

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO KURAMLARI, ELEŞTİRİ VE DRAMATURGİ
ANABİLİM DALI**

**LOGOS'TAN MANZARAYA: METNİN GÖRSEL
DRAMATURGİSİ**

Doktora Tezi

Duygu TOKSOY ÇEBER

Ankara - 2016

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO KURAMLARI, ELEŞTİRİ VE DRAMATURGİ
ANABİLİM DALI**

**LOGOS'TAN MANZARAYA: METNİN GÖRSEL
DRAMATURGİSİ**

Doktora Tezi

Duygu TOKSOY ÇEBER

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Banu Beliz GÜÇBİLMEZ ALTAN

Ankara - 2016

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO KURAMLARI, ELEŞTİRİ VE DRAMATURGİ
ANABİLİM DALI

LOGOS'TAN MANZARAYA: METNİN GÖRSEL
DRAMATURGİSİ

Doktora Tezi

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Banu Beliz GÜÇBİLMEZ ALTAN

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

İmzası

.....
.....
.....
.....
.....

Tez Sınavı Tarihi

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim.(...../...../2016)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin
Adı ve Soyadı

Duygu TOKSOY ÇEBER

İmzası

.....

ÖNSÖZ

Tiyatro “asıl zorunluluğu görünürlük olan bir sanat” olmasına rağmen tiyatronun görsel olanı nasıl kullandığı ve izleyiciyle kurduğu görme ilişkileri üzerine yapılan çalışmaların sayısının azlığı dikkat çekicidir. Batı tiyatrosu uzun yıllar boyunca metnin egemenliği altında tanımlanan bir tiyatrodur ve bu tiyatrodaki sahneleme metnin garantisine sunulmuş bir metin resimlemesi gibidir. Dramatik metnin tiyatro üzerindeki egemenliğini, aynı zamanda metnin görsel düzenlemesinde ve izleyici ile kurulan görme ilişkilerinde de gözlemlenebilir. Bununla birlikte dramatik metnin tiyatrodaki egemenliğinin hükümsüzleşmesi, tiyatro metninin görsel düzenlemesinde ve görme ilişkilerinde de değişime yol açar. Tiyatro sahnesi izleyici ile karşılaşma anına odaklanmaya başladığında, tiyatro metninin de izleyici ile benzer ilişkileri üretmeyi amaçladığı görülür. Bu çalışma tiyatro metni üzerinden tiyatronun görselliğini araştırmaya ve tiyatro metninin yapılandırması ile izleyiciye sunulan görme pozisyonları arasındaki ilişkiye odaklanır.

Doktora sürecimde emeklerinden dolayı, Ankara Üniversitesi Dil ve Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü’ndeki hocalarım, Prof. Dr. Selda Öndül, Prof. Dr. Tülin Sağlam, Doç. Dr. Süreyya Karacabey’e ve tez sürecindeki katkılarından dolayı Doç. Dr. Ahmet Gürata’ya, tez savunması sürecindeki katkılarından dolayı Yrd. Doç. Dr. Zerrin Yanıkkaya’ya ve nihayetinde bu çalışmanın ve doktora sürecinde pek çok şeyin mümkün olmasını sağlayan tez danışmanın Prof. Dr. Beliz Güçbilmez’e çok teşekkür ederim. Ayrıca yardımlarından dolayı Deniz Aras’a, Ceren Karaca’ya ve ödevimin bitmesine sevinen Defne Nina ve Tansel Çeber’e de teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
İÇİNDEKİLER	ii
GÖRSELLER	iii
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: DRAMATİK METİNDE GÖRME VE DRAMATİK METNİN GÖRME ARAÇLARI	14
1.1. Dramatik Metinde Görme ve Görsellik.....	14
1.2. Dramatik Metnin Görme Araçları	44
1.2.1. Perspektif ve Stereoskop	44
1.2.2. Nazar/Gaze	58
1.2.3. Gerçeklik Yanılsaması	72
2. BÖLÜM: MANZARA METİNDE GÖRME VE MANZARA METNİN GÖRME ARAÇLARI	85
2.1. Manzara Metinde Görme ve Görsellik.....	85
2.2. Manzara Metnin Görme Araçları	108
2.2.1. Haptik Estetik	108
2.2.2. Gamze/Glance.....	123
2.2.3. Paralaks Görüş	133
3. BÖLÜM: GÖRSEL DRAMATURGİ	148
3.1. Henrik Ibsen'in "Hortlaklar" Adlı Metninin Görsel Dramaturgisi.....	148
3.2. Heiner Müller'in "Resim Tasviri" Adlı Metninin Görsel Dramaturgisi....	185
SONUÇ	227
ÖZET	238
ABSTRACT	239
KAYNAKÇA	240

GÖRSELLER

Görsel 1	“La Camaraderie. Act Three, Revue du Theatre, 1837.....	42
Görsel 2	A stereograph of Henrik Ibsen, 1905.....	57
Görsel 3	Robert Doisneau, “Dolaylı Bir Bakış”, 1948	63
Görsel 4	Paralaks Etkisi.....	134
Görsel 5	Paralaks Hatası.....	135
Görsel 6	Van Dyck, “Kör Belisaeius”, 18.yüzyıl.....	166
Görsel 7	Stefan Kunzmann, “Picture Description/Explosion of a Memory”....	223

GİRİŞ

Tiyatronun temelde bir ilişki kurma biçimi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Pek çok farklı tiyatro yapma biçimi olduğundan söz ederiz, aslında bu bir yerde, tiyatronun pek çok farklı şekilde ilişki kuruyor oluşudur. Tiyatroyu, “asıl zorunluluğu görünürlük olan bir sanat”¹ biçiminde tarif eden Heidegger, tiyatronun ilişkiye dayalı temelinin görme, görsel olan ve görünürlükle yüklü olduğuna dikkat çeker. Peter Brook, tiyatrodan söz ederken öncelikle bu ilişkiden söz eder; “[h]erhangi boş bir mekan alır, işte burası bir sahnedir diyebilirim. Bir adam bu boş mekanın ortasından yürüyerek geçer ve bir başkası da bu adamı gözleriyle izler, işte tiyatro etkinliği için bize gereken şey bu kadardır.”² Brook’un çok alıntılanan bu tiyatro tarifinde, bu ilişkinin yalınlığı dikkat çekicidir. Buna karşın tiyatrodaki görme, izleme, seyretme veya görünürlüğün her zaman bu kadar yalın bir biçimde kurulduğunu söylemek kolay değildir. Tiyatro tarihi, sahne ile seyir yeri arasındaki ilişkinin radikal ayrımından bu ilişkinin ortadan kaldırılmasına yönelik radikal girişimlere kadar, bu seyir ilişkisinin birinden farklı pek çok biçimde kurulabileceğini bize gösterir. Tiyatro kelimesi “tiyatral olayın görüldüğü yer anlamına gelen Yunanca *theatron*” sözcüğünden gelir. Tiyatroya seyretme ve görünürlük temelinden bakıldığında, tiyatro “birinin görmesi ile görülen şey arasındaki ilişki”nin kurulduğu bir mekandır.³ Bununla birlikte tiyatrodaki ‘gören’ (izleyici) ile ‘görülen’ (sahne) arasındaki ilişki, aynı zamanda tarihsel, kültürel, ideolojik yapılara ve bu yapıların görünür olduğu skopik rejimlere de işaret eder.

¹ Beliz Güçbilmez, “Tekinsiz Teatrallık/Sahne-Dışı’nın Temsili: Eurydike Olarak Beckett Oyunları”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 20:2005, s.24.

² Peter Brook, **Boş Mekan**, Çev.: Ülker İnce, (İstanbul: Hayalbaz Kitap, 2010) s. 11.

³ Maaike Bleeker, **Visuality in the Theatre, The Locus of Looking**, (New York: Palgrave Macmillan, 2007) s.2.

“Logos’tan Manzaraya: Metnin Görsel Dramaturgisi” adlı bu tez, tiyatroyu izleyici ile sahne arasında kurulan bir iletişim olarak tanımlarken, tiyatroyu bir görme yeri ve tiyatroyla kurulan ilişkiyi de bir görme ilişkisi biçiminde ele alırken, bir anlamda tiyatronun skopik görme rejimleriyle olan ilişkisiyle farklı tiyatro yapma biçimleri arasındaki bağlantının izini sürmeyi amaçlar. Jonathan Crary, **Gözlemcinin Teknikleri** çalışmasında seyirci/izleyici sözcüğü yerine, neden gözlemci sözcüğünü kullandığını açıklarken görmenin konvansiyonel, kültürel, toplumsal ve ideolojik alt yapısına işaret eder: “Gözlemci kuşkusuz görendir; ancak bundan daha önemlisi, önceden belirlenmiş olanaklar dizisi içinde gören, belirli gelenek ve sınırlama sistemi içine yerleşmiş birisi olmasıdır.” Crary aynı zamanda seyirci/izleyici sözcüğünün “edilgen bir biçimde seyreden” yükünden bahseder: “Spectator özellikle de 19. yüzyıl kültürü bağlamında özel çağrışımlar da taşır: bir müze ya da tiyatrodaki bir gösteriyi edilgen bir biçimde seyreden bir seyirci.”⁴ Bu noktadan yola çıkarak seyirci veya izleyici sözcüklerinin bugün bizim de benzer şekilde düşündüğümüz haliyle “edilgen bir biçimde seyreden” çağrışımına yol açmasının nedenlerin neler olduğunu düşünmemiz gerekir. Tiyatronun görme ilişkilerinin araştırılması aynı zamanda bu varsayımın nedenleri üzerine de fikir sağlayabilir. Bu nokta Maaike Bleeker, tiyatronun görme ilişkileri açısından değeri üzerine şunları söyler:

Tiyatro görme ve görünenin nasıl görüldüğü arasındaki ilişkiyi düzenler, tiyatro bu ikisi arasındaki ilişkinin özel bir aracıdır. Bu nedenle tiyatro, gören ve görülen arasındaki ilişkinin yer aldığı bir fenomen olarak ve kültürel ve tarihsel özel görme pratiklerinin zemini olarak bir görsellik analizinin mükemmel bir konusunu sunar.⁵

⁴ Jonathan Crary, **Gözlemcinin Teknikleri, On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite**, Çev.: Elif Daldeniz (İstanbul:Metis, 2010) s. 18.

⁵ Bleeker, ön.ver., s. 2.

Bununla birlikte tiyatro, görme, görsellik ve nihayetinde görünürün alanıyken aynı zamanda sözel olanın da alanıdır. Tiyatro hem bir şeylerin görüldüğü hem de bir şeylerin görülmek yerine anlatıldığı bir mekan olarak görünen ile görünmeyen, gösterme ile anlatmanın geriliminde var olur. Bu açıdan tiyatro ‘gören’ (izleyici) ve ‘görülen’ (sahne) arasındaki ilişkinin kurulduğu bir mekan olmakla birlikte, aynı zamanda dinlemenin, hayal etmenin ve duyumsamanın da mekanıdır. Böylece tiyatrodaki ilişkiselliğin sadece görme ve görsellik üzerine kurulu olmadığı, bundan daha fazla görme-dinleme, görsel olan-sözel olan arasındaki gerilim üzerine kurulduğunu söylemek doğru olacaktır. Bu anlamda, tiyatrodaki görme ilişkileri aynı zamanda görsel olan ile sözel olanın gerilimidir ve bu gerilimin hiyerarşik bir düzenlemeye dönüşüp dönüşmemesi ayrıca bir meseledir. Bununla birlikte tiyatrodaki bu gerilim anahtarı, aynı zamanda görmenin tarihsel, kültürel, ideolojik yapılarla olan bağlantısında mevcuttur. Bleeker görmenin her zaman “belli bir tarihsel ve kültürel ortam içinden” görmek olduğunu, “bizim gördüğümüzü düşündüğümüz şeyin” belli bir görme rejiminin kurallarına ve “gören ile görülen arasındaki ilişkinin” yasalarına göre yapılandırıldığına dikkat çeker. Bu anlamda, görmede olduğu gibi tiyatrodaki da “şeye saf bir biçimde bakma diye bir şey yoktur” mottosu geçerlidir.⁶

Batı düşüncesi bir duyular hiyerarşiyle görme duyusuna üstünlük atfeder. Bu üstünlüğün nedenlerinden biri, “Platon’dan Descartes ve Kant’a kadar, hakikat bilgisinin beden algılamalarından ve duygularından bağımsız” olarak ele alınmasıdır ve görme çoğunlukla değersiz bulunan bedensel algılamadan ayrı tutulur. Batı düşüncesinde görme, “gözlemcinin uzaklığı ve nesnel analizine” imkan veren

⁶ Aynı, s.1-2.

tek duyudur ve görme ile teori arasında kuvvetli bir bağ vardır. Antik Yunan’da teori kelimesi, “görmek, bakmak veya dikkatle izlemek fiillerinden kaynaklanır.”⁷ Antik Yunan’da tanrılar “insan için görülebilir bir plastik” işlenir, aynı zamanda tanrılar insanları “seyreden birer seyirci olarak tasarlanır.” Hans Jonas, “Parmenides’ten Platon’a kadar sonsuz ve değişmeyen bir mevcudiyetten” söz eden Antik Yunan filozoflarının, “geçicilik ve sonsuzluk arasındaki karşıtlıkta,” “görsel olmayan duyumun geçiciliğine karşı görsel olanın sabitliğine” yaslandıklarını düşünür. Onlar için görsel olanın sabitliği “idealleştirme” için iyi bir zemindir. Jonas’ın ikinci iddiası, “görmenin dışsallığının, gözlemciye bakışının nesnesiyle doğrudan ilişki kurmasından kaçınmasına” imkan vermesidir. Özne ile nesne arasındaki ayırım ve “öznenin nesneyi nötr” bir biçimde kavradığına dair inanç, görmenin, sonsuz bir mevcudiyeti sağlaması ve idealleştirme için uygundur. Jonas, nesnellik kavramının böylece, şeylerin ‘kendi kendileri’ olarak görünmelerine imkan sağladığını düşünür.⁸ Martin Jay, Platon’un yazılarında da görme duyusuna atfedilen üstünlüğün yer bulduğunu dile getirir. Örneğin Platon **Timaios**’ta görme duyusunu insanın akli ve ruhuna ait kategoriye yerleştirirken, diğer duyguları insanın materyal katmanına ekler. Platon gözü, zihin ile tanrı arasındaki ilişki içinde alarak, gözü “aklın gözleri” biçiminde düşünür. Platon’un göze atfettiği ayrıcalık, göz ile güneşin aynı kaynaktan geldiğini düşünmesinden ileri gelir. Bununla birlikte Platon’un düşüncesinde görmenin iki anlamlı olduğunu söyler Jay, hatta ona göre Platon’daki bu iki anlamlılık Batı düşüncesinde de yer bulur. Bu iki anlamlılık görmenin “mükemmel saf görüyü” sunması ve “aklın gözlerinin sabit”liği ile görmenin iki gözün bir

⁷ You-Jin Lee, **The Roles of Haptic Perception in Visual Arts** (University of Illinois at Urbana-Champaign, 2010) s.22.

