

Ölüm ve Kral'ın Atlısı

Wole Soyinka

Önsöz
Ato Quayson

Çeviren
Leyla Burcu DüNDAR

HECE YAYINLARI

Wole Soyinka

Nijeryalı oyun yazarı, romancı, şair, denemecidir. 1934 yılında Abeokuta'da Yoruba bir ailede doğdu. Çocukluğu, o yıllarda İngiliz sömürgesi olan ülkesinde geçti. Böylece hem Yoruba geleneklerini hem de Batı kültürünü bir arada deneyimledi. Ibadan'da başladığı eğitim hayatına İngiltere'de devam etti ve Leeds Üniversitesi'nden mezun oldu. Ardından Londra Kraliyet Tiyatrosu'nda çalıştı.

Nijerya'nın 1960'ta bağımsızlığını kazanmasının ardından ülkesine döndü. Afrika'nın zengin sözlü edebiyatı, grafik sanatları ve dans kültürünü inceledi. Yapıtlarında bu birikimin yanı sıra geleneksel Yoruba dili ve sanatından yararlandı. Ülkesinin Batı kültürünün etkisinden kurtulması amacıyla kaleme aldığı ilk dönem oyunlarında, Afrika ve sömürge değerleri arasındaki çatışmayı işledi. 1967'ye dek Ibadan Üniversitesi'ndeki Tiyatro Okulu'nu yönetti. Nijerya İç Savaşı esnasında, yazılarında Biafra güçlerini desteklediği gerekçesiyle tutuklandı. Bir yıldan fazlası tecritte olmak üzere, iki yılı aşkın bir süre hapis yattı. 1969'da salıverilmesiyle sürgün yılları başladı ve yapıtlarının odağı da İngiliz sömürgecilikinden yozlaşmış Afrikalı yöneticilere doğru yöneldi. Nitekim 1975 tarihli *Ölümler ve Kral'ın Atlısı*'nda Nijerya toplumunda kaybedilmeye yüz tutan değerlere vurgu yaptı; kültürü ve töresinden uzaklaşan bireylerin zaafını işledi.

Sürgün yıllarında ABD ve İngiltere'nin önde gelen üniversitelerinde karşılaştırmalı edebiyat, yaratıcı yazarlık, tiyatro ve Afrika çalışmaları alanlarında dersler verdi. 1986'da Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazanan ilk Afrikalı yazar oldu. Uluslararası tanınırlığını arttıran bu başarının ardından, bilgi birikimi ve eleştirel bakışıyla öne çıkan bir entelektüel kimliği pekişti. Vatana ihanet suçlamasıyla karşı karşıya kaldığı 1990'larda hayatını ABD'de sürdürdü; ülkesine uzun yıllar dönemedi. Bu süre zarfında UNESCO tarafından İyi Niyet Elçisi ilan edildi ve Afrika kültürünün tanıtımı için çalıştı. Ayrıca Uluslararası Tiyatro Enstitüsü'nün de başkanlığını yaptı. 2017 yılında Avrupa Komisyonu tarafından verilen Tiyatro Özel Ödülü'ne layık görüldü. Edebiyatın hemen her alanında eser veren yazarın başlıca yapıtları şunlardır:

Oyun: *The Lion and the Jewel* (1959), *A Dance of the Forests* (1960), *The Strong Breed* (1964), *Madmen and Specialists* (1970), *Death and the King's Horseman* (1975), *A Play of Giants* (1984), *King Baabu* (2001).

Roman: *The Interpreters* (1965), *Season of Anomy* (1972), *Chronicles from the Land of the Happiest People on Earth* (2021).

Şiir: *Idanre and Other Poems* (1967), *Ogun Abibiman* (1976), *Mandela's Earth and Other Poems* (1988), *Early Poems* (1997), *Samarkand and Other Markets I Have Known* (2002).

Öykü: *A Tale of Two* (1958), *Egbe's Sworn Enemy* (1960), *Madame Etienne's Establishment* (1960).

Deneme: *Culture in Transition* (1963), *Myth, Literature, and the African World* (1976), *The Blackman and the Veil* (1990), *The Open Sore of a Continent: A Personal Narrative of the Nigerian Crisis* (1996), *Of Africa* (2012) [*Afrika'ya Dair*, Çev. Merve Yalçın, Hece Yayınları, 2018].

Anı: *The Man Died: Prison Notes* (1972), *Aké: The Years of Childhood* (1981), *Ibadan: The Penkelemes Years: A Memoir 1945–1965* (1989), *İsarà: A Voyage Around Essay* (1989), *You Must Set Forth at Dawn* (2006).

