



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Tiyatro Anasanat Dalı

**TİYATRODA TEMSİL VE ANLATININ OYUNCU AÇISINDAN SANATSAL VE
YÖNTEMSEL OLANAKLARI VE BİR UYGULAMA**

Neslihan Derya DEMİREL

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2019



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Tiyatro Anasanat Dalı

TİYATRODA TEMSİL VE ANLATININ OYUNCU AÇISINDAN SANATSAL VE
YÖNTEMSSEL OLANAKLARI VE BİR UYGULAMA

Neslihan Derya DEMİREL

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2019

Kabul ve Onay

Neslihan Derya DEMİREL tarafından hazırlanan “Tiyatroda Temsil ve Anlatının Oyuncu Açısından Sanatsal ve Yöntemsel Olanakları ve Bir Uygulama” başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Tiyatro Anasanat Dalı’nda Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı

Doç. Dr. Cenk GÜRAY



Jüri Üyesi (Danışman)

Prof. Dr. Türel EZİCİ



Jüri Üyesi

Doç. Dr. A. Kadir ÇEVİK



Bu çalışma, Hacettepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca yukarıdaki jüri tarafından uygun bulunmuştur.

Prof. Dr. Pelin YILDIZ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

TİYATRODA TEMSİL VE ANLATININ OYUNCU AÇISINDAN SANATSAL VE YÖNTEMSEL OLANAKLARI VE BİR UYGULAMA

Danışman: Prof. Dr. Türel EZİCİ

Yazar: Neslihan Derya DEMİREL

ÖZ

Bu sanat çalışması, tiyatrodaki temsil ve anlatı birlikteliğinin oyuncuya sunduğu olanakları araştırmayı hedeflemiştir. Bu bağlamda temsil ve anlatı kavramlarının Batı tiyatrosunun kökeni olarak kabul edilen Antik Yunan'da izi sürülmüştür. Özellikle sanatta temsile dair önemli tespitleri Aristoteles'e nispeten göz ardı edilmiş iki filozof olarak Platon ve Plotinus'un yaklaşımları kapsamlı olarak analiz edilmeye çalışılmıştır. Tiyatroda anlatı ise modern anlatıbilimin mesafe ve bakış açısı kavramları ışığında sahne - seyir yeri ve oyuncu - rol ilişkisi bağlamında incelenmiştir. Geleneksel hikâye anlatıcılığı kapsamında ele alınan *âşıklık* icrasında, anlatı ve temsil ilişkisi, özdeşleşme-uzaklaşma ve mevcudiyet-temsiliyet kavramları çerçevesinde incelenmiş, oyuncunun sanatındaki karşılıklarıyla ele alınmıştır. Anlatı ve temsil birlikteliğinin oyuncuya açtığı sanatsal ve yöntemsel olanaklar bir sahne uygulaması kapsamında sınanmıştır. Uygulama çalışması çerçevesinde, gerçek bir hayat hikâyesinin anonimleştirilmesi esasına dayalı "Viyana'da Yeşil Park" adlı orijinal metin kaleme alınmış ve kişisel hikâyenin kolektif bir anlatıya dönüşümü canlı bir tanıklık içerisinde incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Tiyatro, anlatı, temsil, hikâye anlatıcılığı, oyuncu.

ARTISTIC AND METHODOLOGICAL POSSIBILITIES OF MIMESIS AND DIAGESIS IN THE THEATER IN TERMS OF THE ACTOR AND A PRACTICE

Supervisor: Prof. Dr. Türel EZİCİ

Author: Neslihan Derya DEMİREL

ABSTRACT

This artwork report intends to research the benefits of synergy of representation and narrative for the actor/actress. In this context, concepts of representation and narrative are traced back to the Ancient Greece which is accepted to be the origin of western theatre. The approaches of two philosopher, Platon and Plotinus, whose significant findings, particularly of representation in art have been relatively disregarded compared to those of Aristotle, are tried to be analysed. As for the narrative in theatre, it is examined in the light of the concepts of distance and point of view in modern narratology as part of the stage, excursion spot and actor, role relationship. In minstrelsy, which is considered to be a part of traditional story telling, relation between narration and representation has been explored within the scope of such notions as presence - representation and identification-estrangement, and addressed as echoed in the artist's work. Procedural and artistic opportunities that came along with the union of narration and representation, have been tested as part of a stage adaptation. Pursuant to the practice study "Green Park in Vienna", an original play that is based on the anonymization of a real life event, has been written and transformation of a personal narrative to a collective narrative is analysed as witnessed by the writer of this dissertation.

Key Words: Theater, diagesis, mimesis, storyteller, actor.

TEŞEKKÜR

Öncelikle, lisans eğitimimden itibaren üzerimde büyük emeği olan, bu sanat çalışması süresince özveriyle bana yol gösteren, güvenen ve destek olan değerli hocam, danışmanım Prof. Dr. Türel EZİCİ'ye;

savunma sınavı jurimde yer almayı kabul eden, fikir ve önerileriyle çalışmaya katkılarını esirgemeyen değerli juri üyesi hocalarım Doç. Dr. A. Kadir ÇEVİK ve Doç. Dr. Cenk GÜRAY'a;

lisans ve lisansüstü eğitim sürecimde üzerimde emeği olan tüm hocalarıma;

tevazu ve özveri ile "Viyanada Yeşil Park" adlı metni bu sanat çalışması için kaleme alarak çalışmaya çok kıymetli bir katkı sunan, kendisinden çok şey öğrendiğim ve üzerimde büyük bir emeği olan değerli tiyatro yazarı ve yönetmeni Ali İhsan KALECİ'ye ve bu süreçte bana cesaret veren, beni destekleyen değerli hocam Erica LETAILLEUR'e;

bu sanat çalışmasında yer almayı kabul eden, sabır ve özveriyle çalışmaya emek veren, sanatsal yaratıcılıkları ve yetenekleriyle oyuna büyük değer katan, başta süreç boyunca yanımda olan sevgili Ayça KÖKLÜ olmak üzere sevgili Altay TOPRAK, O. Utku ÖZDEMİR ve Ziya ÖZSÖKMENLER'e;

prova sürecinde büyük emeği geçen, değerli gözlemleriyle oyuna katkıda bulunan sevgili Elif YALÇIN'a ve kostüm tasarımında yaratıcı fikirler sunan ve kostümlerin dikimini yardımseverlikle gerçekleştiren sevgili Burak TALI'ya;

yüksek lisans eğitimim süresince desteklerini benden hiç esirgemeyen sevgili Serhat EREKİNCİ'ye, aileme ve bilhassa anneannem Halide ERTAN'a

gönülden teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	iv
TABLolar DİZİNİ.....	vi
GÖRSEL DİZİNİ.....	vii
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: MİMESİS VE DİEGESİS.....	3
1.1. Mimesis.....	3
1.1.1. Platon ve Mimesis: Misal Olarak Temsil.....	7
1.1.2. Plotinus ve Mimesis: Temaşa Olarak Temsil.....	23
1.2. Diegesis: Temsilin İfşası.....	32
2. BÖLÜM: TİYATRODA TEMSİL VE ANLATI.....	40
2.1. Anlatıbilimsel Yaklaşım.....	40
2.1.1. Anlatı Mesafesi.....	44
2.1.2. Bakış Açısı.....	49
3. BÖLÜM: HİKAYE ANLATICISI - ÂŞIK VE OYUNCU.....	61
3.1. Geleneksel Hikâye Anlatıcılığı Bağlamında Âşıklık.....	61
3.2. Özdeşleşme ve Uzaklaşma.....	66
3.3. Temsilin ve Mevcudiyet.....	77
4. BÖLÜM: GÜNDELİK DİLDEN ŞİİRSEL DİLE: ANONİMLEŞME HEDEFİNDE BİR METİN TASARIMI.....	85
4.1. Viyana’da Yeşil Park- Yazım Süreci Ve Dramaturgi.....	85
4.1.1. Metnin Öz Özellikleri.....	91
4.1.2. Metnin Yapı Özellikleri.....	104
4.2. Orijinal Metinden Performans Metnine Dramaturgi.....	124
4.3. Oyunculuk Dramaturgisi.....	126
4.3.1. Oyuncunun İcrasında Anlatı ve Temsil Kurulumu: Sanatsal ve Yöntemsel Olanaklar.....	126
4.3.2. Oyunculuk Biçemi.....	132
5. BÖLÜM: “VİYANA’DA YEŞİL PARK” - REJİ DEFTERİ.....	141
5.1. Reji Yorumu.....	141

5.2. Müzik Yorumu.....	142
5.3. Işık Yorumu.....	143
5.4. Dekor Yorumu.....	143
5.5. Mekan ve Alan Kullanımı.....	144
5.6. Kostüm Yorumu	146
5.7. Görev Dağılımı.....	147
5.8. Reji Defteri Orta Bölüm.....	147
6. BÖLÜM: SONUÇ.....	173
KAYNAKLAR.....	176
EKLER.....	184
EK-1. Afiş.....	184
EK-2. Işık Planı.....	185
EK-3. Dekor Planı.....	186
EK-4. Müzik Dökümü.....	187
EK-5. Kostüm fotoğrafları.....	190
EK-6. Orijinal Metin	191
Etik Beyanı.....	207
Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu Orijinallik Raporu.....	208
Art Work Report Originality Report.....	209
Yayımlama ve Fikrî Mülkiyet Hakları Beyanı.....	210

TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 1. “Viyana’da Yeşil Park” Metni Gösterge Tablosu.....	105
--	-----



GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. Sevgililer. Albüm, TSM, H2165.....	133
Görsel 2. Bursalı Yusuf Bey.....	134
Görsel 3. Levnî. Acem çengisi Maverdî.....	135
Görsel 4. Sultan III. Murat ve çeşitli figürler.....	136
Görsel 5. Bahar ve gece eğlenceleri.....	136
Görsel 6. Çalgıcı kadınlar.....	137
Görsel 7. Sarığını çözen genç erkek.....	137
Görsel 8. Seyyid Lokman. Adem ile Havva.....	138
Görsel 9. Sevgililer. Albüm, TSM, H2168.....	138
Görsel 10. Alan Kullanım Şeması.....	145
Görsel 11. Su Yolu Motifi.....	146

GİRİŞ

Tiyatro, özellikle Batı’da, *diegetik* -anlatısal- bakış açısından ziyade *mimetik* -temsili- açıdan ele alınmış, *diegesis* -anlatı- Aristoteles’in *Poetika*’sından itibaren tiyatro sanatının sınırları dışında bırakılmıştır. 20. yüzyıldan günümüze dek uzanan süreçte, özellikle sahne – seyir yeri, oyuncu – seyirci ilişkisinde canlı bir *deneyimi* yakalamaya yönelik arayışların bir kısmı tiyatrodaki *anlatı* meselesi üzerine odaklanmaya ve oyuncuyu da her şeyden önce bir anlatıcı olarak görmeye başlamıştır. Peki, anlatının tiyatroya sunduğu olanaklar nelerdir? Tiyatroda diagetik ve mimetik olan, bir başka ifade ile anlatısal ve temsili olanın sahip olduğu imkânlar ve sınırlılıklar nelerdir? Oyuncuyu bir anlatıcı olarak ele aldığımızda oyuncunun icrasının asal öğeleriyle -rol ve seyirci ile- ilişkisi ve sahnesel mevcudiyeti açısından oyuncu için hangi imkânlar doğmaktadır? Oyuncu ve seyirci arasında *ortak ve canlı bir deneyim* oluşturmada anlatının rolü nedir? Günümüzde gittikçe öznel ve “kendinde şey” olma eğiliminde olan tiyatro dünyasında, bireysel deneyimin anonimleşmesi esasına dayalı geleneksel hikâye anlatıcılığı, bugün bize nasıl bir ışık tutabilir ve tiyatrodaki bugün bu tür bir ortak deneyimi yakalamak mümkün müdür?

Bu sanat çalışmasının temel amacı, bu sorulardan yola çıkarak, tiyatrodaki oyuncunun anlatmak-oyunmak ikiliğinin ötesine geçtiği, bir başka deyişle anlatırken oynadığı (*yaşadığı*) ve oynarken (*yaşarken*) anlattığı; kendi iç dünyası ile dış dünya arasında aynı anda ilişki kurduğu ve buna paralel olarak seyirciyle kurduğu birebir ilişki içinde özdeşleşme ilkesini koruduğu bir sahnesel mevcudiyete ulaşmasının imkânlarını araştırmak ve bir sahne uygulaması yoluyla sahne ve seyir yeri arasında *ortak ve canlı bir deneyim*’in olanaklarını sınımlamaktır.

Tiyatroya Aristotelesçi mimesis kategorizasyonu karşısında Platoncu sınıflandırmayla bir *diegesis* türü olarak baktığımızda karşımıza çıkan olanakları araştırmak üzere sanat çalışması raporunun ilk bölümünde, Batı sanat tarihinin başlangıç noktası olarak kabul edilen Antik Yunan’da mimesis ve *diegesis* kavramlarının izi sürülecek, bu bağlamda sanata dair önemli tespitleri Aristoteles’e nispeten göz ardı edilmiş iki filozof olarak Platon ve Plotinus’un mimesise yaklaşımları incelenecek ve taze bir yaklaşımla ele alınmaya çalışılacaktır. Ardından iki düşünürün mimesise, yani temsile ilişkin görüşleri *diegesis* çatısı altında birleştirilecektir.

İkinci bölümde anlatılanın kim ya da kimler tarafından, nasıl, nereden, hangi bakış açısı ve hangi mesafeden aktarıldığı değişkenlerine bağlı olarak, bir sahne üzerinde oyuncu ve seyirci için ne tür alımlama imkânları doğabileceği, anlatıbilim kavramları ışığında araştırılacaktır.

Üçüncü bölümde ise geleneksel hikâye anlatıcısı olarak *âşığın* icrasında mevcudiyet ve temsilîyet, özdeşleşme ve uzaklaşma ilişkiselliği araştırılacaktır. Hikâye anlatıcılığını, bireysel *-sübjektif-* bakışın kolektif *-objektif-* bakışla buluşması bağlamında incelemek bu bölümün bir diğer perspektifidir.

Dördüncü bölümde, kişisel hikâyenin kolektif bir anlatıya dönüşümüne tanıklık etmek üzere tiyatro yazarı ve yönetmeni Ali İhsan Kaleci tarafından, bu sanat çalışması için, sanat çalışması sahibine ait gerçek bir hayat kesitinden yola çıkılarak kaleme alınan “Viyana’da Yeşil Park” metninin dramaturgisi saptanmaya çalışılacak, beşinci bölümde ise metinden hareketle gerçekleştirilen özgün bir sahne uygulamasının rejî incelemesi yer alacaktır. Sahne uygulaması kapsamında önceki bölümlerden elde edilen bulgular sınanacak ve ayrıca, gerçek bir hayat kesitinin hikâyeleşmesi/metinleşmesi sürecinde, geleneksel hikâye anlatıcılığının kişisel yaşam deneyimini ortak bir anlam ufkunda yeniden kurarak anonimleştirme ve kolektif bir deneyimin parçasına dönüştürme yaklaşımı ışığında, hikâyenin hayattan sahneye aktarımı canlı bir tanıklık içerisinde incelenecektir.

1. MİMESİS VE DİEGESİS

1.1. Mimesis

Mimesis sadece sanata özgü bir terim değil aynı zamanda tüm bir Antik Yunan kültürünü şekillendiren asal bir kategoridir. Kelime anlamı olarak mimesis, Eski Yunanca, “taklit etmek”, “benzerini yapmak” anlamına gelen *mimeomai* fiilinden türemiş bir isimdir (EtimolojiTürkçe. Erişim: 01.02.2019) ve kullanıldığı bağlama göre taklit, temsil, tasvir, benzetme, öykünme, yansıtma gibi anlamları ifade eder (Tuncel, 2012, s. 7). Antik Yunan’dan günümüze dek her bir düşünür, Batı sanat felsefesi ve estetik tarihinin ilk ve asal kavramlarından biri olan mimesise farklı anlamlar yüklemiştir. Bu sanat çalışması raporunun ilk bölümü boyunca özellikle biri Klasik ve diğeri Helenistik dönemin en önemli iki filozofu olan Platon ve Plotinus’un mimesis üzerine düşüncelerinin izini sürerek ve bu düşüncelerden yola çıkarak, her iki filozofun mimesis yaklaşımına taze bir bakış sunmayı deneyeceğiz. Elbette böyle kapsamı geniş bir kavramı, tek bir kelimeye sığdırmak, ifade ettiği anlam çeşitliliğini görmezden gelmek olacağından biz de mimesis kelimesini kimi zaman tercüme etmeden, olduğu gibi kullanmaya ve kelimenin yüklendiği çeşitli anlamları yeri geldikçe açıklamaya özen göstermekle birlikte, bu sanat çalışması raporu boyunca, mimesisi, çağdaş sanatta daha yaygın olarak kullanılan geniş karşılığıyla, bir bakıma kelimenin tüm karşılıklarını bünyesinde barındırarak kapsayan “temsil” kavramı bağlamında ele alacağız.¹ Çünkü Oğuz Haşlakoğlu’nun da belirttiği gibi ister taklit diyelim ister benzetme ya da yansıtma, mimesis, sanatın bir “temsil etme” etkinliği ve sanat eserinin de bir “temsil” olarak kabul edilmesine ilişkindir. Haşlakoğlu’nun ifadesiyle, “sanat temsil yoluyla asıl gerçekliğe atfen farklı bir gerçeklik boyutu açar” ve böylece “sanatsal gerçeklik, asıl gerçekliğin temsili olarak ifadesini bulur” (Haşlakoğlu, 2007, s. 429).

Bu bağlamda Antik Yunan Klasik Çağı’nda mimetik bir etkinlik olarak kabul edilen sanat, asıl addedilen bir gerçekliğe benzeyen imgeler oluşturmak bağlamında anlaşılmaktadır. İmge, imgesi olduğu gerçekliğin temsidir ve benzerlik, temsil edenle temsil edilen

¹ Mimesis’in çağdaş Batı sanatında öne çıkan tercümesi, İngilizce ve Fransızca’daki “representation”, Türkçe karşılığı ile “temsil” sözcüğüdür. Representation sözcüğü, “yeniden” anlamındaki “re” ön eki ve “sunmak” anlamına gelen “presentation” sözcüklerinin bileşiminden oluşur. Temsilin, temsil edilen bir gerçekliğe atıfta bulunması dolayısıyla temsili sanat anlayışı için şu ön kabulü belirtmek gerekir: “Gerçek verili olarak bulunmaktadır; varlık vardır ve varoluş kesindir” (Farago, 2017, s. 11).

arasındaki uygunluğun ölçütü niteliğindedir. Antik Yunan'da M.Ö. 7. yüzyıldan itibaren tohumları atılan ve Platon'un çağı olan M.Ö. 5. yüzyılda Platon'la birlikte yeşeren mimesis hususundaki gerilimin bir hattını, imgenin imgesi olduğu gerçeklikle kurduğu bu temsil ilişkisi, yani benzerlik - benzemezlik meselesi ve de temsil eden ile temsil edilenin birbiri karşısındaki hiyerarşik statüsü; diğer hattını ise imgenin temsile yeltendiği gerçekliğin ne olduğu, başka bir deyişle sanatın neyi temsil ettiği meselesi oluşturmuştur. Bu sebeple Antik Çağ'da mimesis, asıl-suret, model-kopya, paradigma-mimesis gibi kavramsal çiftler etrafında yol alan düşünceler boyunca şekillenmiş ve tartışma konusu edilmiştir. Bu çember etrafında dönüp duran mimesis meselesinin merkezinde ise sanatın hakikatle ilişkisinin, yani ontolojik statüsünün ne olduğu sorusu yer alır. Kuşkusuz bu soru varlığın, varoluşun ne olduğu sorusundan ayrı düşünülemez. Bu bağlamda sanat ile ilgili ontolojik boyutta bir tartışmanın Platon'la birlikte başlaması tesadüf değildir, zira Platon varlık felsefesine yani ontolojiye dair sistemli bir teori üretmiş ilk Batı filozofudur. Diğer yandan Antik Yunan'da Arkaik ve Klasik dönemlere dek bu tür bir sorgulama söz konusu olamazdı; çünkü M.Ö. 7. yüzyıla kadar mitsel düşüncenin hâkim olduğu Antik Yunan'da sanatın hakikate doğrudan bağlı olduğuna, hakikati dile getirdiğine kuşku yoktu; çünkü mitsel düşüncede imge, temsiliyetin ötesine geçer, benzeşmenin ötesinde temsil ettiği şeyle özdeşleşir; bir suretten öte, hakikatin doğrudan tezahürüdür. Öyle ki Marcel Detienne Antik Yunan'da ozanların, kahinler ve krallarla birlikte "hakikatin üç efendisinden biri" olarak kabul edildiğini aktarır (Detienne, 2012, s. 16). Ozan, bir sanatçıdan çok neredeyse bir peygamber konumunda gibidir. Zeus ve hafıza tanrıçası Mnemosyne'in kızları olan ilham perileri *Mousai*'lar, ozana tanrıların bilgisini bahşeder; onun kulağına olmuş olan ve olacak olanı, hem hakikati hem de kehaneti fısıldar. Görüldüğü gibi bu dönemde henüz sanat ve sanatçı özerk bir statüde algılanmamaktadır. Arkaik Çağ ile birlikte mitsel düşüncenin yerini yavaş yavaş felsefi düşünceye bırakması ve hakikate yükselen basamakları felsefenin arşınlamaya başlamasıyla birlikte, imgenin kendisine artık içkin değil aşkın olan hakikatle bağının zayıflaması sonucunda -çünkü felsefi düşüncede artık hakikate ulaşma yolu tanrısal esin ya da vahiy değil, akıldır- sanata dair böylesi bir tartışmanın vuku bulması kaçınılmazdır. O zamana dek hakikatin efendisi olan ozandan artık hakikate kadir olma vasfı alınmıştır. Bu sebeptendir ki Antik Yunan kültüründe mitostan kaynağını alan hakikat anlayışını felsefe bağlamında yeniden tanımlayan Platon, eserlerinde sıkça Homeros'a ve Homeros'un izinden giden dönemin ozanlarına sataşır. Antik Yunan halkının, ozanı hala, hakikatin efendilerinden biri olarak gördüğü ve ozanın halk üzerindeki tesir gücü düşünüldüğünde, Platon'u asıl öfkelerinden şeyin, ozanın, sözünü, artık hakikat sözü olmamasına rağmen, öyleymiş gibi

söylemesi ve halkın öyleymiş gibi dinlemesi olduğunu söylemek, kanımızca yanlış olmayacaktır.

Bilindiği gibi Platon, mimetik sanatlara karşı çıkışıyla ve sanatçıları mahkûm ederek onları ideal *Devlet*'inden kovuşuyla tanınır. Gerçekten de mimesise ilk kez Platon'la birlikte hakikati yansıtmaktan uzak olduğu gerekçesiyle “aldatma”, “yanıltma” gibi olumsuz anlamlar yüklenmiştir (Tunalı, 2018, s. 73). Fakat tüm bir Batı felsefesi tarihinin kendisine düşülmüş dipnotlardan ibaret olduğu söylenen² Platon gibi bir filozofun sanat hakkındaki düşüncesi gerçekten bundan mı ibarettir? France Farago'nun da ifade ettiği gibi elbette ki Platon'un düşüncesi çok daha ince ve karmaşıktır. Kanımızca sanat tarihinde Platon'a yönelik bu genelleyici ve indirgeyici eğilim -özellikle tiyatro dünyasında- onun sanat hakkındaki düşüncelerini, yaşadığı çağın *ethos*'unu göz ardı ederek ve söyleminin baskın etik/didaktik tonunun hükmüne fazlaca tabi kılarak okumaktan kaynaklanmaktadır. Yukarıda değindiğimiz gibi Platon'un mimesis eleştirisi *Mit*'in dünyasından *Logos*'un dünyasına geçişin gerilimini taşır. Fakat Platon'un eleştirisinin bir başka ucunda, onun çağında, yani M.Ö. 5. yüzyılda, söz konusu geçiş sürecinin uzantısı olan sanatsal evrim neticesinde, “Yunan sanatının sofistlerin düşüncesiyle birleşen insan-merkezci bir akım olan illüzyonizm ve natüralizme doğru” ilerleyişi bulunur (Farago, 2017, s. 29). Zeynep Sayın, M.Ö. 5. yüzyıl sonlarında dahi karşılaşılabilen perspektifin, henüz Rönesans perspektifinin yetkinliğine sahip olmasa da, önceleri Antik Yunan tiyatrosunda sahne tasarımında kullanıldığını, sonraları Romalıların ev dekorasyonlarına kadar girdiğini aktarır. Sayın'a göre *olan*'la *görünen*'i, *varoluş*'la *görünüş*'ü bir tutan merkezi perspektif, “bu çağlarda bile nesnelerin *oldukları gibi göründüğünü* vurgulama niyetinin taşındığını gösterir” (Sayın, 2013, s. 20). Pavel Florenski de bu çağda Antik Yunan'da gelişen yanılsamacı perspektifin kökenini tiyatrodan görür. Onun bu görüşünün sebebi yalnızca perspektifin ilk kez tiyatrodan kullanılması değildir; asıl sebep Florenski'nin dünyanın perspektifle yapılan temsilini son derece teatral bulmasıdır. Ona göre, böyle bir temsilde hayat edimselliğini yitirir ve geriye kalan yalnızca bir gösteridir (Florenski, 2007, s. 61). Perspektif, tiyatro seyircisini yanılsamalarla dolu bir dünyanın karşısına zincirleyerek onu edilgen kılan, tek gerçekliği oturduğu yerden gözünün görebildiğine indirgeyen sahnenin yapı taşlarını oluşturur:

O döneme değin Yunan tiyatro sahnesinde ‘resimler ve tuvaler’ kullanılmışsa da artık yanılsamalar yaratmanın gerekli olduğu hissediliyordu. İşe bakın ki, izleyicinin ya da sahne tasarımcısının tıpkı Platon'un cehennemindeki mahkûmlar gibi tiyatrodaki sıralara

² Söz konusu ifade 20. Yüzyılın önemli filozoflarından Alfred North Whitehead'e aittir.

zincirleşmiş olduğu, gerçeklikle aracısız ve canlı bir ilişki kurabilecek durumda olmadığı (ve aslında kurmaması da gerektiği) varsayılıyor, sanki camdan bir vitrinle sahenin dışında bırakılmış, tek bir gözü varmış ve o da hareketsizmiş gibi davranılıyor, kötürüm iradesiyle canlı yaşamın içine giremeyeceği düşünülüyor ve kutsallıktan arındırılmış bir tiyatronun sahneyi zaten, "hakiki olmayan" ve "irade-dışı" bir şey olarak izlemeyi gerektirdiğine inanılıyordu. Tüm bu varsayımlardan yola çıkarak ben de, ilk perspektif kuramcılarının tiyatro izleyicilerini yanıltmacalarla karşı karşıya bırakmanın kurallarını belirlediğini iddia ediyorum (Florenski, 2007, s. 57).

Klasik dönem, sanatı doğanın taklidi olarak algılayan, sanatın aşkın bir hakikate değil de doğaya gönderme yapması gerektiğini vurgulayan bir doktrinle, bir doğa estetiğiyle belirgindir. Klasik dönem öncesinde hakikatle kurduğu derin bağın aksine bu dönemden itibaren sanat, hakikati dile getirme, hakikatle ilişkili olma zorunluluğundan azade kılınmıştır. Elbette bu düşüncede Sofizmin, bir yandan fenomenlerin dışında ayrı bir gerçeklik, görünüşlerden bağımsız bir varlık olmadığını dile getirerek görünüşü gerçekliğe, görünmeyi var olmaya eşitleyen *fenomenalizmi*, diğer yandan bilginin kaynağının deneyim ve duyu deneyi olduğunu vurgulayan *ampirisizmi* ve son olarak hakikatin bağımsız bir varoluşunun olmadığını, kişiden kişiye değişen bir gerçeklik algısının mümkün olduğunu savunarak insanı her şeyin ölçüsü kılan *rölativizminin* bir bileşimi olan septik doğasının etkisi büyüktür (Cevizci, 2012, s. 68-70). Buraya kadar görüldüğü gibi Platon'un sanatta mimesis eleştirisi, ilk olarak, hakikatin tanrısal esine/vahye dayalı tezahürü olarak kabul edilen Arkaik dönem ve öncesi sanatını reddedişiyle belirgindir; çünkü Platon'a göre hakikate ulaşmanın yolu esin değil diyalektik düşüncedir ve ozanlar gerçekte böyle bir düşünceyle kavramamış oldukları, yani bilmedikleri şeyleri anlatırlar. İkinci olarak, hakikati göreceleştiren ve bulanıklaştıran Klasik dönem sanatını da aynı şiddetle reddeder. Bu bağlamda, Platon'un mimesise ilişkin karşı çıkışı birbiriyle ilişkili iki kanal üzerinde ilerler görünmektedir. İlki, sanatın illüzyonist temsil biçimine, başka bir ifade ile temsil eden imgenin temsil ettiği şeymiş gibi sunulmasından doğan yanılsamacı estetiğe dairdir: Platon, çağının natüralist bir estetiğe yönelen resimlerinde, destana özgü epik anlatıdan dramaya özgü mimetik taklide geçen şiir sanatında, nefes alsın gerçekten canlı olduğuna kanaat getirilecek hareketli figürlerin tasvirine yönelen heykeltıraşlıkta, kısaca tüm bir Klasik dönem sanatında, çağının hem sofist filozoflarına hem de suretleri asıllarıymış gibi sunabilmekle övünen sanatçılarına, başka bir ifade ile "illüzyonun efendilerine" karşı çıkar (Detienne, 2012, s. 192). İkincisi ise sanatın temsil etmeye yöneldiği, kendisine model aldığı gerçekliğin ne olduğu meselesidir. Yani sanatın görünüşleri mi yoksa görünüşlerin ötesinde başka bir gerçekliği mi temsil edeceği sorunsalıdır ki bu da, gerçekliğin ne olduğu sorusuyla bağlantılıdır. Öyleyse karşımızda birbiri ile doğrudan ilişkili iki soru beliriyor: Sanatsal etkinliğin ürünü olan imgenin, imgesi olduğu şeyle/modelle kurduğu ilişki, bağıntı nedir ya

da nasıl olmalıdır? Bu, şey ile imgesi arasındaki benzerlik ya da benzemezlik, aynılık ya da farklılık meselesidir bir bakıma. Bu ilk soru kendi içinde bir soru daha doğurur ki bu da, sanatsal temsilin temsiliyetinin açık edilip edilmemesine; yani imge ile imgesi olduğu şey/model arasındaki saydamlık derecesine dairdir. Bu sorular bizi sanatsal temsilin üslubuna, tavrına, yani “nasıl”ına yönelik bir düşünmeye iter. İkinci soru ise çok açık bir şekilde şudur: Sanatın temsil ettiğini iddia ettiği gerçeklik nedir ya da sanat hangi gerçekliği temsil eder? Bu soru da bizi temsilin niteliğine, yani sanatın “ne”liğine götürür.

Böylece Antik Yunan’da mimesis tartışmasının filizlendiği anın koşullarına genel hatlarıyla değindikten sonra şimdi, ele aldığımız sorular ışığında Platon’un mimesis anlayışına yakından bakmaya geçebiliriz. Platon’un sanat hakkındaki düşüncesi karmaşık olmakla ve salt sanat üzerine bir teori ortaya koymamış ya da açık bir öneri sunmamış olmasıyla birlikte, mimesis üzerine ilk teorik yaklaşım ona aittir. Elbette ki Antik çağda henüz saf bir estetik yaklaşımdan söz edemeyiz. Farago’nun da belirttiği gibi Platon “tam anlamıyla bir estetik düşüncesi kaleme almış değildir; fakat metafiziği başlı başına bir estetikdir” (Farago, 2017, s. 30). Şunu da hemen belirtmek gerekir ki Platon’un felsefesinde İyi, Güzel ve Doğru kavramları, bir başka deyişle etik ve estetik yaklaşım birbirinden ayrılmış değildir; fakat biz Platon’da mimesis düşüncesini incelerken bu sanat çalışmasının sınırlılıkları gereği onun estetik yaklaşımını, etik bağlamından ziyade ontolojik yaklaşımıyla ilişkisi içinde kavramayı deneyeceğiz. Amacımız Platon’un felsefesini tüm boyutlarıyla ele almak değil, yukarıda yönelttiğimiz sorulara Platon felsefesi çerçevesinde yanıtlar aramak, onun mimesis üzerine düşüncelerini “temsil” kavramı bağlamında taze bir bakışla görmeye çalışmaktır.

1.1.1. Platon ve Mimesis: Misal olarak Temsil

Platon’un sanata yaklaşımı onun varoluşa ilişkin düşüncelerinden ayrı tutulamayacağından, öncelikle onun felsefesinin ontolojik temellerine değinmek yerinde olacaktır. Platon ontolojisi onun meşhur İdealar Teorisi boyunca şekillenir. Platon’a göre idealar, gözle görülür şeylerin -fenomenlerin- kendilerinin birer suretleri olduğu madde üstü, öncesiz ve sonrasız, zaman ve mekan ötesi özler, cevherlerdir. Bir başka deyişle, duysal dünyada yansımalarını gördüğümüz şeylerin ilk örnekleri, ilk imgeleri, ilk formlarıdır. Öyleyse fenomenler dünyası, idealar dünyasının bir yansımasından, tezahüründen başka bir şey değildir (Cevizci, 2012, s. 93-96). Bu bakımdan Mircea Eliade Platon’un idealar kuramını

Antik Yunan'daki "arketip kavramının son ve en gelişmiş versiyonu" olarak niteler (Eliade, 1994, s. 121).

İdea bir şeyi o şey kılan ilkedir. Örneğin, farklı büyüklükteki daireler, aynı daire ideasının farklı tezahürleridir. O halde ideayı "...bir tür hamur (substance, heyula, hule) olarak düşünebiliriz. Birçok şekle girebilir; bütün şekiller odur. Ama onda başka binlerce şekil olabilir" (Oruç, 2014, s. 21). Çokluğu kendinden doğuran birlik olarak idea, tek tek şeylerin varlık nedenidir. Bir şey, bir ideadan veya birçok ideadan pay almak suretiyle tezahür edebilir. Çoğu kez bir şeyde, birçok idea iç içe geçerek aynı anda zuhura gelir; böylece idealar tezahürlerin dünyasında çeşit çeşit suretler ve sıfatlar meydana getirir; örneğin bir insan hem güzel, hem erdemli hem de cesur olabilir; çok sayıda kombinasyon mümkündür. Suretlerin sonsuz çeşitliliği ve çokluğunu mümkün kılsalar da her idea en saf, en pür halde var olan özdür, cevherdir. Bu nedenle idealar, maddesel varlıklara aşkındır fakat maddi varlık, ideadan pay alarak tezahür ettiği için de aynı zamanda varlığa içkindir - fakat bu içkinlik özdeşlik olarak anlaşılmalıdır. Böylece idea şey'le hem aynı hem de ondan başkadır; o, şeylerin çokluğunu mümkün kılandır ama kendisi tektir; o hep aynı ve sabit kalsa da her tezahürü devinimi ve değişimi meydana getirir. Görüldüğü gibi Platon'un idealar öğretisi, Sofist diyalogu boyunca da adım adım keşfedildiği gibi, değişimdeki değişmeyi, tikeldeki tümeli, özeldeki geneli, başkalıktaki aynılığı ve hareketteki hareketsizliği idrak etmeye, kısaca oluş ve varlığı birlikte kavramaya yol alır (Platon, 2010b, s. 545-625, 216a-268a). Platon'un estetiğin kapılarını aralayan güzellik metafiziği de bu kavrayış üzerinde yükselir:

Bir defa o ezeli ve ebedidir, ne var olur ne yok olur, ne büyür gelişir ne de zeval bulur; sonra kısmen güzel kısmen çirkin, kimileyin güzel kimileyin çirkin, bir bakıma güzel bir bakıma çirkin, bir yerde güzel bir yerde çirkin, kimilerine göre güzel kimilerine göre çirkin değildir; yine bu güzel şey ne bir yüz, el kol ya da beden diğer parçaları şeklinde görünecek onun gözüne; ne bir söz veya bir bilgi olarak ne de hayvan gibi başka bir varlığın içinde yer alan veya yeryüzünde, gökyüzünde ya da başka herhangi bir yerde bulunan bir varlık olarak. Tersine her zaman kendi başına, kendisiyle yekpare bir varlık olarak görünecek (Platon, 2014, s. 144-145, 211a-211b).

Fenomenler dünyasında tek tek şeyler değişip, dönüşebilir; varlığa gelip, yok olabilir fakat idealar sabittir, değişmez; vardır. Güzel bir insan bize bugün güzel yarın çirkin görünebilir veya kendinden daha güzel başka bir insan karşısında, ona kıyasla çirkinleşebilir; fakat "güzellik" in kendisi kıyas ya da göreliliği hükümsüz kılan "kendiliğinden güzel" olarak daimdir. O halde güzellik her güzelde güzelliği var etse de güzelin şekli sürekli değişecektir. Bu sebeple "... güzel bir şey gördüğümüzde; şey ile sıfatı birbirinden ayırmamız gerekir.

Çünkü şey, güzel olsa da; güzelin tek görünümü değil mümkün görünülerinden biridir” (Oruç, 2014, s. 26).

Öyleyse güzellik, tek tek, ayrı ayrı güzel olan şeyleri kapsayan en üst noktada bir genellik, soyutluktur. Ve en tepede olan güzellik ideası, oluş -genesis- sürecinde varoluş basamaklarını aşama aşama arşınlayarak her katmanda farklı şekillerde tezahür eder. Bu aşamalar, idealara yakınlık, soyutluk ve kapsayıcılık dereceleri bakımından hiyerarşik bir dizilim oluşturur. Platon, *Devlet*'in 10. kitabında *Bölünmüş Çizgi Analogisi* ile bu aşamalara, yani varlık katmanlarına ışık tutar (Platon, 2018, s.226-229, 509d-511e). Platon'un bu varlık hiyerarşisine güzellik anlayışı üzerinden bakmayı denersek: Buna göre, en aşağı katmanda hayaller, rüyalar, gölgeler, sudaki ya da aynadaki yansımalar, imgeler ve suretler anlamına gelen *eidola*³'lar; *eidola*'nın üzerinde, onun yansıması, gölgesi, imge veya sureti olduğu *fenomen*'ler, yani duyuşsal varlıklar, nesnelere, şeyler bulunur. Güzel bir kadını ya da güzel bir çiçeği, örneğin bir gülü düşünelim. Bu güzel kadın ya da gül bir fenomendir. Bu “güzel”in bir su birikintisine düşmüş yansıması ya da ressamın tuvaline çizdiği sureti veya şairin şiirinden doğan imgesi, o güzelin *eidola*'ları olacaktır. Çizgi analogisine geri dönersek, üçüncü basamakta ise fenomenlerin şekil itibarıyla cisimsel birer kombinasyonları oldukları geometrik formlar, soyut geometrik şekiller, çizgiler, daireler, üçgenler ve simetri, harmoni, oran gibi soyut tasarımlar, modeller vardır. Burada güzel, duyuşsallıktan azadedir artık; onu duyuşsallığa taşıyan ahenk ve uyumun, geometrik ve matematiksel yasaların soyut güzelliğidir. Küçük bir parantez açarak belirtmek gerekir ki burada, Platon'un “Philebos” diyalogunda ortaya koyduğu ve günümüzde formel estetik olarak anılan bir güzellik anlayışının ontolojik temeli bulunur. “Philebos”ta, formların güzelliği deyince düz veya çember şeklinde olanı, düzeyleri ve de küpleri, kısacası geometrik formları kastettiğini ifade eden Platon, Pythagorasçılığın da etkisiyle kozmosa biçim veren matematiksel düzen, oran ve ahengi, doğal şeylerin ve sanat eserlerinin güzelliğini belirleyen matematiksel/geometrik bir ölçüt olarak algılar (Platon, 2013, s. 93-94, 51c-d). Farago, “Platon için sanat, bakan göze dünyanın düzeniyle ilgili eskizler sunmalıdır” dedikten sonra, bunun “Platon'un formları *a priori* olarak yeniden oluşturan ve sonsuzluğun bakış açısıyla özümleyen mistik Mısır sanatına duyduğu hayranlığı da açıklamakta (...)” olduğunu ifade eder (Farago, 2017, s.

³ Bu bölüm boyunca sıklıkla kelimenin Antik Yunan dilindeki orijinal hali olan “eidola”yı kullanmayı tercih edeceğiz. Çünkü *eidola* Antik Yunan düşüncesinde aynı anda hem fenomenlerin tanrı yapımı, doğal yansımaları olan gölgeler, sudaki ve aynadaki suretler ve rüyalar hem de insan yapımı, yapay zihinsel tasarımlar ya da sanatsal üretimler olarak imge ve suretler anlamlarını barındırır. Kelime özellikle kullanacağımız anlamda, zihinde beliren imge ile imgenin görsel izdüşümü olan sureti de aynı anda ifade eder.

34).⁴ Güzele ilişkin bu zihinsel modellerin üzerinde ise, yani varlık hiyerarşisinin en üst basamağında, buraya kadar sıraladığımız varlığın tüm görüşlerini kuşatan, aynı anda hem hepsi hem hiçbiri olan *idea*'lar bulunur. Bu, güzeldeki güzelliğin özü, onu güzel kılan asal ilke olarak “güzellik” ideasıdır.

Dikkat edilirse Platon'un varlık hiyerarşisine göre tikel olandan, tümel olana veya başka bir deyişle özel olandan genel olana doğru bir yayılım ve soyutlama vardır: *Herhangi bir* güzelin imgesi ve suretinden *herhangi bir* güzel'e ve de *bütün* güzellere ve nihayet güzelliğin kendisine. Böylece *idea*'dan *eidola*'ya ve *eidola*'dan *idea*'ya bir iniş ve çıkış söz konusudur. Bu hiyerarşide bir başka önemli nokta ise en üstten en alta her dört aşamadaki varlık, kendinin bir altındakinin *ashı*, kendinden bir üsttekinin *suretidir*. *İdea*'lar fenomenlerin, fenomenler *eidola*'ların asıllarıdır ve öyleyse *eidola*'lar fenomenlerin, onlar da *idea*'ların suretidir. Hepsinin üzerinde, hepsinin sebebi asıl varlık olarak ideaların her bir farklı tezahürü, yani sureti bir nevi onun farklı düzlemlerdeki **temsilleridir**. O halde mesele, bu **temsiliyet** ilişkisini kavramak, idrak etmek meselesidir. İşte bu, yani temsiliyet ilişkisi, Platon'un mimesis eleştirisini anlamak bakımından kilit bir noktadır. Zira, ideayı kavramak demek, her şeyden evvel bu temsiller zincirinin, aynılık - başkalık ilişkisinin ayırıcılığına sahip olmak demektir. Çünkü *idea* üzerine düşünmek demek, bir şeyi o şey yapan şey üzerine düşündürmektir ve Platon'un “Devlet”in 7. kitabında ifade ettiği gibi, insanda bu tür bir düşünmeyi uyandıran, kışkırtan, tetikleyen şey, farkı fark etmek, aynılığın aynılık olmadığını görmektir. Bu ise aynılık olarak görünen şeye bir mesafe almakla mümkündür. Platon'un verdiği örneği takip edersek, insan, bir elin üç parmağına baktığında - başparmak, işaret parmağı ve orta parmağa - gözü parmaktan başka bir şey görmeyecektir. Parmak, parmadır; yani insan için bütün parmakları birer parmadır, aynıdır. Bu, yani aynılık, bir düşünce uyandırmaz. Ama parmaklar, örneğin büyüklük ve küçüklük açısından ele alınacak olursa, o zaman bakan gözle bakılan parmaklar arasına bir **mesafe** girmiş olur. Gözün, büyüklüğü ya da küçüklüğü ayırmadan, birbirine karışmış bir bütünlük olarak görmesine karşın düşünce, gözün aksine, gözle, gördüğü şey arasına bir mesafe koyar; büyüklüğü ve küçüklüğü birbirinden ayrı olarak görmek zorunda kalır. Platon'a göre insan, söz konusu ölçüt bakımından bu üç parmağın birbirine eşit olmadığını, başka başka olduğunu fark ettiği an, işte o zaman büyüklüğün ve küçüklüğün ne olduğu sorusuna gidebilir. Daha kapsayıcı bir ifade ile teklikte, bütünlükte, aynılıkta herhangi bir çelişki belirir ve insan, tekliği çokluk,

⁴ Platon'un Mısır sanatına övgüsü için bkz: Platon. (2007). *Yasalar* (C. Şentuna, S. Babür, Çev.). İstanbul: Kabalıcı Yayınevi. 656d-e, s.90-91.

bütünlüğü ayrılık, aynılığı farklılık gibi algılamaya başlarsa, ancak o zaman düşünce, gerçek “tekliğin”, “bütünlüğün”, “aynılığın” ne olduğu sorusunu sorabilir ve böylelikle onu idrak etmeye başlar. Çünkü parmakların birinin diğerine göre küçük ama öbürüne göre büyük olduğunu, fakat büyük olan ve küçük olan şeylerin değişkenliği karşısında “büyüklüğün” ve “küçüklüğün” kendilerinin hep aynı olduğunu fark eder. Değişen şeyler karşısında değişmeyen varlığını idrak eder. Bu, Platon’un -değişenler ve değişmeyenler arasındaki- karşıtlıklardan kurtulmak üzere karşıtları ayırdığı “diyalektik” yönteminin özüdür. Platon’a göre bu düzeyde bir idrak, insanı varlığın özüyle -ideayla- karşı karşıya getirir (Platon, 2018, s. 242-244, 523b-525a). Öyleyse varoluşun en alt basamağındaki *ediola*’ya -yani gölgeye, imgeye, surete- bakıp, *idea*’yı görebilmek için ve bir bakıma *eidola* ile *idea* arasındaki aynılık ilişkisini kavramak için, önce başkalık ilişkisini kavramak, yani *eidola*’nın bir *eidola* olduğunun, -ancak daha sonra idrak edebilecek- *idea*’dan başka bir şey olduğunun farkına varmak gerekir. *Eidola*’nın *eidola* olduğunu bilmek de gördüğümüz gibi, ilkin ona **mesafe** almakla ve sonra onu doğrudan değil, dolaylı bir varlık olarak görmekle, yani *eidola* ile onun varlığına sebep bir başka şey arasındaki **dolayım** bağıntısını keşfetmekle mümkündür. Ve işte ancak bu bağıntının izini sürmekle *eidola*’dan dolayı *idea* idrak edilebilir. Platon’un mağara alegorisinde örneklediği üzere, tıpkı mağaranın duvarına yansıyan gölgenin sadece bir gölge olduğunu, yani gölgenin dolaylılığını fark eden insan gibi (Platon, 2018, s. 231-235, 514a-517d), bir insan güzele mesafe alan dolaylı bir gözle baktığında, hayali değil hakikati kavrayacağından, *eidola*’daki ideanın farkına varacaktır. O zaman güzelde güzelliği, güzellikte güzeli aynı anda seyredebilecektir. İşte bu noktada “temsiliyet” ile birlikte Platon’un mimesis eleştirisi için kilit rol oynayan iki kavram daha, yani “mesafe” ve “dolayım” kavramları karşımızda belirir.

İdea ve *eidola* arasındaki oluş silsilesini -ideadan fenomenlere ve fenomenlerden *ediola*’lara dek asıl-suret ilişkisini- keşfetmek o halde, *idea-fenomen-eidola* üçlüsü arasındaki mesafe ve dolayımın farkına varmakla ve nihayet aralarındaki temsiliyet ilişkisini görmekle mümkün hale gelir. Öyleyse, değişene bakıp değişmeyi görmek; *eidola*’ya bakıp ideaya dek oluşun tüm hallerini izlemek, bir bakıma varlığı ideanın simasında seyre dalmak demektir. Dolayısıyla bu seyir noktasına ulaşmış kimse *aletheia*’ya -hakikate- ulaşmış olacaktır. Antik Yunan dilinde hakikat kelimesine karşılık olarak kullanılan *aletheia*, kelime kökenindeki “unutmak” anlamına gelen *lethe*’nin giderilmesi bağlamında “saklı olanın açığa çıkması” anlamına gelir (Haşlakoğlu, 2008, s. 206). Hakikat öyleyse unuttuğunu hatırlamak olarak, insan ruhuna içkin, arketipal bir bilgi gibi görünür. Platon’a göre *aletheia*’ya ulaşmak

isteyen kişi önce bir şeyin saklı olduğunu/saklı olanı gizleyen perdeyi fark etmeli ve böylece perdeyi açmalı/saklanana açığa çıkarmalı; başka bir ifade ile görünenin ardındaki görünmeyene ulaşmalı, görünüşleri aşmalıdır. Ancak o zaman yüzünü *eidola*'ların ve fenomenlerin yer aldığı sanı ve zannın *-doxa*'nın- dünyasından *aletheia*'nın dünyasına *-idealara-* çevirebilecektir. Bu noktada *doxa*, *aletheia*'nın perdelene ya da açığa çıkma imkânını aynı anda içinde barındırır, zira “diyalektik bir zorunluluk olarak açılma için saklanma, saklanma için de *doxa*” gereklidir (Haşlakoğlu, 2008, s. 208). İşte felsefe, bu açılımın anahtarıdır. Haşlakoğlu'nun ifade ettiği gibi Platon için felsefe *doxa* sahnesinden *aletheia* sahnesine dönmektir (Haşlakoğlu, 2008, s. 208). Peki, öyleyse acaba Platon için sanat da -ya da doğru sanat-, “*eidola* -imge, suret, hayal- sahnesinden *idea* sahnesine dönmek” mi olacaktır? Platon'a göre sanat doğası itibariyle böyle bir yetiye sahip midir? Bu sorunun olası cevaplarını, Platon'un şimdiye dek ana hatlarını ortaya koymaya çalıştığımız felsefi görüşlerinden yola çıkarak, mimesise yönelen eleştirilerinin ontolojik ve estetik boyutlarını takip ederek ortaya koymaya çalışacağız.

Buraya kadar Platon için mimesisin, yani temsilin aslında olumlu bir anlam taşıdığını görüyoruz. Çünkü ona göre varlığın çeşitli tezahürleri arasında zincirleme bir temsil ilişkisi söz konusudur. Platon için bütün bir dünya, tüm bir evren bir temsilden, ideaların temsilinden başka bir şey değildir. Öyle ki Platon'a göre felsefe dahi en güzel, en üstün, kusursuz yaşamın bir temsili, taklidi, benzetmesidir (Platon, 2007, s.298, 817b). Öyleyse iş sanata gelince Platon için temsil *-mimesis-* niçin olumsuz özelliklerle yüklenir ve bir aldatmacaya, kandırmacaya dönüşür?

Platon'da temsil ancak temsilin temsiliyetinin farkında olunmasıyla olumlu bir anlam taşır. Çünkü ancak o zaman temsil, temsil ettiği şeyle arasındaki bağıntıyı görünür kılacak ve tam da bu bağıntıda temsil edilenin idraki mümkün olacaktır. Aksi halde temsil, temsil edilen şeyin yerini almış, kendini temsil ettiği şeyle bir ve özdeş kılmış, kendisinin o olduğunu iddia etmiş olacak, dolayısıyla temsil ilişkisi saydamlaşacaktır. O halde bir şeyin kendisi ile temsili arasında yalnızca bir kavrayış/idrak ayrımı vardır. Yukarıda, temsiliyetin idrakinin, temsil eden ve edilen şey arasına bir mesafe ve dolayım koymakla mümkün olduğunu söylemiştik. Öyleyse Platon için *-özellikle çağının illüzyonist sanat anlayışı düşünüldüğünde-* sanatta mimesis, bu mesafe ve dolayımından yoksun olması sebebiyle aldatıcıdır. Platon'un *eidola*'lar üreten sanata niçin şiddetle karşı çıktığı bu noktada daha iyi anlaşılabilir, çünkü onun tümevarımcı yaklaşımında en tikel olan *eidola*'lar, ideaya

yükselecek bir akıl yürütmenin ilk basamağıdır ve bu bakımdan kilit bir rol oynar. Mağara alegorisinde, insanın yükselişinin, ilk önce gölgelerin gölge olduğunu fark etmesiyle başlaması da buna işaret eder. Şöyle söyleyebiliriz ki Platon için mimesisin sanattaki yanılgısı, “bir şeyin görünümünün o şeyin kendisi olduğunu düşünme hatası”dır (Oruç, 2014, s. 13). Çünkü bu tür bir mimesis anlayışında *eidola* -imge-, imgesi olduğu fenomenin görüntüsünden başka bir şey değildir; imge ile fenomen arasında hiçbir dolayımaya işaret edilmez. Dolayısıyla imge, imgesi olduğu görüntüyü aşamaz, en iyi ihtimalle kusursuz bir kopya olmaktan öteye geçemez. Platon ayna benzetmesiyle mimetik sanatın aldatıcı kopyalar ürettiğini düşündüğü bu taklitçi yönüne işaret eder:

- İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları.
- Evet, görünürde varlıklar yaratmış olurum, ama hiçbir gerçekliği olmaz bunların.
- İyi ya, tam üstüne bastın düşüncemin; çünkü bu türlü varlık yaratan ustalar arasında ressamı da koyabiliriz değil mi?
- Koyabiliriz tabii (Platon, 2018, s. 337, 596e).

Platon’a göre sanat, aynanın yapacağı türden bir göz aldanması yaratır. Ayna nasıl ki görüntüleri olduğu gibi yansıtıyorsa, sanatlar da aynı yansıtmayı kendilerine özgü aynalarla yapmaktadır: Ressam tuvaliyle, heykeltıraş heykelleriyle, tragedya şairi ve ozanlar hikâyelerindeki kahramanlarıyla. Barbara Bolt’un M.Ö. V. yüzyılda yaşamış dönemin ünlü ressamı Zeuxis ve Parrhasius’un resimleriyle ilgili olarak, Norman Bryson’dan alıntı yaparak aktardığı anekdot, bu ayna illüzyonizminin o dönemin sanat beğenisinde bir ölçüt olarak taşıdığı önemi göz önüne serer:

Ressam Parrhasius Zeuxis ile bir yarışa girdi. Zeuxis bir üzüm asmasını tasvir eden öyle gerçekçi bir resim yaptı ki, kuşlar resimdeki üzümleri yemek üzere konmaya başladılar. Bunun üzerine Parrhasius bir perdeyi tasvir eden aslına öyle sadık bir resim yaptı ki, kuşların vardığı yargıdan gurur duyan Zeuxis, perdenin açılarak resmin gösterilmesini istedi. Yaptığı hatayı anladığında ise kendisinin sadece kuşları kandırabildiğini, oysa Parrhasius’un bir ressamı kandırmayı başardığını söyleyerek yenilgiyi kabul etti (Bryson’dan aktaran Bolt, 2013, s. 60).

Mimetik sanatların ürettiği imge, gerçekte elbette imgesi olduğu şey değildir; yani Parrhasius’un perdesi bir perde değildir; ama ona o kadar benzemektedir ki kendini adeta oymuş gibi sunar. Böylesi bir imgenin en büyük meziyeti, imgesi olduğu şeyin görünüşüne bürünmek, onun kılığına girmek gibi görünür. Platon için aynı durum diğer sanatlar için de geçerlidir. Ozanlık sanatındaki benzetmecilik üzerine -ve daha ziyade tragedya ve komedyay oyuncusu için geçerli olan- şu sözleri söyler:

-Şair bize başkalarının söylediği sözleri, bu sözlerin nerede, nasıl söylendiğini anlattığı zaman, yaptığı iş bir anlatmadır sadece... Ama şair bu sözleri söylerken, kendisi değil, bir başkasıymış gibi davranırsa, nedir o zaman yaptığı şey? Bir başkasının yerine geçmek, sözünü bir başkasının kişiliğine, elinden geldiği kadar uydurmak değil mi? (Platon, 2018, s. 83, 393b-393c).

Ozan ya da oyuncu bir kahramanın ağzından konuştuğunda, kendisini o kahramanmış gibi sunar; kahramanla kendisi arasındaki dolayımı açık etmez. Öyle ki sahnede izlediğimiz Oidipus, Oidipus'un kendisi değildir ama bize kendinin Oidipus olduğuna inandırmak ister ve biz de onu Oidipus'un kendisiymiş gibi bir yanılsama halinde, en az mesafe ile izleriz (Tunalı, 2018, s. 78-79). Oyuncu bize ne kadar kendinin bir oyuncu olduğunu unutturur ve Oidipus olduğuna inandırır, sanatında o kadar başarılı olacaktır. Oysa Platon'a göre imge doğası itibarıyla ne vardır ne de yoktur. Bu ne var ne yok olma hali, imgenin aynı anda hem aynılık hem de başkalığına işaret eder (Platon, 2010b, s. 580-582, 240a-241b). Yoktur, çünkü imgesi olduğu, temsile yeltendiği şeyden başkadır; oyuncu, Oidipus değildir. Aynı zamanda vardır, çünkü gerçekte ve gerçek olarak var olmasa da bir tuval, bir taş sütun ya da bir sahne üzerinde imge olarak vardır; oyuncu, Oidipus'tur -ya da onun bir sureti, bir imgenin sureti. İşte Platon için sorun buradadır: İmgenin kendini ne var ne yok, ne aynı ne başka bir şey olarak değil, doğasına özgü bu "çift"liği yok sayarak sunmasındadır. Oğuz Arıcı, sanatçının imgeyle ilişkisini Orpheus ve Euridike miti üzerinden okur:

Mite bir sanat metaforu olarak odaklandığımızda ise sanatçının (Orpheus'un) imkânsız olanı (Euridike) elde etme çabası olduğunu söyleyebiliriz. Orpheus her şeyi sanatıyla elde edebilirken tek bir şey onun için imkânsız görünür: Ölümüne çırpılıp bakabilmek. Yine de aşağıya, ölümler ülkesine ya da başka bir deyişle karanlığın dünyasına inebilir. Sembolist sanatçılar gibi, nesnelere dünyasının ışıklı coğrafyasından karanlığın merkezine seyahat eder. Metaforik olarak oradan ele geçireceği bir imgeyi yeryüzüne çıkaracak olan bir sanatçıdır Orpheus. Ölüler diyarını baştan sona kat ederek tanrıyı ikna eder ve Euridike'yi ardına alarak ışığa doğru harekete geçer. Fakat ona doğrudan baktığında, daha doğrusu ışığın içinden karanlığa doğru baktığında, karanlıkta daha önceden yakaladığı imgeyi (Euridike'yi) kaybeder. Gerçekten de Orpheus, bu açıdan sembolist sanatçıların bir metaforu gibidir. Sanatçı sınır aşar, öte aleme geçer, orada nihai olarak arzuladığı hakikatin bir imgesi vardır; karanlığın içinde onu yakalar fakat onu ışığa (yeryüzüne/ sanat eserine) çıkardığı anda hakikat yeniden gizlenir. Sanat eserindeki hakikat bu yüzden açığa çıktığı an gize bürünen bir şeydir (Arıcı, 2011, s. 154).

Arıcı, "sanatçıların bir hakikat imgesi peşinde koşarken, imgeyi görme arzusunun bir yandan da onları körleştirebileceği", sanatçı için görmenin ancak görmemekle mümkün olduğu yorumunu getirir (Arıcı, 2011, s. 155). Arıcı'nın Orpheus'u bir sanatçı, Euridike'yi ise imge olarak bu okuyuşundan ilham alarak, şöyle de söyleyebilir miyiz: İmge var olduğunda yok, yok olduğunda ise var olur. Ona çıplak gözle baktığımız her an yok olmaya mahkumdur. Çünkü duyu gözü, kendi doğası gereği onun maddeselliğini görecektir, o ise tüm maddeselliği içinde yok olacak, gizlenecek, saydamlaşacaktır. Gerçekte o hala oradadır ama artık

görülmez. Çünkü imgenin hakikati, maddeden değil, hayallerden, düşlerden örülüdür. O halde ona başka bir gözle, maddeselliği aşan bir bakışla bakmak gerekir. Onun salt maddeselliğine gözlerimizi dikersek, o maddeselliğe bürünüp kapanacaktır. Bir hayali gerçek sanırsak, o artık hayal olmaktan çıkacaktır. Rüya gören gördüğü rüyanın farkında değildir. Ancak uyandıktan sonra rüyanın hakikatine varabilir. Sanatçının hakikatmiş gibi sunduğu imge, ona şeylerin şeklini verdiği imge artık imge değil, hakikatin bir taklididir; imgenin saydamlığından doğan yanılısamadır.

İşte Platon için “(...) mimesis, tıpkı bir ayna içerisine düşen görüngüler gibi her şeyi yansıtır fakat o, hala sadece bir yansıtımadır (...)” (Ülger, 2013, s. 20). Sanattaki bu türden bir göz yanılısaması, kopyayı orijinalmiş gibi sunma arzusundan kaynaklanmaktadır. Böyle bir mimesis anlayışı içinde Platon’un aradığı mesafe ve dolayımı yer yoktur. Aksine bu tür bir mimesis anlayışı en uç noktada, pür bir yanılısama, mesafesizlik ve dolaysızlık ilkesi üzerine kurulu simulakrlar yaratmak peşine düşecektir. Platon’un, Tanrısal sanatın ürünü doğal *phantasmata*’lar olan rüyalara benzer şekilde insan sanatının ürünü yapay *phantasmata*’lar olarak gördüğü bu simulakrlar, ürettikleri görünüşleri tek gerçeklik gibi yansıtmanın, model ve kopya arasındaki bağıntıyı/mesafeyi/dolayımı bir hokkabaz hilesi gibi yok ederek, kopyanın kopyalığını açık etmemenin sanatıdır. Sözün özü Platon öncelikle, sanatta temsilden ziyade temsil yönünü açık etmek istemeyen, temsili niteliğini örten bir temsil anlayışına karşı çıkmaktadır. Ve Platon için burada esas sakıncalı olan şey, temsiliyetini gizleyen sanat eserinin, hakikatin bizatihi kendisi, daha doğrusu **hakikat etkisi** olarak tesir etme gücüdür:

Sanatın (tıpkı histerik gibi) kendini fiili hakikat olarak, yani dolaysız ya da çıplak hakikat olarak takdim ettiği kabul edilecektir elbette. Ama sanatın bu iddiası, bu ayartması —ki Platon’un sanata karşı verdiği mücadelenin anlamı budur—geri çevrilecek, reddedilecektir... Platon’un mimesis ile ilgili kavgası, sanatı eşyanın değil, hakikat etkisinin taklidi olarak tarif eder. Bu taklit de gücünü dolaysızlığından alır. O halde Platon şunu savunacaktır: Hakikatin dolaysız imgelerinden birinin tutsağı olmak, dolaylamadan (idétour) alıkoyar. Öyleyse sanatın dolaysız hakikat iddiasını sahte bir hakikat olarak, hakikat etkisine özgü hakikatimsilik olarak ifşa etmek gerek. Sanatın —ama yalnızca sanatın— tanımı da budur: Bir hakikatimsinin (un semblant de vérité) cazibesi, büyüü olmak (Badiou, 2013, s. 12).

Buraya kadar Platon’un mimesis eleştirisinin, temsilin *nasıl*’ına yönelik boyutu üzerinde durduk. Onun eleştirisi, sanatın *neyi* temsil etmeye yöneldiğine, yani temsilin *ne*’liğine ilişkin düşünceleriyle tamamlanır. Şimdiye dek onun düşüncesinde imge, bir kopya gibi görünmektedir; fakat Platon bir adım daha ileri atarak, onu kopyanın da kopyası olarak niteler. Platon *Devlet*’in 10. kitabında meşhur sedir örneğini verir: İlk olarak, sedirin özü,

sedire ilişkin sonsuz bir ide, bir ilk model, arketip olarak sedir vardır. Daha sonra bu ilk modele göre dülgerin şekil vererek yaptığı sedir gelir. Dülgerin yaptığı sedir, sedirin özü, aslı değil ama bir suretidir. Dülger (zanaatkâr) sedir yaparak, sedir ideasının bir benzerini yapar. Yani zanaatkârın modeli idealardır. Ressama gelince, o (sanatkâr), yaptığı sedir resmiyle aslında dülgerin yaptığı sedirin bir taklidini yapmış olur (Platon, 2018, s. 336-339, 596b-598a). Yani sanatkâr fenomenleri model alır, ideaları değil. Buna göre sedir, aslı olan sedir ideasının sureti, sedirin resmi ise sedirin suretidir. Böylece sedirin ideasından sırasıyla sedir *-fenomen-* ve sedirin resmi *-imge-* ortaya çıkar. Öyleyse aynı ada sahip olmasına rağmen ressamın elinden çıkan sedir, daha kapsayıcı bir ifade ile mimetik sanatların doğurduğu imge, suretin sureti, kopyanın kopyasıdır ve hakikatten üç derece uzaklaşmıştır. Üstelik Platon bu noktada, bir adım daha da ileri gider ve benzetmeci sanatın benzetebilmek için her şeyi *olduğu gibi değil görüldüğü gibi* -yani tek bir perspektiften- resmetmekle hakikatten bir kerte daha, yani epeyce uzaklaştığını ifade eder (Platon, 2018, s. 339-340, 598a-c).

Platon'a göre sanatçının hakikat etkisi yaratarak sunduğu imge *-eidola-*, ideayı örter; *aletheia*'nın perdesini açıp saklı olan ideayı açığa çıkaracağı yerde, perdeyi yeniden üreterek, bir kat daha perde germiş, onu sıkı sıkıya kapatmış olur. Çünkü imge gözünü şeylere *-fenomenlere-* dikmiştir; şeylerin çoklu ve değişken görünümüne bakıp özlerindeki değişmeyi görme gücünden yoksundur ki görünüşleri daha da çoğaltmakla/kopyalamakla meşguldür. Güzelliği güzelden damıtıp süzmek yerine, onu hayattaki dolaysızlığıyla imgeye taşır, beyaz üstüne beyaz yazar. Böylelikle Platon'da sanatsal imgenin hakikiliği, imgeyle model arasında kurulan temsili ilişkinin niteliğiyle birlikte, aynı zamanda temsil edilen modelin ontolojik statüsüne de bağlıdır.

Görüldüğü gibi Platon için sanat *doxa* sahnesinden *aletheia* sahnesine dönme/döndürme yetisinden bir hayli uzaktadır. Peki bu, çağının benzetmeci/yanılsamacı sanat anlayışı için mi geçerlidir yoksa ne türlü olursa olsun sanat ona göre doğası itibarıyla böyle bir yetiye sahip değil midir? Cevap ilk seçenekten yana gibi görünmektedir çünkü eleştirileri çağının Atina'sına özgü mimetik sanat uygulamalarına, belirli bir sanat anlayışına yönelmektedir. Onun yaptığı aslında, Antik Yunan'da sanatsal ve zanaatsal tüm faaliyetler için ana yöntem olan mimesisin/temsilin hangi koşullarda kötü, hangi koşullarda iyi olduğunun ayırt edilmesine yönelik bir girişimdir. Fakat kendi kanaatine doğru bir mimesise ilişkin sistemli

bir estetik yaklaşım da ortaya koymuş değildir. Bununla birlikte yine de satır aralarında bu tür bir mimesise ilişkin belirgin imalarda bulunur.

Goldschmidt'ten aktaran Farago'nun Platon felsefesi için dediği gibi, evren "(...) inatçı ve uyuşuk bir geleneğin sürekli iddia ettiği gibi (...)" görünenler ve görünmeyenler olarak ikiye ayrılmış değildir. "Devlet" in 6. kitabında yer alan *Bölünmüş Çizgi Analojisi* ve 7. kitabındaki *Mağara Alegorisi* görünen ve görünmeyen düzlemlerin nasıl birbirlerine göre düzenlendiğini ve birbirlerine karşılık geldiğini açıkça ortaya koyar (Farago, 2017, s. 31). Platon, modeli, ilk örneği donuk bir model gibi değil bir bağıntı olarak anlar. O bir temsil zincirinin kaynağı, ilk halkasıdır ve dünya, onun temsilleriyle dolu bir sahne olarak ifade edilebilir. Platon'un bu bağıntıyı, temsil zincirini takip ederek, bir şeyi o şey yapan prensibe yükselen bir algı/idrak düzeyine varabilme kapasitesi sebebiyle yücelttiği felsefeyle paralellik kurarsak Platon için doğru sanat da öyleyse, bu bağıntıyı kendine özgü diliyle takip eden, ifşa eden bir sanat mı olacaktır? Peki ama gözünü ideaya dikmiş bir sanat ne demektir?

Bir şeyin özünü, bir şeyi o şey yapan ilkeyi mesele edinen bir sanat, ele aldığı malzemeyi gündelik bir algının ötesine, "meta" düzeye taşımaya yönelmiş bir sanat olacaktır. Semih Fırıncıoğlu sanatta yabancılaştırmanın yapılma nedenini açıklarken "Yabancılaştırma, algıyı meta düzeye yükseltebilmek için başvurulan bir 'sıçrama tahtası' işlevi görür." demektedir (Fırıncıoğlu, erişim: 30.03.2019). Yabancılaştırma, tanıdık, bildik olanı, farklı bir kılığa büründürerek algıyı kışkırtmasıyla, mesafelendirici etkisiyle Platoncu bir anlayışa yakın görünür. Fırıncıoğlu "Yabancılaştırma ve Meta" isimli yazısında meta düzeyi şöyle bir örnekle açıklar:

İskemle hepimizin her gün defalarca rastladığımız ve kullandığımız bir nesne. Deneyimlerimize ve öğrendiklerimize dayanarak iskemleyi gördüğümüzde "bu bir iskemle" diyoruz ve oturuyoruz. Bunu yapabilmek için iskemlenin nasıl imal edildiğini bilmemiz gerekmiyor. Buna "tüketici" ya da "kullanıcı" bilgisi ya da (Bertrand Russell'ın deyişiyle) "aşinalıktan gelen bilgi" (knowledge by acquaintance) diyebiliriz. Eğer iskemle üretmek istersek, bir üst düzeye geçmemiz, iskemlenin nasıl yapıldığını inceleyip öğrenmemiz gerekir. Bu düzeydeki bilgiler belirli bir ya da birkaç tipte iskemlenin parçalarının ne olduğunun ve bunların nasıl birleştirileceğinin öğrenilmesiyle oluşur. ... İmalatı gerçekleştirmek için iskemleyi bir "olgu" olarak incelememiz, "İskemleyi iskemle kılan nedir?" gibi sorgulamalara girmemiz gerekmez. Ama olur da girecek olursak, o zaman meta düzeye geçmiş oluruz. İskemle konusunda herkesin bunu yapmasına tabii ki gerek yoktur ama daha iyi ya da farklı iskemleler tasarlamak isteyenlerin başarısı, meta düzeyde düşünebilmeleriyle, iskemlenin iskemleliğini ne ölçüde sorgulayabildikleriyle ve konuya ne genişlikte bir açıdan yaklaşabildikleriyle orantılıdır (Fırıncıoğlu, erişim: 30.03.2019).

O halde amaç, aşına olduğumuz, hep doğrudan, tam karşısından baktığımız ve bizim için bildik/tanıdık olana, bu kez başka açılardan, en yukarıdan, daha kapsayıcı ve geniş bir yayılımla bakmak, ona ilişkin daha yüksek düzeyde bir algı geliştirebilmek için gündelik algımızı kırmaktır. O zaman imge, imgesi olduğu şeyin tikelliğini aşacak, onu bağlamı içinde bir tümellik olarak ele alacak; örneğin güzele dair bir imgede güzelliğin kendisini ifade etmeye yönelecektir:

Öteden beri kişinin öznel (*particular*) odaklanıp geneli (evrensel, *universal*) görememesi eleştirel bir düşünce olarak söylenir. “Genel”den kastedilen, temelde, *meta* düzeydir. Her şeyin öznel (*particular*) düzeyi meta düzeyine de işaret eder, meta düzeyi hakkında ipuçları içerir. Şeyleri birbiriyle karşılaştırabilmek ve aralarındaki ortaklık ve karşıtlıkları saptayabilmek için *meta* düzeyi de içine alan genişlikte bir açıdan bakabilmek gerekir (Fırnıoğlu, erişim: 30.03.2019).

Öyleyse böyle bir sanat özel, öznel olana odaklanıp, genele, nesnel olana; somut olanı ele alıp soyutlamaya; başkalıklardan yola çıkıp aynılıklara; değişenlere bakıp değişmeyene yönelecek, bakış açısını insan gözünün perspektifinden tanrısal bir genişliğe yayacaktır. Görünüşü kendi kendisiyle mesafelendirmek gerekir ki, o mesafede görünüşlere içkin olan aşkınlığı, dışsallığı, nesnelliği göz önüne serebilmek mümkün olsun. Bir kez görüntü aşıldığında, yaşamın doğrudanlığının fark etmemize engel olduğu şeyi gün yüzüne çıkaran bir açıklık, mesafe doğmaya başlar. Bu mesafe ve dolayımı yaratmada iş imgeye düşer. İmge ancak imgesi olduğu şeyle kendisi arasına mesafe koyarak *meta* düzeyde konuşmaya başlayabilir.

Bu noktada Platoncu imgenin dili/doğası meselesine varıyoruz. Böyle bir imge, yalnızca gönderilenine aldığı mesafe içinde, ondan başkalaştığı ölçüde kendi karakterini, özgünlüğünü bulabilir; çünkü kusursuz benzerlik, mükemmellik iddiası her halükarda idenin/arketipin saflığıyla örtüşemeyecek bir maddeselliğe çarpacaktır. İmge, imgesi olduğu şey gibi görülmek istemezse ancak o zaman imge olarak kendini ortaya koyabilir; ya da şöyle de söyleyebiliriz: İmge, imgesi olduğu şeyden farklılaşarak ona benzer hale gelebilir. Görünüşleri saydamlaştırarak kendini opaklaştırabilir. Bu, yukarıda sözünü ettiğimiz imgenin iki yönüyle, “çift”liğiyle alakalıdır. İmge hem var hem yok, hem benzer, hem farklı oluşuyla, aynı anda hem gizleme -görünüşü aşma- hem de açığa çıkarma -görünmezi görünür kılma- işlevi görecektir. Farago, bu bağlamda, Platon’un estetik düşüncelerini takip ederek, sanatsal benzetmenin yalnızca analogik bir benzerlik gerektirdiğini söyler (Farago, 2017, s. 38). Analoji, birbirinden hem farklı, ayrı olan hem de belirli bir ortaklık, benzerlik bağlantısıyla birbiriyle ilişkilendirilmiş iki şey arasında, alışılmışın dışında, algıyı kışkırtıcı

bir dolayım kurar ve böylece birini diğerine dönüştürerek, birini diğerinin görünümüne büründürerek, birini diğeri pahasına yok ederek değil, her ikisinin de doğasını koruyarak, işaret ettiği ortaklıkta ikisini de içine alan bir çıkarıma doğru yol alır. Bu tür bir benzerlik, salt görünüş düzleminde kurulmuş, maddesel bir benzerliği aşar. Platon *Kratylos* diyalogunda tam da bu noktaya, imgenin nesneye özsel olarak benzemek için dışsal olarak farklılaşması gerektiğine, dolaysız bir idrak için dolaylamaya ihtiyaç duyduğuna işaret eder:

Sokrates — (...) bir görüntü elde etmek istenirse bir nesneyi bütün ayrıntılarıyla göstermekten kaçınmak gerekir. Söylediğim doğru mu, değil mi, bir düşün. Bir tanrı, ressam gibi yalnız senin rengini ve biçimini resimde göstermekle kalmayıp, senin tüm içini olduğu gibi resme koysa, ona yumuşaklığın ve sıcaklığın bütün özelliklerini verse, devinimi, canı, düşünüyü sende olduğu gibi resme sokabilse, bir sözcükle sende olan bütün şeyleri yanı başına, ikinci bir kez olduğu gibi koysa, *Kratylos*'la *Kratylos*'un resmi iki ayrı şey olmaz mı? Bu *Kratylos*'la *Kratylos*'un resmi mi olur, yoksa iki *Kratylos* mu?