⁸ Hans Jonas, “The Nobility of Sight: A Study in the Phenomenology of the Senses”. Aktaran: Martin Jay, **Downcast Eyes, The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought**, (University of California Press, 1994) s. 24.

deneyimi olması arasında ortaya çıkar.⁹ Freddie Rokem, Batı kültüründe “izleyicinin ilk temsil edilişi” olduğunu düşündüğü mağara alegorisinde Platon’un seyretmenin yanıltıcılığına karşı uyarıda bulunduğunu söyler.¹⁰ Jacques Rancière’e göre Platonik temsil fikrinde “seyre dalma, hakikatinden ayrılmış olan görünüş karşısında seyre dalmadır.”¹¹ Diğer yandan Platon “görmenin yanılsamalara karşı bizi uyaran en büyük hediye” olduğu da dile getirir. Platon’un görme konusunda çelişkili gibi görünen yaklaşımı, görmenin “aklın gözü”yle gerçekleştirilen ve bedensel olan görmeye ilişkinin kesilmesi gerekliliği düşüncesiyle netlik kazanabilir.¹² Aynı biçimde görmeyi “duyuların en soylusu” olarak niteleyen Descartes, kendisinin “tamamen ve gerçekten” bedeninden ayrı olduğunu ifade eder ve görmeyi zihin-beden ikiliği çerçevesinde bedenden ayrı tutar. Görmenin, bedenle değil de “aklın gözü”yle gerçekleşmesi, Descartes’ın *camera obscura* tarifinde de dikkat çeker:

“Descartes...okuruna “henüz ölmüş bir insanın gözünü (ya da yoksa bir öküzün ya da daha büyük bir hayvanın gözünü)” çıkartmasını ve kesilip çıkartılan gözün, *camera obscura*’nın deliğine mercekleştirilerek yerleştirilmesiyle gerçekleştirilecek bir deney yapılmasını önerir. Dolayısıyla Descartes’a göre *camera obscura* içindeki imgeler, bedenden koparılan, gözlemciden ayrı bir Kyklops gözü, belki insan gözü bile olmayan bir göz aracılığıyla oluşturulmaktadır.”¹³

Descartes, “[p]encereden bakıp da sokaktan geçen insanları gördüğümde, yaylarla hareket eden yapma insanların kuşandığı şapkalar ve paltolardan başka bir şey görüyor değilimdir. Onların gerçek insanlar olduğuna yargı yoluyla varırım”¹⁴ dediğinde, Descartes’ın yargıya ulaşmasını sağlayan şey, bir gözlemci olarak

⁹ Jay, 1994, ön.ver., s. 26.

¹⁰ Freddie Rokem, ‘Where to Look? Constructions of the Spectator in the Modern Theatre’, MASKA, XVIII (2–3), 14–20. Aktaran: Bleeker, **Visuality in the Theatre**, s. 14

¹¹ Jacques Rancière, **Özgürleşen Seyirci**, Çev.: E.Burak Şaman (İstanbul: Metis, 2010) s. 13

¹² Jay, 1994, ön.ver., s. 27

¹³ Johathan Crary, **Gözlemcinin Teknikleri, On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite**, Çev. Elif Daldeniz (İstanbul: Metis, 2010), s.60-61

¹⁴ Descartes, Aktaran: Erdem Gökyaran, “Başkası ve Aşkınlık”, **Dünyanın Teni**. Ed.: Zeynep Direk (İstanbul: Metis, 2003), s. 50.

karşısındaki dünyayı bedeniyle gözlemlemesi değil, “insandaki görmenin belirsizliklerinden ve duyuların karmaşasından” kurtaran “tamamen nesnel”¹⁵ olan ben’e dışsal “aklın gözü”dür. Descartes, “bu ben- onun aracılığıyla beni ben yapan ruhtur- o tamamen bedenden ayrıdır: ve onu bilmek bedeni bilmekten daha kolaydır; beden yokmuşçasına, ruh olmadan bunların hiçbiri olmaz,”¹⁶ der. Amelia Jones, Kartezyen öznenin “karşısındaki her şeyi nesnelere dönüştüren bedensiz göz”ünün, “Batı düşüncesi tarihi boyunca” hareket ettiğini söyler. Göz/ben “kaynak yaratıcının aşkın “görüşüyle” özdeşleşmiştir.”¹⁷ Batı düşüncesinin göz-merkezci veya optik-merkezci paradigmasında göz, tektir, bedenden ayrıdır ve “insanın, Tanrı ve dünya arasındaki konumunun cisimleşmiş halidir.” Bu göz “mekanik” olmaktan çok, hata yapmayan, metafizik bir gözdür.”¹⁸ Batı metafizik tarihini sırtlamış olan, özne-nesne, zihin-beden, sözel olan-görsel olan, konuşma-yazı, söz-görüntü, gösteren-gösterilen, söz-dil, görünüş-öz, vb., ikili karşıtlıklar, ilk olanın ikinciye göre daha üstün olduğu bir hiyerarşik düzen içinde, ötekilikle konumlanır. Gözlemcinin bedeninden ayrı olan aygıt olarak göz, Derrida’nın Batı metafizik tarihi dediği ikili düşünce biçiminde iç-dış karşıtlığının da izini taşır. İç ve dış ayrımında aygıt olarak göz, bedenin ben’e olan dışsallığıdır. Bedenden kaynaklanan gözün hatalarına karşılık göz, ben’e dışsallaştırılır.

Doğrusal perspektif, gözün “aklın gözü” biçiminde formüleleştirilmesi ve bedenden ayrı tutulmasına olanak veren bir tekniktir. Doğrusal perspektif görüneni gözlemcinin ufuk çizgisine sabitleyerek gözlemcinin gözünü kaçış noktası

¹⁵ Crary, ön.ver., s.61.

¹⁶ René Descartes, **Discourse on Method, Optics, and Meteorology**, Çev.: Paul J.Olscamp (New York: Hackett Publishing Company, 2001) s. 28.

¹⁷ Amelia Jones, **Body Art/Performing The Subject** (University of Minnesota Press, 1998) s. 37.

¹⁸ Crary, ön.ver., s.61.

aracılığıyla tek ve değişmez bir noktaya sabitleyen “simgesel bir görme biçimi”¹⁹dir. Rönesans perspektifi ile Aydınlanmacı felsefedeki akılcı öznenin birleşimine Martin Jay, “Kartezyen perspektif” adını verir. Jay, görselliğin “modern Batı kültüründe geniş bir nüfuz alanı”na sahip olduğunu söyler ve Jay’e göre modern skopik rejim, Rönesans perspektifi ve Kartezyen akılcılığın bir birleşimi olan “Kartezyen perspektif”tir.²⁰ “Bakma” veya “görüş” anlamlarına gelen Greekçe *skopein* kelimesinden gelen skopik/scopic, Jay için “görmeyi yöneten politik mantıkları anlamaya” işaret eder. Bu terim aynı zamanda bir gözlemci olarak “bizim dünyayı asla nötr bir yerden göremeyeceğimiz” anlamına da gelir.²¹

Gerek perspektif, gerekse yeryüreyi harita yüzeyinde temsil etmek için geliştirilen diğer geometriler, geliştirdikleri temsili mekânlar ve gösterge düzenleriyle, insanı, doğayı, dünyayı kavrayabilmenin zihni donanımını sağlıyorlardır. Kavranmalarıysa, yönetim, denetim, mülkiyet altına alınmaları yolundaki merak, arzu ve tutkuları kışkırtıyordu. Doğa egemenliği ile ‘insanlığı kurtaracak’ teknolojiler, kadastro ile özel toprak mülkiyeti, coğrafya sayesinde yer, yurt, kent, bölge, ülke, ulus tasavvur edilebiliyordu; hepsinin ötesinde de, ilk kez tüm dünyanın aynı harita çerçevelenmesiyle sömürgecilik... Bu tasavvurların berisinde, birey, yani bakan/gören/bilen özne vardır. Bu özne kurduğu perspektifle baktığını karşısına alarak nesne konumuna yerleştirir.²²

Çünkü Kartezyen perspektifin görme modelinde ya da Jay’in söylediği şekliyle skopik rejimde, dünya tek ve sabit bir noktadan gören öznenin karşısında duran bir tasavvurdur. Erwin Panofsky, merkezi perspektifin “hareketsiz tek bir gözle bakıyor olduğumuz öncülü”ne dayandığını, “kaçış noktaları ile merkezi kaçış noktası arasındaki “mesafe”[nin] göz ile resim düzlemi arasındaki mesafeye eşit” olduğunu

¹⁹ Erwin Panofsky, **Perspektif, Simgesel Bir Biçim**, Çev.: Yeşim Tükel (İstanbul: Metis, 2013) s. 10.

²⁰ Martin Jay, “Scopic Regimes of Modernity”, **Vision and Visuality**, (Bay Press, 1988) s.3. scopic regime: Christian Metz’in terimi. Bkz. **The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema**. Trans.: Celia Britton et al. (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1982) s. 61.

²¹ Dominic Johnson, **Theatre and the Visual**, (Palgrave Macmillan, New York, 2012) s.10.

²² Ali Artun, “Sanat Tarihinde Kriz ve Biz”, <http://goo.gl/5CTQhP>

söyleyerek Kartezyen perspektifin izleyiciyle olan ilişkisinin, resmin/tablonun/sahnenin kendi içinde kurulmasına dikkat çeker.²³ Panofsky için perspektif meselesi “sadece perspektif sayesinde sanatın “bilim” seviyesine yükselmesi” değil, bundan daha önemli olan, “öznel olanın nesnelleştirilmesinin olanaklı hale gel”mesidir.²⁴

Heidegger “Dünya Resimleri Çağı” makalesinde, “kesinlik problemi ile temsil probleminin örtüştüğü nokta” olan Kartezyen *cogito*’nun “üzerinde yükseldiği felsefi temelin özelde bilimin temeli” olduğunu söyler.²⁵ Heidegger, Yeniçağın nesnellik üretimiyle, insanın bu çağda “her şeyin nihai temeli olan”²⁶ özneye (*subjektum*) dönüşmesi arasındaki ilişkiye dikkat çeker. Descartes’la birlikte insan, ilk ve gerçek *subjektum*’a dönüşür, ancak bu dünyanın “bir resim (bild)” haline gelmesiyle mümkündür. Yeniçağa özgü dünyanın bir resim olarak öznenin karşısına gelmesi, nihai olan *subjektum* sayesinde, çünkü “dünya resmi, dünyanın bir resmi değildir, dünyayı resim olarak kavramaktır.” Yeniçağa özgü dünyanın resme, insanın özneye dönüşmesi birbiri içine girer; “nesne ne ölçüde nesnel görüldüyse, o ölçüde özneldir; yani *subjectum*, o ölçüde kendini yüceltir” der Heidegger.²⁷ Heidegger’e göre, Antik ve Ortaçağ’da dünyanın bir resim olarak “öznenin karşısında” durması mümkün değildir, çünkü Antikçağda “insan dünyaya bakmıyordu”, “var olanın baktığı insandı.”²⁸ Bu noktada Heidegger, “var olanın Varlığı’nın Platon’da idea olarak kavrandığını” hatırlatır ve Heidegger’e göre Platon’un ideası ve Aristoteles’in

²³ Panofsky, ön.ver., s. 10-11.

²⁴ Aynı, s. 50-51-52.

²⁵ Paul Ricoeur, **Yorumların Çatışması, Hermenoytik Üzerine Denemeler**, Çev. Hüsamettin Arslan (İstanbul: Paradigma, 2009) s. 258- 259.

²⁶ Martin Heidegger, **Nietzsche’nin Tanrı Öldü Sözü ve Dünya Resimleri Çağı**, Çev.: Levent Özyaşar (Bursa: Asa, 2001) s.76.

²⁷ Aynı, s. 78-81.

²⁸ Heidegger, Aktaran: Ricoeur, **Yorumların Çatışması, Hermenoytik Üzerine Denemeler**, s. 260.

sorgulamaları Yeniçağı hazırlar.²⁹ Heidegger, düşünen/gören kişinin “bir konum ve özellikle de beden sahibi” olduğunu, kısaca “dünyada bulunma hali” içinde olduğunu hesaba katarak dünyaya, “şeylere bulaşmayan, yeryüzünde şekil ve beden bulamayan” bir bakış açısına kuşkuyla yaklaşır. Düşünen ve görenin “dünyada bir yer kapladığını, beden bulmuş bir varlık olduğunu” hatırlatır. Görüleni ‘olduğu gibi’ gören özne (*subjectum*) merkezli bakışa karşı duruş, “şeylerin kendilerini açması olarak *aletheia* kavrayışı” ile mümkündür. Burada şeylerin görünür olması ya da kendilerini açması “özneliğe gereksinim duymaz”, tersine “nesne öznesini seçer ve kendisini görünür kılar.”³⁰

Merleau-Ponty, “bedenleşmemiş bir söylem, bilgi ya da duyumun” varolabileceğine karşı çıkararak, “dünyada-olmak”a dikkat çeker: “Dünya üzerinde yer kaplayan kişi, dışarıyla bedeni üzerinden buluşur; bedeni ona bir niyet, bir “yönelim” katar.”³¹ Kartezyen perspektifin yarattığı, bedensiz, konumsuz ve dünyayı güvenli bir mesafeden izleyen özne ve ondan ayrı duran nesne-dünya varsayımına karşılık Merleau-Ponty, “ete kemiğe bürünmüş” öznenin “dışında duran, müspet, ayrı bir dünya”nın varolamayacağını savunur. Merleau-Ponty için gözlemci her zaman konumlanmış bir bedene sahiptir, bu bedenin varlığı sayesinde bedenin dünyayla ilişkisi, hem gören hem de görülebilen, hem dokunan hem de dokunulabilir bir ilişkidir. Merleau-Ponty’ye göre “bedenin bakış açısına mahkumiyetin gözardı

²⁹ Heidegger, ön.ver., s.91.

³⁰ Özgür Taburoğlu, **Dünyevi ve Kutsal. Modern Maneviyat Arayışları** (İstanbul: Metis, 2008) s. 273.

³¹ Aynı, s.271.

edilmesi, bedeninin bir nesne olarak kurgulanması, nesnel düşüncenin, algılayan özne ve algılanan nesne kutuplarının oluşumunun belirleyici bir anıdır.”³²

Kartezyen *cogito*'nun özne-nesne ayrılığına karşı çıkış Nietzsche'yle başlatılabilecek bir felsefi gelenektir. Bu karşı çıkış Nietzsche'nin “Sokratesçi metafizik kuruntu” olarak adlandırdığı, “düşüncenin, nedenselliğin ipucu olarak varoluşun en derin temellerine kadar ulaşacağına ve düşüncenin, varlığı yalnızca bilebilecek değil, üstelik düzeltebilecek durumda da olduğuna duyulan sarsılmaz inanca” getirdiği eleştiride de okunabilir.³³ Nietzsche'ye göre, Sokratesçiliğin “her şeyin güzel olabilmesi için, akla uygun olması gerekir” ilkesiyle yoğrulan Euripides'in “her şeyin iyi olması için, bilinçli olması gerekir” ilkesi, mitos'un *logos*'a dönüştüğü yerde, tragedyaya “akılcı gözleri”, anlatıyı ve onu düzenleyen mantıksal yasaları getirir.³⁴ Nietzsche, Sokratesçi hakikatin bilinebilir, düzenlenebilir ve düzeltilebilir olduğu iddiasına itiraz eder. Nietzsche, Platon ve ardından Descartes'ın metafizik aygıt gözüne benzeyen bir bakış açısını Sokratesçi Euripides tragedyasının düzenlenme usulünde görür. Nietzsche'ye göre, Dionysos'u terk ettiği için Apollon'un da onu terk ettiği Euripides'in tragedyasından geriye, Euripides kahramanlarının “yalnızca taklit edilmiş, maskelenmiş tutkuları ... ve yalnızca taklit edilmiş, maskelenmiş sözleri” kalmıştır.³⁵ Nietzsche'ye göre rasyonelliği talep eden Sokratesçilik, “tragedyayı neredeyse doğar doğmaz öldürür”³⁶ ve mitos da onunla birlikte ölür. Mitos'un ölümü, aynı zamanda Heidegger'in sözünü ettiği öznenin (*subjektum*) karşısına bir resim olarak dünyayı yerleştirmesi ve bu resmin nesnellik

³² Zeynep Direk, **Dünyanın Teni**, (İstanbul: Metis, 2003) s. 43.