Ato Quayson

1961 doğumlu Ganalı karşılaştırmalı edebiyatçı ve akademisyendir. Yükseköğrenimini Gana ve Cambridge Üniversitesi'nde tamamladı. Oxford Üniversitesi'nde başladığı araştırmalarına, Cambridge, New York ve Toronto Üniversitesi kadrosunda öğretim üyesi olarak devam etti. Halen Stanford Üniversitesi'nde İngilizce bölüm başkanıdır. Afrika edebiyatı, sömürge sonrası çalışmalar, edebiyat kuramı ve kent araştırmaları üzerine pek çok önemli esere imza atmıştır. Başlıca yapıtları şunlardır: *Postcolonialism: Theory, Practice, or Process?* (2000), *Calibrations: Reading for the Social* (2003), *Aesthetic Nervousness: Disability and the Crisis of Representation* (2007), *Oxford Street, Accra: City Life and the Itineraries of Transnationalism* (2014), *Tragedy and Postcolonial Literature* (2021).

Leyla Burcu DüNDAR

1977 yılında Ankara'da doğdu. ODTÜ'de mühendislik, Bilkent'te edebiyat, Leiden'da bölgesel çalışmalar okudu. Doktora derecesini Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nden aldı (2007). Halen Başkent Üniversitesi'nde öğretim üyesidir. *Edebiyat Sosyolojisi Açısından 90'larda Türk Öyküsü* başlıklı çalışmanın yazarı (Hece Yayınları, 2016); Najla Said'in *Filistin'i Aramak: Arap-Amerikalı Bir Ailede Bocalayarak Büyümek* adlı kitabının çevirmenidir (Zoom Kitap, 2017).

Önsöz

Ato Quayson

Batı üniversitelerinde lisans öğrencilerine Afrika edebiyatını okutmak, kendine özgü bir dizi sorunu beraberinde getirir. Minör edebiyatların, öteki kültürler hakkındaki gerçeklerin bir belgesi olarak okunma tehlikesi her zaman vardır. Bu tür bir okumada, Afrika veya minör edebiyatın kültürel “farklılığı” onun temel belirleyici niteliği olarak kabul edilir. Böylece bu edebiyatın “hakiki” olup olmadığını sınamaya adanmış bir bakış açısı ortaya çıkar. Bu durum, söz konusu metinlere yönelik etnografik bir yaklaşımın yansıması olarak görülebilir. Dolayısıyla iki yaygın hata karşımıza çıkar: Bunlardan ilki, “Afrika” hayatı ve kültürü diye kabul edilen özcülüklerin üretilmesiyle ilgilidir. İkincisi ve daha ölümcül olanı ise, Batı’nın ahlaki bir ilke olarak görülme biçimleriyle ilgilidir. Bu, eseri tek bir kalıba sokmakla kalmaz; aynı zamanda da onu öyle ifadelerle çözümler ki, varsayılan Afrika karşı kimliklerinin daha en baştan tanımlanabilir (ve farklı) *ahlaki* değerler olarak ifade edilmesini zorunlu kılar. Öte yandan, Batı sömürgeciliğin vârisi, minör edebiyatlarsa bu borcu ortaya koyan metinler olarak okunur. Ancak bunun tersi de geçerlidir; yani minör edebiyatların özünde Batılı edebi türler ile standartlardan türediği ve bu yüzden de zaten mevcut olana canlı bir renk katmaktan fazlasını sunmadığı varsayılır. Öğrencilerimizi, Afrika edebiyatı ile karşılaşmalarında çok daha duyarlı kılabilmek için bu sorunları tüm açıklığıyla vurguluyorum. Aynı zamanda, bu edebiyatla yeni tanışan öğrencilere ders verirken kültürel yeterlilik sorunundan kaçınmak da imkânsızdır. “Ayrıcalıklı bir çevreden gelen bir kişi, ayrıcalıktan yoksun bir bağlama ait bir kültürel ürünün nasıl anlayabilir?” Bu soru, öğrencilerin Afrika edebiyatını –etnografya, sosyoloji veya başka bir şey değil de– öncelikle edebi bir metin olarak ele almalarını engeller. “Edebilik” üzerine yaptığım vurgu,

edebiyatın kültürel bir belge olarak kullanılmasının aslında sakıncalı olduğu anlamına gelmez. Ancak bu okuma yöntemi çoğu zaman sanki doğası gereği Afrika'ya özgüymüş gibi sunulur ve meselenin de apaçık ortada olduğu varsayılır.

Afrika edebiyatı dersini her verişimde, kültürel yeterlilik meselesine yeniden değinirim. Bu konuya yaklaşımım iki türdür: Bunlardan ilki, belirgin şekilde kültürel veya etnografik bir detay gibi görünen bir unsurun, sadece metnin başka bir boyutu –karakterlerin kurgulanışı, tarihsel arka plan, ahlaki tercihler, nedensellik ve değişim kavramları, vesaire– hakkında bir şeyler ortaya koyduğu ölçüde önemli olduğunu öğrencilerimin anlamasını sağlamaktır. İkincisiyse, her bir kültürel detayın, başlı başına ayrı bir unsur gibi değil, öncelikle bir eşik olarak görülmesi gerektiğine onları ikna etmektir. Detay ve eşik arasındaki ilişki; şekil ve zemin, pencere ve manzara ya da vektör ve bütünlük arasındaki ilişki gibi anlaşılmalıdır. Bunların her biri, yorumlamanın amacına bağlı olarak, az ya da çok ayrıntılı olarak araştırılabilir. Ancak detay ve eşik arasındaki ilişki her nasıl yorumlanırsa yorumlansın, bunun anlamı aşamalı olarak kavranmalıdır. Yani bir dizi metinsel işlem esnasında, görünüşte masum ve apaçık olan kültürel bir detay, söz konusu metnin diğer detayları ve boyutlarıyla beraber okununca konumunu gitgide değiştirir. Ayrıca bu yöntem, yabancılar için ne kadar önemliyse, o kültürün “içinden” olanlar için de o kadar önemlidir.