Kratylos — Sanırım, iki *Kratylos* olur.

Sokrates — Görüyorsun ya, gönüldeşim, resim ve demin sözünü ettiğimiz şeyler için başka bir doğruluk aramak, bir şeyin çıkarılmış, ya da eklenmiş olduğunu görünce artık bu resim değildir diye ayak dirememek gerekiyor. Nesnelere belirten resimlerin nesnelere içindekileri göstermekten ne denli uzak olduğunun farkında değil misin? (Platon, 2010a, s. 249-250, 432b-d).

Yani Platon'a göre imge kendi doğasını ortaya koyabilmek için, imgesi olduğu şeyin/fenomenin doğasını taklit etmeyi bırakmalıdır; imgesi olduğu şeyden daha hakiki olmak istiyorsa, ondan daha başka bir şey olduğunu açığa çıkarmalıdır. Platon gerçekte sanatsal imgeyi, bir aynadan ayıran farkı sorgulamaktadır, yani imgenin asıl kimliğini, mahiyetini. İmgenin, görünüşleri ikileyen var oluşuna karşı çıkar ve bizi onun doğasına özgü kapasiteyi, özgünlüğünü, yaratım gücünü sorgulamaya iter. Bir bakıma onun işaret ettiği şey, bir ortamdan *-doğa-* bir ortama *-sanat-* tam bir karşılıklılık yoluyla aktarımın ötesinde, doğa gibi sanatın da kendi ortamına, hatta her sanatın kendi özgül araçlarına özgü, otonom bir temsil kabiliyetini keşfetmesi, aktifleştirmesidir. Platon'un imgeye dair işaret ettiği bir başka şey ise "Timaios" diyalogunda ifade ettiği gibi kozmosun yaratıcısı *demiurgos*'un evreni bir paradigmadan hareketle meydana getirmesi gibi, sanatçının da imgeyi *demiurgos*'u örnek alarak, bakışını oluşturma, meydana gelmiş olana, yani başkalıklara değil, ayniyeti kavramaya, ezeli ve ebedi modelleri görmeye yöneltmesi gerektiğidir:

Bir kimse değişmeyen kopyalamaya çalıştığı zaman yani bir zanaatkar var olan bir şeyi taklit ettiğinde her defasında daha güzel bir sonuca ulaşacaktır. Ancak doğmuş olanı kopyalamaya çalışırsa bu kez başarısız olacaktır (Platon, 2015, s. 37, 28).

Bunun için de Platon, sanatçının belli bir örnek yaratmak için gözünü duyumsanabilir modele odaklanmasını eleştirerek, zihinsel bir modeli, sanatçının iç gözüyle izlediği ideal bir modeli ya da modelin özünü taklit etmeyi salık verir (Farago, 2017, s. 36). Görüyoruz ki

Platon gerçekten çağının Yunan sanatının ötesinde bir sanat anlayışına işaret eder. Onun “Kratylos'la Kratylos'un resmi mi olur, yoksa iki Kratylos mu” sorusu, Picasso'nun, balığa hiç benzemediği gerekçesiyle resmini eleştiren kişiyi, onun balık değil, balığın resmi olduğunu söyleyerek yanıtlamasını akla getirir. Varlığı görünüşlerin temsiline feda eden illüzyon estetiğine karşı Platon, salt maddesel bir aynanın asla yansıtamayacağı özlerin temsili estetiğini koyar gibidir.

Platon imgenin ne olmaması gerektiği üzerinde fazlasıyla durur; fakat ne olması gerektiği konusunda yeterince açık ve somut değildir. Bununla birlikte, Platon'un imge üzerine açıklamalarından gözümüzü bir an çevirip de imgeyi kullanım biçimine, yani imgeyle modeli arasındaki bağ”ı nasıl kurduğuna bakarsak, kanımızca, ilginç bir şekilde onun sanata nasıl bir işlev yüklediğinin, nasıl bir mimesis/temsile işaret ettiğinin ipuçlarını yakalarız. Bu ipuçlarını incelemek üzere, Fransız felsefe profesörü France Farago'nun *Sanat* adlı eserinde Platon'un imge kullanımını üzerine yaptığı tespitlerden yola çıktığımızı belirtmemiz gerekir.

Platon karşılıklı diyaloglardan oluşan tüm eserlerinde analogilerden, metaforlardan, alegorilerden oluşan -Mağara alegorisi, Güneş analogisi gibi- paradigmlar, örnekler kullanır. Farago, Platon'un bu paradigmlarına işaret ederek şöyle söyler:

Gerçekte, hatta çoğu zaman, paradigma arketiple, İdeyle, taklit edilemeyen ya da hep kusurlu olarak taklit edilen ontolojik göndergeyle özdeşleşir. Bazen Platon, ontolojik göndergeyi, İdeyi belirtmek için değil de, örneksene işini, göndergenin sezilmesine olanak veren gösterilenin anlaşılması için zorunlu olan göstereni, duyumsanabilen deneyimden alan karşılaştırma işini ifade etmek için paradigma kelimesini kullanır. Böylelikle, özel bir avcılık türüne giren ‘oltalı balık avcısı’ örneği (paradigması) üzerinden, Sofist'teki Yabancı, sofistin zengin gençleri avlayan biri olduğunu keşfediyor (Farago, 2017, s. 33).

Böylece Platon, alıntıdaki basit örneği takip edersek, “Sofist” adlı diyalogunda kullandığı “oltalı balık avcısı” örneğini, onu günlük hayatta alışageldiğimiz kullanımından, “duyumsanabilen deneyimden” çıkarır, sofistin -yani *gösterilenin*- imgesi -yani *göstereni*- olarak dönüştürür ve sofistlerin insanları tuzağa düşürüp avlayan kişiler olduğu göndergesine ulaşır. Mağara alegorisinde ise mağara bu dünyanın, yeryüzü idealar dünyasının, mağaradan yer yüzüne çıkan insan ise hakikate ulaşan insanın birer alegorisi olarak imgeleşir. Platon'da bir benzerlikten yola çıkarak paradigma, özünü kavramaya çalıştığımız şeyin anlaşılmasını, keşfedilmesini sağlar. Paradigma böylece büyük bir şeyi anlamak için ufak ve basit bir şeye bakmaya yönelir. Benzerlik, her zaman benzetilen iki şey

arasındaki spesifik bir benzerliğe dayanır fakat göndergenin anlaşılması, gördüğümüz gibi örneği modelden ayıran ayırında koşullandır (Farago, 2017, s. 33). Çünkü Platon'a göre:

(...) gerçekçilik, gerçeği yassılaştırır ve doğrudan görünümün yüzeyselliği haline getirir. Bu doğrudan görünüm, dikkati çekmek ve yoğunluğunu arttırmak yerine, dışsal görünümün uğradığı bu yanıltmacayla, içsel görüye ulaşma şansını bütünüyle ortadan kaldırır (Farago, 2017, s. 34).

Sanat hayatın dokusunu ören arketiplere ilişkin eskizler sunmalıdır. Bu tür eskizler olarak imgeler, arketip olan modellere indirgenmemelidir. İmge ile imgesi olduğu şey arasında -arketip bağlamında- her zaman belli bir mesafe vardır. Bu mesafe, bakan göze imgenin örnekselliğini göstererek oluşturulur. Bu noktada, Platon'un düşünceleri üzerinden sıçrayarak ve Farago'nun tespitlerini takip ederek ulaştığımız temsilin (mimesisin) bu görünümüne, "**misal olarak temsil**" diyeceğiz.⁵ Türkçe'de kullanılan Arapça kökenli bir sözcük olan "temsil", "msl" kelime kökünden türer ve bu kökten türeyen, örnek anlamındaki "misal", "mesel" gibi sözcükleri de bir çağrışım olarak içinde taşır (Kaplan, 2017, s. 2735). Bu çift yönüyle düşündüğümüzde misal olarak temsil, Platon'un imgeden beklediği mesafe ve dolayımı barındırır. Temsilin bir gerçeklik olarak değil, bir gerçekliğe yönelik sunulan bir misal olarak açık edilmesi için, zorunlu olarak benzeştirilen iki şey arasındaki temsiliyet ilişkisi göz önüne serilmelidir ki temsilin kendisi, temsil edilenin bir misali olarak sunulabilsin. Dolayısıyla, sanatsal sunum, benzeşme noktasının görünmez kılındığı, imgenin temsil ettiği gerçekliğin yerini aldığı bildik temsil anlayışından farklı bir temsili niteliğe bürünecek ve hatta artık "*represtation*" kelimesinin karşılığı olarak "*yeniden sunum*" anlamını yitirecek, yani çağdaş sanatta kullanıldığı anlamda bir temsil olmayacaktır.

Misal olarak temsil anlayışı, imge ile modeli arasında tıpkı Platon'un *güzellik - güzel (ler) - güzelin imgesi* arasında yaptığı derecelendirme gibi sanatsal sunum içerisinde çeşitli temsili aşamaları gerektirir. Çünkü Farago'nun da ifade ettiği gibi Platon'un mağara alegorisinde, mağarada gölgeleri seyreden insan, yüzünü ışığa bir anda dönmez. İlk yanılsamadan kurtulmak için tek tek görüntüleri kat etmesi gerekir (Farago, 2017, s. 24). Örneğin, Platon

⁵ Rahmi Oruç, adı geçen tez çalışmasında, bizim Platoncu bir perspektiften mimesisi "misal" olarak yorumlamamızla doğrudan ilişkili olmamakla birlikte, ilginç bir ilişkisellik olarak burada yer vermek istediğimiz bir bilgi aktarır: Oruç, idea kelimesinin Yunanca'da taşıdığı cins ve form gibi anlamların diğer dillerde taşınmadığı için Arap çevirmenlerce "misal" kelimesi ile tercüme ettiklerini şu alıntıyı da ekleyerek ifade eder: "Yunanca ne geçişli ne de geçişsiz bir mastar bulunmaktadır. Bu mastar "rüyet" anlamına gelen 'idein'dir. 'Eidea' ve 'eidos' isimleri bu mastardan türemektedir. (Borman, 1375, p.62). Bu terimler form, nev, figür, görülen şey, cevher (Ousia), paradigma, tabiat (fusus) vb. gibi birçok farklı anlamda kullanılmıştır. İki kelimenin de aslı anlamı şüphesiz ki 'görülür form'dur. (Ross, 1951, p.13). İslam felsefesine 'İdealar' 'Misaller' olarak aktarılmıştır. (Mohsen Mahmoodi, 'Plato's Ideas')." (Oruç, 2014, s. 113). Oruç'un kendisi de tez çalışması boyunca "idea"yı "misal" ile birlikte "benzer", "numune", "temsil" gibi anlamlarıyla beraber kullanır.

Şölen adlı eserinde aşkın -*Eros*'un-, insanı "güzelliğin kendisi"ne götürdüğü aşamaları şöyle sıralar: İnsan önce güzel bir bedene âşık olur, oradan başka bir güzel bedene. Sonra anlar ki bütün bedenlerdeki güzellik birbirinin eşidir. Oradan ruh güzelliğini, manevi güzelliği, iyinin, doğrunun güzelliğini ve nihayet, yeterli olgunluğa eriştiğinde güzelliğin kendisini, değişmeyen tek güzelliği idrak edecektir (Platon, 2014, s. 143-144, 210a-e). İşte sanat da aşk gibi bir araçtır. Onun diliyse imgelerdir, görüntülerdir. Duyularla hissedilebilen objeler üretmeyen, kendini duyular aracılığıyla var etmeyen hiçbir sanat yoktur. Sanat, görünüşlerden yola çıkar ve imgeler, *misal*'ler yoluyla görünüşleri kat ederek derece derece onları aşar.

Elbette Platon, daha önce de ifade ettiğimiz gibi sanat hakkındaki düşüncelerini böyle bir sonuca vardırmamıştır. Onun mimesis eleştirisini takip ettiğimizde, bu sonuca varabileceğimiz kapıyı aralamıştır. Platon, sanatın dili olan imgeye, ideaların dilini anlama/konuşma yetisini tanımaz. En azından çağının sanatına karşı tavrı budur. O bu yetiyi matematiksel düşünceye ve felsefenin dili olan *dianoia*'ya yani gidimli, dolaylı, diskursif düşünceye açar. Şiirin yasakladığı şey, gidimli düşünmedir. Çünkü ona göre, şiire özgü sezgisel düşünme yolu dolaysız bir kavrayıştan geçerken, gidimli düşünme adım adım ilerleyen, birtakım uğraklardan geçen akıl yürütmelerle varılan diyalektik düşünce yönteminden oluşur. Şiir Platon için, felsefenin söylemsel ikizi olan, ona benzeyen ve onu taklit ederek felsefi düşünceyi yozlaştıran sofizmin silahıdır; kendini düşünce gibi sunan ama düşünce olmayan bir şey olarak (Badiou, 2013, s. 29-30). Görüldüğü gibi Platon gerçekte yine çağının sofizm furçasına ve onun silah olarak kullandığı sanatın "hakikat etkisi" gücüne karşıdır. Çünkü Badiou'nun da dediği gibi Platon'un tüm eserleri paradoksal bir biçimde şiirsel imgelerin gücüyle yüklüdür:

Zaten Platon bile sonuna kadar bağlı kalmaz *mathème*'i terfi ettirip şiire kapıyı gösteren bu düstura. Kalmaz, çünkü *dianoia*'nın, yani gidimli düşüncenin sınırlarını kendisi de fark eder. En ustun ilke, yani Bir ya da İyi söz konusu olduğunda Platon, *epekeina tes ousias* (yani "tözün ötesinde") olduğumuzu, dolayısıyla İdea'nın sunduğu dilimde görünen her şeyin uzağında olduğumuzu kabul etmek zorunda kalır. Bu en üstün ilkenin düşüncede verilmesine, yani olan'ın (*étant*) ötesindeki varlığın düşüncede verilmesine hiçbir *dianoia*'nın nüfuz edemediğini itiraf etmek zorunda kalır. Kendisi de, sözgelimi güneş gibi imgelere, "saygınlık" ya da "güçlülük" gibi metaforlara, ölümler krallığından geri gelen Pamphylia'lı Armenios oğlu Er gibi mitoslara başvurmaktan başka çare bulamaz (Badiou, 2013, s. 30-31).

Platon'un sonuna dek açmadığı ama araladığını söylediğimiz kapıdan içeri, kendisinden yüzyıllar sonra M.S. 3. yüzyılda, Hellenistik dönemde Roma'da yaşamış olan ve Platon'un düşüncelerinin izinden giderek oluşturduğu felsefe akımı Yeni Platonculuk olarak

adlandırılan Plotinus girecek ve Platon'un eleştirdiği görünümlere mahkum, benzetmeci bir mimesisi reddeden bir sanat anlayışına yönelik yeni ilkeler önerecektir. Diyebiliriz ki o, Platon'un doğru bir mimesise yönelik imalarını bir adım ileri taşıyacak, somutlaştıracak ve ortaya koyduğu öneriler üzerinden sanatı diskursif düşünceye yeğ tutacak ve hatta sanatı metafizik bir deneyim için çıkış noktası olarak görecektir. Platon bize imge ile modeli arasında *misal olarak temsil*'i, *mesafe* ve *dolayım*'ı salık vermişti. Plotinus da aynı ilkelerden yola çıkacak fakat mesafeye mesafesizlikle, dolayımına dolaysızlıkla, uzaklaşmaya özdeşleşme ile varan metafizik bir estetik öne sürecektir. Platon'un sanat üzerine düşüncelerini, onu her ne kadar mistik bir doktrin içinde olsa da bir adım daha alarak tamamladığını düşündüğümüz için şimdi Plotinus'un sanata dair düşünceleri üzerinde duracağız.

1.1.2. Plotinus ve Mimesis: Temaşa Olarak Temsil

Plotinus Mısır'da doğmuş ve Doğu ile Batı'nın kesiştiği İskenderiye'de Pythagoras, Platon, Aristoteles, Epiküros ve Stoa felsefeleri üzerine eğitim almıştır. Kendi felsefi düşüncelerini ise esas olarak Platon felsefesi üzerinden geliştirmiştir. Onun felsefesinin Yeni Platonculuk adıyla anılma sebebi felsefi sistemi üzerindeki bu Platon etkisidir. İki düşünürün arasındaki fark ise Platon'un idealist felsefesine karşılık Plotinus'un felsefesinin tinsel, mistik bir idealizm barındırmasıdır (Cevizci, 2012, s. 160-161). Platon gibi Plotinus da bir geçiş çağı filozofudur. Platon'un çağının insan merkezci, doğayı taklide yönelen sanat anlayışı ve perspektif, Hellenistik dönemde yerini yavaş yavaş tinsel, metafizik bir sanat anlayışına bırakır. Platon'un aksine Plotinus'un sanata dair olumlu düşünceleri, bir bakıma onun döneminin sanat algısı ve pratiğindeki bu değişimlerden de kaynaklanmaktadır diyebiliriz. Bu bağlamda Plotinus'da Antik Çağ'ın tüm birikimiyle birlikte Orta Çağ estetiğinin kökenlerini görmek mümkündür. Şimdi, esas konumuz olan Plotinus'un metafizik estetiği doğrultusunda sanat görüşüne geçmeden önce, Plotinus'un felsefi sisteminin temeline yani ontolojisine kısaca değinelim.

Plotinus, Platon'un idealar hiyerarşisinin en üstünde yer alan İyi ideasını Tanrılaştırır ve onun mutlak birliğini ifade etmek üzere ona *Bir* der. Ona göre var olan her şey Tanrı'dan, *Bir*'den, tıpkı ışığın güneşten yayılması gibi yayılır, sudur eder. Ve ışık nasıl ki güneşle bir tutulamazsa, var olan şeyler de *Bir*'le eş tutulamaz. Güneşten çıkan ışık nasıl güneşten bir şey eksiltmezse, Tanrıdan yayılan varlıklar da ondan bir şey eksiltmeksizin varlığa gelir.

Tunalı'nın deyimiyle varlığın *Bir*'den türümle meydana gelmesi ateşten sıcaklığın, buzdan soğğun meydana gelmesi gibi bir zorunluluktur (Tunalı, 2018, s. 38). Bununla birlikte ışığın kaynağının güneş olması gibi, her şeyin kaynağı da odur. Sözün özü, *Bir*'den gelen varlık, *Bir*'e özdeş olmamakla birlikte *Bir*'den ayrılmaz (Farago, 2017, s. 57). Bu bağlamda sudur zinciri boyunca birlik yavaş yavaş çokluğa, değişmezlik değişime, tinsel olan maddi olana doğru açılır. Türüm süreci üç aşamadan oluşur: *Bir*'in, Tanrının ışımasıyla *Nous*, evrensel akıl, zeka, saf sezgi sudur eder. *Nous* ilk varlıktır. Tanrı bir şey olmadığı için ona varlık denemez. İlk varlık olan *Nous*'ta, ikilik meydana gelir: Bir bilinç olarak bilen ve bilinen. Bilen *Nous*'un objeleri yani bilinenleri idealardır. *Nous* saf sezgiyle bildiği ideaları *temaşa* eder. Ve bu temaşa neticesinde *Nous*'tan da türüm yoluyla *Evren Ruh* meydana gelir. *Ruh*'un da iki yönü vardır: *Ruh* bir yönüyle saf ideaları temaşa eder; diğer yönüyle duysal dünyaya yönelir ve kendisine içkin olan idealara göre maddeye şekil ve düzen verir. Bu ikinci *Ruh*, *Doğa*'dır. Türümün son halkasını ise, *Ruh*'un şekil verme arzusuyla yarattığı madde, maddi dünya oluşturur. İşte fizik ve metafizik, madde ve ruh arasında kurduğu bu arzu ilişkisi sebebiyle Plotinus sanatçıyı, maddeye şekil/ruh verme yeteneğinden ötürü tanrısal bir varlık olarak görmüştür (Cevizci, 2012, s. 164-166). Sanatçının yaptığı, türümü tersine çevirmektir; yani maddeden ideaya doğru, başka bir ifade ile çokluktan birliğe doğru giden bir etkinliktir. Sanat bu bağlamda Platon'daki gibi bir düşünüş değil, aksine yükselmedir. Böyle bir geri yükseliş mümkündür çünkü arzu nesnesi ne denli aşkın olursa olsun, onu arzulayan özneye içkindir; sanatçı kendine içkin olan bu aşkınlığa yükselme kapasitesine sahiptir. Şimdi bu noktaya Plotinus'un güzellik anlayışı üzerinden biraz daha yakından bakalım.

Plotinus'a göre duyumsanabilir şeylerin güzel olmasının nedeni, idealara göre şekil almış olmaları, yani biçimsellik içermeleridir. Maddedeki bilinmezliğe ve belirsizliğe kendini kabul ettiren şey, maddeye içkinleşen aşkın bir prensip olan idealardır. Bir şeyi güzel olarak algılayabilmek için, o şeyin insanın içinde derin ve canlı bir içsel ihtiyaca cevap veren bir ideaya ilişkin bilinç, bir uyanış yaratması gerekir zira güzelliğin algılanması demek bir ideanın maddede açılması demektir. Güzellik deneyimi, insanın ona içkin olan ideayı sezgisel olarak, bir anda çakan bir şimşek gibi aniden tanınmasıyla oluşur. Bu deneyim Farago'ya göre, duyumsanabilir olanın odağında kişiyi duyumsanabilir olandan uzaklaştıran bir kopuş yaratan dönüştürücü bir deneyimdir (Farago, 2017, s. 50). Bu deneyimin odağında ise imge bulunur; çünkü imge tam olarak bu dönüşümün ürünüdür. O halde sanatta imge, duyumsanabilir olandan duyu ötesi özün, ideanın açılmasıdır; bir başka deyişle imge

görünmeyenin dışsal yansımasıdır. Bu bağlamda imge, maddenin maddeselliğini aşar ve onda güzelliğin kaynağı olan prensibin keşfini sağlar. “Çünkü bir tabii şey sanatın konusu içine girip güzelleşince, onu güzelleştiren ilke, o şeyin kendisinde değil, tersine, ona form veren prensipte aranmalıdır; bu prensip de ideadır.” (Tunalı, 2018, s. 127) İşte, insan güzel bir şeye baktığında, o güzel şey ondaki bu prensibi keşfetme arzusu doğurur. Sanat bu metafizik arzudan doğar. İmge görünüşler sayesinde görünüşleri aşar, çünkü bir görünüşten başka bir görünüş meydana getirir. İmge ve imgelem, görünmez olanı -her tür soyut tasarımı- görünüşe getirme, yani duyuşsal olanla temsil etme yeteneğine sahip yegâne dildir ve bu dil sanatın dilidir.

Plotinus sanatta, görünüşleri kat etme gücünü görmekle birlikte bu kat edişin karanlığa doğru bir düşüş ya da ışığa doğru bir yükseliş yönünde mi olacağı konusunda ince bir çizgi çeker. Bu yükselme ya da düşüş arasındaki ayırım ise “bakış”ta gizlidir. Plotinus’a göre kişinin ışığı görebilmesi için kendisinin ışığa dönüşmesi gerekir. Bakış baktığı şeyde yalnızca gözün gördüğünü görürse, sudaki yansımasına âşık olan Narcissus gibi imgeyi modelin kendisi sanma yanılgısına düşecek, aslını gerçekte hiç göremeyecektir:

Saf olmayan bu heyecan, yükselmeyi sağlamak yerine, bizleri düştüğümüz yere sınıksız bağlar, tutsak eder. Bu tutsaklığa düşme tehlikesinden kurtulmak için, cisimsel güzelliğin sadece imgelere (eikones), izlere (ichne) ve gölgelere (skiai) bağlı olduğunu bilmek gerekir. Narcissus’un kaderini paylaşmak, duyumsanabilir tarafından yutulmak istemiyorsak, imgelerden o imgelerin yansıttığı gerçekliğe geçmek gerekir (Plotinus’tan aktaran Fargo, 2017, s. 53).

Bu bağlamda Plotinus da Platon gibi, dışsal görünüşleri kopyalamakla yetinen ve alımlayıcısını salt maddi boyuta indirgenmiş bir dünyayla karşı karşıya bırakarak iç görüyü körelten temsil anlayışına karşı çıkmaktadır. Fakat Plotinus, net bir şekilde, bu tür köreltici bir temsilin kusurunu imgenin doğasında değil, imgenin asıl doğasını yakalayamayan bakışta bulur.

Peki öyleyse Plotinus için doğru bir bakış, yukarıda verdiğimiz metaforu anımsarsak “ışığı görebilmek için ışığa dönüşmüş bir bakış” ne demektir? Plotinus’un temsile yönelik düşüncelerinin özgünlüğü bu metaforda gizli olan *temaşa* felsefesinde yatmaktadır. Onu Platon’dan farklılaştıran ve sanata hakikat basamaklarını açmasında yatan temel unsur da temaşa düşüncesidir. Çünkü temaşa, Platon’un gidimli, dikursif düşüncesinin aksine içe doğma, ani bir sezgi ve kavrayışla hakikati idrak etme yoludur ve bu yolun kapıları sanata sonuna dek açıktır. Bu düşünceye göre, temaşa, gören kişinin gördüğü şeyle özdeşleştiği bir

bakıştır. Ve bu özdeşleşme, görenin görüleni ona dönüşene dek temaşa etmesiyle meydana gelir. Öyleyse temaşa, bakan özne ve bakılan nesne arasındaki ayrımı ortadan kaldıran, bakanın baktığını özümsemiği bir seyre dalıştır:

Birbirine dışsal oldukları için, artık gören bir varlık ve görülen bir obje söz konusu değildir: Keskin bir görüşü olan, objeyi kendi içinde görür; oysa, görülecek bir obje olarak baktığımız her şeyi kendi dışımızda görürüz. Ancak baktığımız şeyi kendi içimize almamız; bizimle birmiş gibi görmeliyiz; kendimiz gibi görmeliyiz (Plotinus'tan aktaran Farago, 2017, s. 66).

Bu özümseme, imgeyi onu donuklaştıran maddesellikten sıyırmaya yönelir. Plotinus “Doğa'nın Dile Gelişi” olarak doğanın ağzından kaleme aldığı temaşayı şöyle anlatır:

Yaratılan her varlığın benim için sessiz bir temaşa nesnesi olduğunu anlamalıyız; ben de bir temaşanın ürünüyüm ve temaşadan doğal bir zevk duyarım; beni gönül gözüyle izleyen kişi, gönül gözüyle izlenecek bir nesne yaratır; geometriyle uğraşanlar böyle seyre dalarak figürler çizerler. Fakat ben hiçbir şey çizmem; ben seyre dalarım ve o zaman bedenleri oluşturan hatlar, sanki benden çıkıyormuş gibi şekillenmeye başlar (Plotinus'tan aktaran Farago, 2017, s. 55).

Plotinus'un doğanın kendinde gördüğü bu kabiliyet, ona göre doğanın yaratımının, tüm yaratımın sırrıdır. Sanatçı, doğanın bu yaratımına, onun aynı anda **hem açığa çıkaran hem gizleyen, hem bakan hem bakılan** olma özelliğine katılmalıdır. Plotinus'un temaşası, Doğu'nun sanatsal görü biçimlerini, örneğin Hint Yoga'sı ya da Japon Zazen'indeki yoğunlaşma halini anımsatır - ki doğup büyüdüğü Mısır'da, Doğulu sanat biçimlerine aşına olması sebebiyle bu durum şaşırtıcı değildir:- Nesnede yoğunlaşan bakış, onun maddeselliğini ve biçimselliğini özümser ve tam da bu özümseme yoluyla maddeselliği aşar; bakıştaki mesafesizlik aslında, maddeye, onu artık göremeyecek kadar mesafe almak demektir ki madde artık madde olarak görülmez olur. İşte bu aynı anda **hem mesafe hem mesafesizlik, hem özdeşleşme hem uzaklaşma**'nın silikleşen sınırları, imgenin alanıdır. Zeynep Sayın nesnenin üzerine görünmezlik giysisini örten bakışa yönelik, “aynı anda oluşan bir mesafe ve mesafesizlikle öznenin ötekenden **hem bir maske edindiği, hem kendi derisini yüzdüğü ve ötekinin tenine sızdığı, hem giyindiği hem soyunduğu** andır bu”⁶ demektedir (Sayın, 2013, s. 31.). İmge böylece modeline hem benzeyen hem benzemeyen, hem ondan ayrı hem de onunla aynı olan, sözün özü, görünenle görünmeyen arasındaki köprüyü kuran bir bağlantı noktası olarak belirir. Oruç Aruoba'nın Zen düşüncesi içinde filizlenen Japon Haiku⁷ sanatının görü biçimi olarak ifade ettiği “tek tek şeyleri görmenin

⁶ Alıntındaki vurgular, bu sanat çalışmasının yazarına aittir.

⁷ Haiku Japon edebiyatında gelişmiş kısa ve özlü bir deyiş ve yazış biçimidir. Haikular, on yedi hece içeren üç dizeden oluşur. Haiku ustası, uzun bir yoğunlaşma sonucunda haikusunu tek seferde dile getirir/yazıya döker. Aruoba'nın

genişletilmiş yolu olarak – tek bir nesnede bütün dünyanın işleyişini görmek... her bir tek şeyde her şeyi, her küçük parçada büyük bütünü” görmek üzere seyretmek (Başo, 2008, s. 31, 42), aslında Plotinus’un ifade ettiği bir görü biçimi olarak temaşayla benzerdir. Coomaraswamy’nin de benzer şekilde, Hint sanatında Yoga için ifade ettiği gibi, bir nesne hakkındaki gerçek bilgi, sadece o nesnenin ampirik gözlemi ve duyu organlarının algısı yoluyla değil, ancak bilen ve bilinen, gören ve görülenin birbirlerinin sınırına girerek buluşmaları halinde elde edilebilir (Coomaraswamy, 1995, s. 10).

Plotinus, temaşa olarak ifade ettiği görme biçimi konusunda, resim sanatı üzerinden örnekler verir ve her şeyden önce merkezi perspektifi, yani klasik dönem Antik Yunan’daki temsil anlayışını reddeder. Çünkü merkezi perspektife göre bir resim yapmak demek, öncelikle, nesneyi belli bir açıdan görmek demektir. Bu bağlamda merkezi perspektif, imgeyi bakışa açılan ve gözü edilgenleştiren bir pencereye dönüştürür (Sayın, 2013, s. 15). Bakan göz baktığı dünyaya egemen kılınır ve imgeye hükmeder. John Berger tam bu noktada perspektif anlayışında bir çelişki görmektedir:

Perspektifin içinde yatan çelişki, perspektifin tüm gerçeklik imgelerini bir tek seyircinin göreceği biçimde dizmesidir. Bu seyirci, Tanrı’nın tersine, bir anda ancak bir tek yerde bulunabilir. Fotoğraf makinasının bulunmasından sonra bu çelişki daha da belirginleşmiştir. (...) Oysa perspektifle görsel alan sanki ideal olan buymuş gibi düzenleniyordu. Perspektifle yapılmış her taslak ya da yağlıboya resim seyirciye dünyanın biricik merkezinin kendisi olduğunu söylüyordu. Fotoğraf makinası —ondan daha çok da sinema makinası— aslında böyle bir merkezin bulunmadığını gösterdi (Berger, 1995, s. 17-18).

Öyleyse perspektif, bakışa aynı anda hem etkenlik hem edilgenlik, hem hakimiyet hem de mahkumiyet sunmanın paradoksunu taşır. Çünkü, perspektifte bakış noktası bellidir; bakıştan önce belirlenmiştir; göz belli bir açığa yerleşir ve bu tek açıdan bakar. Perspektif, bakışı edilgenleştirip, ehlileştirdiği halde, bakana bir hakimiyet yanılsaması verir. İşte Plotinus bu özne - nesne ayırımına dayalı, özneyi nesneye egemen kılan tek yönlü ve sınırlı bakış açısı sebebiyle perspektifi reddeder. Ve perspektifin dayattığı “bakmak” onun “seyretmek / temaşa etmek” dediği görme biçiminden oldukça uzaktır.

Perspektif ikinci olarak, tuvali, bir uzaymış gibi, derinliği olan bir uzammış gibi kurmak demektir (Yılmaz, 2006, s. 44). Böylece merkezi perspektif, iki boyutlu bir yüzey üzerinde üç boyutlu bir uzay yanılsaması kurar. Gerçeklik etkisi yaratmak üzere perspektif, bakan

aktardığına göre haiku tek bir ‘soluk’ tur; tek bir seferde dile getirilebilecek en küçük anlam bütünüdür. Örnek olarak büyük haiku ustası Başo’dan bir haiku: “Yaşlı beden ya / yaprakta ağırlaşan / çiy damlası” (Başo, 2008, s. 19 -28.) Başo, yapraktan yere damlamak üzere olan çiğ tanesinde, zamana yenik düşen insanın ve dünyanın halini/ingesini görür.

kişinin, ressamın bakış açısına yerleşerek aynı uzamsal görüyü deneyimleyebilmesini ve resmine ya da imgesine değil de nesnenin kendisine bakıyormuş hissine kapılabildiğini gerektirir. Yanılsama estetiği üzerine kurulu merkezi perspektif bu bağlamda, Platon'un hakikat etkisi yaratması sebebiyle karşı durduğu gibi, gözün gördüğü ile hakikatin bir ve aynı şey olduğu anlayışı üzerine kuruludur. Görünen görünmeyene, imge modele eşitlenir. Sayın, bu anlamda perspektifin, "yalnızca görüneni değil, görünmeyeni de ehlileştirmekte" olduğunu söylemektedir (Sayın, 2013, s. 16). Plotinus için bu, yukarıda alıntıladığımız gibi, duyumsanabilir tarafından yutulmuş Narcissus'un talihsizliğini paylaşmaktan başka bir şey değildir. Bu noktada Plotinus klasik perspektif anlayışının uzağında, nesneyi gördüğü haliyle değil, olduğu haliyle temaşa etmeye imkân tanıyan bir görme biçimi ve imge anlayışından bahseder:

İnsan gruplarının ve farklı mesafelere yerleştirilmiş objelerin betimlemesinden vazgeçen ressam, bunları bilinçli olarak birinci plana taşır ve bu özgül bir plandır; buna paralel olarak, büyük bir özenle, kostüm, saç, silah, koşum takımı ve aksesuarlardaki en ince detayları betimlemeye çalışır; son olarak, birbirinden farklı uzaklıklarda olan şeylerdeki gölgeli ve nüanslı renklerin yerine, lokal, düz ve tekdüze tonlar koyar ve bunlar betimlenen objeler için de aynıdır (Plotinus'tan aktaran Farago, 2017, s. 62).

Plotinus'a göre perspektifin terk edilmesiyle derinliğin ve gölgenin ortadan kalkması sonucunda görülen şeyin tasviri/temsili maddesizleşir. Bu tür bir tasvirde maddesellik saydamlaşır; çünkü şeyler, ışığı engellemeden iç içe geçip birbirlerine nüfuz ederler. Resimde, ışık ile ışığın yayıldığı kaynak arasındaki ayrım ortadan kalktığı anda, her şey eşit düzeyde bir ışık kaynağı haline geldiğinde, gölgeler yok olur; varlıklar arasındaki sınırların birbirine karıştığı bir görüş elde ederiz; öyle ki "buraya kadar benim varlık alanımdır" diyecek şekilde kendi sınırlarımızı belirleyebileceğimiz hiçbir nokta kalmaz artık (Farago, 2017, s. 65). Bu tür bir görüş, "ben" ve "o" ayrımını ortadan kaldırır; bireyselliği, "ben" bilincini aşarak, bugün bildiğimiz haliyle Descartesçi kartezyen özne-nesne ayrımını hükümsüz kılar. Aynı zamanda imge, gözün sınırlı bakış açısından değil, tıpkı her yerden gelerek, her noktaya yayılarak gölgeyi yok eden ışık gibi, insan bakışının sınırlılığını aşan, aynı anda birçok yerde olabilen, birçok noktadan görebilen çok merkezli bir bakış açısıyla resmedilir.

Sanat tarihçisi André Grabar, Geç Antik Çağ sanatının M.S. 4. yüzyılın başından itibaren merkezi perspektif anlayışını terk ederek, iki ayrı türün uzlaşısından oluşan bir perspektife ait örnekler sunduğunu ve Plotinus'un salık verdiği görme biçimi ve temsil anlayışının bu örneklerle ilişkili olduğunu söyler. Geç Antik Çağ'ın temsil anlayışını belirleyen bu iki görüş

biçimi, üç boyutlu perspektifin aksine iki boyutu kullanan “tersten” ve “yayılmacı” perspektiflerdir (Grabar’dan aktaran Farago, 2017, s. 63). Plotinus’un salık verdiği temsil anlayışını ve *temaşa* düşüncesini daha iyi kavramak ve örneklendirerek somutlaştırmak üzere resim sanatı üzerinden devam ederek bu iki görü biçimine kısaca değinmek yararlı olacaktır.

Florenski, tersten perspektifin, merkezi perspektifin aksine, tasvirlerin izleyiciyle aralarında var olan mesafenin artışı oranında büyüyüp genişlemesi sebebiyle kimi zaman bozulmuş ya da hatalı perspektif olarak tanımlansa da, klasik perspektif kurallarını tersine çeviren bu perspektif türünün ne bir beceriksizlik ne de bilgisizlik belirtisi olmadığını altını çizer. Florenski özellikle Orta Çağ ikonlarında belirgin olan tersten perspektifin öne çıkan özelliğinin, temsillerin çok merkezli, çok bakış açılı olması olduğunu belirtir. Temsil, bakan kişinin tasvirlerin çeşitli kısımlarını izlerken durma noktasını yani bakış açısını değiştirdiği düşünülerek tasarlanır. Çok merkezli temsil, göze doğru açılarak gözün bakış açısını sürekli dönüştürür (Florenski, 2007, s. 43-44). Böylece imgeye bakan göz devingenleşir, tek bir noktada sabit kalmaz artık. Tersten perspektifin bir diğer özelliği de imgelerin merkezi perspektifte olduğu gibi kendilerini kapsayan uzamsal derinliğe (tuvale) doğru değil, bakan göze doğru, dışarıya doğru açılmalarıdır. Şemsi Altaş, Mısır hiyeroglif imgelerini, özellikle *Nebamun*’un mezar resmini örnek vererek tersten perspektifte imgenin göz karşısındaki hakimiyetini şöyle aktarır:

Resimde iki dansçı misafirler için eğlence imkânı sunarken dört müzisyen (ikisi tam yüzlü) oturtulmuş olarak gösterilmiştir. Resimde kullanılmış olan tersten perspektif sayesinde imge, bakış karşısında üstünlük sağlamaktadır. Bu durum imgeyi büyütmede bizi küçültmektedir. Böylece imge dışarı doğru genişleyen pencereden hâkimiyetini etrafa saçarak dışarı doğru fıskırır (Altaş, 2018, s. 12-13).

Yani tek taraflı bir seyir değildir söz konusu olan. İmgeden kendine bakan göze yönelen bir bakış, açılım söz konusudur. Böyle bir temsil anlayışı imgeyi kendine kapalı bir dünyaya hapsedmez. İmge seyircisinin farkındadır.

Yayılmacı görü içinse Doğu menşeli bir biçim olarak Uzak Doğu, Hint, Türk sanatı gibi farklı uygarlıklarda karşılaştığımız minyatürleri örnek verebiliriz. Minyatür temsilleri de çok merkezli olmasıyla belirgindir. Kompozisyon içindeki öğeler cepheden, profilden, kuşbakışı, çapraz gibi pek çok farklı açıdan tasvir edilebildikleri gibi, kimi zaman sadece tek bir figür farklı açılardan görünüşleriyle de resmedilebilir. Nakkaş, gözün bir noktadan

bakarak elde ettiği görüntü yerine atmosferin kavradığı yayılımda nesnelere tüm halleri ile tasvir etmeye yönelir ve böylece bakış açısının gerçekliği parçalayan öznelliği ve sınırlılığında kurtularak, objektif bir görü elde eder (Konak, 2007, s. 101). Beliz Güçbilmez, gerçekçi Türk tiyatro yazarlığını minyatür dramaturgisi ile incelediği “Zaman / Zemin / Zuhur” adlı eserinde bu görüşü “anonimleşmiş bir bakış” olarak tarif eder:

Batı resminde bakanın konumu resmi yapan ile özdeşir ve biriciktir; aynı şey biriciklik koşulu dışında minyatür için de geçerlidir. Ancak, ilki, teorik olarak, o resimde değil, başka resimlerde başka açıların mümkün olabildiğini ima eder (başka an, başka ışık, başka bir bakış açısı); mutlaklaştırılan şey, bakılan dünyanın, görünümün değil, bakanın konumudur; ikincisinde ise hangi taraftan ve kimin tarafından bakılırsa bakılsın değişmeyecek olan bir mutlak menâzırdır. Öyleyse, yorum, ilgi alanının ve zaten imkân alanının dışında bırakılmıştır. Dünya nasılsa öyledir, kimin baktığından, nasıl baktığından bağımsız olarak varolur. Mutlak menâzir ilkesi, anonimleşmiş dediğim bakışın özgür hareketi ile birlikte işler (Güçbilmez, 2016, s. 162).

Bu anonim bakışla birlikte, ortak bir ekseninde konumlanan tasvirlerin, öznel konumları bütün içinde yok olmaz ve tasvir detayda da sürer (Konak, 2014, s. 46). Tasvire yerleşen tüm imgeler hem biricikliği içinde en ince detaylarına kadar çizilir hem de imgeler arasındaki sınırların yok olduğu bir bütünsellik içinde birleşir, özümser. Göz, bir kamera objektifi gibi en yakın mesafeden en uzak mesafeye, kuşbakışı görüşe kadar farklı dikey derecelerde bir seyre davet edilir; birçok görme biçimi mümkündür. Bakış klasik perspektifteki gibi bir noktaya doğru yönlendirilmez, bir noktadan diğerine ve her yöne akışkan bir salınım halinde minyatürün yüzeyinde gezinir; ona dahil olur. Böylelikle, birin ve bütünün aynı anda görülebildiği, insan gözünü aşkınlayan bir görme biçimi karşımıza çıkar:

Çünkü uzayın bilinen kurallarından uzaklaşarak, onu yorumlamaya kalkışan nakkaş onun şekillendirdiği görme biçimlerinden de uzaklaşır... Çünkü gözün tek noktadan algısına bağlı olarak elde ettiği; gittikçe daralan, küçülen ve netliğini kaybeden görüntü derinliğin nesneye sağladığı bir özellik değildir. Bu durum daha çok gerçekliği bireysel bir noktadan izleyen gözün yanılması sonucu oluşur. Bu nedenle natüralist resimde nesnelere derinlik ekseninde izlenen hiyerarşilerine bağlı perspektif planları, gerçekliği nesnelere durumlarına bağlı olarak tasarlamayı isteyen nakkaşın tasarımında yer almaz (Konak, 2007, s. 101-102).

Konak'ın dediği gibi, klasik temsile ilişkin görü biçimi görme olayını gören gözde başlatır ve imgeyi gören göze göre tasarlar; sonuçta ortaya çıkan merkezi perspektif ilkeleri nesnenin doğasına ait değil, onu gören gözün doğasına aittir. Plotinus'da ise görme, -yukarıda tersten ve yayılmacı perspektif örneklerinde gördüğümüz gibi- görülen nesnede başlar. İmge, gözün bulunduğu noktadan değil, nesneden hareket ederek tasarlanır. Sanatçı bir bakıma bedenselliğinin sınırlarını aşarak temsil nesnesi ile birbirine karışır. Uzayın maddeselliğini aşmak isteyen sanatçı, gözün/bakışın maddeselliğini aşmalıdır öncelikle. İmge artık

nesnenin görünüşünü ikileştiren, ona dışsal olarak tıpatıp benzeyen bir şey değildir. Sanatçı bir simyacıya dönüşür; öyle ki görünüşlerden başka görünüşler yaratır; doğadan aldıklarını doğaya geri verir ve fakat onları dönüştürür ve bu dönüşümün ürünü, sanatçı için altın değerindeki imgedir. Plotinus bir bakıma somut/duyusal olandan soyut/öz olana ulaşma süreci olarak sanatta klasik temsil anlayışını reddeden bir soyutlamayı işaret eder. Farago bu bağlamda, 20. yüzyılın ilk yarısında, Antik Çağ'da tohumları atılan ve Yeni Çağ'da Rönesansla birlikte yeniden yükselerek doruk noktasına ulaşan perspektifi terk eden ve Batı sanatında soyutlamanın öncüleri olarak anılan sanatçıların Plotinus'u referans almalarının şairane olmadığını söylemektedir (Farago, 2017, s. 67). Plotinus'a göre sanatçının işi, **“doğa ile imge arasındaki mesafeyi arttırmak”**tır. Bunu yapabilmek için de önce doğa ile kendisi arasındaki mesafeyi yok etmelidir. Sanatçı **doğa gibi olan değil doğalaşan** bir temsile doğru yönelmelidir. Farago'ya göre Plotinus için sanatın amacı, formların oluşumunu sağladığı anda doğadaki yaratıcı ilk atılımı ve hareketi kendi içinde yeniden yakalamaktır ve böylece “sanat felsefesinde ilk defa bir yazar Aristoteles'teki doğalaştırılmış doğa estetiğine denk düşen taklit tezine karşı çıkmakta ve doğalaştıran doğa estetiğini ögütlemektedir” (Farago, 2017, s. 66).

Plotinus'un buraya kadar ele aldığımız mimesise yani temsile ilişkin düşüncelerini özetleyelim: Plotinus'a göre temsil, imgenin çift katmanlı varoluşuyla örülür. İmge, Zeynep Sayın'ın Bizans ikonaları için ifade ettiği gibi temsil ettiği şeyle hem benzeşen hem benzeşmeyen bir benzeşimdir (Sayın, 2013, s. 21-22). İmgenin bu çifte varoluşu, Plotinus'da bizi birbiriyle ilişkili kavramsal çiftlerle karşı karşıya bırakmaktadır: Mesafesizlik - mesafe, aynılık - başkalık, özdeşleşme - uzaklaşma, öznellik - nesnellik. Platon'un dönemindeki klasik temsil anlayışı bu kavramsal çiftlerden her birinin ilki üzerine kuruluydu. Platon, bu anlayışa karşı çıkarak ikinciler üzerine kurulu bir temsil anlayışına işaret etti. Plotinus ise hem birincileri hem ikincileri kapsayan, bu çiftler üzerinde salınan bir temsil anlayışını dile getirdi. Onun özgünlüğü kanımızca bu “çift”leri bir ikilik değil, ikilikleri aşmanın yolu olarak “temaşa” (seyir) anlayışıyla kat etmesinde ve bu bağlamda Platon'un gidimli, diyalektik düşünceye yüklediği yeteneği sanatsal sezgi ve iç görüye atfetmesidir. Sanata bir deneyim, süreç olarak yaklaşan Plotinus, sanatta metafizik bir yolculuk, görünenlerin alanından görünmeyenlerin alanına ve de tersi, iki ontolojik katman arasında bir salınım imkânı görmüştür. Plotinus'ta böylesi bir yolculuğu mümkün kılan da yolun iki ucunu oluşturan temsile özgü bu karşıtlıklar olarak belirir. Bu karşıtlıkları aşmak için onları aynı

anda deneyimlemek, aralarındaki bağıntıyı keşfetmek gerekir. Çünkü biri olmadan diğeri mümkün olmayacaktır:

Görmek için kendi'nin bilincine varmak gerekir ve bu görünün bilincine varmak için, bir bakıma görmeye son vermek gerekir. O halde, görünün bilincinde olarak görmek istiyorsak, görüden yeteri derecede uzaklaşmak gerekir, fakat görüye dönemeyecek ve yeniden görüye dalamayacak kadar uzaklaşmamak gerekir. İşte bu karşılıklı ayrılma ve birleşme hareketiyle, bütünü içerisinde erime durumunun bilincine varırız ki bu ideal, bir anlaksal temaşanın en büyük amacıdır (Plotinus'tan aktaran Farago, 2017, s. 65).

Sanatçı temsil nesnesi ile kurduğu ilişkide mesafe ve mesafesizlik, özdeşleşme ve uzaklık dereceleri arasında seyrederek; karşıtlıkların, sınırların bir bu yanına bir öte yanına geçerek sınırı, karşıtlığı silikleştirir. “Her bir tek şeyde her şeyi, her küçük parçada büyük bütünü görmek” demek o halde, Plotinus’un seyrini takip edersek, sanatçının o “tek şey”e - nesnesine- en yakın mesafeye yerleşerek, onunla özdeşleşerek ve sonra derece derece ona mesafe alarak onun tikelliğini/öznelliğini/maddeselliğini aşmayı, onu daha yukarıdan, daha kapsayıcı bir bakışla kavramayı, kısacası bu dereceler arasında tek bir bakış açısı değil, birçok bakış açısını deneyimleme imkânını ifade eder. Görüyoruz ki Plotinus Batı sanat biçimlerinin genellikle birbirlerine karşıt olarak konumlandığı bu kavramsal çiftleri sanatsal yaratımın ve de sunumun birbirini dışlamaktan öte birbirini tamamlayan iki görme yolu, iki yaklaşım biçimi olarak ele alır. Bu sanat çalışması kapsamında Plotinus’un bu kavramsal çiftlerin birlikteliği üzerine kurulu temsil anlayışına “**temaşa olarak temsil**” diyeceğiz.

Bu noktada, Plotinus’un -ondaki mistik bağlamı göz ardı ederek- benzeşme ve benzeşmeme, özdeşleşme ve uzaklaşma, mesafesizlik ve mesafenin sınırlarında beliren “*temaşa olarak temsil*” anlayışıyla, Platon’un düşüncelerinden yola çıkarak vardığımız “*misal olarak temsil*” yaklaşımını tiyatro sanatındaki karşılıklarıyla ele alarak, Antik Yunan’da mimesisle birlikte sanatsal sunumun bir diğer halkasını oluşturan **diegesis**, yani **anlatı** çatısı altında birleştireceğiz.

1.2. Diegesis: Temsiliyetin İfşası

Temsil, her durumda doğası itibariyle temsil eden ve edilen arasındaki aynılık-başkalık eşiğinde vücut bulur. Ve her bir farklı temsil düşüncesi bir bakıma, bu eşiğin neresinde durduğuna göre şekillenir. Tiyatroda kökenini Aristoteles’in *Poetika*’sında bulan klasik/dramatik temsil anlayışı söz konusu aynılık-başkalık eşiğinde “aynılığı” göz önüne

olarak “başkalığı” göz ardı etmek prensibi üzerine kuruludur. Şimdi bu temsil anlayışına, tiyatro sanatının asal ögesi olarak kabul edilen oyunculuk sanatı üzerinden bakalım.

Patrice Pavis, oyuncunun, seyirci karşısında hem şimdi ve burada bulunan bir insan olarak *gerçek* bir varoluşu hem de kendi varlığında başka birini görünür kıldığı *temsili* bir varoluşu olduğunu ifade eder. Oyuncunun bu temsili varoluşu, bir başka ifade ile temsil nesnesi “rol”üdür. Pavis’in deyişiyle oyuncu bu “çift statüsü”yle temsilin aynılık/başkalık ilişkisini kendi varlığında aynı anda taşır (Pavis, 2000, s. 81). Oğuz Haşlakoğlu, Antik Yunan’da oyuncu için kullanılan “hipokrit” sözcüğünün etimolojisinden yola çıkarak, oyuncunun bu çift statüsü dahilindeki temsili niteliğini şöyle açıklar:

Eski Yunanca bir sözcük olan hupokrites bugün Batı dillerinde “hypocrite” olarak anılıyor, ancak asıl anlamını yitirerek ve sözcüğün olumsuz yönü öne çıkartılmış bir biçimde. “Hypocrite” aşağı yukarı tüm Batı dillerinde aynı anlama geliyor, bu ise çok iyi bildiğimiz ahlakî anlamda bir olumsuzluk, başka bir deyişle “ikiyüzlülük” anlamında kullanılıyor. Oysa, sözcüğün özgün hâlinde hupokrites, Yunanca “oyuncu” demek. Ne var ki, sözcüğün etimolojik kökeninde “oyuncu” anlamı bulunmaz; hupo bir ön sıfat olarak önüne geldiği sözcüğe “altta olma” anlamı katar, krites ise “ayırt etmek” anlamına gelir. Burada oyunculukla olan bağ için gerekli ipucu aslında krites sözcüğünde yer alır. Sözcüğün geldiği krinein fiili, iki şeyin birbirinden ayırt edilmesi anlamını da içeren, bugün bizim “kritik/critique” (eleştiri) olarak bildiğimiz kavramın kökenini oluşturmaktadır. Eleştiri dediğimizde, eleştirilen bir şeyin olumlu ve olumsuz yanları birbirinden ayırt edilerek, bir bütün olarak esaslarının ve böylece sınırlarının ortaya konulmasını anlıyoruz. İşte bu ayırt etme, krites sözcüğüne asıl anlamını verir. Her ayırt etmede bir şeyin başka bir şeyden ayırt edilmesi söz konusu olduğu için de bu durum neden hupokrites sözcüğün “ikiyüzlülük” anlamında kullanıldığına da açıklık getirir. Buradaki en önemli nokta, hupo’nun “altta yatan”, “altında” anlamında kullanılan bir ön sıfat olarak, krites sözcüğüne, bizzat ayırt edenin kendisinin bu ayırma yaptığı anlamı kattığını görebilmektir. Bu da bizim hupokrites sözcüğünü birebir anlamında “ayırma saklanan” ya da “ayırma yatan” olarak çevirmemiz gerektiğini söylüyor. O hâlde soru: Bu durumda, “ayırma saklanma”nın oyunculuğu nasıl tanımladığıdır (Haşlakoğlu, 2007, s. 429-430).

Haşlakoğlu’na göre “Eski Yunan’da oyuncunun *hupokrites* olarak isimlendirilmiş olması; *actor*, *acteur*, gibi günümüz Batı dillerinde mimetik fiilin sahne ve oyunu esas alan görünür niteliklerinden değil, doğrudan oyunculuk fiilinin görünmeyen, örtük ontolojik esasından hareket edildiğini gösterir” (Haşlakoğlu, 2017, s. 164). “Ayrımda saklanan” olarak oyuncu, iki karşıt durumun aynı anda hem ayrıldığı hem de birleştiği sınırdaki “bir aradalık” olarak ifadesini bulur. Oyuncu, sahnede oynadığı rol kişisiymiş gibi görünse de rol yapmayı bıraktığı an rol kişisi diye ayrı bir varlığın ortada kalmayacağı âşikardır. Öyleyse sahnede gördüğümüz oyuncu ne “o” ne de “bu”, ne kendisi ne de rol kişisidir; bu ikisinin birbirinden ayrılamaz bir aradalığıdır. Bu bir aradalık, Haşlakoğlu’na göre oyuncunun rolüyle zorunlu bir özdeşleşme ilişkisi kurmasını gerektirir. Fakat diğer taraftan bu özdeşlik için gerekli koşul ise oyuncunun canlandırdığı rol kişisi “olmamasına”, Haşlakoğlu’nun ifadesiyle oyuncunun rolü “değillemesine” bağlıdır. Oyunculukta temsili ontolojik bakımdan mümkün

kılan, bu özdeşlik içinde başkalık ve başkalık içinde özdeşlik durumudur (Haşlakoğlu, 2007, s. 432-433). Klasik/dramatik temsil anlayışında oyuncu, doğasında var olan bu bir aradalık durumunu açık etmez. Rolü ve kendisi arasındaki ayrımı gizler; ayırırda saklanan kendi varlığını temsili varlığı yani rolü ile örtme becerisi, oyuncunun yeteneğinin ölçütü olarak belirir. İşte Platon'un temsil düşüncesinde karşı durduğu temsilin temsiliyetini gizleyen özelliği, başka bir ifadeyle temsilin doğası itibariyle sahip olduğu çift ontolojik katman sunum anında örtmesi, tiyatro sanatında oyuncunun, kendini, oynadığı "rol"ün bizatihi kendisi olarak sunması, ayırırda saklanan yönünü açık etmemesi olarak karşılık bulur.

Haşlakoğlu'nun dediği gibi "ayırırda saklanan" olarak oyuncu aslında tümüyle ontolojik konumunda insanı temsil eder (Haşlakoğlu, 2007, s. 430) ve tiyatroyu "temsil"in arketipi olarak gören Farago'nun da ifade ettiği üzere tiyatronun ve de oyuncunun arketipal boyutta temsil nesnesi daima "insanlık durumu"dur. Türel Ezici de şiddet olgusunu arketipal boyutuyla dramaturjik bağlamda ele aldığı ve seçili tiyatro eserleri üzerinden örneklediği "Şiddetin Metafiziki ve Dramaturjik Görüntüsü" adlı kitabında hem "durağan bir ilkörneğe" hem de "ezelden ebede devam eden dinamik bir süreç" olarak şiddet arketipinin, sonsuza kadar, kendi ilk örneğini kaybetmeksizin "görece özgül, yerel değişiklikler göstererek, başka dramatik ya da post dramatik örneklerde" devam edeceğini, "her durumda şiddetin çoğul görüntüsünü" anlatmayı sürdüreceğini ifade ederek, "şiddet" arketipi örneğinde bizi bir bakıma, tiyatroyu arketipal kodlarla okumaya davet eder (Ezici, 2010, s. 11-12).

Bu bağlamda, Farago'nun oyuncu üzerine düşüncelerini takip edersek, oyuncu "rol"ü üzerinden -rolün arketipal bağıntıları bağlamında- kendisini izlemeye gelen kalabalığın bir temsilcisidir. "Rol" de izleyicinin arketipik bağlamlar üzerindeki yansıması, temsildir. Her bir insanın farklı, değişen kaderlerle payına düşeni görünür kılan ve temsil eden, fakat kendisi aynı, değişmez olan evrensel arketipler aracılığıyla, olduğu haliyle insan sahnededir (Farago, 2017, s. 20-22). "Rol"ler bu bağlamda "insanlığa" dair kolektif ilk imgelerin misalleridir. Platoncu mimesis eleştirisinin bizi götürdüğünü iddia ettiğimiz temsil anlayışı işte rolün bu "misali", "mecazi" varoluşuyla sahnede açık edildiği bir temsil anlayışıdır. Bu, tiyatronun -sahnenin ve de rolün- doğasına zaten içkin olan temsili ilişkiyi görünür kılmaktır. Böyle bir anlayış, rolün gerçekçi bir temsiline, gerçekçilik etkisine karşı durur. "Rol" insana dair analogik, alegorik, mecazi bir bağlamda kavrayışa açılır. Bu durumda, sahnede temsil edilen herhangi bir insanlık hali, misali olan "rol"ün biricikliğine, hayatın kendisi de sahneye indirgenemez. Çünkü, aynılık-başkalık ilişkisini örten bir temsil anlayışı, izleyiciyi gündelik

hayatın dolaysızlığına, mesafesizliğine benzer bir konumda tutacak ve tiyatro kendini hayatın kendisi gibi sunduğunda, seyirci bir kapı deliğinden bir hayat kesitini izliyormuş gibi sahneyi izleyerek aslında hayatın kendisine mesafe alamayacak, yaşamın akışına kapılıp gittiği gibi sahnenin akışına kapılıp gidecek, onu aşkınlayacak bir görü düzeyine alenen yükselemeyecektir. O halde, denilebilir ki sahnede kurulan mikro-kozmos, kozmosun kendisinin bir temsili, *misal olarak temsil*'idir; rol de insana dair bir misaldir ve hem sahne hem de oyuncu bu *asıl-misal* ilişkisini, yani dolayımı açık etmelidir. Bu bir bakıma oyuncunun rolün temsili maskesini, kendi yüzünden ayrı bir yüz olarak ayırmasını gerektirir. Oyuncu rolüne mesafe almalıdır ki seyirci de aynı mesafe aralığından görebilsin; “rol” bir insan imgesi/sureti üzerinden, insan(lar)a ve insanlığa dek dikey bir perspektifte açılıp genişleyebilsin.

Fakat Haşlakoglu'nun işaret ettiği gibi, oyuncunun rolüyle hem aynı hem başka olma hali, oyuncu ve rol arasında belli bir seviyede özdeşlik ilişkisi kurulmasını gerektirir. Ve Plotinus'un karşıtlıklar arasında kurduğu tamamlanma ilişkisi düşünüldüğünde role özdeş olma ve de olmama hali, oyuncunun bütünlüğünde biri olmadan diğersinin olmadığı bir ortaklık olarak karşılık bulur. Plotinus'taki *temaşa olarak temsil* düşüncesi de oyuncunun rolle hem aynılığı hem başkalığını, hem *o* hem *bu* olma halini gizlememe prensibine götürür bizi fakat aynılığı başkalıktan ayıran keskin bir sınır ya da geçiş yoktur Plotinus'un düşüncesinde. Çünkü başkalığı deneyimleyebilmek için aynılığın, aynılığı deneyimleyebilmek için başkalığın farkına varmak gerekir. Oyuncunun yukarıda ifade ettiğimiz gibi dikey bir perspektifte rolün tikelliğini aşabilmesi, ona mesafe alabilmesi için önce kendine içkin hale getirmesi gerekir. Bilen, gören -oyuncu- ve bilinen, görülen -rolün- birbirlerinin sınırına girerek buluşmaları halinde içsel olan dışsal hale, öznel deneyim olan nesnel bir kavrayışa dönüşebilir. Çünkü “rol” bir insanlık halinin tezahürüyse, kendisi de bir insan olan oyuncuya içkin olan bir haldir öyleyse, oyuncudan başka bir şey değildir; fakat onunla başlayıp biten bir şey de değildir, oyuncudan kendisini izleyen kalabalığa doğru açılır, tüm bir kalabalığı kapsar ve bu bağlamda da ondan başkadır. Tıpkı tersten perspektifteki gibi sahnenin içine doğru kapanacağı yerde, dışarıya doğru kendisine bakan gözlere doğru açılır. Ve tıpkı aynı anda birçok perspektiften resmedilen figürler gibi, oyuncu rolüne en yakın mesafeye yerleşerek hem rolün perspektifinden bakan özdeş bir görüyü hem de rolüne mesafe alarak ona karşıdan ve de başka pek çok açıdan bakabilen mesafeli bir görüyü aynı anda deneyimleme -ve dolayısıyla seyirciye de aynı deneyimi yaşatabilme- imkânına kavuşur. Böylece Plotinus yüzyıllar öncesinden, modern Batılı oyunculuk

kuramlarında sıklıkla birbirinden ayrılan iç - dış, özdeşleşme - uzaklaşma, yanılısama - yanılısamayı kırma gibi ikilikleri, sanatsal deneyimin birbirini bütünleyen iki ucu, sanatçı ve malzemesi arasında eş zamanlı bir bir aradalık olarak kavrar. O halde rol ve de tüm bir tiyatro sahnesi aynı anda hem bir *hayal*, bir *misal* hem de bir *hakikat*'tir. Hakikiliğini hayali oluşundan, hayali oluşunu hakikiliğinden alır. Farago'nun deyimiyle tiyatrodaki "seyirci kendilerinden daha gerçek olan kendi gölgeleri karşısında silinir" (Farago, 2017, s. 22). Aslında tek bir cümle ile ifade etmek istediğimiz, hayal ve hakikat arasındaki salınımın silikleşen sınırında beliren sanata özgü bir deneyimin gücünü, olanaklarını sonuna kadar kullanmak; onu birini diğeri adına feda etmesini gerektirmeyecek çift varoluşu içinde kavramak/deneyimlemektir. Bu da bakışımızı, 20. yüzyıl tiyatrosunun keşfettiği ve farklı yaklaşımlarla farklı biçimlerde kullandığı gibi tiyatronun teatralliğinden gelen imkânlarla çevirmek demektir.

Tiyatrodaki temsilin temsiliyetini bu şekilde açık etmek demek, klasik/dramatik temsil anlayışının dışına çıkmak, başka bir ifadeyle tiyatroyu salt "mimesis" kategorisi altında sınıflayan ve tiyatronun teatralliğinin üstünü örten yaklaşımlardan uzaklaşmak demektir. Bu sebeple, 20. yüzyıl Batı tiyatrosunda tarihsel avangartların Aristotelesçi klasik dramatik yapıda yarattığı kırılmalarla tiyatronun teatralleşmesine doğru açılmış olan yolda Brecht'in, bu imkânı, tiyatroyu mimesisten ziyade Antik Yunan'da sanatsal sunumun bir diğeri halkasını oluşturan *diegesis*'e, yani hikâyeye anlatımına yaklaştırmakta görmesi tesadüf değildir. Tiyatronun teatralliğini sonuna dek açık ederek kullanması ve anlatımın ilk kez Brecht'in epik tiyatrosuyla sistematik bir biçimde tiyatroyla ilişkilendirilerek, teatral sunumun bir halkası olarak yapılandırılması için Batı tiyatrosunun Rönesansla birlikte yeniden keşfederek kendine miras edindiği Aristotelesçi mimetik/dramatik tiyatrodan yüz çevirmesi gerekecektir. Süreyya Karacabey, tohumlarının Rönesans'ta atıldığı ve 17. yüzyılda filizlenerek 19. yüzyıla dek hakimiyetini sürdüren klasik dramın çıkış noktasının Aristoteles'in *Poetika*'sı olduğunu ifade eder:

Poetika'da yer alan "ahlaksal olarak ağırbaşlı, başı ve sonu olan belli bir uzunluğu olan bir eylemin taklidi" tanımı, dramın değişmez bir özelliğini açıklamaktadır. (...) Avrupa dramı, tragediyaların dünyasından uzaklaşsa da, dramatik türün biçimleme araçları değişmemiştir. Bir öyküye, birlikli bir olay örgüsüne, karaktere, diyaloga, sonunda uzlaşacak çatışmaya dayanan, eylem zamanı şimdi olan dram, Avrupa estetik tarihinde bir sürekliliğe temellenmektedir. Tiyatro için yazınsal metinlerin ideal biçimleme ilkelerini yansıtan, üst bir türün nitelenmesi olarak kullanılan dram, tarih üstü bir görünüme sahiptir (Karacabey, 2007, s. 11).

Dolayısıyla Batı tiyatrosunda 20. yüzyıla dek diegesis, Aristoteles'in *Poetika*'da tiyatroyu anlatı sanatından kesin sınırlarla ayırmasının bir uzantısı olarak, tiyatro sanatıyla uzaktan yakından ilişkilendirilmemiştir. Zira, *Poetika*'da Aristoteles şiir sanatının tüm türlerini mimesis çatısı altında sınıflar ve taklit tarzları bakımından bu mimetik sanatları iki ana kategoriye ayırır: Buna göre, bir yanda hikâye etme yoluyla taklit, diğer yanda da tragedya ve komedyadaki gibi taklit edilen bütün kişileri etkinlik ve eylem içinde gösterme yoluyla taklit bulunur. Hikâye etme yoluyla taklit de kendi içinde ikiye ayrılır: Bunlarsa ya Homeros'un yaptığı gibi, yani *epos*'taki gibi şairin/ozanın bir başka kişi adına konuşarak, ya da doğrudan doğruya kendi adına konuşarak hikâye ettiği taklit tarzlarıdır (Aristoteles, 2005, s. 14-15, 1448 a). Özetle Aristoteles, mimesis üst kategorisi altında temsil/taklit dereceleri bakımından üç aşamalı bir sınıflandırma yapar: Doğrudan temsil -tiyatro-, dolaylı temsil -anlatı- ve her ikisinin bir arada bulunduğu epik anlatı. Görüldüğü gibi Aristoteles anlatı ile tiyatroyu birbirinden kesin sınırlarla ayırır.

Platon da tiyatroyu mimetik bir sanat olarak sınıflandırmış ve onu *dithyrambos* ya da *epos* gibi diegetik türlerden ayırmıştır fakat Aristoteles'ten farklı olarak o, şiir sanatının bu üç türünü mimesis değil, diegesis çatısı altında sınıflandırmıştır. Platon "Devlet" in 3. kitabında şiir sanatını, diegesis -anlatı- üst başlığı altında üç farklı türe ayırır: İlk olarak tragedya ve komedyadaki gibi taklit yolu ile anlatım, ikincisi *dithyrambos*'taki gibi taklide dayanmayan anlatım ve üçüncüsü destandaki gibi bu iki türün bir araya geldiği epik anlatım (Platon, 2018, s. 85, 394c). Buna göre dramatik şiir -tiyatro- mimetik, lirik şiir diegetik, epik şiir ise hem mimetik hem diegetik anlatı biçimleri olarak karşımıza çıkar. Görüldüğü gibi Aristoteles diegesisi bir mimesis türü olarak sınıflarken Platon mimesisi bir diegesis türü olarak kategorileştirir. Platon'un tasnifine baktığımızda onun da Aristoteles gibi temel olarak şairin kendi ağzından konuştuğu, kendini açık ettiği, dolaylı, mesafeli **anlatı** (Aristoteles'in sınıflandırmasına göre **temsil** demeliydik) ile kahramanın ağzından konuştuğu, kendini gizlediği dolaysız **anlatı (temsil)** arasında bir ayrım yaptığı aşikardır. Ancak -yukarıdaki cümlede parantez içlerindeki ayrımlarda da görülebileceği üzere- Aristoteles'in tasnifi farklı **temsil dereceleri** olarak belirirken, Platon'un tasnifi farklı **anlatı dereceleri** olarak karşımıza çıkar. İşte bu noktada, Platon'un tasnifini takip ederek, tiyatrodaki temsili, bir anlatı derecesi olarak kavradığımızda, anlatı ve temsil karşıtlığının giderilmesi imkânı doğar; temsil, dış halkada konumlanan anlatıyla iç içe geçen bir iç halka olarak belirir ve sahne **dolayım ve dolaysızlık, mesafe ve mesafesizlik, özdeşleşme ve uzaklık** arasında çeşitli derecelerde seyrin, yani *misal* ve *temaşâ* olarak temsil anlayışlarını bir araya getirmenin

mümkün olduğu bir çift katmanlılık kazanır. Böylece tiyatrodaki anlatı, temsilin temsiliyetini gizlemek yerine açık etmek, tiyatronun teatral olanaklarını sonuna dek kullanmak üzere bir yol açmış olur. Bu bağlamda diyebiliriz ki Batı tiyatrosunda dolaylı olarak anlatıya kapıyı aralayan ilk düşünür de Platon'dur.

Her ne kadar Platon, temsili olmayan anlatı türünü, temsili anlatı türüne yeğ tuttuğunu söylese de “Devlet”in 3. kitabının ilerleyen sayfalarında -etik bir kıstas ayrımıyla⁸- en etkili anlatımın epik anlatıda olduğu gibi hem mimetik hem diegetik unsurları bir arada kullanan anlatım olduğunu, akıllı bir insanın anlatı sırasında zaman zaman temsile başvurarak anlatmayı tercih edeceğini itiraf eder. Hatta Platon “uzun bir anlatma içine kısa bir taklit sokmayan” anlatıcının iyi bir hikâye anlatıcısı olamayacağını altını çizer (Platon, 2018, s. 87-88, 396d-397b). Aslında Platon'un bizzat kendisi, diyaloglarla örülü eserlerinde görüldüğü gibi mimetik ve diegetik anlatım unsurlarını bir arada kullanır. “Sokratik Temsil: Platon'un Mimesis Eleştirisi” adlı yüksek lisans tez çalışmasında Rahmi Oruç, *Devlet* adlı eseri üzerinden Platon'un söz konusu anlatım biçimini şöyle açıklar:

Metin, ‘Sokrates anlatıyor’ diye başlayıp Sokrates’in mazide yaşadığı bir hikâyeyi anlatmasıyla devam eder. Ardından direktman anlatı yok olup o günün içine dahil edilirdi: Karakterlerimiz gönülsüzce bir davete icabet eder. Buradan itibaren metnin biçimi açısından sürekli örülüp tekrarlanacak bir yapıyla karşılaşırız: Bazen okura, ‘Sokrates anlatıyor’ cümlesinde olduğu gibi Sokrates’in hikâyesinin dışında olduğu hissettirilirken; bazen de ‘Sokrates anlatıyor’ cümlesinin sahibi olup narratoloji dilinde yazar yerine kullanılan, ‘ima edilen anlatıcı’ımız metinden kaybolur. Yerini tamamen Sokrates’e bırakır (Oruç, 2014, s. 34).

Oruç, bu metinlerde daha çok “Odysseia”daki anlatıma benzer bir anlatım olduğunu vurgular. Platon'un eserlerinde, kimi zaman -aslında çoğu zaman demeliydik- *şimdi* ve *burada* vuku bulan bir diyaloga şahit oluyormuşçasına birinci ağızdan bir aktarım, kimi zaman da anlatıcının *o an* ve *orada* yaşananı şimdiye aktardığı ikinci ağızdan, dolaylı bir aktarım karşımıza çıkar. Fakat Oruç'un da belirttiği gibi her şekilde bu anlatısal araçlar apaçık ifşa edilmiş durumdadır (Oruç, 2014, s. 52). Temsil, temsiliyetin ifşasını mümkün kılan anlatısal dolayım dahilinde gerçekleşir.

Bu sanat çalışması raporunun ilk bölümünde temsil ve anlatı kavramlarını Platon ve Plotinus'un felsefeleri zemininde ele aldıktan sonra şimdi, ikinci bölümde, modern

⁸ Platon'un anlatıda temsil kullanımına koyduğu etik kıstas, onun düşüncesinde taklit, taklit edeni nihayetinde taklit ettiği şeye benzeteceğinden, şairin iyi bir kimsenin söylediklerini ya da yaptıklarını anlatırken taklide başvurmasında sakınca olmaması, fakat kötü kimseleri, kötü işleri ve sözleri taklit etmekten kaçınması şeklindedir. (Platon, 2018, s. 87-88, 396d-e).

anlatıbilimin -özellikle klasik/yapısalcı anlatıbilimin- kavramları ışığında, tiyatrodaki temsil ve anlatı birlikteliğinin Platon'un tasnifinden yola çıkarak temsilin bir anlatı derecesi olarak yapılandırıldığı haliyle, Aristotelyen/klasik dramatik tiyatro karşısında sahne-seyir yeri, oyuncu-seyirci ilişkisi bağlamında tiyatroya ne gibi olanaklar sunduğunu inceleyeceğiz.