³³ Wilhelm Friedrich Nietzsche, **Tragedyanın Doğuşu**, Çev.: Mustafa Tüzel (İstanbul: İthali, 2005) s.101.

³⁴ Aynı, s.89.

³⁵ Aynı, s. 75-76.

³⁶ Allan Megill, **Aşırılığın Peygamberleri**, Çev.: Tuncay Birkan (Ankara: Ayrıntı, 2009) s.120.

doğrultusunda bir bütünlük olarak ve belli bir düzen içerisinde kavranması olan *logos*'un doğumudur.

Yunancada akıl, söz, mantık, düzen anlamlarına gelen *logos*, akılla kavranabilecek bir başka dünyanın varlığıdır. Derrida'nın Batı felsefesinin özünü oluşturduğunu söylediği, logos-merkezcilik “felsefede aklın geleneksel önceliğine gönderme yapmakta olup, irrasyonel olarak varsayılan her şeyin marjinal ve önemsiz olarak görülmek suretiyle, dışlanmasına” neden olur. Derrida, logos-merkezciliğin temel klasik örnekleri arasında “Platon’un fenomenal dünyadan ve bu dünyaya ait değişimden uzak Formlar öğretisi”ni alır.³⁷ Bu nokta, görme ve görsellik fenomenal dünyanın değişimlerine karşılık numenal dünyanın değişmezliğine tahliye edilir, birincil olan Akıl’a, Tanrı’ya, Işık’a ve Söz’e bağlanır, ayrıcalıklı bir konuma taşınır ve logos-merkezciliğe dahil olur. Bunun için, ilk işlem gözü ve görmeyi bedenden kopartmaktır. Bu açıdan, göz-merkezciliğin aynı zamanda logos-merkezcilik olduğunu söylemek mümkün görünür.

Hans-Thies Lehmann’a göre “Antik Yunan’dan 19. yüzyılının sonuna kadar (ve ötesinde) tiyatro pratikleri güçlü bir gelenek olan logos-merkezci” görünümde ve “20. yüzyıl tiyatrosunda estetik bir mantık değişimi” yaşanır. Lehmann’a göre bu değişim “dramanın logos-merkezciliği”nin reddedilmesidir.³⁸ Bu tarihe kadar tiyatrodaki göz-merkezcilik ve logos-merkezciliğin görmeyi bedenden ayırarak akla havale ettiği ve görme duyusuna bahşedilen egemenliğin diğer duyuları bastırıldığı söylenebilir. Diğer yandan bu durum tiyatronun görsel olan-sözel olan geriliminde

³⁷ Kasım Küçükalp, **Batı Metafiziğinin Dekonstrüksiyonu: Heidegger ve Derrida** (İstanbul: Sentez, 2008) s. 275.

³⁸ Hans-Thies Lehmann, “From Logos to Landscape: Text in Contemporary Dramaturgy”, **Performance Research: A Journal of the Performing Arts**, Published online: 29 Sep 2014, s. 55-56.

kurulan ilişkiye dayalı özelliğini de sözel olan adına bir hiyerarşiye tabi tutar. Çünkü göz-merkezcilik görme ve görselliği akla havale ederken, logos-merkezciliğin düzeni söz ve söyleme ağırlık verir. Görüntü-söz ikili karşıtlığında kurulan tiyatrodaki ‘gören’ ile ‘görülen’ arasındaki ilişki gizlenir ve görme ancak yanılısama içinden gerçekleşebilir. Tiyatroda bir yandan görme duyusunun egemenliği, beri yandan görmenin bedenden ayrılarak akla havale edilmesi, özellikle aklın, mantığın, sözün ve düzenin dayanağı olarak sahiplenilen tiyatro metniyle mümkün olur. Nihayetinde sahneye, sahnenin görünürlüğüne doğru yazılan tiyatro metni, sahnenin görülen ile görülmeyen, gösterme ile anlatma, görsel olan ile sözel olan arasındaki gerilimi aklın öncülüğündeki sözün/söylemin egemenliğine sunar. Böylece tiyatro metni, tiyatrodaki görme ilişkilerini incelemek açısından faydalı bir kaynak haline de gelir. Lehmann’ın vurguladığı estetik değişime kadar tiyatro metinleri büyük çoğunlukla, tiyatrodaki türden görme ilişkileri ve görselliği ortaya çıkarırlar. Bu çalışma bu metinler için *logos* anahtar kelimesini kullanır.

Logos anahtar kelimesi ile karşılanan tiyatro metinleri birinci bölümde, bir gözlemci olarak izleyicinin gördüğü sahneden ontolojik olarak ayrı olduğu perspektif, izleyicinin bedeninden ayrıldığı, tahakküm ilişkilerinin devreye sokulduğu nazar/gaze bakış kipi ve dünyanın, sahnenin, temsil edilenin ‘olduğu gibi’, nesnel bir biçimde görüldüğünü iddia eden gerçeklik yanılısaması içinde ele alınacaktır. Tiyatroda göz-merkezciliğin akılsal olana öncelik veren logos-merkezciliği,

İngilizce’de *gaze*, gözünü dikmek, dik dik bakmak, sürekli bakış ile *glance*, göz atmak, bakıvermek, parıldamak, kısa bakış arasında bir bakış ayrımı mevcuttur. Türkçe’de bu bakış ayrımı verirken, *gaze* için Kaja Silverman’ın **Görünür Dünyanın Eşiği** adlı kitabı takip edilerek *nazar* sözcüğü seçilirdi. Daha zorlu olan *glance* sözcüğü için Divan şiirinde sevgilinin yan yan bakışı anlamına gelen *gamze* sözcüğünü uygun bulundu. Böylece *gamzenin glance* ile ilişkisini etimolojik değil, şiirsel bir yerden kurdu. Silverman, *gaze/nazarı* Lacan’ın kullandığı anlamda, tarihsel kültürel olarak bakmak biçiminde kullanır. Bu çalışma, *gaze/nazarın* bu kullanımını da korumakla birlikte, Norman Bryson’ın *gaze* ve *glance* ayrımına dayanır.

Lehmann'ın "estetik mantık değişimi" dediği, dramatik yapının kırılma biçimleriyle birlikte değişmeye başlar. Bu çalışma, ikinci bölümde, bu metinler için manzara anahtar kelimesini kullanılır. Gertrude Stein'in manzara metin fikri çerçevesinde ikinci bölüm, dokunsal bir bakış estetiği sağlayan haptik estetik, bakışı bedene doğru çağırın gamze/glance ve perspektifin tekilliği yerine odaklanmayı imkansız kılan paralaks görüş görme araçları çerçevesinde araştırılacaktır. Üçüncü bölüm Henrik Ibsen'in **Hortlaklar** metni örneğiyle dramatik yapının görme ilişkileri, görsel olanı yapılandırmasının ve izleyiciye sunduğu görme pozisyonlarının araştırılmasını ve Heiner Müller'in **Resim Tasviri** metni örneğiyle manzara metnin görme ilişkileri, görsel olanı yapılandırmasının ve izleyiciye sunduğu görme pozisyonlarının araştırmasını kapsar.

Ayrıca tiyatrodaki görme ve görsellikle ilgili konvansiyonların kurulduğu yer olan 19. yüzyıl gerçekçiliğine ve bu konvansiyonlarda değişimlerin gözlemlendiği 20. yüzyıl tiyatrosuna odaklanılacaktır. Bu açıdan çalışmanın ilerlemeci bir hat taşıma tehlikesi bulundurduğu söylenebilir. Bununla birlikte ilerlemeci olmayan bir hat, ancak sapmaların izlenmesi yoluyla mümkün olabilir. Ancak bu çalışma temel izleğini tiyatrodaki hegemonik görme ve onun yıkılma biçimlerine odakladığı için bu sapmalar başka bir çalışmanın konusu olarak dışarıda bırakılmıştır. Bununla birlikte konvansiyonun kısmen olgunlaşmadığı 19. yüzyıl gerçekçiliğinden önceki tiyatro metinleri, konvansiyonun radikal yıkımını öngören Avand-garde tiyatro metinleri, Maeterlinck, Pirandello gibi konvansiyonda sapma oluşturan yazarlar ve görme, görsellik açısından özel bir yere sahip olan Bertolt Brecht tiyatrosu, bu çalışmanın sınırlarını aşın ve belki de yeni çalışmalarda hak ettikleri değere kavuşturulacak olan kaynaklardır.

1. BÖLÜM: DRAMATİK METİNDE GÖRME VE DRAMATİK METNİN GÖRME ARAÇLARI

1.1. Dramatik Metinde Görme ve Görsellik

Hans-Thies Lehmann, Antik Yunan'dan 19. yüzyılın sonuna kadar tiyatronun logos-merkezci bir görünümde olduğunu söyler. Lehmann'a göre logos-merkezcilik "sadece sözün egemenliği" değildir. *Logos*, Yunanca akıl, söz, mantık, düzen anlamlarına gelir ve Lehmann'a göre dramatik tiyatronun temeli, "Tanrı, düzen, mantık, nedensellik, kaynak, babanın-imesi ve söz olan *logos*'un üstünlüğü"dür. Lehmann 20. yüzyıl tiyatrosunda "estetik mantık değişimi"nden söz eder, bu estetik mantık değişimi, sadece "metne, konuşmaya veya söze karşı bir direnç" değil, aklın ve mantığın düzenine, nedensellik ilkesine ve nihayetinde gerçeğin tamamlanmış bütünlük içinde sunulmasına karşı gösterilen bir dirençtir.³⁹ Dramatik tiyatro, "hakikatin kökenini hep *logos*'a atfetmiş olan metafizik tarihi" içerisinde sözü/konuşmayı hakikatin temeli olarak düşünür.⁴⁰ "Tanrı'dan, onun kelâmından yana"⁴¹ olan söz, aşkın ve ebedi olana işaret ederken, görüntü ikincilleştirilerek geçiciliğin ve yozlaşmanın tarihi olarak kaydedilir. Dolayısıyla, tiyatrodaki sözün sağlayıcısı olarak düşünülen metin, gerçeğin ve hakikatin merkezinde yer alır. Bu merkez, akıl, mantık, düzen ve söz olan *logos*'un yeridir ve böylece *logos*, metnin garantisini altına alınır. Sözün/konuşmanın sağlayıcısı olan metin, aynı zamanda görüntünün de sağlayıcısı olarak düşünülür. Dramatik tiyatrodaki görüntünün söz karşısındaki değersizliğinin nedeni, sadece söze/konuşmaya tanınan ayrıcalık değildir, dramatik tiyatro aynı zamanda görüntüyü sözün/söylemin hizmetine

³⁹ Lehmann, ön.ver., s. 55-56.

⁴⁰ Jacques Derrida, **Gramatoloji**, Çev. İsmet Birkan (Ankara: BilgeSu, 2010) s.10

⁴¹ Aynı, s.24.

sunarak da görüntüyü değerden düşürür. Söz, merkez efekti yaratarak görüntüyü, bu merkeze bağımlı kıldığında, artık konuşma ve görme arasında bir gerilimden değil, hiyerarşik bir düzenden söz edilebilir. Görmenin sözün hakimiyetinde olması, görmeyi *logos*'un dışında bırakılan bedenden ayırır. Norman Bryson, sözün görüntü üzerindeki tiranlığını, “sanatın kusursuz kopya yapma arzusuna bağla”yarak, *logos*'un ‘akılcılığı’ ile benzerlik üretimi olarak mimesis arasındaki bağlantıya dikkat çeker.⁴² Roland Barthes ise beden kusursuz bir kopya olarak “taklit edilemeyeceği” söyler. Barthes, *logos*'un hizmetine alınmış ve sözle dolayımlanmış gözün *logos*'la bağlantısını şöyle tanımlar: “Göz, akıldır, kanıttır, deneyciliktir, olabilirliktir, denetlenmeye, düzenlenmeye, taklit etmeye yarayan her şeydir ve yalnızca görmeye dayalı bir sanat olarak, tüm geçmiş resim sanatımız baskıcı bir akılcılığın egemenliği altında kalmıştır.” Barthes, Cy Twombly'nin “resim sanatını görmenin egemenliğinden” kurtardığını, çünkü resimlerinde “el ile gözün bağı” bozduğunu söyler. Barthes'ın “el ile gözün bağı” dediği şey, akıl ile gözün bağı kuran *logos*'tur.⁴³

Dramatik tiyatrodaki sözün hakimiyeti altında ikincilleşen görme ve görsellik, aynı zamanda Martin Jay'ın skopik görme rejimi olarak tanımladığı, görmenin örtük kurallarıyla da ilişkilendirilebilir. Martin Jay, *Scopic Regimes of Modernity* adlı makalesinde, görselliğin “modern Batı kültüründe geniş bir nüfuz alanı”na sahip olduğunu söyler. Bu iddia “Mc Luhan ve Walter Ong gibi pek çok kişi tarafından da kabul edilmiştir”.⁴⁴ Mc Luhan ve Ong, matbaa, teleskop ve mikroskop gibi aletlerin icadının görsel üstünlüğe yol açtığını iddia eder. Walter Ong, **Sözlü ve Yazılı Kültür**

⁴² Norman Bryson, **Word and Image: French Painting of Ancien Regime**, (Cambridge: Cambridge University Press, 1981) Aktaran: Jonathan Harris, **Yeni Sanat Tarihi**, s.190.

⁴³ Roland Barthes, **Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik**. Çev. Ayşenaz Koç-Ömer Albayrak (İstanbul: YKY, 2014) s. 150.

⁴⁴ Jay, ön.ver., 1988, s.3.

adlı çalışmasında matbaanın “işitsel üstünlüğün yerine, görsel üstünlüğü” geçirdiğini söyler.⁴⁵ Matbaa, el yazısı ile kıyaslandığında, gözü bedenden ayırır ve görmeyi, akla havale ederek skopik rejimin kurallarına tabii kılar. Martin Jay’e göre modern skopik rejim, Rönesans perspektifi ve Kartezyen akılcılığın bir birleşimi olan “Kartezyen perspektif”tir. Daha sonra Jay, bu hakimiyetin bütünlüklü bir “skopik rejimi” ya da “skopik rejimleri”nin olup olmadığını sorar. Jay’a göre modernliğin skopik rejimleri çoğaltılabilir; tek bir skopik rejim Batı’nın bütün görme tarihini karşılayamaz, ancak hegemonik olan, Kartezyen perspektiftir.⁴⁶ Bu açıdan muhalif görme rejimleri ancak “görmeyi biçimlendiren hegemonik söylem ve pratiklerin tarihiyle karşılaştırılabildiğinde anlaşılır”⁴⁷ olacağından, öncelikle hegemonik görme rejimi olan Kartezyen skopik rejimine bakmak faydalı olacaktır.