Genel bir kural olarak, Soyinka'nın *Ölüm ve Kral'ın Atlısı* oyununu her zaman, öğrencileri Chinua Achebe'nin *Parçalanma* veya *Tanrının Oku* romanlarıyla tanıştırdıktan sonra okuturum. (Genellikle ikisini de çünkü öğrenciler daha önce Afrika edebiyatıyla karşılaşmışlarsa, bu büyük olasılıkla yalnızca *Parçalanma* ile olmuştur.) İlk önce Achebe'yi okutmamın amacı, onun Igbo merkezli metinlerinin kültürel açıdan çok zengin olmasıdır. Bu sayede, aynı anda hem edebi hem de etnografik bir yaklaşımla okunabilirler. Onun bu iki romanında sömürgecilik ve Hristiyanlık konusunu ele alışı, Afrika edebiyatında sık sık tekrar eden ve bazı başka konulara da kaynaklık eden tematik bir kümeyle kavramamızı sağlar. Ancak *Ölüm ve Kral'ın Atlısı*'ni işlemek açısından en önemli olan, Achebe'nin *çi* kavramı aracılığıyla

incelediği problematik nedensellik anlayışıdır. *Parçalanma*'daki *çi* kavramı, bireysel bir tanrıya –isterseniz bireysel bir kader diyelim– olan inanca işaret eder. Fakat bunu öyle bir şekilde yapar ki, kurmaca Umuofia halkının kendilerine bile açıklaması zordur. Umuofialılara göre, bir kişi yeterince inanarak evet dediğinde, onun *çi*'si de bunu kabul etmek zorunda kalır. Ancak Okonkwo'nun silahı Ogbuefi Ezeudu'nun cenazesinde ateş alıp ölmüş adamın oğlunu vurduğunda ve onun kabileden sürgün edilmesine neden olduğunda, sanki onun *çi*'si kendi kendini olumlayan evet'ine hayır demeye başlamış gibidir. Ne var ki, *çi* soyut bir kavram olduğu ve maddi bir varlık olmadığı için, ana hatları da romanda ortaya konan bir dizi sosyokültürel ilişki kavranmadan anlaşılabilir: Kabilede farklı maddi ve simgesel düzeylerde dışa vurulan toplumsal cinsiyet rollerinin değişimi ve dönüşümü arasındaki ilişki, atasözleriyle örülü bir dille yapılan kültürel yorumlama ile hızla değişen dünya arasındaki ilişki ve kültürün aslen liyakate dayalı itkiler üzerine inşa edilmiş olmasına rağmen, kültürü temsil eden belirli grupları çevreselleştiren dışlama iradesi (*osular*, *ikizler*, “kadınsı” erkekler, vb.). Bir başka deyişle Achebe, *çi*'nin sadece kişisel tercih veya eyleme ilişkin olarak anlaşılması gerektiğini öne sürer. Bunun yerine, her türlü olası ve potansiyel sosyokültürel ilişkiyi dikkate alan bir konumlandırma vasıtasıyla kavranmalıdır. Her detay aynı zamanda da bir eşiktir. *Çi* kavramının *Parçalanma*'nın diğer sosyokültürel boyutlarının içine nasıl yerleştirileceği meselesi, bu yöntemin *Ölüm ve Kral'ın Atlısı* ile diğer Afrika edebiyatı metinleri incelenirken nasıl kullanılabileceğine dair faydalı bir örnek sunar.

Soyinka'nın eseri, özellikle roman değil de oyun oluşuyla ilgili bir dizi başka zorluk ortaya koyar. Bir kere, oyun son derece karmaşık bir sessel ve şiirsel boyuta sahiptir; bu da sadece bir oyun metni olarak okunurken kolayca gözden kaçırılabilir. Bu hataya dikkat çekmek için, o hafta öğrencilerimden Tejumola Olaniyan'ın “Afrika'da Festivaller, Ayinler ve Drama” başlıklı çalışmasını okumalarını isterim. Olaniyan, festival tiyatrosu ve sanat tiyatrosunun sürekliliğine dair kapsamlı bir tartışma sunar. Örneğin, sanat tiyatrosunun sahne eylemini, festival tiyatrosuna özgü müzik, dans, mim ve atışmadan nasıl ayırdığını gösterir. *Ölüm ve Kral'ın Atlısı*'nda ise, ses açısından

zengin olan bu metindeki davullar ve işlevi, daha ilk sahne talimatında kesin bir şekilde ön plana çıkarılmıştır:

Kapanmakta olan bir pazarın içinde bir yol. Tezgâhlar boşaltılıyor, yaygılar katlanıyor. Birkaç kadın, sepetlerini yüklenmiş evin yolunu tutmakta. Bir kumaş tezgâhında kumaş topları indiriliyor, sergilenen ürünler katlanıyor ve bir tablaya üst üste diziliyor. **Elesin Oba**, arkasında davulcuları ve meddahlarıyla pazarın önündeki bir yoldan girer. Müthiş canlı bir adamdır; tüm hareketlerine sinmiş bulaşıcı bir yaşama sevinciyle konuşur, dans eder ve şarkı söyler. (29)

Öğrencilerimin oyunun ses boyutunu sürekli göz önünde bulundurmalarını sağlamak için, sınıfa büyük bir djembe davulu ile bazen de küçük bir ksilofon getiririm. Birkaçına davulda veya ksilofonda bir ritim çaldırdıktan sonra (onlara bunun kalpten olması gerektiğini söylerim), çeşitliliği hissettirmek için iki çalgı arasında geçiş yaparak ben bir dizi vuruş yaparım. Ders boyunca da zaman zaman durup hızlıca çalgıları çalar, her defasında onlara oyunu okumak yerine izliyor olsalardı, olay akışı boyunca farklı davul sesleri ve diğer geleneksel çalgıları duymuş olacaklarını hatırlatırım. Açılıştaki sahne talimatlarını canlandırmak için yaptığım bir diğer şey, sınıfın ön tarafındaki masanın üzerine örtmek için Afrika desenli bir dizi kumaş getirmektir. Bu, açılış sahnesindeki pazar yerinin zengin görselliğini vurgulamak ve ayrıca dikkati Iyaloja'nın rolüne çekmek içindir. O, pazardaki kadınların başı olup kültürel değerlerin dile getirilmesinde çok önemli bir işleve sahiptir. Aynı zamanda da, ölüm ayinini başarıyla gerçekleştirme yükümlülüğünü yerine getiremediğinde, Elesin Oba'yı sert bir şekilde eleştirir. Ayrıca ben pazar sahnesinin tamamını, Yoruba kültürel işleyişi içinde konumlandırırım. Tıpkı *Ayé lojà; òrun nilé* (dünya bir pazar yeri, cennetse evdir) atasözünde belirtildiği gibi. Yoruba kültüründe pazar, canlıların, ölümlerin ve henüz doğmamışların buluşma yeri olarak konjonktürel bir yapıya sahiptir. Bu aynı zamanda, öğrencilere Afrika edebiyatındaki diğer pazar örneklerini verme (mesela Amos Tutuola, Ben Okri, Amma Darko ve diğerlerinin eserlerinde) ve pazarın genellikle

önemli şeylerin gerçekleştiği bir yer olduğunu gösterme fırsatı da sunar.

Oyunu inceleme süreci boyunca, öğrencilerimin davulların çalındığı farklı kısımları saptamaya ve bu seslerle olayın içindeki diğer sesler arasındaki karşıtlığın herhangi bir anlamı olup olmadığını anlamaya çalışmalarını sağladım. Böylece, örneğin Bay ve Bayan Pilkings'i *egungun* kostümü içinde tango yaparken gördüğümüz İkinci Sahne'nin başında, hafif bir uyumsuzluk olduğunun farkına varırlar. Birinci ve İkinci Sahne arasındaki müzikal geçiş ile gramofondan gelen tango ve giydikleri geleneksel kostüm arasındaki ilişkide çarpıcı bir uyumsuzluk zaten kurulmuştur. Dolayısıyla Amusa'nın mesajını iletmek üzere salona girdiğinde, patronunu gördüğü an yaşadığı şaşkınlığı anlamamız zor olmaz. Ölüm dair mesajını, "ölüm kıyafeti içindeki birine" iletmeyi reddetmesi büsbütün yerinde gibi görünür. Ancak önemli olan, öğrencilerin Amusa'nın kısmen komik itirazlarından önce uyumsuzluğu fark etmiş olmalarıdır. Yine aynı sahnede, Bay Pilkings uzaktan gelen bir davul sesiyle şaşkına döndüğünde, ses boyutunun oyuna kattığı ton değişimini fark ederiz. Bu hem uzaktan gelen davul vuruşunun gizemli mahiyeti (bir cenaze için mi, yoksa bir düğün için midir?), hem olay akışı, hem de her bir karakterin kültürle ifade edilen farklı dünya görüşünü sergilemek üzere zorunlu olarak yaptığı ahlaki tercihleri belirleme düzleminde olur.