2. TİYATRODA TEMSİL VE ANLATI

2.1. Anlatıbilimsel Yaklaşım

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bir bilim dalı olarak hüviyetini kazanan anlatıbilim, önceleri yalnızca yazınsal/edebi türler bünyesindeki araştırmalarla sınırlı kalmışsa da bugün, disiplinler/türler arası bir yaklaşımla pek çok sanat ve bilim dalına yönelik incelemelere uygulanarak kapsamını genişletmiş bulunmaktadır. Son dönemde tiyatro alanında da hem ülkemizde hem de dünyada pek çok çalışmaya ışık tutan anlatıbilim çerçevesinde biz de bu bölümde, günümüzde hala geçerliliğini koruyan ilk dönem yapısalcı/klasik anlatıbilim terminolojisinden, özellikle *mesafe* ve *bakış açısı* kavramlarından yararlanarak, ilk bölümde, tiyatrodaki bir anlatı derecesi olarak ele aldığımız temsilin hem üslup hem sahne - seyir yeri ilişkisi bakımından doğurduğu imkânları, başka bir deyişle anlatı durumunda bir sahne üzerinde ne olup bittiğini inceleyeceğiz. Bu sebeple, temsil kavramına yakından baktığımız ilk bölüm sonrasında şimdi bakışımızı anlatının doğasına çevirmek gerekir.

Yapılan farklı tanımları içerisinde, bu çalışma kapsamında özellikle önemli olan anlatıya dair iki asal unsur içinde barındırdığını düşündüğümüz Gerald Prince'in tanımına göre anlatı, "bir ya da birden fazla *anlatıcı* tarafından, bir ya da birden fazla *anlatılana* (narratee) aktarılan bir ya da daha fazla gerçek ya da kurgusal *olayın* temsilidir" (Prince'den aktaran Dervişcemaloğlu, 2016, s. 51). Bir parantez açıp hemen belirtmek gerekir ki, Prince'in bu tanımı kurgusal olmayan anlatıları da kapsamına almaktadır; fakat bizim bu sanat çalışması kapsamında anlatı dediğimizde ifade etmek istediğimiz *kurgusal* nitelikteki anlatılardır. Bu tanımdan yola çıkarak diyebiliriz ki bir anlatı, aynı anda hem bir **anlatan** (anlatıcı) hem bir **anlatılan** ve de elbette anlatandan anlatılana aktarılan bir **hikâye** (olay/eylem) içerir. İlk olarak, anlatıcının varlığı, anlatının **aracılık** özelliğine vurgu yapar ki bu özellik, anlatıyı dramatik türden ayıran en belirgin çizgidir. Dramatik yazında/tiyatrodaki anlatım aracısız ve dolaysızken, anlatıda daima bir aracılık durumu ve dolayım mevcuttur. Kısaca iki tür arasındaki asal fark bir anlatıcının varlığı veya yokluğu arasındaki farktır. İkinci olarak, anlatıcının hitap ettiği anlatılan'ın varlığı ise anlatının **bildirişimsel/iletişimsel** yönünü vurgular. Anlatının tarafları arasında, yani anlatandan anlatılana bir bildirişim, aktarım söz konusudur.⁹ Anlatısal bildirişim, anlatıcı ve anlatılan arasındaki söz konusu kurgusal aracılık

⁹ Burada belirtmek gerekir ki bu sanat çalışması kapsamında tiyatrodaki anlatı derken, dramatik metinlerdeki sahne yönergelerini, dramatik monologları ya da Yunan tragedyalarındaki haberciler gibi bir karakterden bir başka karaktere

düzeyle birlikte bir düzey daha içerir ki bu da hikâye/eylem düzeyidir ve bu düzeyin tarafları hikâye dünyasında yer alan kahramanlardır (Jahn, 2015, s. 16). Dram ve anlatı arasındaki bir diğer fark da yukarıda belirttiğimiz bir aracılığın varlığı ya da yokluğu ayırımına koşut olarak burada karşımıza çıkar. Süreyya Karacabey dramatik kurmacanın mutlak yapısı sebebiyle iç iletişim sisteminin (yani eylem düzeyinin) dış iletişim sistemine (anlatıcı ve seyircinin bulunduğu düzeye) sağır olduğunu, seyircinin dram karşısında dilsiz kaldığını ve dram dünyası ile tek iletişiminin özdeşlik ve yanılısama yoluyla gerçekleşebildiğini ifade eder (Karacabey, 2007, s. 11).

Önde gelen ve bu sanat çalışması kapsamında fikirlerinden çokça yararlandığımız yapısalcı anlatıbilimcilerden Gérard Genette, bu bildirişim düzlemlerine paralel olarak, üç temel *anlatı düzeyi* saptar: Biri, Genette'in *extradiegetik* düzey adını verdiği *hikâye dışı*, yani hikâye dünyasının dışında yer alan, anlatıcının bulunduğu düzeydir. Diğeri ise hikâye dışı düzeyde anlatılan hikâye dünyasının, yani anlatılan olayların/durumların yer aldığı *hikâye içi*, *intradiegetik* düzeydir. Son olarak hikâye içi düzeye iliştilirilmiş bir iç anlatının, yani hikâye içinde hikâyenin bulunması durumunda ortaya çıkan *metadiegetik* düzey yer alır (Dervişcemaloğlu, 2016, s. 83). Görüyoruz ki bir anlatı asal olarak en az iki düzey içerir. Dram, tek bir düzeyi, yani yalnızca kahramanların bulunduğu hikâye dünyasını içerirken, Karol Berger, "(...) diegetik olarak sunulan dünya hiyerarşik olarak ilişkilendirilmiş en az iki farklı ontolojik seviyeden oluşmalıdır, anlatıcının ait olduğu dünya ve diğeri, kendine bağlı olan, sunduğu dünya" diyerek anlatının ikili/çift doğasına vurgu yapar (Berger, 1994, s. 414). Anlatıcının hali hazırda hikâye anlattığı dünya, anlatılan dünyayı kapsar; hikâye dünyası hiyerarşik olarak anlatıcının dünyasına ilişiktir. Anlatıcı, bu iki düzey arasında, yani hikâye dünyası ile hikâyenin anlatıldığı dünya arasında köprü kuran bir varlıktır.

Genette, bu anlatı düzeyleri ile ilişkili olarak, anlatıcıyı da anlattığı hikâyeyle olan ilişkisine göre iki asal tipe ayırır. İlki, *heterodiegetik*, yani hikâye dışı anlatıcıdır ve bu anlatıcı anlattığı hikâyede bir kahraman olarak yer almaz. Diğeri, *homodiegetik*, hikâye içi anlatıcıdır ve aynı zamanda anlattığı hikâyede bir kahraman olarak bulunur; anlatıcı ve kahraman kimliğini aynı anda taşır. Anlatıbilim dünyasında anlatıcılar ayrıca, seslerinin baskın ya da görece nötr olma derecelerine göre de *açık* ya da *kapalı* olarak da nitelenir (Jahn, 2015, s. 63-65).

yönelen sahne dışı olay anlatıları gibi bildirişim yönü kapalı anlatımları değil, performatif olarak, bir sahne üzerinde, doğrudan seyirciyi muhatap alan bir anlatıcı aracılığı içeren ve sahne - seyir yeri arasında açık bir bildirişimin bulunduğu bir anlatısal yaklaşımı kast ediyoruz.

Hikâye içi ve dışı düzeylere bağlı olarak ayrıca bir anlatıda iki ayrı zamansal düzlem mevcuttur. Gérard Genette'in, Christian Metz'den aktardığına göre anlatı “ ... iki katmanlı bir zamansal dizidir...: Bir anlatılan şeyin zamanı vardır, bir de anlatının zamanı (yani gösterilenin zamanı ve gösterenin zamanı)” (Metz'den aktaran Genette, 2011, s. 21).

Anlatma eyleminin gerçekleştiği, yani anlatıcının hikâyeyi anlattığı zaman düzlemi ile anlatılan hikâyenin zaman düzlemi birbirinden ayrılır. Aynı şekilde Chatman, anlatının uzamı ile anlatılan hikâyenin uzamını da birbirinden ayırır (Chatman, 2009, s. 89). Böylece bir anlatı içinde karşımızda hiyerarşik olarak birbirine bağlı olan farklı zaman-uzam düzlemleri belirir. Uzam-zaman birlikteliği, Bakhtin'in “sanatsal olarak ifade edilen zamansal ve uzamsal ilişkilerin içkin bağlantılılığı”na işaret etmek üzere ortaya attığı, artık yalnız yazın dünyasında değil sahne sanatları alanında da kabul gören ve yaygın olarak kullanılan terimiyle “kronotop” olarak anılmaktadır (Bakhtin, 2001, s. 315-316). Bu bağlamda, anlatıcının kronotopu ile kahramanın kronotopu birbirinden ayrıdır. Anlatıcı anlattığı hikâyenin baş kahramanı ya da kahramanlarından biri olsa da bu durum değişmez; çünkü anlattığı hikâyedeki “ben”i ile anlatan “ben” arasında zamansal olarak ve dolayısıyla uzamsal olarak bir mesafe bulunur. Çoğunlukla şimdi'de anlatılan hikâyenin zamanı, geçmiş'tir.

Buraya kadar anlatının temel yapısal özelliklerinden -çift katmanlılığı ve çift kronotopundan- söz ettik ve anlatının iki kurucu unsuru olarak hikâye ve anlatım'ı -yani anlatıcı, anlatılan ve aktarma/aracılık durumunu- ele aldık. Anlatının hikâye ve anlatım'la birlikte bir diğer bileşeni, yani bir anlatıyı anlatı yapan öğelerden bir diğeri ise bir hikâyenin anlatım eylemiyle birlikte ortaya çıkan, Genette'in *anlatı*, Rimmon-Kenan'ın ise *metin* olarak adlandırdığı üründür. Böylece, anlatıyla ilgili üç asal unsur, üç bileşen meydana çıkmaktadır. Genette'in tasnifiyle bu öğeler “*hikâye* (histoire), *anlatı* (recit) ve *anlatma* (narration)” olarak isimlendirilir (Dervişcemaloğlu, 2016, s. 54). Bu noktada yapısalci anlatıbilimin temel bir ayırım olarak belirlediği hikâye - söylem ayırımı karşımıza çıkar. Anlatının kurucu öğelerinden son ikisi, yani anlatı (metin) ve anlatma eylemi yapısalci anlatıbilimde *anlatının söylemi* olarak ifade edilir ve anlatının çift ontolojik ve dolayısıyla çift zaman-mekansal (kronotop) düzlemi, hikâye ve söylem ayırımı çerçevesinde “hikâye zamanı - söylem zamanı” ve “hikâye uzamı - söylem uzamı” olarak anılır. Söylem, hikâye ile hikâyenin anlatılışı, yani nasıl anlatıldığı arasındaki farka işaret eder. Bu kapsamda anlatı,

hikâye ve söylemin birlikteliği olarak da tanımlanabilir. Bir hikâyeye anlatı niteliği veren, söylemdir. Chatman, “hikâye bir anlatının ne’sidir, söylem ise nasıl’ı” diyerek söylemin, bir içerik/malzeme olarak hikâyenin aktarımında tercih edilen ifade, sunum biçimi olduğunu vurgular (Chatman, 2009, s. 17). Manfred Jahn, söylem anlatıbiliminin, edebi bir metni biçimsel yönden analiz etmek için kullanılmasıyla birlikte, tiyatro ve sinemada da icra ve üslup ile ilgili tercihleri incelemek üzere bu sanatların performatif unsurlarına yönelik olarak da uygulandığını ifade eder (Jahn, 2015, s. 44-45).

Anlatı söylemi, bir hikâyenin olası sunum yolları arasından bir yol; olası düzenlerinden bir düzendir ve bu bağlamda belli bir ayıklama, filtreleme, seçme işlemini içerir. Çünkü bir anlatı, bir hikâyeyi dile ya da kâğıda dökerken aslında söz konusu hikâyeyi belli bir söylem doğrultusunda kurar, yapılandırır. Genette, anlatının bu yapılandırma işlemini, yani anlatı içeriğinin anlam-biçim bakımından kurulum, organize işlemini *kip* başlığı altında ele alır ve *kip*’in, bir malzeme olarak hikâyenin hangi **mesafeden** ve hangi **bakış açısından** anlatıldığına göre belirlenebileceğini ifade eder:

Gerçekten de bir insan anlattığı şeyi az ya da çok anlatabilir ve dahası şu ya da bu bakış açısına göre anlatabilir; bu kapasite ve onun kullanımının kiplikleri, tam da bizim anlatı kipi kategorisiyle kastettiğimiz şeydir. Anlatı ‘temsili’ ya da daha açık ifade edersek anlatsal bildirişim derecelere sahiptir: Anlatı, az ya da çok doğrudan olacak şekilde okuru ayrıntıya da boğabilir, az ayrıntıyla da bırakabilir ve dolayısıyla (...) onu anlattığı şeyden uzak ya da yakın bir mesafede tutabiliyor gibi görünebilir. (...) anlatı bizim çoğunlukla katılımcının ‘görüş’ü ya da ‘bakış açısı’ dediğimiz şeyi benimser ya da benimsiyor görünür; anlatı bu durumda (...) hikâye bakımından şu ya da bu perspektifi benimsiyor görünür. Geçici olarak bu şekilde adlandırılmış ve tanımlanmış olan ‘mesafe’ ve ‘perspektif’, anlatsal bildirişim düzenlenmesinin, yani kipi ön de gelen iki kipliğidir, zira bir resme dair görüş açının netliği tam da beni ondan ayıran mesafeye dayanır ve herhangi bir kısmi engel açısından benim konumumun uzaklığı görüntüyü az çok engellemektedir (Genette, 2011, s. 171-172).

Böylece Genette mesafe ve bakış açısını, ses (anlatıcı) kategorisiyle birlikte söylemin kurucu unsurları olarak belirler. Tiyatroda anlatıyı incelediğimiz bu bölüm kapsamında anahtar kavramlarımızdan biri olduğu için bir sonraki alt başlıkta “mesafe” kavramı üzerinde duracağız. Anlatı mesafesi, tiyatrodaki sahne ve seyir yeri arasında kurulan estetik mesafeye doğrudan etki eden bir unsur olarak önemlidir. Hangi tiyatro türü kapsamında olursa olsun her sahneleme, seyircisini, hedeflediği ya da vaat ettiği estetik deneyime ulaştırabilmek için hem oyuncu-rol hem de sahne-seyir yeri arasında öngörülen bir estetik mesafe üzerine kurulur (Çakar Özdemir, 2014, s.3). Estetik mesafeye bağlı olarak değişkenlik gösteren estetik deneyimin en önemli özelliklerinden biri, alımlayıcısında bir etki yaratmasıdır ve bu bakımdan estetik deneyim, istisnai bir duygusal ve bilişsel tecrübeye işaret eder. Farklı

estetik mesafe dereceleri hem oyuncunun rolüyle hem de seyircinin sahneyle ve oyuncuyla özdeşleşmesi, uzaklaşması, yabancılaşması gibi farklı estetik deneyimleri açığa çıkarır. Ben-Chaim mesafenin bir sahnelemeden diğerine farklılık gösterebileceğini, farklı mesafe dereceleri alabileceğini ve hatta bir sahneleme içerisinde dahi farklı mesafe derecelerinin mümkün olabileceğini ifade eder. Ben Chaim'e göre 20. yüzyıl tiyatrosunun temel karakteristiği estetik mesafenin kasıtlı manipülasyonudur (Ben Chaim'den aktaran Naversen, 2001, s. 3). Modernizme karşıt olarak farklı üslupları birarada kullanan postmodernizm, her sahnelemede tek bir estetik mesafe değil, farklı mesafeler arasında sallanıp duran bir "mesafe sarkacı" yaratır (Naversen, 2001, s. 7). Bu, seyircinin tek bir sahne gösterimi karşısında farklı estetik deneyimleri yaşamasına olanak tanıyan bir mesafe yelpazesine imkân tanır. Aynı şekilde çağdaş tiyatrodaki anlatının sahneye dahil edilmesi eğiliminde, anlatının, söz konusu estetik mesafe çeşitliliğini mümkün kılan bir araç olmasının rolü büyüktür. Bu sanat çalışması kapsamında ele aldığımız "anlatı mesafesi" ve "bakış açısı" kavramları, tiyatrodaki anlatı ve temsil birlikteliğinin, oyuncu-rol ve sahne-seyir yeri arasında farklı derecelerde kurulabilen, değişken bir estetik mesafe ve deneyim yelpazesine olanak tanınması bakımından önem taşımaktadır.

2.1.1. Anlatı Mesafesi

Genette anlatı mesafesi başlığı altında, temel iki anlatı kipi olarak kökenini Platon'dan alan *mimesis* ve *diegesis* ayrımını konumlandırmaktadır. Bu iki kip, 20. yüzyılın ilk yarısından itibaren Henry James ve Percy Lubbock ile birlikte edebiyatta *anlatma* ve *gösterme* sözcükleriyle ifade edilmeye başlanmış ve anlatıbilim terminolojisine bu modern karşılıklarıyla yerleşmiştir (Dervişcemaloğlu, 2016, s. 69). Tiyatrodaki ise görsel niteliğinden dolayı *anlatma* kelimesiyle birlikte *gösterme* yerine, *mimesis*'in performatif yönüne işaret eden karşılığı olarak sıklıkla *canlandırma* terimi kullanılmaktadır. Bu sebeple bu bölümde "canlandırma" terimini "temsil" kelimesine karşılık olarak kullandığımızı belirtmek gerekir. Anlatma ve gösterme ayrımı aynı zamanda *sahne* ve *özet* arasında yapılan temel ayrımın da kaynağıdır ve bu her iki ayrım dramatik olan ve olmayan anlatı kipleri arasındaki değerlendirme ölçütünün temel kriterlerini oluşturur. Sahne ve özet farkını ileride detaylı olarak ele alacağımız için şimdilik sadece bu farkın anlatsal ve dramatik kiplerin zamansal sunum biçimleriyle ilişkili olduğunu belirtelim.

Mimesis ve diegesis arasındaki ayrım bir önceki bölümden de hatırlayacağımız üzere anlatıcının saydamlık ve opaklık derecesi ölçüsünce ortaya çıkar. Mimetik olan, yani gösterme kipinde sunulan bir anlatıda anlatıcının varlığı saydamlaşır; anlatıcı yok gibi görünür ve dolayısıyla okuyucu hikâyedeki kahramanların konuşmalarına ve eylemlerine doğrudan/aracısız tanıklık eder. Diegetik kipte ise az çok bir anlatıcının varlığı âşikardır. Anlatıcının hikâye ile arasında az ya da çok bir mesafe bulunur ve anlatı okuyucuya/seyirciye bu mesafe ölçüsünce bir dolayım ile sunulur. Böylece bir anlatı, mesafenin iki ucu olarak en mimetik olanla en diegetik olan arasında farklı mesafe konumlarından yapılabilir.

Genette bu noktada, dramatik biçim dışında, bir anlatıda saf bir mimesisin (göstermenin), taklit ya da temsilin mümkün olmadığını söyler. Çünkü her anlatı açık ya da örtük mutlaka bir anlatıcı içerir ve dil yoluyla gerçekleştirilen bir aktarımdır. Anlatı için yalnızca şu veya bu ölçüde bir *mimesis yanılması* sunmak söz konusudur. Genette, Platon'un, Homeros'un kahramanın ağzından konuştuğu bir pasajı, taklidi/temsili niteliğinden arındırılmış bir anlatıya dönüştürme iddiasıyla yeniden yazdığı bölüme atfen¹⁰, onun mimesis - diegesis karşıtlığı olarak ele aldığı farkın, gerçekte iki anlatı derecesi (dolaylı söylem-dolaysız söylem) arasındaki fark olduğunu söyler ve bunu örnek göstererek bir anlatıda sadece çeşitli diegesis derecelerinin mümkün olduğunu, bu derecelerin azalan mesafelerinde ise yalnızca bir mimetik etkinin söz konusu olabileceğini ifade eder (Genette, 2011, s. 172-174). Böylece anlatı en dolaylı söylemden en dolaysız söyleme, yani anlatıcının sesinin en baskın tonundan, en silik tonuna dek çeşitli mesafe ve dolayım dereceleri arasında gidip gelir. Her koşulda anlatıcı mevcuttur fakat mevcut olma dereceleri değişir. Dolaylı söylem, anlatıcının kahramanın sözlerini en dolaylı şekilde okuyucuya aktardığı söylem olarak belirirken, dolaysız söylem, kahramanın sözlerini en dolaysız şekilde aktardığı, başka bir ifade ile anlatıcının sesini mümkün olan en yüksek dozda kahramanın sesine dönüştürdüğü ve kendi sesini mümkün olan en düşük seviyede kısıttığı söylem biçimi olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda anlatıcı, en dolaylı söyleminde okuyucuyu, hikâyenin dünyasına en uzak, fakat kendi dünyasına en yakın mesafede konumlandırır; en dolaysız söyleminde ise tersine, okuyucuyu hikâyenin dünyasına en yakın, kendi dünyasına en uzak mesafeye yerleştirir.

¹⁰ Genette'in atıf yaptığı Platon'un yeniden yazımı için bakınız: Platon. (2018). *Devlet* (S. Eyüboğlu, M. A. Cimcoz, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.83-84, 393a-394b.

Chatman, Genette'in bu tespitine atfen, performatif sanatlarda da saf mimesisin nihayetinde bir yanılısama olduğunu vurgular ve asıl mesele olarak, bu yanılısamayı sağlayan unsurun ne olduğuna dikkati çeker (Chatman, 2009, s. 138). Ceren Özcan, "Bütün bu yanılısamaya olanak tanıyan, dramatik temsilin temsili niteliğinin üstünü seyirciyi yok sayarak örtme, tiyatral sunumu aracısız/anlatıcısız-mış gibi gösterme esasına dayanan bir dramaturgidir" diyerek tiyatrodaki yanılısamanın kaynağı olarak temsiliyet ilişkisinin şeffaflaştırılmasına vurgu yapar (Özcan, 2014, s. 28). Özcan'ın ifadesindeki kilit nokta ise sahnenin seyirciyi görmezden gelme durumudur. 19. yüzyılda ortaya çıkan gerçekçi tiyatro akımı ile doruğuna ulaşan yanılısamacı temsil anlayışı, sahnede temsil edilen düşsel/kurgusal dünya ile seyirci arasındaki mesafeyi en aza indirmek için sahne ve seyir yeri arasındaki mesafeyi arttırmıştır. Diderot ile birlikte *dördüncü duvar* olarak literatüre geçen bu anlayış, sahne ile seyir yeri arasına bir duvar örülmüşçesine oyuncuların kendilerini izleyen seyirciler yokmuş gibi oynamaları -*canlandırmaları*- ve seyircinin sahneyi bir kapı deliğinden gözetliyormuşçasına izlemesi konvansiyonuna dayanır. Dolayısıyla sahne ve seyir yeri, oyuncu ve seyirci arasında doğrudan bir iletişim yoktur ve tam da bu yoklukta hikâyenin (oyunun) dünyası ve hikâyenin kahramanları (oyun kişileri) ile seyirci arasında bir doğrudanlık, dolaysızlık hissi yaratılır. Sahnenin ve oyuncunun somut, gerçek varlıkları, soyut ve düşsel olan temsili varlıklarının gerçekmiş hissi verebilmeleri adına görmezden gelinir. Bu temsil biçimindeki asıl amaç seyircinin oyun kişisiyle -rolle- özdeşleşmesi ve oyunun kurgusal dünyası içerisinde olup biten eylemleri, aksiyonu bu özdeşliğe paralel olarak içeriden deneyimlemesini hedefleyen bir estetik yaklaşımdır. Bu sebeple seyircinin oyun ve rol kişileriyle en yakın mesafede özdeşlik kurabilmesi için sahne ve seyir yeri, oyuncu ve seyirci birbirlerine en uzak mesafede tutulur. Stanislavski, gerçekçi bir tiyatro anlayışı üzerine kurulu oyunculuk ve sahneleme yöntemiyle, "(...) seyirci ile oyuncunun fenomenolojik varlığı arasındaki mesafeyi açarken, yine aynı duvarla seyirci ile oyuncunun temsil ettiği rol arasındaki mesafeyi azaltmak hatta onunla özdeşleşmesini sağlamak istemiştir" (Çakar Özdemir, 2014, s. 54).

Bilindiği gibi Aristoteles'in tiyatrodan -tragedyadan- beklediği mimetik etkinin asal nedeni seyirciye *katharsis* deneyimini yaşatmaktır; *katharsis*, nedeni olan mimesisin sonucudur bir bakıma. Her ne kadar korku ve acıma duyguları uyandırarak ruhu zararlı tutkularından arındırmak, ruhu temizlemek gibi etik bir ereğe sahip olan *katharsis*, modern bağlamda sempati, empati, duygusal yakınlık kurma gibi estetik bir deneyim olarak kabul edilen özdeşleşmeden kapsam olarak daha geniş olsa da kaynağını *Poetika*'dan alan mimesis-

katharsis ilişkisi ya da determinizmi, modern tiyatrodaki da varlığını estetik boyutta sahnenin kurucu ilkesi olarak sürdürmüştür diyebiliriz. Dolayısıyla Aristotelesçi dramaturgi izinden giden tiyatro anlayışında, hikâye dünyası (oyun) ve bu dünyanın içindeki kahramanlarla (oyun kişileriyle) seyirci arasındaki mesafeyi uzaklaştıracak ve sahneden seyirciye doğrudan seslenerek, sahne ile seyir yeri arasındaki mesafeyi yakınlaştıracak bir anlatıcının aracılığına yer yoktur. Yörükhan Ünal'ın Gennady D. Pospelov'dan aktardığı ifade ile “dramada yaşam kendi ağzından konuşmak zorundadır” (Pospelov'dan aktaran Ünal, 2001, s. 89). Bu zorunlulukla dramın zaman-uzamı, sahnenin zaman-uzamını bütünüyle kaplar ve saydamlaştırır. Ceren Özcan, tiyatronun, özellikle performans sanatıyla birlikte vurgulanan şimdi-burada, canlı bir deneyim olma özelliğinin üstünü örten dram ile anlatı arasındaki fark üzerine şunları ifade eder:

Dram, tiyatronun şimdi ve burada olma özelliğini, kendi mutlak dünyasını şimdi ve burada olarak sunarak örtmeye çabalar. Anlatı ise, ‘başka bir zamanda’, ‘başka bir yerde’ geçen öyküyü, anlatabilmek için, anlatma eyleminin doğası gereği ‘şimdiye’ ve ‘buraya’ getirmek zorundadır. Dramatik canlandırma anlattığı öykünün zaman-mekânına gitme-ve seyirciyi de götürme-çabasındaki oyuncunun aksine anlatıcı, şimdi burada seyircisi/dinleyicisiyle kalıp, anlattığı öykünün zaman-mekânını buraya getirmek niyetindedir. Buradan bakıldığında sahne aynı anda hem şimdi ve burada'nın, hem de başka bir zamanda ve başka bir yerde olanın zaman-mekânına dönüşür (Özcan, 2014, s. 46).

Öyleyse, Özcan'ın ifadelerinden yola çıkarak diyebiliriz ki tiyatro bir anlatı, oyuncu da bir anlatıcı -fakat açık, yani doğrudan seyirciye hitap eden bir anlatıcı- olarak konumlandırıldığı zaman sahne, anlatının kendine özgü doğasıyla yeniden yapılır; sözünü ettiğimiz iki düzeyi, iki dünyayı aynı anda görünür kılmaya başlar; oyuncu ise bu iki dünya arasında gidip gelen bir varlık olarak belirir. Sahne bir anlatım aracı olarak kendini açık eder, üzerinde hayat bulan oyunun kurgusal dünyasını kendinden doğuran bir unsur olarak hem somut bir alan hem de soyut bir uzam niteliğiyle görünür olmaya başlar. Aynı şekilde oyuncu da rolü kendi varlığında açığa çıkararak, rolle kurduğu aynılık başkalık ilişkisini ve de bu iki mevcudiyet durumu arasındaki oluş, dönüşüm döngüsünü seyircinin gözü önünde gerçekleştirerek, role kimi zaman mesafe alan, kimi zaman rolle arasındaki mesafeyi kaldıran bir anlatıcı olarak sahne üzerinde var olur. Anlatıcı olarak oyuncu, sahne ve seyir yeri arasında varsayılan dördüncü duvarı kaldırarak, açık ve canlı bir iletişimin yolunu açar; seyirciye doğrudan seslenebilir ve oyunun (hikâyenin) hayali/kurmaca dünyası ile seyirci ve seyircinin reel dünyası arasında bir aracılık işlevi üstlenir. Öyleyse anlatı, ilk olarak, her koşulda sahne ve seyir yeri arasında canlı, dolaysız bir ilişkinin kapılarını aralar. Hikâyenin seyirciyle mesafelendirilmesi, ters oranla anlatıcının seyirciyle mesafesizliğini gerektirir. İkinci olarak anlatı, kendisine içkin olan iki düzeyli varoluşu sahneye de içkin kılar.

Hikâyenin anlatıldığı dünyayla -sahneyle-, hikâyenin dünyası, sahnenin gerçek zaman-uzamıyla, hikâyenin hayali zaman-uzamı arasındaki bağıntıyı açığa çıkarır. Böylece sahne üzerinde artık yalnızca hikâyenin kendi içinde yatay çizgide ilerleyen bir uzam-zaman değil, aynı zamanda hikâye içi ve üstü olmak üzere dikey çizgide bir uzam-zaman ilişkisi, çifti söz konusu olur.

Genette'in temsili bir anlatı derecesi olarak saptamasına paralel olarak, teatral temsili de bir anlatı derecesi olarak konumlandırırsak ve sahneye, temsil ve anlatının olanaklarını bu hiyerarşik bağıntı kapsamında aynı anda kullanma imkânı tanırsak, sahne üzerinde temsil edilen -*temsili*- dünyanın, anlatıya ve de anlatıcıya tabi olarak açığa çıktığı, anlatı yoluyla, anlatıcının aktarımıyla çepeçevre sarıldığı bir sunum biçimi karşımıza çıkar. Böylece tiyatro sahnesi üzerinde iç içe geçen iki halka olarak anlatı ve temsil, klasik dramatik yapının sahneye, oyuncuya ve seyirciye dayattığı tek mesafeli bir konumlanıştan onları azade kılma imkânını sunar. Seyirciyi hikâyeye farklı anlatı dereceleri yoluyla en uzak ve en yakın mesafeler arasında derece derece yaklaştırmak ya da uzaklaştırmak mümkün hale gelir. Anlatıcı-oyuncunun eşliğinde seyirci bu iki dünya arasında yolculuk eder. İki uç arasında, yani *hikâye içi* ve *hikâye dışı* dünya arasında farklı derecelerde açılan bir mesafe yelpazesinde seyirciye, aynı anda, hikâye içi/temsili uçta nispeten saf bir tecrübiliği, tanıklığı deneyimleme, hikâye dışı/anlatısal uçta belirli bir mesafe ve bakış açısından süzülmüş bir tecrübiliği sunma imkânı doğar. Anlatı, bir sahne üzerinde, anlatıcı-oyuncunun, hikâyenin ve hikâye zaman-uzamının dışına çıkarak seyirciyle şimdi ve burada hikâye hakkında konuşmasına -hikâyeye **meta** düzeyde yaklaşmaya- olanak tanıyacak bir hikâye dışı -Genette'in tabiriyle *extradiegetik*- alan açar. Ve bu alanda anlatı, hikâyeyi aktarma yani **iletişim** işleviyle birlikte, onu üst bir bakış açısıyla ele alarak **yorumlama** işlevi de sunar tiyatroya ve seyirciyi de aynı yorumsal sürece davet eder. Aynı zamanda hikâyenin zaman ve uzamına geri dönebilecek, hikâyenin eyleyenleriyle seyirciyi baş başa bırakacak hikâye içi -*intradiegetik*- alanı da muhafaza eder. Böylece seyircinin hikâyeyi (oyunu) ve hikâyedeki karakterleri (oyun kişilerini) hem öznel hem nesnel, hem özel hem genel boyutlarda algılayabileceği ikili bir mesafe alanı yaratır. Anlatıcı-oyuncu ister anlattığı hikâyenin içinde bir karakter olsun ve hem anlatsın hem de bir rolü canlandırсын, ister hikâyenin dışında yer alsın ve anlatım ve canlandırma farklı oyuncularca üstlenilsin, söz konusu çift mesafe, anlatı ve temsilin bir aradalığı sebebiyle, her durumda var olacaktır. Anlatı ve temsilin bu bir aradalığıyla mesafe ve mesafesizlik, dolayım ve dolaysızlık bir sahne üzerinde aynı anda yer alacağından temsiliyet ilişkisi gizlenmek bir yana, sahneyi

kuran asal öge olarak açığa çıkacak ve temsil edilen dünya söylem/anlatı düzlemine bir *misal* olarak yansiyabilecektir.

Anlatının açtığı mesafe alanı, tiyatrodaki her koşulda seyirci ile sahne arasında açık, canlı bir iletişim kanalının anahtarı olmakla ve oyuncuya canlandırma - anlatma olmak üzere iki katmanlı bir ifade olanağı sunmakla, birinin diğeri içinden doğduğu çift zaman ve uzamı sahne üzerinde aynı anda görünür kılmakla ve temsil evreni ile temsilin kurulduğu anlatı evreni arasındaki dolayımı göz önüne getirerek çift algı/anlam düzlemi yaratmakla beraber, seyircinin oyuna ve de oyun kişilerine içsel mesafesini, bir başka ifade ile özdeşleşme ve uzaklaşma halini belirleyen asal unsur değildir. Bir anlatıda, okurun kahramanla kurduğu özdeşlik ya da uzaklık ilişkisini, hikâyeye duygusal katılımı ya da düşünsel mesafesini belirleyen asal unsur *mesafe* ile birlikte ve hatta ondan ziyade *bakış açısı*'dır. Bu bağlamda sıradaki bölümde, Genette'in mesafe kavramı ile birlikte söylemin bir diğeri kipliği olarak ele aldığı *bakış açısı*'na değinilecektir.

2.1.2. Bakış Açısı

Genette, sıklıkla bakış açısının, kendisinin “ses” tabiri ile ifade ettiği anlatıcıyla bir tutulma hatasına düşüldüğünü ifade ederek, “anlatı perspektifini yönlendiren”in kim olduğu, yani “*kim görüyor?*” sorusuyla, “anlatıcının” kim olduğu, “*kim konuşuyor?*” sorusunun birbirinden ayrılması gerektiğini vurgular (Genette, 2011, s. 199). Chatman da sinema anlatısı kapsamında aynı noktaya vurgu yaparak, anlatıcı sesin, ifadenin aracılığını üstlenmek ve ifadeyi seyirciye aktarmakla birlikte, illa ki ifadenin kaynağı olarak görülemeyeceğinin altını çizer: “Bakış açısı ifade demek değildir. Sadece ifadeyi biçimlendiren perspektiftir. Perspektif ve ifade aynı insanda bulunmak zorunda değildir. Birçok kombinasyon mümkündür” (Chatman, 2009, s. 143).

Bakış açısı tabiri burada elbette ki sadece duyusal görü ile sınırlı değildir, bir metafor olarak kullanılır ve Genette bu bağlamda tabirin salt duyusal çağrışımlarından kaçınmak üzere *bakış açısı* yerine, anlatıbilim dünyasında geniş ölçüde kabul ve kullanım gören *odaklanma* terimini önermiştir. Bu bölüm boyunca, sanat çalışması raporunun ilk bölümünde resim sanatı üzerinden merkezi perspektif ve karşı perspektif anlayışları arasında yapılan karşılaştırmalarla devamlılık kurması açısından *bakış açısı* tabirini tercih etmekle birlikte, zaman zaman Genette'in bakış açısı sınıflandırması ile ters düşmemek adına *odaklanma*

terimini de kullanacağımızı belirtmek gerekir. Bakış açısı, bir anlatının içerdiği olayların/durumların kimin düşünsel, duygusal ya da ideolojik prizmasından yansıtılacağına işaret eder. Ve bu doğrultuda olayların/durumların okuyucu tarafından hangi perspektiften, hangi dolayısıyla ve mesafeyle deneyimleneceğini belirler. Genette odaklanmayı bu bağlamda sınırlılık derecesine göre tasnif eder ve bir anlatının içerebileceği üç asal odaklanma türü saptar: Sıfır odaklanma, iç odaklanma ve dış odaklanma (Genette, 2011, s. 203). Jahn'ın da belirttiği gibi bu tasniften de görülebileceği üzere, odaklanmayla ilgili asal kıstas “bir *iç odaklanma* olup olmadığı yani anlatıdaki olayların bir karakterin bakış açısından yansıtılıp yansıtılmadığıdır” (Jahn, 2015, s. 68).

Genette'in sınıflandırmasına yakından bakarsak, *sıfır odaklanma*, her şeyi bilen, aynı anda her yerde ve her zamanda olabilen, hikâyenin içerdiği bütün kronotoplara hakim, olimpik/tanrısal bir bakış açısına sahip, yani aslında bir bakış açısı/odak ile sınırlı olmayan anlatıcının görü biçimine işaret eder. Todorov bu odaklanma noktasında anlatıcının, anlattığı hikâyedeki karakterlerden daha fazlasını bildiğini ifade eder (Dervişcemaloğlu, 2016, s. 98). Sıfır odaklanma, genellikle hikâyeye dışı, yani anlattığı hikâyede bir karakter olarak yer almayan anlatıcıların sahip olduğu odaklanma düzeyidir ve anlatıcı bu düzeyde, yalnızca hikâyeyi anlatmakla sınırlı kalmayarak, hikâyenin dışına çıkıp onu duraklatabilir; belirli bir dünya görüşü ya da değerler sistemi veya felsefi bir perspektif süzgecinden yorum yapabilir. Bu aynı zamanda, nesnel, genel bir görüş düzeyinde olan epik anlatıcının da bakış açısı şeklindedir.

İç odaklanma ise anlatıcının anlatıyı bir karakterin gözünden, onun bakış açısıyla sınırlayarak, onun kronotopuna dahil olarak anlatmasını ifade eder ve Todorov bu odaklanmayı, anlatıcının bilgisinin karakterin bilgisine eşit olduğu şekilde formüle eder (Dervişcemaloğlu, 2016, s. 98). Manfred Jahn daha önceleri baskın olan epik anlatım biçimi karşısında, 20. yüzyılda yazarların anlatıda iç odaklanma kullanımıyla “anlatıcının her yerde olabilen varlığını bastırmak ya da yumuşatmak suretiyle hem karakterin zihnine aracısız bir biçimde girmenin hem de bu prizma ya da filtre vasıtasıyla öyküdeki olayların içine girmenin” kapısını araladıklarını belirtir (Jahn, 2015, s. 28).

Son olarak *dış odaklanma* ile Genette, anlatıcının karakterin eylemlerini bir kamera objektifi gibi dışarıdan izleyerek, nötr bir ifade ile okuyucuya aktardığı odaklanma türünü tabir eder.

Bu odaklanma biçiminde anlatıcı karakterin duygu ve düşünce dünyasına girmez; Todorov'un ifadesi ile bu kez karakterden daha az şey biliyor gibi görünür.

Bahar Dervişcemaloğlu, hiçbir bakış açısı içermeyen odaklanmanın mümkün olmadığı, olimpik bir anlatıcıda bile belirli bir dünya görüşünden süzülüp gelen bir filtrenin söz konusu olduğu gerekçesiyle anlatıbilim dünyasında, Genette'in sıfır odaklanma türünün -tabirinin- gereksiz bulunduğunu ve Genette tasnifinin iç ve dış odaklanma olmak üzere, yani karakterin bakış açısı ile anlatıcının bakış açısı şeklinde ikili bir sınıflandırma kapsamında değerlendirilmesinin daha geniş bir kabul gördüğünü aktarır (Dervişcemaloğlu, 2016, s. 98-99). Pratik olması açısından biz de bakış açısı terimini genel olarak içsel ve dışsal şeklinde ikili bir ayırım kapsamında ele alacağız fakat Genette'in sınıflandırmasının işaret ettiğini düşündüğümüz kuşbakışı -genel/sınırsız-, nötr ve öznel/sınırlı görü biçimleri arasındaki anlamları, bu ikili tasnif bünyesinde saklı tutacağız.

Genette'in de belirttiği gibi bir anlatı kapsamında yalnızca tek bir bakış açısına bağlılık gibi bir zorunluluk bulunmaz (Genette, 2011, s. 205). Bakış açısı sürekli değişebilir. Anlatıcının bakışından, karakterin bakışına hatta başka karakterlerin bakış açılarına kadar anlatı pek çok farklı bakış açıları arasında seyredebilir ve karakterin sınırlı bakış açısından, insan üstü, olimpik bir hakim görüye dek daralıp genişleyebilir. Böylece farklı bakış açıları, olayları farklı kişisel tecrübelerden deneyimleme ya da kişiler üstü felsefi/kültürel söylemlerden süzülüp geldiği haliyle alımlama düzlemleri yaratır. Okuyucunun farklı iç ve dış odaklanmalar yoluyla karakterlerle ve de hikâyeyle hangi anda, nasıl, ne ölçüde bir ilişki kuracağını rotasını çizer. Manfred Jahn, anlatıcı, karakterin bakış açısını bir üst bakış açısından yorumluyor mu; tek bir iç odak mı yoksa birden fazla iç odak mı kullanıyor; karaktere sempatiyle mi, empatiyle mi, eleştirel mi yoksa ironik mi yaklaşıyor ya da karakterin bakış açısını olduğu gibi mi yoksa sözünü ettiğimiz filtrelerle mi aktarıyor gibi sorular yönelterek bir bakıma olası ve karmaşık bakış açısı kombinasyonlarına dikkat çeker (Jahn, 2015, s. 42). Bakış açısındaki tüm bu farklılıklar okuyucunun hikâyedeki karakterle özdeşlik kurup kurmamasına ya da ona yorumsal bir mesafe alıp almamasına, kısaca karaktere ve hikâyeye karşı alacağı tavra etki eder. Ve son olarak belirtmek gerekir ki elbette anlatının okuyucuya sunduğu olası tüm bakış açıları, anlatı söyleminin felsefi/ideolojik kurulumuna içkindir, onun tarafından belirlenir.

Bu bölümün başında da ifade ettiğimiz gibi, bakış açısı anlatıcıyla doğrudan alakalı değildir. Burada bizim için önemli olan nokta şudur ki hikâye dışı *-heterodiegetik-* bir anlatıcının, anlatısını illa ki sıfır ya da dış odaklanma üzerine kurması gerekmez. Anlatıcı pekâlâ bir karakterin bakış açısına yerleşebilir ve bu noktada anlatıcının varlığı bizi karakterle özdeşleşmekten, onun deneyimlerine tanıklık etmekten ve dolayısıyla hikâye dünyasına dahil olmaktan alıkoymaz. Bir diğer nokta ise anlatıcı, *homodiegetik*, yani anlattığı hikâyede bir karakter olarak, hatta baş karakter olarak yer alan bir anlatıcı olsa dahi -ki böyle bir anlatı, anlatıcı kendi hikâyesini anlattığı için otobiyografik bir anlatı olacaktır- bu, anlatıcının zorunlu olarak iç odaklanmaya dayalı bir anlatı sunacağına işaret etmez. Genette'in ifadesiyle “anlatıcı ile kahramanın tek bir kişide cisimleşmesi anlatıcının kahraman aracılığıyla odaklanmış olduğu anlamına gelmez” (Genette, 2011, s. 213). Karakterin, aynı zamanda anlatıcı olarak, kendi hikâyesine dışarıdan bakarak anlatma imkânı söz konusudur. Karakterin kendi hikâyesini anlattığı, yani karakter-anlatıcının söz konusu olduğu anlatılarda, genellikle karakterin hikâyesini anlatıyor olduğu şimdi'si ile hikâyedeki şimdi'si arasında zamansal bir mesafe vardır. Hikâye onun hikâyesidir ama artık o, hikâyenin dışındadır. Geçmişte yaşadığı olayı, şimdide anlatmaktadır ve dolayısıyla artık aynı kişi değildir. Jahn'ın tabiriyle “*anlatan ben*” ile “*tecrübe eden ben*” birbirinden ayrıdır ve anlatıcı “*tecrübe eden ben*” olarak anlattığında iç odaklanmaya, “*anlatan ben*” olarak anlattığında dış odaklanmaya yaklaşır (Jahn, 2015, s. 72). Şimdiki haliyle anlatıcı, geçmişteki bakış açısından daha üst bir bakış açısına ulaşmıştır ve geçmişte deneyimlediği olayları/durumları şimdide yorumlayacak zamansal mesafeye sahiptir. Hikâye zamanında en eskiye gidebilir, hatta geçmişte vuku bulan olayı/eylemi şimdiki zaman çekimiyle anlatarak en yoğun mimetik/temsili etkiye ulaşabilir ve okuyucuya etkin bir özdeşleşme imkânı yaratabilir; aynı zamanda hikâyenin zaman-uzamından çıkıp, anlattığı dünyanın şimdi'sine dönerek geçmişteki kendine dışarıdan bakabilir, mevcut bakış açısı ile olayları anlatmaya devam edebilir ve kendi kendine karşı eleştirel/yorumsal bir mesafe alabilir. Bunu, kimi zaman geçmişteki kendinin -tecrübe eden ben'in-, kimi zaman şimdiki kendinin -anlatan ben'in- bakış açısına yerleşerek gerçekleştirir. Dolayısıyla bir anlatıda sesin ne tür bir anlatıcıya ait olduğu fark etmeksizin çift katmanlı, hatta çoklu bakış açıları aynı anda, bir arada var olabilir. Ve Genette'in, Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* romanındaki karmaşık odaklanma kullanımları örneğinde belirttiği gibi, daha kapsayıcı, öz bir ifade ve tespitle, “en ileri mimetik yoğunluk ile bir anlatıcının varlığının eş zamanlı mevcudiyeti” mümkündür (Genette, 2011, s. 227). Dolayısıyla anlatıcının varlığı, kahraman ve okuyucu arasına koyduğu -az ya da çok- dolayımı rağmen, olası bakış açısı/odaklanma ve mesafe dereceleri

aracılığıyla, okuyucunun kahramanla özdeşleşme ilişkisi kurmasına, olayları bir tanık gibi tecrübe etmesine engel olmaz. Ve de aynı şekilde, anlatıcının aynı zamanda kahramanın kendisi olması, okuyucunun kahramandan uzaklaşmasına, kahramanla kimi zaman özdeşlik kursa bile kimi zaman da bu özdeşliği kırmasına, ona yorumsal/eleştirel bir mesafe almasına, hikâye dünyasına dolaylı olarak yaklaşmasına mani olmaz.

Bu noktada bakışımızı drama çevirirsek, dram, anlatının içerdiği bu esnekliğe sahip görünmez. Yörükhan Ünal, dramın, klasik dramatik yapının süreklilik ilkesi gereği bir karakteri odak noktası alarak, bir bakış açısını merkezileştirme yoluna gittiğini ifade eder. Seyirci bu süreçte Ünal'ın tabiriyle “küçük ‘kaçamaklar’ dışında ... ‘kahraman’ neyi duyuyorsa onu duyar ve neyi görüyorsa onu görür” (Ünal, 2001, s. 105). Olay örgüsü, tıpkı bir önceki bölümde değindiğimiz merkezi perspektif anlayışı gibi, seyircinin yerleşmesi beklenen farazi bir perspektif doğrultusunda kurulur. Bu perspektife yerleşen seyirci, kahramanın zaman-uzamına dahil olarak, bir süreklilik dahilinde kahramanla özdeşlik kurar ve böylece olay örgüsünün içine çekilir. Seyircinin kahramanla kurması beklenen bu özdeşliğin sahneleme düzlemindeki ön koşulu ise oyuncudur. Oyuncu rolle özdeşleşmeli, kendi varlığını görünmez kılmalı ve seyredildiğinin farkında değilmiş gibi davranmalıdır ki seyirci için rolün inandırıcılığı sekteye uğramasın ve özdeşlik kırılmasın. Oyuncunun rolün perspektifine ne ölçüde yerleşeceği, seyircinin de rolün bakış açısını ne ölçüde deneyimleyebileceğine etki eder (Ünal, 2001, s. 105-106). Çünkü seyir sürecinde oyuncunun gözleri seyircinin gözleri haline gelir. Bu yüzden oyuncunun bakışı, rolün perspektifinden ayrılacak ve tıpkı tersten perspektifteki gibi, sahneden seyir yerine doğru açılacak ve seyirciye çevrilecek olursa, sahne ve seyir yeri arasındaki sınır silikleşecek, yanılısma ve özdeşlik kırılacaktır.

Oysa anlatı teorilerindeki *bakış açısı* çalışmaları gösteriyor ki bir anlatıda, anlatıcı aracılığının varlığı dahilinde, çoklu odaklanma teknikleriyle kahramanla özdeşleşme ve de kahramanın kronotopunda vuku bulan eylemleri/olayları onun perspektifinden deneyimleme imkânı mevcuttur ve de üstelik bununla sınırlı değildir. Bir sahne üzerinde anlatıcı ister *-homodiegetik*, hikâye içi anlatıcıya paralel olarak- anlatılan/canlandırılan hikâyedeki rol kişilerinden biri olsun, ister *-heterodiegetik*, hikâyeye dışı anlatıcıya paralel olarak- anlatılan/canlandırılan hikâyenin tamamen dışında yer alan bir anlatıcı olarak konumlansın, odak, rol kişisiyse, içsel bir perspektif söz konusu ise seyirci olayları/durumları en yakın mesafeden deneyimlemeye, bir tanık pozisyonu almaya ve de odaklanılan rol kişisi ile

özdeşleşmeye davet edilebilecektir. Daha geniş bir açıdan bakarak ifade edersek, söylemek istediğimiz şudur: Bir sahne üzerinde canlandırmak ya da anlatmak, özdeşleşme ya da uzaklaşma gibi estetik deneyimlerin temel koşulu değildir. Anlatım, söylediğimiz gibi eğer karakterin bakış açısından, karakterle empati kurarak yapılıyorsa özdeşleşme etkisi yaratmak mümkündür. Aynı şekilde, aynı koşul doğrultusunda canlandırmanın nereden ve nasıl yapıldığına bağlı olarak da uzaklaşma etkisi yaratmak mümkündür; keza göstermecî, grotesk, absürt, Brechtien oyunculuk stilleri, canlandırma biçimleri bunun örnekleriyle doludur. O halde anlatının bakış açısı ve mesafe bağlamında, drama göre sahip olduğu esneklik ve çeşitlilik, tiyatrodaki oyuncunun farklı oyunculuk üsluplarını bir arada kullanabilmesine ve seyircinin bir sahneleme karşısında özdeşleşme, uzaklaşma, yabancılaşma gibi farklı estetik deneyimleri bir arada yaşayabilmesine olanak tanır. Bir sahne üzerinde bu çok katmanlı odaklanmanın ve bunun uzantısı olarak çok yönlü estetik deneyimin gerçekleşmesinin ana kaynağı ise dramda/dramatik canlandırmada bakış açısı ve ses zorunlu olarak aynı kişiye -role- aitken, anlatı bağlamı içerisinde bu iki unsurun birbirinden ayrılabilmesi, **birçok bakış açısı - ses kombinasyonunun mümkün olmasıdır**. Böylece sahne üzerinde bir andan bir ana bakış açısı sürekli değişebilir, iç içe geçebilir, aynı anda pek çok bakış açısı bir arada deneyimlenebilir.

Anlatıda farklı bakış açısı ve mesafe derecelerinin oluşturulmasına kaynaklık eden bir diğer faktör ise anlatının çift katmanlı zamansal kurulumunun birbirleriyle nasıl ilişkilendirileceğini belirleyen “süre” meselesidir. Anlatı mesafesini, yani *anlatma* ve *gösterme* ayrımını ele aldığımız bölümde, bu ayrımın aynı zamanda *sahne* ve *özet* arasında yapılan ayrımın da kaynağı olduğuna ve bu ayrımın temelde dramatik olan ve olmayan anlatı kipleri arasındaki zamansal sunum biçiminin temel ölçütü olduğuna değinmiştik. Süre, hikâye zamanı ve söylem zamanı arasında yapılan ayrım üzerinde temellenir ve hikâyede geçen olayların süresiyle -yani uzunluğuyla-, bu olayların anlatıldığı süre arasındaki ilişkiyi incelemek üzere oluşturulmuş bir zaman kategorisidir. Söylem zamanı, edebi bir eserde okurun metni okuma süresi, yani metnin anlatılması ya da okunması için gereken süre demektir (Dervişcemaloğlu, 2016, s. 161-164). Bu bakımdan yazılı edebi anlatılarda söylem, yani anlatma veya okuma eylemi zamanının ölçümü daha değişken ve muğlakken, tiyatrodaki gösterimin süresine karşılık gelir ve dolayısıyla söylem zamanı daha net ve sabit bir şekilde ölçülebilir ya da gözlemlenebilir.

Genette, süre başlığı altında beş ayrı alt başlık açar. Fakat öncelikle, anlatma ve gösterme ayırımına paralel olarak temel iki alt başlık olan sahne ve özet ayırımına değinelim. *Sahne*, zaten tiyatrodan ödünç alınmış bir terim olarak daha çok dramatik kiple özdeşleştirilen süre çeşididir ve dramatik metinlerdeki diyaloglar gibi, hikâye zamanıyla anlatım zamanının neredeyse birbirine eşit olduğu durumu ifade eder. Genette'in de belirttiği gibi *sahne*, elbette ki bu iki zaman dilimi arasında dakikası dakikasına değil uzlaşımsal bir eşitliğe işaret eder (Genette, 2011, s. 84). *Özet* ise anlatı süresinin hikâye süresinden daha kısa olduğu hızlandırma durumudur. Ayları, yılları kapsayan uzun süreler, tek bir paragrafla ya da tek bir satırla anlatılabilir. Bu iki temel süre ayırımından sonra diğer süre durumlarına geçerseniz, üçüncüsü, anlatı süresinin hikâye süresinden daha uzun olduğu *yavaşlatma*'dır (Dervişcemaloğlu, 2016, s. 164). Yavaşlatma durumunda, hikâyedeki kısacık bir an, sayfalar dolusu yer işgal edebilir; olay/durum en ince ayrıntısına dek anlatılabilir. Sinemadaki ağır çekim tekniği, yavaşlatma durumuna bir örnektir. Dördüncüsü ise hikâyedeki bir zaman aralığının anlatıda atıldığı, çıkarıldığı *eksilti* durumudur ki Jahn'ın aktardığına göre bazı anlatı teorisyenleri eksiltiyi aslında özel bir özet/hızlandırma tekniği olarak ele alır. Son olarak, anlatı süresinin akarken, hikâye süresinin durduğu *duraklama* yer alır. Duraklama, genellikle anlatıcının olayları anlatmaya ara verip, tasvir ya da yorumlamada bulunduğu durumdur (Jahn, 2015, s. 102).

Daha önce de belirttiğimiz gibi diyaloglarla örülü dramın süresi *sahne*'dir. Bu sürenin tiyatrodaki en uç noktadaki örneği bilindiği gibi Antik Yunan tragediyalarıdır ve Aristoteles'in zaman-mekan-eylem birliği olarak saptadığı üç birlik kuralı ile ifade edilir. Elbette dram, tragediyadan daha esnek bir zamansal kurulumuna sahiptir ve bir sahneden diğer sahneye belli zaman dilimleri atlanabilir, yani dram süre olarak *sahne* ile birlikte *eksilti*'yi de kullanabilir, hatta bir ölçüde *özet*'ten de yararlanarak belli olayları karakterlerin ağzından özetleyerek aktarabilir ve tüm bunlar sahne ile seyir yeri arasında bir uzlaşma olarak kabul edilerek sürekliliği, *sahne* süresi etkisini kırmaz. Fakat klasik dramatik yapının özellikle kullanamayacağı iki süre durumu vardır ki bunlar *yavaşlatma* ve bilhassa *duraklama*'dır.

Anlatısal çift zaman katmanıyla donatılan tiyatro sahnesi üzerinde *yavaşlatma*, özellikle odak karakterin zihninin içine girme, olayları, yaşananları onun perspektifinden görme ve onunla birlikte deneyimleme bakımından bakış açısı bağlamında, özellikle iç odaklanma noktasında etkili olan bir zamansal sunum biçimine işaret eder. Yaşananları nesnel saat süresi ile değil karakterin algıladığı öznel zaman süresi içinde deneyimleme olanağı yaratır.

Yavaşlatma ile seyircinin gündelik zaman akışı/tecrübesi kırılır ve böylece zaman ağır çekim halinde esnetilerek, seyircinin olayları/durumları en ince detaylarıyla görüp deneyimlemesine ve en öznel duygu ve düşüncelerde yoğunlaşmasına imkân sağlanır. Bu yönüyle yavaşlatma tekniği, neredeyse gerçekçi dramlardan daha yoğun bir özdeşleşme kanalı açar. Duraklama ise daha çok dış odaklanma ve mesafe alma bağlamında işleyerek, seyirciyi tamamen anlatıcının kronotopuna dahil eder ve onun söylemsel, yorumsal perspektifi ile karşı karşıya getirir. Böylece anlatı dahilinde bir sahne üzerinde zaman, esneyebilir, daralabilir, hızlanıp yavaşlayabilir, hatta askıya alınabilir ve böylece bu hayali dünyaya büyüteç ya da küçülteç tutabilir; onu tamamen durdurarak, ona dışarıdan bakabilir.

Öyleyse tiyatro sahnesi bir kez anlatının olanakları ile donatıldığında, sahne üzerinde, tıpkı Plotinus'un merkezi perspektife karşı işaret etmiş olduğu farklı görüş biçimleri gibi, bir kahramanın kısıtlı kronotopundan, kronotopik sınırlardan azade olimpik bir görüşe dek, farklı öznelleştirme ve nesnelleştirme, özdeşleşme ve uzaklaşma gibi dikey dereceler arasında bir *seyir/temaşa* ve dolayısıyla hayatı aşkınlayan bir algı/idrak deneyimi sunmak mümkün hale gelir. Peter Brook şöyle der:

İnsan tiyatroya yaşamı bulmak için gider, fakat tiyatronun dışındaki yaşamla içindeki yaşam arasında hiçbir fark yoksa tiyatronun bir anlamı yoktur. Tiyatro yapmaya gerek yoktur. Fakat eğer tiyatronun içindeki yaşamın dışarıdakinden daha görünür, daha canlı bir yaşam olduğunu kabul edersek, o zaman onun dışarıyla hem aynı hem de bir şekilde farklı olduğunu görebiliriz (Brook, 2004, s. 14).

Tiyatroda anlatı, Brook'un işaret ettiği gibi, hayatı sahneye olduğu haliyle -ya da şöyle diyelim, *göründüğü* haliyle- yansıtmaktan ziyade, onu daha iyi görebilmek üzere ona *bakma* ve onu *görme* biçimimizi değiştirme, halihazırdaki *görünüş*leri aşabilmek için halihazırdaki *görü*'müzü aşma yolundaki arayışların açtığı kapılardan biridir. Çünkü tiyatro görmek, seyretmek ile ilgilidir ve o halde tiyatrodaki asıl amaç Farago'nun ifadeleriyle "görüşü iyileştirmek (...) görmeyi öğrenmek, görüşü yeniden fethetmek"tir (Farago, 2017, s. 19). Bu bağlamda diyebiliriz ki, anlatı, tiyatrodaki zamanın çizgisel akışı ve hayatın dolaysızlığı içerisinde sahip olmadığımız türde bir **mesafe** ve **bakış açısı** düzlemi açar. Ve anlatı bunu, tiyatroya, ona ait olmayan bir yeteneği bahşederek, ona kendi sihirli değneğini dokundurarak değil, zaten doğası itibarıyla sahip olduğu teatral imkânları hatırlatarak, harekete geçirerek ve sonuna dek kullanma cesaretini vererek yapar.

Brian Richardson'ın da ifade ettiği gibi, anlatı zaten, Batılı olmayan geleneksel tiyatro biçimlerine kendiliğinden içkindir ve bu tiyatro geleneklerinde anlatıcılık, oyuncunun icrasının doğal bir unsurudur. Richardson, Doğulu geleneksel tiyatro formlarının, karmaşık anlatı ve canlandırma yapılarına sahip olduğunu belirtir. Bu tiyatrolar, Batı'da neredeyse iki bin beş yüz yıldır süregelen anlatma ve canlandırma, mimesis ve diegesis karşıtlığını hükümsüz kılar. Richardson bu tiyatro formlarına örnek olarak Japon kukla tiyatrosu Bunraku'yu ve geleneksel Noh tiyatrosunu ele alır. Richardson'ın aktardığına göre birçok Noh tiyatro oyununda, sahne üzerindeki kahraman bir hayalettir ve bize dünyadaki hayatının hikâyesini anlatır, kimi zaman da canlandırır. Kahraman anlatısı boyunca aynı zamanda kendinden başka karakterleri de canlandırır. Kahramanın birinci şahıs zamirinden anlatımını zaman zaman koro üstlenir ve koro bazen de kahraman eylemleri canlandırırken, onun eylemlerini tasvir eder (Richardson, 1988, s. 196-197). Aynı şekilde Hint Kathakali dansı/tiyatrosu da icracının vücuduyla oluşturduğu ideografik işaretler yoluyla bir hikâye anlatımını içerir. Japon Kabuki'si veya Çin Peking Operası, icracıların zaman zaman oynadıkları role mesafe alması, seyirciyle doğrudan iletişim kurması gibi unsurlarla anlatısal nitelikleri bünyesinde barındırır. Geleneksel Türk tiyatrosu içerisinde sınıflanan Karagöz (gölge oyunu), Ortaoyunu ve Meddah da göstermecî ve açık biçim özellikleriyle söz konusu anlatısal imkanlara sahiptir (And, 1970, s. 30-31).

Batı tiyatrosunda ise anlatının sahneye dahil edilmesi daha önce de değindiğimiz gibi 20. yüzyıla rastlar. Aslında Orta Çağ boyunca kilise bünyesinde uygulanan dinsel *mystery-miracle-morality* oyunları ya da kilise dışındaki *mimus-pantomim* oyunları gibi gösteriler de açık biçimdir ve anlatısal özellikler barındırırlar. Bununla birlikte anlatı, 20. yüzyılda Brecht ile birlikte, onun "epik-diyalektik" tiyatrosuyla ilk kez estetik ve yöntemsel olarak sistemli bir şekilde sahnelemeye uygulanır. Brecht'in anlatıyı sahnelemeye dahil etmeye yönelik yöntemsel araçlarının esin kaynaklarından biri Doğu tiyatro formları, özellikle Çin tiyatrosudur ve Batı dışı sanat formlarının mimesis-diegesis gibi keskin bir tür ayırımına gitmemiş olmasından ötürü bu esinlenme şaşırtıcı değildir.

Brecht epik-diyalektik tiyatrosu bağlamında hikâye anlatımı ve dramatik canlandırmayı bir arada kullanır. Richardson, Brecht'in oyunlarında canlandırma ve anlatının sürekli birbirlerini çerçeveleyerek gösterim boyunca birincil mod olarak birbirleriyle yer değiştirdiklerini söyler (Richardson, 1988, s. 197). Çetin Sarıkartal ise Brecht'in, canlandırılan sahneleri, anlatı tarafından yapılmış birer "alıntı" olarak yapılandığını ifade

ederek, onun anlatı ve canlandırma arasında kurduğu hiyerarşik tabiiyete işaret eder (Sarıkartal, 2010, s. 67). Brecht'in oyunlarında, çoğunlukla hikâye dışı *-heterodiegetik-* bir anlatıcı bulunur ve anlatıcı, epizotlar arasına girerek anlatı işlevini oyun boyunca sürdürür; sahneleri birbirine bağlar. Sahneleme süresince anlatma, ana sunum şekli olarak canlandırma ile periyodik olarak yer değiştirir. Brecht, anlatma ve canlandırma arasında diyalektik bir ilişki kurarak ve ikisi arasındaki karşıtlıktan, keskin geçişlerden yararlanarak aslında seyircide iki estetik deneyim arasında, yani özdeşleşme ve uzaklaşma deneyimleri arasında bir kırılma yaratır. Tam da bu kırılma noktasında **yabancılaşma/yadırgatma** etkisi denilen estetik deneyim belirir. Bu yabancılaştırma etkisi, Brecht'in temsilin temsiliyetini, başka bir deyişle tiyatronun teatrallliğini açık etmekle kalmayıp, özellikle vurgulamasında da kendini gösterir. Bu doğrultuda, oyuncu, dramatik canlandırma sırasında anlık ve keskin kırılmalarla rolünün dışına çıkıp, anında tekrar rolüne dönebilir; kendini gizlemekten öte, adeta varlığının altını çizer. Bu keskin ve ani mesafe - bakış açısı değişimleri seyircinin duygusal katılım ve özdeşlik kurma alışkanlığını/meylini kırarak, düşünsel ve eleştirel katılımını aktifleştirmeyi hedefler. Çünkü Brecht'in epik-diyalektik tiyatrosu açık bir kapitalizm karşıtı ideolojik perspektif üzerine kuruludur ve bu doğrultuda tiyatro Brecht için bir nevi, kapitalist üretim biçiminin dayattığı yabancılaşmanın farkına vardırarak ve onu kırmak üzere, kanıksanmış olanı yabancılaştırma işlevi görür. Çetin Sarıkartal Brecht'in ideolojik perspektifini ve bu doğrultuda tiyatrodaki anlatı tekniğini kullanmaktaki asıl hedefini şöyle özetler:

Brecht'in söz konusu tekniği geliştirmesindeki temel etmen, kendi döneminde modern tiyatrodaki yerleşik olan gerçekçi dramatik üslubun amaçladığının tersine, izleyicinin öyküye kapılmasına ya da oyun kişileriyle özdeşleşmesine engel olmak, olayları ve kişilerin deneyimlerini farklı bir açıdan görebilmesini sağlamaktır. Bu farklı açı, açıkça sosyalist ve dünyaya sosyalist bir pencereden bakan ve ideolojik birliğe sahip bir tiyatro topluluğunun, temsil ettiği dramın olay ve kişilerinin içinde bulunduğu koşul ve durumları eleştirel bir yaklaşımla irdelemesi esasına dayanıyordu (Sarıkartal, 2010, s. 68).

Görüldüğü gibi Brecht anlatıyı, anlatılan-canlandırılan olaylara/kahramanlara mesafe alma ve onları üst bir perspektiften, ideolojik bir bakış açısından görme, yorumlama, eleştirme bağlamında işletir. Anlatma ve canlandırma ikiliği boyunca, *bakış açısı* kapsamında dış odaklanma ve iç odaklanma, *mesafe* kapsamında dolayım ve dolaysızlık, uzaklaşma ve yakınlaşma arasında kurduğu diyalektik yoluyla Brecht, seyircide yabancılaştırma/yadırgatma etkisi yaratır ve bu yabancılaşma deneyimiyle seyirciyi ulaştırmak istediği idrak düzeyine taşımayı hedefler. Bu bağlamda şunu söyleyebiliriz ki Brecht'in estetiğinde bu ikilikler arasındaki sınır belirgindir; iç içe geçme, tamamlanma gibi

homojen bir bir aradalıktan çok heterojen bir bir arada bulunma durumu gözlemlenir. Brecht'in hedeflediği seyir deneyiminde, anlatma ve canlandırma, özdeşleşme ve uzaklaşma ayrımlarını ya da karşıtlıklarını aşan bir temasadan ziyade, tam da bu ayrımlar aracılığıyla, bu karşıtların diyalektik döngüsüyle oluşan çelişki ve çatışmalar yoluyla eleştirel bir tavra, diyalektik bir düşünmeye ve tez-antitez karşıtlığından senteze erişmek söz konusudur. "Tiyatro İçin Küçük Organon"da Brecht bu seyir perspektifini şöyle ifade eder:

Temsil sırasında oyunun karakterleriyle özdeşleşmeden kaçınılması gerektiği yolundaki uyarıya, bu uyarı ne kadar buyurgan bir nitelik taşırsa taşırsın, kulak vermek, kuşağımız için yararlıdır. Kuşağımız bu öğüde ne kadar kararlı bir tutumla uyarsa uysun, hemen hiçbir zaman sonuna kadar uyamayacaktır; böylece de istenen ve yaşamakla betimlemek, özdeşleşmekle göstermek, gerçekleştirmekle eleştirmek arasında bulunan çelişkili konum, en çabuk yoldan gerçekleşebilecektir. Böylece de eleştirel bir tutuma varılabilecektir (Brecht, 1993, s. 108-109).

Bu bağlamda Brecht'in epik-diyalektik tiyatrosunun Platoncu *misal olarak temsil'e* yakın durduğunu söyleyebiliriz. Alain Badiou, Brecht'in Aristotelesçi sanat anlayışına karşın, Platoncu bir sanatın içkin kurallarını inatla aramış olduğu yorumunda bulunarak, Platon ve Brecht arasında bir ortaklığa işaret eder (Badiou, 2013, s. 16). Elbette Brecht'in yöneldiği hakikat diyalektik materyalizm olarak, Platon'un idealizmiyle örtüşmez. Ceren Özcan'ın ifade ettiği gibi "(...) Brecht için hikâye anlatmak, insanoğluna dair evrensel çıkarımlarda bulunmak yolunda değil (...)" tarihsel süreçsellik bağlamında bir gerçekliğe işaret etmektir (Özcan, 2014, s. 10). Bu noktada amaçları farklıdır; fakat bir gerçekliği idrak etme yolu olarak araçsallaştırdığı teatral temsilde kullandığı diyalektik yöntem, mesafe ve dolayımı başat kılma gibi unsurlarla Platon'a yakınlık gösterir.

Sarıkartal, Brecht ile diyalektik bağlamda sahneye taşınan hikâye anlatıcılığını, çağdaş Batı tiyatrosunun "(...) Aristotelesçi dramatik anlatıma alternatif oluşturan çağdaş bir anlatım yolu olarak yeniden keşfettiği"ni ve bugün birçok sanatçı veya topluluk tarafından farklı perspektiflerle ve farklı biçimlerde üretilen sahne performanslarının hikâye anlatıcılığından yola çıktığını ifade eder (Sarıkartal, 2010, s. 67). Bu noktada Sarıkartal, anlatıya dayalı çağdaş tiyatro uygulamalarında dramaturgiye ilişkin asal bir sorun saptar ve bu saptamadan yola çıkarak, bir sahne üzerinde anlatının nasıl bir dramaturgi doğrultusunda kurulacağını önemine dikkat çeker:

Sözünü ettiğim sorunsalı daha en baştan kısaca tanımlamak gerekirse, anlatım ile dramatik canlandırma arasında bir mesafe yaratılırken, gösterime egemen kılınması gereken anlatımın "nereye dayandırılacağı" ya da "nereden yapılacağı," aslında öykü anlatımına dayanan sahneleme sürecinin en belirleyici kararını oluşturur. Başka bir deyişle, öykü

anlatımının seçilmiş bir tavrıdan, yani tasarlanmış, açıkça sahiplenilen ve izleyicinin seyir eylemini nasıl yönlendireceği düşünülmüş bir dramaturji doğrultusunda yapılması gerekir (Sarıkartal, 2010, s. 67).

Sarıkartal'ın dikkat çektiği anlatıcı ve anlatım tavrının kaynağını bu sanat çalışması raporunun üçüncü bölümü boyunca, bir dramaturgi yaklaşımının ötesinde, asal bir tavır olarak, geleneksel hikâye anlatıcılığının kendisinde arayacağız. Hikâye anlatıcısının oyuncuya, oyuncu - seyirci, oyuncu - rol ilişkileri bağlamında ilkesel düzlemde nasıl bir örnek oluşturduğunu, bu bölümde mesafe ve bakış açısı üzerine yapılan tespitler zemininde araştıracağız. Bakışımızı geleneksel hikâye anlatıcılığına çevirmemizin nedenlerinden biri, onun, *misal* ve *temaşa* olarak temsil anlayışını bünyesinde barındırdığını düşünmemizdir. Bir diğer nedeni ise hikâye anlatıcılığı gibi kadim geleneklerin, sanatçının sanatının malzemesiyle kurduğu ilişkide tek tek bireyleri aşan köklü ve kolektif bir tavra sahip olmasıdır. Bu bağlamda Batı tiyatrosunda ortaya çıkan bireysel arayışların Batı dışı geleneklere yönelimi bir tesadüf değildir. İncelememizi biçimsel bazda değil ilkesel bir zeminde yapmamızın nedeni ise geleneğin geçmişten bugüne salt biçimsel aktarımının olanaksızlığı ve anlamsızlığıdır. Çünkü Brook'un da ifade ettiği gibi "bir biçim yaratılır yaratılmaz çoktan can çekişmeye başlamaktadır" (Brook, 1990, s. 42). Bir sanat geleneğine ait biçimler canlıdır; değişir, dönüşür ve yok olur; fakat biçime hayat veren ilke, ölüp giden ve yeniden doğan biçimlerin ötesinde, her seferinde başka bir biçime yol veren nüvedir. Bu sebeple oyuncunun bir anlatıcı olarak icrasının nasıl bir tavır üzerine kurulabileceği noktasında hikâye anlatıcısını, hikâyesi ve dinleyicisi ile kurduğu ilişkisi ve anlatım sırasındaki mevcudiyeti ve temsiliyeti bağlamında ele alacağız. Son olarak geleneksel hikâye anlatıcılığı üzerine somut örnekleri Türkiye'den, destan anlatıcıları ozanlara ve ozanın da kaynağı olarak işaret edilen şamanlara (şamanların hikaye anlatıcılığı özelliğine) göre nispeten haklarında daha fazla bilgi sahibi olduğumuz *âşıklar* hakkında yapılmış incelemelerden yola çıkarak vereceğiz.

3. HİKAYE ANLATICISI - ÂŞIK VE OYUNCU

3.1. Geleneksel Hikâye Anlatıcılığı Bağlamında Âşıklık

Hikâye anlatıcılığı kadim bir sözlü kültür geleneğidir ve Batı'dan Doğu'ya pek çok uygarlık kendi kültürüne özgü hikâye anlatıcıları yetiştirmiş ve bu anlatıcılar her çağın kendine has karakteri doğrultusunda farklı isimler ve farklı fonksiyonlar yüklenmişlerdir. Bu bölüm boyunca biz, geleneksel hikâye anlatıcılığının Anadolu'daki son temsilcileri olan *âşıklara* ve âşık anlatılarının özünü oluşturan halk hikâyelerine/hikâyeciliğine odaklanacağız. Bu tercihimizin sebebi âşıkların bu coğrafyada yakın zamana kadar hikâye etme geleneğini sürdürmüş olmaları dolayısıyla geleneğin günümüze en yakın icracıları/temsilcileri olmaları ve de haklarında araştırmacıların tanıklıklarından gelen somut bilgi ve gözlemlerin bulunuyor olmasıdır.