Görmenin akla havale edildiği Kartezyen skopik rejimde, izleyici gördüğü sahnenin dışında yer alan, evrensel bir gören olarak tanımlanır; bu rejime göre bütün insanlar aynı şeyi görebilir. Kartezyen perspektif, öncelikle görmenin ‘doğal’ bir deneyim olduğunu iddia eder; nesnel ve tarih ötesidir. Böylece “doğal dünya ile bilimsel gözlem arasında bir denklik olduğu farz edilir.” Meyda Yeğenoğlu Kartezyen perspektifi şu biçimde açıklar;

Kartezyen perspektif anlayışı da görmeyi ayrıcalıklı kılan bir epistemolojide temellenir. Göz, doğanın bilgisini en nesnel biçimde elde edebilecek temel bir aygıttır. Ancak doğada her şey gözlemlenebilir değildir, gerçeklik gizlenmiştir. Burada gözün rolü, gerçeği gizleyen peçeyi delip geçerek doğanın özünü keşfetmektir. Doğayı gözleyen göz yansız, müstakil bir gözdür. Gözlemleyen, duygularından arınmış tarafsız bir Özne’dir.⁴⁸

⁴⁵ Walter J.Ong, **Sözlü ve Yazılı Kültür**, Çev. Sema Postacıoğlu Banon (İstanbul: Metis, 2011) s. 144.

⁴⁶ Jay, 1988, ön.ver., s.3.

⁴⁷ Crary, ön.ver., s. 19.

⁴⁸ Meyda Yeğenoğlu, **Sömürgeci Fantaziler, Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark** (İstanbul: Metis,2004),s.143.

Bu özne, gören ama gördüğü şey tarafından görülmeyen, “her şey(in) bakan kişinin görüş açısına göre düzenlendiği” doğrusal perspektifin öznesidir.⁴⁹ Bu özne sayesinde, “aklı, gerçeği ve ilerlemeyi yücelten Aydınlanma projesi ile görsel olanı değerli kılan modern görsellik rejimi” birbirine bağlanır.⁵⁰ John Berger, doğrusal perspektifi “deniz fenerinden çıkan ışınlar” benzetir; “ama dışarı doğru çıkan ışınlar yerine burada görünen şeyler sanki içeri doğru ilerler.” Berger’e göre konvansiyonel olarak “bu görünümlere *gerçek* denmiştir.” Gerçeğin ele geçirilmesi ve gören ama gördüğü şey tarafından görülmeyen özne arasındaki bağlantı, perspektifin, “seyirciye dünyanın biricik merkezinin kendisi olduğunu” söyleyen temel prensibidir. Berger’e göre, “perspektifle yapılmış her taslak ya da yağlıboya resim seyirciye dünyanın biricik merkezinin kendisi olduğunu söyler.”⁵¹

James Elkins “şeye saf bir biçimde bakma diye bir şey yoktur” diyerek gözlemci pozisyonunun neredeyse her zaman önceden verilmiş olduğuna dikkat çeker.⁵² Jonathan Crary’e göre ise “gözlemci kuşkusuz görendir; ancak daha önemlisi, önceden belirlenmiş olanaklar dizisi içinde gören, belirli bir gelenek ve sınırlama sistemi içine yerleşmiş birisi olmasıdır.”⁵³ Kartezyen perspektifte evrensel ve egemen olan özne “gözetlemek ve yönlendirmek için doğal dünyaya yönelir.”⁵⁴ Dünyayı –nesneyi- bütünlüklü ve hiyerarşik bir düzene göre yönlendirir.

Epistemolojik olarak özne, bilen özne olarak, bilinecek ve kontrol edilecek bir nesne karşısında durur. Özne aynı zamanda nedensel ve

⁴⁹ John Berger, **Görme Biçimleri**, Çev.: Yurdanur Salman (İstanbul: Metis, 2004), s. 16.

⁵⁰ Yeğenoğlu, ön.ver., s.141.

⁵¹ Berger, ön.ver., s. 16-18.

⁵² Elkins, James, **The Object Stares Back. On the Nature of Seeing** (San Diego, New York and London: Harcourt Brace & Company, 1996) s.31. Aktaran: Bleeker, **Visuality in the Theatre**, s.2.

⁵³ Crary, ön.ver., s. 18.

⁵⁴ Heidegger, Aktaran: Jay, “Scopic Regimes of Modernity”, s. 9-10.

sorumlu ajan olarak, “ego” veya “ben” olarak dünyanın ve kendi eylemlerinin merkezi veya kaynağı olarak düşünülür.⁵⁵

Descartes’ın öznesi, bilginin kaynağı, gerçekliğin kurucusu ve kuşku duyulmaz dayanağı olarak, kendi dışındaki dünyayı karşıt bir konuma yerleştirir. Kuşku yöntemiyle oluşturulan dolaysız bilgi, düşünceyi nesnesinden bağımsızlaştırdığı gibi, özne ve nesne arasında da kesin bir ayrımın ortaya çıkmasına neden olur. Descartes, “tinin özsel niteliği düşünce, özdeğin ise uzamdır”⁵⁶ dediğinde, düşünen zihin ile yer kaplayan beden arasında ve bilen özne ile bilinen dış dünya arasında bir ayrım yaratır. Özne ile nesne arasındaki “kurucu bağlantı bastırıldığında veya unutulduğunda”, özne, bedeninden arınan, evrensel, soyut, uzak ve özerk bir bilinç olan “göz/ben”e dönüşür.⁵⁷ Öznenin “özerkliğinin ve evrenselliğinin koşulu”, özne karşısında nesneleşen ötekinin “unutulmuş veya bastırılmış” varlığıdır. Bu özne, “özerklik ve özgürlük yanılması sağlayan dilsel/söylemsel bir strateji sayesinde kurulmuştur.”⁵⁸

Hegel için özne “ötekinden dolayıyla” kurulur; Hegel “kendiliği oluşturacak bir boyut olmadığı” için, kendiliği en baştan belirli ve tamamlamış bir yapı olarak görmez. İlk aşamadaki varlığa “salt varlık, başka belirlenimi olmayan varlık” adını verir.⁵⁹ Salt varlık, “yalnızca kendisi ile özdeştir ve ne kendi içinde, ne de kendi dışında hiçbir ayrım taşımaz.” Hegel için, varlığın bu aşamadan “ben” aşamasına geçmesi için “bilincin giderek kendine doğru çekilip, edilgin seyredişinden kurtulan bir konuma” gelmesi ve “çevresiyle arasına bir mesafenin girmesi” gerekir. İlk

⁵⁵ Yeğenoğlu, ön.ver., s.13.

⁵⁶ Rene Descartes, **Felsefenin Temel İlkeleri**, Çev.: Mesut Akın (İstanbul: Say, 2015) s. 60.

⁵⁷ Jay, 1994, ön.ver., s. 25.

⁵⁸ Yeğenoğlu, ön.ver., s.14-15.

⁵⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, **Seçilmiş Parçalar**, çev. Nejat Bozkurt (İstanbul: Remzi, 1986) s.56.

aşamada “nesne ile bilinç hiçbir aracı kullanmadan” dolaysız algılama içindedirler. Daha sonra “bilinç, kendisi de dahil her şeyi, kendisi ile dolayımılayarak nesnel bir dünya yaratır.”⁶⁰ Hegelci özne, “kendi kendisini ötekinden dolayımıla temsil eder ve ötekini kendinin kategorik karşıtı, radikal inkârı ve reddi olarak anlamdirması sayesinde kendini evrensel ve soyut özne olarak kurar.” Burada “farklı olan farkını, kıyaslanamazlığını ve tikelliğini yitirir ve öznenin ötekisi haline gelir.”

Martin Heidegger “Dünya Resimleri Çağı” makalesinde, Yeniçağa özgü “dünya resmi” metaforunu kullanarak öznellik ile nesnellik arasındaki ilişkiye dikkat çeker. Heidegger’e göre ilk kez Descartes’ın metafiziğinde beliren “var olanın nesnelliği” ve “hakikatin kesinliği”, kişinin “her şeyi temel olarak kendinde toplayan” bir özneye (*subjektum*), “bütün hakikatin kendisinde temellendiği bir var olana” ve “var olanın bağlantı noktasına” dönüştüğünde ortaya çıkar. Heidegger’e göre nesneleştirme sürecinin temelini, dünyanın bütünlüklü bir biçimde öznenin (*subjektum*) karşısına bir resim olarak getirilmesi oluşturur. Heidegger’e göre “dünya resmi, dünyanın bir resmi değildir”; “dünyanın, resim olarak” kavranmasıdır. “Var olan, insanın dünyayı göz önüne getirmesi ölçüsünde var olan olur.”⁶¹ Kartezyen perspektifin öznesinin ayrıcalıklı konumunu Heidegger, “göz önüne getirici nesneleştirme” ile ilişkilendirir: “Dünyanın resme dönüşmesiyle kişinin özneye (*subjektum*) dönüşmesi birdir” ve göz önüne getirme, hem özne için hem de nesnenin nesnelleşmesi süreci için bir sağlama alma işlemidir. “Birinin bir şeyi önüne (karşısına) koyması, yerine koyulanı, yerine konmuş bir şey olarak güvence altına alması” sayesinde, “insan kendini bütün ölçekler için, yetkili ölçü olarak bulur”. Heidegger şöyle devam eder;

⁶⁰ Mutluhan İzmir, **Öznenin Diyalektiği**, (Ankara: İmge, 2013) s. 39-40.

⁶¹ Heidegger, ön.ver., s. 77-78.

İnsan bütün göz önüne getirmelerin göz önüne getiricisi olarak, böylece, bütün göz önüne getirilenlerin, bunun sonucu olarak da her hakikatin, kesinliğin alanı olarak güvence altına alındığından yani; varolduğundan emin olur... Böylece insan değişmez biçimde, biz ile siz olarak belirlenmiştir. Öznellik ancak böylelikle egemenlik kazanır...Yeni çağın temel olgusu dünyanın resim olarak ele geçirilmesidir. Artık dünya resmi (Bild) göz önüne getirici insan üretiminin yapılmış imgesi (Gebild) anlamına gelir.⁶²

Öznenin bakışına kayıtlı nesnellik garantisi, aynı zamanda kaydın aynı nesnellikle sunulacağına dair garantiyi de kapsar; dünya, ele geçirilmek için bir resim gibi öznenin karşısına aldığı bir şeye dönüşür. Bu kaydın doğal hak talebini Zeynep Sayın

İmgenin Pornografisi'nde şöyle yorumlar:

Yeniçağla başlayan bu süreçte imge oluşturmak doğayı taklit etmek, doğayı taklit etmek ise doğal bir gösterilene göze getirmek anlamına gelir. Yeniçağ sonrası imgelerin bu tür bir doğal hak talebinde bulunmaları da doğayla aralarında kurmuş oldukları hukuk nedeniyledir: Hakikati ve yalnızca hakikati göze getiren Yeniçağlı bir imgenin, kendi dışında bir meşruiyet zemini olması gerektiği, daha işin başından mutabık kalınmış bir varsayımdır.⁶³

Crary, öznenin “dışarıdaki dünya ile içerideki temsil arasındaki mütakabiliyet ilişkisini güvence altına” aldığını ve “bunun bekçiliğini” üstlendiğini söyler. Bu sayede sanat ‘doğal’ bir biçimde nesnel görmeyi üretebilir. Süreyya Karacabey bu durumu şöyle açıklar:

Sanatın işlevi, gerçekliğin “özel bir eyleme” bağlanmış imgesini çıkartmaktır. Bu işlev, gözlemci ile gözlemlenen arasındaki ayrım dolayımında oluşur. Atıfta bulunulan dış gerçeklik, sanatçı öznenin perspektifinden algılanarak yapıtında, tamamlanmış bir bütünlüğün sunumu olarak gösterilecektir. Bu estetik algıda bütün biçimleme araçları temsilin hizmetindedir; algılanan gerçeklik betimlenerek, anlatılarak yeniden üretilir.⁶⁴

⁶² Aynı, s. 82.

⁶³ Zeynep Sayın, **İmgenin Pornografisi** (İstanbul: Metis, 2003) s.16

⁶⁴ Süreyya Karacabey, “Modern Sonrasında Dramatik Metinler”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 15:2003, s.38.

Crary **Gözlemcinin Teknikleri**'nde *camera obscura*'un “çevresini saran karanlığın içinde yalıtılmış, kapatılmış ve özerk” öznesinin münzevilikinden bahseder; bu münzevilik fikri hem Heidegger'in sözünü ettiği “göz önüne getirme” süreciyle hem de oyun yazarının ‘orada’ olmadığı dramatik metinle ilişkilendirilebilir:

...artık “dışarıda” kalan bir dünyanın bin bir çeşit içeriğiyle kurulacak ilişkileri düzenlemek ve saflaştırmak amacıyla dünyadan el etek çekmeyi çağırır. Dolayısıyla *camera obscura* içeride olmanın belirli bir metafiziğinden ayrılmaz; hem teorik olarak özgür ve bağımsız bir birey olan gözlemcinin hem de yarı evsel bir alan içinde kapatılan, kamusal dış dünyayla bağlantısı koparılan özelleştirilmiş bir öznenin simgesidir.⁶⁵

Gözlemci ile gözlemlenen dünya arasındaki ayrım nihayetinde bir benzerlik üretimi olarak mimesisle bağlantılıdır. Bu fikrin temellini Platon'da bulmak mümkün; bilindiği gibi Platon için sanatçı dünyayı gözlemleyen ve onu taklit edendir, bu nedenle ressam ve şairler “biri benzetmecilerdir sadece; gerçeğin aslına ulaşamazlar.” Platon, dünyada görülür, duyulur ve algılanır olanın aslını, saf idealar dünyasına havale eder. Materyal dünya ikincil bir evrendir ve burada görülen şey, bir gerçeklik değil, asıl olanın soluk bir yansımasıdır. Sanata ilişkin taklit, materyal dünyanın yeniden üretimi olarak çifte bir yansıma içerisindedir. Platon bunu şöyle açıklar; “biri asıl sedir ki onu yalnızca Tanrı yapabilir, ... sonra dülgerin yaptığı sedir, ...üçüncüsü de ressamınki...bir şeyin aslından üç derece uzağını yapan benzetmeci”. Platon benzeyen ile benzetilen ilişkisinde bir kaynak ya da köken fikrini benimser; ressamın ürettiği benzeyen, “hakiki varlık özelliğinden” yoksundur ve bu nedenle bir bakıma “yokluğu” üretmektedir.⁶⁶ Marvin Carlson, Platon'un “mimesis kavramını, sanat-hayat ilişkisini açıklamak için ilk kez” kullandığını

⁶⁵ Cary, ön.ver., s.52.