Bir trajedi olarak *Ölüm ve Kralın Atlısı*'nin konumu, bir dizi başka eğitimsel imkân sunar. Yirmi yılı aşkın zamandır, Afrika edebiyatı öğretimimin temel ilkesi, öğrencilerimin bunu edebiyat alanındaki genel eğitimlerinin bir parçası olarak görmelerini sağlamak olmuştur. Afrika edebiyatını, kuşatılmış bir alan olarak görmelerine izin vermemekte ısrarcıyım. Aksine edebiyat çalışmalarının diğer alanlarına dair bir kavrayış sağladığını ve bunun tersinin de geçerli olduğunu görmeliler. Bu yaklaşım, Afrika edebiyatının bazen karşılaştırmalı ve dünya edebiyatı çerçevesinde ele alınmasına yol açmıştır. Ancak benim asıl tercih ettiğim yöntem, onu trajedi geleneği ile bağlantılı olarak öğretmektir. Soyinka'ya gelene dek, öğrencilerim ve ben, *Kral Oidipus'u Parçalanma* ile ilişkili olarak

işlemiş oluruz. Doğrusu, iki metin temel vurguları bakımından son derece farklıdır ama yine de Oidipus'un tercihlerinin arka planını oluşturan varsayılan mitolojik gerçekler evreni, Okonkwo'nunkiyle gayet güzel kıyaslanabilir. İkisinin de her işi mutlak bir kararlılıkla üstlenmesi, aralarında güçlü bir edebi akrabalık olduğunu gösterir. *Oresteia*, *Kral Oidipus*, *Filoktetes*, *Hamlet*, *Othello* ve diğer oyunlarda gördüğümüz, belirlenimcilik ile olumsuzluk arasındaki diyalektik ilişki, Achebe romanlarını tartışırken de arada bir gündeme gelir. Ancak ben, trajik gelenekle açık bir diyalogu Soyinka ile kurarım. Bu hem kavramlar (trajik sorumluluk, acıma ve korku gibi) hem de dramaturji düzleminde gerçekleşir.

İlk olarak Soyinka'nın dramaturjisinden başlayalım. Davul ve ksilofonun ardından, oyunun geri kalan kısmına geçmeden önce, Aiskhylos'un *Zincire Vurulmuş Prometheus*'una başvururum. Böylece, bu Yunan trajedisinin gelişme sürecindeki durağanlık, hareketlilik ve görsellik arasındaki ilişki sergilenir. Oyuna aşına olanların bildiği üzere, olay örgüsü boyunca Prometheus bir kayaya bağlıdır ve tamamen hareketsiz durur; diğer karakterlerse sahneye girip çıkarlar. Bunlar arasında en önemlisi İo'dur. Fakat Aiskhylos örneği, daha çok oyunun bize sunduğu görselliğin değişen yapısına dikkat çekmek içindir. Bazen öğrencilere *Zincire Vurulmuş Prometheus*'tan uzun bir parçayı okutmak için metni sınıfa getirmeyi faydalı bulurum; bu kısımda Prometheus insanlığa olan hizmetlerini detaylı olarak anlatır. Bu parçadan hareketle, diğer şeylerin yanı sıra, Prometheus'un insanlığa ateşi getirmekten fazlasını yaptığı sonucuna varırız. Onun getirdiği, insanoğlunun aritmetik, tarım, astronomi, tıp, kâhinlik ve diğer konularda uzmanlaşmasını sağlayan farklı yorumlama becerileridir. Tüm bunlara rağmen, insana kendini tanıma fırsatı sunmakta yetersiz kalır; en azından Aiskhylos'un oyununa göre. Bir başka deyişle, evreni değiştirmek için ellerinde araçlar bulunmasına rağmen, onda kendi şaşkın ruhlarının yansımasını görerek yanılığa düşer ve yetersiz kalırlar. Zira *Zincire Vurulmuş Prometheus*'ta söz konusu olan, olay örgüsünün serimlenişi içinde kimin seyirci olduğudur. Dramaturji ve Antik Yunan oyunundaki kavramlar tartışıldıktan sonra, öğrencilerime *Ölüm ve Kral'ın Atlısı*'nda kimin seyirci

olduğu ve bunu nasıl anladığımız sorusunu yöneltirim. Bu soru ağırlıklı olarak ilk sahneye ilişkindir; ancak oyunun geri kalanını nasıl yorumlayacağımıza dair de çıkarımlar sunar. Bu noktada, yeniden eylemi zihnimizde nasıl canlandıracağımız konusuna döneriz. Aslında olması gereken, öğrencilere ilk sahneyi canlandırtabileceğim bir sınıf ortamıdır. Böylece onlara sahneyi paylaştırır, anlatıcının ve seyircinin farklı işlevlerinin sahne ilerledikçe nasıl değiştiğini gösterebilirim. Henüz bu fırsata kavuşamadığım için, sahneyi büyük oranda kelimelerle resmetmek ve öğrencilerime de mümkün olduğunca detaylı bir şekilde hayal ettirmekten medet umarım.