Âşıklık geleneği Şamanizm'den Tasavvuf ve Alevilik-Bektaşilik'e kadar köklü geleneklerin etkisiyle oluşmuştur ve bu bağlamda elbette ki yalnızca hikâye anlatıcılığı ile sınırlanamaz. Yıldırım Erdener, âşık isminin "Hak âşıklığı" ile bağıntılı olması, âşıklık makamına geçiş eşikleri ve özellikle aşğın bir pirin elinden "aşk badesi" içerek âşık olması gibi unsurların Şamanizm ve Sufizm'den kaynaklandığını ve yoğrulup özümşenerek âşıklık geleneği ile bağdaştırıldığını ifade eder. Saz şairleri tekke şairlerinin tasavvuf felsefesinden büyük ölçüde etkilenmişlerdir (Erdener, 2019, s. 45-68). Erdener'in Fuad Köprülü'den aktardığına göre, 18. ve 19. yüzyıllarda yaşayan hemen hemen bütün âşıklar, "o devrin genel eğilimine uyarak, mutlaka birer tarikate ... bilhassa Bektaşiliğe yakın olmuşlardır" (Köprülü'den aktaran Erdener, 2019, s. 68). Bu sebeple burada, bu sanat çalışmasının kapsamı ve sınırlılığı gereği âşıklık geleneğini tüm yönleriyle ele alamayacağımızı, daha ziyade hikâye anlatıcısı/anlatıcılığı yönüne odaklanacağımızı ve bunu yaparak âşıklığı hikâye anlatıcılığına indirgemek gibi bir yaklaşımımızın olmadığını önemle belirtmek gerekir.

Bir diğer sınırlılık olarak, aşğın bir anlatıcı olarak icrasının incelenmesi, *temsili* nitelik barındıran halk hikâyeciliği ile daraltılmıştır. Saz ve söz şairleri olarak âşıkların icralarındaki anlatısal özellikler, kabaca temsili olan ve olmayan olarak iki ayrı anlatı koluna ayrılabilir; bu bakımdan aşğın hikâye anlatıcılığı icrası her zaman temsili nitelik taşımaz. Temsili olmayan âşık anlatıları içerisine, âşıkların şiir ve ezgi birlikteliği ile icra ettikleri, bir halk edebiyatı, halk şiiri türü olan türküler de dahil edilebilir. Türküler, ezgi ve şiirlerinin sahip

oldukları sembolizmle kendilerine özgü bir anlatı biçimine sahiptir. Cenk Güray ve İsmet Karadeniz'in "geleneksel müzik eserlerinin işaret ettiği kültürel-tarihsel bağlamı, edebî geleneği, ezgisel ve ritmik altyapı ile müzikal form özelliklerini birbiriyle etkileşim halinde" incelemek üzere önerdikleri dört aşamalı analiz modelinin ilk alt başlığı, bu eserlerin anlamsal-simgesel analizi üzerinde durmakta ve geleneksel müziğin anlatısal boyutuna işaret etmektedir (Güray ve Karadeniz, 2019, s. 83). Anadolu'daki âşıklık geleneğinde bu aşamaların karşılığını bulmanın mümkün olduğunu ifade eden Güray ve Karadeniz, "Abdal geleneğinin 'âşık kalıplarına' bağlı son derece ayrıntılı bir bestecilik ve icracılık ustalığı içinde işlediği 'bozlaklar' ve bir nevi 'sosyal tarih anlatısı' olarak kabul edilebilecek 'destanlara' dair aktarım zenginliğini" (Güray ve Karadeniz, 2019, s. 81) âşıklık geleneğinin kadim bir halkası olan Abdal geleneğinin temsilcisi Muharrem Ertaş'ın "Kırat Bozlağı" icrası üzerinden inceler ve bozlakların ortak kültürel belleğe dair bir aktarıma ve "mitolojik" anlam katmanlarına sahip bir anlatı ortaya koyduğunu gösterir (Güray ve Karadeniz, 2019, s. 80-84). Bu bakımdan ister Abdal geleneği ister Alevi-Bektaşî geleneği içerisinde olsun, âşıkların icra ettiği türküler -bozlaklar ya da nefesler, deyişler, vs.- içinden doğdukları inanç sistemleri ve geleneklere özgü bir sembolizme, mitolojik bir anlam dünyası ve döngüsel zaman algısına dayalı temsili olmayan, kolektif bir anlatıyı ihtiva ederler.

Bu sanat çalışması içerisinde incelenen âşık anlatıları, daha çok nesre dayalı, temsili nitelikteki halk hikâyeciliğine dayanmaktadır. Bu bölüm boyunca özellikle, araştırmalarından çokça yararlandığımız İlhan Başgöz'ün 1943 yılından 1982'ye dek uzun aralıklarla sürdürdüğü alan çalışmaları ve hikâye derlemelerinden oluşmuş *Türkülü Aşk Hikâyeleri* eserinden yola çıkarak, çoğunlukla son dönem (20. yüzyıl) âşıklarının icraları üzerinden örnekler verilmiştir.

Hikâye anlatıcılığı bağlamında bir sözlü kültür ürünü olan halk hikâyelerine Anadolu coğrafyasında en erken 16. yüzyıldan itibaren rastlanmaktadır. Pertev Naili Boratav destandan halk hikâyeciliğine geçişin ilk aşamasını Dede Korkutla birlikte başlatır (Boratav, 2002, s. 44). İlhan Başgöz, halk hikâyelerinin tam olarak, âşıklık geleneğinin ortaya çıkmasıyla birlikte baş gösterdiğini ve bilhassa Anadolu'nun doğusunda 20. yüzyılın ortalarına dek devam ettiğini ifade eder. Başgöz'ün aktardığına göre bu hikâyeler âşıklarca tasnif edilir ve genel olarak âşıkların gerçek ya da destanlaşmış hayatlarını hem düz anlatı hem de türküler yoluyla dile getirir (Başgöz, 2012, s. 19). İsmail Görkem, Türkiye'de âşıklarla özdeşleştirilen hikâye anlatıcısının Orta Asya'da anıldığı isimleri şöyle sıralar:

Konu halk hikâyesi olunca, bunu anlatan/icra eden kişinin de “hikâyecisi/ âşık/ hikâyecisi-âşık” olarak isimlendirilmesi gerekecektir. Günümüzde; Özbek, Uygur ve Türkmenlerde “baksi”, Kazaklarda “yırcı/dırcı, akın, cirav”, Kalmuklarda “cangarcı”, Yakutlarda “olong-hosut”, Altay Türklerinde “kaycı”, Kırgızlarda “Manasçı” ile Tuva, Başkurt, Karakalpak ve diğer Türk boylarındaki aynı görevi yapan sanatkarlar, -Türkiye Türkçesi’ndeki karşılığı ile “hikâyecisi-âşık” kimliği ile ön plâna çıkmaktadır (Görkem, 1998, s.109).

İlhan Başgöz de Türklerde âşık adı verilen halk hikâyesi anlatıcılarının, Kürtlerde *dengbej*, yakın coğrafya içinde ise Yunanlarda *rapsod*, İranlılarda *gosan*, Ermenilerde *aşug* ve Araplarda yine *âşık* adıyla anıldığını bildirir (Başgöz, 2012, s. 23).

Boratav’ın Fuad Köprülü’den aktardığına göre İslamiyet’ten önce Anadolu’da hikâye anlatıcılığını epik anlatıcı kimliği ile ozanlar yapar. İslamiyet’ten sonra ise destanların yerini halk hikâyeleri, ozanların yerini yavaş yavaş âşıklar almıştır. Bu bağlamda halk hikâyeciliği epik anlatılardan ve anlatıcıdan büyük ölçüde izler taşır (Boratav, 2002, s. 45). Halk hikâyeleri konu bakımından “Köroğlu” gibi epik kahraman hikâyelerini içerdiği gibi aynı zamanda ve daha çok aşk hikâyelerini kapsar. Boratav, destan ve halk hikâyeleri arasındaki en vurgulu benzerliği, destan anlatıcısı ozan ve halk hikâyecisi âşığın icralarında, destanı/hikâyeyi anlatma biçimlerinde görür. Öncelikle ozanların kopuz çalması gibi âşıklar da saz eşliğinde çalıp söyler, anlatırlar. Boratav’a göre her iki hikâyeciliğin asal ortak noktası anlatımların temsili karakteridir. Epik anlatıcı ozan, uzak geçmişte vuku bulmuş olayları anlatmakla beraber, Boratav icra sırasında bu tesirin çok çabuk silindiğini ve ozanın çok geçmeden olayların etkisiyle destanın içinde yaşamaya başladığını, anlatının gerçekleştiği somut zaman ve mekândan olayların/aksiyonun soyut zaman ve mekânına daldığını ve dinleyiciyi de kendisiyle birlikte sürükleyerek, bu etkiyi onlara da sirayet ettirdiğini ifade eder. Halk hikâyecisi âşıkların da ozanın icrasının bu temsili niteliğini sürdürdüğünü, icrası sırasında yavaş yavaş zaman kayıtlarından azade olduğunu ve kendini hikâyeye bırakarak hikâyeyle yaşamaya başladığını belirtir (Boratav, 2002, s. 45). Burada belirtmek gerekir ki İslamiyet’ten sonra hikâye anlatıcılığının bir kolunu da âşıklarla beraber İran tesiriyle önceleri *kıssahan*, *şehnamehan* olarak da bilinen meddahlar üstlenmiştir. Boratav’ın aktardığına göre ozanların işlevini köylerde, kasabalarda, küçük şehirlerde ya da büyük şehirlerin halk şiiri zevkinin ilgi gördüğü muhitlerinde âşıklar, büyük merkezlerde, şehirlerde ise meddahlar üstlenmiştir. Âşıklık ve meddahlık arasında muhit ve mevzulara göre bir ayrım yapan Boratav, âşıkların hikâyeciliğinden meddahları ayıran vasıfların, meddahların, anlatılarını âşıklar gibi saz eşliğinde icra etmemeleri ve özellikle ilerleyen

dönemlerde, İstanbul'da yavaş yavaş daha çok güldürme ve ders verme amacıyla taklide, canlandırmaya yönelmeleri olduğunu belirtir. Bu özelliği meddahın daha çok geleneksel Türk tiyatrosu kapsamında sınıflandırılmasının da sebebidir. Bu bağlamda, bu bölümde meddahlıktan ziyade âşıklığa eğilmemizin nedeni, Türk tiyatro araştırmaları kapsamında meddahlık üzerine, âşıkların hikâye anlatıcılığına nispeten daha çok çalışma yapılmış olmasıdır. Nitekim Boratav, âşık ya da meddah, her iki hikâyecinin de anlatılarının temsili nitelikleriyle örtüştüğünü ifade eder (Boratav, 2002, s. 85-86). Başgöz'ün, hikâye anlatıcılığının icrasına yönelik incelemelerde kullanıldığını belirttiği terimler, Boratav'ın dikkat çektiği temsili boyutu vurgular niteliktedir: “(...) gösterim (performance), sahneye koyma (enactment), canlı sunum (live rendering), oyunlaştırma (dramatization), sözlü temsil (oral rendition), geleneksel malzemenin hayata aktarılması (realization of traditional material) (...)” (Başgöz, 2012, s. 102).

Bununla beraber Başgöz, âşıkların hikâye anlatıcılığının icraya dair özelliklerinin, sosyal içeriği ve rolünden ayrı düşünülmemeyeceğini vurgular ve hikâye anlatıcısı/âşık, dinleyici/halk ve hikâye üçlüsünün arasındaki canlı etkileşimin, paylaşılan ortak değerlerden soyutlanamayacağını ifade eder. Hikâye anlatıcılığı bağlamında seyirci, zamandaşlığı, günün toplumunu; hikâye, geçmişi, geleneği; âşık ise toplumun yaratıcı bireyini, gelenekle zamandaşlık arasında kurulan köprüyü temsil eder. Çünkü âşık, bir yandan gelenekten miras aldığı hikâyeyi bugüne taşımak ve sürekliliğini sağlamak, diğer yandan onu bugünün seyircisinin değerleri, beklentileri, duyarlılıkları ile uyumlu kılmak; bu doğrultuda onu değiştirmek ve dönüştürmek görevini üstlenir. Böylece âşık, çağdaş olan ve geleneksel olan arasında bir denge, ahenk ve süreklilik sağlar (Başgöz, 2012, s. 102-103). Dinamik bir sürecin ürünü olan hikâye anlatıcılığının etkisi bu bakımdan, icra sırasında anlatan ve dinleyen arasında kurulan ortak bir dünya deneyimine dayanır. İcranın canlılığı, etkililiği, dinleyen herkesi içine alan ortak bir yaşantının açığa çıkmasına bağlıdır. Elbette bu deneyimi sağlayan asal unsur, hikâye anlatıcılığının doğduğu köy ve kasaba toplumunun, yaşam biçiminin yerel, kolektif ve bugüne nazaran homojen yapısıdır. Hikâye anlatıcılığı bu kolektifliğin, homojenliğin yaratıcısı olmaktan öte ürünüdür. Zira, köyden şehre yapılan göçler, teknolojik unsurlarla eğlence/vakit geçirme biçiminin değişmesi ve toplumdaki homojenliğin heterojen bir yapıya bürünmesi sonucu bugün geleneksel hikâye anlatıcılarından söz edememekteyiz. Onu eskiden olduğu haliyle diriltmeye çalışmak da beyhude bir çabadır. Çünkü âşıklık geleneği gibi köklü gelenekler kolektif bir sürecin kendiliğinden yeşeren ürünleridir. Fakat onu hiç var olmamış saymak, onun bizden önce

keşfettiğini görmezden gelmek, sil baştan bir keşfe çıkmak da bugünün ihtiyaçlarına yeni cevaplar bulmak yolunda bir o kadar beyhudedir. Bugün hala bu coğrafyada insandan insana, yüz yüze, canlı bir paylaşım, anlatım ihtiyacından ve bir araya gelen iki insan -oyuncu ve seyirci- dışında başka bir araca illa ki gerek duymayan tiyatro gibi bir sanattan söz edebiliyorsak ve üstelik bu sanatın söz konusu iki insan -oyuncu ve seyirci- arasına ördüğü hayali duvarı kaldırmak ve tiyatroya canlı bir paylaşımın yeni yollarını açmak istiyorsak, bir şekilde ona bağlıyız. Tıpkı aşğın kendinden önceki temsilcisi ozana bağlı olması gibi bugün de bu coğrafyada oyuncuyu bir hikâye anlatıcısı olarak kavramak istiyorsak eğer, boş bir levha üzerine yazı yazmıyoruz demektir. İster istemez ondan bize, bugüne miras kalan pek çok şey mevcuttur. Bu sebeple bu mevcut ve hala canlı olan dinamiklerin neler olduğuna ya da neler olabileceğine dönüp bakmak doğal bir refleks gibidir. Bu, bugün Türkiye’de anlatıyı tiyatro sahnesine taşıma yönündeki eğilimi, bu doğrultudaki yeni ve üretken çalışmaları anlamak açısından da önemlidir. Ayşe Selen ve Şehsuar Aktaş’ın kurucusu olduğu Tiyatrotem, “anlatı geleneğinden çağdaş tiyatroya” giden serüveniyle çağdaş tiyatromuzun bu çizgideki önemli bir örneğidir (Özcan, 2014, s. 108). Tiyatroda anlatsal olanı Tiyatrotem üzerinden inceleyen Ceren Özcan, Tiyatrotem’in “çağdaş ile geleneksel arasında, anlatsal ile dramatik arasında, batılı ile yerli formlar arasında” ezber bozan bir eşikte konumlandığını ifade eder (Özcan, 2014, s. 108). Yunus Emre Gümüş, performatif anlatıyı Türk tiyatrosunda yeni bir estetik olarak değerlendirdiği ve bu açıdan Türkiye’deki çağdaş tiyatro yazarlığını incelediği makalesinde, Türk tiyatrosunun sahip olduğu hikâye anlatma geleneği sebebiyle bu estetiğe yabancı olmadığını söylemektedir (Gümüş, 2018, s. 241):

Sürekli bir kimlik arayışı çerçevesinde gelişen Türkiye Tiyatrosu’nda doğulu bir form olan anlatıyla konvansiyonel dramatik yapının ötekini değersizleştirmeden bir araya gelmesi uzun zaman almıştır. Geç kalmış bu birliktelik küreselleşmeyle birlikte kültürel sınırların ortadan kalkması ve teknolojik gelişmeler sayesinde sosyo-kültürel etkileşimin artmasıyla Batıdaki örneklerle eş zamanlı sahnelerimizde boy göstermeye başlamıştır. Günün Tiyatrosu’nda ana akım dışındaki tiyatronun bu iki formun bir arada kullanıldığı örneklerden oluştuğunu söylemek mümkündür (Gümüş, 2018, s. 246).

Hikâye anlatıcılığı bugüne uzantıları olan kadim bir gelenektir. Bu sanat çalışması ile hedeflediğimiz, onun malzemesiyle kurduğu ilişkiyi, tavrını anlamak, icrasını belirleyen ilkelere ışık tutmaya çalışmaktır. Bu sebeple bu bölüm boyunca hikâye anlatıcısı âşık, hikâye ve dinleyici arasındaki ilişkilere ve bu ilişkiyi, icrayı belirleyen dinamiklere yakından bakmayı deneyeceğiz. Hikâye anlatıcısı aşğın, hikâyesi ve dinleyici ile kurduğu ilişkiye paralel olarak, oyuncunun rolü ve seyirci ile ilişkisine odaklanacak ve icraya dair bu ilişkileri, bu sanat çalışması raporunun ilk iki bölümü boyunca başka bağlamlarda

incelediğimiz temsil ve anlatı meselesinin, oyuncunun icrasındaki karşılıklarıyla oynamak ve anlatmak durumunun uzantıları olan *özdeşleşme* ve *uzaklaşma*, *temsiliyet* ve *mevcudiyet* kavramları altında ele alacağız.

3.2. Özdeşleşme ve Uzaklaşma

Bakhtin, mutlak geçmişe ait epiğin, ozanın ve dinleyicisinin içinde oldukları zamandan kesin çizgilerle ayrı olduğunu, bir başka ifade ile epik anlatıların, anlatıldığı zamana, döneme ait anlatılar olmadığını ve dolayısıyla onun deyiimiyle “bir zamandaşın bir zamandaş hakkındaki söyleminden son derece uzak” olduğunu ifade ederek, epiğe özgü bu uzaklığı epik mesafe olarak adlandırmıştır (Bakhtin, 2001, s. 177). Başgöz halk hikâyelerinin, Bakhtin’in ifade ettiği epik mesafeyi barındırmadığına, dolayısıyla geçmişin, anlatıcı ve dinleyici tarafından zamandaş bir süzgeçten görülüp değiştirilebildiğine ya da değerlendirilebildiğine dikkat çeker. Aşığın anlattığı hikâyelerin kahramanı çoğunlukla başka bir âşıktır; onda epiğin olağanüstü unsurları yok olmuş değildir fakat tüm bu olağanüstülükle birlikte o, bir insandır. Gerçek ya da hayali de olsa veya Köroğlu gibi meşhur bir figür de olsa kahraman, halka mal olmuş, halktan biridir. Bu yüzden âşık, anlatım sırasında her an *şimdi* ve *burada* olmakla, kahramanın maskesi ardına gizlenmemekle ve anlatıcı kimliğini her daim açık etmekle beraber, hikâyelerinin kahramanlarıyla özdeşlik ilişkisi içindedir (Başgöz, 2012, s. 120).

Başgöz, aşığın hikâye kahramanı ile kurduğu özdeşlik konusunda Âşık Sabit Müdami’yi örnek verir. Başgöz, Âşık Müdami’nin anlattığı hikâyelerde ne zaman bir kahraman ailesine kavuşsa ya da ne zaman bir anne yavrusuna sevgi gösterse gözyaşlarını tutamadığını gözlemler. Sonradan öğrenir ki Âşık Müdami henüz küçük bir yaşta annesini kaybetmiş ve üvey anne tarafından büyütülmüş, ana sıcaklığını hiç hissedememiştir (Başgöz, 2012, s. 9). Başgöz’ün Müdami anlatırken kayda geçirdiği hikâyelerden biri olan *Ercişli Emrah ile Selvi* hikâyesinde, Müdami’nin hikâyenin kahramanı Emrah ağlarken, kendinin de ağlamaya başladığı bir bölümü şöyledir:

Emrah baktı ki bir ceylan. Ceylan yaralanmış. Gözü bir tarafta. Ceylan bağırsakları yerde sürünüyor. Yavrular iki memesinden asılmış. Yavruları bırakıp kaçamıyor, gözü avcıda. Emrah, ceylanı görür görmez başladı ağlamaya. (**Müdami de ağlıyor.**) Dedi: ‘İşte baba, Selvi de bu vaziyettedir. Ahh, zalim oğlu zalim avcı. Nasıl kıydın bu hayvana da bunu bu hale soktun? (Başgöz, 2012, s. 418).

Görüldüğü gibi âşık, hikâye ile hayatı, kendisi ile kahraman arasında ve hatta hikâyede yer alan tali bir motif (ceylan) arasında dahi doğrudan bir bağ kurmaktadır. Yine Başgöz'ün aktarımıyla, bu kez anlattığı başka bir hikâye üzerine konuşan Âşık Müdami'nin kendi sözleri de aynı bağı vurgular niteliktedir:

Öksüz Vezir hikâyesindeki kahramanın sahip olduğu aşk ateşiyle ben de yandığım için, yani onun gibi öksüz olduğum için, kendimi onunla özdeşleştiririm; onun hissettiklerini hissederim, onun ziyaret ettiği yerleri ziyaret ederim; o ağladığında ben de ağlarım, o mutlu olduğunda ben de mutlu olurum (Başgöz, 2012, s. 120).

Hikâye anlatıcısı âşık, kimi zaman başka bir aşğın hikâyesini anlatırken, kimi zaman da bizzat kendi hikâyesini anlatır; bazen de tasnifçisi belli olmayan anonim bir hikâyeyi. Anlatısı boyunca yer yer kahraman onun ağzından konuşur, yer yer de o, kahramanın ağzından. Yukarıda alıntılıdığımız hikâye parçasından da görülebileceği gibi bazen sanki o anda orada vuku bulan bir şeye tanık alıyormuş gibi anlatır, bazen de bizzat o durumu yaşayan kahramanın kendisi oluverir. Bakış açısını özgürce değiştirebilir, dinleyiciyi anlatısıyla, bir kamera objektifi gibi yönlendirir. Dikkatimizi kimi zaman kahramanın gördüklerine kimi zaman da bizzat kahramanın kendine çeker. Tüm bunları yaparken dinleyicisi ile ilişkisini hiç koparmaz. Dinleyici, anlatıcının kahramanla yoğun özdeşlik kurduğu bu hallerde, artık bir seyirci oluverir. Yalnızca dinlemez, aynı zamanda seyrederek.

Dinleyici/seyirci de hikâyeyeyle, kahramanlarla âşık gibi yoğun bir özdeşlik kurar. Anlatım sırasında tüm dikkatleri âşıktadır. Onunla birlikte efkarlanır, onunla birlikte sevinirler. Boratav daha eski zamanlarda, dinleyicilerin hikâyelerin kahramanlarıyla kurduğu özdeşliğin çok daha aşırı boyutlarda olduğunu aktarır. Öyle ki Boratav'ın aktardığına göre: Yaklaşık 1800'lerde, genellikle hikâyeler, âşıkların birbirlerine kavuşmadan ölmeleri ile nihayet bulmuş. Bazı köy ve kasabalarda ağalardan, babayiğitlerden bazıları sevdalılarının ölmelerine üzümlü sinirlenerek, hikâyenin sonunda sevdalılarını kavuşturmayan hikâyecileri dövüp, vurmaya başlamışlar. Bu durumu çözmek için bir araya gelen Kars ve çevresindeki hikâyeciler, anlattıkları tüm hikâyeleri âşıkların kavuşmasıyla bitirmeye karar vermişler. Boratav bu tarihten itibaren (yaklaşık 1800'ler), Kerem ile Aslı dışında ölümle biten veya ayrılıkla nihayetlenen aşk hikâyelerine pek rastlanmadığını ifade eder. Boratav bununla birlikte bir başka anekdot olarak, 1616 yılında Bursa'da bir kahvehanede bir meddah hikâye anlatırken, dinleyicilerden bazılarının hikâyenin kahramanlarından birini, bazılarının ise diğerini tutarak hizipleştirdiğini ve kahvehanede dinleyiciler arasında kavga dövüş çıktığını aktarır (Boratav, 2002, s. 68-69).

Buraya kadar görüyoruz ki âşık icrası sırasında aynı anda hem kendi iç dünyasında yoğun bir içsel yaşantı halinde hem de dinleyicileriyle doğrudan bir iletişim içindedir. Bu iletişim durumu içinde, üstelik, içsel yaşantısını dışarıya açarak dinleyicisine de aynı etkiyi sirayet ettirme kabiliyetindedir. Peter Brook, Afganistan, İran ve Hindistan’da dinlediği hikâye anlatıcılarından bahsederken aynı noktayı dile getirir ve bir oyuncunun tıpkı bu hikâye anlatıcıları gibi aynı anda hem iç dünyasıyla hem de seyirciyle bağıntısını bir ahenk içinde koruması, adeta “*çok kafalı bir hikâye anlatıcısı*” olması gerektiğini ifade eder:

Afganistan’da ve İran’da çayevlerinde gördüğüm büyük öykü anlatıcılar, eski mitleri büyük bir zevk ve aynı zamanda içsel bir ciddiyetle hatırlıyorlardı. Her an kendilerini izleyicilere açıyorlardı; bunu onları hoşnut etmek için değil, kutsal bir metnin niteliklerini onlarla paylaşmak için yapıyorlardı. Hindistan’da tapınaklarda, Mahabarata’yı anlatan büyük öykü anlatıcılar, yeniden yaşamakta oldukları mitin azametiyle olan ilişkilerini hiçbir zaman koparmıyorlardı. Dışadönük bir kulakları olduğu gibi içedönük bir kulakları da vardır. Her gerçek oyuncu için böyle olmalıdır. Aynı anda iki dünyada birden var olmak demektir bu (Brook, 2004, s. 31).

Brook’un bahsettiği gibi hikâyeci kendi iç dünyasını, içsel yaşantısını hiçbir engel koymaksızın kendini dinleyenlerin uzamını sarıp sarmalayacak denli dışsallaştırma, dışa aktarma becerisini edinmiştir.

Âşığın anlatısının dil kadar önemli, etkin bir başka aracı da onun sazıdır. Âşıklar, hikâyelerdeki olay/eylem anlatımlarını daha çok nesir yoluyla yaparken, olaylardan ziyade kahramanın içinde olduğu hal ve durumları ifade ettikleri yerlerde nazım kullanır ve bu bölümleri çoğunlukla türkülerle, koşmalarla, manilerle dile getirirler. Boratav aşığın saz çalıp türkü söylediği bölümlerin, genellikle hikâyenin kahramanlarının da hikâye içinde çalıp söylediği bölümler olduğunu ifade eder. Türküyle söylenenler, sevincin, acının, hüznün dile gelişidir ve “buralarda kahraman *telle* söylemeyi *dille* söylemeye tercih eder, zira söyleyecekleri öyle şeylerdir ki, eğer *dille* söylese *diline* od düşer yakar” (Boratav, 2002, s. 78). Bu bölümler, kahramanla aşığın en yoğun noktada iç içe geçtiği yerlerdir. Neredeyse iki zaman ve uzam -anlatıcının kronotopuyla, kahramanın kronotopu- birbirine çakışır. Çalıp söyleyen anlatıcı ve kahraman yek vücut olmuş gibidir. Âşık ve kahraman arasında hiçbir mesafe ve ayırım görülmez: Aynı *hal*’de birleşmişlerdir. Boratav’ın, âşık hikâyeciliği üzerine en eski inceleme ve gözlemlerden birini gerçekleştirmiş olan Macar Türkolog Ignác Kúnos’tan aktardığına göre 19. yüzyılda köyden köye, kasabadan kasabaya dolaşan âşıkların kendi ellerinden çıkmamış çok eski hikâyeler, Köroğlu, Kerem, Garip gibi âşıklara dair türküler dahi dinleyenleri o çağda hala ağlatmaktadır; çünkü bu halk hikâyelerinin,

türkülerinin menşei halkın ruhudur (Boratav, 2002, s. 29-30). Şebnem Sözer Özdemir, aşığın anlatımının ayrılmaz bir unsuru olan türkülerin bizzat kendisini, bu coğrafyaya has hikâye etme biçiminin özgün bir yolu olarak değerlendirir:

Türkülere özgü hikâye anlatımında neden-sonuç ilişkisi, olayların kronolojik seyri, mekân ve zaman birliği gibi zorunluluklar yoktur; türküler bir durumdan diğerine, bir olaydan ötekine, bir zamandan başka bir zamana büyük bir özgürlükle atlar, herkesin - hatta bazen aynı türküde iki ayrı kişinin - ağızından konuşabilir, tekrarları ve döngüseliği diledikleri gibi kullanır, imkânsızın bulunmadığı bir âlemin içinde hareket ederler. Aslında pek çok türkü sanki tek bir ana odaklanmış, ama aynı zamanda sonsuz bir zamanı o an içinde sıkıştırılmış bir biçimde içeriyor gibidir. (...) Türkünün hikâye ediş biçimi öylesine yalındır ki dinleyen herkesin kolaylıkla aktarılan duygu durumuyla özdeşleşmesini sağlar. Türkü dinlerken ağlamak Türkiye coğrafyasında yaşayan herkese tanıdık olan bir deneyimdir (Sözer Özdemir, 2016, s. 40).

Özdemir'in de ifade ettiği gibi, türkü bir hikâyenin özü, çekirdeği gibidir. Ondan başka pek çok hikâye doğabilir. Birkaç dize içerisine birçok hikâyeyi sığdırabilecek yoğunluğa ulaşmıştır. Erman Artun'un da ifade ettiği gibi pek çok türkü gerçek hayat hikâyelerinden doğmuş olsa da artık onda yaşanmışlıkların, ne olup bittiğinin, olayların detayları silinmiştir; kişisel olan anonimleşmiştir (Artun, 2013, s. 4). Bir aşığın kavuşamadığı sevdiğine ya da bir annenin kaybettiği evladına yaktığı bir türkü, artık bütün âşıkların, annelerin, evlatların türküsüdür. O türküyü doğuran yaşanmışlık hala ona içkindir ama aynı zamanda onu aşmıştır. Yaşanmışlıklardan süzölmüş bir *hal* kalmıştır onda. İşte o *hal*, değişmeyendir. Her bir insanın hayatı başka başka hikâyelerden oluşsa da, değişen hikâyelerin ardında değişmeden kalan insani haller; ölümün ardından duyulan *acı* veya ayrılıktan duyulan *hasret* ortaktır. Türkülerde işte bu ortak insani halleri, ortak bir anlamlar, değerler süzgeciyle yaşanmışlıktan damıtma, kristalleştirme gücü vardır. Ali Osman Öztürk, türkülerin söz düzlemindeki yapısını incelediği çalışmasında, türkülerdeki bu etkileyici anlatım gücünü onun arketipik bir dile sahip oluşunda görür:

Türkülerimizi edebiyat katına yükselten en önemli ögesi, şüphesiz kullandığı dildir. (...) Bu dil bizim günlük yaşamda kullandığımız dile benzemekle birlikte, ondan başkacadır. Nedir bu başkalık diye sorarsanız, yukarıda da belirtildiği gibi, 'çok eski devirlerden beri süregelen arketipik öğeler' yanıtını vereceğiz. Bu öğeler adeta arkeolojik buluntular gibidir, kazıdıkça altından yeni yeni anlamlar ve mesajlar bulursunuz (Öztürk, 2017, s. 22).

İlk imgelerle yüklü türkü, bir tohum gibi dinleyen herkesin kendi dünyası içinde açar; onda herkes kendi hayatını, yaşanmışlıklarının özünü bulur. Dinleyenler başka başka hayatlardan çıkıp gelmiş olsalar da, ortak bir insani halde birleşirler; türkü onlara özdeştir. Öztürk, dinleyeni birdenbire ortak hallerde, duygularda buluşturabilen türkünün bu gücünü sözel

düzlemde onun kıta yapısıyla, doğa - hatıra - duygu arasında kurduğu çağrışımlarla iç yaşantıyı harekete geçiren sembolik/mecazi imge kullanımıyla ilişkili olduğunu vurgular:

Dışarıdan bir dürtü gelir, bir şey görürsünüz, rastlantısaldır, içinizde bir şeyler kıpırır, duygulanırsınız. İşte bu açıdan türkü dili evokatiftir, bu da kıtanın yapısına yansır. Somut doğayı betimleyerek başlar, kendini, yaşadıklarını, üzüntü ya da sevincini anımsar, sonra son dizede duygular dile getirilir. Bu yapı ilkesi, bütün türkünün yapısına da yansır. Türküde bir olayın hikâye edilmesi, yani bir dış olayın aktarılması yanında bir de iç olayın, iç yaşantının dile getirilmesi söz konusudur (Öztürk, 2017, s. 24).

Böylece türkü, söyleyen ile dinleyen arasında her ikisinin de kişiselliğini aşan ortak, anonim bir anlam dünyası içerisinde bir bütünlük kurar. Kişiye, en kişisel, en öznel içsel yaşantı halinde dahi, iç yaşantıyı, onu ifşa ya da teşhir etmeden bir başkası ile paylaşma imkânı verir.

Âşıkların hikâyeleri de birbirleri ve dinleyicileri arasında türkülere benzer bir etki yaratır görünmektedir. Sözer Özdemir'in ifadesiyle bir âşıklık performansı, "(...) hem anlatılan hikâyede başkarakter olan âşığın hikâyesi, hem şimdi burada gözümüzün önünde bir hikâyeye anlatmakta olan âşığın hikâyesi, hem de dünyada yaşamış, göçüp gitmiş ya da halen yaşamakta olan tüm âşıkların hikâyesidir" (Sözer Özdemir, 2016, s. 151). Tıpkı türkülerdeki gibi âşıklar da kendi yaşanmışlıklarını bir nevi anonimleştirir. O artık sadece kendisinin değil, kendisini dinleyen herkesin hikâyesidir. Walter Benjamin hikâye anlatıcısının gücünü tam da burada, kişisel deneyimi kolektif bir deneyime dönüştürme kabiliyetinde görür:

Anlatıcı hikâyesini deneyimden çekip alır, kendi deneyiminden ya da ona aktarılanlardan ve o da bunu kendisini dinleyenlerin deneyimi haline getirir (Benjamin, 2018, s. 90).

Bütün usta hikâye anlatıcıları, deneyimlerinin basamaklarında sanki bir merdivenden inip çıkıyormuşçasına bir aşağı bir yukarı rahatça dolaşır dururlar. Bir ucu yerin altında, öbürü bulutların içinde kaybolan bu merdiven, bireyin yaşayabileceği en derin şokun, ölümün bile bir engel, bir sınır oluşturmadığı kolektif deneyimin imgesidir (Benjamin, 2018, s. 104-105).

Çünkü ona bütün bir ömre geri dönebilme yeteneği ihsan edilmiştir (Benjamin, 2018, s. 112).

Bu, şahsi, biricik olan hayat hikâyesinin şahsiliğinden, biricikliğinden arındırılıp, bir hayatı aşkınlayan ve birçok hayata içkin olan ortak anlam ve değerler doğrultusunda yeniden yapılandırılmasıdır bir bakıma. Hikâye anlatıcılığı, insanı tikelliğinden sıyrıp tümelle buluşturan bir deneyimdir. Burada biricik, kişisel olan kıymetini yitirmez, çünkü tam da bu biriciklik, kişisellik yoluyla çoğul, kolektif olanla ilişki kurulabilir. Bir kişinin hikâyesi büyür, anonimleşir ve herkesin hikâyesi olur.

Hikâye anlatıcılığının bu anonimleştirme ve kolektifleştirme gücü, dramatik anlatımın sahip olmadığı bir genişliğe ulaşmasını sağlar. Bu nokta önemlidir; çünkü halk hikâyelerine epik anlatılardan miras kalan bir anlatım biçiminin, aslında genel olarak sözlü kültüre özgü anlatıma karakterini veren bir hikâyeleme biçiminin ürünüdür ve epik ve dramatik anlatı mantığı arasındaki temel bir ayrımı işaret eder. Anlatıbilim terminolojisi içinde Edward Morgan Forster ile yer eden söz konusu ayrıma geçmeden önce, Walter J. Ong'un sözlü ve yazılı kültür ayrımı bağlamında dikkat çektiği olay örgüsü kurulumu farklılıklarına değinmek yerinde olur. Ong, modern dramatik yapının iskeletini oluşturan ve Freytag piramidi olarak adlandırılan yükseliş (düğüm) - doruk (kriz) - düşüş (düğümün çözülümü) şeklindeki çizgisel yapının kökenini Antik Yunan tragedyalarında görür. Ong'a göre *İlyada* gibi epik anlatıların çizgisel bir sıra izlemeyen epizotları kronolojik olarak yan yana dizilse, olayların akışında sadece zaman dizimsel bir ilişki görülür ve bu yapı, dramatik yazının birbirine sıkıca örülmüş çizgisel olay kurulumundan çok uzaktır. Sözlü anlatıdan yazılı kültüre geçişin ilk ürünleri olan Antik Yunan tragedyaları, bu tür bir olay örgüsüne ulaşmak üzere, eposun epizodik yapısından kurtulmanın yolunu anlatıcının varlığını ortadan kaldırmakta bulunmuştur (Ong, 2018, s. 167-174). Peki, birinde olayları bir örgü oluşturacak şekilde sıkıca birbirine bağlayan, diğerinde ise bu tür bir bağı gerektirmeyen unsur nedir? Bu sorunun cevabı, yukarıda sözünü ettiğimiz, Forster'in hikâye *-story-* ile olay örgüsü *-plot-* ayrımıdadır. Forster'e göre hikâye, en basit haliyle kronolojik olarak birbirine bağlanmış olayların anlatımıyken, olay örgüsü, nedensellik bağı ile birbirine iliştilmiş, örülmüş olayların anlatısıdır. İlkinde olayların kurulumunda yalnızca bir art arda bulunma ilişkisi söz konusuysen, ikincisinde sıkı bir neden-sonuç bağı mevcuttur. Bahar Dervişcemaloğlu, Forster'in hikâye ve olay örgüsü ayrımına dair verdiği meşhur örneği aktarır: “Kral öldü, *ardından* kraliçe de öldü.’ ifadesi öyküyü, ‘Kral öldü, *ardından* kraliçe de *üzüntüsünden* öldü.’ ifadesi ise olay örgüsünü ifade etmektedir” (Dervişcemaloğlu, 2016, s. 79). Görüldüğü gibi olay örgüsünde bir gerekçelendirme ve açıklama söz konusudur. Diğerinde ise bir detay yoktur; daha kapalı bir ifade vardır. Olay örgüsü örneğinde sebep bellidir, olasılıklar daraltılmıştır, daha fazla bilgi aktarımı söz konusudur. Hikâye örneğinde ise pek çok olasılık mümkündür, ifade daha geniştir, açıklamak yerine gizler. Olay örgüsünde bir olaya bağlanacak bir diğer olay, söz konusu sebebi gözetmek zorundadır ve böylece belirleyenler çoğalır. Kralın nasıl öldüğünü açıklamak, nerede ve ne zaman öldüğünü açıklamayı beraberinde getirir. Böylece olay örgüsü sıkılaştıkça, zaman-mekan-eylem arasında organik ve mantıksal bir bağlantı zinciri kurmayı gerektirir. Yörükhan Ünal, hikâyenin “ne oldu?” sorusuna yanıt verirken, olay örgüsünün “nasıl oldu?” sorusunu

yanıtlamaya yöneldiğini ifade eder. Her hikâye elbette olay örgüsü içerir, fakat olayların birbirine bağlanması, nedensellik ilişkisi gevşektir, olaylar yer değiştirebilir ama genel anlam değişmez; olay örgüsü kurulumunda ise keskin bir neden -sonuç ilişkisi söz konusudur, olayların yerini değiştirmek tüm olay örgüsünü yeniden kurgulamayı gerektirebilir. Bu bakımdan aslında bir hikâye, içinden doğabilecek birçok farklı olay örgüsüne gebe; fakat olay örgüsü biriciktir ve hikâyeyi kendi sıkı dokusu içinde eritir. Forster'in örneğini takip eden Ünal'a göre hikâyelemede, ne kral ne de kraliçe bir nedensellik zinciri içinde birbirine bağlanmadığından, birinin varlığı zorunlu olarak diğerine bağlı olmadığından, hikâyeden birini veya her ikisini de çıkarabilir, yerlerine örneğin şehzade, ya da veziri koyabiliriz. Hatta kral ve kraliçe yerine bir erkek ve bir dişi aslan deyip, bu hikâyeyi bir fabla da çevirebiliriz. Ünal, bu noktada hikâyelerin nedensellik prensibiyle, bir mantık zinciri çerçevesinde değil, genel kavramlar/temalar kapsamında yapılandırıldığını ifade eder. Olay örgüsünde bir olgu/durum başka bir olgu/durumun zorunlu sebebi ya da sonucudur ve olayların birbirine bir örgü gibi bağlanması, bu biri olmazsa diğerinin de olamayacağı nedensellik zinciri boyunca başlangıçtan sona doğru çizgisel bir akışta kurulur; hikâyelemede ise bir olayı diğerleriyle yan yana getiren, söz konusu genel kavram/temadır, olaylar bu kavram etrafında bir araya getirilir. Ünal bu örnekteki üst kavramın örneğin "sevmek/ölecek denli sevmek" gibi alt anlamları olan *üzüntü* olduğunu belirtir. Hikâyeleme, bu tür bir kavram merkezinde geriye doğru kurulur. (Ünal, 2001, s. 16-18). Ünal'ın ifadesiyle "(...) öykülemeye dayalı anlatı, *hakim bir göz* tarafından tanıklık edilmiş olaylardan çıkarılan, *bitmiş / tamamlanmış* (kapalı) bir anlamın *geriye dönük* kuruluşudur" (Ünal, 2001, s. 18). Görüldüğü gibi hikâyelemede asal unsur olaylar ya da olayların failleri veya olayların ve faillerin gerçekçi, inandırıcı, mantıksal kurulumu değil, *mana*'dır; bu mana doğrultusunda olaylar farklı şekilde kurgulanıp sıralanabilir; bir kahramanın yerine bir başkası, bir olayın yerine bir diğeri konabilir. Bütün hikâye bu manayı açığa çıkarmak üzerine kuruludur. Başgöz, aşığın anlatısı sırasında dinleyicilerin etkilendikleri anları "manalı", "manalı söz", "manalı hareket" tabirlerini kullanarak ifade ettiklerini kaydeder ki bu, konumuz açısından onların değerlendirme ölçütlerini göstermesi anlamında manidardır (Başgöz, 2012, s. 136). Epik anlatılara karakterini veren, onun olayları ya da durumları ortak, kolektif bir anlam dünyası içerisinden görmesi ve bu doğrultuda hikâyelemesindedir. Bu sebeple *gerçek* bir deneyim/etki yaşatmak için *gerçekçilik* etkisine, yanılısamaya ihtiyaç duymaz. Ve bu bağlamda epik anlatıların en güçlü yanı "(...) onun genişleyebilmesi veya kısılabilmesi, saatler boyunca büyük veya lezzetli ayrıntılar etrafında dönebilmesi ya da en özlü anekdotta yoğunlaşabilmesi"dir (Jameson'dan aktaran Özcan, 2014, s. 8). Böylece epik anlatıların

ördüğü, olaylardan ziyade gerçekte bir kolektif anlamlar veya şöyle de söyleyebiliriz, *arketipler* zinciridir. Ve hikâyelerin kahramanları da bu bağlamda, karmaşık olay örgülerinin determinist ilkesince gereksindiği üç boyutlu karakterler değil, belli anlamların, değerlerin temsilcileri olan anonim, kolektif şahsiyetlerdir (Ünal, 2001, s. 22-29).

Türk halk hikâyeleri, her ne kadar Boratav'ın ifade ettiği gibi romana, modern anlatıya geçişin nüvelerini barındırsa da hikâyeleme bakımından daha çok epik anlatıya yakındır. Âşık Müdâmi örneğinde gördüğümüz gibi hikâyelerin ele alınış, hikâye ediliş biçimleri belli başlı birtakım insani halleri, anlamları açığa çıkarmak, ifade etmek içindir ki bunlar, modern gerçekçi dramalarda rastladığımız karmaşık, bireysel ve psikolojik verilerin, gerekçelerin ötesinde, çok daha rafine ve saftır: *annelik, öksüzlük, yuva, merhamet, fedakârlık, zulüm, ayrılık*, vs. Aynı saflık duygu durumlarında da mevcuttur: *hasret, acı, neşe, sevgi, keder, kıskançlık, öfke*, vs. Bu ifadeler psikolojik, değişken öznel duygu durumlarından ziyade, çok daha saf, sade ve kapsayıcı insani hallerdir. Bir takım psikolojik/karakteristik “verili koşullar”la sınırlanmış özel bir karakter yoktur karşımızda. Söz konusu olabilecek birçok “verili koşul”u bir olasılık olarak içinde barındıran, kapsayan, fakat kendini hiçbiri ile sınırlamayan, bu sebeple hepsi olabilen ortak bir anlamlar, değerler kümesidir kahramanlarda gördüğümüz. Kimi öksüzlüğü temsil eder, kimi cesareti, kimi merhameti, kimi zulmü ya da aynı anda birçoğunu. Kahramanların ve hikâyelerin bu şekilde anonimleşmesi, onları bireysel olandan ziyade kolektif bir temsil boyutuna taşır ve dinleyen herkesi kapsayabilen bir genişliğe ulaştırır. Hikâyenin kahramanı gerçekten yaşamış ya da yaşıyor olsa bile burada anonimleşmelerinden kastımız, onun hikâyesinin bireyselliğinden, biricikliğinden sıyrılması, kişisel varlığını aşmış olmasıdır.

Bu bağlamda hikâye anlatıcısının anlattığı kahramanla özdeşleşmesi, dramatik tiyatro oyuncusunun rolü ile kurduğu özdeşlikten farklıdır. Dramatik oyunculuk yöntemi, her şeyden önce karakterin “verili koşulları” üzerine kurulur. Kerem Karaboğa, Stanislavski'nin oyuncunun skorunu neden - sonuç bağı üzerine kurduğunu ve bu anlamda determinist bir yaklaşımla çalıştığını ifade eder (Karaboğa, 2005, s. 88). Oyuncu rolünü en gerçekçi, inandırıcı biçimde canlandırabilmek için, hem içsel hem de dışsal (skor) çalışmasında detaylı bir nedensellik halkası oluşturmmalıdır. Determinist olay örgüsü üzerine kurulu dramatik yapı, oyuncunun rolünü gerçek bir yaşantıya dönüştürebilmesi ve seyircide de aynı gerçek yaşantıyı uyandırabilmesi için, role hem içsel hem de dışsal düzlemde sıkı bir nedensellik ilişkisi temelinde yaklaşmasının koşullayıcısıdır bir bakıma. Hikâye anlatıcısı ise anlatı

icrası sırasında gerçek bir hissiyat yaşamak ve yaşatmak için bu nedenselliklerden azadedir; çünkü bu tür bir zincir içinde örülmüş üç boyutlu bir karakter söz konusu değildir onun için. Bu bağlamda hikâyelerdeki kahramanları kahraman yapan şey, onların ifade ettiği anlamlar, değerler, yaşattığı haller/hislerdir. Ve bu kolektif anlamlar kümesi zaten bu kümenin bir parçası olan aşığa içkindir. Duygu dünyası da bu bakımdan kolektif ve rafinedir. Örneğin *aşk* olgusunu ve *aşk acısı* çekme halini ele alalım. “Âşık Garip Hikâyesi”nde Garip gurbetteyken, sevdiği -Şah Senem- ona haber yollar ve kendisini zorla başka biriyle -Şah Veletle- evlendireceklerini haber verir ve sevdiğini yanına çağırır. Bunu duyan Garip yollara düşer. Garip’in bu yolculuğu sırasındaki hali hikâyede şöyle anlatılır:

(...) günlerden bir gün yolu Çukurova’ya uğradı. Bahçe içerisinde güllük gülistanlık. Gördü ki her bülbül bir gülün dalına konmuş, figan eder. Bülbülün birisi de bir gül için ağlayıp geziyor. Bir top diken bitmiş, dikenin içinde bir gül bitmiş. Bülbül kendini güle kavuşmak için dikenin içine vurdu. Diken göğsünden girip arkadan çıktı. Bülbül gülün üzerinde canını verdi. Âşık Garip baktı ki bülbül gül için canını verdi, ben Şah Senem için gözümde yaş bile dökmedim diyerek aldı sazı bakalım ne dedi:

Bülbül ne yatarsın Çukurova’da
Eşin seni arar bulamaz yuvada
Kendim gurbet elde gönlüm silada
Ötme garip bülbül ben de garibim
(...) (Başgöz, 2012, s. 479).

Görüldüğü gibi anlatım son derece sadedir. Bize bir açıklama yapmaz, detay vermez. En genel, en basit, en saf haliyle bir aşığın halinin tasvirine tanık oluruz. Fakat bu basitlik ve sadelik içinde anlam ve duygu oldukça yoğundur. *Aşk acısı*’nın içinde, sevdiği için bir şey yapamamanın *mahçubiyeti*, onu kurtarmaya yetişememe *endişesi*, onun acı çekiyor olmasından duyduğu *üzüntü*, ona olan *hasreti* gibi birçok alt duyguyu aynı anda sezeriz. Bu anlamda tek tip, tek boyutlu bir duygu dünyası yoktur karşımızda. Fakat söz konusu olan sadece, birbirinden zorla ayrılan ama yine de yılmadan birbirlerine kavuşmaya çabalayan iki sadık âşık ve bu iki aşığın başından geçen olaylardır. Verili koşullar bundan ibarettir. İki aşığın tasvirinde kişisel, öznel detaylar, bilgiler, psikolojik çözümlenmeler yoktur. Başka başka hikâyelerde kavuşamayan âşıkların hali az çok aynıdır ama alt duygular, anlamlar çeşitlenebilir. Walter Benjamin enformasyon karşısında hikâyenin gücünü, değişenler, başlıklar içinden değişmeyenleri, aynılıkları açığa çıkarmasında ve böylece anlatıldığı anı, zamanı aşarak, onu herkese mal etmesinde görür. İyi bir hikâyeden hafızamızda kalan karmaşık olay örgüleri değil hikâyenin özüdür; onu okurken ya da dinlerken bizde uyandırdığı haldir ve bu hal yalnızca kişisel düzlemde özel bir insana özgü hal değil, kolektif düzlemde ve tek tek bizi de içine alan bir *insanlık* halidir:

Aslında, hikâyeyi açıklama katmadan anlatabilmek, anlatma sanatının yarısı eder. (...) Olayları kendi anladığı biçimde yorumlamak okura kalmıştır; böylece anlatı, enformasyonun yoksun olduğu genişliğe ulaşır. (...) Enformasyon yalnızca yeni olduğu an değer taşır, yalnızca o an yaşar. (...) Oysa hikâye farklıdır: Kendini tüketmez, gücünü toplar ve korur, yıllarca sonra bile harekete geçirebilir. (...) Bir hikâyeyi hafızaya mal etmekte hiçbir şey psikolojik çözümlenmelerden kaçınan o veciz, bakir anlatım kadar etkili değildir. Hikâye anlatıcısının psikolojik nüanslardan vazgeçmesi ne kadar doğal yollardan olursa, hikâyenin dinleyicinin hafızasında yer etme şansı da o kadar artacak, hikâye tümüyle ona mal olacak, dinleyicinin onu er ya da geç başkalarına aktarma eğilimi o kadar büyük olacaktır (Benjamin, 2018, s. 92-94).

Söz konusu duygu ve durumlar gerçekçi dramatik karakterler için de söz konusudur elbette fakat bu karakterlerde saflaşmış, billurlaşmış halde bulamayız onları; çok daha karmaşık ve değişkendir. Araya pek çok tarihsel, toplumsal, bireysel, psiko-fiziksel bağlamlar ve determinist zorunluluklar girmiştir. Bu bağlamda, dramatik geleneğin oyuncusu, kendinden başka bir şey olan karakteri kendisiymiş gibi inandırabilmek, onu üç boyutlu kılarak kağıttan varlığına gerçek bir insan görünümü kazandırmak, onun duygu dünyasına girebilmek için tüm bu bağlamları gözetmek zorundadır. Âşık ise kendisini kahramanmış gibi sunmayı gereksinmez ve bununla birlikte kendini kahramandan ayrı olarak da görmez. Kolektif bir düzeyde kahramanla birdir. Kahraman ayrı bir şey, âşık ayrı bir şey değildir. Âşık Mevlüt İhsani'nin dediği gibi: “Hikâyem bendir” (Başgöz, 2012, s. 136).

Âşığın kahramanla kurduğu bu özdeşlik ilişkisi yanılısamaya dayanmadığından aynı zamanda ona istediği an mesafe alabilir. Âşık kahramana, kahraman kendisi dahi olsa, içeriden yaklaşabileceği gibi, dışarıdan da bakabilmektedir. Olayları olayların içinden anlatabileceği gibi tamamen yorumsal bir perspektif süzgecinden de sunabilir. Hikâyeye hakimdir; olimpi üst bakışı her zaman mevcuttur. Benjamin'in kullandığı merdiven metaforundaki gibi, hikâyeyi bulutlara çıkararak en tepeden de anlatabilir, yeryüzüne inerek en yakın mesafeden de aktarabilir. Başgöz, âşığın geçmişe de şimdiye de seçici, eleştirel bir tavırla yaklaştığını ifade eder. Hikâyeyi anlatırken yeri geldiğinde bir davranışı över, yeri geldiğinde kınar, kimi zaman destekler, kimi zaman eleştirir (Başgöz, 2012, s. 123). Âşık bu mesafeyi, hikâyeyi anlatırken sahiplenebileceği gibi, bazen tamamen hikâyenin dışına çıkarak da alabilir ve bu noktada aslında hikâye anlatıcısı kimliğinin de dışına çıkmış olur. Âşık burada kendi düşüncelerinden, değerlerinden, duygularından bahseder; kimi konulara ilişkin açıklamalar, yorumlar ya da eleştiriler yapar. Bu bölümlere Osmanlıca “yeri geldiğinde söylenen kelam” anlamında *istirad*, modern terminolojiyle “arasöz, sapma” anlamına gelen *digression* denir (Altun, 2014, s. 113). Burada belirtmek gerekir ki her ne kadar hikâye anlatıcısı âşığın hikâye dışına çıkması, yorumsal bir mesafe alması Brechtien bir yabancılaştırmayı ima etse de ve bu ima bir bakıma haklı olsa da âşığın hikâyeye aldığı

mesafe tam olarak bir yabancılaşma/yadırgatma durumu değildir. Ona mesafe aldığı, ondan uzaklaştığı doğrudur ama bu, ona tam olarak yabancılaşması anlamına gelmez; çünkü bu tür bir yadırgatıcı mesafelenmenin âşığın dünyasında pek de yeri yoktur; dolayısıyla işlevi de yoktur. Çünkü âşığın dinleyici kitlesi içerisinde modern toplumlardaki gibi “yabancılaşmış” bireyler söz konusu değildir. Brecht’in yabancılaştırması bu bakımdan onun içinde yaşadığı çağ ve modern Batı toplumuna yönelik olarak oldukça işlevseldir; tarihsel bir ihtiyaca karşılık verir. Âşık ise bu mesafeyi daha çok bir idrak etme, farkına varma ya da hikâyeyi güncelleştirme bağlamında yaratır. Mustafa Zeki Çıraklı, Batılı bir terim olan yabancılaşmanın geleneksel Doğu sanatında tam karşılığının bulunamayacağından, Doğulu hikâye anlatımında yabancılaşmadan çok *hayret* unsurunun söz konusu olduğundan söz eder:

Yabancılaşma kopmayı îma ederken, hayret nüfuz etmeyi; yabancılaşma uzaklaşmayı hatırlatırken, hayret idraki işaret eder. Birinde mesafe koydukça ona dışarıdan bakma ve şaşırma hâli, diğesinde ise hakikatini kavradıkça içine girme ve büyülenme söz konusudur (Çıraklı, 2015, s. 18).

Çıraklı’nın sözünü ettiği *hayret* haline benzer şekilde, geleneksel hikâye anlatıcısının kendiyi ve de dinleyicisiyle kahraman arasına koyduğu mesafede açığa çıkan idrak durumunun, *kendini bilme*, kahramana bakarak onda kendini görme ve tanıma olarak daha ezoterik bir anlam içerdiği söylenebilir. Kahraman âşığın kendidir, bir o kadar gerçektir; ama aynı zamanda bütün âşıklardır ve tüm âşiklerle beraber o da bir misaldir. Hepsi, kendilerinden daha büyük ve kendilerini kapsayan bir durumun -örneğin *öksüzlüğün*, *zalimliğin*, *cesaretin*, *adaletin*, vs.- misalleri, temsilleridirler. Dolayısıyla âşık için kahramana ve hikâyeye mesafe almak, bu misalleri, misali oldukları durum içinde kavramak ve bu yolla kendini ve de diğerlerini, misalleri yoluyla bilmek, tanımaktır bir bakıma. Bu sebeple âşığın yorumları/eleştirileri, içinde yaşadıkları günü ve zamanı, günün insanını ve toplumunu, hikâyenin içerdiği misallerle anlamaya, açıklamaya, karşılaştırmaya çalışmaya yönelir. Özdemir, hem meddahın hem de âşığın hikâye anlatmasının nedeninin Anadolu’daki *temsil getirme* geleneğiyle ilişkili olduğunu ifade eder. Özdemir’in Adem Balkaya’dan aktardığına göre *temsil getirme* ile ifade edilmek istenen “karşılaşılan bir duruma örnek teşkil eden küçük bir hikâye anlatılıp, karşıdaki kişinin bundan bir ders çıkarması”dır (Balkaya’dan aktaran Sözer Özdemir, 2016, s. 34). *Temsil getirme* anlayışıyla benzer şekilde Benjamin de hikâye anlatıcılığını tecrübeden süzölmüş bir bilgeliği aktarma ve böylece dinleyicisine yol gösterme, nasihatte bulunma yolu olarak değerlendirir. Ona göre

bu “akıl verme” durumu salt didaktik olmaktan, hazır cevaplar sunmaktan öte yaşam tecrübesinin paylaşılması bakımından bilgelikle ilişkilidir:

Her gerçek hikâye, açık ya da örtük biçimde, yararlı bir şeyler barındırır. Bu yararlılık kimi hikâyede bir ahlak dersi, başkasında bir nasihat, bir üçüncüsünde bir atasözü ya da düstur olabilir. Ama her durumda, hikâye anlatıcısı okuruna akıl verebilecek kişidir. Günümüzde “akıl vermek” modası geçmiş bir şey gibi algılanıyorsa, deneyimin giderek daha az aktarılabilir hale gelmesindedir. Bu yüzden ne kendimize, ne de başkalarına verecek aklımız yok artık. Çünkü burada akıl, soruya verilmiş bir cevaptan çok, henüz gelişmekte olan bir hikâyenin devamı için yapılan bir öneridir. (...) Gerçek hayatın dokusuna nüfuz etmiş akıl, bilgeliktir. İşte hikâye anlatma sanatı tam da bilgelik, yani hakikatin destansı boyutu öldüğü için ortadan kalkıyor (Benjamin, 2018, s. 89).

Böylece hikâye, anlatıcı ve dinleyicileri ortak bir idealde buluşturan, onları bir ideale doğru yükselten bir *misal* olarak belirir. Bu açıdan bakarsak, örneğin Cevlani'nin hikâyesinin kahramanı Garip, **bir âşığın** ve aslında **tüm âşıkların imgesi/misali**dir ve bu misal, **aşk'a** dair söz söylemenin, âşıklığı, aşkı idrak etmenin aracıdır. Ya da örneğin Köroğlu adil insanın, adaletin arketipal bir misalidir. Anlatıcının ve de dinleyicinin örneğin Âşık Gariple özdeşlik kurarak temaşa ettikleri, aşkın kendisi, yaşam içindeki tezahürleridir. Kahramanların hikâyede aldıkları tüm sıfatlar, örneğin merhametli, fedakar, azimli, sadık, kıskanç, hırslı, zalim, vs., yaşadıkları tüm olaylar, ölüm, ayrılık, kavuşma, yolculuk, savaş, zulüm, vs. ya da keder, sevinç, hasret gibi hissettikleri tüm duygular, misali verilen temsilin -örneğimizdeki *aşk*'ın ya da *adalet*'in- insan hayatında nasıl tecrübe edildiğine ilişkin tezahürler olarak karşımıza çıkar. Dinleyiciler bu misalleri hem gerçek bir hayat hikâyesi dinliyor olduklarını düşünerek, onu hakikat kabul ederek, onunla özdeşlik kurarak en yakın mesafeden ve içsel perspektiften canlı bir tanıklık olarak deneyimler hem de ona mesafe ve uzak açı alarak, kahramanların tecrübelerini kendi hayatları için iyi ya da kötü bir misal olarak kabul ederler. Dolayısıyla hikâye anlatıcısı âşığın, icrası sırasında hikâyeyle kurduğu farklı mesafe ve özdeşleşme - uzaklaşma dereceleri, onu hem *seyir/temaşa olarak temsil* hem de *misal olarak temsil* anlayışlarına yaklaştırır.

3.3. Temsiliyet ve Mevcudiyet

Bu sanat çalışması raporunun ilk bölümü sonunda oyuncunun sahne üzerinde çift varlık gösterdiğine, ilkin oyuncunun kendi bizatihi varlığına ve ikinci olarak temsili varlığına değinilmişti. Erika Fischer-Lichte bu bağlamda ilkin oyuncunun “görüngüsel” vücudu olarak ifade ederek “mevcudiyet” kavramıyla, ikincisini ise oyuncunun “göstergesel” vücudu olarak “temsiliyet” kavramıyla ilişkilendirir (Fischer-Lichte, 2016, s. 249-250). Bu

bağlamda, bu başlık altında hikâye anlatıcısı olarak âşığın mevcudiyet ve temsiliyet arasında nasıl bir ilişki kurduğunu inceleyeceğiz.

Bir hikâye anlatıcılığı performansı yalnızca hikâyenin anlatılmasından oluşmaz. Âşığın anlatısı, “giriş kapısı” denilen bir girizgah ve “çıkış kapısı” olarak tabir edilen bir kapanış arasında yer alır. İlhan Başgöz’ün aktardığına göre âşık, gösterimin yapıldığı yerde -genellikle bu bir kahvehanedir ya da bir oda veya bir düğün yeri- onu dinlemek için gelen herkesi bir ev sahibinin konuklarını karşılaması gibi nazikçe, samimi bir şekilde karşılar. Gelen herkesle selamlaşır. Bu karşılıklı selamlaşma ile âşık, “hikâye anlatıcısı” kimliğini, gelenler de “dinleyici” kimliğini üstlenmiş olurlar. Bu karşılaşma, âşığın ve de misafirlerinin gündelik yaşantılarından ve kimliklerinden sıyrılarak yeni bir rol üstlenmeleri ve icraya zemin hazırlaması bakımından son derece önemlidir. Hikâye anlatıcısı olarak âşık, gösterimi yönetme işini üstlenir ve dinleyiciler de onun yönlendirmelerini takip eder. Selamlaşma ile hikâye anlatımının başlaması arasındaki sürece “döşeme” denir ve âşık bu bölümde kimi zaman türküler söyler, kimi zaman da bir fıkra veya kıssa anlatır ya da mani söyler. Bu bölüm boyunca dinleyiciler yerlerini almış, eğer kahvehanede iseler çaylarını, kahvelerini söylemiş ve gösterimin atmosferine girmiş olurlar. Döşeme bölümünün ardından anlatıcı, hikâyenin seçimine geçiş yapar. Her âşığın bir hikâye repertuarı vardır. Dinleyiciler isteklerini belirtirler ve anlatıcı o gün hangi hikâyeyi anlatacağına bu istekleri dikkate alarak, gelen dinleyicilerin hallerini, durumlarını gözlemleyerek karar verir. Ve ardından anlatıcı “giriş kapısı”nı açarak hikâyeyi başlatır (Başgöz, 2012, s. 108-111). Giriş kapısı, kahvehanenin gerçek zaman ve uzamından, hikâyenin zaman ve uzamına atılan ilk adımdır; mecazen hikâyenin dünyasına açılan bir kapıdır. Çoğunlukla bir türkü ile bu geçiş gerçekleştirilir.

Anlatıcı hikâyesini anlatmaya dinleyicileri çepeçevre saran bir çember etrafında dolaşarak başlar. Hikâye boyunca anlatısını yalnızca oturduğu yerden değil, aynı zamanda hareket halinde, dinleyicilere yaklaşarak sürdürür. İcranın gerçekleştiği yerin oturma düzeni önceden, âşığın bir daire etrafında dolaşmasına uygun olacak şekilde ayarlanmıştır. Anlatıcı, çember etrafında dolaşarak sürdürdüğü anlatısı boyunca sık ve eşit aralıklarla yer değiştirir ki tüm dinleyicilerin önünden geçebilsin, kimseye arkasını dönmesin ve herkesle eşit şekilde iletişim kurabilsin. Böylece dinleyen herkes onunla göz göze gelebilecek, hikâye sırasında sormak istediklerini sorabilecektir. Anlatıcının anlatısı boyunca ne zaman yürüdüğü ne zaman durduğu, hangi ritimle, ne kadar süreyle bunları gerçekleştirdiği anlatımın canlılığını,

etkisini belirleyen unsurlardır. Bu sebeple anlatıcı tüm bunlara dikkat eder. Yürüyüş biçimi kibar ve sakin olmalıdır. Aynı şekilde yalnızca yürürken değil otururken de vücut kullanımı, mimik ve jestleri, ses tonu, sazını tutuşu anlatıcı için performansını belirleyen önemli unsurlardır (Başgöz, 2012, s. 114-115). Anlatıcı anlatısı boyunca bir meddah gibi kahramanları canlandırma/taklit yoluna gitmese de kendine özgü bir biçimde onları temsil eder. Hiçbir an “kahraman”ın kendisi gibi sunmaz kendini, kahramanı göstermek, kanlı canlı dinleyici karşısına getirmek gibi bir amacı yoktur. Her an kendidir, anlatıcıdır. Fakat bu durum kahramanın hislerinin, hali ve tavırlarının onda -hem iç dünyasında hem de sesinde, bakışında, tüm vücudunda- tezahür etmesini engellemez. Bu sebeple icra boyunca bütünüyle kendisi, salt anlatıcı olarak kaldığını söylemek de yerinde olmayacaktır.

Sevdalılarının muradına ermesi ve birbirlerine kavuşması ile hikâyeye biter; fakat hikâyenin bitmesiyle gösterim nihayete ermez. Başgöz eskiden, Doğu Anadolu’da düğünlerde mutlaka âşıklara yer verildiğini ve düğün bittiğinde âşıkların gelin ve damadı evlerine türküyle uğurladığını ifade eder. Bundan kalan bir gelenek olarak anlatıcı, düğün dışında, bir kahvehanede anlatısını yapıyor olsa bile, hikâyedeki sevdalılarının kavuşmasını, evlenmesini adeta düğün sayarak, hikâyeyi yine bir toy türküsüyle, neşeyle bitirir. Böylece anlatıcı, hikâyenin zaman ve uzamından, tekrar kahvehanenin gerçek zaman-uzamına adım attığı “çıkış kapısı”nı kapatır; anlatıcı ve dinleyici birlikte hikâyenin dünyasından çıkmış ve kendi gerçek dünyalarına geri dönmüş olurlar. Anlatıcı çıkış kapısından sonra dinleyicileriyle vedalaşarak onları uğurlar ve bu yolcu etme aşamasında dinleyiciler yeniden misafir kimliklerine, anlatıcı da âşık kimliğine geri döner; gösterim nihayete ermiş olur (Başgöz, 2012, s. 116-119).

Görüldüğü gibi bir hikâyeye anlatıcılığı performansı aslında bir yolculuktur ve dinleyicisini, bu yolculuk boyunca süren bir seyre davet eder. Hikâyeye anlatıcısının yolculuğunun en önemli yanı ise yola çıkışından varış anına dek yolculuğun tüm aşamalarını, duraklarını, menzilini açık etmesi, bu yolculuğu dinleyicisi ile birlikte gerçekleştirmesidir. Anlatıcı her şeyden önce mevcudiyetiyle dinleyicisinin önündedir. Anlatıcının temsiliyeti ise elbette bir kahramanı canlandırmak olarak bilinen oyuncunun temsiliyetinden farklıdır. Anlatıcı kahramanla özdeşleşse de onunla heyecana kapılıp onunla ağlasa da ve yer yer bütünüyle onun ağzından konuşsa da onda mevcudiyetini her an koruyan bir temsiliyet söz konusudur. Onun temsiliyetinin mevcudiyetinden doğması ve temsiliyetin tekrar salt mevcudiyete dönüşmesi döngüsü, anlatıcının icrasının, dinleyiciyi/seyirciyi davet ettiği seyrin en önemli

unsurlarından biridir. Böylece hikaye anlatıcılığı gösteriminde, anlatıcının temsiliyeti ve mevcudiyeti iç içedir, aynı anda birbirlerinin varlığına engel olmaksızın bir aradadır zira temsiliyet ilişkisi en baştan ifşa edilmiştir. Birinin görünür olması için diğersinin saydamlaşmasına gerek yoktur. Anlatıcının mevcut varlığı ile temsili varlığı arasında gösterim boyunca bir dönüşüm, birinden diğere bir seyir söz konusudur. Onun performansı boyunca mevcudiyet her an temsiliyete, temsiliyet her an mevcudiyete dönüşebilir, iç içe geçebilir kıvraklıktadır. Dinleyici/seyirci de bu dönüşümün tanığı ve eşlikçisidir. Oyuncuyu bir hikâye anlatıcısı olarak ele alan Mike Alfreds, tam da bu dönüşüm deneyimin gücüne işaret eder:

Tiyatroda, oyuncu onunla beraber eş zamanlı olarak bunu deneyimleyen seyircilerinin önünde kendini dönüştürdü. Oyuncu aslında şöyle dedi: “Ben hem burada ve şimdi olan benim, hem de başka bir yer ve zamanda olan bir başkasıyım.” Öyleyse, heyecan verici olan olasılık, oyuncunun dönüşümü gerçeği ile seyircinin bunun farkında olması gerçeğinin birleşmesiydi. Seyirci bu ikiliğin farkına vardırılmıydı. Bu yolla, bir hayal etme edimini paylaşan iki grup insan, aslında bu edim tarafından bir araya getirilmişti (Alfreds’ten aktaran Sözer Özdemir, 2010, s. 13).

Klasik bir tiyatro gösterimi ise gösterimin yapıldığı mevcut dünya ile gösterimin temsili dünyası arasındaki yolculuğun geçiş aşamalarını açık etmez. Bir kimlikten diğere kimliğe, bir varoluş halinden diğere, gerçeklikten kurgusallığa/düşselliğe dönüşüm anlarını, yani eşiklerini, asıl sihrini gizler. Oyuncunun mevcudiyeti, temsiliyeti ardında gizlenmiş, dönüşüm anı seyircinin gözünden uzakta bir yerde gerçekleşmiştir. Özgün Çakar Özdemir, gerçekçi bir tiyatro gösteriminde, Stanislavskiye bir oyunculuk dramaturgisinde oyuncunun sahnesel varoluşuna ilişkin şunları ifade eder:

Seyirci de oyuncunun oyuncu olduğunun farkındadır ancak aynı zamanda izlediği karakterlerle bir özdeşleşim içindedir. Sahnede gördüğü oyuncunun fenomenolojik varlığı gizlenmiş, temsili varlığı ön plana çıkmıştır. Oyuncu, mevcudiyetinden çok temsiliyetiyle sahne üzerindedir. Dolayısıyla seyir yeri de sahneye bu temsiliyet içinden bakar (Çakar Özdemir, 2014, s. 52).

Görülüyor ki hikâye anlatıcısı ve oyuncu arasındaki en önemli farklardan biri de mevcudiyet ve temsiliyet ilişkisinin nasıl yapılandırıldığında ortaya çıkmaktadır. Bu ayrımın asıl mesele oyuncunun Pavis’in işaret ettiği “çift statüsü”nün bir eşlik/birlik olarak mı yoksa düalist bir ikilikle mi kavrandığı meselesidir. Bu konu özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren oyunculuk yaklaşımlarında bir tartışma ve araştırma alanı olarak belirmiştir. Aslında oyuncunun söz konusu bu ikili varlığını ilk kez 18. yüzyılda Fransız filozof Denis Diderot, oyuncunun aşması gereken paradoksları olarak rolü ve kendi benliği, rolü yansıtmak ve yaşamak, kendiliğindenlik ile yapılandırılmışlık arasındaki çelişkilere işaret ederek dile

getirmiş, tartışma konusu edinmiştir. Diderot'un bu ikilikleri paradoks olarak sunmasından dahi anlaşılacağı üzere, Batı tiyatro biçimlerinde oyuncu, kendi varlığı ve temsili varlığı arasında bir ayrımla, çelişkiyle belirmiş ve geliştirilen oyunculuk yöntemlerinin her biri, Kerem Karaboğa'nın "*Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*" kitabı boyunca detaylı bir şekilde ele alarak tartıştığı gibi, bir şekilde en temelde bu çelişiklere verdikleri yanıtlarla birbirlerinden farklılaşmışlardır (Karaboğa, 2005).