⁶⁶ Platon, **Devlet**, Çev.: Sabahattin Eyüboğlu, M.Ali Cimcoz (İstanbul: Remzi, 1995) s. 284.

söyler.⁶⁷ Platon'un mimesisin gerçeklik olan ilişkisini “benzetme, taklit, görünüş, gölge, yankı, yansıma, benzeşim, ayna” gibi terimlerle ilişkilendirmesi, “gönderme yapılan bir kökeni taklit ederek onunla benzeşen kopyalar üretme yetisine” işaret eder. Jean-Pierre Vernant, modern imge fikrini ilk kez ortaya koyan kişinin Platon olduğunu söyler; “Platon’dan önce Yunan kültüründe imge, temsil ettiği şeyin gerçekleşmesi veya ‘mevcudiyete getirme’” olarak algılanırken, Platon’la birlikte “sadece görünüş olarak tanımlanır.”⁶⁸

Bu bizim fotoğrafa, insanların ve mekanların detaylandırılmış yazınsal tariflerine ve perspektifli resme atfettiğimiz gerçekçilik anlayışıdır, tümü okuyucuya ya da seyirciye materyal dünyanın görüldüğü haliyle sadık bir temsilini vermeyi hedefler.⁶⁹

Platon’un **Devlet**’inde “zanaatçıların, işlerinin başından başka yerde olmaya vakitleri olmadığı gibi”, şair veya oyuncuların da kendilerinden başka bir kişiliğe bürünme hakları yoktur.⁷⁰ Platon’un benzerlik üretimi olarak gördüğü, bu nedenle hakikat eleştirisi getirdiği mimesis, modern temsil için, Platon’un hakikat eleştirisinin bir yana bırakıldığı sadece bir benzerlik üretimidir ve modern mimesis kavrayışı hem benzetilenin bütünlüğünü hem de benzerin bütünlüğünü gözeterek ‘başka’nın inkarına dayanır. Jacques Rancière modern kavrayışın aksine mimesisin bir benzerlik mecburiyeti olmadığı söyler:

[mimesis] Okul çocuklarının ve öğretmenlerinin de hatırı sayılır bir kısmının onu ısrarla tanımladıkları gibi benzerlik mecburiyeti değil; insani etkinlikler arasında, özgül bir alan belirleyen ve buraya birtakım nesnelere dâhil etmeyi ve bu nesnelere sınıflar halinde

⁶⁷ Marvin Carlson, **Tiyatro Teorileri, Yunanlılardan Bugüne Tarihsel ve Eleştirel Bir İnceleme**, Çev. Eren Buğlalılar, Barış Yıldırım (Ankara: De Ki, 2008) s.16.

⁶⁸ Matthew Potolsky, **Mimesis**. (New York: Routledge, 2006, s.16.

⁶⁹ Aynı, s. 195.

⁷⁰ Jacques Ranciere, **Estetiğin Huzursuzluğu**, Çev.: Aziz Ufuk Kılıç (İstanbul: İletişim, 2014) s.28.

karşılaştırmayı mümkün kılan bir paylaşım ilkesi. Mimesis, sanat olanı ve sanat olmayanı ayırıyordu.⁷¹

Rancieré, “sanat dediğimiz şeyi üreten işlemlerin oyunu” nu, “tam da bir benzerliğin başkalaşıma uğratılması” olarak okur.⁷² Rancieré’in itiraz ettiği benzerlik mecburiyeti, modern mimesise kendiliğinden kayıtlı gibidir. Platon’un mimesise atfettiği benzerlik ve hakikat dışılık arasındaki denklem, modern temsil için bir başka denkleme dönüşür; benzerlik üretimiyle hakikatin üretimi eşdeğerdir. Burada daha önemli olan, modern imgenin benzerliğin sadık bir kopyası olması değil, sanatın “işlemlerin oyunu” olduğunun gizleyerek benzerlik üretimi ile hakikat üretimini eşit olarak göstermesidir. Böylece modern kavrayış, hem benzetilen ile benzeyen ilişkisinin, hem de sanatı üreten işlemlerin varlığının gizlenmesi sayesinde, hakikat üretiminin sanata kendiliğinden kayıtlı bir ‘doğallık’ üretimi olduğu düşüncesine ulaşır. Bütün bu eşdeğerlilikler ‘doğal’ ve kendiliğinden kurulmuş gibidir. Benzer bir gizleme stratejisi, Platon’un mağara alegorisinde gölgelerin ‘seyredilmesi’ konusunda da izlenebilir. Modern mimesiste gölge metaforunun sağladığı benzeşim fikri korunurken, hakikat dışılık, doğallık, nesnellik ve kendiliğindenlikle hakikat üretimine doğru kaydırılır. Dramatik tiyatrodaki seyretme, logos-merkezciliğin düzenini kurarken düzenlenmenin izlerini göz-merkezcilikle siler. Platon’un mağara alegorisinde ‘gören’ ile ‘görülen’ ilişkisi gizlenmiş değildir; gören görünenin aslını göremediği için görme hakikat dışı olarak işaretlenir. Modern görme ise ‘gören’ ile ‘görülen’ arasındaki ilişkiyi doğallaştırıp gizleyerek hakikate vardığını savunur.

Kartezyen perspektif, klasik dramatik yapıya da nüfuz eder; dramatik metnin izleyiciye sunduğu görme pozisyonu, Kartezyen perspektifin ‘gören’ ile ‘görülen’

⁷¹ Aynı, s.68.

⁷² Jacques Rancière, **Görüntülerin Yazgısı**, Çev. Aziz Ufuk Kılıç (İstanbul: Versus, 2008) s.9.

arasında kurduğu ilişkiye benzer. Esas olanın gerçekliği yansıtılmak olduğu dramatik temsil anlayışı, “Rönesans’la birlikte gelişen ve Descartes’ın bilinç ile nesne arasında yaptığı ayırmadan” beslenir.⁷³ Kartezyen perspektif ve tiyatrodaki seyretme arasındaki bağlantıyı Beliz Güçbilmez şu biçimde açıklar:

Descartes’ın düşünce sisteminden türetilen Kartezyencilik, bu niteliğiyle, onun özneyi, dünya tarafından ierilmeksizin ona karşıdan bakan bir izleyici olarak ele almasının düşünsel sonuçlarını taşımaktadır. Doğrusal perspektifli resmin, kendisine bakan gözü ve sanatçısının bakışını sabitleyen tutumu, Descartes’ın izleyici-özne tanımına yaklaştığı denli, düşüncesiyle damgasını vurduğu Aydınlanma ve pozitivismin realist ve doğalcı tutumunu da yansıtılmaktadır. Üstelik bu tanımlayış genelde tiyatro sanatının özelde tiyatrodaki izleyiciyi salt izleme eylemine kilitleyerek sabitleyen gerçekçi tiyatroyun kendini varetme tutumu açısından da değerlendirilme potansiyeli taşımaktadır.⁷⁴

Güçbilmez’in de vurguladığı gibi Kartezyen perspektif öncelikle bir gözlemci pozisyonu sorunudur. Bu gözlemci sorununu dramatik yapının önemli kaynaklarından biri olan Aristoteles’in **Poetika**’sında görmek mümkündür. Aristoteles **Poetika**’da ozanın “öykünün gerek düzenlenmesinde, gerekse dil yönünden işlenmesinde, olayları olabildiğince göz önünde bulundurması” gerektiğini söyler. Aristoteles’e göre, ozan, “olayları, sanki gerçekten meydana gelirken onlarla birlikteymişsesine apaçık tasarlarsa, o zaman uygun olanı bulabilir.”⁷⁵ Aristoteles böylece tiyatro metni için olayların görüldüğu bir bakış açısı veya bir seyretme noktası tayin eder gibidir. Ozanı bir oyuncu gibi tasavvur eder; ozanın sahnedeki oyuncunun “eylem ve davranışlarını, kendisi yaparak, bunları denetlemesini” ister ve ona göre iyi ozan bir oyuncu gibi “kandırıcı”dır.

Çünkü heyecan özelliği bakımından kendini ruh hallerinde ortaya koyabilen ozanlar, en kandırıcı olanlardır. Heyecanlı yaradılıştaki biri,

⁷³ Süreyya Karacabey, **Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller** (Ankara: De Ki, 2007) s. 54.

⁷⁴ Beliz Güçbilmez, **Zaman/Zemin/Zuhur, Gerçekçi Türk Tiyatrosunda Minyatür Kurgusu** (Ankara: Deniz, 2006) s. 61.

⁷⁵ Aristoteles, **Poetika**, Çev: İsmail Tunalı, (İstanbul: Remzi, 1987) s. 48-49.

bir heyecanlıyı gerçekliğe sadık bir şekilde betimleyecektir, öfkeli de kızgını. Bunun için şiir sanatı, kendinden –kolayca- geçebilen kişilerden daha çok, üstün kişilerin işidir; çünkü birincilerin hiçbir bağ ve ölçü tanımamalarına karşılık, ikinciler kolayca taklit etmesini bilirler.⁷⁶

Diderot'nun aktörlük üzerine düşüncelerini anımsatan bu paragrafta Aristoteles, oyuncu ile oyun yazarını ortak bir paydada düşünür; oyuncunun sanatının 'görülme' üzere olması gibi, oyun yazarının sanatı da 'görülme' üzerinedir. Oyun yazarının sanatı, oyunu göz önüne getirmek üzere tasarlamasıdır; oyunculuğun prova sürecine benzer bir süreçle yazar, oyunun bakış noktasını 'ayarlar', hatta bir oyuncu gibi "eylem ve davranışları, kendisi yapar." Bununla birlikte, Aristoteles oyun yazarından "kendi adına olabildiğince az konuşma"sını da ister.⁷⁷ Aristoteles ozandan "olayları göz önünde" bulundurmasını ve sürecin sonunda kendi izlerini silmesini isteyerek onu Kartezyen perspektifin alanına çağırır; gözlemciden geriye 'nesnel' bir dünya kalmıştır. Böylece tiyatro metni, yazarının 'orada olmadığı', kendi kendine işleyen bir "göz önüne getirme"ye dönüşür. Aristoteles ve Diderot için de oyun yazarı, 'orada' olduğunu belli edecek her türlü işareten kaçınmalıdır; böylece sahne, 'zaten hep orada olan'ın göze getirilmesini 'doğal' bir şekilde oluşturur. Heidegger'in sözünü ettiği, nesnelliği kendinde kayıtlı olan öznenin bakışı karşısında nesnelleşen doğa, tarih ve dünya sayesinde öznenin varlığının garanti altına alındığı bu süreç, 'gören' ile 'görülen' arasındaki bir ilişkiden çok, simgesel bir "göz önüne getirme" işlemidir.

Aristoteles'in **Poetika**'sı düzenleme, tamamlama, olasılık ve zorunluluk ve bütünlük arayışı ile 'gören' ile 'görülen' arasındaki ilişkinin gizlenerek doğallık üretme seviyesine getirilmesinin ve böylece sanatın hakikat olarak işaretlenmesinin başucu

⁷⁶ Aristoteles, ön.ver., 1987. s. 48-49.

⁷⁷ Aynı, s. 72.

kitabı olarak okunabilir. Örneğin Aristoteles, ozanların iyi portre ressamlarını örnek almalarını gerektiğini söyler; “portre ressamları, portresini yaptıkları kimselerin özelliğini ortaya koymakla ve onlara benzer bir resim yapmakla, aslında onları, olduklarından daha güzel olarak resmederler.”⁷⁸ Burada “süsleme değil, bir tamamlama söz konusudur”.⁷⁹ Aristoteles, mimesise Platon’un anladığı anlamda görünüşün taklit edilmesinden, bir “tamamlama”ya doğru ya da Ricoeur’ün dediği gibi “olayörgüleştirme yoluyla olayların düzenlenmesi”ne doğru bir kaymayı gerçekleştirir.⁸⁰ Carlson, Gerard Else’in **Aristoteles’s Poetics: Argument**’da açıkladığı mimesis etkinliği şöyle özetler:

[sanatçı] doğadaki kısmen gerçekleştirilmiş biçimleri gözlemleyerek onların tamamlanışını önceleyebilir. Bir bakıma şeyleri oldukları gibi değil de “olmaları gerektiği” gibi gösterir. Sanatçının yaratım konusunda hiçbir şekilde tam özgürlüğü yoktur. Oluş sürecini doğada nasıl gördüyse öyle temsil etmelidir; Aristoteles’in şiir sanatının “olasılık ve zorunlulukla” işlediği yönündeki ısrarı bundan dolayıdır. Bu yolla sanatçı kendisini rastlantısal yahut bireysel öğelerden kurtarır. 9.bölümde şiir sanatı ve tarih arasına koyduğu ünlü ayırımı Aristoteles’in de belirttiği gibi, “Şiir sanatı bu nedenle tarihten daha felsefi ve önemlidir, çünkü şiir sanatı daha çok evrensel olana, tarih ise daha çok tekil olanla ilgilenir.”⁸¹

Aristoteles, **Poetika**’da, Platon’un **Devlet**’te temel bir yer verdiği “bütün sanatların kopya olduğu düşüncesine cevap vermez.”⁸² Platon’un mimesisin “bir ayna, dolayısıyla da aldatıcı bir potansiyele” sahip olduğu yönündeki düşüncesine karşılık Aristoteles, mimesisi bir düzenleme olarak ele alır ve olay dizisinin düzenlenmesinde

⁷⁸ Aynı, s.44-45.

⁷⁹ Carlson, 2008, ön.ver., s. 17.

⁸⁰ Paul Ricoeur, **Zaman ve Anlatı: Bir, Zaman Olayörgüsü Üçlü Mimesis**, Çev.: Mehmet Rifat, Sema Rifat (İstanbul: YKY, 2007) s.76.

⁸¹ Carlson, 2008, ön.ver., s.17.

⁸² Potolsky, ön.ver., s. 33.

“olasılık ya da zorunluluk yasalarına” vurgu yapar.⁸³ **Poetika**’nın açılış cümlesi şudur:

Üzerinde konuşmak istediğimiz konu şiir sanatıdır; ilkin genel olarak şiir sanatının ne olduğu, sonra şiir sanatının türleri ile bu türlerin teker teker ne oldukları, sonra da bir şiirin başarılı bir şiir olması için, onda konunun (öykü=mythos) ne şekilde işlenmesi gerektiği, bundan başka bir şiirin bölümlerinin sayısı ile bunların özellikleri ve daha bu araştırma konusu içine girebilen her şey. Bunu da doğal sıraya göre yapmak istiyoruz.⁸⁴

Potolsky’e göre Aristoteles, açılış pasajında kullandığı “doğal sıra” örneğinde olduğu gibi, **Poetika** boyunca “mimesisin doğallığını vurgulayan metaforlar” kullanır. Platon’un yaygın metaforları, “aynalar, gölgeler, optik yarılsamalar, sanatın ve edebiyatın gerçek dışılığı veya yapaylığı” iken, Aristoteles’in metaforları “doğal nesnelere benzerlikler” çerçevesinde örülmüştür. Örneğin Aristoteles, sanatın düzene bağlılığını açıklamak için sanat ve hayvanlar arasında bir analogi kurar: “ister yaşayan bir hayvan bedeni veya belli parçalardan oluşmuş bir şey olsun... belirli bir büyüklük gerektirir.”⁸⁵ Daha önemlisi olaydizisinin birliğini, hayvan bedeninin birliğiyle karşılaştırır; iyi olaydizileri “bütünsel bir hayvan bedenine benzerler ve uygun bir haz üretirler.”⁸⁶ Potolsky’e göre Aristoteles **Poetika**’da “dramanın doğal tarihini” sunar. Bu doğallığın temelinde mimetik yapıtın “içsel birliğe sahip” oluşu vardır; içsel birlik “olasılık ve zorunluluk”la yönetildiği için “aldatmacaya meydan vermez veya bireysel değildir.” Aristoteles, mimesisi ‘doğal’ bir süreç olarak ele alır ve evrensellik vurgusu yaparak, olasılık ve zorunlulukla yönetilen “içsel birlik”

⁸³ Aristoteles, ön.ver., 1987. s. 28.