Birinci Sahne'deki bazı unsurlar bu alıştırma için özellikle uygundur. İlk sahne talimatlarında gördüğümüz üzere, oyun bir pazar yerinin kapanışı esnasında açılır; kumaş topları pazarcı kadınlar tarafından akşam karanlığında indirilmektedir. Elesin Oba, peşinde davulcular ve meddahıyla birlikte, bu zaman açısından sıkışık ortama keyifli bir şekilde girer. Böylece pazar yeri baştan başa, etkileşimli bir tiyatro meydanına dönüşür. Burada pazarcı kadınlar başlıca gözlemciler, Elesin ve Meddah ise başrol oyuncularıdır. Meddah, Elesin'e *oriki* (övgü dolu isimler ve lakaplar) düzmeye başlar. Böylece onun törensel benliğini meydana çıkarır ve gecenin ilerleyen saatlerinde gerçekleşecek olan geçiş ayinine hazır olup olmadığını tartar. Bu çıkarım, itinalı bir atışma sürecinin sonunda gerçekleşir. Meddah, atasözleriyle dolu ağır bir dille halkın tarihine dair bir şey söyler; Elesin de yine bunu uygun atasözleriyle yoğrulmuş bir anlatım biçimiyle cevap verir:

Meddah: Onların zamanında dünya asla zıvanadan çıkmadı; seninkinde de çıkmayacaktır.

Elesin: Tanrılar Hayır diyor.

Meddah: Onların zamanında büyük savaşlar geldi ve geçti, küçük savaşlar geldi ve geçti. Beyaz köle tüccarları geldi ve geçti, ırkımızın kalbini söküp götürdüler, ırkımızın ruhunu ve bedenini delip geçtiler. Şehirler düştü ve yeniden inşa edildi; şehirler düştü ve insanlarımız yeni bir yurt bulabilmek için yorgun argın dağları ve ormanları aştı ama – Elesin Oba beni duyuyor musun?

Elesin: Seni duyuyorum Olohun-iyoy. (30)

Ne var ki, bu aralıksız süren meydana çıkarma töreni, Birinci Sahne boyunca üç kez kesintiye uğrar; üstelik de bu her seferinde bizzat Elesin tarafından yapılır. Bu üç seferin ilkinde, Ben-değil kuşunun uzunca hikâyesini anlatarak süreci duraklatır. Kısmen şarkı söyleyip dans eden, kısmen de merasimi izleyen Meddah ve pazarcı kadınlar için, Ben-değil kuşunun şarkısının takdimi ilk başta şaşırtıcıdır. Karşımızda şöyle bir sahne vardır:

Meddah: Bir nehir midyesinin yaşamı boyunca tek bir yuvası olur; bir kaplumbağanın yaşamı boyunca tek bir yuvası olur; insan canının barınabileceği tek bir yer vardır; soyumuzun ruhunun yaşayabileceği tek bir dünya vardır. Eğer bu dünya yolundan sapar ve o büyük yokluğun kayalarına çarparsa, hangi dünya bizi koruyacak?

Elesin: Atalarımın zamanında sapmadı; benimkinde de sapmayacaktır.

Meddah: Horoz, telekleri olmadan ortada gözükmemelidir.

Elesin: Ne de Ben-değil kuşu daha fazla yuvasız kalmalı.

Meddah: (*lirik üslubunu bırakır*) Ben-değil kuşu mu dedin Elesin?

Elesin: Ben-değil kuşu dedim.

Meddah: Büyüklerimiz beni bağışlasın ama öyle bir kuş var mı sahiden?

Elesin: Ne! Senin kapını çalmayı atlamış olabilir mi?

Meddah: (*gülümseyerek*) Elesin'in bilmeceleri sadece insanın dişini kıran sert kabuğun içindeki yemiş değildir. O ayrıca çekirdeği sıcak közlerin içine gömer ve onu parmaklarıyla çıkarmaya cesaret eder. (31)

Ben-değil kuşunun, Elesin'in ölüm karşısındaki korkusuzluğu ve cesaretinin hikâyesini anlatmak için hemen orada yarattığı, tamamen hayali bir karakter olduğu ortaya çıkar. O ve Meddah arasındaki atışma ritüeli, Ben-değil kuşunun uzunca hikâyesinin ardından kaldığı yerden devam eder. Ancak Elesin, Meddah ile olan

söz oyununa kaldığı yerden devam edecekken aniden durur ve bir şeye çok gücendiğini söyler. Bu durum herkesi şaşkınlık ve korkuya sürükler ama özellikle de çok büyük bir hata yaptığını zanneden pazarcı kadınları. Sonradan Elesin'in, pazara girdiğinde kadınların onu gösterişli kumaşlarla sarıp sarmalamamasından ötürü gücenmiş gibi davrandığı anlaşılır. Rahatlamış olarak onun isteğini yerine getirirler ve böylece büyük bir ayinde kurban olacağı günde memnuniyetsizliğinden doğacak olası kriz de önlenir. Elesin, donatıldığı renkli kıyafetler içinde dönüp dururken atışma ritüeli devam eder; fakat şimdi pazarcı kadınların dans edişleri ve methiye düzüşleri de onlara eşlik etmektedir. Her şey gayet iyi gidiyor gibidir; Meddah, Elesin ile atışma âdetini sürdürmektedir ama sonra birden üçüncü ve son kesinti olur. Bu defa yoldan geçerek pazara giren güzel genç kadına dikkat çeker. Bir an için dikkat dağıtır gibi görünen şeyin, olay örgüsünün devamında önemli sonuçlar doğuracağı belli olur. Zira Elesin, şimdi de bu abidevi geçiş gecesinde genç kızla birlikte olmakta ısrarcıdır. Böylece ait olduğu kültürü, büyük ve o güne dek görülmemiş bir sorunla karşı karşıya bırakıverir. Zira genç kadının hâlihazırda Iyaloja'nın oğluyla nişanlı olduğu ortaya çıkar. Ancak Iyaloja'nın ilk anki tereddüdü, Elesin'in yaşamla ölümün tam ortasında durduğu ve geçişini kolaylaştırmak için de her isteğinin yerine getirilmesi gerektiği düşüncesiyle kaybolur:

Iyaloja: Sen ki, evin her yanını beşikten eşiğe dek çocuk sesleriyle dolduransın; şimdiyse gizli uçurumu aşırıp sağ ayağını ulu ataların istirahatgâhından içeri atarken duraklayansın. Tohumlarının bildiğimiz bir toprağa ekilmesi de, gücünün son damlasının hayatın kaynağı olan bir rahimde yeşermesi de hayırlıdır. (44)

Bu akıl yürütmenin asıl anlamı, Iyaloja'nın ve onun temsil ettiği kültürel düzenin, ailevi ilişkilere dair temel etiğin askıya alınmasına göz yummaya hazır olmasıdır. Bu tercih, toplumsal güvenlik ve kültürel devamlılığın daha yüce etiğine hizmet eder. Sonradan öğreneceğimiz üzere, bunun büyük bir hata olduğu meydana çıkar.

Bahsedilen üç kesintinin ortak noktası, bunların birer kesintiden ziyade, sahnedeki diğer kişilerin Elesin Oba'nın seyircisine dönüştürüldüğü kısımlar olmasıdır. Bu, *Zincire Vurulmuş Prometheus*'ta gördüğümüzden farklıdır çünkü oradaki görsellik doğası gereği Prometheus'un kendisine bağlıdır ve onun durumu da olay örgüsünün başından sonuna değişmez. *Ölüm ve Kral'ın Atlısı*'nda ise görsellik, diğer karakterlerin de dramatik bir gösteriye/sahneye dâhil olmasını zorunlu kılar. Üstelik bu oyunun senaryosunu sadece Elesin bildiği gibi, yaratılmak istenen etkiyi de o yönetir. Bu durum, özellikle Ben-değil kuşunun hikâyesinin anlatıldığı kısımda belirgin bir şekilde ortaya çıkar; ancak diğer örneklerde de tekrarlanır. Bunların her birinde, Elesin kendisini kati surette tüm ilginin merkezine koyar. Ayrıca müşterek kavrayışın söylemsel kurallarına uyar gibi görünen ama tamamen kişisel olan bir oyunu canlandırır; en azından yaratılmak istenen etkiler açısından. Böylece pazarıcı kadınlar ve Meddah bir süreliğine seyirciye dönüşür; Elesin ise onların karşısında oynanmakta olan tek kişilik sahnenin tek oyuncusu olur. Bu tek kişilik sahnelerin, Elesin'in kullandığı dildeki ani değişimler dışında belirgin bir sınır çizilmeden ortaya çıkması, bunların birer duraklatma aracı olduğu izlenimi verir. Herkes onun halkı için ölmeye hazır olduğunu varsayarken, sanki Elesin törenselleşmiş benliğinin meydana çıkışını ertelemek ister gibidir. Bir başka deyişle, kesintilerin dramaturjik yapısı ve bunların bizzat Elesin tarafından başlatıldığı gerçeği, onun bilinçaltında halkı için kendini kurban edecek bir ulak olma konusundaki isteksizliğini açığa çıkarır. Bu isteksizlik ya da en azından hazırlıksızlık, Elesin'in tam da ayın gereği intihar edeceği gün genç kızla nişanlanmak istemesiyle iyiden iyiye sergilenir. İyaloja onu başarısızlığın sonuçları konusunda uyarır ama o yine de ısrar eder. Birinci Sahne'nin kusursuz dramaturjisine odaklanmak, Elesin'in aslında geçişi başaramadığı o anı daha iyi anlamamıza yardım eder. *Tanrının Oku*'nu okuturken gündeme getirdiğim temalardan biri hesap verebilmektir. Aklımdakinin tam da karakterlerin muhataplarına hesap vermeye çalıştıkları mekanizmalar olduğu düşünülürse, burada Judith Butler'ın kitabının başlığını çağrıştırması tamamen rastlantısal değildir. Fakat bu