Tartışmanın başladığı ana dönersek, Fischer-Lichte'in ifade ettiği gibi 18. yüzyılda metne dayalı psikolojik/gerçekçi tiyatro yaklaşımının belirmeye başlamasıyla birlikte ilk kez oyunculuğa ilişkin *vücuda getirme* (embodiment) kavramı ortaya atılmıştır. Bu yaklaşım çerçevesinde oyuncunun asal işlevi, yazarın metninde karaktere ilişkin sunduğu verili koşulları, yani duyguları, psikolojik durumları, özgül düşünceleri kendi varlığında dışa vurma, temsil etme olarak belirmeye başlar. Vücuda getirme anlayışında, oyuncunun görüngüsel bedeninin tümüyle dramatik karakterin göstergesel bedenine bürünmesi beklenir. Bu birinin diğeri üzerinde hüküm kurma çabası, oyuncunun görüngüsel ve göstergesel varlığı arasında bir gerilim olarak belirir ve nihayetinde oyuncunun mevcudiyeti temsiliyeti lehine ortadan kaldırılır. Oyunculuk sanatı üzerine ilk sistematik yöntemin yaratıcısı olan Stanislavski, kendi sistemini, sahne üzerinde oyuncunun mevcudiyetinin temsiliyeti ardına gizlenmesi üzerine temellendirir. Seyirci sadece temsil edilen karakteri algılamalı ve onunla özdeşlik kurmalıdır. Dolayısıyla oyuncunun göstergesel varlığı bir an bile görüngüsel varlığını ima edecek bir boşluk, açıklık bırakmayacak şekilde onu kaplamalıdır ve böylece yanılısama kırılmamalı, seyircide yaratılmak istenen duygusal etki bozulmamalıdır. Fischer-Lichte, bu yaklaşımın kaynağında Batı'nın ruh - beden ikiliğinin bulunduğunu ifade eder. Bu ikilik Batı kültüründeki özne - nesne ya da maddiyat - maneviyat arasında yapılan ayrımın da kaynağıdır. Bu anlayışın oyunculuk sanatındaki yansıması doğrultusunda, metnin ortaya koyduğu düşünsel veya tinsel anlamlar, dilde "(...) doğru ve 'saf' bir biçimde ifade edildiği ideal bir göstergesel sisteme karşılık gelirken, insan bedeninin maddesel yapısı güvenilir göstergeler yaratmaya çok elverişli bir malzeme ve araç değildir" (Fischer-Lichte, 2016, s. 135). Oyuncunun bedensel varoluşuna ilişkin ne varsa geriye saf bir göstergesel beden kalıncaya dek atılması gerekir. Ve dolayısıyla oyuncunun bir beden olarak varoluşu, bedensel varlığı yok olmalıdır.

Fakat 20. yüzyılın başından itibaren söz konusu vücuda getirme yaklaşımı ciddi bir eleştiriye tabi tutulmuştur. Tiyatronun edebiyattan ayrı bağımsız bir sanat olarak, yalnızca edebi

anlamlar üretmenin dışında kendine özgü anlamlar ve ifade biçimleri ortaya koyabileceği fikriyle başlayan bu ilk avangart eleştiriler, oyunculuk sanatında Meyerholdla birlikte ciddi bir kırılma yaratmıştır. Meyerhold vücuda getirme yaklaşımının aksine, bedeni sadece metnin verili anlamlarını ileten göstergesel bir unsur olarak değil, kendine özgü, yeni anlamlar üretebilen maddesel varlığıyla ele almıştır. Fakat Fischer-Lichte'in de vurgu yaptığı üzere burada hala bir ruh - beden ikiliği söz konusudur; beden "sonsuzca mükemmelleştirilebilen bir makine olarak" düşünülmektedir. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren özellikle Grotowski ile birlikte başka bir anlayış belirmiştir. Buna göre oyuncunun göstergesel varoluşunun koşulu görüngüsel varoluşudur; bu ikisi birbirinden ayrı düşünülemez. Bu yaklaşım oyuncu - rol ilişkisini ve vücuda getirme kavramını yeniden tanımlamayı beraberinde getirir. Grotowski'ye göre oyuncunun amacı bir rolü canlandırmak -vücuda getirmek- değil, rol aracılığıyla tinsel bir durumun kendi vücudunda/varlığında *tezahür* etmesidir. Oyuncunun bedeni, rolün vücuda getirildiği, yani bir nesne olarak ele alınıp birtakım verili anlamların göstergesine dönüştürüldüğü bir beden olarak değil, rolün vücut bulduğu, ancak ve ancak onun varlığında, ona bağlı olarak açığa çıkabildiği bir bedene dönüşür. Grotowski'nin yaklaşımı, oyuncunun -ve aslında insanın- varlığında beden - ruh, maddiyat - maneviyat, bedensellik - tinsellik ikiliklerini aşmaya yönelir ve bu ikilikleri bir bütünlük olarak ele alır. Bu, aynı zamanda oyuncu - rol ikiliğini de aşmaktır çünkü artık rol, oyuncunun dışında var olabilen bir gerçeklik değil yalnızca oyuncunun özgül varlığında açığa çıkabilecek, görünür olabilecek bir unsur olarak belirir. 1960'lardan önce Batı'da mevcudiyetle ilgili idrak beden-ruh ikiliğine dayalıyken, bu tarihten itibaren mevcudiyeti salt bir maddiyat/bedensellik olarak kavrayan anlayışın yerine, bu ikilikle onu anlamının mümkün olmadığı ve insanın ne sadece maddiyata ne de sadece maneviyata indirgenemeyeceği düşüncesi öne çıkmaya başlamış ve bu yeni mevcudiyet anlayışı bu ikiliği, Kartezyen mantığı yıkıp bertaraf etmiş, oyuncunun mevcudiyeti onun fiziksel, zihinsel ve ruhsal süreçlerinin tam bir bütünlüğü, bir aradalığı olarak kavranmaya başlanmıştır (Fischer-Lichte, 2016, s. 141-143, 169-171). Batı kültürünün içerdiği söz konusu bu ikilikten dolayı kendi varlığını bu ikilikle kavramış Batılı seyirci için, oyuncunun bu düalizmi aşan mevcudiyetini deneyimlemek, "başkalarını ve kendini şimdiki halinde yani mevcut bir şekilde deneyimlemek, onları ve kendini vücut bulmuş -dolayısıyla alışlagelmiş varlıklarından başkalaşmış ve dönüşmüş- tinler olarak deneyimlemek demektir" (Fischer-Lichte, 2016, s. 172). Mevcudiyete ilişkin bu tür bir kavrayış onu bir *tezahür* (vücut bulma) olarak idrak etmekle belirmiş ve oluşla görünüş arasındaki temel ikilik *tezahür* kavramıyla bertaraf edilmiştir. Tüm bu yeni yaklaşımlara paralel olarak Grotowski, Barba, Brook gibi

sanatçılarla beraber, o zamana kadar birbirinden ayrılan oyuncunun mevcudiyeti ve temsiliyeti meselesi bir bütünlük olarak kabul edilmeye başlanmıştır. 1960'larda ortaya çıkan performans sanatıyla beraberse bu kez radikal bir biçimde temsiliyetin reddedilişi noktasına varmıştır:

1960'lardan beri tiyatro, aksiyon ve performans sanatçıları sürekli olarak bu sorulara cevap bulmaya çalışmışlardır. (...) Tiyatro o döneme kadar (tarihsel avangard istisna olmak üzere) herkesçe kabul edilen mevcudiyet ve temsiliyet karşıtlığını, oyuncu ve oyun kişisi arasındaki bütünlüğü kırarak, ikisini sürekli olarak yeni biçimlerle birbiriyle ilişkilendirip oyun kişisini neredeyse tamamen yok ederek ortadan kaldırmıştır (Fischer-Lichte, 2016, s. 167).

Fischer-Lichte'nin ifade ettiği gibi Batılı oyunculuk anlayışının ulaştığı son noktada *tezahür etme* düşüncesiyle birlikte mevcudiyet - temsiliyet ilişkisinin ikili/düalist bir ilişki olduğu fikri artık geçerliliğini yitirmiştir (Fischer-Lichte, 2016, s. 250). Bunda -özellikle tezahür kavramında- Batı tiyatrosunun 20. yüzyıl boyunca Doğulu oyunculuk yöntemlerini ve tabii bu yöntemleri belirleyen Doğu düşüncesindeki beden - ruh bütünlüğünü keşfedişinin büyük bir etkisi söz konusudur. Pavis'in ifade ettiği gibi, aslında klasik dramatik geleneğin Batı tiyatrosu oyuncusu ile Doğu geleneği oyuncusu (performer) arasında temel bir ayrım söz konusudur: Batılı oyuncunun aksine Doğulu oyuncunun kendi varlığı ile rolü arasında hiçbir ayrım görülmez. Doğulu oyuncu her şeyden önce kendi bütün varlığı ile yani mevcudiyeti ile sahnededir. Sırasıyla bir rolü oynar - anlatır - gösterir - yansılar; Batı tiyatrosunun birbirine karşıt olarak konumlandığı tüm bu üslupların birbirleriyle çelişmeden bir araya gelebildiği bir anlayış üzerinde sanatını icra eder (Pavis, 2000, s. 320). Onun icrasında mevcudiyeti temsiliyetinin, temsiliyeti mevcudiyetinin koşuludur. Doğulu oyuncunun icrasında rol, oyuncunun bir bütün olarak varlığında tezahür eder, açığa çıkar. Böylece temsiliyet, özne - nesne ayrımına dayanan klasik temsil anlayışının ötesinde, oyuncunun mevcudiyetinde vücut bulan bir *tezahür* olarak belirir.

Tezahür kavramı, mevcudiyet ve temsiliyet arasındaki ilişkiyi, dönüşümü belirleyen asal bir ilke olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda hikâye anlatıcısı âşığı düşünürsek, onun temsiliyeti, her an daimi olarak sahnede var olan mevcudiyetinde derece derece belirip yiten tezahürler olarak vücut bulur. O, hiçbir zaman ne Köroğlu olarak karşımızdadır ne de Garip olarak. Ancak kanımızca şunu söylemek yanlış olmayacaktır ki Köroğlu ya da Garip onda **tezahür** eder; başka bir deyişle **o, kahraman olarak görünmez, kahraman onda görünür olur**. Ve gerçekte -bir önceki başlık altında değinildiği gibi- Köroğlu imgesi/misaliyle âşığın

hikâyesinde tezahür eden, Koroğlu'ndan öte onun temsil ettiği *adalet* mefhumudur ya da Gariple temsil edilen *aşk* veya Öksüz Vezir yoluyla *öksüzlük*, vs.

Işıl Altun, hikâye anlatıcısının icrası süresince insan, âşık ve hikâye anlatıcısı olarak üç kimlikle belirlediğini ifade eder (Altun, 2014, s. 113). İlk olarak o, içinde yaşadığı toplumun herkes gibi dertleri, sıkıntıları, arzuları, sorumlulukları olan, baba, ağabey, eş, oğul gibi kimliklerle anılan bir parçası olarak yalnızca bir *insan*'dır. İkinci olarak da gelenekle çağdaşlık arasında köprü kuran bir *âşık*'tır. Ve üçüncü olarak geçmişten geleni bugünün bakışıyla güncelleştiren ama değişen/dönüşen hikâyelerle değişmeden kalan insani hallere dair misaller sunan ve böylece bugünün hikâyelerini anonimleştirerek geleceğe aktaran *hikâye anlatıcısı*'dır.

Bu sanat çalışmasının dördüncü bölümünde, ilk üç bölümde ele aldığımız kavramlar ışığında ve bu bölüm boyunca değindiğimiz kişisel deneyimi kolektifleştirme ve anonimleştirme izleği bağlamında, sanat çalışması sahibinin tanıklığına dayanan gerçek bir hayat hikâyesinden yola çıkılarak yazılan “Viyana’da Yeşil Park” metninin sahnelenmesine ilişkin dramaturgi tercihleri üzerinde duracak, beşinci bölümde ise tiyatroyu bir hikâye anlatımı, oyuncuyu da bir hikâye anlatıcısı olarak ele alan bir yaklaşımla gerçekleştirilen sahnelemenin reji incelemesini yapacağız.

4. GÜNDELİK DİLDEN ŞİİRSEL DİLE: ANONİMLEŞME HEDEFİNDE BİR METİN TASARIMI

4.1. Viyana’da Yeşil Park - Yazım Süreci ve Dramaturgi

Bu sanat çalışması kapsamında gerçekleştirilen sahne uygulamasının metni olan *Viyana’da Yeşil Park*, sanat çalışması süreciyle eş zamanlı olarak Paris’te yaşayan tiyatro yazarı ve yönetmeni Ali İhsan Kaleci tarafından kaleme alınmıştır. Metnin yazımında tercih edilen en önemli izlek, kişisel hayattan devralınmış bir hikâyenin anonimleştirilmesidir. Metne konu olan hikâye, sanat çalışması sahibinin tanıklığına dayanmaktadır. Sanat çalışması sahibi hikâyeyi yazara sözlü ve yazılı olarak aktarmış ve yazar hikâyeyi gerçek kişilere, kişisel yaşanmışlığa ilişkin öznel ve ayrıntılı verilerden arındırarak, gündelik dilden şiirsel bir dile damıtarak kurgusal düzleme taşınmıştır. Kurguda, söz konusu anonimleştirme yaklaşımı içinde aynı zamanda, hikâyeye sadık kalmak noktasında bir tercih yapılmış ve orijinal hikâyenin ana olay/eylem dizgesinin dışına çıkılmamıştır. Yazım süreci boyunca yazar, sanat çalışması sahibi ile aşama aşama metni paylaşmış, onun fikir ve gözlemlerini almış, bu doğrultuda metnin birçok varyasyonunu oluşturmuş ve metni nihai noktaya getirmiştir. Bu sebeple metnin yazımı, yaratım sürecinin etkin bir parçası olarak konumlanmıştır.

Anonimleştirme bağlamında dramaturgi yaklaşımını incelemeye geçmeden önce, gerçek bir yaşanmışlığa dayanan hikâye özetle şöyledir: Bir adam memleketinden Avusturya’ya göç eder. Orada, yabancı bir kadına âşık olur. Kadın da adamı sever ve evlenirler. İki çocukları olur. İlk zamanlar evlilikleri mutlu gitse de zamanla adamın kadına duyduğu saf aşk, kıskançlığa ve intikam hırsına yenik düşer. Kadını, ondan kıskandığı bir adamı bıçaklayıp yaralar ve çocukları annelerinden kaçırarak iki çocukla birlikte memleketine geri döner. Kadın ne yapsa çocuklarını geri alamaz ve çok kısa bir süre içinde hasta düşer. Ölmeden önce son kez çocuklarını görmek ister. Fakat adam kadının son dileğini yerine getirmez. Kadın ölür. Yıllar geçer. Adam geç kalmış bir pişmanlığa tutsak olur.

Viyana’da Yeşil Park metninde, yazarın, yaşananların nasıl, nerede, ne zaman gerçekleştiğine dair, sanat çalışması sahibinin kendisine aktardığı birçok olay/eylem ve durumu metne dahil etmemiş olduğu, dahil ettiklerini ise olay ve durum akışı bakımından sadeleştirme, rafine etme yoluna gittiği gözlemlenmiştir. Metnin anlatımında

olayların/durumların tasvir edilmesinden ziyade yoğun bir imge ve metafor kullanımıyla an'lara mercek tutulduğu ve bu an'ların derinleştirilerek büyütüldüğü dikkat çekmektedir.

Yazım stratejisinde göze çarpan bir diğer asal unsur ise yazarın anlatımda *olay örgüsü* kurmaktan ziyade *hikâyeleme* yoluna gitmiş olmasıdır. Yukarıda kısaca özetlenen hikâye sanat çalışması sahibi tarafından yazara detaylı neden - sonuç ilişkileri ile aktarılmıştır. Yazarın hikâyeyi söz konusu keskin nedensellik bağını kırarak söyleme taşıdığı, olayları *nasıl veya neden olduğu* sorusundan ziyade *ne olduğu* sorusuna yanıt verecek şekilde ele aldığı gözlemlenmiştir. Kadın neden parkta ağlamaktadır; kadının gözlerindeki başka biri kimdir; adam kadını neden kıskanır; kadın gerçekten adamı aldatır mı; adam kimi bıçaklar, kendini mi yoksa başka bir adamı mı; kadın adama niçin açıklama yapmaz, neden konuşmaz? Yazar orijinal hikâyede çeşitli nedenlere ya da gerekçelere dayanan ve hikâyenin dramatik kırılma noktalarını belirleyen bu gibi olayları/durumları, anlatının söylemi doğrultusunda söz konusu neden ve gerekçelerden arındırarak metne aktarmış; onlara somut, gerçekçi, mantıksal açıklamalar getirmemeyi tercih etmiş ve onları yüzeysel bir okumanın ötesinde, ilerleyen alt başlıklarda inceleneceği gibi birer çift göstergeye dönüştürerek, metinde farklı anlam katmanlarının oluşmasına yol veren kilit birer nokta olarak ele almıştır.

Klasik dramatik yapıya özgü sıkı dokulu bir olay örgüsü kurulumundan kaçınılması, neden - sonuç ilişkilerinden ziyade durumların kendisini ön plana çıkarmıştır. Örneğin adamın kadını neden kıskandığı önemsizleştirilmiş, kıskanma durumunun kendisine odaklanılmış, arketipal boyuta sahip bir tematik izlek olarak *kıskançlık* ve onun insan yaşamındaki yansımaları büyütülmüştür. Bu, anonimleşme stratejisi için kilit bir noktadır. Çünkü kişisel yaşanmışlıklar, olayların nasıl gerçekleştiği, hangi gerekçelere dayandığı gibi belirleyenler değişkendir ve bu bağlamda her hayat hikâyesi biriciktir. Fakat bu değişkenlerin içerisinde tekerrür eden durumlar, ne şekilde tekerrür ettiklerine bağlı olmaksızın çok daha kapsayıcıdır. Bu sebeple metnin tümel, tematik bağlamlar kapsamında, sıkı dokulu bir olay örgüsüne izin vermeyen episodik bir yapıyla organize edilmiş olmasının, kişisel izlekleri kolektif, anonim izleklere dönüştürmeye olanak verdiği görülmektedir.

Mustafa Sözen, anlatıda tikellik ve tümellik olgularının geleneksel Batı ve Doğu anlatı biçimleri arasında temel bir ayrım olarak karşımıza çıktığını ifade eder ve hikâyelemede nedensellik prensibinin olması ya da olmamasını da bu ayrımın bir sonucu olarak değerlendirir. Bu doğrultuda Batı anlatılarının tümevarımcı bir yaklaşımla “tek tek

varlıkların yani tikelin üzerinde” durmaya meyilli olduğu ve dramın iskeleti olan nedensellik prensibi üzerinde kurulduğu; Doğu anlatılarının ise Batılı bir seyircinin/dinleyicinin mantıklı bulmayabileceği ani sıçramalarla sürpriz unsuru üzerinde şekillendiği yönünde bir genel değerlendirme yaparak, Doğulu bir seyirci/dinleyici için bir olayın bir önceki olaya zorunlu bir nedensellik bağıyla bağlı olmasının önemsiz olduğunu ifade eder. Çünkü Sözen’e göre, Doğu zihniyeti tümdengelimci bir gerçeklik anlayışı üzerinde temellenir (Sözen, 2018, s. 21-22). Dolayısıyla hikâye neden - sonuç bağlarıyla ileriye yönelik olarak değil, bir bakıştan görülmüş, tamamlanmış olarak geriye doğru açılır. Bir önceki bölümde, epik anlatılarda olayların hakim bir göz tarafından, bir tema merkezinde sondan geriye doğru kurulduğunu ifade etmiştik. Bu metin için de benzer bir yaklaşım söz konusudur. Metinde ana tema “kıskançlık”tır ve olaylar/durumlar insanı yıkıma götüren kıskançlık olgusu etrafında kurulur. Metnin tematik izleği bağlamında söz konusu metinle Shakespeare’in “Othello” metni arasında bir paralellik olduğu göze çarpar. “Othello” oyununda bir olay örgüsü boyunca sağlam bir nedensellik zinciri ile dokunan *kıskançlık* izleği, İago’nun Othello’yu kıskançlık tuzağına düşürme planı, bu plan doğrultusunda Othello’nun, Desdemona’ya verdiği mendili Cassio’nun elinde görmesi, her şeyden habersiz olan Desdemona’nın Othello’ya, dürüst bir adam olan Cassio’yu yeniden göreve alması için ısrar etmesi gibi sağlam nedenlere ve gerekçelere dayandırılır. *Viyana’da Yeşil Park* metninde ise yazar, bu tür sıkı dokulu bir nedenselliğe, mendil olayı gibi gerekçelere yer vermemeyi tercih etmiştir. Metnin kurgusunda kadının bir başkasını sevmesi ya da sevmemesi, başka bir adamın olması ya da olmaması, ihanet etmesi ya da etmemesi -Othello’da Desdemona’nın gerçekte Othello’yu aldatmamış olmasının seyirci tarafından bilinmesi ya da oyunun sonunda açığa çıkması gibi- bir ölçüt değildir. Sebep ne olursa olsun kurguda kıskançlık olgusunun varlığını ve de kötücüllüğünü değiştirmeyecektir. Bu bağlamda, metinde yer alan olayların/durumların nedenlerinin muğlaklaştırılması, önemsizleştirilmesi ve Adam’ın eyleminin, bu eyleme “neden” ne olursa olsun bir sebeple gerekçelendirilmemesi, onun eylemini ön plana çıkarmaktadır. Oyun, Kadın’ın masum ya da kurban, vs. gibi ahlaki konumunu değil, Adam’ın yıkıcı eylemini dikkate ve odağa almaktadır.

Olayların ve durumların diziliminde neden - sonuç ilişkisine yer verilmemesi ayrıca, yukarıda da değindiğimiz gibi sıradan, gündelik, gerçekçi olay ve durumları olağandışı bir şekilde biraraya getirmeye ve yaşanmışlığı mecazi bir düzeyde yeniden kurmaya imkân verecek kapıyı aralamaktadır. Hikâyenin açık bir anlatsal aracılık dahiline yerleştirilmesi ve yaşanmışlığa ilişkin olay ve durumları, kolektif bir anlam ufkunda, kişiselliğinden

uzaklaştırarak anonimleştirme yaklaşımı, hikâyeyi bir misal ya da mesel olarak sunum noktasına taşımaktadır. Yazar metinde Nağmeci'nin ağzından bu sunuşu şöyle dile getirir:

nakkaş olsak, sözü söze inci gibi dizerdik,
lakin nakkaş değiliz, mesleğimiz temaşa,
tek sermayemiz bir iki mecaz, misal (Kaleci, Viyana'da Yeşil Park, s. 198-199)¹¹.

Metin gerçek bir yaşam kesitini kaynak almışsa da bu gerçekliği bir misal olarak sunmakta, izleyiciye oyunu bir misal olarak görüp değerlendirmeye davet etmektedir. Bu doğrultuda oyun kişilerinin isimlerinde de -Adam, Kadın, Çocuk, Eş dost akraba hısımlar, vs.- anonim bir yaklaşım dikkate çarpmaktadır. Metinde Nağmeci'nin "Adam" ve "Kadın" için kullandığı bir başka tabir ise "amca" ve "yenge"dir. Halk dilinde tanımadık yetişkin kişilere/çiftlere hitap şekli olan "amca" ve "yenge", oyun kişileri için herhangi biri, aynı zamanda toplumsal ve kültürel bağlamda içimizden biri/birileri oldukları vurgusu yapmakta ve onları yine anonim bir düzleme taşımaktadır.

Hikâyenin anonim düzleme taşınmasında bir başka kurucu unsur olarak yazarın imge ve metafor kullanımı, metni dokuduğu imgelem dağarcığı göze çarpmaktadır. Metindeki şiirsel dil özellikle imgeyi, metafor kullanımını ön plana çıkarmakta ve anlam kurulumunda bu unsurlar başat bir rol oynamaktadır. İmgelem hem bireysel hem kolektif, hem yerel hem de evrensel uzanımları olan çok katmanlı bir zihinsel örüntüdür:

imgelem, bir kişinin (örneğin bir yazarın, bir halk sanatçısının vb) olduğu kadar bir toplumun genel bir gerçeklik karşısında edindiği/edinilmiş bilgiler toplamına gönderme yapar. (...) değişik kültürel motifler, izlekler, somut ve/ya soyut kültürel gereçler üzerinde ortak bir düşünme biçimine gönderme yapan aracı unsurlarla kendilerince bir imge evreni, Durand'ın söylediği gibi bir "imgeler müzesi" yaratmıştır (Aktulum, 2014, s. 278).

Yazarın, metinde özellikle bu coğrafyaya özgü kolektif bir belleği harekete geçiren bir imge izleği kurmuş olması, bu bağlamda kullandığı metafor ve deyimler dikkat çekicidir: "Kuşluk vakti", "sabah alacası", "terminal, simit, çay, otobüs", "çıkın", "boyun bükme", "kara tren", "uzun geceler", "bir lokma aş", "dökülen kap kap su", "başı dumanlı dağ", "dört duvar ev", "boz bulanık umut" gibi imgeler; "ipte asılı çamaşır misali", "insan yuvasız kuş", "kan çanağı gözler" gibi metaforlar ve "şeytana uymak", "kul köle olmak", "kolu kanadı kırılmak", "dizlerin bağı çözülmek", "köz düşmek" gibi deyimler, toplumsal/kültürel belleğe

¹¹ Ali İhsan Kaleci'nin bu sanat çalışması için özel olarak kaleme almış olduğu "Viyana'da Yeşil Park" oyunu, henüz yayımlanmamış bir eser olması sebebiyle, bu bölüm boyunca oyun metninden yapılan alıntılar için sayfa namarası, bu sanat çalışması raporunun "Ekler" bölümünde (Ek 6'da) yer verilen metnin rapor içerisinde yer aldığı sayfa numaraları dikkate alınarak verilmiştir.

ait olmaları bakımından hikâyenin ortak bir anlam ufkunda yeniden kurulması noktasında önemli bir yer tutar. Bununla birlikte metin yalnızca eskiye dair, nostaljik imgeler sunmaz; aynı zamanda bugüne, modern dünyaya ilişkin imgelerle yüklüdür ve bazen hem eskiye, geçmişe hem de modern zamanlara ait imgeler çarpıcı bir biçimde bir araya getirilmiştir. Örneğin metinde sıkça geçen “tahta bank” ya da “tahta sandalye”, modern dünyaya ait bir imge olarak “bank” ve oldukça eski, kadim bir malzeme olarak “tahta” imgesinin birleşiminden oluşur. Yine aynı şekilde “yeşil”, “yemyeşil” gibi doğaya özgü evrensel bir imge, modern bir şehir yaşamında doğayla iç içe olunabilecek yegâne alanlar olarak “park” imgesiyle bir araya getirilir. Arketipal göndergelere sahip imgelerle modern imgelerin bu tür bir bir araya gelişinden doğan ifadeler, sıradan nesnelere ve mekanları gündeliğin, zamansallığın, mekansallığın ötesine taşır ve onları metnin anlam dünyasını besleyen birer göstergeye dönüştürür. Benzer şekilde Adam’ın Viyana’ya yoksulluk nedeniyle çalışmak için gitmesi, halk dilinde kadim bir yiyecek olan ekmele ilişkilendirilerek imgeleşmiş “ekmek davası” deyişi ile ifade edilirken, birkaç satır sonra Viyana’nın evleri modern bir yiyecek olan pasta ile benzeştirilerek “pasta rengi” olarak imgeleşir. Kubilay Aktulum’un Jung’dan aktardığı gibi kolektif imgeler donmuş imgeler olmaktan ziyade canlı ve oluş içerisinde olan, her çağın kendince yeniden yeni bir gözle ele aldığı, yeni imgelerle bir araya getirdiği bir imge haznesidir (Aktulum, 2014, s. 285). Bu bağlamda metindeki imgelerin de eski ve yeni, bireysel ve kolektif, yerel ve evrensel imgeler arasında dinamik bir dil oluşturduğu gözlemlenmektedir.

Yazarın hikâyeye dair pek çok unsuru anonimleştirme yoluna giderken özel bir yer ismi olarak hikâyenin geçtiği “Avusturya”yı ve Adam’ın işçi olarak Avusturya’ya gidişini korumuş olması metinde dikkat çeken bir başka noktadır. Hikâye her ne kadar kişisel bağlamından sıyrılmış olsa da içinden doğduğu yaşamın gerçekliğini korur, kanlı canlı bir ülke ve şehir olarak Avusturya ve Viyana hikâyeye iç içe geçmiştir. Fakat artık bir hatıradaki izdir; hala canlıdır ama bu bir hatıranın, zihne kazınmış bir imgenin canlılığıdır. Oyunda Adam’ın “adını unuttuğum bir Avusturya sokağında” ifadesi bize bu yeri tüm yaşanmışlıkla birlikte bir hatıra olarak sunar (Kaleci, Viyana’da Yeşil Park, s. 89). Bir diğer yandan “Avusturya”, Türkiye için toplumsal bakımdan kolektif bir belleği harekete geçirir. Umberto Eco, “Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti” adlı eserinde, bir romanını yayınladığı sıralar bir çocukluk arkadaşının, kendisine, romanında onun amcası ve yengesinin hikâyesini kullanmasını doğru bulmadığını, hem zaten bu hikâyeyi kendisine anlattığını da hiç anımsamadığını yazarak sitem ve şaşkınlığını iletildiğini aktarır. Eco, gerçekte arkadaşının ona

ait olduğunu sandığı hikâyenin kendi amcası ve yengesinin hikâyesi olduğunu söyler. Arkadaşının bu yanılığını doğal karşılar. Çünkü, romana konu olan anıları savaş dönemine aittir ve o dönemde, yani savaş zamanında farklı amcalarla yengelerin başına benzer şeyler gelmiştir (Eco, 1995, s. 15-16). Eco'nun tarihsel olarak kültürel bellekte yer eden ortak yaşanmışlıklara işaret ettiği gibi Almanya ve Avusturya gibi ülkeler de Türkiye'nin yakın tarihinde işçi göçü ile hafızaya kazınmıştır. Türkiye'den binlerce işçi Avrupa'ya göç etmiş, gerek bu göç dalgası sonucu yapılan yabancı evliliklerde gerekse eşlerden birinin göçü sonucu sarsılan evliliklerde benzer aile yıkımları yaşanmış ve toplumsal bellekte birçok benzer hikâyeye, gurbetlik öyküleriyle yer etmiştir. Bu bağlamda yazarın bu özel durumu koruması anonimleşme noktasında toplumsal bir kanal açmıştır. Tarih ötesi, arkaik düzlemde ise metnin üstüne kurulduğu göç/gurbetlik/yolda olma motifi, insanoğlunun yeryüzündeki serüvenine, inisiyatif bir yolculuğa gönderme yaparak hikâye için daha geniş, arketipal bir kavrayış alanı da açmaktadır.

Çetin Sarıkartal post-modern tiyatrodaki insanların kendi gerçek hayat hikâyelerini anlatmaya yönelmesini, post-özgünlük ihtiyacı ve de kendini markalaştırma arzusuyla paralel okur. Ona göre “(...) ‘çıplak gerçeği sansüresiz bir biçimde temsil etmeye’ yönelik çabalar, geç kapitalizmin yarattığı yeni ruh haline tiyatro alanından yanıt verme girişimleri olarak görülebilir” (Sarıkartal, 2010, s. 69-70). Post-modern insan, kendini sıradan kendiliğinin ötesinde hissedebilmek, başkalarının gözü önünde hakikiliğini ve biricik varlığını kanıtlamak için kendini anlatmaya/oyunamaya meylenmektedir. Sarıkartal'ın ifadesiyle bu “kendilerini anlatabilen, kendilerini gösterebilen kendilerine, hayatını yaşayan kendilerinden daha çok güveniyor” olmalarına işaretir (Sarıkartal, 2010, s. 69-70). Sanat çalışması sahibinin tanıklık ettiği gerçek bir hikâyeyi sahneye, anlatıya taşımaktaki amacı bu tür post-modern kişisel deneyim anlatılarının, Sarıkartal'ın işaret ettiği “reality show”lara özgü bir kendini ikonlaştırma ya da kurbanlaştırma (Sarıkartal, 2010, s. 70) gibi yaklaşımların dışında konumlanmaktadır. Anonimleştirme, dramaturgi açısından bu sebeple kilit bir rol oynamaktadır; çünkü amaç bugünün hikâyelerini, “kendi küçük hayatlarımız”ın hikâyelerini, bizlerde iz bırakan yaşanmışlıkları anlatmak arzusuyla birlikte, kendi “ben”imizi bu hikâyelerden çekip almak ya da tıpkı türkülerdeki gibi derinlerde bir yere gizleyerek, teşhir etmeden paylaşabilmek ve hikâyeyi ortak bir anlam ufkunda görerek deneyimi kişisellikten süzüp kolektifleştirebilmek ve benzer insanlık hallerine, benzer hikâyelere sahip herkesin hikâyesini kapsayabilecek bir ortak paydaya taşıyabilmektir. Elbette bugün geleneksel hikâye anlatıcılarının homojen toplumu içerisinde yaşamıyoruz ve

ortak bir anlam ufkundan söz etmek geçmiş yüzyıllara göre çok daha zor. Bu sebeple amacımız bir hikâyeyi mitleştirmek ya da evrenselleştirmek değil, kişisel ve spesifik bir düşünsel ya da psikolojik bakışın ötesinde, anonim değerler, duygular ekseninde yeniden kurarak, ortak bir paydada paylaşabilmektir. Umberto Eco, anlatı evrenini bir orman metaforuyla ele aldığı eserinde, ormanın bir kişiye değil herkese ait olduğunu vurgulayarak kişisel deneyimi anonimleştirme yaklaşımıyla ifade etmek istediklerimizi özetlemektedir:

Arkadaşımın başına gelen neydi peki? Kendi kişisel belleğinde bulunan bir şeyi ormanda aramıştı. Bir ormanda dolaşırken, benim yaşamla ilgili, geçmiş ve gelecekle ilgili dersler çıkarmak için her deneyimi, her keşfi kullanmam doğaldır. Ancak orman herkes için kurulmuş olduğundan, orada yalnızca beni ilgilendiren olaylar ve duygular aramamalıyım. Aksi takdirde (...) bir metni yorumlamış değil, kullanmış olurum. Bir metni, uyanırken düşünmek için kullanmak yasak değildir, zaman zaman hepimiz yaparız bunu. Ancak uyanırken düşünmek kamusal bir etkinlik değildir. Anlatı ormanında sanki kendi özel bahçemizmiş gibi hareket etmeye götürür bizi (Eco, 1995, s. 16).

4.1.1. Metnin Öz Özellikleri

Oyunun konusu

Oyun Türkiye'den Avusturya'ya işçi olarak çalışmak üzere göç eden gurbetçi bir adamın memleketinden ayrılmasını, göç ettiği Viyana'da bir kadına âşık olarak, onunla bir aile kurmasını, süreç içinde kadını kıskanması ve intikam almak amacıyla beraberliklerinden dünyaya gelen iki çocuğu kadından ayırmasını konu alır.

Oyunun özeti

Tek perde olarak tasarlanan oyun 14 bölümden oluşmaktadır. Bölümler, bölüm 1 - *takdim*, bölüm 2 - *ayrılık*, bölüm 3 - *Viyana*, bölüm 4 - *kimlik*, bölüm 5 - *zikir*, bölüm 6 - *yeşil park*, bölüm 7 - *mukabele*, bölüm 8 - *gölge*, bölüm 9 - *yuva*, bölüm 10 - *rüya*, bölüm 11 - *kuruntu*, bölüm 12 - *ihanet*, bölüm 13 - *mektup*, bölüm 14 - *akarsu* olarak sıralanmıştır.

Oyun Kadın ve Adam'ın ilk karşılaştıkları parkta başlar. Nostaljik imgeler üzerine kurulu bu bölümde Avusturya'da yemyeşil bir parkta bir adam ve bir kadın takdim edilir ve hikâyeye başlar. Bu bölüm bir girizgâh bölümüdür ve hem hikâyeye dair asal imgeleri seyirciye sunar hem de bir geçmişi hatırlama eylemini başlatır. Adam oraya sıladan iş bulma umuduyla mecburen gelmiştir. Geçim sıkıntısı çekmektedir. Gurbete yol almak, memleketinden ayrılmak Adam için acı verici bir süreç olmuştur. Hüzün ve endişe içinde uzun bir yolculuk

yapmıştır. Hiç bilmediği Viyana sokaklarında önce çalışma izni almak için iltica başvurusu yapar. Sığınma başvurusu kabul edildiği için ülkesine gitmesi yasaktır, memleket özlemini ailesine açtığı telefonlarda gidermeye çalışır. Gittikçe geçmiş hayatındaki insanların yüzleri hafızasından silinmeye başlar ve onları sadece sesleriyle hatırlar hale gelir. Geldiği ülkenin dilini bilmemektedir ve sohbet edebileceği, yalnızlığına çare olacak bir dostu olsun istemektedir. Bu süreçte yalnızca bitkiler -çiçekler- ve hayvanlarla -serçeler- iletişim kurmakta ancak tek bir insana bile ulaşamamak onun ruhundaki neşeyi yok etmektedir. Yine bir gün tek başına Avusturya sokaklarında yürüdüğü esnada, daha önce kapısından içeri girmedeği bir parka gider ve parkta, tahta bir bankta ağlayan bir kadın görür. Kadın'ın yanına gidip onu kendi ana dilinde birkaç cümleyle teselli etmeye çalışır. İkisi de birbirini anlamamaktadır. Adam içinde uyanan ve anlam veremediği yoğun duygularla oradan kaçmak ister, hızla parktan uzaklaşır; ancak sonunda kendini yine parkta bulur. İlk başta Kadın'ı bıraktığı yerde, bankta bulamaz. Kadın'ın ağacın altına çöktüğünü fark eder ve o andan sonra vücut diliyle iletişim kurmaya başlarlar. Hava yağmurludur; Adam kadının üstü ıslanmasın diye ceketini banka serer ve Kadın gelip oturur. Adam Kadın'ı parktan alıp evine getirir. Evdeki tahta sandalyeye oturan kadın artık adamın hayatına girmiştir. Adam Kadınlı bir lokma aşını ve suyunu paylaşır. Eline bir sözlük alan Adam, yazarak, çizerek onunla iletişim kurmaya çalışır. Adam Kadın'ın hüzünlü halinden dolayı onun başka birine âşık olduğunu ve aşk acısı çektiğini düşünür. Kendisiyle birlikte kalmasını ister ve Kadın kabul eder. Aradan geçen yıllar içinde Adam bilmediği bu dili öğrenir. Adam'ın öğrendiği sadece dil değildir. Bilmediği bu şehrin hayatında ayakta kalabilmek için meselelere maddeci bakmayı, paraya fazla kıymet vermeyi, çıkarıcılığı, bencilliği de öğrenir. Geçmiş hayatından artık iyice kopmuş ve sılada bıraktığı insanları hatırlamaz olmuştur. Bütün bunlar olurken Kadın ve Adam'ın iki çocuğu dünyaya gelmiştir. Bir gün Adam bir rüya görür. Rüyası geleceğin izdüşümü gibidir. Bu rüyada Kadın tahta bir tabutun içindedir; ölmüştür. Gördüğü rüyadan çok etkilenir. İşe gitmek için evden çıktığı bir gün, gündelik rutininin dışına çıkarak işe gitmekten vazgeçer ve kadını takip etmeye başlar. Kadın çocukları okula bıraktıktan sonra büyük camları olan bir binada Adam'ın tanımadığı kadın ve erkeklerden oluşan bir grupla müzik dinleyerek dans ettikleri bir buluşmaya gider. Gördükleri karşısında kıskançlık duygusuyla sarsılan Adam alkole teselli bulmaya çalışır. Kadınlı yüzleşmek için eve geldiğinde sorduğu sorular karşısında Kadın'dan hiçbir cevap alamaz. Adam dili öğrense de Kadın'ı hala anlayamamakta, onun sesini duyamamaktadır. Bir süre Kadın aynı müzik ve dans buluşmalarına gitmeye, Adam da kıskançlığını içinde büyütmeye eder. Adam yine kadını takip ettiği bir gün, Kadın çocukları okula bıraktıktan sonra büyük camlı bina yerine

Adamla tanışmış oldukları parka gider ve aynı tahta banka oturup ağlamaya başlar. Adam Kadın'ın yanında bu kez tıpkı kendinin geçmişteki hali gibi başka bir adam görür. Adam'ın elinde bir bıçak vardır ve öfkeyle Kadın'ın yanına gidip ondan bir açıklama yapmasını ister. Kadın susar ve ağlamaya devam eder. Adam bıçağı adama saplamakla saplamamak arasında bir ikilemde kalır. Bu diğer adamın kim olduğu metinde açıkça belirtilmemiştir ve bu haliyle çift katmanlı bir gösterge olarak konumlanmıştır. Kadının dans edip görüştüğü adamlardan biri olduğu izlenimini verir; ama öte yandan Adam'ın kendisi, geçmişteki kendisi olarak da yorumlanabilir. Adam yabancı adamı bıçaklar ve elleri kan içinde sokaklarda dolaşır, içer. Gece çökmüştür. Evinin önündedir. Burada içmeye devam eder. Bir sanat müziği şarkısı duyulur. Şarkı ironik bir şekilde sevilen bir kalbi kırmaktan duyulan pişmanlığı dile getirir. Fakat Adam'ın içinde intikam arzusu büyümektedir. Evine çıktığında Kadın ağlamaktadır. Kadın Adam'ın yaralı ve kana bulanmış elini sarar. Adamın aklından Kadın'ı ölesiye dövmek ya da öldürmek geçer. Ona en büyük acıyı nasıl yaşatacağını düşünür ve nihayetinde çocuklarını kadından kopararak onu yaşayan bir ölüye çevirmeye karar verir. O anda Adam ilk kez Kadın'ın sesini duyar. Kadın çocuklarını ondan koparmaması için Adam'a yalvarır ama onu kararından vazgeçiremez. Adam çocuklarını Kadın'dan kaçırıp, bir trene binip memleketinin yolunu tutar. Geçen yıllar içinde Kadın çocuklarına kavuşabilmek, onları bir kez olsun görebilmek için her hafta mektup göndererek Adam'a yalvarır. Kadın üzüntü içinde hastalanır ve ölüm döşeğine düşer. Adam'ın tüm çevresi ona insafa gelmesini nasihat eder ama Adam inadını sürdürür. Kadın ölür; Adam ve çocuklar hiç bitmeyen üzüntüleriyle kalırlar.

Ana tema

Metinde ana tema kıskançlıktır. Ayrıca oyun boyunca, yolculuk halindeki insanın aşk, kıskançlık, intikam halleriyle karşılaşma, sınanma eşikleri ve yıkım doğrultusunda genel bir tematik izlek karşımıza çıkar.

Yan temalar

Can, insanlık, nefis, akıl, vicdan, şiddet, ölüm, göç, gurbet, gurbetçilik, yalnızlık, memleket, hasret, yoksulluk, arafta kalma, aile, bencillik, ihanet, ayrılık, intikam.

Oyunun felsefi kurulumu

Oyun, baş kahramanı Adam'ın memlektinden ayrılışı ve memlekete geri dönüşü şeklindeki dairesel yolculuğu üzerinden Joseph Campell'in ayrılma-aşama (erginlenme)-dönüş olarak formüleştirdiği "monomit"e özgü bir izleği anıdır. Campell'a göre bu formül Doğu'dan Batı'ya pek çok farklı uygarlık ve kültüre ait çeşitli mitolojilerde, halk hikâyelerinde değişmeden kalan hep aynı hikâyenin, monomitin çekirdek birimi, bir nevi gramerdir (Campell, 2013, s. 42). Kahramanın bu yolculuktaki ilk görevi ve amacı yerel/kişisel/tarihsel sınırlarını aşarak genel geçer insani hallere ulaşmak; ikincisi, dönüşmüş olarak geri dönerek yaşadıklarından aldığı dersi öğretmek/aktarmaktır. Bu bakımdan yol/yolculuk arketipi kahramanın yol boyunca karşılaştığı ve onun dönüşüm sürecini işleten bir çark olarak engelleri, tehlikeleri, eşikleri/sınavları ve nihayetinde eşğin aşılmasını, yani olgunlaşmayı barındırır. Kahramanın yurdundan kopuşu ve dönüşümü Campell'in ifadesiyle dış dünyadan iç dünyaya, makrokozmostan mikrokozmosa doğru kökten ve döngüsel bir yer değişimidir (Campell, 2013, s. 27-33). Bu süreçte kahraman pek çok ızdıraptan, mücadeleden, sınamadan geçer ve ödüle ulaşmayı başarır. Kahraman sonunda yolculuğa başladığı noktaya, evine/yurduna geri döner; fakat değişmiş ve başkalaşmış olarak. Bu bakımdan kahramanın yolculuğu gerçekte inisiyatif bir yolculuktur; erginlenmeyi, olgunlaşmayı, kendini bilmeyi içerir.

Oyunda bu çizgiye paralel olarak Adam, memleketinden, ait olduğu diyardan uzaklaşarak yola çıkar ve uzak, bilinmez bir diyara, gurbete gider. Gurbet türkülerini Jung'un aşama veya kahraman arketipi olarak ifade ettiği monomit izleği üzerinden okuyan Meriç Harmancı, türkülerde yansımasını bulan gurbetliğin bir dizi sınama eşği/aşaması sunduğuna işaret ederek "çilehane ve mektep görevi gören gurbet bireyi olgunlaştırır, derinleştirir" demektedir (Harmancı, 2013, s. 922). Bu bakımdan Harmancı'ya göre modern dünyada gurbetlik, mitolojik ve dini hikâyelerde, halk hikâyeleri ve masallarda kahramanın içinde bir eşik atladığı mağara ya da kuyu gibi motiflerin karşılığı olarak okunabilir. Oyunda Adam, geçim sıkıntısı, ekmek davası gereği kaderine teslimiyet göstererek zorunlu olarak çıktığı gurbet yolculuğunda yalnızlıkla, yoksullukla, hasretliğiyle, endişe ve korkularıyla mücadele eder. Aynı zamanda bu yalnız ve eksik olma hali içinde kendisini bir tamamlanma, bütünlenme durumuna ulaştıracak bir arayış içindedir. Bu arayış, Nağmeci'nin şu sözleriyle dile getirilir:

nağmeci

(...)

çiçekleri suluyor, çiçekleniyor çiçekler.

yem veriyor, kanatlanıp uçuyor serçeler.

ya ruhuma, diyor, ruhuma ne vermeli (Kaleci, Viyana'da Yeşil Park, s. 194).

Adam ruhunu besleyecek, ona neşe ve hayat verecek olanı sorgularken Kadın ile karşılaşır ve ona âşık olur. Kadın Adam ile yaşamayı kabul eder. Adam'ın Kadınlı birlikteliği onun için bir başka eşiktir. Campell, monomit kapsamında "âşık olarak kahraman"ı incelerken, kahramanın âşık olduğu kadının gerçekte onun diğer yarısını simgelediğini; çünkü aslında her ikisinin "bir" olduğunu ifade eder. Campell'a göre mitolojiler ve masallarda kahramanın âşık olduğu kadın motifi, onu içine düştüğü, hapsediği ortamdan kurtaracak olan kaderin imgesidir. Fakat bunun farkına varmadığı veya yanlış varsayımlarla aklı karıştığı takdirde kahraman yenilgiye uğrayacaktır (Campell, 2013, s. 373). Oyunda Adam ve Kadın arasındaki aşk, birlik ve bütünlük, Adam'ın bir kuruntu içine düşmesiyle, Kadın'a karşı kıskançlık duymasıyla birlikte parçalanır. Adam, dönüş yolculuğunu, onunla tamam olacağı diğer yarısını kaybetmiş ve de manen yok etmiş bir halde yapar. Çocuklarını ondan ayırarak Kadın'ı dinmeyecek bir yas ve hasretlik hali içerisinde bırakır ve bu süreç kadının ölümüyle sonlanır. Bu bağlamda oyun, monomit ya da aşama/kahraman arketipi izleğini kırar, tersine çevirir. Adam, arketipal kahramanın olgunlaşma, kendini bilme, tamamlanma, bütünlenmeye doğru yol alan manevi yolculuğunu tamamlayamaz, kendi kendine yenik düşer ve hem kendini hem de etrafındakileri yıkıma uğratar.

İbrahim Gürses, monomitin üç aşamalı dairesel çevriminin Jung'çu bir perspektifle şu izleğe karşılık geldiğini ifade eder: "(...) *egonun kendilikle özdeşliği-egonun kendilikten uzaklaşması-egonun kendilikle tekrar birleşmesi (...)*" (Gürses, 2007, s. 91). Bu izlek doğrultusunda oyunda "Ses", Adam'ın egosunun/nefsinin sesi olarak kendiliğine başkaldırır ve oyunun başlarında kendilikten ayrı olmayan, duyulmayan Ses, Adam'da kıskançlık duygusunun baş göstermesiyle birlikte ondan ayrışır ve gittikçe artarak belirgin hale gelir. Nihayetinde Adam, Ses'e, yani egosuna/nefsine yenik düşer ve onun sesi kendi sesi haline gelir. Ego ve kendilik arasındaki bütünleşme olumsuz yönde gerçekleşir. Adam oyunun sonunda bu kez iki çocuğuyla birlikte gurbetten silya geri döner fakat arketipal düzlemde kendini bilme/tanımaya yolculuğu bir yenilgi ve yıkımla sonuçlanmıştır. Adam Kadın'ın ölümüne dek çocuklarını annelerine göstermemekte, yani intikam kararında direnir. Adam'ın yanılığının, yanlışının farkına varmasına ya da pişmanlık duymasına dair örtük bir ima söz konusuysa da yaşadıklarından ders çıkarma, kendini bilme/idrak etme hususunda

açık bir itiraf ya da eylemine yansıyan bir reaksiyon yoktur. Adam son ana kadar, egosunun/nefsinin elinde tutsaktır ve her ne kadar yıkımının farkında olsa da onu yıkıma sürükleyen bu eylemden geri dönmemiştir. Kadın'ın ölümünden itibaren Adam artık kaybolmuş, eylemsizleşmiş, sonsuz bir acı ve yasa bürünmüştür:

adam

Öldü yok anneniz

saçları vardı altın sarısı
gözleri vardı gözleri
umut umut deniz mavisi
bir kere olsun dedim
bir kere olsun yarım

doya doya baksaydım (Ali İhsan Kaleci, Viyana'da Yeşil Park, s. 205).

Adam'ın oyun boyunca izlediği yol bir ayrılıkla başlayıp başka bir ayrılıkla sonlanır. Adam'ın, oyunun eylem dizgesindeki rolüne bakıldığında, gittiği hiçbir yerde konumlanamadığı göze çarpar. Memleketinden yola çıktığında da memleketine geri dönerken de yolculuğunu bir sürgün gibi yaşamaktadır ve bu bakımdan ne orada ne burada olabilmiş, arafta kalmış, yolunu, yönünü şaşırılmış bir insanı temsil eder. Oyunda Adam'ın yol hikâyesi, arketipal bir kahraman motifini çağrışırsa da ve ayrılma-aşama-dönüş şeklindeki yolculuk izleğini takip etse de onun, moral değerlere aykırı davranması, egosuna yenik düşmesi, içsel muhakemesinin bilinç düzeyine yükselmemesi, pişmanlığının eylem düzlemine yansımaması, bir yıkım/çöküş içerisinde kendini yitirmesi ve nihayetinde onunla tamam olacağı diğer parçasının yok oluşuna neden olması sebebiyle eylemsizleşmiş, kaybolmuş modern bir anti-kahraman olarak tanımlanması daha doğru olacaktır.

Bununla birlikte hikâye Adam'ın söz konusu yıkımıyla sona ermez. Bu andan itibaren Adam'ın sözü tükenir; hikâyeyi noktlayan, hikâyenin öz sözünü söyleyen Kadın'dır. Kadın her şeyin bittiği noktada sözü alır ve kendi ölümünü, cenazesini anlatır. Metafizik düzlemde bir anlatı söz konusudur bu noktada ve Kadın, Adam ile geçmiş yaşantısını sıfır odak noktasından süzerek, yaşananların özünü aktarır. Bize hikâyenin meselini, söylemini taşıyan onun sözleridir:

kadın

(...)

ben bir aynaydım
o aynaya bakan
yaklaştı yaklaştı
kendi öz nefesiyle
buğulandırdı aynayı
ne ayna kaldı

ne aynada yansıması

şimdi o
iki kıyı arası akarsu, yolcu.
(...)

çiçekleri suluyor, çiçekleniyorlar.
ekmek kırıntıları saçıyor serçelere,
bir çırpıda kanatlanıp uçuyorlar.

canına,
ya canına ne vermeli (Ali İhsan Kaleci, Viyana'da Yeşil Park, s. 206).

Kadın'ın bu son sözleri ile birlikte tüm oyuna, özellikle Adam-Kadın-Ses figürlerine ve bu figürler arasındaki ilişkiye yeniden bakıldığında, oyunda ince bir tasavvufi söylem ve örtük bir alegori dikkate çarpar. Nitekim, tasavvuf edebiyatında, özellikle Leyla ile Mecnun, Hüsn-ü Aşk gibi tasavvufi mesnevilerde de kahramanın olgunlaşmasını içeren ayrılma-aşama-dönüş izleği karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda oyunda Adam, Kadın ve Ses, vücut, ruh ve nefis olarak ya da Kutsal kitaplarda yer alan tanrı-insan-şeytan üçgeni olarak okunabilir. Oyunda Kadın, hiç konuşmaması, dilsiz ve yersiz yurtsuz olması, bir yas ve hasretlik hali içinde olması, Adam'a karşı sonsuz şefkati ve Adamla kurduğu ilişki dışında yalnızca dansın, müziğin yani sanatın diliyle varolması gibi unsurlarla dünyevi olmayan, ilahi bir varlık izlenimi verir. Adam Kadınlı, kendi kendine, bir başına kaldığı gurbette -tasavvufi bir bakışla dünyada, yer yüzünde- karşılaşır ve onu hanesine alarak, ona kendi ceketini giydirir. Kadın oyunun sonunda ölümünü anlatırken ilk cümlesi "çıkarttılar eskiyen ceketini" ile başlar (Kaleci, Viyana'da Yeşil Park, s. 205). Adam'ın varlığıyla içine aldığı ve onunla hayat bulduğu Kadınlı ilişkisi tasavvufi bir bakışla vücudun ruhla, tenin canla ilişkisi gibidir. Tasavvufta "ruh ve beden insan hakikatinin iki görünümünden ibarettir" (Uludağ, 2008). İnsan, birbirini tamamlayan, biri olmadan diğersinin varolamayacağı bu iki unsurun bileşimidir.

Oyunda Ses ise Adam'da Kadın'a karşı kıskançlık duygusunu uyandıran ve Kadın'dan intikam almak üzere onu harekete geçiren unsur olarak nefsi ima eder. Bu bakış doğrultusunda denilebilir ki nefsine uyan Adam, Kadın'a yani ruhuna eziyet eder ve nihayetinde ondan uzaklaşarak ve onu yok ederek, gerçekte kendini, insanlığını yok etmiş olur.

Adam'ın Kadın'a çektirdiği en büyük eziyet, birlikteliklerinden dünyaya gelen iki çocuğunu ondan ayırmasıdır. Kadın oyunda ilk kez, Adam'ın çocukları annelerinden ayırdığı an

konusur. Kadın'ın sözleriyle iki çocuk, tasavvufta ruha ait unsurlar olarak ifade edilen akıl ve vicdan ile ilişkilendirilir:

kadın

onları ben, kara gecelerde doğurdum.
onlar benim, etim kanım ciğerim.
onlar benim, ilk ve son baharım.
biri gölgesiz aklım, diğeri vicdan.
ruhunda sevişmezse akıl ve vicdan,
yaşlanan bedende, neye yarar insan.
insaf et, ayırma beni yavrularımdan (Ali İhsan Kaleci, Viyana'da Yeşil Park, s. 203).

Tasavvufi bir bakışla bir diğer dikkat çeken nokta, yukarıda alıntılındığı üzere, Kadın'ın sözlerindeki ayna metaforudur. Kadın, kendisinin bir ayna, Adam'ın ise aynaya bakan olduğunu, Adam'ın aynaya fazla yaklaşarak onu nefesiyle buğulandığını ve nihayetinde hem aynanın hem de ona bakanın yok olup gittiğini anlatır. Tasavvufta ayna, sıkça kullanılan bir metafor olarak karşımıza çıkar: Tanrı'nın kendilerinde tezahür ettiği varlıklar birer ayna olarak ifade edilir. İbn Arabi'ye göre Tanrı'nın zuhur ettiği tüm bir alem bir aynadır. Alem Tanrı'nın aynası olduğu gibi, insan da O'nun aynasıdır. Aynı zamanda tasavvufta, arı, saf bir kalp, pürüzsüz, tertemiz bir ayna ile benzeştirilir. Bu aynayı buğulandıran ise nefstir. Bektaşilik ve Alevilik'te de aynaya bakanın, onda Ali'yi göreceği ifade edilir (Uludağ, 1991). Mevlâna Mesnevi'de insanın insana ayna olduğunu, bu sebeple herkesin kendi aynasını, yani ruhunu temiz tutmasını öğütler. Aynı zamanda ruha ayna olan yârin yüzünü de kirletmemeyi, onu nefisle buğulandırmamayı salık verir:

Mümin müminin aynası olduğu için, aynanın yüzü kirden, pasdan arınmış olmalı, saf ve cilâlı bulunmalıdır.
Rûh üzgün ve mahzun olduğu zamanlarda yâr ona ayna olur. Ey cân, aynanın yüzünü nefisle buğulandırma.
Senin nefesinle buğulanıp, yüzünü senden gizlemesin. Seni sana göstermez hâle gelmesin, onun için sana, her vakit nefes tutmak, susmak, yersiz, lüzumsuz söz söylememek gerekir.
Sen topraktan da aşağı mısın? Toprak bahar gibi bir yâr bulunca, ondan yüz binlerce nur elde eder, çiçeklenir.
O ağaç yâri olan baharla buluşunca, onun hoş havasından, sevgisinden ötürü, baştan ayağa dek çiçeklerle donanır (Mevlana, 2011, s. 258-259).

Mevlana'nın bu sözleri ile oyunun söylemi arasında bir paralellik söz konusudur. Mevlana'nın ayna metaforu doğrultusunda metne bakarsak, Adam aynayı yani Kadın'ı/ruhunu görmezden gelmiş, aynada kendi aksinin seyrine dalmış ve kendine hayran, yalnızca kendiyile meşgul halde aynaya öyle yaklaşmıştır ki niyahetinde onu buğulandırmıştır; ne ayna kalmıştır ne de aynada yansıyan. Bu bakış doğrultusunda, şöyle de söylenebilir: Her insan bir diğerine aynadır ve o aynada insan kendini görür, bir insan

olarak kendini bilir. Bir başkasına zarar veren insan, nihayetinde kendi insanlığına zarar verir.

Buğuya neden olan nefes, Adam'ın nefsidir. Çünkü tasavvufî bakışta olgunlaşmamış bir nefis, “kendini beğenir, kendine tapar, kendine hayrandır, bencildir, şımarıktır, kibirlidir” (Uludağ, 2006). Oyunda nefis, kıskançlık olgusu üzerinden ele alınır. Bu bakışla oyun, kıskançlığına, bencilliğine, kibrine yenik düşen, içindeki doğruluğu, aydınlığı yitiren bir insanın otoportresi olarak görülebilir. Bir diğer yandan Kadın'ı sevdiğini zannedip gerçekte onu değil kendini seven -aynaya değil aynadaki aksine âşık olan- Adam üzerinden oyun aşkın, sevginin gerçek mahiyetini sorgular ve Fuzuli'nin şu dizelerini anımsatır:

Cânı kim cânânı için sevsen cânânın sever
Cânı için kim ki cânânın sever cânın sever (Tarlan, 2001, s. 205).

Bu noktada belirtmek gerekir ki şimdiye dek ele aladığımız arketipal ve tasavvufî izlekler oyunun felsefi kurulumuna oldukça örtük bir biçimde işlenmiştir. Bu sebeple metin bu anlam katmanlarına sahip olmakla birlikte, metni doğrudan “modern bir monomit” ya da “tasavvufî” olarak nitelenmek doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Söz konusu olan modern ve gerçek bir hayat hikâyesini tasavvufî bir anlatıya dönüştürmek değil, daha çok tasavvuftan gelen bir bakışla görüp süzmektir. Bu anlamda yazarın ince bir çizgide didaktik ya da şematik bir yazımdan kaçındığı gözlemlenmiştir. **Söz konusu izlekler, bu bölümün başında belirtilen kişisel hikâyenin anonimleşmesi sürecinde damıtma görevi gören “ortak bir anlam ufku” ile kastedilen hazneyi, anonim bir düşünce ve değer dünyasını oluşturmaktadır.**

Oyun, en üst katmanda ise bir aşk hikâyesi üzerinden aşk-kıskançlık-intikam izleğini takip eder. Adam'ın aşama aşama bu izlek üzerinde yol aldığı süreç, bir ailenin yıkımı ile son bulur. Kadın - erkek ilişkisi içerisinde erkeğin kadına yönelik şiddetine tanık olduğumuz bu hikâye, hem bu coğrafyada hem de tüm dünyada bugün hala aynı acı, haksız deneyimleri yaşamış ya da yaşamakta olan pek çok kadının hikâyesiyle buluşur. Oyunda Kadın'ın ağzından kaleme alınmış şu sözler, düştüğü yeri yakan bu yaşanmışlıklara yakılmış bir ağzın ya da bir hesap soruşun, bir isyanın dile gelişidir:

kadın
(...)
ve eğilip bıraktılar çukura.
ince narın zayıf boynum,

bir sağa düştü, bir sola.
boş çamaşır misali vücudum.

madem beni yere serecektiniz,
neden el üstünde gezdirdiniz.
madem çamura bulayacaktınız,
neden ak pak yıkayıp yudunuz.
ölen şimdi gitti kurtuldu, dediniz.
neden elimi kolumu bağladınız.

aslımız toprak, topraktan geldik
ve yine toprağa döneceğiz, dediniz
iyi hoş da dostlar, bakın şu hale,
bakın yerden çıkartılan toprağa.
kabarıyor, dönmüyor toprağına.
her canlı, çayır çimen güneşte.
bir ben mi layığım kara toprağa
(...) (Ali İhsan Kaleci, Viyana'da Yeşil Park, s. 205-206).

Oyunun merkeze aldığı ve mercek tuttuğu oyun kişisi Adam'dır. Bu anlamda oyun, masum, saf, mahzun bir insandan zulmeden bir insana dönüşen Adam'ın sürecine odaklanır ve söylemini Kadın'ın mazlumluğu üzerinden değil Adam'ın söz konusu dönüşümü ile yaşadığı/yaşattığı yıkım üzerinden kurar. Çünkü deneyimin aktarılması üzerine kurulmuş bir hikâye, Benjamin'in ifade ettiği gibi "açık ya da örtük bir biçimde yararlı bir şey barındırır" (Benjamin, 2018, s. 89). Anlatılmasının, başka insanlara taşınmasının öyle ya da böyle bir amacı vardır; yaşanmışlıktan süzülen, onu anlatı olarak yeniden kuran bir anlam, nasihat ya da insana/insanlığa dair bir soru/sorgulayış söz konusudur. Bu anlatıya konu olan yaşanmışlığın müsebbibi Adam'ın eylemidir. Anlatının söylemi, oyunun felsefi kurulumunun her katmanında Adam'ın eyleminin/dönüşümünün sorgulanması üzerinde yükselir. Bu sebeple oyun büyük ölçüde seyirciyi Adam'ın perspektifine yerleştirir ve Adam'ın hikâyesi, kıskançlığın yıkıcılığına, yok ediciliğine dair bir mesel olarak kurulur.

Adam'ın hikâyesinin sona ermesiyle Kadın sözü devralır ve hikâye Kadın'ın perspektifinden noktalanır. Kadın artık yaşamamaktadır fakat Adam hayattadır. Adam'ın bir kendini yitiriş, kayboluş, yas hali içinde yalnızca nefes alıyor olmaya dönüşen yaşamını izleyen Kadın, nefes almanın ötesinde yaşıyor olmanın, insan olmanın asal koşulunu/anlamını sorgular. Kadın'ın bu noktada Adam için söyledikleri insanlık için geçerli olarak okunabilir. Bütün hikâye, benzer hikâyelerin tekrar tekrar yaşanmaması için "can" kavramının, insan olmanın, hayatın ne olduğunu sorgulayan son soru için anlatılmış gibidir:

kadın
(...)
şimdi o
iki kıyı arası akarsu, yolcu.
bulutlar, yüzler, sessizlik,

yansıyor akan sular da.
su yeşili,
gök mavisi, akıyor hayatı.

çiçekleri suluyor, çiçekleniyorlar.
ekmek kırmıtları saçıyor serçelere,
bir çırpıda kanatlanıp uçuyorlar.

canına,
ya canına ne vermeli (Kaleci, Viyana'da Yeşil Park, s. 206).

Kişiler

Oyun, yazarın Nağmeci adını verdiği hikâye dışı -heterodiegetik- bir anlatıcının anlatısı kapsamında ilerlemekle birlikte, anlatıyı Nağmeci kadar yoğunlukla üstlenen bir diğer oyun kişisi, hikâye içi -homodiegetik- bir anlatıcı olan Adam'dır. Oyunun sonunda anlatıya bir başka hikâye içi anlatıcı olarak Kadın da dahil olur. Bu bağlamda her üç oyun kişisi de anlatıcı niteliği taşımaktadır. Oyunun açık biçimli yapısı sebebiyle oyundaki tüm rollerin birçok oyuncu ya da tek bir oyuncu tarafından üstlenilebilme esnekliği vardır. Hiçbir oyun kişisi gerçekçi-dramatik rol kurgusundaki gibi bir psikolojik ya da karakteristik derinlik içermez. Rol kişileri bu bakımdan tek boyutlu olmalarıyla beraber, Adam ve Kadın yoğun bir duygu/hal dünyası içerisinden sunulur. Oyun kişileri toplumsal/kültürel, mecazi ya da arketipal olarak farklı anlam katmanlarında farklı göstergelerle yüklüdürler.

Nağmeci:

Oyun metnine anlatıcı düzeyinde eklenmiş bir oyun kişisidir. Kendi öz hikâyesini ortaya koymaz. Olaylara/durumlara sıfır odak noktasından, kuşbakışı bir perspektiften bakmakla birlikte kimi zaman anlatısını Adam'ın gözünden, iç odak noktasından sürdürür. Hikâye dışı -heterodiegetik- anlatıcıya denk düşen bir konumlanışı söz konusudur. Nağmeci, oyunun insanlığa dair sözünü devralan, kolektif bir sestir. Seyirci hikâyeye misali, mecazi bir bakışla bakmaya yine onun sözleriyle davet edilir:

nağmeci
(...)
bilirsiniz söze sohbet şerbetini katan,
onu can kulağıyla dinleyen yürektir.
öyleyse biline, beden gözüne değil,
gönül gözüne sakilik etsin bu seyir (Kaleci, Viyana'da Yeşil Park, s. 199).

Yazarın, anlatıcı adı yerine Nağmeci ismini seçmesi bilinçli bir tercihtir. Yazar bu tercihiyle anlatıcıyı âşığın tiyatrodaki yansıması gibi hem anlatan hem temsil eden, belli bir ritme ve müziğe sahip olan bir anlatıcı olarak konumlandırmıştır.

Adam:

Adam oyunun baş kahramanıdır. Hikâye onun yaşam yolculuğunu, dönüşümünü konu edinir. Arketipal olarak kendini bilme/tamamlama yolculuğundaki, yeryüzünde bir gurbetçi olan insanı hatırlatır ve bir anti-monomit izleğini sürdürür. Tasavvufi bakış açısıyla nefesine yenik düşüp, ruhuna eziyet çektiren insanın misalidir. Üst katmanda ise sıradan bir insan/herhangi biri, bir gurbetçi, erkek, oğul, sevgili/eş ve baba gibi temsiliyetler yüklenir. Oyundaki ana ve yan temaların birçoğu onun yolculuğu üzerinden açığa çıkar. Oyun genel olarak Adam'ın perspektifinden anlatısını sürdürerek, onun yıkımına, kendini yitirme ve kayboluş haline doğru dönüşümüne tanıklık etmektedir.

Kadın:

Oyunda Kadın genel olarak Adam'ın bakış açısından seyirciye aktarılır. Kadın, oyun boyunca ilk kez Adam'ın çocuklarını elinden almaya yeltendiği an sözü devralır ve oyunun sonunda ise hikâyeyi olimpik bakış açısından -sıfır odak noktasından- görüp değerlendiren bir söylem düzleminde karşımıza çıkar. Adam'ın adım adım geçmişi hatırlayarak yaşananları yeniden keşfeden bir bilinç düzeyinde sunulmasına karşılık Kadın'ın, oyunun başından sonuna dek tüm yaşananların farkında olarak tahta banktan, tahta sandalyeye ve oradan da tahta tabuta giden yaşamına yas tutar bir hali vardır. Oyun boyunca Kadın -sözünü ettiğimiz tek an dışında- konuşmayarak, Adam'ın bir türlü anlayamadığı, başka türlü bir dile sahip bir varlık olarak çizilmektedir. Bu, Adam'ın Kadın'ı hiç anlayamamasının bir göstergesi olarak okunabileceği gibi aynı zamanda Kadın'ın bu gizemli hali tasavvufi bakışla canı, ruhu, ruhun saflığını, ilahi bir varlığı imlemektedir. Arketipal boyutta Kadın, yaratıcı gücü, yaşamı, canlılığı çağrıştırmaktadır. Üst katmanda ise bir kadın, sevgili/eş ve anne olarak karşımıza çıkar.

Ses:

Adam'ın iç çatışmasının, egosunun/nefsinin alegorik bir ifadesidir. Adam'ın dönüşümünü tetikleyen, onda kıskançlık ve intikam duygularını uyandıran unsurdur ve oyunun asal çatışma düzlemini, bir iç çatışma olarak kurar. Shakespeare'in Othello oyunundaki Iago

karakterine ve Macbeth oyunundaki cadılara denk düşen bir işlevselliği vardır. Oyun boyunca Ses'in varlığı yıkımın yaklaşmasına koşut olarak gittikçe artan bir dozda duyulur.

Çocuklar:

Oyun metninde bir motif olarak konumlanmışlardır. Söz düzleminde varlıklarını annelerinin nerede olduğunu sorarak gösterirler. İki çocuk metinde akıl ve vicdan ile ilişkilendirilerek tasavvufi bir bakışla alegorik bir gösterge olarak ima edilir. Hikâyenin en üst katmanında ise çocuklar, annelerinin oturduğu tahta sandalyeye oturtularak, yazgının, yaşanan yıkımın kurbanları olarak sunulur. Aynı zamanda Adam'ın rüyasında ilk ve son bahar olarak imgeleştirilmeleri ve Kadın'ın seyirciye aktardığı, iki kardeşin kendi aralarındaki şu diyalogu ile yıkılan noktadan hayatı yeniden inşa edecek olan umudun temsilcileri olarak karşımıza çıkarlar:

iki çocuk, biri üç yaşında, diğeri dört.
neden gelmedi bahar, diyor küçüğü.
abla üşüyorum, bu kış bitmez mi.
unutma marttayız, diyor ablası,
ve hala uykuda badem ağaçları (Kaleci, Viyana'da Yeşil Park, s. 206).

Eş Dost Akraba Hısım:

Adam'a sılayı, ait olduğu yeri, aslını hatırlatan alegorik figürlerdir. Ona aşırılıklarından vazgeçip dengeyi bulmasını öğütlerler. Metinde “eş dost akraba hısım” koral bir ses olarak konumlanır. Bu bağlamda gösterge sisteminde sağduyu kavramının gösterenleri, toplumsal/kültürel değerlerin, kolektif bir ortak aklın temsilidirler.

Oyunda ayrıca birer motif olarak konumlanan iki oyun kişisi daha karşımıza çıkar: Şoför, Adam'ın gurbete yolculuk ettiği otobüsün şoförüdür ve gurbetçilik ironik bir dille ilk onun ağzından tarif edilir. “Ezeli sanat” olarak ifade edilen bu tarif, gurbete, sosyal boyutunun ötesinde, insanın bu dünyada bir gurbetçi olması bağlamında arketipal bir anlam yükler. Adam'ın Kadın'ı yeşil parkta birlikte gördüğü Diğer Adam ise metinde söz düzleminde yer almaz. Adam'ın Kadın'ı kıskandığı adam, metinde aynı zamanda kendisi olarak da ima edilerek çift gösterge ile yüklüdür.

4.1.2. Metnin Yapı Özellikleri

Metnin yapı özellikleri kapsamında ilk üç alt başlık içerisinde gösterge niteliği taşıyan uzam-zaman-eylem birimleri incelenmiştir. İnceleme, farklı alt başlıklar çerçevesinde yapıldığı için, takibi kolaylaştırmak adına aşağıda, metnin gösterge niteliği taşıyan birimleri bir tablo içerisinde sunulmuştur. Tablodaki sıralama, metnin eylem birimleri baz alınarak yapılmıştır. Alt başlıklar içerisinde incelenecek birimler, tablodaki sıra numaralarına atıf yapılarak açıklanmıştır.

Metin, yapı özellikleri kapsamında aynı zamanda anlatıbilimsel açıdan da incelenmiş, bu inceleme anlatıcı (ses), bakış açısı ve mesafe kavramları çerçevesinde yapılmıştır.



sıra	eylem/durum	uzam	zaman	kişiler	imge/nesne/rek
1	adam'ın geçmişi hatırlayışı	<i>burada</i>	<i>şimdi</i>	adam	yağmur göz yaşı tahta bank yeşil park
2	adam'ın memleketinden ayrılışı	terminal	kuşluk vakti	adam	puslu cam (pencere) sarı mendil kap kap su
3	adam'ın gurbete gidiş yolculuğu	otobüs	üç gün üç gece	adam	cam (pencere) yağmur
4	adam'ın hayat mücadelesi	viyana	sabah alacası	adam	cam (vezne) cam (telefon kabini) yağmur nehir
5	adam'ın yalnızlığı ve arayışı	ev	-	adam	su
6	adam'ın kadınla karşılaşması ve ona âşık olması	yeşil park	gün	adam, kadın	yeşil (park) yağmur demir kapı tahta bank ceket mavi (göz)
7	adam ve kadın'ın birleşmesi	ev	gün	adam, kadın	su tahta sandalye ceket ayna
8	iki çocuğun dünyaya gelmesi, adam'ın dünyayı ve dili öğrenmesi,		yıllar	adam, kadın, iki çocuk	tahta sandalye
9	adam'ın rüya görmesi ve şüpheye düşmesi		gece	adam	tahta tabut
10	adam'ın kadın'ı kıskanması	cam ve demir bina	sabah	adam, kadın, adamlar, kadınlar	cam ve demir (bina) ayna kar
11	adam'ın kadın'dan hesap sorması	ev	gece	adam, kadın	pencere kar şarap
12	adam'ın diğer adamı bıçaklaması	yeşil park	sabah	adam, kadın, diğer adam	yeşil park tahta bank bıçak kan kar
13	adam'ın kadın'dan intikam alması	ev	gece	adam, kadın, çocuklar	sarı saç mavi göz göz yaşı kızıl kan
14	adam'ın sılıya dönüş yolculuğu	kara tren	-	adam, çocuklar	kara tren cam (pencere)
15	adam'ın memleketine gelmesi	memleket	yıllar	adam, çocuklar, eş dost ana baba hısım	sonbahar
16	kadın'ın ölümü	<i>burada</i>	<i>şimdi</i>	kadın	ceket tahta tabut ayna akarsu

Tablo 1: “Viyana’da Yeşil Park” metni gösterge tablosu

Uzam ve zaman kurulumu ve göstergeler

Metin bir hikâye anlatımı üzerine kuruludur ve bu bağlamda çift uzam-zaman düzlemi içerir. İlki Nağmeci'nin hikâyeyi anlattığı uzam-zamanıdır ve bu, sahnesel bağlamda gösterimin “şimdi” ve “burada”sını ifade eder. İkincisi ise Adam, Kadın ve diğer oyun kişilerinin içinde olduğu hikâyenin uzam-zamanıdır. Fakat Nağmeci sadece hikâyenin anlatıldığı kronotopa dahilken, Adam ve Kadın'ın her iki kronotopa da dahil olduğu görülmektedir. Diğer oyun kişileri ise yalnızca hikâyenin kronotopuna dahildir.