⁸⁴ Aynı, s. 11.

⁸⁵ Aristotle, **Poetics**, Ed. ve Çev.: Stephen Halliwell (London, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995) s.55.

⁸⁶ Aynı. s.115.

sayesinde mimesisi dünyanın bütünlüklü olarak kavranmasına taşır.⁸⁷ Potolsky'nin okumasına göre Aristoteles'in eylemin bir başlangıç, bir orta ve bir sona sahip olması yönündeki tutumu “zamansal işaretlere” denk düşmez. Hatta, ona göre, “fiziksel prensipleri veya bedenün görevlerini tanımlayan biri de buna çok benzer terimler kullana”bilir.⁸⁸ Zamana ilişkin büyüklük ele alınırken zamansal işaretlere değil de, Potolsky'nin de belirttiği gibi, beden gibi organik bir bütünlüğe dair bir söylemin geliştirilmiş olması, Aristoteles'in olayların düzenlenmesinde ‘kendi kendine işleyen’ bir mekanizma çağrışımı yaptığını ortaya koyar. Kendi kendine işleme mantığı Kartezyen perspektifin başka bir alametidir; Kartezyen perspektif kendi yapaylığını silmek için doğal gibi görünmek zorundadır. Aristoteles, Potolsky'nin de belirttiği gibi, bir yandan organik bir bütünsellik arayışı içindeyken diğer yandan olasılık ve zorunluluk yasalarına vurgu yapar. Bu durum, Kartezyen perspektifin dünyanın nesnel biçimde kavranmasının şartı olan, yapay olanın doğal olarak sunulmasıdır. Potolsky, Aristoteles'in olasılık ve zorunluluğa odaklanmasını mimetik yapının gerçekçiliğini “dış dünyayı yansıtmasından” almadığını, “insanın düşünme normlarıyla örtüşmesi”nden aldığını söyler. Mimesis, “gündelik yaşamdaki mantık (gereklilik) ve inanç (olasılık) ile uyumludur”, çünkü “insanın bilişselliğinin normal olarak kabul edilen prensiplerine” bağlıdır. Bu sayede, olaylar, “asla gerçekleşmemiş veya gerçekte gerçekleşmesi mümkün olmasa bile” inandırıcı olmaya devam edebilir.⁸⁹ Aristoteles için “bir öyküsü (mythos) bulunan ve olayların (uygun ve doğal) bağlılığına dayanan bir tragedya çok daha üstün olan bir

⁸⁷ Potolsky, ön.ver., s. 34.

⁸⁸ Aynı, s. 36.

⁸⁹ Aynı, s. 41.

tragedyadır.”⁹⁰ “Olasılık ve zorunluluk” yasalarına göre düzenlenen olaylar, Heidegger’in “göz önüne getirici insan üretiminin yapılmış imge”sine benzer; “göz önüne getirmelerin göz önüne getiricisi olarak” oyun yazarı, “olasılık ve zorunluluk” sayesinde dünyayı nesneleştirir.

Paul Ricoeur, **Zaman ve Anlatı**’nın birinci kitabı olan **Zaman-Olayörgüsü-Üçlü Mimesis**’te, **Poetika**’nın kompozisyona verdiği önem üzerine durur. **Poetika**’daki kompozisyon vurgusu eylemin taklidi veya temsili ile olayların düzenlenişini birlikte kurmuştur. Mimesisi sağlayan şey, “olayörgüleştirme yoluyla olayların düzenliyor olması”dır. Ricoeur, bu tanımla birlikte mimesisin Platonik kopyacı kullanımından çıkarak “kompozisyon sanatları” kapsamına girdiğini ve “mimesis ile mythos (olayörgüsü) arasında, başka bir deyişle “eylemin temsil edilmesi” ile “olayların düzenlenmesi” arasında bir eşdeğerlilik kurulduğunu söyler.⁹¹ Ricoeur’ün okumasında Aristoteles, “tamamlanmışlık, bütünlük, belli bir uzunluk” özellikleriyle uyumluluk fikrini vurgular.⁹² **Poetika**’da Ricoeur’ün uyumluluk dediği bu üç özellik şöyle sıralanır: “Tragedyanın, sonuna kadar götürülüp tamamlanmış (*téléias*), bir bütün oluşturan (*holés*) ve belli bir uzunluğu olan (*méegéthos*) bir eylemin taklidi olduğunu ileri sürüyoruz.”⁹³ Ricoeur, Else’in yorumunu takip ederek düzenlenişin zamansal özellikli değil, mantıksal özellikli olduğunu iddia eder. Aristoteles bütünü “başlangıcı, ortası ve sonu olan şeydir” diye tanımlar ve başlangıç, orta ve sonu birbirine bağlayan mantıksal yasanın doğurduğu zorunluluk kavramını açıklar:

Baş, herhangi bir şeyin zorunlu sonucu olmayan bir şeydir. Ondan sonra ise zorunlu olarak bir şey gelir. Son ise tersine, bir başka şeyden sonra zorunlu olarak gelmesi gereken ve gerçekten de gelen şeydir. ... Son olarak orta ise, bir başka

⁹⁰ Aristoteles, ön.ver., 1987. s.24-25.

⁹¹ Ricoeur, 2007, ön.ver., s. 77-83.

⁹² Aynı, s. 84.

⁹³ Aristoteles, **Poetika**, Aktaran: Ricoeur, **Zaman-Olayörgüsü-Üçlü Mimesis**, s. 84.

şeyden sonra gelen ve kendinden sonra da bir başka şeyin geleceği şeydir.⁹⁴

Aristoteles bunun dışında olayların zamana ilişkin düzenlenmesi hakkında konuşmaz, **Poetika** “olasılık ve zorunluluk yasa”sıyla oyun metninin neredeyse bütün denklemlerini kendine bağlar. Olaylar zamana ilişkin bir düzene göre değil, bir mantığın zorunluluğuna göre birbirini takip eder. “Olası ve genel, zorunluyu ya da gerçeğebenzeri belirtir, ama olası ve genelin koşulu da zorunlu ve gerçeğebenzerdir.”⁹⁵ Aristoteles’in yan olaydizilerini reddetmesinde de benzer bir durum söz konusudur; önemli olan olayların birbiri ardına gelmesi değil, birinin diğerinin nedeniyle vuku bulmasıdır. Birinin diğerinin nedeniyle olması nedensel bir zincirleşme, dolayısıyla gerçeğebenzer olandır. Böylece tamamlanmışlık ve bütünlük sağlanmış olur. Lehmann bunu, zamanın “dikiş yerlerini belli etmeyen sürekliliği ve ölçülebilirliği” ile açıklar; “süreklilik ve ölçülebilir oluşun bütünlüğü sayesinde dram, dış dünya ile arasına belirgin bir çizgi çeker.”⁹⁶

Poetika’da tragedyanın altı ögesinden biri *opsis*’tir. Aristoteles bu öge üzerinde fazlaca durmadan, tragedyanın “sahne üzerinde oynanmadan da ödevini yerine” getirebileceğini söyler. Türkçe’ye gösteri, sahneleme ve dekorasyon olarak çevrilmiş olan *opsis*, Patrice Pavis’ye göre “bakışa sunulan görünürlüktür; performans veya gösterim fikriyle ilişkilidir.” Bu nedenle Pavis, *opsis*’i *mise-en-scène* olarak ele aldığını söyler.⁹⁷ Lehmann ise “görselliğin nüfuz alanı olan *opsis*’in logos-merkezcilik için ayrıcalıklı olduğunu” ve Aristoteles’in *opsis* terimini “kamunun

⁹⁴ Aristoteles, ön.ver., 1987, s.27.

⁹⁵ Ricoeur, 2007, ön.ver., s. 89.

⁹⁶ Lehmann, **Postdramatic Theatre**, Çev.: Karen Jurs-Munby, (London & New York: Routledge, 2006) s. 160.

⁹⁷ Patrice Pavis, **Dictionary of Theatre: Terms, Concepts, and Analysis**, Çev.: Christine Shantz (University of Toronto Press, 1999) s. 244.

gözleri önünde olan şey” anlamında kullandığı belirtir. Lehmann’a göre Aristoteles *opsis*’i “tiyatronun en sanatsız ve önemsiz bölümü olarak yargılar.”⁹⁸ Olasılık ve zorunluluk yasasına göre olayların düzenlenmesi tragedyanın altı ögesini, olayörgüsü (*mythos*), karakterler (*dianoia*), düşünce (*ethos*), ritim (*lexis*), gösteri (*opsis*) ve müzik (*melos*), birbirine bağlar. Ricoeur, gösterinin/*opsis*’in özel olarak tragedyanın bir ögesi olduğunu, ancak Aristoteles için “poetikayla hiçbir ilgisi”nin olmadığını söyler. Daha sonra Ricoeur, Dupont-Roc ve Lollot’un yorumuna yaslanarak bu durumu şöyle açıklar; “tiyatro metninin gösterinin varlığı olmaksızın mimetik etkinliğin bütün kurucu özelliklerini içerdiğini belirtebiliriz; öte yandan da dramatik metnin sözceleniş biçiminin de göze yönelik olma (seyredilir olma) zorunluluğunu içerdiğini söyleyebiliriz.”⁹⁹ **Poetika** kompozisyona verdiği önemle zamana ilişkin bir tanım yapma gereği duymadığı gibi, seyredilir olma ya da yapıtın izleyici üzerindeki etkisi üzerine de bir tanımlama yapmaz. **Poetika** bu konuda yalnızca tragedyanın “sahnelenmeden de görevini yerine” getirebileceğini söyler ve tragedyanın öğelerinden birinin sahneleme/*opsis* olduğunu belirtir. Burada, yapılandırmanın ya da kompozisyonun üstünlüğü, izleyicinin gözünü de metnin kendi düzenlenme yasalarına dahil etmektedir. Oyun yazarı olayörgüsünün kurucusu olduğu gibi, izleyicinin alımlama durumunun da kurucusudur ve metnin kendisi, sahnelemeyi de kapsar bir biçimde kendi içine kapalı bir bütündür. Aristoteles’in, ozanın yazdığı sahneyi gözünün önüne getirmesini, bir seyretme noktası bulmasını ve bu noktanın izleyicinin oyunu gördüğü bakış açısı olarak belirlenmesi talebinde de bunu destekler. Ricoeur bu durumu, “kompozisyonun içteki amacı ile alımlamanın dıştaki amacının aynı” oluşu olarak adlandırır; “mantıksal ölçütler de hem oyunun içinde

⁹⁸ Lehmann, 2014, ön.ver., s.55-56.

⁹⁹ Ricoeur, 2007, ön.ver., s. 81.

oluşturulmuş hem de seyirci tarafından uygulanmıştır.”¹⁰⁰ Böylece **Poetika**’da ‘gören’ ile ‘görülen’ arasındaki ilişki kompozisyonun içinde düzenlenerek gizlenir. Aristoteles, estetik yargılardan bahsederken de ‘doğal’ metaforlara başvurarak izleyicinin büyüklüğü algılamasını doğal ve evrensel bir söylem olarak geliştirilir. Doğallık ve evrensellik vurguları kompozisyonun bütünlüğünü garanti altına almakta ve nesnel gözlemin mümkün olduğuna dair varsayımı kuvvetlendirmektedir.

... ne çok küçük bir şey güzel olabilir, çünkü kavrayışımız, algılanamayacak kadar küçük olanın sınırlarında dağılır ne de çok büyük bir şey güzel olabilir. Zira o, bir kezde kavranamaz; bakanda birlik ve bütünlüğü sağlayamaz... (Güzel olabilmek için) nasıl maddi nesnelere ve canlı varlıkların, gözün onları kolayca kavrayabileceği bir büyüklükte olması gerekiyorsa, aynı şekilde öykünün de (mythos) anımsama gücünün kolayca saklayabileceği belli bir uzunluğu olmalıdır.¹⁰¹

İzleyiciye ya da seyredilir olmaya ait bütün özellikler ve değerler, “olasılık ya da zorunluluk yasaları”na göre oluşturulmuş olan kompozisyonun ‘içine’ aittir. Katharsis’i tartışan Gerald Else bu nedenle “katharsisin seyircide değil, öyküde meydana geldiğini ileri sürer,”¹⁰² çünkü “arınmayı gerçekleştiren şey, doğrudan doğruya taklit etme sürecidir. Olayörgüsü taklit olduğuna göre, arınma da olayörgüsü tarafından gerçekleştirilir.”¹⁰³ Aristoteles **Poetika**’da bu noktayı şöyle dile getirir:

Korku ve acıma duyguları gösteriden doğabilir kuşkusuz; ama olayların düzenlenişiyle de yaratılabilir; yeğlenmesi gereken de budur ve usta ozanların işidir. Öyküyü öyle kurmak gerekir ki, sahnede görmese bile yalnızca anlatılanları duyduğunda insanın tüyleri ürpermeli ve içini acıma duyguları kaplamalıdır; tıpkı Oidipus’un öyküsünü dinleyen birinin kapılacağı duygular gibi. Bu etkiyi gösteriyle yaratmak sanatın alanından çıkmak demektir ve sadece çok harcama gerektirir.¹⁰⁴

¹⁰⁰ Aynı, s. 104.

¹⁰¹ Aristoteles, ön.ver., s.28.

¹⁰² Gerald Else, Aktaran: Carlson, **Tiyatro Teorileri**, s. 18.

¹⁰³ Ricoeur, **Zaman-Olayörgüsü-Üçlü Mimesis** s. 105.

¹⁰⁴ Aristoteles, **Poetika, Şiir Sanatı Üstüne**, Çev.: Samih Rifat (İstanbul: Can, 2015) s.47.

