gördüğü ve buna ağıt yaktığı bir dönemdir tragedyanın yaşadığı dönem. Henüz öykünün ve karakterin olmadığı, satir korosunun doğrudan izleyiciye seslendiği dönem bittiğinde, oyuncu, rol, hikaye ve akıl girdiğinde devreye, tragedya da ölecektir. Girişte Nietzsche’den aktardığım mesel Yunanlı’nın ölüm bilinciyle yüklü olduğunun bir göstergesidir. Bu bilince rağmen kendini yok etmekten, ölümü seçmekten yana değildir antik Yunan insanı. Tersine kendi dünyasının kötücül karanlığını aydınlatsın diye yarattığı Olimpos tanrılarının ışığından yoksun kalmak demektir ölüm. Yani ölümün güzelleştirdiği bir yaşamdır antik Yunan’da yaşanan. Lorca’nın ölüm yönelimi ya da duendesesi ile, bütün yapıtlarına damgasını vuran ölüm düşüncesi ile ölüm yüceltilmez. Ölüm bilinci metinlerinde müthiş, kıpır kıpır, Akdenizli bir dirimsellikle bütünleşir, yaşamın ta kendisi olur. Lorca’ya göre *duende* Nietzsche’nin de yüreğinin ateşini körüklemiştir. Belki de bu yüzden Isodore Duncan, Nietzsche için “ilk dansçı filozof” yakıştırmalarını yapmıştır.¹³ Arap müziğinde, raksında, şarkılarında ve ağıtlarında Duende’nin gelişi, “Allah allah” nidalarından anlaşılır. Lorca’nın duende’si bir anlamda raks eden bir tanrıdır. Tam da Nietzsche’nin tapmayı istediğini söylediği tanrı gibi.

¹³ George Liebert, **Nietzsche and Music**,(London: University of Chicago Press, 2004), p.84.

Kaynakça

- BACHELARD, Gaston; **Mekânın Poetikası**, çev. Aykut Derman, İstanbul: Kesit Yayıncılık, 1996.
- CARROLL, Lewis; **Alice Harikalar Diyarında**, çev: Gürol Koca, İstanbul: Bordo-Siyah Yayınları, 2004.
- GÜÇBİLMEZ, Beliz; “*Tragedya Oyunun(un) Sonu: Oidipus’un Tahtında Kör Hamm(let) / Tragedya ve Geç Kalma: Ontolojik ve Epistemolojik Bir Yaklaşım*”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, sayı:17 2004, ss. 22-34
http://www.ankara.edu.tr/kutuphane/tyatro/TAD_2004_17.pdf
- LIEBERT, George; **Nietzsche and Music**, London: University of Chicago Press, 2004.
- LORCA, Federico Garcia; **Beş Yıl Geçince**, çev: Murat Uyurkulak, Claude Leon, Mahir Günşiray, Zerrin Yanıkkaya, Tiyatro Oyunevi: 2006
- LUKACS, Georg; **Estetik III**, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Payel Yayınları, 1988.
- Mc AULEY, Gay; **Space in Performance: Making Meaning in Theatre**, University of Michigan Press, 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich; **The Birth of Tragedy**, trans. : Clifton P. Fadiman, New York: Dover Publications, 1995.
- TERDİMAN, Richard; **Present Past: Modernity and the Memory Crisis**, London: Cornell University Press, 1993.
- www.musicpsyche.org/Lorca-Duende.htm

Abstract

Garcia Lorca's play "Once Five Years Pass" [Asi que pasen cinco años] deals with the irretrievable quality of time, by introducing the figure of Young Man in a play, written mostly with surrealistic motifs. This article compares the main theme of this surrealistic play with the late and well-known modern tragedies of Lorca. The phenomenon of "belatedness" is considered as a common epistemological and ontological prerequisite of the tragedies.