Adam, hem hikâyenin içinde yer alan bir kahraman hem de hikâyeyi anlatan bir anlatıcı olarak konumlanır. Adam'ın eylemi/durumu yaşamasıyla anlatması, yani eylemin/durumun gerçekleşmesi ve anlatılması eş zamanlıdır. Böylece Adam'ın anlatısı, seyirciyi eylemin/durumun “şimdi ve burada”sına götürürken, Nağmeci'nin anlatısı, eylemi/durumu seyircinin yani anlatının “şimdi ve burada”sına getirmesi şeklinde belirir. Bu bağlamda Adam'ın anlatısı “şimdi ve burada” olandan “o zaman ve orada” olana doğru yolculuk ederek bir temsil/canlandırma alanı açar. Fakat sahne hiçbir zaman tam olarak “o zaman ve orada”nın yani eylemin/durumun “şimdi ve burada”sına dönüşmez; çünkü adamın en temsili ifadesi bile “diyorum, geliyorum, susuyor, bakıyor” gibi bir anlatı ifadesi içerir. Bu bağlamda oyun kişilerinin “o zaman ve orada” yani hikâyenin kronotopu dahilinde gerçekleşen konuşmaları monolog olarak değerlendirilemez.

Adam'ın en temsili noktada bile kısık da olsa bir anlatıcı ses dahilinde konuşması, yani saf bir temsilin/canlandırmanın gerçekleşmeme nedeni, metinde Adam'ın hikâye düzlemindeki eylemlerinin hikâye dışı düzlemdeki hatırlama eylemiyle çakışmasıdır. Adam, anlatıcı olarak “şimdi”sinde “geçmiş”i hatırlamakta ve onu yeniden yaşamaktadır. Onun anlatısında iki zaman ve uzam düzlemi iç içe geçmiş durumdadır. Saf bir zamansallık ve uzamsallıktan bahsedilemez. Adam ve hikâye tek bir anda, oyunun sonunda Kadın'ın ölümüyle birlikte donmuş gibidir. Daha doğru bir ifadeyle, Adam'ın, Kadın'ın ölümünden sonraki yaşantısı, “şimdi”sini yitirmiş, geçmişin girdabında yol almakta ve onun tüm anlatısı bu girdabın içinden doğmakta gibidir.

Yukarıda yer alan gösterge tablosunun 1. sırasında görülebileceği gibi, Adam'ın, gösterimin/anlatının “şimdi ve burada”sında, geçmişin zaman ve uzamına ait imgelerle başlayan takdimi, tüm oyunun bir hatırlayış çerçevesine yerleştiğinin göstergesidir. Adam'ın

hafızasından dökülen imgelere bakıldığında, oyunun bittiği anın duygusu içerisinden, yani olayların yaşanıp bitmiş olduğu bir noktadan sözün devralındığı görülür. Bu bağlamda anlatı/hatırlayış, Adam ve Kadın'ın ilk karşılaştığı yeşil parka ait imgelerin, Adam'ın kadını kaybettiği andaki hisleriyle buluşturulduğu bir takdimle başlatılır:

adam

(...)

ben yağın yağmur,
o yağmur altında bank.

tahta bank yeşil parkta,
ben adını unuttuğum,
bir avusturya sokağında.

ben yüreğimde ağlayan,
tüm kadınların hasreti,
o bir parkta tahta bankta,
tek başına ağlayan kadın.

yağmur yağıyor,
orman orman, yeşil mi yeşil,
adını unuttuğum bir sokakta (Kaleci, Viyana'da Yeşil Park, s. 191).

Bu bakışla, hikâyenin başında parkta ağlayan Kadın'ın, çift bir gösterge olarak en başından itibaren tüm yaşananların farkında ve adamın ihanetine ağlamakta olduğu, Adam'ın ise sonsuz bir kayboluş, kendini unutuş anı içerisinde adım adım geçmişini yeniden yaşamakta olduğu şeklinde bir okuma yapmak mümkün görünmektedir. Adam'ın tüm anlatısı o anda, bir idrak anında gelen yıkımla geçmişini hatırlayışı, geçmişe ait imgeler yığını içinde kayboluşu ile başlamakta gibidir. Tek bir an içinde sonsuz bir zaman -geçmiş, şimdi ve gelecek- yoğunlaşmıştır. Paul Ricour'un ifade ettiği gibi hikâyeleme, geçmişin anlatılması, hatırlamayı içerir ve hatırlamak geçmişin duyular aracılığıyla zihne kazınan imgelerine sahip olmak demektir (Ricoeur, 2007, s. 37-38).

Bu bağlamda hikâye, bittiği yerde başlayan döngüsel bir zaman çevriminin ve sondan başa doğru bir hatırlayış ve açık edilmeyen, örtük bir iç hesaplaşmanın uzantısı olarak okunabilmektedir. Oyun zamanı, kendini, tüm olayların yaşanıp bittiği bir andan itibaren, geçmiş zamanın izdüşümünden yeniden kurar. Böylece geçmiş ve şimdinin birbiriyle harmanlandığı, bakan ve bakılan insanın tek göze -adamın gözüne- daraltıldığı bir kurgu ortaya çıkar.

Metnin hikâye içi düzlemdeki uzam kurulumu çift yönlü bir imgesel izlek yaratır ve bu bakımdan gösterge niteliği taşır. Uzam hem otobüs terminali, Viyana'da bir park, ev vb. gibi

somut mekanları ifade etmekte hem de bu mekân imgelerinin kullanımı ayrılık, araf, kavuşma vb. gibi alt anlamları harekete geçirmektedir. Aynı şekilde hikâyenin zaman kurulumunda da kuşluk vakti, sabah alacası, akşam, gün, gece gibi zaman aralıklarını, belirli bir zamandan ziyade anonim zaman süreçlerini ve zamanın insanın duyu ve düşünce dünyasına etki eden döngüsel evrelerini içeren bir ifade kümesi karşımıza çıkmaktadır.

Gösterge tablosundaki zaman ve uzam akışını takip edersek, *terminal* (tablo, 2. sıra), ayrılığa, vedaya dair bir uzamsal göstergedir. Metinde simit, çay, gidenlerin arkasından dökülen sular, sallanan mendiller gibi imgelerle bütünleştirilen terminal, Adam için ailesinden, memleketinden, tüm aidiyetliklerinden sıyrıldığı, başka, yeni bir yaşamsal uzama doğru yola çıktığı mekandır.

Otobüs (tablo, 3. sıra) ise yolculuğu ifade eder; bir araf, eşik alanıdır. *Üç gün üç gece* (tablo, 3. sıra) süren yolculuk bir geçiş, değişim, yeniden doğum sürecidir. Yolculuğa eşlik eden dağ, ova, vadi, sis, pus gibi uzamsal imgeler, Adam'ın endişesini, korkularını, hüznünü ve manevi olarak yolun zorluğunu, bilinmezliğini taşır.

Adam Viyana'ya bir *sabah alacası*'nda iner (tablo, 4. sıra). Sabah alacası, yeni bir gün doğumunun hemen öncesini, karanlıkla aydınlık arasındaki geçişi, taze bir hayatın başlangıcını çağırır. *Viyana* (tablo, 4. sıra), en derin katmanda, tasavvufi izlekte dünyanın, hayatın göstergesel karşılığıdır. Aynı zamanda sına uzamıdır. Toplumsal izlekte ise gurbettir. Her üç anlam katmanında da Adam için çift yönlü düşünsel/duygusal çağrışımlar yüklenir: Hem sılada bıraktıklarına, ait olduğu, güvende hissettiği ana yurduna duyduğu hasretliği, dilini bilmediği, ait hissetmediği bir yerde çektiği yalnızlığı hem de yeni umutları, imkânları, değişimi, olgunlaşmayı barındırır.

Ev (tablo, 5. sıra), ilk başta adam için bir sığınak, koza ya da kafes gibidir. Tasavvufi boyutta ise içinde nefes aldığı bedenini, tenin göstergesi olarak okunabilir. Kadın'ın hanesine gelmesiyle birlikte *ev* (tablo, 7. sıra), bir yuvaya, vuslat/düğün yerine dönüşür ve zamansal olarak *gün* göstereni (tablo, 7. sıra), Adam'ın hayatına dolan aydınlığa, canlılığa işaret eder.

Zamansal olarak metinde *gün* ifadesi ilk kez Adam'ın Kadınla karşılaştığı *yeşil park*'a gittiği bölümde (tablo, 6. sıra) kullanılır. *Yeşil park*, Adam'ın Kadın'a aşık olduğu, bütünlenme, tamamlanma, olgunlaşma yoluna girdiği bir eşik alanı, gönlün mekânıdır. Yeşil parktaki

ayak izleri, çift katmanlı bir gösterge olarak okunabilir. Nağmeci, Adam'ın yeşil parka girdiği anda gördüklerini anlatırken, ayak izlerinden bahseder. Birileri o parka daha önce girmiş, o yolu yürümüştür. İlk olarak, denilebilir ki, ayak izleri Adam'ın defalarca kez -belki hikâye her anlatıldığında- aynı şeyleri yaşadığının göstergesidir. Adam, şimdi'de hatırlıyor olduğu geçmişe dalmış, aynı kaderi bir kez daha yaşamaktadır. Parktaki ayak izleri, onun ayak izleridir. İkinci olarak bu izler, aynı kaderin başka hayatlarda tekrar tekrar gerçekleştiğine dair bir gösterge olarak da okunabilmektedir. O parktan içeri birçok kadın ve erkek girmiş, aynı yolları yürümüş, benzer olayları yaşamışlardır. Park alanı, Adam'ın yaşamını değiştiren temel eylemlerini gerçekleştirdiği alandır; kadınla bu alanda tanışır, yabancı adamı da bu alanda bıçaklar. Her ikisi de Adam'ın hayatının gidişatını geri dönüşsüz olarak etkileyen başat eylemlerdir.

Kadın'ın Adam'ın eve gelmesiyle birlikte *yıllar* (tablo, 8. sıra) birbirini kovalar ve iki çocuk dünyaya gelir. *Ev* artık bir aile barındırmaktadır. Adam'ın gördüğü rüyayla birlikte (tablo, 9. sıra) zaman göstergesi *gece* olarak belirtilir ve Adam'ın içine düşmekte olduğu karanlığa işaret eder. Bu andan itibaren uzam olarak *ev*'in zamansal göstergesi *gece*'dir.

Cam ve demir bina ise (tablo, 10. sıra) Kadın'ın eve, yani Adam'ın hayatına girdikten sonra ev dışında yer aldığı tek uzamdır. Demir ve camdan yapılmış büyük ve aynalı bina üst katmanda modern bir yapıyı hatta bir gökdeleni çağrıştırmaktadır. Kadın'ın içinde başka erkek ve kadınlarla dans etmesi, dışarıdan duyulan müzik sesleri burasının bir sanat mekânı olduğu izlenimi verir. Bina bu yönüyle Kadın'ın sosyal olarak var olduğu, özgür olduğu bir alanın göstergesine dönüşür. Alt katmanda ise Kadın'ın insan üstü, tanrısal bir varlığı işaret eden göstergesel boyutu, hem oldukça hassas, duyarlı, zarif bir malzeme olan camın hem de güçlü, dayanıklı bir malzeme olan demirin bir araya gelişinden oluşan görkemli binayı da ruha ait, ruhun özgür olduğu, dünya dışı, tanrısal, soyut bir uzama dönüştürür.

Oyunda bu uzamsal göstergedeki, yani *cam ve demir bina*'dan sonra oyunun sonuna dek art arda gelen uzam akışının, oyunun başından *cam ve demir bina*'ya dek olan uzam akışının geriye doğru, ters yönde bir simetrisini oluşturduğu görülmektedir. Tabloda da görülebileceği gibi, cam ve demir binanın hemen öncesinde gelen *ev-yeşil park-ev* izleği, binadan hemen sonra da karşımıza çıkar ve göstergesel olarak ilk izlekteki sığınak, aşk, yuva/vuslat gibi Adam'ın tamamlanmasına işaret eden olumlu gösterilenlere karşın bu kez yuvanın dağılışı, aşkın bitişi, zindan/harabe gibi ilk izleği tersine çeviren olumsuz

gösterenler yüklenir. Ardından gelen uzam tasarımı, yine oyunun başındaki uzam kurulumuna simetrik bir şekilde, yenilgi ve yıkımla yüklü bir geri dönüşün göstergesi olarak *kara tren* ve bu kez aidiyetliğin, ait olma hissini yitirdiği, siladan çok sonsuz bir arafa dönüşen *memleket* karşımıza çıkar. Memlekette yine *yıllar* akıp gider fakat tüm mevsimler *sonbahar* olarak tasvir edilir. Zaman canlılığını yitirmiş, akmamaktadır; donmuştur.

Kadın, oyunun sonunda Adam'ın dahil olmadığı bir zaman-uzam düzleminde ve onun dahil olmadığı bir bilinç düzeyinde anlatıyı devralarak, Adam'ın içinde olduğu zaman-uzamın dışına çıkar ve anlatıyı *şimdi ve burada* noktasına taşır. Adam'ın bakış açısından anlatılmaya başlanan hikâyeye, Kadın'ın perspektifinden sona erer.

Oyun olay/eylem anlatısında sıçramalı fakat genel olarak kronolojik bir sıra izler. Oyun, zaman ve uzama ilişkin imge tekrarlarıyla desteklenen simetrik ve başladığı noktaya geri dönen bir zaman-uzam algısı yaratır. Bir ağıt ya da bir türküde tekrar eden nakarat bölümlerini çağrıştıracak şekilde yinelenen aynı imgeler -yağan yağmur ve kar, yeşil park, vs.- oyun kişilerinin içinde oldukları halin, bu hallerin değişim ve dönüşümünün tekrar tekrar altını çizer. Böylece oyuncunun bu karşılaşmaları psikolojik derinliğin ötesinde bir hal dünyası içinden kavramasına olanak sağlar. İmgenin çift katmanlı gücü üzerine kurulu söz konusu uzamsal ve zamansal tasarı dil düzeyinde gerçekleşir. Oyun boyunca dil, zaman ve uzamın bilinir ve görünür kılınmasında en önemli gösterendir. Bu yönüyle tüm oyun boş bir alanda sadece oyuncu merkezli konumlanabilme özelliği taşımaktadır.

Eylem ve durum dizgesi ve göstergeler

Metnin eylem ve durum dizgesi episodik bir yapıdadır ve adamın geçtiği eşikler üzerinden şekillenir. Oyundaki eylem birimleri ayrılış-aşama-dönüş izleğine, bu dizgenin göstergeleri olarak yerleşmektedir. Aşama birimi içerisinde yer alan eylemler, bir başka üçlü dizgeyi, aşk-kıskançlık-intikam izleğini takip etmektedir.

Adam'ın memleketinden ayrılışı ve Avusturya'ya göçü, gurbet yolculuğu (tablo, 2. ve 3. sıra) ayrılış izleğinin gösterenleridir. Sonraki eylem/durum birimlerinde, Adam'ın göç ettiği Viyana'da hayatta kalma ve yeni yerine uyum sağlama mücadelesinin gösterenleri olarak oturma/çalışma izni alması, iş bulması, ev kurması (tablo, 4. sıra) karşımıza çıkar. Oyunun asal eylem dizgesini oluşturan aşk-kıskançlık-intikam izleğinin önemesi ve ilk adımı,

Adam'ın arayışıdır (tablo, 5. sıra). Çiçeklerin can bulması için ihtiyacı olan su gibi Adam da ruhunun ihtiyacını sorgulamaktadır: “Ya ruhuma ne vermeli?” Bu sorgulama, üst katmanda bir dost, yaren, sevgili arayışının, alt katmanda hayatın manasına, insanın kendine, kendi varlığının sırrına dair bir arayışın göstereni olarak okunabilmektedir. Hemen ardından gelen *Yeşil Park* bölümü ve burada Adam'ın Kadın'a rastlaması, onun sorusuna verilen bir cevap, bu arayışın uzantısı olan bir yol, bir kader gibi karşımıza çıkar.

Tablonun 6. sırasında yer alan “adam'ın kadınla karşılaşması ve ona âşık olması” ana eylem birimi, metnin eylem düzleminde yapısal kurulumuna dair birer gösterge niteliği taşıyan alt eylemler/durumlar içermektedir. Bu sebeple söz konusu alt eylem/durum birimlerine kısaca değinmek yerinde olacaktır.

- Kadın'ın yeşil parkta, tahta bankta ağlıyor olması: Metnin yatay/dizimsel okumasında Kadın'ın bir derdi olduğunu gösterir. Adam, Kadın'ı ağlatanın bir adam olduğunu, onun aşk acısı çektiğini düşünür. Nağmeci, ağlayan Kadın için “havada bir aşk hikâyesi/havada amansız bir bela” diyerek bu düşünceyi destekler (Kaleci, Viyana'da Yeşil Park, s. 195). Fakat metnin dikey/dizisel okumasında Kadın'ı ağlatanın Adam'ın kendisi olduğu yönünde bir yorum yapmak mümkündür. Hikâye, Adam tarafından, her şeyin yaşanıp bittiği bir noktadan anlatılmaya başlanır. Fakat Adam'ın hikâyeyi anlatırken tekrar yaşamaya başlamasıyla birlikte, yani anlatının “şimdi”sinden, hikâyenin “şimdi”sine sıçradığı andan itibaren -ki hikâyeyi oyunun ilk ve son episodunu dışında hep hikâyenin “şimdi”sinde anlatmaktadır- Adam'ın bakış açısı sıfır odak noktasından iç odak noktasına daralır. Yani Adam, şimdiki bakış açısı içerisinden değil, geçmişteki kendisinin bakış açısından hikâyeyi hem yeniden yaşar hem de anlatır. Fakat Kadın, oyunda ilk kez karşımıza çıktığı yeşil parktan itibaren her şeyin, tüm yaşanmışlığın hatırasına sahip bir farkındalık hali içinde çizilmiş gibidir. Kadın'ın yeşil parkta, tahta bankta ağlaması, ilk kez orada -ve belki gerçekte farklı bir şekilde- karşılaştığı Adamla yaşadıkları neticesinde ölümle sona eren yaşamına ağlamakta olduğu şeklinde yorumlanabilir. Bu dizisel okuma oyunun zaman-uzam kurgusunu bir arafa taşıyarak, Kadın ve Adam'ı yaşam ve ölüm arasında bir arafta ya da bir rüya, hayal zemininde konumlandırır. Adam'ın yaşamı gözü önünde yeniden akmakta ve hayatını, ne yaptığını, ne yaşadığını ve yaşattığını en baştan hatırlamakta gibidir.

- Adam'ın Kadınla göz göze gelince kendini kaybedip parktan kaçması: Dizimsel okumada Adam'ın bu hali, yabancı bir adamın Avusturyalı bir Kadınla tanışmaktan, konuşmaktan duyduğu çekingenlik, reddedilme kaygısı, öz güvensizlik ya da ilk kez bir kadın için kalbi çarpan bir erkeğin şaşkınlığa ve korkuya kapılmasını ifade eder. Fakat bir diğer yandan Adam'ın tepkisi bir kendini kaybetme, aklını yitirme, çıldırma anı şiddetindedir: “Üstümüze düşüyor Viyana/cinnet cinnet çılgılık o şehir” (Kaleci, Viyana'da Yeşil Park, s. 196). Bu durum dizisel bir okumayla, bir üstteki maddede ifade edilen okumaya paralel olarak, Adam'ın Kadın'a yaşattığı yıkımın ve aynı yıkımı tekrar yaşatmaktan duyduğu korkunun, kendi kaderinden, kendiyile yüzleşmekten kaçışının göstergesi olarak değerlendirilebilir.
- Adam'ın kadının gözlerinde başka birini görmesi: Dizisel okumada, Kadın'ın gözlerindeki “başka biri”, Adam'ın geçmişteki kendisinin göstergesine dönüşmektedir.
- Kadın'ın kollarının “ipe asılmış çamaşır misali” olması: Dizimsel olarak Kadın'ın bitap bir halde olduğunu gösteren bu ifade dizisel olarak Kadın'ın cansız oluşunun, onun ölümünün göstergesidir. Nitekim oyunun sonunda Kadın, mezar çukuruna atılmış bedeni için de aynı tabiri kullanır.

Adam'ın Kadın'ı eve getirmesi ve Kadın'ın Adamlarla kalmayı kabul etmesi (tablo, 7. sıra) aşkın ve iki âşığın kavuşmasının, bir olmasının; tasavvufî boyutta ise can ve tenin birleşmesinin gösterenleridir. Arketipal izlekte ise Adam'ın bütünlenmeye, tamamlanmaya doğru yol aldığı eşiğin göstergesidir. Adam ve Kadın'ın iki çocuk sahibi olması (tablo, 8. sıra) bu birleşmeden doğan hayatın, canlılığın, umudun ifadesidir. Aynı zamanda akıl ve vicdan olarak nitelenen çocuklar, kendini bilme, olgunlaşma yolunun bir başka gösterenleridir. Baba olmanın, aile olmanın göstereni olarak ise sosyal bir eşiği ifade eder.

Adam'ın içinde yaşadığı dünyanın dilini öğrenmesi, Nağmeci'nin sözleriyle “daha kulak olmadan dil olmayı”, “paran kadar konuş arkadaş” ya da “borç verme dostsuz kalırsın” (Kaleci, Viyana'da Yeşil Park, s. 199) demeyi öğrenmesi (tablo, 8. sıra) onun ben merkezci, çıkarıcı, maddiyatçı bir dünya düzenine uyum sağladığının gösterenleridir. İlgisi Kadın'dan dış dünyaya kaymıştır. Bu, aynı zamanda, artık ruhunun sesinden ziyade nefsinin sesini duyuyor ve onun dilini konuşuyor olmasına işarettir. Bu eylem birimi, gösterge tablosunda

da görülebileceği gibi eylem dizgesinin tam ortasında yer alır. Bu noktadan itibaren Adam'ın dönüşümü olumsuz bir yönde seyreder.

Adam'ın gördüğü rüya (tablo, 9. sıra) bir önsemedir. Fakat aynı zamanda dizisel okumayla, Adam'ın, geçmişine dair, Kadın'ı terk etmesi ve onun ölümüne sebebiyet verişine dair bir hatırlayıştır. Bu bakımdan aynı kaderin tekrar yaşanmaması için bir uyarı olarak da yorumlanabilir. Rüya motifi âşıkların hikâyelerinde de başat bir motiftir. Bu hikâyelerde kahramanların rüyasında gördüğü kutsal bir insan, kahramana başına gelecekleri söyler. Rüya, kahramanın bade içip sıradan bir insandan bir âşığa dönüşme sürecinin ilk adımıdır (Başgöz, 2012, s. 82). Buradaki rüya motifinde de hem bir kehanet gibi gelecekte -kadının ölümünden- haber verme hem de bir uyarı söz konusudur. Fakat Adam rüyayı yanlış yorumlar ve Kadın'dan şüphelenmeye başlayarak onu takip eder. Kadın'ın cam ve demir binada başka erkek ve kadınlarla dans ettiğini görmesiyle birlikte, onun kendisine ihanet ettiğini düşünmeye ve kıskançlık duymaya başlar (tablo, 10. sıra). Bu, Kadın'ı kendine ait bir varlık olarak gören ve onun kendisinden bağımsız varoluşunu kabul etmeyen eril bir düşüncenin göstergesidir. Tasavvufi bakışlarsa dans ve müzik bir vecd halini, Adam'ın duyamayıp Kadın'ın duyduğu kalbin, ruhun sesini ve bina, ruhun kendi mekanını, lamekanı ima eder.

Adam kıskançlık içerisinde Kadın'dan bir açıklama ister fakat Kadın susar. Bu, aralarındaki birliğin bozulduğu, Kadın ve Adam'ın birbirlerinden koptuğu andır (tablo, 11. sıra). Kadın'ın tekrar yeşil parka gidip aynı banka oturarak ağlamaya başladığı an, yeşil parkta ilk karşılaştıkları anın simetrisini oluşturur. Kadın'ın yanına başka bir adam gelir ve Adam diğer adamı bıçaklar (tablo, 12. sıra). Dizimsel okumada Kadın'ın Adam'a ihanet ettiğini ima eden bu eylem, dizisel olarak Adam'ın Kadınla ilk karşılaştıkları anı dışarıdan izlemesi olarak okunmakta ve Adam'ın kendi kendini kışkırttığını, kendini bıçakladığını, kendi kuruntusuna yenik düştüğünün gösterenine dönüşmektedir. Bu gösteren, oyunun geçmişe dair gizli bir iç hesaplaşma yolculuğu olarak okunmasını desteklemektedir. Metinde yazarın bu bölüme verdiği ad, “ihanet” ironiktir. Adam için Kadın ona ihanet etmiştir. Adam bir sonraki bölümde çocuklarını Kadın'dan alıp kaçırmak ondan “intikam” aldığını düşünür, fakat bu eylemiyle gerçekte kendisi Kadın'a ihanet eder. Adam'ın diğer adamı bıçakladıktan sonra duyduğu şarkı, ironik olarak -tıpkı rüya gibi- yaptığı yanlışın, ihanetinin bir işaretidir:

ne yaptım kendimi nasıl aldattım
elimle ruhumu ateşe attım
kırıp o ince kalbi, gönlümü ele sattım
bin ızdırap yarattım

değiştim diken nazlı gülümle
taptığım mihrabı yıktım elimle
aşka ihanetin zehrini kattım (Kaleci, Viyana'da Yeşil Park, s. 202).

Fakat Adam yanılığını yine göremez. Eve gittiğinde Kadın ağlamaktadır; onu görür görmez koşup Adam'ın kanayan elini sarar. Adam, bıçakladığı adamın kendisi olduğuna dair bir gösteren olan kanayan eline anlam veremez ve nihayetinde ana eylem dizgesinin son halkasını oluşturan intikam eylemini gerçekleştirerek çocukları annelerinden kaçıırır (tablo, 13. sıra). Böylece aşama izleği tamamlanmış olur.

Adam'ın ikinci yolculuğu (tablo, 14. sıra) ve memleketindeki yaşantısı (tablo, 15. sıra) dönüş izleğinin gösterenleridir. Dizisel okumada Adam'ın aşaması/sınavı geçmişi hatırlayarak ve yeniden yaşayarak kendinin farkına varması, kendiyle hesaplaşması, yaşananları idrak etmesi olarak yorumlanabilir. Bu yorum doğrultusunda Adam'ın hikâyesini anlatması, gerçekte onun sınavı olarak görülebilir. Fakat Adam her hatırlayıpta kendi kendisine yenilerek, kendi tuzağına düşerek sınavı geçemez. Sanki hikâyesini anlatmak Adam'a verilmiş bir ceza gibidir. Kendi geçmişinin içinde kaybolmuş, sonsuz bir acı ve yas içine gömülmüş gibidir. Hayattadır ama yaşamamaktadır.

Kadın'ın anlatıyı hikâyenin zaman ve uzamı dışına çıkararak, “burada ve şimdi” devralmasıyla onun perspektifinden hikâyenin özüne işaret edilir ve söz konusu hesaplaşma seyirciye bırakılır (tablo, 16. sıra). Her ne kadar Adam'ın bakış açısı oyun boyunca baskın olsa da nihayetinde Kadın'ın bakış açısı oyuna hakim olarak olimpik bir perspektife ulaşır ve oyunun anlam akışı bu perspektiften noktalanır.

Son olarak, bir hikâye anlatısı olarak metin, olay/eylem anlatısıyla birlikte yoğun bir durum anlatısı içerir. Chatman, olay anlatısını *süreğen ifadeler* olarak tanımlar ve “yapmak, meydana gelmek” ile ilişkilendirirken, durum anlatısını ise *durağan ifadeler* olarak tabir eder ve “olmak” ile niteler (Chatman, 2009, s.28). Bu bağlamda metindeki durum tasvirleri bir *olma* haline işaret eder ve temsil/canlandırma noktasında oyuncuyu dış aksiyondan ziyade iç aksiyona, hal'in temsiline yoğunlaştırır.

Metindeki diğer göstergeler

Metinde, uzam, zaman ve eylem/durum ile birlikte anlatıya eşlik eden nesne/imge kurulumunun, anlamı pekiştirici ya da dönüştürücü bir güç taşıdığı göze çarpar. Bu nedenle, bu başlık altında, metinde bir devamlılık/tekrar arz eden göstergesel nitelikteki imgeleri inceleyeceğiz.

Su:

Su metin boyunca bir gösteren olarak yağmur, kar gibi farklı biçimlerde karşımıza çıkan imgesel bir izlektir. Hayatta kalmak için temel bir madde olan suyun arketipal olarak ab-ı hayat, bengisu gibi ortak bellekte bereket, arınma ve sonsuzluğu işaret eden çağrışımları vardır. Oyunun takdim bölümünde, yani ilk eylem biriminde su (tablo, 1. sıra), yağmur ve gözyaşı olarak ortaya çıkar. Adam yağmurla, Kadın ise gözyaşı ile ilişkilendirilir. Burada acının tek bir insanda karşılık bulan hali olarak gözyaşı ve acının büyüklüğünün, yoğunluğunun ifadesi olarak yağmur kullanılmış; su, ağlayan bir insan ve o insana ağlayan dünya/evren olarak imgeleştirilmiştir.

İkinci eylem biriminde ise su, ritüelistik bir jestin tamamlayıcısı olarak hikâyeye dahil olur (tablo, 2. sıra). Gurbete gitmek için otobüse binen Adam'ın arkasından ve terminaldeki tüm yolcuların arkasından su dökülmektedir. Burada karşımıza çıkan “su gibi git, su gibi gel” deyimindeki temenninin kolektif/kültürel bir eylem olarak kodlanmış çeşitlemesidir. Bir sonraki birimde su, otobüsün camına vuran yağmur damlaları olarak metinde yer bulur (tablo, 3. sıra). Ayrılık otobüsü olarak tarif edilen bu otobüse düşen damlalar iç hikâyeyi dışardan seyreden bir gözün, hikâyenin acısına verdiği bir tepki gibidir. Aynı zamanda da Adam'ın iç dünyasında yaşadığı üzüntüye işaret eder. Adam uzun bir yolculuktan sonra Viyana'ya ayak basmıştır ve burada da yağmur yağmaktadır (tablo, 4. sıra). Orman, bağ, bahçe ve nehir ile birlikte betimlenen yağmur burada bolluk ve bereket çağrışımına daha yakın bir anlama bürünmüştür ve araftaki Adam'ın hem memleketinden ayrılması nedeniyle duyduğu üzüntüye hem de geleceğe dair umuduna vurgu yapmaktadır. Bir sonraki eylem biriminde Adam çiçekleri sular (tablo, 5. sıra). Hiçbir dostu yoktur ve ilgilendiği, iletişim kurduğu tek canlılar, suladığı çiçekler ve yem verdiği güvercinlerdir. Burada su, yeşermenin, çiçeklenmenin yani hayatın, canlılığın kaynağı olarak Adam'ın içinde beslediği umuda, istek ve arzulara işaret eder. Yeşil parkta ise su yine Kadın'ın gözyaşlarında ve yağın yağmurda ortaya çıkar (tablo, 6. sıra). Aynı zamanda Adam'ın kadınla iletişime geçmesi için

de bir araca dönüşür. Adam Kadın'ı yağmurdan korumak ister. Islanmaması için banka ceketini serer.

Adam Kadın'ı evine götürür ve Kadın'a orada su ve aşından ikram eder (tablo, 7. sıra). Daha önce yalnızca çiçekleri sulayan Adam, şimdi Kadın'a su sunmakta ve artık onu, yani aşkını/ruhunu beslemekte, yeşertmektedir. Metnin dokuzuncu bölümünde su, Nağmeci'nin sözlerinde "sohbet şerbeti" olarak bir üst anlam katmanına evrilir. Onuncu eylem biriminde yağmur yerini kara bırakır (tablo, 10., 11., 12. sıra). Yağmurun kara dönüşümü ve üç eylem birimi boyunca durmadan yağın kar, Adam'ın içinde büyüttüğü kuruntuya, şüpheye, kıskançlığa ve nihayetinde intikamın ve Adamla Kadın arasındaki ilişkinin soğukluğuna işaret eder. Adam'ın bıçaklama eylemiyle birlikte su, Kadın'ın gözyaşlarının yanı sıra akan kan olarak biçim ve anlam değiştirir ve ölümün göstergesine dönüşür (tablo, 12. ve 13. sıra).

Kadın metnin sonunda, bir akarsu metaforu kullanarak, hayatı, yaşamaya devam eden Adam'ı -geniş ölçekte yeryüzünde insanoğlunu- iki kıyı arası akan bir akarsu olarak ifade eder (tablo, 16. sıra). Burada akarsu, sürekli hareket halinde olması, her an bir yerden başka bir yere doğru akış halinde olmasıyla, insanın bu dünyada bir yolcu -gurbetçi- oluşuna işaret eder. Kadın'ın bu metafor üzerinden söylediği sözler, yeryüzünde bir yolcu olarak hayat süren insanı, bir an durup, insan olmanın, varoluşunun aslını, asal koşulunu sorgulamaya davet eder.

Tahta:

Oyunda Kadın, ilk andan itibaren tahta imgesi ile birlikte tasvir edilmiştir (tablo, 1. sıra): Önce parkta *tahta bank*'ta oturan Kadın (tablo, 6. sıra), sonra evde *tahta sandalye*'de oturan Kadın (tablo, 7., 8. sıra) ve en nihayetinde *tahta tabut*'ta yatan Kadın (tablo, 9., 16. sıra). Gösterenlerin bu çoğullaması en başından itibaren ölüme yazgılı bir kadın imgesi yaratmaktadır. Sadece Kadın değil çocuklar da tahta sandalyede oturtulur. Kadın ve çocuklar ortak bir yas ve yazgı alanının içindeyken Adam onlardan ayrık bir maddesel evrene ait gibidir.

Cam:

Oyunda cam da birçok yerde kullanılan bir maddesel imge olarak karşımıza çıkar. Cam, yapısı itibarıyla kırılğan, saydam bir maddedir. Adam'ın oyun boyunca camın belirlediği sınırlar içinde kaldığı ve camın ardındakini arzulasa da onun ötesine geçmeyi

deneyimlemediği, hep camın diğer yanında konumlandığı görülmektedir. Saydam bir madde olarak cam bu yüzden Adam'ın kendi kendine ördüğü görülmez bir duvarı imler. Adam memleketinden ayrılırken bir otobüs camının ardındadır (tablo, 2. sıra). Camdan baktığı yerde anası, babası, kardeşi, dostları vardır ve bu alan onun için artık bir hasret, nostalji alanıdır. Puslu camın ardında silikleşmişlerdir. Camdan bakılan yer, ulaşılamaz bir uzama çekilir ve Adam'ı -bakan kişiyi- eylem dışına iter. Göç her seferinde bir camın ardından yansılır; bu, gurbete giderken bir otobüs camı, silya dönerken ise bir tren camıdır (tablo, 14. sıra). İki konum arasında tüm değişim camın ardında gerçekleşir, gün geceye gece yeni bir güne akar. Adam eylemsiz bir bekleyiş halindeyken etrafındaki görüntüler sürekli bir değişim halindedir.

Oturma izni aldığı bölümde cam, Adam'ın sosyal alana katılmak için ardında ezildiği bir gösteren olarak ortaya çıkar (tablo, 4. sıra). Camın diğer yanında olan görevli onun oturma iznini -yani sosyal alanda varoluşunun anahtarını- elinde tutan gücü temsil eder. Aynı zamanda burada vezne camı, Adam'ın eski dünyası ile yeni dünya arasında bir kez geçildi mi kolay kolay geri dönüşü olmayacak bir eşğin gösterenidir.

Adam yeni dünyasına, gurbete geçiş yapmakla birlikte, geçmişiyile bağını camdan bir kabinin içinde yaptığı telefon görüşmeleriyle canlı tutmaya çabalar (tablo, 4. sıra). Ama cam, bir fanus gibi geçmişe dönük imgeleri -tanıdık yüzleri- içine hapseder ve Adam gittikçe geçmişinden sıyrılmaya, onu unutmaya başlar. Cam burada belleği yok eden bir karadeliğe dönüşür.

Kadın'ın Adam'dan kopuşu da camlarla kaplı bir binada gerçekleşir (tablo, 10. sıra). Adam tıpkı otobüs camının ardından dışarıyı seyrettiği gibi eylemsiz bir seyrediş halindedir. Bu an, dış aksiyon açısından eylemsiz olsa da iç aksiyonun ivme kazandığı bir dramatik çatışma anıdır. Adam camın ardındaki uzamı ihlal etmez; ama camın ardında olan her şeyin hesabını o alanın dışında sormaya çalışır. Adam'ın kendisiyle Kadın arasındaki sınır olarak cam, alt anlam katmanında Adam'ı ten/vücut, Kadın'ı can/ruh olarak ele aldığımızda, Adam'ın maddi varlığı ile manevi varlığı arasına koyduğu, onları birbirinden ayırdığı, nihayetinde kendi kendine ördüğü bir engelin gösterenine dönüşür. Bu andan sonra Kadın ilk kez evin içinde pencereden dışarıya, dışarda yağın kara bakarken tasvir edilir. Kadın, Adam'ın ikisi arasına koyduğu sınırdan, artık kendisinin de Adam'ın alanına geçemeyeceği eşikten, onun yüreğinin soğuyuşunu üzüntüyle seyretmekte gibidir.

Demir:

Demir, oyunda yalnızca Adam'ın temas ettiği, Adamla ilişkilendirilmiş, onun evrenine ait bir gösteren olarak karşımıza çıkar. Adam'ın demirle teması iki kez, farklı zamanlarda ama aynı uzam içerisinde ve farklı nesnelere aracılığıyla olur: İlki Adam'ın yeşil parka ilk girişinde araladığı parkın demir kapısı (tablo, 6. sıra), ikincisi ise yeşil parka ikinci girişinde Kadın'ın yanında gördüğü Adam'ı yaraladığı bıçaktır (tablo, 12. sıra). Bu bağlamda demirin dönüşümü, aşkın -açık kapının-, intikama, nefrete -bıçağa- dönüşümünün, olumsuz yönde bir seyrin gösterenidir. Demir, Kadın'ın gittiği binayla da ilişkilidir (tablo, 10. sıra). Kadın'ın camdan ve demirden, yani oyunda Adamla ilişkilendirilmiş maddelerden yapılmış bir alanla Adam'dan ayrı olması, Adam'ın Kadın'ı kuruntusu, kıskançlığı ve bu kıskançlıktan beslenen öç alma arzusunun içinden gördüğüne de işaret eder. Kadın'ın perspektifinden cam ve demir hem Adam'ın kendisiyle Kadın arasında koyduğu sınırı hem de bu iki malzemenin güçlü ve aynı zamanda kırılabilir/hassas yapılarıyla Kadın'ın varlığını niteleyen gösterenler olarak okunabilir.

Ceket:

Ceket Adam ve Kadın'ın iletişim kurmalarına aracılık eden ilk nesnedir. Ceket önce Kadın'ın ıslanmaması için Adam tarafından ıslak bankın üzerine serilir, sonra ise Kadın tarafından banktan alınıp Adam'a geri verilir ve Adam ceketini tekrar giyer (tablo, 6. sıra). Kadın ceketle temas ettiği andan itibaren adamın uzamına dahil olmaya başlar. Kadın eve geldiğinde Adam ceketini çıkarır ve üşüyen Kadın'a giydirir; ceketini ona hediye eder (tablo, 7. sıra). Erkek dünyasına ait olan bir giyim nesnesi olan ceket, artık Adam'ın evreninin kadını kuşattığını imler. Ceket hem toplumsal kodda erkeği/erilliği simgeler ve bu bakımdan Adam'ın Kadın'a ceketini giydirmesi, onu sahiplenişinin gösterenidir hem de ruhun vücudun içine girmesi gibi can bulan beden, tenin bir simgesidir. Burada, gösterilenler bağlamında ironik bir anlatı söz konusudur. Koruma, kollama nesnesi olan ceket aynı zamanda Kadın'ın üzerine atılmış bir toprak gibidir. Adam Kadın'ı korumak isterken ona en büyük zararı kendisi verir; onunla can bulmuşken, o canı yine kendisi yok eder. Kadın, ölümünü anlatırken ilkin üstünde eskiyen ceketin çıkarıldığını söyler (tablo, 16. sıra). Adamla ilişkili olan ceket bu bağlamda, Kadın'ın ölümüyle ve ceketten sıyrılmasıyla birlikte Adam'ın, can taşıyan bir bedenden yaşayan bir cesede dönüştüğünü imler.

Ayna:

Ayna metinde üç yerde geçmektedir. Biri Kadın'ın ev alanına ilk geldiği yer (tablo, 7. sıra), ikincisi camlarla kaplı demir binanın içinde (tablo, 10. sıra), üçüncüsü ise Kadın'ın kendini ayna, Adam'ı aynaya bakan olarak ifade ettiği metaforik bağlamda (tablo, 16. sıra). İlk iki alanda aynada yansıyan görüntü birbirinin zıttı olarak resmedilmiştir. Biri aşkın, birliğin, bütünlüğün başladığı, diğeri ise bittiği andaki görüntüyü yansıtır. Üçüncüsü ise oyunun felsefi kurulumunda incelendiği gibi, Adam'ın Kadın'ı değil gerçekte kendini sevdiğini, aynayı (ruhunu, gönlünü) kendi kıskançlığı, kibri, bencilliği ile buğulandırarak hem kendini hem de Kadın'ı yok ettiğini ifade etmektedir.

Renkler:

Oyunda Kadınla anılan renkler olarak sarı ve mavi dikkat çekmektedir. Kadın "altın saç" ve "mavi göz" ile tasvir edilir (tablo, 13. sıra). İlk bakışta sarı saç ve mavi göz, Kadın'ın Avusturyalı, Avrupalı bir kadın olduğuna işaret eder. Aynı zamanda sarı, Türk mitolojisinde tanrı Ülgen'in sarayının ve tahtının rengi olarak geçmekte ve dünyanın merkezini simgelemektedir. Farklı kültürlerde ifade ettiği anlamlara bakıldığında sarı ayrıca Batı'da neşe ve mutluluğun, Japonya'da hayatın, Hindistan'da kutsallığın ve iyiliğin sembolüdür. Altın sarısı ise genel olarak tanrısallık ve soylulukla ilişkilendirilir (Çekinmez, t.y., s. 8-9. Erişim: 12.07.2019). Sarı, güneşin ve altının olduğu gibi aynı zamanda başağın da rengidir ve kadınlığı, hayatı, doğurganlığı ifade eder. Arkaik toplumlarda gökyüzünden yer yüzüne düşen güneşin sarı ışığı, tanrısal bir güç anlamına gelmekte ve sonsuz yaşamı ifade etmektedir. Örneğin Aztek mitolojisinde güneş tanrısı sarı ve mavi renkler ile sembolleştirilmiştir. Mavi renk ise genel olarak sonsuzluk, huzur, dostluk, sadakat, vefa ve ruhaniliği temsil etmektedir. Hemen hemen tüm dinlerde tanrısallık taşıyan kutsal bir renktir. Eski Mısır'da ölüm, ölümsüzlük, mutlak gerçek gibi anlamlar taşır. Anadolu coğrafyasında ise tanrısal lütuf ve bağışlamayı, hakimiyeti ifade eder (Mazlum, 2011, s. 132). Sarı ve mavi renkler, Kadın'ın bir yandan kadınlık, can, neşe, hayat, sadakat, huzur, diğer yandan sonsuzluk, tanrısallık, ruhanilik, ölümsüzlük gibi temsiliyetler yüklendiğinin gösterenleridir.

Park uzamını niteleyen yeşil renk ise (tablo, 6. ve 12. sıra) "mavi ve sarının birleşiminden oluşur ve her iki rengin özelliklerinin uyumlu bir birlikteliğini bünyesinde barındırır" (Mazlum, 2011, s. 134). Bu bakışla park, kadını temsil eden renklerin bir karışımıdır ve Kadın'ın ilk karşımıza çıktığı yer olarak ona ait bir mekan gibidir. Yeşil renk farklı kültürlerde genel olarak doğa, bahar, doğum, canlılık, tazelik gibi çağrışımlar yüklenir

(Çekinmez, t.y., s. 10. Erişim: 12.07.2019). Ayrıca yeşil İslamiyet'te kutsal mekanların ve cennetin rengidir (Mazlum, 2011, s. 134). Bu bakımdan yeşil park, Kadın ve Adam'ın ilk karşılaştıkları ve aşklarının başladığı mekân olarak bir cennet çağrışımı yüklenir ve Adam'ın o mekânda diğer adamı bıçaklaması, kutsal kitaplardaki cennetten kovulma motifini hatırlatır.

Adam özel olarak bir renkle ilişkilendirilmemiştir fakat memlekete dönüş yolculuğunda bir "kara tren"e binmektedir (tablo, 14. sıra). Kara ya da siyah, hemen her kültürde ölümü, yası, acıyı ve kötülüğü ifade eder (Çekinmez, t.y., s. 13. Erişim: 12.07.2019). Ayrıca "Hıristiyanlıkta olduğu gibi, Müslümanlıkta da siyah, fanilik, son ve sonluluk gibi sembolik açılımlarla yüklüdür" (Mazlum, 2011, s. 130). Bu bakımdan oyunda kara renk, kara tren imgesiyle birlikte Adam'ın kötücül eyleminin, Kadın'ın ölümünün, çektikleri acının simgesine dönüşür.

Dil kurulumu

Oyunda baştan sona şiirsel bir dil kullanımı dikkati çekmektedir. Şiirsel dil, metin boyunca ritimsel bir ses dünyası oluşturmaktadır. Yazarın üslubunda önce imgeleri bir fotoğraf karesi gibi okuyucuya/izleyiciye sunan sonra da onları hareketlendiren, dönüştüren, farklı imgelerle çarpıcı bir biçimde biraraya getiren dinamik bir dil kullanımı söz konusudur. Metindeki şiirsellik, bu soyutlamasıyla Japon Haiku şiirlerinin yapısını andırır. Metinde kullanılan şiirsel dil, dilin gündelik gramerini, rasyonel akıl yürütmeyi kırmaktadır. Bu anlamda metnin dili, bir enformasyon akışı ya da açıklama üzerine değil imge ve metaforların doğrudan imgelemi, iç dünyayı harekete geçiren sezgisel etkisi ve dolaysız nüfuzu üzerine kuruludur:

adam
(...)
ben yağın yağmur,
o yağmur altında bank (Kaleci, Viyana'da Yeşil Park, s. 191).

Örneğin bu iki dizede, Adam yağın yağmur, Kadın ise yağmur altında kalmış bir bank olarak imgeleşmiştir. Adam ve Kadın arasındaki ilişki, hiçbir açıklama içermeksizin okuyucuya/seyirciye yalnızca imgelem yoluyla sezdirilir. Yağmur altında ıslanan bir bank imajı dolaysız bir hüznün etkisi yaratır. Bu etki, imgelerin yazar tarafından bir araya getiriliş biçiminden ve yapılan mecazın/metaforun gücünden kaynağını alır. Yağmurun altında

kalan, ondan faydalanacak bir ağaç ya da toprak değil ona maruz kalmış bir tahta banktır. Tahta, ağaçtan yapılmış bir malzemedir ve artık ağacın canlılığını yitirmiştir. Su (yağmur) onu beslemek yerine çürütür. Adam, yağın yağmur olarak, bir zamanlar hayat verdiği Kadın'ı şimdi yavaş yavaş öldürmektedir; onu hem sevmekte hem de kahretmektedir. Diğer yandan şöyle de söylenebilir: Tahta bankın üzerinde oturan Kadın artık yoktur, bank boştur. Yağın yağmur, onun yokluğuna dökülen gözyaşlarıdır. Adam'ın acısı öylesine büyüktür ki göz yaşları yağmur olarak ifade edilmiştir. Bu iki dizede kullanılan imge ve metafor izleği, oyun boyunca farklı imgelerle bir araya getirilerek devam ettirilir. Tahta bank imgesinin bir devamı olarak tahta sandalye ve tahta tabut, Kadın'ın halindeki aynılığa, değişmezliğe; yağın imgesinin bir devamı olarak da kar ve kan Adam'ın değişimine/dönüşümüne işaret eder. Oyun boyunca ve bazen, suyun yağmur ve kar olarak karşımıza çıkması gibi başkalaşarak tekrar eden imge ve metaforlar oyun kişileri ile özdeşleşerek bir hâl devamlılığı ve/veya döngüsünü, dönüşümünü dolaysızca okuyucuya/izleyiciye aktarır.

Kadın'ın parktaki halini ifade eden “kadın kumda kum / hayat rüzgar fırtına” (Kaleci, Viyana'da Yeşil Park, s. 195) ya da Adam'ın kadını gördükten sonraki halini tasvir eden “üstümüze düşüyor viyana / cinnet cinnet çılgık / o şehir” sözleri yine aynı şekilde açıklama içermeksizin imgeler ve metaforlar yoluyla halin doğrudan sunumuna birer örnektirler. Metindeki “orman orman” yağın yağmur, “iplik iplik” hasret, “dalga dalga” nefret, “umut umut” mavi göz gibi sıfatlarda yapılan ikilemeler de hal taşıyıcısı olarak imgeleri pekiştiren ve ifade edilen halin yoğunluğunu, tonunu açığa çıkaran unsurlar olarak yazarın dil kullanımında belirgindir. Metnin dili, oyuncuyu rafine ve yoğun bir duygu/hal dünyası içerisinde icra etmeye yönlendirmektedir.

Metinde dil, şiirsel bir güce sahip olmakla birlikte bu şiirsellik, dramatik boyutu yok etmemekte, aksine güçlendirmektedir. Metin diyalog ya da monolog içermez fakat özellikle Adam'ın anlatısı büyük ölçüde diyalojik bir çizgi taşır:

adam

(...)

ben miyim o adam.
yok ben değilim,
ben ona bakan.

karşısında dikiliyorum.
elimde bıçak.

içimde bir ses,
vur ona, diyor.

içimde bir ses,
tutsak alıyor öz sesimi.
çığlık çığlık
dökülüyor boğazımdan.

konuş, diyor.
susma, diyor.

ama,
susuyor,
susuyor,
susuyor o,
anlamadığım bir dilde (Kaleci, Viyana’da Yeşil Park, s. 201).

adam
(...)
başım camda gidiyorum.
içimden bağırarak geçiyor.
inmek ayrılık otobüsünden.
mahalleye geri dönmek,
bakın, ben geldim, demek.
ama ne çare, üstüm başım,
ölü toprağı serpili (Kaleci, Viyana’da Yeşil Park, s. 192-193).

Yukarıda alıntılanan bölümlerde de görülebileceği gibi diyaloji, Adam’ın her seferinde kendi içinden doğan farklı iki ses üzerinden ilerler. Bu bağlamda Adam’ın kendi içinde, kendi kendiyile kurduğu, zıtlıklarla ilerleyen iki ayaklı bir iç diyaloga ve bir iç çatışma durumuna şahit oluruz.

Son olarak, Nağmeci’nin dokuzuncu epizot (gölge) içerisindeki sözleri dışında metnin iç ve dış anlatısı arasında keskin zamir ayrımlarının olmadığı, iç içe geçmiş bir odaklanma yapısının tercih edildiği görülmektedir: Role dair “o” zamiriyle başlayan bir ifade, bir cümle sonrasında role ait “ben” anlatısına dönüşebilmekte, zaman zaman ise oyunun *gölge* bölümünde görülebileceği gibi anlatıcı ve seyirciyi de kapsayan bir genişlikte “biz” zamiriyle kurulmuş ifadeler karşımıza çıkmaktadır. Böylelikle dilin gramerinde “ben”den “biz”e doğru inen ve çıkan bir çoklu anlatı perspektifinin mevcut olduğu görülmektedir.

Ses, bakış açısı ve mesafe kurulumu

Metinde üç farklı anlatıcı ses karşımıza çıkar. Bu seslerin ikisi hikâye içi -homodiegetik- anlatıcılar olarak Kadın ve Adam’dır. Üçüncüsü ise hikâyede bir rol kişisi olarak yer almayan hikâye dışı -heterodiegetik- anlatıcı olarak Nağmeci’dir. Oyun daha çok iki anlatıcının, Adam ve Nağmeci’nin üzerinden ilerler. Kadın’ın bir anlatıcı olarak sesi yalnızca oyunun sonunda duyulur.

Nağmeci hikâyeyi üç farklı bakış açısı kullanarak aktarır: Hikâyeyi kimi zaman *-gölge* bölümünde görülebileceği gibi- olimpik bir bakıştan süzerek, her an her yerde ve her şeyi bilen bir bilinç düzleminden; kimi zaman nötr, yalnızca bir gözlemci olarak; kimi zaman da Adam'ın algısal, düşünsel ve duygusal dünyasından anlatarak metin boyunca sıfır, dış ve iç odaklanmaları kullanır. Nağmeci'nin sıfır odak noktasından anlatısı, baş oyun kişisi olan Adam'a karşı zaman zaman empatik zaman zaman da “dinlemeden konuşmayı öğreniyor / daha kulak olmadan dil olmayı” ifadesindeki gibi ironik ve eleştirel bir mesafeden yapılmaktadır.

Adam ise oyunun *takdim* epizodu (tablo, 1. sıra) içerisinde “anlatan ben”in konumundan sıfır odak noktası ile, bu epizot dışında hikâyenin sonuna kadar “anlatılan ben”in bakış açısında konumlanarak, iç odaklanma ile hikâyeyi anlatır. Oyunun sonunda, son sözleriyle beraber yeniden sıfır odağa, “anlatan ben”in bakış açısına yerleşir.

Kadın ise hikâye boyunca hem Adam'ın hem de Nağmeci'nin bakış açılarından, dolayım dahilinde sunulur. Adam -metinde birçok yerde kadının gözlerinde başka birini gördüğünü söylemesi gibi- Kadın'ı kendi “anlatılan ben”inin duygusal, düşünsel, yorumsal perspektifinden sunmaktadır. Bu sebeple Kadın'ı metin boyunca Adam'ın iç odak noktasından görürüz ya da duyarız. Kadın ilk kez çocukları elinden alındığında kendi bakış açısı dahilinde konuşur (tablo, 13. sıra). Oyunun sonunda ise Kadın sıfır odaklanma noktasından konuşmaya başlar; hikâyeyi olimpik, her şeyi gören, bilen bir bakış açısından yorumlar.

Farklı bakış açısı ve ses kombinasyonları hikâyenin farklı özdeşlik ve uzaklık derecelerinden deneyimlenmesine imkân tanır. Metinde hiçbir anlatıcı aracılığı/sesi içermeyen bir ifade olmayışı, en temsili ifadenin bile “diyor”, “bakıyor” gibi bir aracı ses dahilinde sunulması sebebiyle dramatik bir metindeki gibi sıfır noktasında bir mimetik/temsili yapı karşımıza çıkmaz. Bu bakımdan metin, anlatıcının sesinin baskın ya da silik oluşuna göre farklı anlatı dereceleri içermekte ve oyuncuyu dramatik bir “sahne”ye özgü, karşılıklı diyaloga özgü canlandırmadan çok, anlatsal aracılık dahilinde açığa çıkacak bir canlandırmanın/temsilin olanaklarını araştırmaya yönlendirmektedir. Metin kimi noktalarda, Nağmeci ve rol kişileri arasında net bir bakış açısı ya da mesafe ayrımı koymaması ve bu unsurları harmanlayarak iç içe dokuması sebebiyle oyunculuk yaklaşımında anlatmak ve canlandırmak, temsiliyet ve

mevcudiyet, oyuncu ve anlatıcı gibi keskin ayrımlardan ziyade bir bir aradalık, geçişkenlik, bütünlük kurulması gerekliliğini doğurmaktadır.

4.2. Orijinal Metinden Performans Metnine Dramaturgi

Bu sanat çalışmasının sahneleme tercihleri doğrultusunda orijinal metinde değişiklik ve düzenleme yoluna gidilerek performans metni oluşturulmuştur. Orijinal metinden performans metnine yapılan asal değişiklik, metnin başına ve sonuna bir *girizgâh* ve *son deyiş* eklenmesidir. Bu eklemenin yapılma sebebi, oyunun sahnelemesinde bir dış halka olarak tercih edilen hikâye anlatıcılığı dairesinin başlangıç ve bitiş noktalarını netleştirmek; hikâyeyi ilk olarak bu halka üzerinden, hikâye dışı bir anlatıcı olan Nağmeci aracılığıyla sunmak ve yine bu halkada, Nağmeci'nin son deyişiyle sona erdirmektir. Orijinal metin, takdim bölümünde Adam'ın hikâyeyi sunuşuyla başlamaktadır ve Nağmeci'nin hikâye anlatımının dışına çıkarak hikâye üzerine konuştuğu, sunuş yaptığı yer oyunun *gölge* başlıklı 8. bölümüdür. Oyunu anlatıcı “ses”e dair bir karışıklığa yer vermeden Nağmeci ile başlatabilmek ve dış halkadan hikâyenin iç halkasına kademe kademe geçebilmek için performans metninde *gölge* bölümü korunmakla birlikte, orijinal metinde *gölge* bölümünde yer alan aşağıdaki kısımlar *girizgâh* bölümüne taşınmış, *girizgâh* bölümüne ayrıca bir ekleme yapılmamıştır:

bir yanımız can, gölge bir yanımız.
hal buysa, böyle karılmışsa mayamız,
biz bizi, biz gölgeyi nasıl tartarız.

insan pencerede perde tül, sır.
bir kapanır kararır, bir açılır ışıır.
hikâyemiz amansız bir aşk hikâyesi
nasıl oldu uydum şeytana, meselesi.

bilirsiniz söze sohbet şerbetini katan,
onu can kulağıyla dinleyen yürektir.
öyleyse biline, beden gözüne değil,
gönül gözüne sakilik etsin bu seyir (Kaleci, Viyana'da Yeşil Park, s. 198-199).

Performans metninin son deyişine ise orijinal metinde yer almayan fakat yine yazara ait olan aşağıdaki cümleler eklenmiştir:

günışığında
mumun alevi görünmez,
ama elimizi üstüne koyduğumuzda,
yakar bizi bir anda

günışığında,

mum hem vardır hem de yok.
tıpkı bizim gibi,
baktığımız misaller gibi.
hem yakan hem yanan.

Metne yukarıda yer verilen bölümün eklenme nedeni, orijinal metinde oyunun Kadın'ın sözleriyle bitmesine karşılık, sahnelemede bitişin oyunu açan Nağmeci tarafından yapılması tercihidir. Aynı zamanda söz konusu bölüm hikâye ve mumun alevi arasında kurduğu analogjiyle hikâyenin hem hakiki hem de hayali varlığına işaret ederek, sahnelemenin, tiyatro sanatının kendisine dair, bu tez çalışması boyunca teorik olarak ele alınan misal ve temaşa anlayışlarına dair mecazi bir söylem ortaya koymaktadır.

Orijinal metinde anlatıyı başlatan ve Adam'a ait olan takdim bölümü, performans metninde Nağmeci'ye aktarılmıştır. Böylelikle takdim bölümü, Nağmeci'nin hikâyesinin özünü ihtiva eden imgeleri birer fotoğraf karesi gibi seyircilerin imgeleminde kurarak, hikâyenin atmosferini sahneye taşınması, seyirciyle birlikte yavaş yavaş hikâyeye doğru yolculuk yapması bağlamında yeniden düzenlenmiştir. Bu tercih doğrultusunda hikâye yaşanmış, bitmiştir ve şimdi hikâyeyi anlatan, onu yaşayan değil, ona tanık olan ya da onu bir başkasından dinlemiş, kulaktan kulağa aktaran anonim bir anlatıcıdır. Tüm yaşananları tekrar hatırlaması ve yaşaması için Adam'ı sahneye çağıran Nağmeci'dir. Böylece hikâyeye seyirci arasındaki mesafe en uzak mesafeden başlatılarak, hikâyenin dünyasına kademeli bir geçiş yapılması hedeflenmiştir.

Son olarak, performans metnine, orijinal metinde yer almayan fakat yine yazarın kaleminden çıkmış olan aşağıdaki kısım, Adam'ın son cümleleri olarak eklenmiştir:

işte akşam,
işte yine yağmur yağıyor
bu ben miyim.
neredeyim.
şimdi neredeyim.

bir gün,
tüm yaşadıklarımı,
akan hayat nehrine
gömebilir miyim.

bir gün,
hayatımın hesabını
verebilir miyim.

Bu ifadelerle birlikte Adam'ın bir arafta oluşu ifade edilmek istenmiş ve ayrıca anlatıcılar tarafından temsil edilen Adam'ın hem var olan hem olmayan, hem gerçek hem hayali bir

sahnesel varlık olarak vurgulanması hedeflenmiştir. Bu bağlamda sahne, hikâyeyle anlatı, hikâye zaman ve uzamıyla gösterimin zaman ve uzamı arasında bir eşik olarak konumlandırılmış ve Adam tam bu eşikte temsil edilen ve ancak bu eşikte var olan sahnesele bir varlık, yani bir *rol* olarak vurgulanmıştır. Ayrıca eklenen bu bölümle seyirciye, Adam'ın alenen dile gelmeyen örtük bir farkındalık/pişmanlık halinin sezdirilmesi hedeflenmiştir.

Sahneleme sürecinde beliren ihtiyaçlar doğrultusunda, metinde, özellikle metnin ilk dört bölümünde, öz - biçim ilişkisini ve gösterge tablosunda belirtilen eylem/durum akışını bozmayacak şekilde bazı cümleler ve orijinal metnin 4. bölümünün (*kimlik*) tamamı performans metninden çıkarılmış ve 3. bölüm (*viyana*) büyük ölçüde sadeleştirilerek 2. bölüme (*ayrılık*) eklenmiştir. Yine ihtiyaçlar doğrultusunda, sahneleme süreci içerisinde metnin yazar tarafından yazılmış önceki versiyonlarından sahne metnine, metnin ana eylem/durum akışını değiştirmeyecek ölçüde, ufak eklemeler yapılmıştır.

Son olarak müzisyenlerin oyunun icrasına başından sonuna dek katılmaları sebebiyle metnin ayrılık-aşama-dönüş izleğine paralel olarak sahneleme boyunca bu izleğe denk düşen üç şarkı belirlenmiş ve metinde yer alan “*Ne yaptım kendimi nasıl aldattım*” adlı Türk Sanat Müziği şarkısı sahnelemeye dahil edilmemiştir.

Bu değişikliklerle birlikte performans metninde bölümler/epizotlar şu şekilde son halini almıştır: *girizgah*, bölüm 1 - *takdim*, bölüm 2 - *ayrılık*, bölüm 3 - *zikir*, bölüm 4 - *yeşil park*, bölüm 5 - *mukabele*, bölüm 6 - *gölge*, bölüm 7 - *yuva*, bölüm 8 - *rüya*, bölüm 9 - *kuruntu*, bölüm 10 - *ihanet*, bölüm 11 - *mektup*, bölüm 12 - *akarsu*, *son deyiş*.

4.3. Oyunculuk Dramaturgisi

4.3.1. Oyuncunun İcrasında Anlatı ve Temsil Kurulumu: Sanatsal ve Yöntemsel Olanaklar

Bu sanat çalışması bağlamında oyunculuk dramaturgisi, oyuncuyu sahnede her şeyden önce *hikâye anlatıcısı* olarak konumlandıran bir yaklaşım zemininde kurulmuştur. Metindeki anlatıcı, yani Nağmeci, sahneleme düzleminde, sahne üzerinde icrada bulunan herkesi, yani iki oyuncu ve üç müzisyeni kapsayacak şekilde genişletilmiş, oyuncu ve müzisyenlerin her biri Nağmeci olarak konumlandırılmıştır. Her biri birer hikâye anlatıcısıdır. Müzisyenler

enstrümanlarıyla -ezgi, ritim ve tınılarıyla- ya da söyledikleri şarkılarla hikâyeye, söz düzlemini aşan bir ses dünyası içerisinde, müziğin diliyle konuşan birer anlatıcı olarak dahil edilmişlerdir. Bu bakımdan müzisyenlerin hikâye anlatımına yalnızca destekleyici ya da efektif bir unsur olarak değil aynı zamanda kendilerine özgü anlatılarıyla özerk birer unsur olarak katılmaları tercih edilmiş; sözün durup yalnızca müziğin devam ettiği anlar, hikâye anlatımına ara verilen anlar olmaktan öte tıpkı âşıkların hikâye anlatıcılığı icrasında olduğu gibi, hikâyenin duygu ve anlam dünyasını derinleştiren, sözün dile getiremediğini ifade eden ve dolayısıyla hikâyeye zaman ve mekân dışı bir düzlemde büyüteç tutan anlar olarak değerlendirilmiştir.

Hikâyenin söz düzlemindeki anlatısı ve rollerin temsilini ise iki anlatıcı/oyuncu üstlenmiştir. Her iki anlatıcı da anlatı ve temsili yüklenmekle birlikte 1. Anlatıcı, hikâyenin asal taşıyıcısı, hafızası olarak, 2. Anlatıcı ise sahneleme bağlamında anlatısal araçlar olarak beliren söz (hikâye) - müzik (şarkı, ezgi, ritm) - canlandırma (rol) - dans arasında hepsinin dilini konuşabilen ve bu unsurlar arasında bağlayıcı, birleştirici, geçişken bir köprü kurarak anlatımı dinamikleştiren bir unsur olarak konumlandırılmıştır.

Metinde Nağmeci, anonim bir anlatıcı olarak karşımıza çıkmaktadır. “Mesleğimiz temaşa / tek sermayemiz bir iki mecaz, misal” diyen Nağmeci, oyuncunun kendisidir. Dolayısıyla Nağmeci, oyuncunun sahnede her şeyden önce bir anlatıcı/oyuncu olarak, anlatıcı/oyuncu kimliğiyle varolduğu bir mevcudiyet taşımaktadır. Sahnelemede Nağmeci’nin bu var olma biçimi korunmuş, ona herhangi bir kurgusallık atfedilmemiştir. Sahneleme tercihi doğrultusunda, Nağmeci’nin sahne üzerinde *kim* olarak, *nerede*, *ne zaman*, *ne yapıyor* olduğu kısaca şöyle özetlenebilir: Bir *oyuncu/anlatıcı* olarak bir insan, *burada* (sahnede) ve *şimdi* bir *hikâye anlatmaktadır*. Burada *nasıl* sorusu belirleyicidir; çünkü sahnelemede Nağmeci’nin hikâye anlatma tavrıyla, hikâye anlatıcısı âşığın tavrı arasında bir paralellik kurulması hedeflenmiştir: Nağmeci tıpkı âşık gibi, hem anlatır hem de hikâyenin kahramanlarını temsil eder. Rol kişileri, Nağmeciler’in anlatısı içinden doğarak zuhura gelir. Bu bağlamda sahnelemede tercih edilen oyunculuk dramaturgisi doğrultusunda, bir anlatıcı olarak oyuncu, bu vasfını hiç yitirmeden, farklı anlatı dereceleri bağlamında rolü canlandıran, yansılayan, gösteren olarak konumlandırılmıştır. Oyuncunun anlatıcıdan role ya da bir rolden başka bir role dönüşümünün sahne üzerinde açık edildiği bir oyunculuk dramaturgisi benimsenmiştir. Anlatıcı ve oyun kişisi/kişileri arasındaki dönüşümler için çıkış noktası *tezahür* kavramı olmuştur. Oyuncunun temsiliyetini mevcudiyeti içerisinde

açığa çıkararak tezahür anlayışı, rolün “şimdi ve burada” zahir etmesi ve yitmesi bakımından oyunculuk yaklaşımının çıkış noktasını oluşturmaktadır. Dolayısıyla bir “rol”ü canlandırmak, “anlatmak” eylemiyle bağıntısı içerisinde oyuncunun icrasının bir parçası olarak ele alınmıştır. Bu sanat çalışması kapsamında rol kavramının kendisi ise rol kişilerinin temsil ettikleri duygu/hal akışı içerisinde kavranmış, rolün temsilinin ve roller arası geçişlerin, oyunculukta tavır ve hal değişimleri üzerinden sağlanması hedeflenmiştir.

Oyuncunun mevcudiyeti içinden temsiliyetin tezahürünü harekete geçirmek üzere üç farklı yöntem kullanılmıştır: *Söz* düzleminde, sahnede canlandırılacak olayın/durumun vuku bulunduğu an ve yere veya o olayı/durumu anımsatan bir hatıra ile ilişkin duygusal ya da duygusal imge çağrışımları, tetikleyici bir unsur olarak, anlatıcı ve rol kişisi arasında bir geçiş anahtarı olarak işlevselleştirilmiştir. Anlatı ve canlandırma arasında eşliği, dönüşüm anlarını harekete geçiren bir başka unsur ise *müzik* olarak belirlenmiştir. Bu bağlamda müzik -bir ezgi, bir ritim ya da bir ses- rolün oyuncunun mevcudiyetine çağrılmasında etkin bir rol oynamıştır. Örneğin *mektup* sahnesinin sonunda Adam’ı temsil eden 1. Anlatıcı’nın son cümleleri ile birlikte 2. Anlatıcı, Adam’dan Kadın’a dile gelen bir şarkıyı seslendirir. Şarkı ile birlikte 1. Anlatıcı “Adam” rolünden sıyrılarak yavaş yavaş Kadın’a dönüşür. Üçüncü olarak ise anlatıcı-rol kimlikleri arasındaki eşliğin/dönüşümün başlatıcı unsuru olarak “ceket”, “çıkın”, “tahta sandalye” gibi gösterge niteliği taşıyan *nesnelere* ya da bu nesnelere yokluğu durumunda onları temsil eden *jestler* işlevselleştirilmiştir. Rolün tezahüründe kullanılan bu tetikleyici unsurlar Adam’ın hatırlama eyleminin gösterenleri olarak da dramaturgi yaklaşımıyla örtüşmektedir. Örneğin, sahnelemede Adam’ın bir rol kişisi olarak temsil edildiği ilk an otobüse bindiği andır. Anlatıcı söze, öznesi “o” olan bir cümle ile başlayarak “elinde çıkın ...” der ve çıkını ima eden stilize bir jest ile ayağa kalkar. Anlatıcının bakışının kendi jesti üzerine çevrilmesiyle “çıkın”, Adam’a yolculuk anını hatırlatan bir imge olarak aktifleştirilir ve Anlatıcı Adam’a dönüşerek cümleyi “... biniyorum” kelimesiyle, yani öznesi “ben” olan bir yüklem ile bitirir. Böylece üç farklı şekilde oyuncunun anlatıcı ve rol kimlikleri arasında gidip gelmesi ve oyuncunun dönüşümünün, sahnenin uzam-zamanının dönüşümünü belirleyen unsur olarak konumlandırılması tercih edilmiştir. Anlatma ve canlandırma arasında dönüşüm anları teatral ifade araçlarıyla bu şekilde belirlenmiş olmakla birlikte, bazı dönüşüm anlarında net ve keskin bir sınır yer almamaktadır. Yukarıda söz edilen bakış açısı ve ses kombinasyonları oyuncuya anlatırken yaşamanın, yaşarken anlatmanın olanağını sunmaktadır. Bu bağlamda kimi anlarda anlatı ve canlandırma iç içe geçmiş, oyuncunun Nağmeci’yi, Adam’ı ya da

Kadın'ı temsil ettiği sınırlar bilinçli olarak silikleştirilmiştir. Temsilin, kimi zaman aynı anda hepsinin renginin birbirine karışarak tek renk olduğu ve kimi zaman da tek tek hepsinin kendi renginin görünür olduğu bir saydamlık ve opaklık arasında seyretmesi hedeflenmiştir. Temsilin bir anlatı derecesi olarak sahnede konumlandırılması, oyuncu-seyirci ilişkisinde canlı ve dolaysız bir iletişimin her an varlığını korumasına olanak sağlamıştır.

Bu sanat çalışması boyunca teorik olarak ele alınan tiyatrodaki anlatı ve temsil ilişkisi/birlikteliği, “Viyana’da Yeşil Park” adlı uygulama çalışması ile oyuncuya sunduğu sanatsal ve yöntemsel olanaklar bağlamında araştırılmıştır. Bu araştırma elbette ki yukarıda açıklandığı üzere, tercih edilen temel oyunculuk dramaturgisi doğrultusunda gerçekleştirilmiştir. Uygulama çalışması sürecinde, anlatı-temsil birlikteliğinin oyuncunun icrasındaki, özellikle oyuncu-rol ve anlatmak-oyunmak ilişkilerindeki kurulumunda aşağıdaki yöntemler kullanılmış ve oyuncunun icrasında aşağıda belirtilen olanakların sahneye taşınması hedeflenmiştir:

- **Oyunculukta farklı üslupların bir arada kullanılması:** Oyuncu her şeyden önce sahnede bir hikâye anlatıcısı olarak konumlandığından, oyuncunun icrasında açık biçim bir anlayış içerisinde farklı üslupları bir arada kullanabilme imkânı doğmaktadır. Üslupta çeşitliliğin, anlatının mesafe, bakış açısı ve kronotop bağlamında sahneye dahil ettiği çok katmanlılık doğrultusunda, oyuncuya rolle kurduğu ilişkide farklı mesafeler alması, onu farklı perspektiflerden görmesi ve temsil etmesi ve rolü farklı uzam-zaman düzlemlerine taşıyabilmesi gibi olanaklar sağladığı gözlemlenmiştir.

Bu hedeflerle sahnelemede oyuncu, rolü oynayan, anlatan, gösteren, yansıyan olarak konumlandırılmış; oyunculukta göstermeci, dramatik ve stilize/soyutlamaya dayalı farklı üsluplar bir arada ve iç içe kullanılmıştır. Özellikle oyunun *Yeşil Park* ve *Kuruntu* bölümlerinde Kadın ve Adam'ın temsilinde tercih edilen üslup farklılıkları, Kadın'ın Adam'ın bakış açısından üst bir bakış açısı ve farkındalık durumu içinde olduğuna, zaman-uzam dışı konumlanışına ve en alt katmanda yüklendiği temsiliyetlere dayanarak, onun daha soyut, stilize bir sahne diliyle temsil edilmesi gerekliliği üzerine kurulmuştur.