Ricoeur, kompozisyonun seyredilir olma durumu ve katharsisi içine almasını şu biçimde açıklar;

...bu bakımdan, mythos acıma uyandıranı ve korku vereni taklit eder ya da temsil eder. ... Demek ki, korku ve acıma olayların içine, kompozisyon aracılığıyla sokulur: Kompozisyonun da temsil etme etkinliğinin süzgecinden geçirilmiş olması gerekir. Dolayısıyla seyircinin hissettiği şeyin öncelikle yapıtın içinde oluşturulmuş olması gerekir.¹⁰⁵

Ayrıca James Redfield, olayörgüleştirme ile katharsis arasındaki bağı yapıtın kapanışı olarak açıklar: “Çünkü yapıt kapanışa ulaşır, her şey olması gerektiği gibidir; hiçbir şey eklenmeyeceği gibi hiçbir şey de çekip çıkarılamaz”.¹⁰⁶ Logos-merkezciliğe özgü bu bakma rejiminde yapıt, izleyicinin bakışını da içine alan bir bütünlük halinde tasavvur edilir. Dördüncü duvarın izleyicinin ‘orada olmayışı’ üzerine kurulu olması, metnin görselliği düzleminde izleyicinin bakışının kompozisyon aracılığıyla metnin içinde kurulması anlamına gelir. İçine çekme ile izleyicinin bakışının metne ‘eklenmesi’ bütünlük açısından önemlidir ve ‘gören’ ile ‘görülen’ arasındaki ilişkinin gizlenmesi, dünyanın ‘doğal’, ‘nesnel’ ve ‘olduğu gibi’ gözlemlenmesinin yolu açar. Barthes, “Aristoteles’in modern tiyatroya kattığı şey, bir tragedya felsefesinden çok, akla dayalı bir kompozisyon tekniğidir”¹⁰⁷ der, bu açıdan kompozisyon tekniği, olayların düzenlenmesi ile olayların izlenmesi arasında bir bütünlük kurar. Rancière **Özgürleşen Seyirci** adlı kitabında bakış ve edilgenliğin hangi nedenle özdeşleştirildiğini sorar, ona göre bu sorunun cevabı, bu ilişkiler arasındaki tahakküm ve boyun eğdirme yasasına aittir.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Ricoeur, 2007, ön.ver., s. 105.

¹⁰⁶ Ricoeur, ön.ver., s. 106.

¹⁰⁷ Barthes, 2014, ön.ver., s. 80.

¹⁰⁸ Rancière, 2010, ön.ver., s. 18.

Kompozisyonun tamamlanmışlığının ve bütünlüğünün ortaya çıkardığı ‘doğallık’, Denis Diderot için de önemlidir. Diderot, “Composition” makalesinde bunu şöyle açıklamaktadır:

İyi biçimde kompoze edilmiş bir tablo öne çıkararak, bir tablonun, tek bir bakış açısına kapatılmış bir bütündür; tablonun parçalarının hedefi aynıdır ve birbirleriyle uydukları için bir hayvan bedeninin uzuvlarının oluşturduğu bütün kadar gerçek bir bütün oluştururlar.

Aristoteles’in **Poetika**’da kullandığı doğallık metaforları, Diderot’da da karşımıza çıkar; her ikisinde de hayvan bedeni, bütünlüğün ve birliğin metaforu olarak kullanılır. Barthes buradaki bütünlüğü şöyle anlatır:

İşte tablo fikrine açıkça dâhil edilen beden, ama bedeninin tamamı; gruplaşmış ve adeta kesimle birbirine mıknaşlanmış organlar, bir aşkınlık adına, fetişe ait tüm yükü alan ve anlamın yüce ikamesi olan figürün aşkınlığı adına işlev görüyorlar; fetişize edilen de işte bu anlamdır.¹⁰⁹

Barthes’a göre kompozisyonun birliği “bir aşkınlık adına” vardır ve kompozisyon anlamın “yüce ikamesi” olarak izleyicinin bakışını da kapsamaktadır. **Poetika**’da mimesisin görevi de budur; mimesis Platoncu benzeyen ile benzetilen arasındaki ilişkiden çıkartılır, taklit edilecek kaynak/köken en başından metnin içine dahil edilir ve kaynak/köken ile metin arasında işleyen konvansiyon sayesinde bir mütekabiliyet ilişkisi öngörülür. Metnin tamamlanmış ve kapanmış bir bütün olarak varsayılmasının temel sağlayıcısı ise gözlemci ile gözlemlenen dünya arasındaki ayrım ve mütekabiliyet ilişkisidir. Ricoeur, bu durumu **Zaman- Olayörgüsü-Üçlü Mimesis**’te Mimesis I (yapıtın öncesi) ve Mimesis III (yapıtın sonrası)’ü birbirine bağladığını söylediği Mimesis II’nin yapıtın öncesini ve sonrasını da kapsayan

¹⁰⁹ Aynı, s. 85.

bütünlüğünde görmektedir. Hem anlatı hem de zaman aynı bütünlük içindedir; zaman, “zaman oku” eğretilmesine göre, geçmişten geleceğe akan” çizgisel zaman değil, daha bütünlüklü olan “sonun başlangıç içinde, başlangıcı da sonucun içinde okunmasını sağlayan, “başlangıç –Tekvin- ile sonuç –Apokalips- arasındaki uygunluğun” biçimi olan mantığın zamanıdır.¹¹⁰ Barthes bu bütünlük fikrini sahneyi salondan ayıran ışık demetiyle açıklar; “sahne, optik ışın demetini engelleyen çizgidir, ışının duracağı yeri çizer ve adeta, ışının dağılacağı eşiktir; böylece, ... kurulmuş olur temsil.” Bu aynı zamanda **Poetika**’da da tanımlanan, dramatik metnin yazarı ve izleyicisi/okuru olan bir öznenin de tarifidir:

...bir özne (yazar, okur, seyirci ya da dikizci) bakışını bir ufka çevirecek ve orada, kendi gözünün (ya da zihninin) tepe noktası olacağı bir üçgenin tabanını kesitleyecektir. ... kesitleme işinin hâkimiyeti ve kesitleyen öznenin birliği çift yönlü dayanak noktası olarak var olacaktır.¹¹¹

Bu tarif ile birlikte özne, bedeninden ayrılarak tek bir göze dönüşür, bu göz Descartes’ın bedensiz göz/ben’idir; bütünlüklü bir aşkınlık adına karşısındaki şeyi nesneleştirir ve bakışı doğallıkla perçinlenen bir nesnelliğin sahibidir. Aristoteles’te zamansal işaretler yerine, olayların birbirini takip etmesi de, aynı bütünlüğe aittir; olaydizisinin anları *telos*’a hizmet edecek bir biçimde seçilir ve aralar zorunluluk yasasıyla mknatıslanır. Bu ‘gören’ ile ‘görünen’in etkileşimi değil, ‘gören’in aradan çıkartıldığı dünyayı bütünlüklü bir biçimde görmeyi sağlayan modern skopik rejimdir. Bu rejimin görme mantığını dağıtan, Artonin Artaud’nun Batı tiyatrosunun metafizik geleneğine karşı çıkan organsız bedeninin, “tablonun dağınıklığına, “kompozisyon”un parçalara ayrılmasına, figürün kısmi organlarının dolaşmasına, kısacası yapıtın metafizik anlamının, ama aynı zamanda da politik anlamının

¹¹⁰ Ricoeur, 2007, ön.ver., s. 134-142.

¹¹¹ Barthes, 2014, ön.ver., s. 83.

alıkonulmasına işaret eden” parçalanmanın varlığıdır.¹¹² Bunun tersine “doğaya nesnel biçimde bağlı olmaya”¹¹³ dayanan Diderot estetiğinde “temsilin samimiyeti izleyicinin ikna edilmesine bağlıdır”; temsil, izleyici “orada değilmiş gibi davrandığında” inandırıcılık kazanabilir.¹¹⁴ Bu temsil anlayışında, sanatçı, “doğayı gözlemleyerek ele geçirilmesi gereken şeyleri daha iyi kavrar” ve bunu ‘tıpkı doğada olduğu gibi’ ya da ‘tıpkı gerçekte olduğu gibi’ savıyla sanata getirerek kendini izleyicinin/okurun gözüne karşı kapatan kompozisyonun bütünlüğüne teslim eder.¹¹⁵ Diderot şöyle der: “karakterler sahnede öylesine doğal ve hakiki bir biçimde düzenlenmelidir ki, bir ressam tarafından aslına sadık bir biçimde tuvale boyanmış gibi haz versin.”¹¹⁶ Böylece, gerçeğe benzerlik “gözlemlenen gerçeklik” olarak algılanır.¹¹⁷ Diderot, tümüyle bakışa kapalı olan kompozisyonun bütünlüğünde mimesisi dışsallığın taklidi olarak tanımlar:

İnsan, yaratılıştan kendi kendisidir, taklitle başkası olur; bizde varsaydığımız ruh kendi ruhumuz değildir. Öyleyse, hakiki yetenek nedir? Hakiki yetenek: eğreti olarak benimsenen ruhun dış görünüşlerini iyice bilmek, bizi dinleyenlerin, bizi görenlerin duygularına seslenmek ve bu görünüşleri taklit ederek onları aldatmak yeteneğidir.¹¹⁸

Diderot’nun oyunculuk sanatı tarifinde dışsallık dikkat çekicidir; gözlemcinin/oyuncunun dışsal olanı gözlemlemesi ve sonrasında taklit etmesi, ‘gören’ ile ‘görülen’ arasındaki etkileşimin yok sayması anlamına gelir. Dışsallığın göreni olarak oyuncu ile görünen olarak dış dünya arasındaki ilişkiyi sağlayan ayrımdır. Ayrım sayesinde kurulan dışsallık, Diderot’nun aktörlük üzerine

¹¹² Aynı, s. 85-86.

¹¹³ Denis Diderot, **Paris Salon Sergileri**, Çev.: Kaya Özsezgin, (İstanbul: YKY, 2013) s. 10

¹¹⁴ Bleeker, ön.ver., s. 21.

¹¹⁵ Diderot, ön.ver., s.11.

¹¹⁶ Diderot, *Oeuvres complètes*, 13 cilt, s.127-128. Aktaran: Carlson, **Tiyatro Teorileri**, s. 160.

¹¹⁷ Carlson, 2008, ön.ver., s. 161.

¹¹⁸ Denis Diderot, **Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler**, Çev.: Sabri Esat Siyavuşgil. (İstanbul:İş Bankası, 2007) s. 59.

düşünceleri ve resim tablosu ile tiyatro sahnesi arasında yaptığı analogiyi birbirine bağlar; görünen kendi kendine görünür; gözlemci gördüğü şeyi etkilemez/değiştirmez, aynı şekilde görünen şey de gözlemciyi değiştirmez. Diderot, “gerçeğe benzerliğe en iyi hizmet edecek şeyin komedyaya ile tragedyanın ortasında, günlük ev içi yaşamın tutkularını ve koşullarını betimleyecek yeni bir tür, genre sérieux (ciddi tür) olacağını ileri sürer”.¹¹⁹ Böylece ayrımın getirdiği dışsallık, yaşam benzerliğini üreten aynılık işlemiyle sağlama alınır. Arnold Hauser’e göre “içinde yaşadıkları çağı yeterine ilginç bulan ve bu çağın temsil edilmesini gerçek bir amaç olarak kabul eden orta sınıfın sanat görüşü, sahneye kendi kendine yeterli küçük bir evren olma niteliğini kazandırmak istemiştir.”¹²⁰ Bir yanda burjuva yaşamını yansıtan bir sahnenin dönemin mevcut izleyicisi için yakınlığı, diğer yanda seyir yeri ile sahne arasına yerleştirilen hayali dördüncü duvarın uzaklığı, nihayetinde ‘gören’ ile ‘görülen’ arasındaki ilişkiselliğin gizlenmesi ve yok sayılmasıdır. Diderot’nun günlük ev içi yaşam sahnelerinin konu alınması ve sahne ile salon arasındaki boşluğunun genişletilmesi gerektiği yönündeki talebi, 19. yüzyıl gerçekçiliğinin, “kutu dekor ve çerçeve sahneye tiyatro tasarımına da egemen olan tarihsel biçimi”yle gerçekleşir. Elin Diamond’ın belirttiği gibi bu sahne, temsil edilen gerçekliği “nesnel bir gerçeklik” olarak tanımlar ve bu sahne, sıradan insanların gündelik yaşamlarına “doğal” bir biçimde tanıklık eder.¹²¹ Gerçekçi tiyatronun izleyiciye verdiği ‘doğal’ tanıklık pozisyonu ile Crary’ın “görülebilir ölçütler” dediği bakma rejimi arasında bir bağ kurulabilir. Crary “görülebilir ölçütler”i şöyle anlatır:

¹¹⁹ Carlson, 2008, ön.ver., s. 161.

¹²⁰ Arnold Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Çev.: Yıldız Gölönü, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1984) s.89.

¹²¹ Elin Diamond, **Unmaking Mimesis** (London: Routledge, 1997) s. 4.

İlk kez 19. yüzyılda mutluluk ve eşitliğin gerçekten de sağlandığını göstermek için gözlemlenebilir kanıtlara ihtiyaç duyulmuştur. Mutluluğun “nesnelere ve göstergelere bakımından ölçülebilir” olması, “görülebilir ölçütler” olarak gözün karşısında apaçık olması gerekiyordu.¹²²

“Görülebilir ölçütler”, beden bir sorun olarak ortaya çıktığı bir dönemde (19. yüzyılda), Descartes’ın bedensiz göz/ben’inin sorunsuz bir şekilde ‘devam ettirmek’ için devreye girer gibidir. Sahne ile izleyicinin yaşamının benzerliğinin getirdiği yakınlığı ve sahne ile seyir yerinin uzaklığı arasındaki işlem, göz/ben’in hem bedensiz ‘dolaşımını’ hem de göz/ben’in gördüklerinden etkilenmeyen ‘tamlığı’nı garantiler. Çünkü ayırım nedeniyle izleyici, gördüğü şeyden etkilenmemekte ve sahneyle kendi yaşamı arasındaki benzerlik nedeniyle de ‘doğallık’ hissine kapılmaktadır. Yansıtma kuramı böylece, aynı zamanda ‘doğallık’ süsü verilmiş bir “görülebilir ölçütler” olarak ortaya çıkar. “Görülebilir ölçütler” neyin ‘görülebilir’ ve neyin ‘görülemez’ olduğunu belirleyen usuller tayfi olarak, 19. yüzyıl gerçekçiliği boyunca mimesis düşüncesi üzerinde etkili olur. “Görülebilir ölçütler”in bu dönem oyunlarındaki tipik örneklerinden biri de Henrik Ibsen’in *Nora: Bir Evi* oyununda Nora’nın ‘görülebilirlik’ ve ‘görülemezlik’ arasındaki salınımdır. Nora, oyunun finalinde evini –sahneyi- terk ettiğinde bir süre önce “görülebilir ölçütler”in dışına çıkmıştır ve onun ‘görülemezliği’ öylesine katidir ki, izleyiciye Nora’nın bundan sonra yapacağıyla ilgili küçük bir işaret bile verilmez. Oyunun da bitişi olan bu durum, neyin ‘görülebilir’ ve neyin ‘görülemez’ olduğunu tayin eden skopik rejimin örtük kurallarını gösterir. Bu açıdan, görme ve gösterme teknikleri veya ölçütleri ideolojik bir inşaa olarak tiyatro metnine kazınır.

¹²² Cray, ön.ver., s. 18-19.