muhatapların yalnızca bir kısmı başka karakterler olarak karşımıza çıkar. Örneğin Ezeulu'nun durumunda, başlıca muhatap onun kendi zihnindeki şüpheli sestir ve onu kabilesinin potansiyel lideri olarak konumuna dair şüpheye düşürerek ona sıkıntı verir. Ezeulu kendisini daima ya geleneğin aşkın bir ifadesi ya da kabilesinin iradesinin muhtemel temsilcisi olarak görmek ister. Öğrencilerimle benim romanı tartışırken de fark ettiğimiz üzere, *Parçalanma* ana hatlarıyla animist olmayan bir ruha sahiptir. Bundan farklı olarak, *Tanrının Oku*'ndaki kabile özü itibarıyla çatışmacı bir müzakere yapısınca yönetilir; öyle ki hiçbir şey doğrudan uzlaşmaya tabi değildir. Romandaki çatışmayı andıran yapı her yerde görülür: Hristiyan cemaati arasında, Yüzbaşı Wintabota (Winterbottom) ile onun sömürge idaresindeki hem üstleri hem de astları arasında, Ezeulu'nun çocukları arasında ve Ezeulu ile kabilenin dünyevi liderleri arasında. Bu nedenle, onun zihninde geçen şüpheli iç konuşmanın yapısı, daha büyük bir anlaşmazlık ve tartışma yapısıyla bağlantılı olarak anlaşılmalıdır. Bu yapıyı ne şekilde irdelemeyi seçersek seçelim, temsili bağlantı ağının tam ortasında yer alır. Elesin'in geçiş ayınının başarısızlığa uğradığı an, hesap verebilme sorunsalının bir başka yanına bakma fırsatı sunar bize. Bu sefer, Birinci Sahne'de merkezi bir yeri olduğunu belirttiğimiz değişken görsellik yeniden devreye girer. Ancak Elesin'in karşısına çıkan beklenmedik zorluğun, bu defa daha mühim olan kutsal boyutta olduğu varsayılar. Nitekim halkı, onun ritüele göre caiz eylemini izlemekle kalmaz, bundan memnuniyet de duyar.

Elesin Oba karakterinin kendine has özelliklerinden biri, oyunun başında kendisine düzülen birçok övgü dolu isme rağmen, bunlardan birinin bile askeri güce ilişkin olmamasıdır. Kralın ahırında muhafız konumundaki biri için bu durum kuşkusuz tuhaftır; zira kralın ordusunda da komutan gibi önemli bir görevi olduğunu gösterir. Şayet Elesin'in bir komutan olarak becerisine ilişkin tek bir *ortki* düzülmeyişe, bu tercih Soyinka'nın ince bir eleştirisi olarak yorumlanamaz mı? Kültürün, kurtuluş yolu olarak görülen kusurlu araca olan düşkünlüğüne yönelik bir eleştiri. Zira kültürün sahip olduğu tek şey hazcı, kadın düşkünü ve baştan aşağı kibirli Elesin

Oba'dır. Dolayısıyla, Iyaloja'nın oğlunun nişanlısını ona sunma konusundaki etik olarak hatalı tercihi, kültürel bir uygulamanın çok daha büyük başarısızlığının göstergesidir. Bunun koşulları konusunda bütünüyle uzlaşmış olabilir ama söz konusu tercih, kendini zorunluluktan dolayı yapılmış bir plan gibi gizler. (Elesin o esnada canlılar, ölümler ve henüz doğmamışların arasındaki en kutsal kişidir ve bu nedenle onun her isteği yerine getirilmelidir.) Iyaloja'nın bu kararında gördüğümüz uzlaş, en basit deyişle, sömürgeciliğin yerel duygu ve düşünce kalıplarının altını oymaya yönelik sık rastlanan girişimleriyle değildir. Fakat hiyerarşik güç tabirini, geleneksel kültürel öznelerin zihninde sınırsızca yer değiştirebilir kılmaktadır. Nitekim Elesin Oba'nın, başarısız geçişinin ardından gözaltına alınmışken onu ziyarete gelen ve bağırıp çağıran Iyaloja'ya karşı yaklaşması bu tabirle örtüşür:

Elesin: Avucumdaki hayat dolu toprağın ıslak temasının yanında uyarılarının ne hükmü var? İnsanın kalbinde sonsuza dek yer eden solgun hatıraların yeniden canlanmasının yanında uyarılarının ne hükmü var? Bu durumda bile, insan bir süre bin kat daha güçlü cazibeye kapılsa bile, bunların üstesinden gelebilir. Ne zaman ki yabancı bir el iradenin kaynağını kirletir ve yabancı bir şiddetin gücü zihnin sakin kararlılığını paramparça eder; işte o zaman, insan korkunç bir gevşeme ihanetine düşer ve *dünyasının garip şekilde parçalanmasında tanrıların parmağı olduğunu düşünerek büyük bir günah işler*. Biliyorum, beni öldüren, gücümü tüketen ve adı sanı olmayan yabancıların elinde bir çocuğa çeviren işte bu düşünceydi. Büyülü sözlerimi tekrarlamaya gayret ettim ama dilim sadece işledi durdu ağzımda. Gizli muskalara dokundum ama hiçbir şey hissedemedim; parmak uçlarımdan çıkıp hayatla bağımı koparacak hiçbir kıvılcım çıkmadı. İradem, yabancı bir ırkın tükürüğü içinde boğulmuştu ve bunun tek sebebi de şu günahı işlemiş olmamdı – bir yabancıнын müdahalesi varken, bunda tanrıların parmağının olabileceği düşüncesi. (101; eğişik yazı bana ait)