- **Bir oyuncunun birden çok rolü canlandırması / Bir rolün birden çok oyuncu tarafından canlandırılması:** Anlatının sahneye dahil olmasıyla oyuncu, rol kimliğinin

altına gizlenmediğinden, bir oyuncunun tek bir rol ile özdeşleştirilmesi gereği ortadan kalkar. Dolayısıyla oyuncu, kendini gizlemeden farklı rolleri temsil edebilir ya da bir rol farklı oyuncularca canlandırılabilir. Böylelikle “rol” kavramının kendisi de teatralleşir. Her iki yöntem de hem rolün anonimleşmesi ve *misal* olarak sunumu bağlamında hem de oyuncu-rol ilişkisini değişken, geçişken, özgür bir anlayış zemininde kurarak temsiliyetin zenginleştirilmesi, çeşitlenmesi ve temsiliyette diğer sahnesel araçlardan ziyade oyuncunun icrasının merkezi kılınması gibi imkânlar doğurmaktadır.

Bu hedeflerle sahnelemede anlatıcılar birden çok rolün temsilini üstlenmiş ve bazı roller her iki anlatıcı tarafından da canlandırılmıştır: 1. Anlatıcı Adam, Ses ve Kadın’ı, 2. Anlatıcı ise hem Adam, Ses ve Kadın’ı hem de Şoför ve Çocuklar’ı temsil etmiştir. Rol değişimlerinde herhangi bir kostüm, makyaj, ışık değişimi kullanılmamış, roller arasındaki geçişler tavır ve hal değişimleri üzerinden ortaya konmaya çalışılmıştır. Oyuncu, benzetmeci ya da yanılısamacı bir temsil anlayışındaki gibi dekor, kostüm, makyaj, aksesuar, vs. araçlara ihtiyaç duymadan rolden role geçiş yapabilmıştır.

- **Rol değişimleri:** Anlatının sunduğu olanaklar dahilinde oyuncu-rol eşlikleri yalnızca farklı sahneler ya da epizotlar arasında değil, aynı sahne/epizot içerisinde dahi değiştirilip dönüşebilmektedir. Bir sahne/epizot içerisinde bu dönüşümler, bir oyuncunun o sahnede yer alan tüm rollerin temsilini üstlenmesi ve rolden role geçiş yapması şeklinde olabileceği gibi, iki oyuncunun ani rol değişimi/takası biçiminde de mümkündür. Rol değişimleri, oyuncunun icrasını aktif, dinamik ve zengin kılmak; role, farklı oyuncuların icralarıyla farklı renkler katabilmek; seyirci tarafından bir oyuncunun bir rolle özdeşleştirilmesi eğilimini kırmak; rolün hakiki değil hayali varlığını vurgulamak; hem oyuncuda hem de seyircide bakış açısı değişimleri yaratmak ve böylece özdeşleşme ve uzaklaşma gibi estetik deneyimleri yönlendirmek olanakları yaratmaktadır.

Sahnelemede yukarıda ifade edilen olanakları sağlamak amacıyla her iki yöntem de kullanılmıştır. İlk olarak örneğin, *İhanet* sahnesi boyunca 1. Anlatıcı *Adam* rolünden *Kadın* rolüne ve sonra tekrar *Adam* rolüne geçiş yaparak akışkan ve kesintisiz bir şekilde iki rolü birden canlandırmıştır. Aynı şekilde *Mektup* sahnesinde 2. Anlatıcı art arda *Kadın*, *Eş Dost Akraba Hısım* ve *Çocuklar* rollerini temsil etmiştir. İkinci olarak, örneğin *Kuruntu* sahnesine 1. Anlatıcı *Adam*, 2. Anlatıcı ise *Kadın* rollerini temsil ederek başlamış, sahne içerisinde iki anlatıcı rolleri değişmiş ve sahne, 1. Anlatıcı’nın *Kadın*, 2.

Anlatıcı'nın *Adam* rollerini canlandırması ile devam etmiştir. Bu takas, iki oyuncunun rolü birbirlerinin bıraktıkları noktadan -rolü bıraktıkları postür, hal, tavır ve aksiyon içerisinden- devralmaları ile gerçekleştirilmiştir.

- **Rolün çiftlenmesi:** Rol değişiminde olduğu gibi aynı sahne/epizot içerisinde eş zamanlı olarak birden çok oyuncu aynı rolü canlandırabilir. Böylelikle sahnelemede ve oyunculukta, rolün farklı yönlerine -örneğin zıtlıklara, iç çatışmalara, farklı duygu durumlarına, vs.- aynı anda vurgu yapmak; rolü ve rol kişinin içinde olduğu bir hali/durumu büyütmek, derinleştirmek, role büyüteç tutmak; sahnede oyuncular arasında ortak bir duygu/hal dünyası yaratmak; rolü aynı anda farklı perspektiflerden görmek; rolü kişisellikten sıyırmak ve onu kolektif bir genişlikte kavramak gibi olanaklar doğmaktadır.

Sahnelemede, oyunun *intikam* bölümünde yer alan, Adam'ın diğer adamı bıçakladığı sahnede, her iki anlatıcı da eş zamanlı olarak Adam'ı canlandırmış ve böylelikle Adam ve onun iç sesi arasındaki çatışmanın vurgulanması ve Adam'ın dönüşümünün doruk noktasını oluşturan bu ana mercek tutulması hedeflenmiştir.

- **Eş zamanlı olarak anlatmak ve oynamak:** Anlatmak ve oynamak eylemlerinin eş zamanlılığı hem bir oyuncunun anlatırken diğer oyuncunun canlandırması hem de tek bir oyuncunun hem anlatması hem de canlandırması olarak anlatıcı ve rol kimliklerinin sahnede aynı anda varolması esasına dayanır. Bir oyuncunun anlatırken diğer oyuncunun canlandırması, sözün ve eylemin birbirinden bağımsız, özerk birer unsur olarak sahnelemeye dahil olmaları imkânını yaratır. Böylece eylem sözü, söz de eylemi pekiştirebileceği gibi tersinleyebilir, başkalaştırabilir ve böylece söz ve eylem arasında aynılık ya da başkalık üzerine kurulabilecek farklı kombinasyonlarla sahne üzerinde çeşitli anlam katmanları, bakış açısı ve mesafe kurulumları yaratılabilir. Sahnelemede örneğin, Adam'ın Kadın'a dair anlattıkları ile Kadın'ın canlandırılması arasında bir başkalık kurulmuş, seyirci Kadın'ı Adam'ın gördüğünden farklı bir şekilde görmeye davet edilmiştir.

Bir oyuncunun eş zamanlı olarak anlatması ve canlandırması ise anlatıcı ve rol kimlikleri, anlatmak ve oynamak arasındaki sınırların silikleştiği, her ikisinin iç içe geçtiği bir

oyunculuk performansına olanak sağlamaktadır. Sahnelemede, metnin anlatısal karakteri doğrultusunda büyük ölçüde bu yöntem kullanılmıştır.

- **Rolün oyuncu dışı araçlarla temsili:** Anlatının sahneye sunduğu olanaklar dahilinde, bir rolün oyuncu tarafından temsil edilmesi dışında, tıpkı kukla oynatıcılığında olduğu gibi herhangi bir nesne ile rol kişisini temsil etmek mümkündür. Sahnelemede kimi anlarda, Adam ve Kadın'ın canlandırılmasında çeşitli nesnelere işlevselleştirilmiş; bir sahnede Kadın, bendir ile onun ritm ve ses dünyası içerisinde, bir başka sahnede Adam, tahta sandalye ile temsil edilmiştir. Bir başka sahnede oyuncu, vücudundan bağımsız bir şekilde kollarını ve ellerini bir kukla gibi kullanarak Kadın'ı ve Adam'ı temsil etmiştir. Böylece oyuncu aynı anda Adam'ı, Kadın'ı ve Nağmeci'yi, üç farklı bakış açısını ifade edebilme olanağına sahip olabilmektedir.

4.3.2. Oyunculuk Biçemi

Oyunculuk biçiminde dramaturgideki anonimleşme yaklaşımına koşut olarak anonim bir üslup ve tavrın yakalanması hedeflenmiştir. Bu yaklaşımla kültürel bellekte yer eden anonim beden formları üzerine yoğunlaşmış ve çıkış noktası olarak minyatürler ve halk dansları gibi sanat biçimindeki bedensel ifadeler incelenmiştir. Minyatürler özellikle resmedilen insan figürlerinin postural ve jestüel ifadeleri bakımından incelenmiştir. Söz konusu minyatürlerde ya da danslarda kadın ve erkeğin temsil edilme biçimi üzerinde durulmuştur. Minyatürlerden baz alınarak jestüel biçimler ve postürler, oyuncunun icrası içerisinde bu biçimlere hareket, akışkanlık ve çeşitlilik kazandırmak üzere vücuda taşınmıştır. Amaç minyatürlerdeki jestlerin ya da halk danslarındaki figürlerin olduğu gibi kullanılması ya da taklit edilmesi değil, figürlerin ötesinde jestüel tavırların yakalanabilmesidir.

Oyuncunun bedensel ifade biçimleri konusunda yapılan bu tercih, söz konusu formları taklit etmek ya da rol kişilerine, Nağmeciler'e tarihi ya da geleneksel bir karakter vermek, oyunu tarihselleştirmek değil, gerçek bir yaşam kesitinin oyunlaştırılmasında, rol kurulumunda ya da Nağmeci'nin anlatımında varolan kişisellikten uzak, kolektif kültürel belleği harekete geçiren anonim tavrı oyuncunun üslubunda da yakalayabilmek amacıyla, onun, ortak bir bedensel ifade ve tavır haznesinden yola çıkmasını sağlayabilmektir. Bu çerçevede oyuncuların üslupta bütünlük, tutarlılık ve devamlılık yakalaması ve bu çizgi içerisinde

özgür, yaratıcı bir icra gerçekleştirebilmesi hedeflenmiştir. Aşağıda yer verilen minyatürler, bu bağlamda incelenen minyatürlere örnek olarak sunulmuştur.



Görsel 1. Sevgililer. Albüm, TSM, H2165. (And, 2004, s. 450).

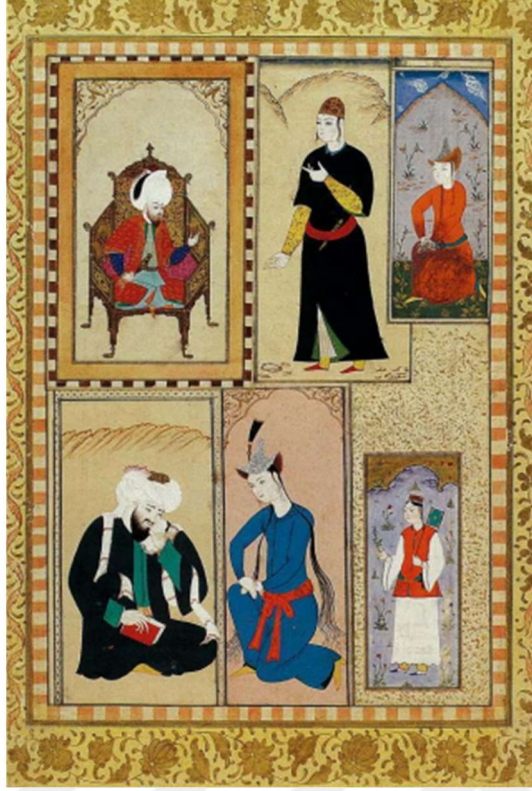
).



Görsel 2. Bursalı Yusuf Bey. Albüm, TSM, H2164. (And, 2004, s. 434).



Görsel 3. Levnî. Acem çengisi Maverdî. Albüm, TSM, H2155. (And, 2004, s. 96).



Görsel 4. Sultan III. Murat ve çeşitli figürler. 1610 civarı, Albüm, TSM, B. 408, y. 8b. (Bağcı, Çağman, Renda, Tanındı, 2006, s. 230).



Görsel 5. Bahar ve gece eğlenceleri. 1610 civarı, Albüm, TSM, B. 408, y. 19a. (Bağcı, Çağman, Renda, Tanındı, 2006, s. 231).



Görsel 6. Çalgıcı kadınlar. Albüm, TSM, H2164. (And, 2004, s. 453).



Görsel 7. Sarığını çözen genç erkek. Albüm, TSM, H2164. (And, 2004, s. 431).



Görsel 8. Seyyid Lokman. Adem ile Havva. 1583, Zübdetü't-tevârih, TİEM, 1973, Y. 18b. (Bağcı, Çağman, Renda, Tanındı, 2006, s. 133).



Görsel 9. Sevgililer. Albüm, TSM, H2168. (And, 2004, s. 449).

Minyatürler aynı zamanda, figürlerin bakan göze göre aldıkları açılar ve perspektif bağlamında da dikkate alınmıştır. İki oyuncunun karşılıklı olarak bir rolü canlandırdıkları hiçbir anda oyuncular yüzyüze oynamamış, oyuncular, tıpkı minyatürlerdeki gibi seyir yerine doğru yönelmişlerdir. Tersten perspektifte olduğu gibi, oyuncuların, kendilerine bakan göze (seyirciye) açılan bir konumlanışla, seyircisinin farkında olarak icra etmeleri hedeflenmiştir.

Oyunculuk biçeminde asal belirleyici tercih, bedensel ifadede hiçbir jestin, hareketin ya da postürün kişisel, gündelik ya da rastgele kullanılmaması ve canlandırmada her oyun kişisi için seçili ve tekrar eden bir postür ve jest dizgesi oluşturmak yönünde yapılmıştır. Metindeki üslup, şiirsellik, imge ve metafor dağarcığı, oyuncunun icrasına hem öz hem biçim bakımından kaynaklık etmiştir. Bu bağlamda metnin üslubuna bağlı olarak oyuncunun jest ve hareketlerinin de olabildiğince yalın ve stilize olarak biçimlendirilmesi yoluna gidilmiştir. Sanatta “kendine özgü bir sadeleştirme, üsluplaştırma” olarak stilizasyon (Çağlarca’dan aktaran Uygan, 2010, s. 22), biçimlemede benzetmeci bir taklit/temsil yaklaşımından, gereksiz detaylardan uzaklaşmak anlamına gelmektedir:

Herhangi bir nesnenin biçimini stilize veya deforme etmek, onun nesnel görünümünü karakterize etmek demektir. Sanatçı bu yolla taklitten uzaklaşır. Üretilen yeni biçim, doğanın biçimi olmaktan çıkar ve sanatçı yeni bir gerçekliğe, öze ulaşır (Uygan, 2010, s. 1).

Bedensel ifadede söz konusu stilizasyon ile söz düzlemindeki imgelerin oyuncunun icrasında görselleşmesi, görsel bir biçim alması amaçlanmıştır. Bununla, aynı zamanda sahnede olayın/eylemin canlandırılmasının, icra biçiminin söz düzlemindeki olay/eylem anlatısını birebir tekrar etmesinin önüne geçmek hedeflenmiştir. Böylece sahnelemede işitsel, görsel ya da sözel her aracın kendi doğasına özgü diliyle imgeyi dönüştürmesi, ona yeni bir biçim vermesi ve farklı anlamlar yüklemesi, nihayetinde anlamın çok katmanlılık ve derinlik kazanması amaçlanmıştır.

Sahnelemede tekrar eden bazı jest ya da jest dizgelerine göstergesel bir boyut yüklenmiştir. Örneğin, Adam’ın yeşil parka ilk kez girişini imleyen jest, Adam’ın parka ikinci gidişinde de kullanılmış ve metinde bir simetri oluşturan yeşil park uzamının ve bu uzamın eşiksel niteliğinin görsel göstergesine dönüşmüştür. İkinci olarak Adam’ın yeşil parka girişinden parktan kaçtığı ana dek canlandırılan jest ve hareket dizgesi, parktan kaçışı sırasında bu kez tersinden tekrar edilmiştir. Zamanda ileri, geri ve sonra tekrar ileriye doğru akan eden söz konusu jest dizgesi, Adam’ın geçmiş yaşantısını yeniden hatırlıyor ve yaşıyor olduğu

dramaturgi yaklaşımıyla paralel bir şekilde, Adam'ın parktan kaçışının, hikâyenin zaman-uzamından kaçışı ve sonra tekrar hikâyenin zaman-uzamına geri çekilişinin göstereni olarak kurulmuştur. Üçüncü olarak Adam'ın bir camın ardında kaldığı her an, sahnelemede Adam'ı temsil eden oyuncunun aynı jesti tekrar etmesiyle görsel olarak imgeleştirilmiştir. Ardında kaldığı camdaki buğuyu silmesi şeklinde belirlenen bu jest, Kadın'ın “kendi öz nefesiyle buğulandırdı aynayı” sözleri ile çakışarak Adam'ın hem Kadın'ı (aynayı) hem de kendini (aynadaki aksini) yok etme sürecinin bir göstereni olarak okunabilir. Dördüncü olarak Kadın'ın temsilinde stilize bir biçimde yapılan dikiş dikme eylemi farklı sahnelerde tekrar edilmiştir. Bu eylem, tıpkı Yunan mitolojisindeki kader tanrıçaları Moira'ların örgü örmek ile imgeleşmesi gibi, kader ve dikme, örme eylemleri arasında kurulan arketipal bağıntıya dayanarak, Kadın'ın kaderinin farkında olması ve insanlığın ya da daha özel olarak kadınların yazgısına, kendi kaderine yas tutması gibi çağrışımlar yüklenir. Aynı zamanda *dikiş dikme/örme*, Odysseia destanında eşi Odysseus'un yokluğunda kendisine talip olanları oyalamak ve kocasının dönmesi için zaman kazanmak üzere gündüz ördüğü örgüyü gece söken Penelope gibi (Erhat, 2018, s. 241) sadakati ve sabrı imlemektedir.

Oyunculuk üslubunda hedeflenen bir başka önemli nokta, oyuncunun beden kullanımında tercih edilen anonim ve rafine ifade biçimine paralel olarak, aşk, hasret, kıskançlık, üzüntü, neşe gibi genel duygu/hal durumları üzerine kurulu, rafine bir duygu/hal dünyası içerisinde icra etmesidir. Aynı zamanda oyuncunun, sıfır, iç ve dış odaklanmalar doğrultusunda özdeşleşme ve uzaklaşma gibi estetik deneyimleri, role aldığı farklı mesafeler ölçüsünde derecelendirerek kurması amaçlanmıştır.

Son olarak, oyuncunun ses ve konuşma bağlamında, yazarın metinde kurduğu ritm ve ses dünyası doğrultusunda sözün icrasını gerçekleştirmesi hedeflenmiştir.

5. “VİYANA’DA YEŞİL PARK” - REJİ DEFTERİ

5.1. Reji Yorumu

Bu sanat uygulama çalışması, anlatının sahneye dahil ettiği çift ontolojik katman ile temsiliyetini açık eden, sahneyi tıpkı Hayali'nin perdesi gibi hem hayali hem hakiki varlığıyla sunan bir temsil anlayışının oyuncuya açtığı ifade olanaklarını, seyirciyle oyuncu arasında canlı, dinamik bir ilişki kurma yollarını, oyuncu-rol ve sahne-seyir yeri ilişkisinde özdeşleşme ve uzaklaşma bağlamında farklı mesafe kurulumlarını araştırmak amacıyla gerçekleştirilmiştir. Bu çalışma aynı zamanda, gerçek bir yaşanmışlığa dayanan zamandaş bir hikâyeyi kişiselliğinden arındırıp anonimleştirerek seyirciyle paylaşmayı hedeflemektedir. Bu perspektifler doğrultusunda sahneleme, hikâye anlatıcılığının kendisini teatral bir gösterim olarak ele almış ve sahne üzerinde icracıları, yani oyuncularını ve müzisyenleri, hikâye anlatıcısı kimliği altında buluşturmuştur. Seyirciyi kurgusal olanın dışında sıfır noktadan alarak kademe kademe kurgusal dünyaya taşımak ve oradan yeniden kurgu dünyasının dışına döndürmek üzere eşiklerini açık eden bir reji anlayışı benimsenmiştir. Bu bağlamda icracılar birer hikâye anlatıcısı rolü oynamamış; hikâye anlatıcılığı onların icralarının zeminini niteleyen bir kimlik olarak ele alınmıştır. Deneyimin aktarılması esasına dayalı hikâye anlatıcılığının üç müzisyen ve iki oyuncudan oluşan beş kişilik bir Nağmeci ekibi arasında kurulan aktif, dinamik bir etkileşimle, bu paylaşımın seyirciye de sirayet edecek ve onları da hikâye anlatımı halkasının bir parçası kılacak bir yaklaşımla icra edilmesi tercih edilmiştir. Boş bir sahne uzamında gerçekleştirilen bu sahneleme, oyuncunun ilkesel olarak “anlatmak ve oynamak” eylemlerini bir arada ve iç içe geçen bir yaklaşımla icra ettiği, müziğin, alan/mekan kullanımının diğer asal anlatsal araçlar olarak belirlediği bir anlayış üzerine kurulmuştur.

Viyana’da Yeşil Park adlı bu sahnelemeyle Adam ve Kadın’ın hikâyesi, bugün hala bu coğrafyada yaşanan benzer hikâyelerin bir temsili/misali olarak sunulmuştur. Aynı Yeşil Park’tan pek çok kadın ve erkek geçmiştir ve hala geçmektedir. Reji, kıskançlığın yıkıcılığına, yok edici kötücül gücüne, insanoğlunun bencilliği ve kibrine yenilerek insan olmanın anlamını, “insanlığını” yitirilişine dair olan bu hikâyeyle, insan olmanın anlamını sorgulayan geniş bir anlam halkası üzerine kurulmuştur.

5.2. Müzik Yorumu

Reji yaklaşımının hikâye anlatıcılığı üzerine kurulması sebebiyle hikâye anlatıcılığının en az sözel anlatım kadar önemli bir parçası olan müzik, bu sahneleme çerçevesinde asal bir unsur olarak konumlandırılmıştır. Bu bağlamda müzisyenler birer Nağmeci olarak anlatıma oyuncularla birlikte özerk birer anlatı aracı olarak dahil olmuşlardır. Hikâye anlatımına dahil olan her oyuncu ve müzisyenin, her anlatım aracının -müzik, dans, söz ve canlandırma- aynı anda hem özerk hem de diğer öğelerle organik bir bağ içinde varlık göstermesi hedeflenmiştir.

Sahnelemeye dahil edilen üç müzisyen, keman ve dombra (Altay Toprak), bağlama ve cümbüş (Orhan Utku Özdemir) ve perküsyon (Ziya Özsökmenler) kullanmış ve vokal olarak da müzik icrasına katılmışlardır. Oyunda ağırlıklı olarak Kırım - Tatar halk şarkıları ve ezgileri, Azeri şarkıları, Türk halk müziği, Türk sanat müziği ve Tuva ezgileri kullanılmaktadır. Şarkı ve ezgi seçimleri metindeki göç olgusu ve dramaturgide anonimlik yaklaşımı doğrultusunda, Türk müziğinin farklı coğrafyalardaki yansımalarından tercih edilmiş, böylece oyunun müzik evreninin genişletilmesi ve farklı tınlarla müziğin açtığı anlam dünyasının zenginleştirilmesi amaçlanmıştır.

Oyundaki ayrılış-aşama-dönüş şeklindeki üçlü izleğe paralel olarak üç şarkı seçilmiş, şarkı seçiminde hikâyeyeyle şarkının sözleri ve ezgileri arasındaki ilişki, uyum dikkate alınmıştır: İlk şarkı “Küsüb Getdi”, hikâyenin, her şeyin yaşanıp bitmiş olduğu bir noktadan başlıyor oluşuna paralel olarak, Adam’ın Kadın’a karşı duyduğu pişmanlığı dile getiren, aynı zamanda tıpkı âşğın hikâyeye *giriş kapısı*’nda söylediği türküler gibi Nağmeciler’i ve seyirciyi hikâyeye, hikâyenin duygu/hal dünyasına doğru taşıyan bir şarkı olarak tercih edilmiştir. İkinci şarkı, “Eki Çomaq Balasın”, Kadın ve Adam’ın birbirlerine âşık olmasıyla birlikte bir toy/düğün şarkısı olarak dans eşliğinde icra edilmiştir. Üçüncü şarkı “Meni Ğamdan Azat Eyle”, oyunun *dönüş* halkasında icra edilmiştir. Şarkının ikinci kıtası Adam’ı temsilen ve Adam’ın Kadın’dan af dileyişinin, Kadın’a olan aşkının dile gelişi olarak; ilk kıtası ise Kadın’ı temsilen, Kadın’ın Adam’ı terk edişi ve artık çektiği gamdan azat oluşunun ifadesi olarak seslendirilmiştir. Oyunun sonunda ilk şarkı “Küsüb Getdi” yeniden icra edilmiş, bu kez âşğın çıkış kapısı’nı kapatması gibi, hikâyenin dünyasından geri dönüş yolculuğuna eşlik etmiştir. Böylelikle şarkıların, sözün dile getiremediklerini dile getirerek, anlatımı ve anlamı bütünleyici, tamamlayıcı bir unsur olarak konumlanması amaçlanmıştır.

5.3. Işık Yorumu

Hikâye anlatıcılığı üzerine kurulu rejî yaklaşımında tercih edilen açık biçim doğrultusunda ve gösterimin farklı iç ve dış mekanlarda yapılabilecek bir esneklikte tasarlanmasına uygun olarak oyun alanında genel bir aydınlatma tercih edilmiş ve gösterimin başından sonuna dek tek bir genel ışık planı kullanılmıştır. Genel ışık aydınlatması seyir yerine de taşacak şekilde ayarlanmış ve böylece seyir alanı oyuncuların seyircileri rahatlıkla görebileceği bir dozda aydınlık bırakılmıştır. Işık, gösterimin kapalı bir alanda yapılıyor olması sebebiyle yalnızca aydınlatma amacı ile kullanılmış, sahnelemeye anlatsal bir araç olarak dahil edilmemiştir.

5.4. Dekor Yorumu

Sahnelemede Nağmeciler'in oturduğu beş ahşap sandalye dışında herhangi bir dekor kullanımı tercih edilmemiştir. Ahşap sandalyeler, oyundaki "tahta bank", "tahta sandalye" ve "tahta tabut" imgelerinden yola çıkılarak tercih edilmiş ve bu üç unsuru temsilen sahnelemeye dahil edilmiştir. Sahneye yarım daire şeklinde dizilen sandalyeler, bu dizilimde yalnızca Nağmeciler'in anlatı alanı olarak kullanılmış, temsil alanına yalnızca bir sandalye, baş hikâyecinin -yani 1. Anlatıcı'nın- sandalyesi, oyunun yalnızca *mukabele ve mektup* bölümlerinde taşınmıştır. Her seferinde dairesel oyun alanının tam merkezinde konumlanan sandalyede ilk olarak Kadın, ikinci olarak ise Adam oturtulmuştur. Temsil alanına taşınan sandalye, yalnızca anlatıcıların alanı olmaktan çıkmış aynı zamanda rol kişilerinin temsil alanı olarak dönüştürülmüştür. Metinde Kadınla ilişkilendirilen ve Kadın'ın hikâyesine tanıklık eden tahta bank, sandalye ve tabutun sahnesel temsili olarak ahşap sandalye, sahnelemede Kadın'ın temsiliyetinin bir göstergesi olarak konumlandırılmıştır. Bu bakımdan tüm Nağmeciler'in ahşap sandalyede oturuyor olmaları, metin her ne kadar Adam'ı odağa alsada sahnelemede tüm hikâyenin Kadın için anlatılıyor olduğu şeklinde örtük bir gösterilen ile yüklenmiştir. Nitekim bu gösterilene paralel olarak, hikâye boyunca "ben amca / o yenge" sözleriyle mercek tutulan oyun kişisi olarak Adam'a işaret eden Nağmeci, hikâyeyi "o amca / ben yenge" diyerek bitirir. Sahnelemede ahşap sandalyeye ayrıca Adam'a dair bir göstergesel işlev de yüklenmiş, oyunun sonunda ahşap sandalyede bırakılan Adam olmuştur. Kadın'ı temsil eden oyuncu, Kadın'ın oyunun sonundaki sözlerini sandalyeden kalkarak ve ondan uzaklaşarak söyler ve sandalyeden en uzak noktada konumlanarak seyirciye anlatmaya devam eder. Kadın artık mahkûm olduğu ahşap

sandalyeden kalkmış, o sandalyeye mahkûm kalan, sonsuz bir yas içine gömülmüş Adam olmuştur.

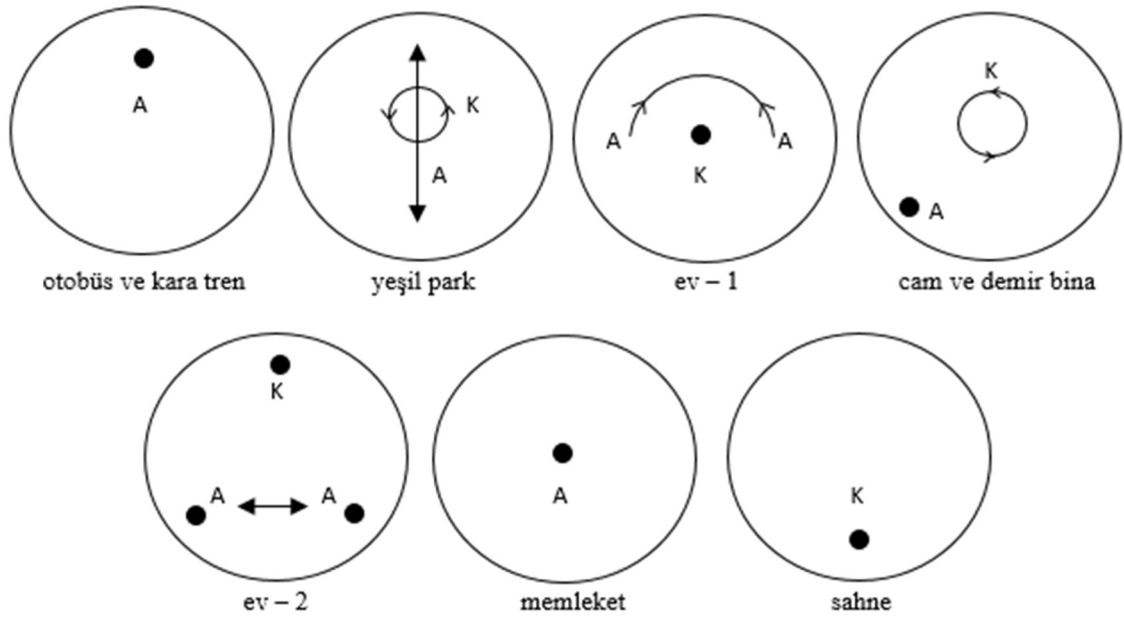
Son olarak gösteriminin yapıldığı Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü Tiyatro Anasanat Dalı alt sahnesi ebatlarının tasarlanan sahneleme için fazla büyük olması sebebiyle, sahne, arkaya konan siyah panolarla küçültülmüştür.

5.5. Mekân ve Alan Kullanımı

Oyunun rejisi yalnızca bir tiyatro sahnesi üzerinde oynanmak üzere değil, hikâye anlatımının yapılabileceği herhangi bir açık ya da kapalı mekânda sergilenebilecek nitelikte tasarlanmıştır. Sandalyelerin dizildiği yarım dairenin içerisinde kalan alan ile bu yarım daireyi seyirciye doğru tamamlayacak yarım dairesel bir alanın birleşimiyle sınırlanan dairesel boş alan, temsil alanı olarak belirlenmiştir. Oyuncular boş bir alan içerisinde performans gösterdiğinden, uzam kurulumunda metin ve oyuncunun bedensel ifadesine olduğu kadar alan kullanımına da başat bir rol atfedilmiştir. Alan kullanımında düz ve dairesel çizgiler, üçgenler gibi geometrik formlar üzerinde kurulan hareket dizgesi belirleyici olmuştur.

Oyunun başında ve sonunda simetrik olarak üst üste gelen *otobüs* ve *kara tren* uzamları, aynı nokta üzerinde, temsil dairesinin seyirciye en uzak noktasında, oyuncunun statik konumlanması ile temsil edilmiştir. Oyunda yine simetrik bir şekilde iki kez karşımıza çıkan *yeşil park* uzamı ise her seferinde, oyuncunun sahneyi ortadan ikiye kesen dikey, düz bir hayali çizgi üzerinde ileri ve geri yönde ilerleyen hareketiyle temsil edilmiştir. Bu alanda yalnızca Kadın dairesel formda hareket etmektedir. *Ev* uzamı dairesel oyun alanının tam ortasına yerleştirilen sandalyenin merkezinde olduğu bir yarım daire çizgisi etrafında kurulmuştur. Kadın sandalyede, yani merkezde, Adam ise sandalyenin etrafında dönen yarı dairesel bir alanda konumlandırılmıştır. Kadın ve Adam'ın ev uzamında ikinci kez temsil edilmesinde, *ev* uzamı için ilkin kurulan dairesel çizgi yerine bir üçgen çizgisi tercih edilmiştir. Böylelikle *ev* uzamının aşkı, kavuşmayı, yuvayı temsil eden ilk kurulumunda Kadın'ın aldığı merkezi konumun ve Adam'ın bir uydu gibi Kadın'ın etrafında dönüşünün göstereni olan dairesel form, Kadın ve Adam arasındaki birliğin, bütünlüğün bozulduğu ve birbirlerinden uzaklaşmaya başladıkları ikinci *ev* uzamında yerini, Adam ve Kadın'ın birbirlerine uzak noktalarda konumlandıkları bir üçgen formuna bırakmıştır. *Cam ve demir bina* uzamı ise

Kadın'ın oyun alanının merkezinde olduğu dairesel hareketi ve Adam'ın Kadın'ın yörüngesinden ayrılarak oyun alanının uzak bir noktasında statik konumlanışı ile temsil edilmiştir. Oyunun sonunda Adam'ın döndüğü *memleket*, ilk *ev* uzamı kurulumuna simetrik olarak dairesel oyun alanının merkezine yerleştirilen sandalye ile temsil edilmiş, sandalyede bu kez Kadın yerine Adam oturtulmuştur. Kadın'ın hikâyeyi noktlayan ve anlatıyı gösterimin “şimdi” ve “burada”sına taşıyan anlatısı ise Kadın'ı temsil eden oyuncunun, oyun alanının seyirciye en yakın noktasında, statik olarak konumlandırılmasıyla gerçekleştirilmiştir. Seyirciye en yakın mesafedeki bu nokta, oyunun başında Adam'ın seyirciye en uzak noktada konumlanışının zıttını teşkil etmektedir.



Görsel 10. Alan kullanım şeması

A: adam

K: kadın

Nağmeciler bir rol kişisini temsil etmedikleri anlarda ise temsil alanını yine dairesel, yarı dairesel ve çizgisel formları baz alarak kullanmışlardır. Müzik ve oyuncuların hareket dizgelerinde, jestüellerinde izledikleri ritm ve tempo uzam kurulumunda diğer belirleyici unsurlar olarak rol oynamıştır.

5.6. Kostüm Yorumu

Sahnelemede hikâye anlatıcılığının ve hikâye anlatıcısı kimliğinin herhangi bir kurgusal ya da tarihsel zemine oturtulmaması sebebiyle kostümlerin karakteristik, tarihi-dönemsel ya da ikonik bir vurgu içermemesine özen gösterilmiş, bu bağlamda nötr fakat aynı zamanda hikâyeye dair göstergesel nitelikler yüklenmiş bir kostüm kullanımı tercih edilmiştir.

Üç erkek müzisyen için birer mintan gömlek ve keten pantolon, iki kadın oyuncu içinse uzun elbise tercih edilmiştir. Renk seçimlerinde, metinde göstergesel nitelik taşıyan renkler göz önüne alınarak tercih yapılmıştır. Doğrudan Adam ve Kadın'ı çağrıştıracak ya da oyuncuların herhangi bir rol kişisiyle özdeşleştirilmesine sebebiyet verebilecek sarı, mavi, siyah gibi renkler kullanılmamıştır. Metinde yeşil park, ağaç, yağmur, kar, toprak, yaprak, kum gibi doğaya ait imgeler, metin boyunca Adam ve Kadın'ın hikâyesine tanıklık etmekte, onların hikâyesinden etkilenmekte, onlarla birlikte değişip dönüşmekte gibidir. Doğanın metne böyle şiirsel bir mevcudiyetle aktarılışından yola çıkarak Nağmeciler'in kostümlerinde de doğaya özgü renkler tercih edilmiş, kahverengi ve yeşilin farklı tonları kullanılmıştır. Gömlek, pantolon ve elbiselerin hepsi birbirinden farklı renklerde ve her parça, tek renk olarak belirlenmiştir.

1. ve 2. Anlatıcı'nın elbiselerine ayrıca birer işleme eklenmiştir. Bu işleme, Ekler bölümünün Ek 6 maddesinde örneklendiği üzere, "su yolu" olarak bilinen bir Anadolu motifidir.



Görsel 11. Su yolu motifi. Erişim: 12.08.2019
http://dipnotkitap.net/deneme/anadolu_motifleri.htm

Su yolu motifinin tercih edilme nedeni, Anadolu'da hayatı, hayatın sürekliliği ve döngüsellikini, canlılığı simgeliyor olmasıdır (Erbek, 2002, s.102-104). Motif, oyunda Kadın'a yüklenen hayat, can gibi temsiliyetlerle ve söz düzleminde bir gösterge olarak

suyun, hayat veren özsu, gözyaşı, yağmur, kan gibi gösterenlerle, oyunda sorgulanan “can” kavramıyla kurduğu bağıntı sebebiyle dramaturgi yorumuyla örtüşen bir gösterge olarak kostüme eklenmiştir. Motif, orijinalindeki gibi uzun sarmal döngüler halinde değil, bir su damlası şeklinde tek bir sarmal olarak işlenmiştir.

5.7. Görev Dağılımı

Oyun Adı: Viyana’da Yeşil Park

Yazar: Ali İhsan KALECİ

Yönetmen: Neslihan Derya DEMİREL

Müzik düzenleme ve icra: Altay TOPRAK, Orhan Utku ÖZDEMİR, Ziya ÖZSÖKMENLER

Oyuncular: Ayça KÖKLÜ, Neslihan Derya DEMİREL

5.8. Reji Defteri Orta Bölüm

Bu bölümde oyunun reji defterinin iç-dış aksiyon, hareket planı, teknik etmenler ve performans metnini içeren orta bölümüne yer verilmektedir. Orta bölümde şu kısaltmalar yer almaktadır:

Birinci müzisyen **M1**


İkinci müzisyen **M2**


Birinci anlatıcı **A1**

İkinci anlatıcı **A2**.

Dekor parçalarının sembolleri:

 Birinci anlatıcının sandalyesi

 İkinci anlatıcının sandalyesi

 Birinci müzisyenin sandalyesi

 İkinci müzisyenin sandalyesi

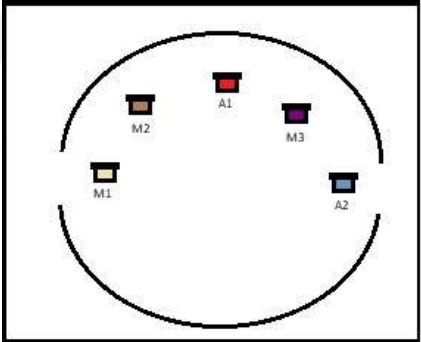
■ Üçüncü müzisyenin sandalyesi

Bir adet genel ışık planı “Q” harfiyle gösterilmiştir. Işık planının dökümü aşağıdaki şekildedir:

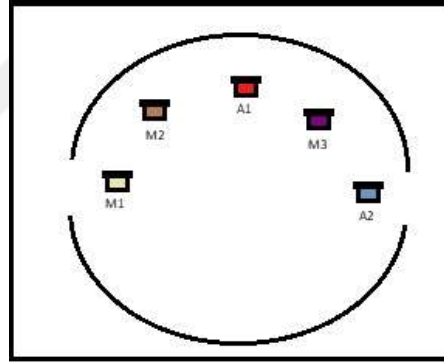
$$Q = 1+3 \blacktriangle 65^\circ + 2+6 \blacktriangle 50^\circ \quad 16+18 \blacktriangle 90^\circ + 22+24 \blacktriangle 100^\circ$$

Oyunun içinde müzisyenler tarafından icra edilen müzikler “teknik etmenler” bölümünde “M” harfiyle gösterilmiştir. Müzik değişimleri yanındaki rakamlar değiştirilerek, metin akışına göre başlangıç ve bitiş yerleri belirtilmiştir.



İÇ-DİŞ AKSİYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(1) A1, A2, M1, M2, M3 oyun alanındaki sandalyelerin üzerinde otururlar. M1 perküsyonla oyunu açar. A1 ve A2 hikâyeyi anlatmaya başlarlar.</p> <p>(2) M1, M2 ve M3 “Göy üzündə ay dolandır” şarkısını çalmaya başlar.</p> <p>(3) M3 ve A2 şarkının ilk kıtasını söyler.</p> <p>(4) A1 sandalyenin üzerinde oturur halde anlatmaya devam eder.</p>	 <p>1-4</p>	<p>Q</p> <p>↓</p> <p>M1</p> <p>↓</p>	<p>GİRİZGAH(1)</p> <p>1.Anlatıcı (Nağmeci) insan pencerede perde tül, sır.</p> <p>2.Anlatıcı (Nağmeci) bir kapanır kararır, bir açılır ışır.</p> <p>1.Anlatıcı (Nağmeci) hikâyemiz amansız bir aşk hikâyesi (2) nasıl oldu uydum şeytana, meselesi.</p> <p>2.Anlatıcı (Nağmeci) (3) <i>Göy üzündə ay dolandır, yerdə gülür gül-çiçek, Görən haçan birdə yarım qapımızdan keçəcək Küsüb getdi yarım mənim, yollar batdı dumana, Axı niyə öz eşqimi düz demədim mən ona</i></p> <p>1.Anlatıcı (Nağmeci) (4) bilirsiniz söze sohbet şerbetini katan, onu can kulağıyla dinleyen yürektir. öyleyse biline, beden gözüne değil, gönül gözüne sakilik etsin bu seyir.</p> <p>TAKDİM</p> <p>2.Anlatıcı (Nağmeci) bir hikâye. bir kadın. bir erkek.</p>

(5) A2 ve M3 şarkının nakaratını söyler.



5

Q

M1

biri amca,
biri yenge.
ben amca,
o yenge.

1.Anlatıcı (Nağmeci)

Adam, yağan yağmur,
kadın, yağmur altında
bir parkta tahta bankta
ağlayan kadın.

yağmur yağıyor,
orman orman, yeşil mi yeşil,
adını unuttuğum,
bir avusturya sokağında.

bir hikâye.
bir kadın.
bir erkek.
biri amca,
biri yenge.
ben amca,
o yenge.

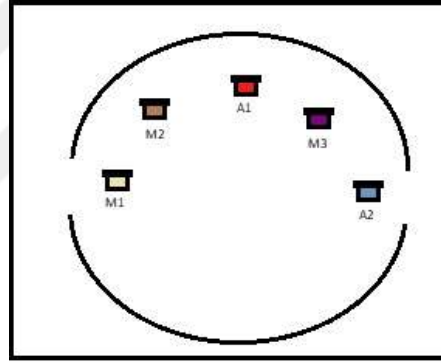
2.Anlatıcı (Nağmeci) (5)

Axı niyə öz eşqimi düz demədim mən yara

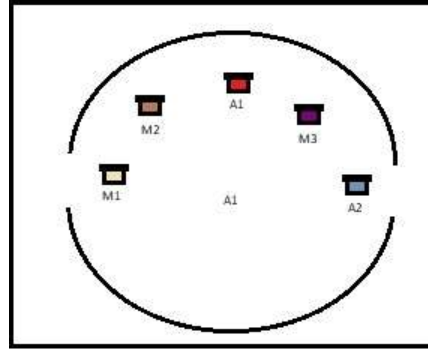
(6) Müzik sonlanırken, şarkıyı söylemeyi bitiren A2, Nağmeci olarak hikayenin zaman ve uzamına geçiş yapar.

(7) A1 ayağa kalkar ve Adam'ı canlandırmaya başlar.

(8) A1 aniden kafasını arkasına çevirir, geride bıraktıklarına bakar. Şaşkın bir halde seyirci tarafına yeniden yönelir.



6



7-8

Q

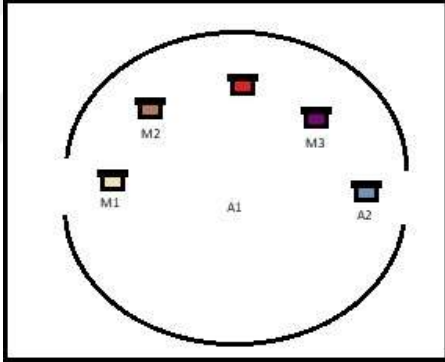
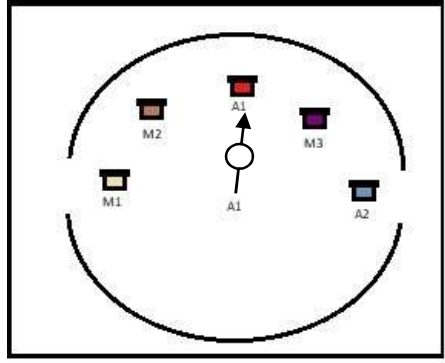
AYRILIK

2. Anlatıcı (Nağmeci) (6)
vakitlerden kuşluk vakti.
terminal, simit, çay, otobüs.
Saatlerden ayrılık saati.

1. Anlatıcı (Nağmeci)
elinde çıkın

1. Anlatıcı (Adam) (7)
biniyorum.
vakitlerden, kuşluk vakti.
ben camın bu yanında,
öte yanında eş, dost, ana, bacı,
memleket.

dökülen kap kap su.
sallanan sarı mendiller. (8)
doğruluyor ayrılık otobüsü.
içimden bağırarak geçiyor
inmek ayrılık otobüsünden
mahalleye geri dönmek,
bakın, ben geldim demek
ama ne çare, dizlerin bağı çözüktü
geçim sıkıntısı, ekmek davası

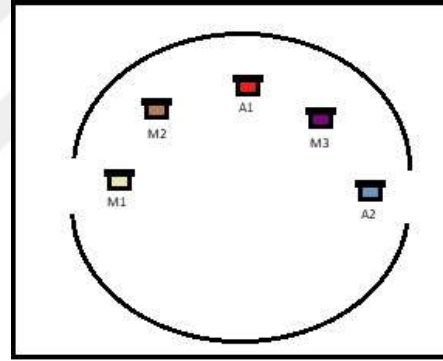
<p>(9) A2, A1'i harekete geçirmek için söze girer.</p> <p>(10) A1 olduğu yere çöker.</p> <p>(11) A1 elleriyle yolculuğu tasvirler. Hem otobüste yolculuk eden (anlatılan ben) hem de otobüste yolculuk eden kendisine bakandır (anlatan ben).</p> <p>(12) A1 sahne ortasında küçük bir daire çizerek yeniden sandalyesine oturur.</p> <p>(13) A2 sandalyesinde oturur halde uzamı tarifler.</p>	 <p>9-10-11</p>  <p>12-13</p>	<p>Q</p>	<p>YOLLAR</p> <p>2. Anlatıcı (Nağmeci) (9) Teker...</p> <p>1. ve 2. Anlatıcı (Nağmeci, Adam) (10) lastik, asfalt... gidiyoruz. (11)</p> <p>1. Anlatıcı (Adam) başım camda duruyorum. sağımız solumuz vadi, sis pus. doğan tan, batan güneş. bir tek benim gözlerim açık. önüm muamma, arkam silik hatıra.</p> <p>1. Anlatıcı (Nağmeci) işte böyle, üç gün üç gece, dağlar ovalar geçiyor otobüs.</p> <p>bir sabah alacasında duruyor. (12) iniyorlar, eşya, erzak, çıkın.</p> <p>2. Anlatıcı (Nağmeci) (13) Buraya Viyana derler, ışıklı bir şehir evleri pasta rengi, suyu tuna nehri. şoför onları bir meydanda topluyor. kulaklarımızı açın, dinleyin, diyor.</p>
---	--	----------	--

(14) A2 sandalyesinde oturur halde bendire vurarak şoförü yansılar.

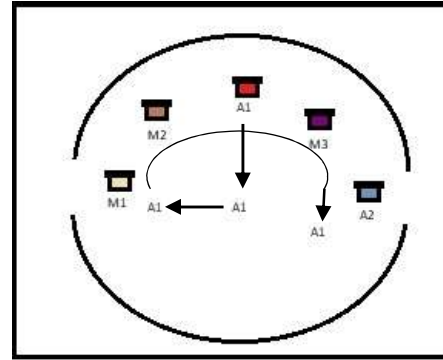
(15) A2 Nağmeci olarak Adam'ın halini tasvir eder.

(16) A1 oturduğu yerden doğrulur. Oyun alanının önüne doğru yürüyerek anlatmaya devam eder.

(17) A1 müzisyenler ve diğer anlatıcının oturduğu sandalyenin ön tarafından bir yarım ay çizerek yürür. Onlara bakarak Adam'ın üzgün ve onlara imrenen hali içinden anlatmaya devam eder.



14-15



16-17

Q

M2

2. Anlatıcı (Şoför) (14)

kader torbasından
size biçilen kıyafet,
mayası iplik iplik,
dokunmuş hasret.

bu diyar, son durağımız.
size layık görülen meslek,
ezeli sanat, ismi gurbet.
sicilde siz, artık gurbetçisiniz.

ZİKİR

2.Anlatıcı (Nağmeci) (15)

ilk zamanlar telefon ediyor.
anasının sesi, babasının sesi
dolduruyor candan kabini.
ama sonra, ses siliyor yüzleri.
ve hatırasında soluk birer resim şimdi
sılada terk ettikleri.

1.Anlatıcı (Nağmeci)

(16) evden işe, işten eve, gidip geliyor.
ev dediysek, önce bir işçi yurdu,
sonra çatı katında tek göz oda.
pencere, yatak, masa, kap kaçak.

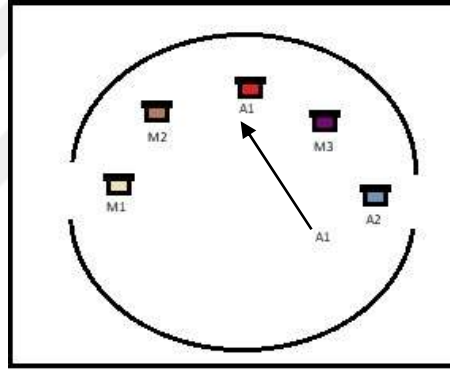
(17) bazen, ışıklı kahvelerin önünden geçiyor.
İnsanlar gülüşüp eğleniyor, bir şeyler söylüyorlar.
o anlamıyor söylenenleri, başı yerde yürüyor.

(18) A1 yarım ay çizip yürüdüğü oyun alanının sağına geldiğinde durur ve seyircilere doğru konuşmasını sürdürür.

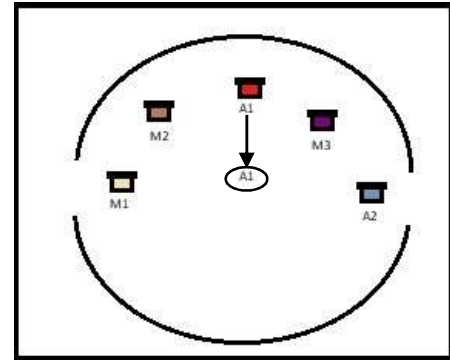
(19) A1 aklına yeni bir şey gelmiş gibi oyun alanının orta gerisine yürür, yüzü seyirciye dönük halde durur.

(20) A1 oyun alanının orta gerisinde olduğu yerden sahne ortasına doğru yürüme başlar.

(21) A1 sahne ortasına geldiğinde kapı aralama jesti yapar ve etrafına hayran bir halde bakar.



18-19



20-21

Q

keşke, kahve içecek bir dostum olsa, diyor. ve hep bir başına, evine dönüyor.

(18) çiçekleri suluyor, boy veriyor çiçekler. yem veriyor, kanatlanıp uçuyor serçeler. ya ruhuma, diyor, ruhuma ne vermeli.

YEŞİL PARK

1.Anlatıcı (Nağmeci)
bir gün yine o, (19)
yürüyor tek başına,
adını unuttuğu
avusturya sokağında.

(20) uzakta bir park var,
bilmez, gitmez.
açmaz kapısını.
ayakları kendi kendine,
alıp götürüyor onu parka.
(21) aralıyor demir kapıyı.
parka giriyor.

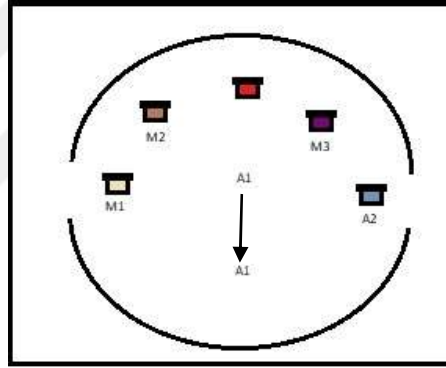
yemyeşil
ISSIZ
birileri gelmiş gitmiş,
birileri, onların ayak izleri.
adım adım parkta,
şimdi, o da ayak izi.

M3

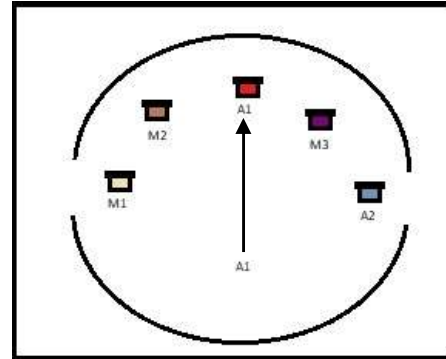
(22) A1 sahne alanının önünde birini görmüş gibi yapar. Sahne alanının önüne doğru yürümeye başlar.

(23) A1 sahnenin orta önüne gelip durur. Orada bulunan hayali kadına şaşkınlık ve hayranlık içinde bakar.

(24) A1 bir an duraklar, ne yapacağını şaşırır. Sahnenin orta gerisine doğru yüzü seyircide kalacak halde hızlı adımlarla yürümeye başlar ve durur.



22-23



24

Q

(22) uzakta tahta bank.
bankta bir kadın.
elleri başında oturmuş ağlıyor.
havada bir aşk hikâyesi.
havada amansız bir bela.

(23) kadın kumda kum,
hayat rüzgar fırtına.

kadının yanına gidiyor onu teselli etmek istiyor.
açılıp kapanıyor dudakları.
bir iki söz dökülüyor.
kadın anlamıyor deneni.
sırılsıklam soru gözleri.
ona bakıyor
ve işte o an başlıyor dönmeye zaman,
diş diş kan ter içinde akrep ve yelkovan
sonra? (24)

M4

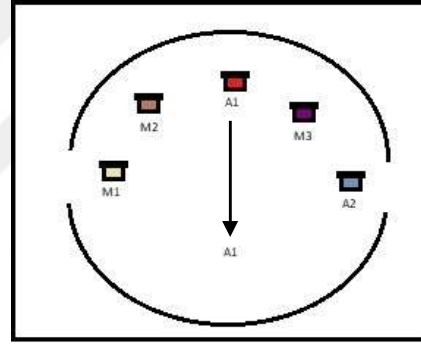
1.Anlatıcı (Adam)

sonra
çıkıyorum parktan,
kaçar gibi kendimden,
kendi gölgemden.
koşuyorum koşuyorum koşuyorum
adımı bilmediğim
bir avusturya sokağında.
Üstüme düşüyor Viyana
o şehir

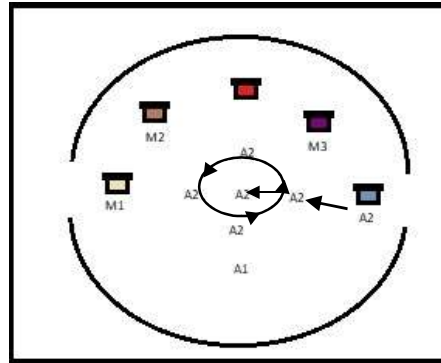
(25) A1 yavaş yavaş sahne alanının orta önüne doğru yürümeye başlar.

(26) A1 sahnenin orta önündeki yerine yeniden ulaşır ve durur, yere çöker.

(27) A1 oturduğu yerden Adam'ı canlandırmaya devam ederken, A2 onun arkasında daire çizerek anlatıdan soyutlanmış, kadının dünyasını imleyen stilize hareket dizgesini tekrar eder.



25-26



27

Q

-

M5

(25) ama yürek, ama cümle fikir, hep o kadın, hep aynı kadın.

koşsam da,
kaçsam da,
yine park.
yeşil park.
yine işte,
yine tahta bank. (26)

ama tahta bank boş
ağacın altındaki bu ses ne
havayı ısıtan nefes
o mu, o mu üşümüş pembe dudak.
Ağaç dibine çökmüş, üstü başı çamur, yaprak.

(27) Ceketimi çıkarıyorum, seriyorum tahta banka
gelip oturuyor
bana bakıyor mavi mavi

ama gözlerinin gördüğü,
ben değilim.
ben değil, başka biri.

Elimi uzatıyorum, elimden tutuyor.
Bir iki adım atıyoruz birden duruyor.
Bankı gösteriyor.
Bankta ceketim.

dönsem alsam ceketini,
bırakır mı elimi.

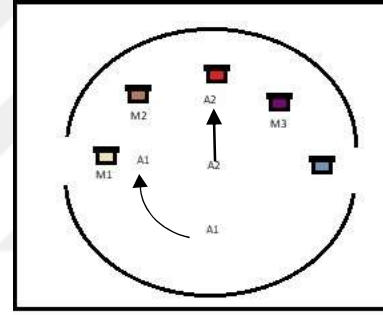
(28) A1 A2'yi izler halde oyun alanının orta arkasına doğru yay çizerek yürür. A2 oyun alanının arkasına doğru yürür.

(29) A1 sandalyesini alır oyun alanının ortasına koyar. A2 bendiri alır ve sahne ortasına gelerek sandalyeye oturur.

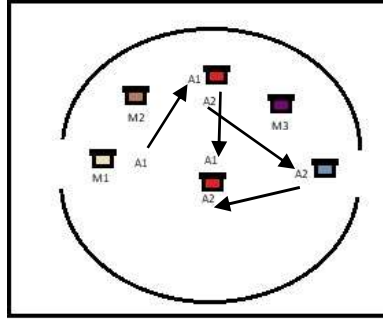
(30) A1 sandalyenin sağında yere diz çöker.

(31) A1 başını kaldırır, önce sandalyeye doğru sonra seyirci tarafına bakar.

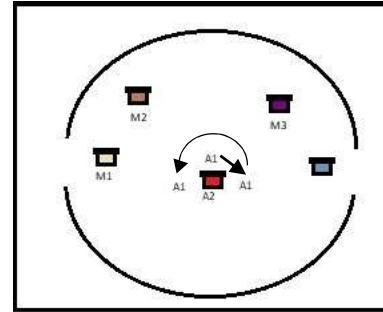
(32) A1 sandalyenin sağından kalkar soluna diz çöker. Elindeki hayali kitabın sayfalarını hızlıca çevirir, sandalyede oturan hayali Kadın'a doğru bakar, umutsuz halde seyirciye yöneltir bakışını.



28



29



30-31-32

Q

elimi bırakıp gider mi.
kalsın ne önemi var.
aslı astarı, bir ceket parçası.

O gidiyor alıyor ceketini.
giyiyorum. (28)
yürüyoruz yan yana.
onun iki eli, iki yanında,
ipte asılı çamaşır misali.

(29) sokak.
merdivenler.
evim.
kapı.
tahta sandalye.
oturuyor.

MUKABELE

1.Anlatıcı (Adam)

(30) bir lokma aşım var, veriyorum, yiyor.
bir bardak suyum var, veriyorum, içiyor.

(31) ama neden bilinmez,
gözlerinde başka biri var.
gözlerinde uzun geceler.
mevsim ilk ve sonbahar.

bir sözlük buluyorum,
(32) kelam, kalem, kelime.
diz çöküyorum önüne.

M6

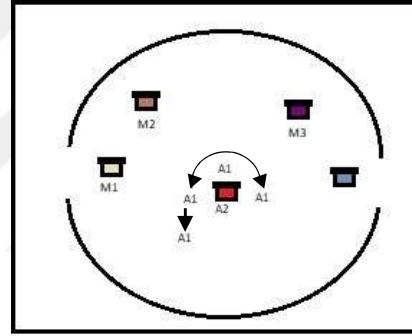
(33) A1 sandalyenin solundan kalkar sağına diz çöker. Elindeki hayali kitabın sayfalarını hızlıca çevirir, sandalyede oturan hayali Kadın'a doğru bakar, umutsuz halde seyirciye yöneltilir bakışını.

(34) A1 ayağa kalkar, A2'nin oturduğu sandalyenin arkasından ona bakarak ilerler, yanına gelince durur. A2 bendirle ona karşılık verir.

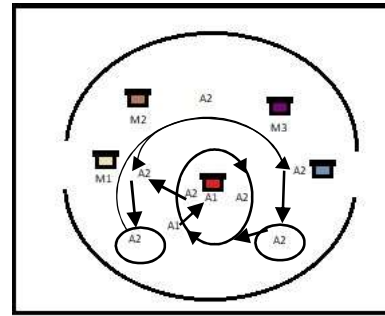
(35) A1 sandalyenin ön soluna gelir ve konuşmaya devam eder.

(36) A1 başlayan müzikle birlikte birden seyirciye doğru döner ve âşık olan Adam'ın hali içerisinde konuşur. Konuşmasının sonuna doğru sağ elini avuç içi yukarı gelecek halde yavaşça yukarıya doğru kaldırır. Müzik devam ederken sandalyeye çöker ve elini seyretmeye devam eder.

Bu esnada A2 müzisyenlerin söylediği şarkıya bir müddet eşlik ettikten sonra ayağa kalkar ve bendiri sandalyesinin önüne bıraktıktan sonra A1'in etrafında dans etmeye başlar. A1 hariç tüm oyuncular bir kutlama havasındadır. A2'nin dansının sonuna doğru A1 de ona bakarak sevinci paylaşır.



33-34-35



36

Q



-

M7



yerin yurdun neresi, evin barkın.
yok, der gibi sallıyor başının
(33) aslın ne, burası mı senin vatanın.
yok, der gibi sallıyor başının

kim kırdı kalbini.
neden o parkta,
tek başına ağlıyorsun.

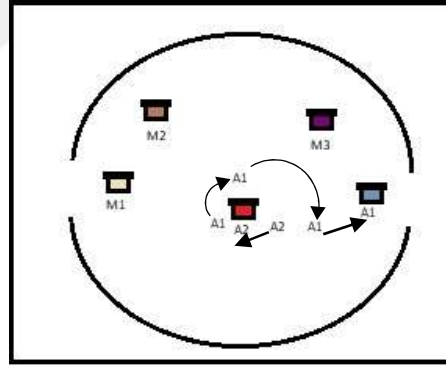
titriyor titriyor üşüyor
(34) üşüme, al giy ceketimi.
yakıştı sana, çıkartma,
bu ceket senin olsun.
ceketimin içinde sen,
bak biraz ben oldun.

(35) senden önce ben, aşk nedir bilmezdim.
bugün, ilk kez seni gördüm.
köz düştü, yandım yandım, kül oldum.

malım mülküm, dört duvar evim, sensin.
söyle hanemde, kalmak ister misin?

(36) elimi eline alıyor, götürüyor yanaklarına.
evvel ve ahir, batın, zahir
tutuşuyor aynada.

(37) A1 dansı ve müziği sonlandırır. Seyirciye dönüp Nağmeci olarak konuşmaya başlar. A2 sahne ortasında duran sandalyeye oturur ve Nağmeci olarak konuşmaya eşlik eder.



37-38

(38) A1 A2'nin sandalyesine oturur. A2 ise ortadaki sandalyede oturur halde Nağmeci olarak evde yaşananları anlatmaya başlar.

Q

GÖLGE

1.Anlatıcı (Nağmeci)

(37) hikâyedeki adam kim, kimin temsili.

2.Anlatıcı (Nağmeci)

hikâyedeki kadın kim, neyin temsili.

1.Anlatıcı (Nağmeci)

kim kime âşık

2.Anlatıcı (Nağmeci)

kim kimin içinde gizli.

1.Anlatıcı (Nağmeci)

hikâyenin özü malum birkaç söz.
söz nefes, nefes ağaçta çiçek.
koklasan uçar, toplasan solar.

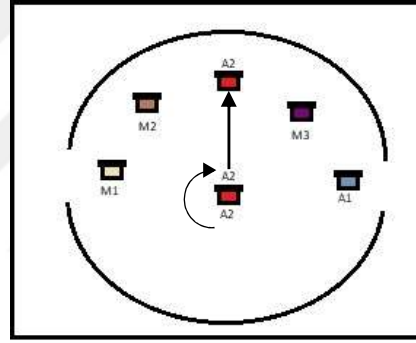
YUVA

2.Anlatıcı (Nağmeci)

(38) kadın evde tahta sandalyede,
adam ayakta, ona âşık, kul köle.
akşamlar iniyor, uzun geceler.

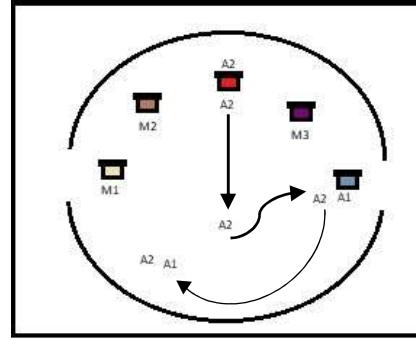
yeryüzü denilen bu diyarda,
takvim takvim dökülüyor yıllar.
eskiyor bir bir tahta döşeme.
Nakışlanıyor kader ve hayat.

(39) A2 oturduğu sandalyeden kalkar, sözlerine devam ederken sandalyeyi ilk yerine doğru götürür.



39

(40) A2 rüyayı yansılamaya başlar. Önce sahne önüne oradan A1'in yanına gider ve onu da rüyasına katar. M1 perfüsyonla ona eşlik eder. A2 A1'i sahnenin ön soluna doğru çeker. A1 yere uzanıp uykuya dalar. A1, A2 rüyayı anlatırken uyanır ve A2'yle göz göze gelir. A2 Ses'i canlandırmaya başlar. A2'nin sözleri bitince her ikisi de yere yatar ve aynı anda rüyadan uyanırlar.



40

Q

adam, kelime kelime, işaret işaret, ezberliyor, hatmediyor kadim sözlüğü. hesap kitap öğreniyor, rakamları. dinlemeden konuşmayı öğreniyor, daha kulak olmadan, dil olmayı. ve öğrendikçe dünya kelimelerini, unutup bir bir sıladaki sevdiklerini. (39) ve kadın evde. evde iki çocuk, tahta sandalyede.

RÜYA

M8

2.Anlatıcı (Nağmeci)

(40) bir gece adam bir rüya görüyor. rüyasında iki mevsim bir arada. mevsimlerini yitirmiş ağlıyor zaman

tahta bir tabut
elini uzatmak istiyor adam
sonra el, cansız
ipe asılmış çamaşır misali

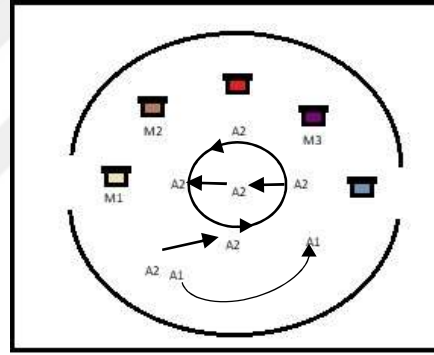
bağırıyor adam, çıkmıyor sesi.
içinde yankılanan başka bir ses:

o kadın sana yar olmaz
huyu huyuna dili diline uymaz
bu sevdadan sana hayır yok

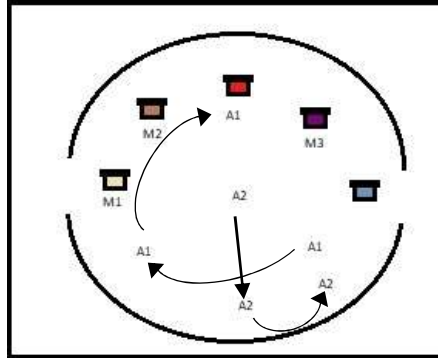
(41) A1 ve A2 uzandıkları yerden kalkarlar. A1 seyirciyle konuşmaya başlar. A2 sırtı dönük halde bir süre kalır.

(42) A2 park sahnesindeki gibi stilize hareketlerle müzik eşliğinde Kadın'ı yansılamaya başlar. Soğuk bir ruh halinde oyun alanında küçük ve hızlı adımlarla daireler çizerek yürür. A1 A2'yi izleyerek sahnenin sağ önüne doğru geçer.

(43) A1'in sözlerinin bitmesiyle A2 bir süre daha stilize hareketleri tekrar eder ve A1 sahnenin orta gerisine doğru ilerlerken A2'de sahnenin sağ önüne doğru ilerler ve dizlerinin üzerine çöker. Stilize hareketlerle nakış işler.



41-42



43

Q



M9



bak, mavi gözlerinin gördüğü, sen değilsin.

belli ben değil, başka biri.

KURUNTU

1.Anlatıcı (Adam)

(41) içim dışım gördüğüm bu rüya. rüyanın tohumları. ben yabancı bahçe. her gün biraz daha boy atıyor büyüyor tohumlar. içim dışım ısırgan, çalı diken.

evden yine erken çıkıyorum, ama gitmiyorum işe. bütün gün gizli gizli evi gözetliyorum.

(42) çocukları okula bırakıyor. yürüyor. ben arkasında. bir binanın önüne geliyor. içeri giriyor. bina yer gök arası cam. içeride aynalar.

dışarıda kar yağıyor, ama belli içeride camın ardı sıcak. içeride o ve başka kadınlar, başka adamlar. onlar bir şeyler duyuyorlar, ben bir şey duymuyorum. onlar kol kola dans ediyorlar. ben kaskatı, camın ardında onları seyrediyorum.

(43)

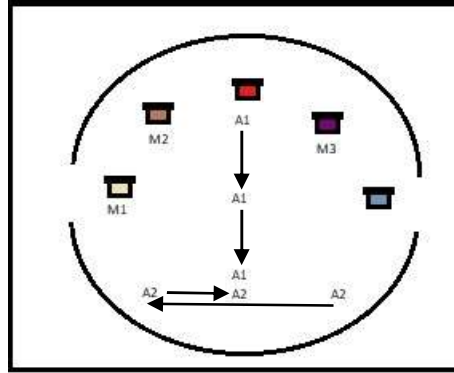
ne kadar, kaç saat, bilmiyorum.

Çıkıyorlar, ayrılıyorlar, çocukları okuldan alıyor. Eve gidiyor.

(44) A1 ve A2 rol değiştirirler. A1 dizlerinin üzerine çöker ve stilize hareketlerle nakış işler. A2 Adam olarak ayağa kalkar ve sahne önünde yürüyerek ona hesap sorar.

(45) A2 öfkeli ve çaresiz bir halde sahenin ön solundan ön ortasına gelir.

(46) A2 olduğu yere çöker. A1 sahne gerisinden A2'nin arkasına doğru yürümeye başlar. A2 oturduğu yerden A1 ise ayakta Adam'ı canlandırmaya ve sözlerle senkronize bir halde aynı hareket dizgesini yapmaya başlarlar.



44-45-46

Q

ben evin karşısındaki barda içiyorum. içim alev alev deprem, başım dumanlı. o kadınlar kim, kim o adamlar. bardan eve geliyorum. **(44)**

2. Anlatıcı (Adam)

bugün ne yaptın, diyorum.
neden gülümsüyorsun? gizlediğin bir şey mi var, konuş!
pencereden yağan kara bakıyor.

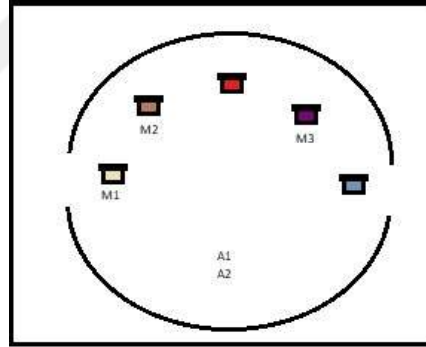
Ha sana konuşmuşum, ha kara. ikiniz de soğuk mu soğuk, buzdan yapılmışsınız. biliyorum, bir şey demeyeceksin, açmayacaksın ağzını. bir kere olsun kulağım ermedi hakikatine. sen nesin. hakikatin ne. susuyor. **(45)**
dışarı çıkıyorum. içiyorum. içiyorum. ertesi gün ve ertesi gün. yine camdan bina.
yine o, kadınlar, adamlar.
Ben, bar, şarap, cevapsız sorular.

İHANET

2. Anlatıcı (Adam)

(46) bir sabah,
çocukları okula bırakıyor,
ama camlı binaya gitmiyor.
parka gidiyor.
gidip tahta banka oturuyor.
elleri başında, ağlıyor.

(47) A1 oyun alanının ön ortasına gelir ve durur. A1'in sol eli havadadır, A2'nin ise sağ eli havadadır. Her ikisi de Adam'ı canlandırırlar. Sözleri bittiğinde havadaki elleriyle bıçaklama hareketi yaparlar.



47

Q

yanında nereden geldiği,
nereye gittiği
bilinmeyen bir adam.

ben miyim o adam.
yok ben değilim,
ben ona bakan.

(47) karşısında dikiliyorum.
elimde bıçak.
içimde bir ses

1. Anlatıcı (Adam)

vur ona

2. Anlatıcı (Adam)

diyor.

1. Anlatıcı (Adam)

Konuş

2. Anlatıcı (Adam)

diyor

1. Anlatıcı (Adam)

Susma

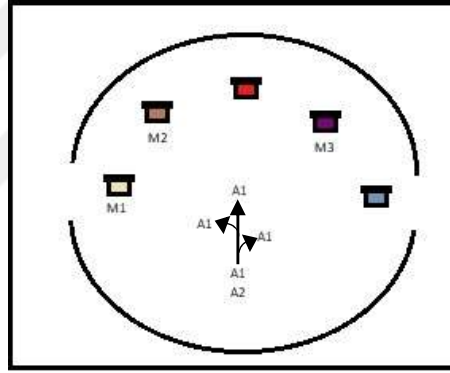
2. Anlatıcı (Adam)

diyor.

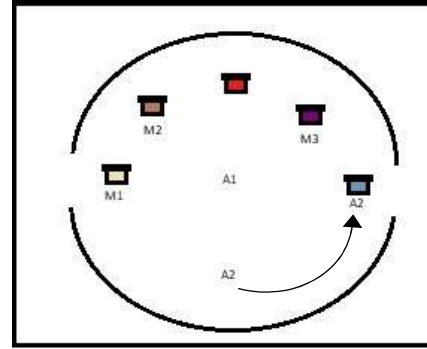
(48) A2 şaşkınlıkla ellerine bakar. A1 yalpalayarak geriye doğru gider.

(49) A1 sahne ortasına doğru yüzü seyirciye dönük halde gelir. Olduğu yere çöker. A2 sandalyesine gider, oturur.

(50) A1 çalmaya başlayan müziği dinler bir süre. Sonra konuşmaya devam eder.



48



49-50

Q

(48) sokak kan.
adam kan.
ellerim kan.
geçmişim kan.
geleceğim kan.

ayaklarım ve ben
bıçak ve ben
damlayan kan
birlikte kaçıyoruz oradan.

1. Anlatıcı (Adam)

(49) gece
elimde şişe,
iki büklüm sarhoşum.
evin önünde duruyorum.
merdivenleri çıkamıyorum.
kar yağıyor usul usul

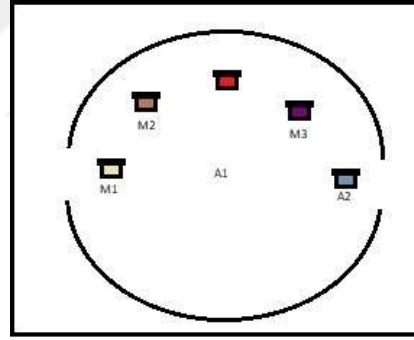
(50) çöpçüler ve yeşil tulumları,
karları süpürüyorlar.
sokak temiz, tertemiz.
benim içim dağınık.
içimi kim süpürecek.

ben ve ayaklarım,
ve boş şişe doğruluyoruz.
merdivenleri çıkıyoruz.

kapı
anahtar

M10

(51) A1 oturduğu yerde pozisyon değiştirip dizlerinin üzerine gelir. Elini hayali Kadın'a doğru uzatır. Konuşmaya devam eder.



51-52

(52) A1 dizlerinin üzerinde titrer halde doğrulur. Adam'ı ve onun iç sesini canlandırmaya devam eder.

Q



tahta döşeme
pencere

(51) o gözleri kan çanağı,
yaş yağmur kasırğa.
bana bakıyor, kanayan elime.
koşup bez getiriyor,
sarıyor elimi.

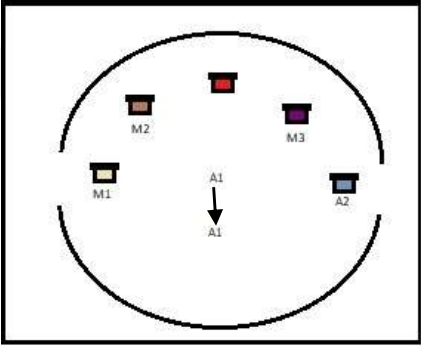
onun hiçbir yeri kanamıyor
hayret diyorum,
demek bir tek
o adamı bıçakladım
kimdi o adam, öldü mü

ben kimi bıçakladım
kimin teninde
yara açtı bu bıçak
ve neden
kan akıyor benden
bu kan kimin kanı

M11



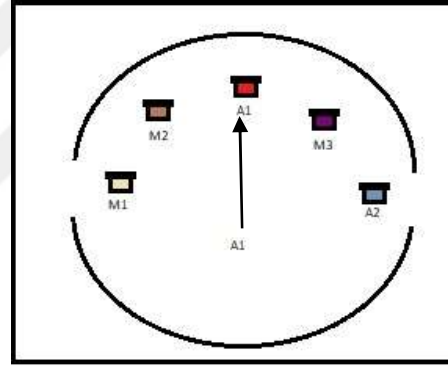
(52) doğruluyor içimde ses.
ta şurada,
karın boşluğumda
göğüs kafesimin hemen altında,
ve saldırıyor kalbime
dalga dalga nefret,
gözü kara zulüm
kalbim biçare,

<p>(53) A1 dizlerinin üzerinden doğrulur ve ayağa kalkar.</p> <p>(54) A1 birden sert tavrını yumuşatıp Kadın'ı canlandırmaya başlar. Sahne önüne doğru yönelir.</p>	 <p>53-54</p>	<p>Q</p> <p>M11</p> <p>↓</p> <p>-</p> <p>↓</p>	<p>1. Anlatıcı (İç ses) banyoya götür onu. duvar, lavabo, fayans kızıl kanıyla boyansın. sarı saç, mavi gözü, başka birini aldatmasın.</p> <p>dur, dur, dur, bekle bu en kolay. kolunu kanadını kırmak çare değil ak teninde dermansız yara açmalı.</p> <p>ona tattıracağın en iyi zehir onda yeşeren hayatı söndürmektir bak sevda bahçen zehir viran haydi kopar al çocukları ondan</p> <p>1. Anlatıcı (Adam) (53) alıyorum çocukları birden konuşmaya başlıyor sesi yumuşak, sıcak. sesi tıpkı gözleri, atan mavi şafak.</p> <p>1. Anlatıcı (Kadın) (54) onları ben, kara gecelerde doğurdum. onlar benim, etim kanım ciğerim. onlar benim, ilk ve son baharım. biri gölgesiz aklım, diğeri vicdan. ruhunda sevişmezse akıl ve vicdan, yaşlanan bedende, insan neye yarar. insaf et, ayırma beni yavrularımdan.</p>
---	---	--	---

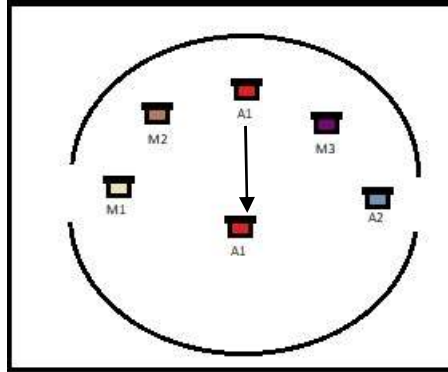
(55) A1 öfkeli ve sert bir halde yeniden Adam'ı canlandırmaya başlar. A1 iki yanındaki hayali iki çocuk ile hızlıca oyun alanının orta gerisine gider.

(56) A1 yüzünü seyirciye döner ve olduğu yerde sağa sola salınır halde anlatmaya devam eder.

(57) A1 sandalyesini alıp oyun alanının ortasına getirir ve oturur. Adam'ı canlandırmaya devam eder. Bu bölüm boyunca A2 her söze girdiğinde A1 poz halinde kalır.



55-56



57

Q

M12

1.Anlatıcı (Adam)

(55) böyle diyor.
böyle bir şeyler diyor ana dilinde.
erkeğim, anlamıyorum ana dilinden.

1.Anlatıcı (Adam)

alıyorum çocukları.
kapı.

anahtar.
merdivenler.
sokak.
hızlı hızlı yürüyorum.
iki çocuk, iki yanımda. (56)
kara bir tren.

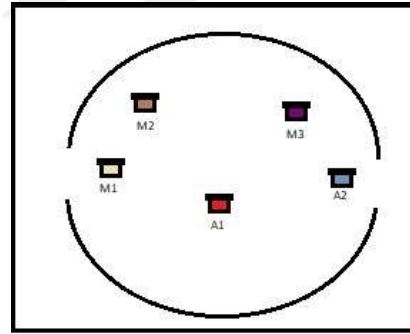
kara trende ayrılık.
ağaçlar.
sessiz bir deniz.
uzayan bozkırlar.
ben.
iki çocuk.
biri üç yaşında, diğeri dört.

MEKTUP

1.Anlatıcı (Adam)

(57) yıllar geçiyor yaşıyorum.
yaşadığım tüm mevsimler kar ve kan.

(58) A1 önce öfkeli bir halde konuşmaya başlar, sonra üzgün bir halde çevresindekilere bakar halde devam eder konuşmaya.



58

Q

M13

her cumartesi bir başka zarf.
zarfta aynı yazı, başka bir pul.

2.Anlatıcı (Kadın mektup)

ne olur, ah ne olur,
bir kere çocuklarımı göreyim.
hastayım, günlerim sayılı.
ömürüm az, tenim soldu.

2.Anlatıcı (Eş, Dost, Ana, Baba, Hısım)

anadır bu, çocuklar onun da çocukları.
haydi çağır, ver çocuklarını analarına.
insaf et, vicdana gel, uyma şeytana.

2.Anlatıcı (İki Çocuk)

baba nerde annemiz.
bu gelen mektup ne.

1.Anlatıcı (Adam)

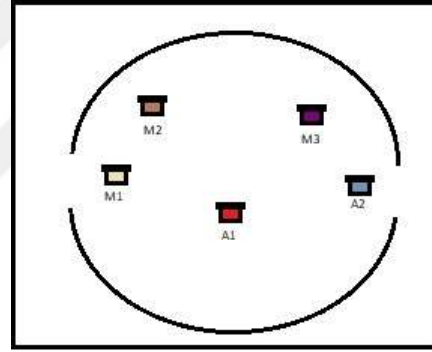
(58) öldü yok anneniz.

saçları vardı altın sarısı
gözleri vardı deniz mavisi
bir kere olsun dedim
bir kere olsun yarım
doya doya baksaydım

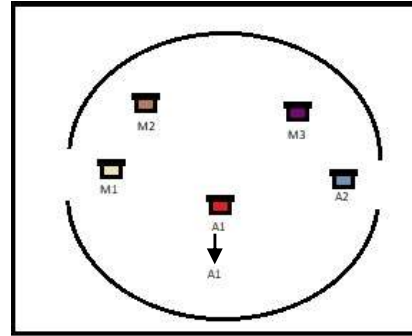
işte akşam,
işte yine yağmur yağıyor
bu ben miyim?
Neredeyim?

(59) A2 şarkı söylemeye başlar. M2 ona kemanla eşlik eder. A1 bu esnada A2'yi dinler.

(60) A1 Kadın'ı canlandırmaya başlar. Oturduğu sandalyeden kalkar, seyirciye doğru yönelir.



59



60

Q

M14



şimdi neredeyim?

bir gün,
tüm yaşadıklarımı,
akan hayat nehrine
gömebilir miyim?

bir gün,
hayatımın hesabını
verebilir miyim?

2. Anlatıcı (Nağmeci)

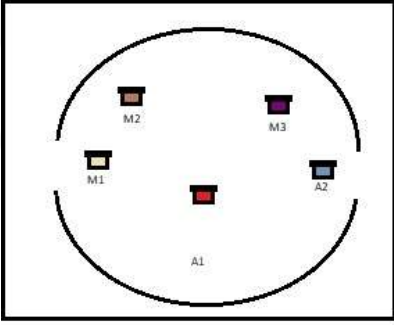
(59) *Küsmü de dilber barışalım*
Her kabahat mendedir.
Her kabahat mende de olsa
Gene de göynüm sendedir.

1. Anlatıcı (Kadın)

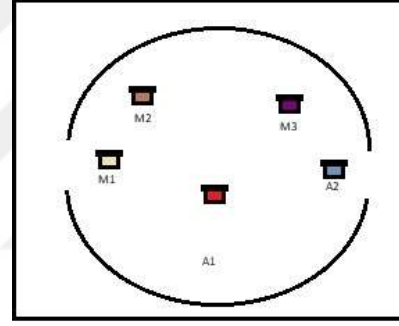
(60) artık ben
uyandığım gördüğüm rüyadan

çıkarttılar üstümü.
dört tarafı tahta konağım,
aldılar içine koydular beni.
sonra el üstünde el, gezdirdiler.
altım toprak, üstüm gök mavisi

ve eğilip bıraktılar çukura.
boş çamaşır misali vücudum.

<p>(61) A1 yeniden sahne ortasına çöker. Sözleri bittiğinde A2 şarkı söylemeye başlar. A1 üzgün halde onu dinler.</p> <p>(62) A1 oturduğu yerden kadını canlandırmaya devam eder.</p>	 <p>61-62</p>	<p>Q</p> <p>M15</p>	<p>madem beni yere serecektiniz, neden el üstünde gezdirdiniz. madem çamura bulayacaktınız, neden çiçeklerden taç yaptınız. ölen şimdi gitti kurtuldu, dediniz. neden elimi kolumu bağladınız.</p> <p>aslımız toprak, topraktan geldik ve yine toprağa döneceğiz, dediniz iyi hoş da, bakın yerden çıkartılan toprağa. kabarıyor, dönmüyor toprağına. her canlı, çayır çimen güneşte. bir ben mi layığım kara toprağına.</p> <p>(61) iki çocuk, biri üç yaşında, diğeri dört. neden gelmedi bahar, diyor küçüğü. abla üşüyorum, bu kış bitmez mi. unutma marttayız, diyor ablası, ve hala uykuda badem ağaçları</p> <p>2. Anlatıcı (Nağmeci) <i>Meni gamdan azad eyle Ne günahım var benim. Açılmamış güle de benzer Nazlı da yârim var benim.</i></p> <p>1. Anlatıcı (Kadın) (62) ve o, o gün hava pusluydu, bulutlu o gün yağmur yağıyordu orman orman,</p>
---	---	---------------------	---

(63) A1 avuç içlerini kendine doğru çevirir ve ellerini yüzüne doğru yaklaştırır. Sonra iki elini iki yanına bırakır.



63

Q

ve yeşil bir parkta, ben onu gördüm
şaşkın, koca Viyana'da yitik yolcuydu
ben ellerim başımda, ağlıyordum
bana doğru geldi, hatırımı sordu

(63) ben bir aynaydım
o aynaya bakan
yaklaştı yaklaştı
bana değil
bende kendine baktı
kendi öz nefesiyle
buğulandırdı aynayı
ne ayna kaldı
ne aynada yansısı

şimdi o
hala uykuda
iki kıyı arası akarsu, yolcu.

çiçekleri suluyor, çiçekleniyorlar.
ekmek kırıntılarını saçıyor serçelere,
bir çırpıda kanatlanıp uçuyorlar.

canına,
ya canına ne vermeli.

SON DEYİŞ

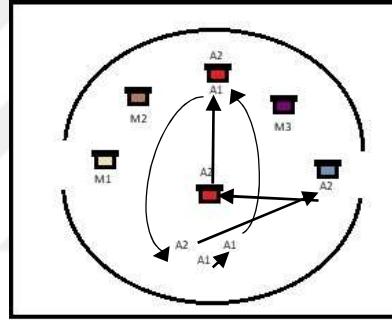
1.Anlatıcı (Nağmeci)
bir hikâye

Q

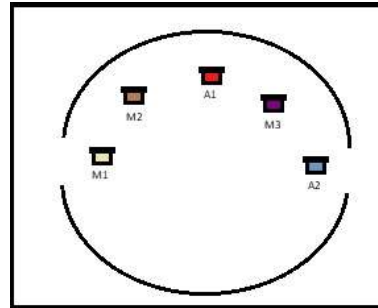
(64) A2 oturduğu yerden kalkar. Nağmeci olarak ortadaki sandalyenin başına gider. Sözleriyle birlikte sandalyeyi arkaya taşır.

(65) A2 seyirciye doğru yönelir, son sözleri söyler. Bu esnada A1 oturduğu yerden kalkar ve A1 ve A2 sandalyelerine dönerler.

(66) Şarkı başlar. Tüm oyuncular şarkıya oturdukları yerden eşilk ederler.



64-65



66

bir kadın
bir erkek
biri amca
biri yenge
iki çocuk
tahta sandalyede

2.Anlatıcı (Nağmeci)

(64) Günışığında
mumun alevi görünmez,
ama elimizi üstüne koyduğumuzda,
yakar bizi bir anda

(65) Günışığında,
mum hem vardır hem de yok.
Tıpkı bizim gibi,
Baktığımız misaller gibi.
Hem yakan hem yanan.

(66) Göy üzündə ay dolanır, yerdə gülür gül-çiçək,
Görən haçan birdə yarım qarımızdan keçəcəək
Küsüb getdi yarım mənəm, yollar batdı dumana,
Axı niyə öz eşqimi düz demədim mən ona.

Baxacaq mı görən gəlib,pəncərəmə bir də, yar
Ürəyimi saldı mənəm bir sağalmaz dərdə,yar.
Göy üzündə ay dolanır, yerdə gülür gül-çiçək,
Görən haçan birdə yarım qarımızdan keçəcəək

SON

M16

6. SONUÇ

Antik Yunan'dan günümüz tiyatrosuna dek uzanan temsil kavramı, tarihsel süreçte daha çok Aristotelesçi bir dramatik temsil anlayışıyla tiyatro dünyasında yer edinmiştir. Tiyatro sanatı kapsamında temsil kavramına yönelik tespitleri yeterince değerlendirilmemiş olan Antik Çağ'ın diğer iki idealist filozofu Platon ve Plotinus'un düşüncelerine yakından baktığımızda, 20. yüzyılda tarihsel avangartların açtığı teatralleşme kanalıyla birlikte terk edilmeye başlanan klasik temsil anlayışına getirilen farklı yaklaşımların kökenlerini görmek mümkündür. Her iki düşünür de tiyatro ve oyunculuk sanatı ile ilgili olarak ontolojik ve estetik düzlemde bugün hala birçok arayışa ışık tutabilecek düşünsel perspektifler sunmaktadır. Bu sanat çalışması kapsamında onların düşüncelerinden yola çıkarak kavramsallaştırmaya çalıştığımız *misal olarak temsil ve temaşa olarak temsil* bunlardan yalnızca ikisidir. Klasik temsil anlayışı karşısında temsiliyetini açık eden ve özdeşleşme - uzaklaşma gibi farklı estetik deneyimleri ve mesafeleri sahne üzerinde bir araya getirmeye olanak tanıyan bu temsil anlayışları Batı tiyatrosunda temsil (mimesis) ve anlatı (diegesis) arasındaki iki bin yıllık karşıtlığı aşmaya olanak tanımıştır. Platon'un, tiyatrodaki temsili bir anlatı derecesi olarak kavramımıza olanak veren tasnifi, Brecht'ten başlayarak günümüze dek pek çok tiyatro sanatçısına, tiyatrodaki anlatı ve temsil birlikteliği yolunda imkân ve ilham vermiştir.

Modern anlatıbilim, anlatı yapısına dair incelemeleriyle bugün bu olanakların kapsamını oldukça genişletmekte, anlatıyla donatılan sahnenin çift ontolojik düzleminde, farklı bakış açısı - ses ve mesafe kurulumlarıyla tiyatrodaki anlatı ve temsilin birçok kombinasyon dahilinde yapılandırılabilirliğini göstermekte ve dolayısıyla seyirci açısından farklı sahne-seyir yeri ilişkilerinin, farklı estetik deneyimlerin bir arada yaşanabileceği bir çeşitliliğe ve oyuncu açısından, oyuncu-rol ilişkisinde farklı mesafe kurulumlarının mümkün olabileceği ve farklı oyunculuk üsluplarının bir arada kullanılabilirliği bir esnekliğe işaret etmektedir.

Tiyatrodaki anlatı ve temsilin birlikteliğine taze bir bakışla yaklaşabilmek için, öncelikle sahip olduğumuz geleneksel anlatı formlarının içinde hangi nüveleri taşıdığına, yani nasıl bir anlatı üslubu devraldığımızı yakından bakmak ve buradan itibaren bugünün ihtiyaçlarına cevap aramak son derece önemlidir. Geleneksel hikâye anlatıcılığı bize göstermektedir ki bugün oyunculuk sanatıyla ilgili birçok noktaya ışık tutabilecek ve oyuncunun çalışmasına sanatsal

ve yöntemsel olarak kaynaklık, rehberlik edebilecek bir nüveye sahiptir. Hikâye anlatıcılığı bağlamında âşığın, hikâyesi, hikâyesinin kahramanları ve seyircisi ile kurduğu ilişkinin prensiplerine paralel olarak kurulacak bir oyunculuk yaklaşımı, oyuncunun sahnede tezahür ettiği haliyle hem bir rolü oynayan -gerektiğinde aynı anda başka bir rolü veya birden çok rolü de- hem rolü anlatan hem de rolü aşarak bir “*insan*”dan “*insanlık*”a doğru bir söyleme yükselen çok katmanlı bir mevcudiyet ortaya koymasına imkân tanır. Bu çok katmanlılık, oyuncunun zaman zaman role ayna olduğu, zaman zaman aynada ona baktığı, zaman zaman da aynayı tüm insanlığa doğrulttuğu, yani rolü “*ben*”, “*o*”, “*biz*” zamirleri arasında taşıdığı dikey bir çizgi üzerinde açığa çıkmaktadır. Oyuncunun bu dikey iniş ve çıkışı hem oyuncunun hem de seyircinin bakışını bir merceğin yakınlaştıran ve uzaklaştıran hareketi gibi, özdeşleşmeden uzaklaşmaya, sübjektif olandan objektif olana ve de tersi yönde sürekli bir döngü içerisinde taşımaya imkân tanıyan bir çift katmanlılık yaratmaktadır. Fakat burada kilit nokta, tüm bu katmanlar arasında oyuncunun konumu sürekli değişse de rol ile arasında hiçbir ayırım koymaya ihtiyacı yoktur. Çünkü rol oyuncuya içkindir, ne oyuncunun kendisinden başka olan ne de oyuncunun kendisi ile sınırlı olan bir şeydir. Hikâye anlatıcılığı bağlamında bir diğer önemli nokta, oyunculuk üslubunda, oyuncunun, bu katmanlar arasında yatay bir çizgide sıçramalı ya da kesintili kırılma anları ile değil, süreklilik, akışkanlık ve geçişkenlik içinde döngüsel bir şekilde seyrettiği var olma biçimine dair açtığı olanaklardır. Bu anlamda Batı tiyatrosunun icra tarzına göre iki zıt kategoriye ayırdığı oynamak - anlatmak ikiliğinin yok olduğu ve birbirinin içine geçerek sarmal bir şekilde ilerlediği bir oyunculuk anlayışının tohumları, hikâye anlatıcılığında mevcuttur. Bu yaklaşımın oyuncuya sunduğu üçüncü imkân ise oyuncunun bu kendine özgü oynama ve anlatma üslubu içerisinde seyirci ile iletişimini aralıksız sürdürebildiği, fakat bunun seyircinin oyuncuyla -rolle- özdeşleşmesi önünde hiçbir uzak mesafe ya da engel yaratmadığı, aksine bu özdeşleşmeyi kuvvetlendirdiği bir anlatı biçimini mümkün kılması, aynı zamanda sahne - seyir yeri arasında farklı mesafe derecelerinin kurulmasına imkân tanımasıdır. Tiyatroda temsil ve anlatı birlikteliğinin açtığı tüm bu ilkesel olanaklar çerçevesinde oyuncu, icrasında, farklı üslupların bir arada kullanılması, bir oyuncunun birden çok rolü canlandırması / bir rolün birden çok oyuncu tarafından canlandırılması, rol değişimleri, rolün çiftlenmesi, eş zamanlı olarak anlatmak ve oynamak, rolün oyuncu dışı araçlarla temsili gibi farklı ifade olanaklarına sahip olmaktadır.

Bu sanat çalışması kapsamında, hikâye anlatıcılığının kişisel hikâyeyi anonimleştirme yaklaşımı bağlamında, sanat çalışması sahibinin tanıklığına dayanan gerçek bir hikâye, tiyatro yazarı ve yönetmeni Ali İhsan Kaleci tarafından bu sanat çalışması için kaleme alınarak “Viyana’da Yeşil Park” isimli oyun ile kurgusal düzleme aktarılmıştır. Bu uygulama, hikâyeyi kişisellikten arındırarak seyirciyle paylaşmak ve temsilin bir anlatı derecesi olarak sahnede konumlandığı bir anlatı - temsil birlikteliği içerisinde açığa çıkacak oyunculuk imkânlarını ilkesel olarak sınamak üzere gerçekleştirilmiştir. Uygulamada oyuncunun temsil ve anlatı arasında kurduğu ilişkinin organikliğini, dinamizmini sağlamak, bir anlatı derecesi olarak konumlandırılan temsile özgü sahneleme ve oyunculuk ilkeleriyle tutarlı bir oyunculuk biçimi yakalamak hususunda zorluklarla karşılaşmış; bu zorluklar, rejinin bakış açısını değiştirerek, hikâye anlatıcılığını tiyatroya yaklaştırmaktan ziyade, tiyatroyu hikâye anlatıcılığına yaklaştırarak, alışlagelmiş, konvansiyonel tiyatro/oyunculuk biçimleri ile düşünme/icra etme alışkanlığını kırarak çözülmeye çalışılmıştır. Bu doğrultuda, tiyatrodaki anlatı dahilinde biçimsel arayışların, hali hazırdaki oyunculuk biçimlerini yeniden düşünmeye sevk edecek bir genişlikte ve sistemleştirmeye yönelik olarak sürdürülmesi, oyuncunun aynı zamanda bir anlatıcı olarak zanaatını yeniden tanımlamak, anlatıyı sahneye dahil eden çağdaş tiyatro ve oyunculuk yönelimleri açısından bir ihtiyaçtır.

KAYNAKLAR

Aktulum, Kubilay. (2014). Folklorik İmgelem, Bir Toplumsal İmgeler Rezervuarı Olarak İmgelemin Epistemolojik Temellerine Giriş. *Millî Folklor Dergisi*, Yıl 26, Sayı 101, s. 277-290.

Altaş, Şemsi. (2018). *İmgenin Bakışı*. (Sanatta Yeterlik Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Resim Anasanat Dalı. Ankara.

Altun, Işıl. (2014). Halk Hikâyelerindeki Olay ve Düşünce Aktarımlarında Digression'dan Yararlanma. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 9/3, Winter, s. 111-122.

And, Metin. (2004). *Osmanlı Tasvir Sanatları:1 Minyatür*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

And, Metin. (1970). Tiyatroda 'Açık Biçim' ve Türk Tiyatrosu Bakımından Önemi. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı 1, s. 19-31.

Arıcı, Oğuz. (2011). Bakmak, Görmek ve Orpheus Miti. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, Sayı 18, s. 152-155.

Aristoteles. (2005). *Poetika* (İ. Tunalı, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Artun, Erman. (2013). Türkü Söyleme Geleneği ile Türkülerde Tür, Şekil ve Tasnif Üzerine Düşünceler. 4. Uluslararası Türk Dünyası Kültür Kurultayı, *Türkü, Türkülerimiz, Öyküleriyle Türküler Sempozyumu* (22-24 Mart 2013), Fethiye-Muğla. Erişim: 02.05.2019. http://turkoloji.cu.edu.tr/pdf/erman_artun_turku_soyleme_gelenegi_tur_sekil.pdf

Badiou, Alain. (2013). *Başka Bir Estetik* (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Bağcı, S., Çağman, F., Renda, G., Tanındı, Z. (2006). *Osmanlı Resim Sanatı*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Bakhtin, Mikhail. (2001). *Karnaval'dan Romana* (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Başgöz, İlhan. (2012). *Türkülü Aşk Hikâyeleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Başo. (2008). *Kelebek Düşleri*. Oruç Aruoba (Der. ve Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Benjamin, Walter. (2018). Hikâye Anlatıcısı. Nurdan Gürbilek (Haz. ve Çev.). *Son Bakışta Aşk*, s. 86-112, İstanbul: Metis Yayınları.

Berger, John. (1995). *Görme Biçimleri* (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Berger, Karol (1994). Diegesis and Mimesis: The Poetic Modes and the Matter of Artistic Presentation. *The Journal of Musicology*, Volume 12/ 4, Autumn, s. 407-433.

Bolt, Barbara. (2013). *Yeni Bir Bakışla Heidegger* (M. Özbank, Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.

Boratav, Pertev Naili. (2002). *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*. İstanbul: Tarih Vakfı.

Brecht, Bertolt. (1993). *Tiyatro İçin Küçük Organon* (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Brook, Peter. (1990). *Boş Alan* (Ü. İnce, Çev.). İstanbul: Afa Yayınları.

Brook, Peter. (2004). *Açık Kapı* (M. Balay, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Campell, Joseph. (2013). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* (S. Gürses, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Cevizci, Ahmet. (2012). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Say Yayınları.

Chatman, Seymour. (2009). *Öykü ve Söylem* (Ö. Yaren, Çev.). Ankara: De Ki Basım Yayım.

Coomaraswamy, Ananda K. (1995). *Sanatın Tabiatındaki Başkalaşım* (N. Özdemiroğlu, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.

Çakar Özdemir, Özgün. (2014). *Stanislavski, Brecht ve Grotowski'nin Oyunculuk Yöntemlerinde Mesafe Kavramı: Oyuncu – Rol, Sahne – Seyir Yeri İlişkisi*. (Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Tiyatro Kuramları, Eleştiri ve Dramaturgi Anabilim Dalı. Ankara.

Çekinmez, Vural (Haz.). (t.y.). *Farklı Kültürlerde Renklerin Anlamları*. T.C. Başbakanlık Dış Ticaret Müsteşarlığı İhracatı Geliştirme Etüd Merkezi (İGEME). Erişim: 12.07.2019. www.een.kso.org.tr/up/download/dokculturandcolor02082010.pdf

Çıraklı, Mustafa Zeki. (2015). *Anlatıbilim*. Ankara: Hece Yayınları.

Dervişcemaloğlu, Bahar. (2016). *Anlatıbilime Giriş*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Detienne, Marcel. (2012). *Arkaik Yunan'da Hakikat'in Efendileri* (A. Beyaz, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Eco, Umberto. (1995). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* (K. Atakay, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.

Eliade, Mircea. (1994). *Ebedi Dönüş Mitosu* (Ü. Altuğ, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.

Erbek, Mine. (2002). *Çatalhöyük'ten Bugüne Anadolu Motifleri*. Ankara: DÖSİM Yayınları.

Erdener, Yıldırım. (2019). *Kars'ta Çobanoğlu Kahvehanesi'nde Âşık Karşılaşmaları, Âşıklık Geleneğinin Şamanizm ve Sufizmle Olan Tarihsel Bağları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Erhat, Azra. (2018). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Etimoloji Türkçe. *Mimesis*. Erişim: 01.02.2019.

<https://www.etimolojiturkce.com/kelime/mimesis>

Ezici, Türel. (2010). *Şiddetin Metafiziği ve Dramaturjik Görüntüsü*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

Farago, France. (2017). *Sanat* (Ö. Doğan, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Fırıncıoğlu, Semih. (t.y.). Yabancılaştırma ve Meta. *performansfikri*. Erişim: 30.03.2019.
<https://performansfikri.com/32-yabancilastirma-ve-meta/>

Fischer-Lichte, Erika. (2016). *Performatif Estetik* (T. Acil, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Florenski, Pavel. (2007). *Tersten Perspektif* (Y.Tükel, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Genette, Gérard. (2011). *Anlatının Söylemi* (F. B. Aydar, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Görkem, İsmail. (1998). Türk Halk Hikâyelerinin Canlı Gösterim (=Performance Oriented) Olarak İncelenmesi. *Milli Folklor Dergisi*, Sayı 37, Bahar, s. 107-113.

Güçbilmez, Beliz. (2016). *Zaman / Zemin / Zuhur*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Gümüş, Yunus Emre. (2018). 2000 Sonrası Çağdaş Türk Tiyatrosunda Yeni Bir Estetik: Performatif Anlatı. *Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, Cilt 3, Sayı 6, Kasım-Aralık, Kış, s. 237-248. Erişim: 07.07.2019
<http://dx.doi.org/10.29228/ijia.6.69>

Güray, C., Karadeniz, İ. (2019). Horasan'dan Keskin'e Bir Çılgılık: Muharrem Ertaş "Kırat Bozlağı'nın Çok Katmanlı Analizi Üzerinden Orta Asya'dan Anadolu'ya Âşıklık Geleneğinin İzini Sürmek". *Millî Folklor Dergisi*, Yıl 31, Sayı 122, s. 76-93.

Gürses, İbrahim. (2007). Jung'cu Arketip Teorisi Bağlamında Tasavvufi Öykülerin Değerlendirilmesi: Sîmurg Örneği. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt 16, Sayı 1, s. 77-96.

Harmancı, Meriç. (2013). Gurbet Türkülerine Arketipal Bir Yaklaşım. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 8/4 Spring, s. 919-926.

Haşlakoğlu, Oğuz. (2007). Görsel Sanatlarda mimesis (Kuramsal Bir Ön Eskiz). *Türkiye 'de Estetik, Türkiye Estetik Kongresi Bildiriler Kitabı*, Sanart ve TMMOB Mimarlar Odası Ortak Yayını, Ankara, s. 429-437.

Haşlakoğlu, Oğuz. (2008). Platon Düşüncesinde Aletheia. *Kaygı: Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, Sayı 11, s. 205-209.

Haşlakoğlu, Oğuz. (2017). Araf'ta Barınan: "Özdeşlik" ve "Değil Özdeşlik" arasında Sanatçının *hupokrites* olarak Portresi. *İzmir Felsefe Günleri 2012-2016 Bildiri Kitabı*, İzmir, s. 157-171.

Jahn, Manfred. (2015). *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı* (B. Dervişcemaloğlu, Çev.). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Kaplan, Mehmet Akif. (2017). Türk Sanatında Temsil. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, Cilt 6, Sayı 38, s. 2733-2749. Erişim: 20.02.2019.
10.7816/idil-06-38-09

Karaboğa, Kerem. (2005). *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Karacabey, Süreyya. (2007). *Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller*. Ankara: De Ki Yayınları.

Konak, Ruhi. (2007). Minyatür Sanatında Derinlik Anlayışı. *Sanat Dergisi*, Sayı 12, s.97-102.

Konak, Ruhi. (2014). Minyatür Sanatında Boşluk ve Mekan Anlayışı. *Akdeniz Sanat Dergisi*, Cilt 7, Sayı 14, s. 34-54.

Mazlum, Özge. (2011). Rengin Kültürel Çağrışımları. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 31, Aralık, s. 125-138. Erişim: 25.08.2019.

http://birimler.dpu.edu.tr/app/views/panel/ckfinder/userfiles/17/files/DERG_/31/125-138.pdf

Mevlana. (2011). *Konularına Göre Açıklamalı Mesnevi Tercümesi*, II. Cilt. Şefik Can (Aç. ve Çev.). İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Naversen, Ronald. (2001). Scenographic Distance. *International Federation of Theater Research (IFTR)*, Krakow-Poland. Erişim: 22.07.2019.

<https://www.ronaldnaversen.com/distance.pdf>

Ong, Walter J. (2018). *Sözlü ve Yazılı Kültür* (Postacıoğlu Banon, S., Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Oruç, Rahmi. (2014). *Sokratik Temsil: Plato'nun Mimesis Eleştirisi*. (Yüksek Lisans Tezi). Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Felsefe ve Toplumsal Düşünce Anabilim Dalı. İstanbul.

Özcan, Ceren. (2014). *Çağdaş Tiyatroda Anlatının Sahneye Çağrılması: Tiyatrotem Üzerine*. (Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Tiyatro Kuramları, Eleştiri ve Dramaturgi Anabilim Dalı. Ankara.

Öztürk, Ali Osman. (2017). *Türkiyü Okumak Türkü Yazıları II*. İstanbul: Hiperlink Yayınları.

Pavis, Patrice. (2000). *Gösterimlerin Çözümlemesi* (Ş. Aktaş, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Platon. (2007). *Yasalar* (C. Şentuna ve S. Babür, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Platon. (2010a). Kratylos (T. Aktürel, Çev.). Mustafa Bayka (Haz.). *Diyaloglar*, s. 195-260. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Platon. (2010b). Sofist (Ö. N. Soykan, Çev.). Mustafa Bayka (Haz.). *Diyaloglar*, s. 545-628. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Platon. (2013). *Philebos* (F. Akderin, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Platon. (2014). *Şölen* (E. Çoraklı, Çev.) İstanbul: Alfa Basım.

Platon. (2015). *Timaios* (F. Akderin, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Platon. (2018). *Devlet* (S. Eyüboğlu ve M. A. Cimcoz, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Richardson, Brian. (1988) Point of View in Drama: Diegetic Monologue, Unreliable Narrators, and the Author's Voice on Stage. *Comparative Drama*, Western Michigan University, Volume 22/3, s. 193-214.

Ricoeur, Paul. (2007). *Zaman ve Anlatı 1: Zaman-Olay Örgüsü-Üçlü Mimesis* (M. Rıfat ve S. Rıfat, Ç.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Sarıkartal, Çetin. (2010). Klasik Metinleri Bugün Buradan Anlatmak. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı 29, s. 67-80.

Sayın, Zeynep. (2013). *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis Yayınları.

Sözen, Mustafa. (2018). İran Sineması Ve Doğu Anlatı Gelenekleri Perspektifi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl 6, Sayı 79, Ekim, s. 16-38.

Sözer Özdemir, Şebnem. (2010). *Hikâye Anlatıcısı Olarak Oyuncu: "Jean Dark'ın Hikâyesi" Oyununun Yazım ve Sahneleme Süreçleri*. (Yüksek Lisans Tezi). Kadir Has Üniversitesi, Sosyal Bilimleri Enstitüsü. Film ve Drama Bilim Dalı. İstanbul.

Sözer Özdemir, Şebnem. (2016). *Canlı Bir Deneyim Olarak Oyuncunun Sanatı ve Geleneksel Performans Sanatlarında İcra*. (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Tiyatro Kuramları, Eleştiri ve Dramaturgi Anabilim Dalı. Ankara.

Su yolu motifi. Erişim: 12.08.2019

http://dipnotkitap.net/deneme/anadolu_motifleri.htm

Tarlan, Ali Nihat. (2001). 74. Gazel. *Fuzûlî Divanı Őerhi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Tunalı, İsmail. (2018). *GreK Estetik'i*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tuncel, Melis. (2012). *Platon'da Mimesis Kavramı*. (Yüksek Lisans Tezi). Muğla Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Felsefe Anabilim Dalı. Muğla.

Uludağ, Süleyman. (1991). Ayna. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Erişim: 01.08.2019.
<https://islamansiklopedisi.org.tr/ayna#2-tasavvuf>

Uludağ, Süleyman. (2006). Nefis. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Erişim: 24.07.2019.
<https://islamansiklopedisi.org.tr/nefis#1>

Uludağ, Süleyman. (2008). Ruh. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Erişim: 24.07.2019.
<https://islamansiklopedisi.org.tr/ruh#2-tasavvuf>

Uygan, Zeynep. (2010). *Resim Sanatında Stilizasyon ve Deformasyon*. (Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı. İzmir.

Ülger, Emir. (2013). Platon'un Sanat Kuramının Düşünsel Evrimi. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı:16, Güz, s. 15-28.

Ünal, Yörükhan. (2001). *Dram Sanatı ve Sinema - Anlatım Olanakları ve Sınırlılıklar*. (Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Sinema-TV Anasanat Dalı. İzmir.

Yılmaz, Mehmet. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınları.

EKLER

EK 1: Afiş

*Viyana'da
Yeşil
Park*

*Yazan: Ali İhsan
Kaleci
Yöneten: Neslihan
Derya Demirel*

*Dynayanlar: Ayça
Köklü, Neslihan
Derya Demirel*

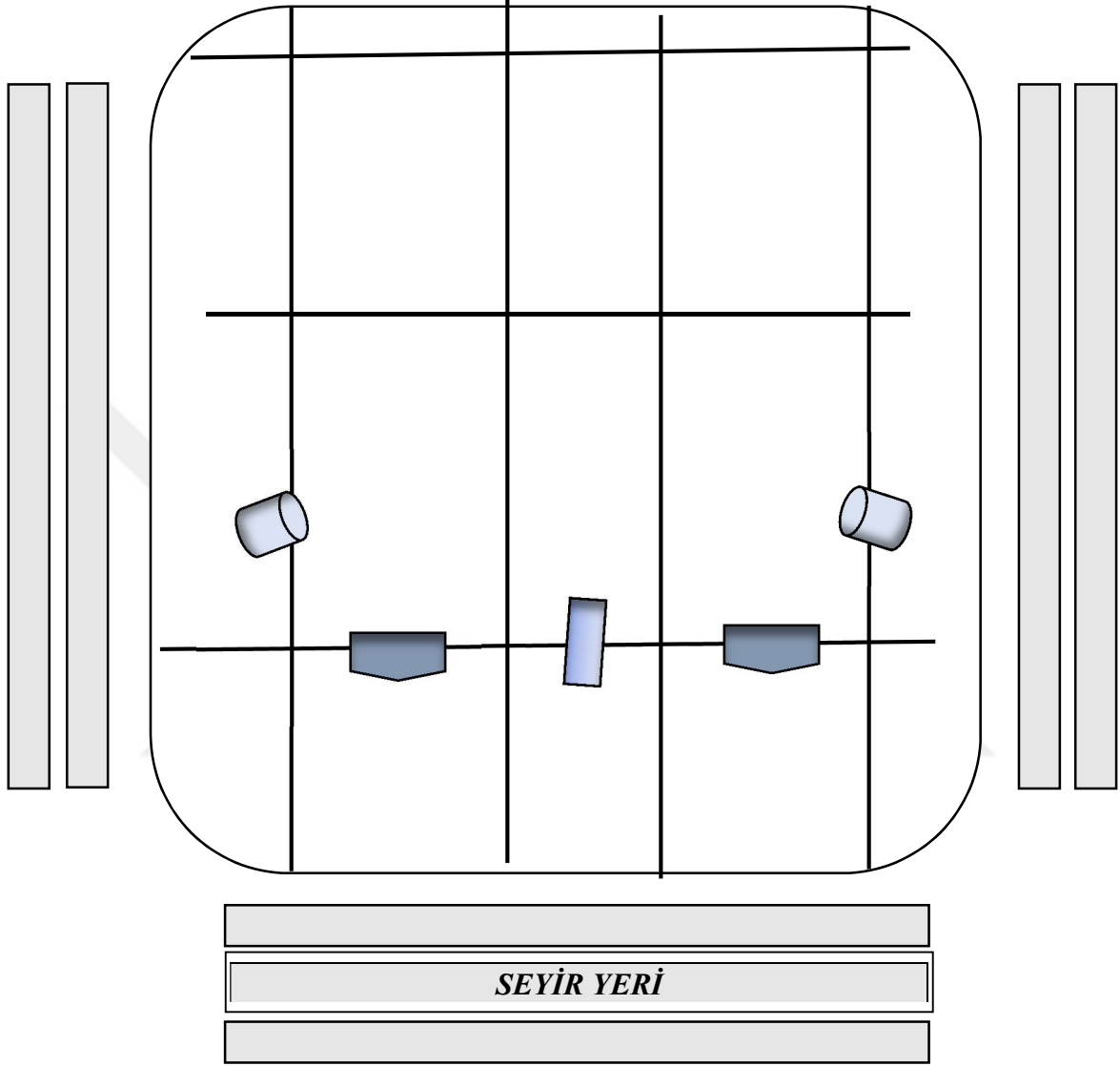
*Müzik düzenleme ve
icra: Altay Toprak, O.
Utku Özdemir, Ziya
Özsökmenler*

*20 Haziran 2019 Saat:10:00
Yer: Hacettepe Üniversitesi Ankara
Devlet Konservatuvarı
Arena Sahne*


 HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

*Sanat çalışması / proje danışmanı
Prof. Dr. Türel Ezici
Sanat çalışması / proje sahibi
Neslihan Derya Demirel*

EK 2: Işık Plan

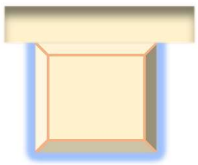
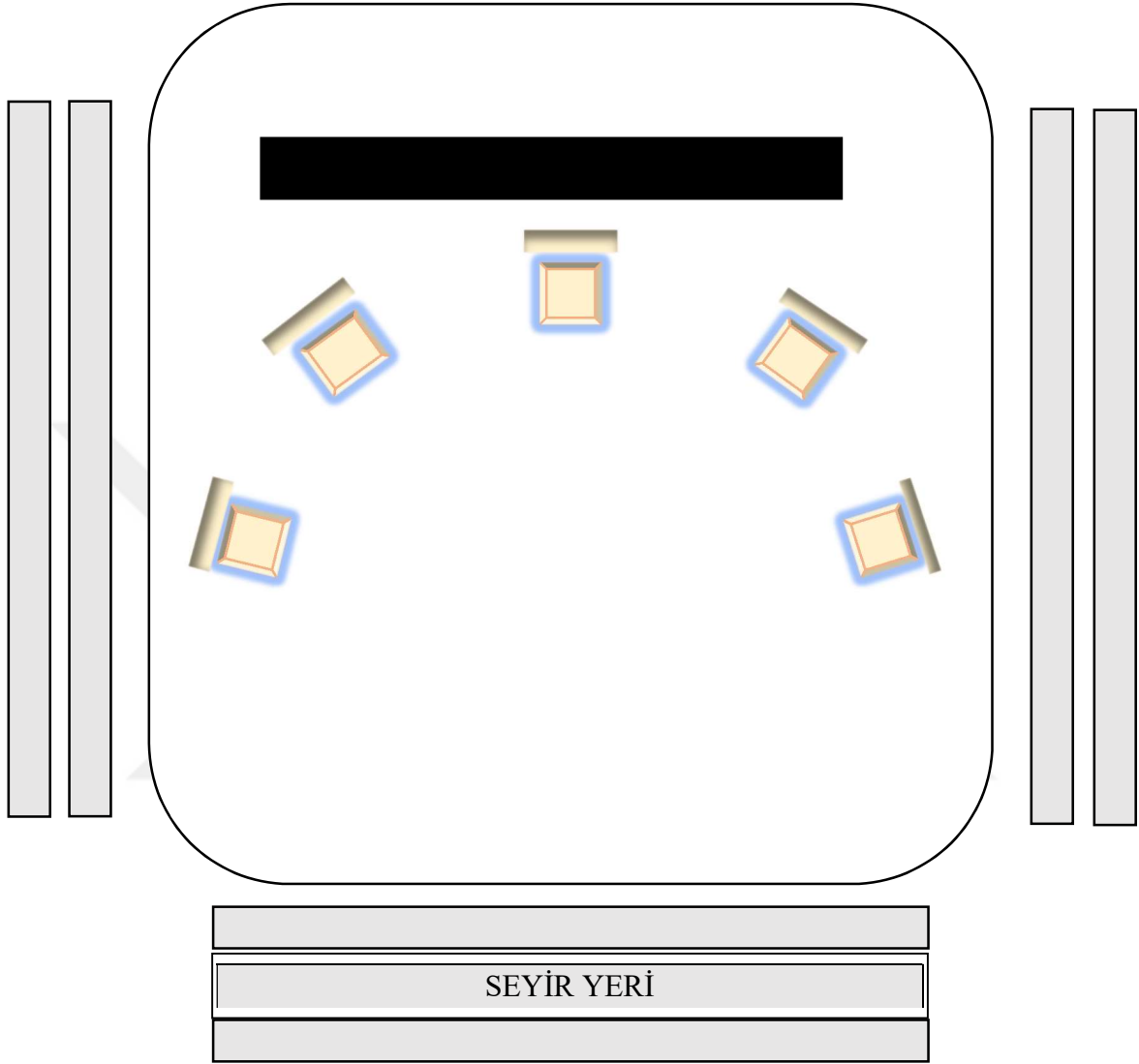


 1000 Wt P.C. Projektör x 1 Adet

 500 Wt P.C x 2 Adet

 500 Wt Reflektör x 2 Adet

EK 3: Dekor Planı



Sandalye X 5 Adet.



Pano

EK 4: Müzik Dökümü

M1: Kösüb Getdi

Söz: Aslan Aslanov

Müzik: Andrey Babayev

Göy üzündə ay dolanır, yerdə gülür gül çiçək,
Görən haçan birdə yarım qapımızdan keçəcək
Kösüb getdi yarım mənim, yollar batdı dumana,
Axı niyə öz eşqimi düz demədim mən ona

Göydəki o tənha ulduz, sanki məni andırır,

Düşündükcə hicran odu ürəyimi yandırır.

Bəlkə indi qəm içində baxır o da yollara,

Axı niyə öz eşqimi düz demədim mən yara (Sara Qedimova. Kösüb Getdi. Erişim: 05.05.2019. <https://www.youtube.com/watch?v=XxrNBuMxwrM>).

M2: Allı Turnam (Enstrümental)

Kırıkkale Türküsü

Kaynak Kişi: Keskinli Hacı Taşan / Salman Coker

Derleyen: Muzaffer Sarısözen

Rept. No: 944 (Muzaffer Sarısözen, Der., Allı Turnam nota. Erişim: 29.05.2019. <https://www.turkudostlari.net/nota.asp?turku=79>).

M3: Ağırlama (Enstrümental)

Van Yöresi Türküsü

Örnek alınan icra: Erkan Oğur

(Erkan Oğur. Ağırlama. Erişim: 05.05.2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=c1xowIs9HQs>).

M4: Vurmalı çalgılarla oyun için icra edilen orijinal ritim.

İcra: Ziya Özsökmenler

M5: Ağrlama (Enstrümental)

Van Yöresi Türküsü

Örnek alınan icra: Erkan Oğur

(Erkan Oğur. Ağrlama.

Erişim: 05.05.2019. <https://www.youtube.com/watch?v=c1xowIs9HQs>).

M6: Vurmalı çalgılarla oyun için icra edilen orijinal ritim.

İcra: Ayça Köklü

M7: Eki Çomaq Balasñ

Müzik: Kırım-Tatar Halk Ezgisi (Nogay Şivesinde)

Örnek alınan icra: Aqyar Çalgı Taqımı (Aqyar Çalgı Taqımı. Eki de Çomaq Balası. Erişim: 05.05.2019. <https://www.youtube.com/watch?v=dbw8FTtRAVU>).

Eki de şomak balasın, ay, aydadım tuzga

Kelinşeknin yosmasın, ay, denişmem kızga.

Men Kefeden çıktım, ay, at oynatıp,

Bir yar çıktı karşıma, ay, kaş oynatıp.

Men Kefeli, sen Or'lı, ay, atım da borlu,

Eğer kızını bermesen, ay, olurum zorlu (Kırımdan Nogay şivesinde cırlar. Erişim: 05.05.2019. <http://nogai.blogspot.com/2010/02/1.html>).

M8: Vurmalı çalgılarla oyun için icra edilen orijinal efekt.

İcra: Ziya Özsökmenler

M9: Oyunun müzisyenlerinden Altay Toprak'ın doğaçlama olarak dombra ve vokal ile icrasını gerçekleştirdiği orijinal müzik.

M10: Ud taksim

Makam: Hicaz

İcra: Orhan Utku Özdemir

M11: Vurmalı çalgılarla oyun için icra edilen orijinal ritim.

İcra: Ziya Özsökmenler

M12: Ölüm Ardına Düşüp (Var Git Ölüm) (Enstrümantal)

Söz: Karacaoğlan

Müzik: Musa Eroğlu

İcra Edilen Bölüm: İntro (İsmail Altunsaray versiyonu) (İsmail Altunsaray. Var Git Ölüm intro. Erişim: 06.05.2019. <https://www.youtube.com/watch?v=tpk17BZbiUw>).

M13: Vurmalı çalgılarla oyun için icra edilen orijinal efekt.

İcra: Ziya Özsökmenler

M14: Meni Ğamdan Azat Eyle

Kırım-Tatar Halk Ezgisi

Meni Ğamdan azat eyle,
Ne qabatım var benim?
Açılmamış güle de benzer,
Nazlı yarem var benim.

Küsme yarem, barışalım,

Er qabaat mendedir.

Er qabaat mende ise,

Kene de gönlüm sendedir (Meni Ğamdan Azat Eyle. Erişim: 05.05.2019. <https://lyricstranslate.com/tr/jaala-meni-%C4%9Famdan-azat-eyle-lyrics.html>).

M15: Meni Ğamdan Azat Eyle

Kırım-Tatar Halk Ezgisi (Meni Ğamdan Azat Eyle. Erişim: 05.05.2019. <https://lyricstranslate.com/tr/jaala-meni-%C4%9Famdan-azat-eyle-lyrics.html>).

M16: Kösüb Getdi

Söz: Aslan Aslanov

Müzik: Andrey Babayev (Başlangıçta söylenen Azeri ezgisinin tekrarı)

EK 5. Kostüm Fotoğrafları



“Viyana’da Yeşil Park” oyun gösterim fotoğrafı 1



“Viyana’da Yeşil Park” oyun gösterim fotoğrafı 2

EK 6. Orijinal Metin

VIYANA'DA YEŞİL PARK

Yazar: Ali İhsan KALECİ

bölüm 1
takdim

adam

bir hikâye.
bir kadın.
bir erkek.

biri amca,
biri yenge.
ben amca,
o yenge.

ben yağın yağmur,
o yağmur altında bank.

tahta bank yeşil parkta,
ben adını unuttuğum,
bir avusturya sokağında.

ben yüreğimde ağlayan,
tüm kadınların hasreti,
o bir parkta tahta bankta,
tek başına ağlayan kadın.

yağmur yağıyor,
orman orman, yeşil mi yeşil,
adını unuttuğum bir sokakta.

bir hikâye.
bir kadın.
bir erkek.

biri amca,
biri yenge.
ben amca,
o yenge.

adam

vakitlerden kuşluk vakti.
terminal, simit, çay, otobüs.
saatlerden ayrılık saati.
elimde çıkın, biniyorum.
eş, dost, ana, bacı, aşağıda,
puslu camın ardında.

eğilip baksam pencereden,
zınk diye yarılacak körpe yürek.
körpe yürek dediğin, kızıl elma.

elmanın içi ak, dışı al.
benim içim al, dışım ak.

göğüs kafesim yangın yeri,
dünya alem, kimse duymaz.
terk etme vatanı, der bir ses.
ne işin var gurbet elde.
gidişin olur, dönüşün olmaz.

lakin, dizlerin bağı çözüük.
alında kara yazı, yoksulluk,
geçim sıkıntısı, ekmek davası.

ben camın bu yanında,
öte yanında memleket.
dökülen kap kap su.
doğruluyor ayrılık otobüsü.
vakitlerden, kuşluk vakti.

önüm muamma,
arkam silik hatıra.

sıra sıra koltuklar, otobüsteyiz.
önümüz ince beyaz şeritler.
sağımız solumuz vadi, sis pus.
teker, lastik, asfalt, gidiyoruz.

al kan doğan tan, inen gece,
camlara vuran yağmurlar,
boynu bükük kırk nefes, biziz.

ve bundan böyle hayatımız,
ayrıldığıımız memleket misali,
iki tünel arası, berzah alemi.

başım camda gidiyorum.

içimden bağırarak geçiyor.
inmek ayrılık otobüsünden.
mahalleye geri dönmek,
bakın, ben geldim, demek.
ama ne çare, üstüm başım,
ölü toprağı serpili.

başım camda duruyorum.
hiçbir şey yapmıyorum.
hatta ağlamıyorum.

dışarısı sis, dışarısı karanlık.
bir tek benim gözlerim açık.

işte böyle, üç gün üç gece,
dağlar ovalar geçiyor otobüs.
bir sabah alacasında duruyor.
iniyoruz, eşya, erzak, çıkın.

şoför bizi bir meydana topluyor.
kulaklarınızı açın, dinleyin, diyor.

kader torbasından
size biçilen kıyafet,
mayası iplik iplik,
dokunmuş hasret.

bu diyar, son durağımız.
size layık görülen meslek,
ezeli sanat, ismi gurbet.
sicilde siz, gurbetçisiniz.

bölüm 3
viyana

nağmeci

buraya viyana derler, ışıklı bir şehir.
evleri pasta rengi, ortası tuna, nehir.

viyana yağmur, bağ bahçe orman.
viyana, başı duman duman dağ.

insan yuvasız kuş, yer gök arası.
boz bulanık umut, ekmek davası.

bölüm 4
kimlik

nağmeci

o bir sabah kalkıyor,
kuyruğa giriyor.

camın ardında mavi iki göz.
sana oturma izni vereceğiz.
lakin, memleketini reddeceksin.
yemin et, onu görmeyeceksin.
çık dışarı, bir sigara iç, düşün

kaldırımında, sıra sıra eğik başlar.
çöküyor, duvarda düşünüyor.

dönüyor, cam, yine mavi iki göz.
bilmediği dilde, mühüre el basıyor.
kağıttan yeşil bir kimlik veriyorlar.
bu sensin, asla kaybetme, diyorlar.

bununla her yere gidebilirsin,
unutma, yasak memleketin.
olur da vatanına dönersen,
bir daha buraya giremezsin.

bölüm 5
zikir

nağmeci

ilk zamanlar telefon ediyor.
anasının sesi, babasının sesi
dolduruyor camdan kabini.
ama sonra, ses siliyor yüzleri.

yaşlanıyor o, yaşlanıyor sevdikleri.
yine de aynı ses sılada terk ettikleri.

evden işe, işten eve, gidip geliyor.
ev dediysek, önce bir işçi yurdu,
sonra çatı katında tek göz oda.
pencere, yatak, masa, kap kaçak.

bazen, ışıklı kahvelerin önünden geçiyor.
insanlar insanlarla, masa başı sohbet ediyor,
gülüşüp eğleniyor, bir şeyler söylüyorlar.
o anlamıyor söyleneni, başı yerde yürüyor.
keşke, kahve içecek bir dostum olsa, diyor.
ve hep kendi kendisiyle, evine dönüyor.

çiçekleri suluyor, çiçekleniyor çiçekler.
yem veriyor, kanatlanıp uçuyor serçeler.
ya ruhuma, diyor, ruhuma ne vermeli.

adam

bir hikâye
bir kadın
bir erkek

biri amca
biri yenge
ben amca
o yenge

nağmeci

bir gün yine o,
yürüyor tek başına,
adını unuttuğu
avusturya sokağında.

uzakta bir park var,
bilmez, gitmez.
açmaz kapısını.

ayakları kendi kendine,
alıp götürüyor onu parka.

park yeşil mi yeşil.
park sessiz mi sessiz.

uzakta tahta bank.
bankta bir kadın.
elleri başında,
oturmuş ağlıyor.

havada bir aşk hikâyesi.
havada amansız bir bela.
kadın kumda kum,
hayat rüzgar fırtına.

kadının yanına gidiyor,
onu teselli etmek istiyor.
açılıp kapanıyor dudakları.
bir iki söz çıkıyor boğazından.
bir şeyler, kendi ana dilinden.

anlamıyor kadın deneni.
sırılsıklam soru gözleri.

ve işte o anda başlıyor dönmeye zaman,
diş diş, kan ter içinde akrep ve yelkovan.

bir soru: neden kaptırır gönlünü insan.

sonra.
sonrasını sormayın.
sonrası muallak.

adam

sonra,
ben ve ayaklarım,
ben ve kollarım,
hep birlikte,
çıkıyoruz parktan,
kaçar gibi kendimizden,
kendi öz gölgemizden.
koşuyoruz adını bilmediğimiz
bir avusturya sokağında.

ama yürek, ama cümle fikir,
hep o kadın, hep aynı kadın.
üstümüze düşüyor viyana,
cinnet cinnet çılgılık, o şehir.

koşsak da, kaçsak da,
ben ve ayaklarım,
hep aynı yerdeyiz.
hep aynı menzilimiz.

yani park.
yeşil park.
yine işte,
yine tahta bank.

ama tahta bank boş.
burada değil, yok.
rüya mı, hayal mi.
göründü ve yitti.
o şimdi nereye gitti.

ağacın altındaki ses ne.
buğu, havayı ısıtan nefes,
o mu, o mu üşümüş dudak,
ağaç dibine çökmüş çamur,
yaprak yaprak düşen yağmur.

nağmeci

ceketini çıkartıyor.
seriyor ıslak banka.
kadın gelip oturuyor.
adama bakıyor mavi mavi.

adam

gözlerinin gördüğü,
ben değilim.
ben değil, başka biri.

elimi uzatıyorum, elimden tutuyor.
bir iki adam atıyoruz, birden duruyor,
bankı gösteriyor, bankta ceketim.

dönsem alsam ceketini,
bırakır mı elimi.
elimi bırakıp gider mi.

kalsın ne önemi var.
aslı astarı, bir ceket parçası.

o gidiyor, alıyor ceketini.
alıp bana veriyor, giyiyorum.
yürüyoruz yan yana.
onun iki eli, iki yanında,
ipte asılı çamaşır misali.

sokak.
merdivenler.
evim.
kapı.
tahta sandalye.
oturuyor.

bölüm 7 mukabele

bir lokma aşım var, veriyorum, yiyor.
bir bardak suyum var, veriyorum, içiyor.

ama neden bilinmez,
gözlerinde başka biri var.
gözlerinde uzun geceler.
mevsim ilk ve sonbahar.

bir sözlük buluyorum,
kelam, kalem, kelime.
diz çöküyorum önüne.
kelimeler işaret işaret,
dökülüyor sarı deftere.

yerin yurdun neresi, evin barkın.
yok yok, der gibi sallıyor başını.
aslın ne, burası mı senin vatanın.
yok yok, der gibi sallıyor başını.

kim kırdı kalbini.
neden o parkta,
tek başına ağlıyorsun.

titriyor, titriyor, üşüyor.
üşüme, al giy ceketimi.
yakıştı sana, çıkartma,
bu ceket senin olsun.
ceketimin içinde sen,
bak biraz ben oldun.

senden önce ben, aşk nedir bilmezdim.
bugün, ilk kez seni gördüm, şad oldum.
köz düştü, yandım yandım, kül oldum.

malım mülküm, dört duvar evim, sensin.
kara zindanda, aydınlık yedi pencerem.
söyle hanemde, kalmak ister misin.

elimi eline alıyor, götürüyor yanaklarına.
evvel ve ahir, batın zahir tutuşuyor aynada.

bölüm 8 gölge

nağmeci

bir yanımız can, gölge bir yanımız.
hal buysa, böyle karılmışsa mayamız,
biz bizi, biz gölgeyi nasıl tartarız.

insan pencerede perde tül, sır.
bir kapanır kararır, bir açılır ıştır.

hikâyemiz amansız bir aşk hikâyesi
nasıl oldu uydum şeytana, meselesi.
önüm arkam sobe, ihanet bilmecesi.

hikâyedeki adam kim, kimin temsili.
hikâyedeki kadın kim, neyin temsili.
kim kime âşık, kim kimin içinde gizli.

hikâyenin özü malum birkaç söz.
söz nefes, nefes ağaçta çiçek.
koklasan uçar, toplasan solar.

nakkaş olsak, sözü söze inci gibi dizerdik,

lakın nakkaş değiliz, mesleğimiz temaşa,
tek sermayemiz bir iki mecaz, misal.
onu bunu şunu, şöyle böyle oynamak.
kızım sana diyorum, gelinim sen anla.

bilirsiniz söze sohbet şerbetini katan,
onu can kulağıyla dinleyen yürektir.
öyleyse biline, beden gözüne değil,
gönül gözüne sakilik etsin bu seyir.

bölüm 9 yuva

nağmeci

kadın evde tahta sandalyede,
adam ayakta, ona âşık, kul köle.
akşamlar iniyor, uzun geceler.

yeryüzü denilen bu diyarda,
takvim takvim dökülüyor yıllar.
eskiyor bir bir tahta döşeme.

adam, kelime kelime, işaret işaret,
ezberliyor, hatmediyor kadim sözlüğü.
sıfatları öğreniyor, cümle isimleri.
iyiyi öğreniyor, kötüyü, hayrı ve şerri.

hesabı kitabı öğreniyor, rakamları.
dinlemeden konuşmayı öğreniyor,
daha kulak olmadan, dil olmayı.

paran kadar konuş arkadaş, demeyi.
borç verme, dolsuz kalırsın, demeyi.
ve öğrendikçe dünya kelimelerini,
unutuyor bir bir sıladaki sevdiklerini.

ve kadın evde.
evde iki çocuk,
tahta sandalyede.

bölüm 10 rüya

nağmeci

bir gece adam bir rüya görüyor.
rüyasında iki mevsim bir arada.
biri ilk biri son, iki çocuk bahar.

tahta bir tabut, tabutta kadın.

kadının gözlerinde bir çift soru.
neden terk ettin beni, neden.

adam elinden tutmak istiyor.
ama eli cansız kadının,
ipe asılmış çamaşır misali

bölüm 11 kuruntu

adam

içim dışım gördüğüm bu rüya. rüyanın tohumları. ben yabancı bahçe. her gün biraz daha boy atıyor büyüyor tohumlar. içim dışım ısırgan, çalı diken.

evden yine erken çıkıyorum, ama gitmiyorum işe. bütün gizli gizli evi gözetliyorum.

o sabah çocukları okula bırakıyor. yürüyor. ben arkasında. şimdi geniş ağaçlı bir sokakta, büyük bir binanın önüne geliyor. içeri giriyor. bina yer gök arası cam ve demir. içeride aynalar.

dışarıda kar yağıyor, ama belli içeride camın ardı sıcak. içeride o ve başka kadınlar, o ve başka adamlar, pantolon, gömlek, tişört, etek.

onlar bir şeyler duyuyorlar, ben bir şey duymuyorum. onlar kol kola dans ediyorlar. ben kaskatı, camın ardında onları seyrediyorum. ne kadar, kaç saat, bilmiyorum. üstüm başım kar. nefes nefes saçım sakalım buz. onları döndüren müzik ne. o müziği ben neden duymuyorum

sonra birlikte çıkıyorlar. birbirlerine hoşcaka diyorlar. o sessiz, tek başına okula gidiyor, çocukları alıyor. merdivenler. ev.

ben evin karşısındaki barda içiyorum. içim alev alev deprem, başım dumanlı. o kadınlar kim, kim o adamlar.

bardan eve geliyorum. bugün ne yaptın, diyorum. bakıyor. gülümsüyor. neden gülümsüyorsun. gizlediğin bir şey mi var, konuş. şaşırıyor. indiriyor gözlerini. pencereden yağın kara bakıyor.

Ha sana konuşmuşum, ha kara. ikiniz de soğuk mu soğuk, buzdan yaratıksınız. biliyorum, bir şey demeyeceksin, açmayacaksın ağzını. kulağın duymadığı şey hakikat değil. bir kere olsun açmadın ağzını. bir kere olsun kulağım ermedi hakikatine. sen nesin. hakikatin ne. susuyor.

dışarı çıkıyorum. içiyorum. içiyorum. ertesi gün ve ertesi gün. yine camdan bina. yine o, kadınlar, adamlar. ben. bar. şarap. cevapsız sorular. iki çocuk tahta sandalyede.

adam

bir sabah,
çocukları okula bırakıyor,
ama camlı binaya gitmiyor.
parka gidiyor.
gidip tahta banka oturuyor.
elleri başında, ağlıyor.

yanına nereden geldiği,
nereye gittiği
bilinmeyen bir adam.

ben miyim o adam.
yok ben değilim,
ben ona bakan.

karşısında dikiliyorum.
elimde bıçak.

içimde bir ses,
vur ona, diyor.

içimde bir ses,
tutsak alıyor öz sesimi.
çığlık çığlık
dökülüyor boğazımdan.

konuş, diyor.
susma, diyor.

ama,
susuyor,
susuyor,
susuyor o,
anlamadığım bir dilde.

sokak kan.
adam kan.
ellerim kan.
geçmişim kan.
geleceğim kan.

ayaklarım ve ben
bıçak ve ben
damlayan kan
birlikte kaçıyoruz oradan.
çaresiz inerken akşam,

gece
elimde şişe,
iki büklüm sarhoşum.
önünde duruyorum.
merdivenleri çıkamıyorum.
kar yağıyor usul usul

kar sesinde istanbul nağmeleri.
ve siyahlar içinde bir genç.
ince gözlüklü, melek yüzlü,
sesi kadifeden iç çekişi.

*ne yaptım kendimi nasıl aldattım
elimle ruhumu ateşe attım
kırpıp o ince kalbi, gönlümü ele sattım
bin ızdırap yarattım*

*değiştim diken nazlı gülümle
taptığım mihrabı yıktım elimle
aşka ihanetin zehrini kattım*

çöpçüler ve yeşil tulumları,
karları süpürüyorlar.
sokak temiz, tertemiz.
benim içim dağınık.
içimi kim süpürecek.

ben ve ayaklarım,
ve boş şişe doğruluyoruz.
merdivenleri çıkıyoruz.

kapı
anahtar
tahta döşeme
pencere

o gözleri kan çanağı,
yaş yağmur kasırğa.
bana bakıyor, kanayan elime.
koşup pansuman getiriyor.
bez sargı, sarıyor elimi.

onun hiçbir yeri kanamıyor
hayret diyorum,
demek bir tek
o adamı bıçakladım
kimdi o adam, öldü mü

ben kimi bıçakladım

kimin teninde
yara açtı bu bıçak
ve neden
kan akıyor benden
bu kan kimin kanı

doğruluyor içimde ses.
ta şurada,
karın boşluğumda
göğüs kafesimin hemen altında,
ve saldırıyor kalbime
dalga dalga nefret,
gözü kara zulüm
kalbim biçare,
kalbim, güm güm.

ses

*banyoya götür onu.
duvar, lavabo, fayans
kızıl kanıyla boyansın.
sarı saçı, mavi gözü,
başka birini aldatmasın.*

*dur, dur, dur, bekle
bu en kolayı.
kolunu kanadını kırmak çare değil
ak teninde dermansız yara açmalı.
fakiri dövme neye yarar.
giysini yırt, en büyük zarar.*

*yani ona tattıracağın en iyi zehir
onda yeşeren hayatı söndürmektir
bak sevda bahçen zehir viran
haydi kopar al çocukları ondan*

alıyorum çocukları
birden konuşmaya başlıyor
şaşıyorum, sesi yumuşak, sıcak.
sesi tıpkı gözleri, atan mavi şafak.

kadın

onları ben, kara gecelerde doğurdum.
onlar benim, etim kanım ciğerim.
onlar benim, ilk ve son baharım.
biri gölgesiz aklım, diğeri vicdan.
ruhunda sevişmezse akıl ve vicdan,
yaşlanan bedende, neye yarar insan.
insaf et, ayırma beni yavrularımdan.

adam

böyle diyor.
böyle bir şeyler diyor ana dilinden.
erkeğim, anlamıyorum ana dilinden.

alıyorum çocukları.
kapı.
anahtar.
merdivenler.
sokak.
hızlı hızlı yürüyorum.
iki çocuk, iki yanımda.

kara bir tren.
kara trende ayrılık.
ağaçlar.
sessiz bir deniz.
uzayan bozkırlar.
ben.
iki çocuk.
biri üç yaşında, diğeri dört.

bölüm 13
mektup

adam

yıllar geçiyor yaşlanıyorum.
yaşadığım tüm mevsimler sonbahar.
her cumartesi bir başka zarf.
zarfta aynı yazı, başka bir pul.

kadın mektup

ne olur, ah ne olur,
bir kere çocuklarımı göreyim.
hastayım, günlerim sayılı.
ömrüm az, tenim soldu.

eş dost ana baba hısım

anadır bu, çocuklar onun da çocukları.
haydi çağır, ver çocuklarını analarına.
insaf et, vicdana gel, uyma şeytana.

adam

ölürüm, ölürüm de vermem.

iki çocuk

baba nerde annemiz.

bu gelen mektup ne.

adam

öldü yok anneniz.

*saçları vardı altın sarısı
gözleri vardı gözleri
umut umut deniz mavisi
bir kere olsun dedim
bir kere olsun yarım
doya doya baksaydım*

bölüm 14
akarsu

kadın

bir hikâye
bir kadın
bir erkek

biri amca
biri yenge
ben amca
o yenge

saatlerden sabah sekizdi.
bir bardak çay istedim.
ince belli sıcak cam geldi.
aldım, bir yudum içtim.

çıkarttılar eskiyen ceketi.
mermer taşa yıkadılar tenimi,
beyaz ketenlere sarıldım.
dört tarafı tahta konağım,
aldılar içine koydular beni.
sonra el üstünde el, gezdirdiler.
altım toprak, üstüm gök mavisi

ve eğilip bıraktılar çukura.
ince narin zayıf boynum,
bir sağa düştü, bir sola.
boş çamaşır misali vücudum.

madem beni yere serecektiniz,
neden el üstünde gezdirdiniz.
madem çamura bulayacaktınız,
neden ak pak yıkayıp yudunuz.
ölen şimdi gitti kurtuldu, dediniz.
neden elimi kolumu bağladınız.

aslımız toprak, topraktan geldik
ve yine toprağa döneceğiz, dediniz
iyi hoş da dostlar, bakın şu hale,
bakın yerden çıkartılan toprağa.
kabarıyor, dönmüyor toprağına.
her canlı, çayır çimen güneşte.
bir ben mi layığım kara toprağa.

iki çocuk, biri üç yaşında, diğeri dört.
neden gelmedi bahar, diyor küçüğü.
abla üşüyorum, bu kış bitmez mi.
unutma marttayız, diyor ablası,
ve hala uykuda badem ağaçları

ve işte o gün hava pusluydu, bulutlu
o gün yağmur yağıyordu orman orman,
ve yeşil bir parkta, ben onu gördüm
şaşkın, koca viyana'da yitik yolcuydu
benim ellerim başımda, ağlıyordum
bana doğru geldi, hatırımı sordu

ben bir aynaydım
o aynaya bakan
yaklaştı yaklaştı
kendi öz nefesiyle
buğulandırdı aynayı
ne ayna kaldı
ne aynada yansısı

şimdi o
iki kıyı arası akarsu, yolcu.
bulutlar, yüzler, sessizlik,
yansıyor akan sular da.
su yeşili,
gök mavisi, akıyor hayatı.

çiçekleri suluyor, çiçekleniyorlar.
ekmek kırıntıları saçıyor serçelere,
bir çırpıda kanatlanıp uçuyorlar.

canına,
ya canına ne vermeli.

paris, 10 mayıs 2019.

Etik Beyanı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Sanat Çalışması Raporunda,

- Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

10.10.2019

Neslihan Derya DEMİREL

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Sanat Çalışması Raporu Başlığı: Tiyatroda Temsil ve Anlatının Oyuncu Açısından Sanatsal ve Yöntemsel Olanakları ve Bir Uygulama

Yukarıda başlığı verilen Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
09.10.2019	214	374778	13.09.2019	7	1189218944

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
- ✓2. Alıntılar dâhil
- ✓3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (tarih 10/10/2019)


Neslihan Derya DEMİREL

Öğrenci No.: N14126590

Anasanat Dalı: Tiyatro

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.



Prof. Dr. Türel EZİCİ

Master's Art Work Report Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY
Institute of Fine Arts

Title : Artistic And Methodological Possibilities of Mimesis and Diagesis in The Theater in Terms of The Actor and a Practice

The whole art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
09.10.2019	214	374778	13.09.2019	7	1189218944

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
- ✓2. Quotes included
- ✓3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (date 10/10/2019)

Neslihan Derya DEMİREL

Student No.: N14126590

Department: Theatre

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

Prof. Dr. Türel EZİCİ

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI


Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. (1)
- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

10.10.2019


Neslihan Derya DEMİREL

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.