Elin Diamond, gerçekçiliğin “bütün geç dönem Victoryen burjuva oturma odalarında evrensel” olduğunu söyler. 19. yüzyıl gerçekçiliğin “yaşamın benzeri olan” sahnesi, “bu sahnenin gerçekliğini tanıyan ve teyit eden izleyici pozisyonu sayesinde” kendi gerçekliğini üretir. Bu sahne “nesnel dünyanın garantörü ve kaynağıdır” ve aynı zamanda “el altından bu dünyanın gerçekliğini” “düzenleme” sayesinde güçlendirir. Diamond şöyle devam eder:

Çerçeve-sahne veya ön sahne (hala tiyatro tasarımında baskın olan) her nesnenin “tek ve hareketsiz bir göz(ben)” tarafından üretilen bütüne göre ölçüldüğü ve tahsis edildiği perspektifli uzamın hazlarını yeniden güçlendirir, görülen nesnelere, onların anlamlarıyla aralarındaki ilişkilerin görülmesi/bilinmesi için konumlandırılır.¹²³

Diderot, dördüncü duvarın aracılık ettiği sahnede, izleyicinin ‘orada’ olduğuna dair bütün farkındalığın ortadan kaldırılmasına çağrıda bulunur. Amy Holzapfel’a göre Euripides’in **Bakkhalar** oyunundaki Pentheus, Diderot’nun arzu ettiği izleyici fikri için ideal bir modeldir. “Gerçekçiliğin kendi izleyicisini inkar etmesi, nihayetinde Pentheus fantezisini yerine getirir: görülmeden görme.” Ancak Holzapfel’a göre “bu fantezi fazla uzun sürmez”¹²⁴, Diderot’nun modern tiyatrodaki Pentheus’u yeniden diriltmesine karşılık, Nietzsche, “Dionysos’un ilkel birliğine döner, bireyi parçalar, onu büyük fırtınanın içine sürükler ve kökündeki varlığın içinde eritir.”¹²⁵ **Ahlakın Soy Kütüğü**’nde, Kant’ın estetik olanı “seyircinin bakış açısından ele almış olmasını ve böylece farkında olmadan “güzel” kavramına seyirciyi de katmış”¹²⁶ olmasını eleştiren Nietzsche için tek izleyici “korodur”, çünkü koro, parçalanmanın ve “çoklu

¹²³ Elin Diamond, **Unmaking Mimesis** (London: Routledge, 1997) s. 5.

¹²⁴ Amy Holzapfel, **Art, Vision, and Nineteenth-Century Realist Drama, Acts of Seeing** (New York: Routledge, 2014) s. 3.

¹²⁵ Gilles Deleuze, **Nietzsche ve Felsefe**, Çev.: Ferhat Taylan (İstanbul: Norgunk, 2010) s. 26.

¹²⁶ Friedrich Wilhelm Nietzsche, **Ahlakın Soy Kütüğü**, Çev.: Ahmet İnam, İstanbul: Say, 2010) s. 54.

olumlamaların” tanrısı olan “Dionysos’u efendisi olarak görür.”¹²⁷ Holzapfel, Diderot’nun görülmeden gören izleyicisine karşılık Nietzsche’nin tasavvur ettiği izleyiciyi şöyle yorumlar:

Nietzsche hem Wagner’in müzik ve resmin üstündeki ayrıcalıklı tiyatrosuna hem de hileye bel bağlayan burjuva tiyatrosuna karşı çıkar. Nietzsche koroyla bireyselliğin sonunu getirecek bir tiyatronun şampiyonu olarak mitolojik figür Dionysos’u diriltir. Tragedyanın Doğuşu’nda Nietzsche, henüz diyalog ve oyuncunun olmadığı ilk dönem antik tiyatrosunun geri dönüşünü destekler. Bu nihayetinde seyirciyi de görünmez yapar –koro gövdesinden ayrılmadığından gözlemci yoktur.¹²⁸

Nietzsche koronun –birliğin- içinde eriyen izleyiciyi önerir. Nietzsche için gözlemlemek –yazar ya da izleyici olarak - “temsil edici” bir görüntü yerine, “kendi kendini dönüştürme”, “onunla içten bir birlik içinde” olma ve büyülenmedir; koro “bireyin parçalanması ve ilk-varlıkla bir olması”dır.¹²⁹ Nietzsche için, “ayrıcalıklı kılınmış uzaklığıyla gerçekliğin sadece yüzeyini algılayan, fakat gerçekliğin lirik derinliklerine varamayan entelektüel gözlemci, Euripides’in “canı sıkılmış seyircisinin vekilidir”. Holzapfel’in okumasında gerçekçi tiyatronun “Diderot’nun ortadan kaldırmakla tehdit ettiği izleyici” ile “Nietzsche’nin koronun içinde eriyen izleyicisi arasında” ortaya çıktığı; birinin “sahne ve oditoryum arasındaki boşluğu kuvvetlendirdiği, diğerinin ise erittiğini” belirtilir.¹³⁰ Bu anlamda, bir gözlemci olarak Diderot’nun izleyicisi görmenin ilişkiselliğinin ihlali anlamına gelirken, bir gözlemci olarak Nietzsche’nin koro içinde eriyen izleyicisi görmenin ilişkiselliği içinde bir gözlemciden daha fazlasıdır. Diderot Kartezyen perspektifin bakış rejimine

¹²⁷ Deleuze, 2010, ön.ver., s. 26-27.

¹²⁸ Holzapfel, ön.ver., s. 3-4.

¹²⁹ Nietzsche, 2005, ön.ver., s. 62-63.

¹³⁰ Holzapfel, ön.ver., s. 4.

yeni bir davet daha sunarken, Nietzsche Kartezyen perspektifin gözlemleme tekniklerine bütünüyle itiraz eder.

Beliz Güçbilmez, **Zaman/Zemin/Zuhur** adlı çalışmasında, Batı oyun yazma geleneğinin iki temel birikim üzerine kurduğunu söyler; bunlardan biri “iyi-kurulu-oyun tekniği”, diğeri “Rönesans’la birlikte yeniden keşfedilen perspektifli resim tekniği”dir. Ibsen oyunları bu iki temel tekniğin de merkezinde yer alır. Güçbilmez, Ibsen’in oyunlarında perspektifli yapıyı kullanarak “olayların dizilimini geçmişe doğru açılarak geliştir”mesini şöyle açıklar:

Bu da oyunun, bir resim gibi okunduğunda olayları en önde, daha geride ve en geride gibi yerleştirmelerle zihnimizde canlandırabileceğimiz bir resim gibi kurulmasını sağlamaktadır. En önde-resimde bize en yakın yüzeyde- oyunun şimdisi vardır, serimlerle birlikte oyun geriye doğru başka yüzeyler kurar ve tıpkı doğrusal perspektifli resimlerde olduğu gibi geriye doğru dizilim, ufuk çizgisinde bir noktada kesişir ve “kaçış noktası” olarak tarif edilen noktaya yöneltir okurun/izleyicinin bakışını. ... aynı zamanda öykünün geçmişe açılmasının sonuna işaret eder; daha ilerisine geçilmeyen bir son noktadır burası.¹³¹

Scribe’a atfedilen “iyi-kurulu-oyun tekniği” Kartezyen perspektifin bakış ekonomisiyle uyum gösterir. “Scribe’ın dramaturjik tasarımları 18. yüzyıl ressamlarının kullandığı yaşamın imitasyonunu üreten resimsel konvansiyonları yankılar.” Bu tekniğin örneği olarak kabul edilen Scribe’ın **Bir Bardak Su** adlı oyunu izleyicinin dikkatinin yönetilmesi ve izleyicinin bakışının eyleme vasıtasıyla sahneye doğru çekilmesinin iyi bir örneğidir. Holzapfel, 18. yüzyıl janr ressamının “eylem portresi” olarak bilinen portreler yaptıklarından bahseder (Görsel 1): Eylem portrelerindeki “özneler eylem birliğini üretmek için birbirleriyle göz teması halindedirler. Göz teması çoğunlukla fiziksel bir yakınlık jestiyle ortaya çıkar.” Bu figürler “izleyiciye bakmak” yerine, “dikkatli bir biçimde birbirine bakarlar.” Bu

¹³¹ Güçbilmez, 2006, ön.ver., s. 55.

bakışın “muazzam bir gerçeklik olanağı yarattığı” düşünülür.¹³² Diderot’nun kompozisyon fikrinin canlandırılması gibi görünen bu sahnede figürler, bir takım jestlerle bir eylem anının bütünlüklü bir tablosunu sunulma amacıyla bir araya getirilirler ve bakışı eylem birliğine doğru yönlendirirler.



Figure 1.2. *La Camaraderie. Act Three, Revue du Théâtre, 1837. Théâtre Français:*

Görsel 1: “La Camaraderie. Act Three, Revue du Theatre, 1837. Theatre Français; Bernarder (Monrose) de Miremont. Lithograph. Bibliotheque Nationale de France.” (Holzapfel, **Art, Vision, and Nineteenth- Century Realist Drama, Acts of Seeing**, s. 30.)

Yine benzer bir biçimde, Jean-Baptiste Siméon Chardin’in **Köpük Üfleyen Oğlan** veya **Yemek Duası** ya da Jean-Baptiste Greuze **Köy Yavuklusu** gibi tablolarında “gündelik işlerine gömülmüş, öyle büyük yetenekler ya da özellikler gerektirmeyen gündelik uğraşlar ya da oyalanmalar içindeki insanları görürüz.”¹³³ Bu figürler ellerindeki nesnelere yönelttikleri bakışları sayesinde izleyicinin dikkatini yönetir ve izleyicinin resmin içine çekilmesini sağlarlar. Scribe’ın **Bir Bardak Su** oyunu da bu

¹³² Holzapfel, ön.ver., s. 30.

¹³³ Güçbilmez, 2006, ön.ver., s. 67.

tablolarda olduğu gibi “sıradan bir nesne” üzerinden izleyicinin bakışını yönetir: “mektup”. Mektup sayesinde olayların dolantı biçimde kurulması sağlandığı gibi, metnin görsel düzenlenmesi de aynı kompozisyonun içine uyumlu bir halde yerleştirilir. Bu oyunda dikkati yöneten bir başka gündelik nesne ‘bir bardak su’dur. Bu “önemsiz, elde taşınabilen” nesne, “dramatik etkiyi” sağlar (özellikle bardaktaki suyun dökülmesi).¹³⁴ Oyun, olaydizisinin temel mantığını kuran bu iki nesne dışında, kılıçlar, nişanlar, gazeteler, saatler, bonbonlar, çilekler gibi pek çok önemsiz nesne aracılığıyla görsel bir kompozisyon birliğini kurar. Aynı zamanda eylem portrelerinde olduğu gibi olaydizisi bir dolantı etrafında yürüterek izleyicinin dikkati, ‘gören’ ile ‘görülen’ arasındaki ilişkiden uzaklaştırır. Bununla birlikte sahnede kullanılan nesnelerin gündelik işlevleri sayesinde izleyici, ‘doğal’ bir sahneyi seyrettiği yönünde manipüle edilir.

Güçbilmez’in, Batı oyun yazma geleneğinin iki temel birikimi dediği “iyi-kurulu-oyun” ve “doğrusal perspektif” teknikleri, dramatik yapının logos-merkezciliğiyle de uyum gösterir. Görüntünün söz/söylem tarafından kurulduğu bu geleneğe, görselliğin tiyatrunun alımlanmasına kazandıracığı ilişkisellik, sahici olma adına yok edilerek “izleyicinin gözü bir tekniğe bağlanır.”¹³⁵ Görüntü ve söz arasındaki gerilimden beslenmek yerine, bu gelenek ‘doğal’ bir bütünü amaçlar. Görüntünün işaretleri olan zaman ve mekan da bu doğrultuda sözle inşa edilir. Başka türlü görmeye dair bütün işaretler silinir ve bunun doğal olduğu iddia edilir. Sözün görüntüyü sağlama jesti, metnin görsel bakımdan zayıflatılmasına değil, görselliğin gözün bedenden kopartarak aklın egemenliğine sunulduğu göz-merkezciliğin güçlendirilmesine yol açar. Bu tiyatro metninde “olmayan bir yaratıcı (yazar),

¹³⁴ Holzapfel, ön.ver., s. 31.

¹³⁵ Bleeker, ön.ver., s.47.

uzaktan bir metni kuşanarak (metinle silahlanarak), zamanı ya da temsilin anlamını gözetler, birleştirir ve yönetir.”¹³⁶ Nihayetinde metin, ‘gören’ ile ‘görülen’ arasındaki ilişkiyi gizleyerek ‘olduğu gibi’ dünya yanılması yaratır.

1.2. Dramatik Metnin Görme Araçları

1.2.1. Perspektif ve Stereoskop

Tiyatroda görme ilişkileri üzerine düşünürken belki de öncelikle şu soruyu sormak gereklidir: “izleyicinin gördüğünü düşündüğü ile gerçekten gördüğü arasındaki sınır nerededir?”¹³⁷ Doğrusal perspektifin temel stratejisi işte tam da bu noktada ortaya çıkar; izleyicinin gördüğünü düşündüğü şey ile gerçekten gördüğü arasındaki sınırı ortadan kaldırmak. Temsilin manipülasyonu sonucunda izleyici artık gerçekten gördüğü yerine, sadece gördüğünü düşündüğü şeyi görmeye başlar. Doğrusal perspektif bunu, iki gizlenme stratejisiyle başarır: birinci olarak kendi yapaylığının işaretlerini gizler; ikinci olarak ‘gören’ ile ‘görülen’ arasındaki ilişkiyi gizler. Sonuç; ‘doğallık’, ‘nesnellik’, ‘saf bakış’, ‘olduğu gibi dünya’dır.

Latince bir sözcük olan *perspectiva* “içinden bakmak” anlamına gelir. Alberti’nin 1435’te sistemleştirdiği perspektif, iki temel öncülde gelir; birincisi, “hareketsiz tek gözle bakıyor olduğumuz öncüldür; diğeri ise, görme piramidini bölen düzlemsel arakesitin, bizim optik imgemize muadil bir reproduksiyon olduğudur.” Doğrusal perspektif doğal bir gözlem sistemi olduğunu iddia ederken, aslında varlık nedeni hatta “önceden belirlenmiş amacı, mekânın deneyimlenmesine esasen yabancı kavramlar olan homojenlik ve sonsuzluğu, aynı mekânın temsilinde

¹³⁶ J. Derrida, “Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation”, *Schrift und Differenz*, (Frankfurt, 1976) s.359. Aktaran: Karacabey, “Modern sonrasında dramatik metinler”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, s.48.

¹³⁷ Bleeker, ön.ver., s.15.

gerçekleştirmektedir”.¹³⁸ Bir üslup olarak doğrusal perspektifte sorun olan ilk şey, bu “önceden belirlenmiş amacı” bütünüyle gizlemesidir. İkinci sorun, ‘gören’ ile ‘görülen’ arasındaki ilişkinin gizlenmesidir. Mesafe, ‘gören’ ile ‘görülen’ arasında yerleşir önce, fakat daha sonra göreni görülenin “dünyasına çekerek bu mesafeyi tekrar ortadan kaldırır.” Doğrusal perspektif bir yandan izleyicinin gözüne göre ayarlanmış bir bakış noktası üzerine kurulur, diğer yandan izleyiciden bağımsız şeyin ‘nasılsa öyle’ görünümünü sunar; böylece her türlü bakışın “müdahalesinden arındığı anı simgelemekte” olduğunu iddia edebilir.¹³⁹ Bu öznellik ile nesnellik ilişkisi, izleyicinin ‘mükemmel’ bakış noktasını, izleyicinin gözünden önce temsile yerleştirmesinde temellenir. Görenin ‘mükemmel’ görüş noktası, görülenin hiyerarşik bir düzen içerisinde, homojen bir yapılanma ile göze getirilmesi sayesinde.

Resim mekânında neyin önde, neyin arkada ve neyin uzakta neyin yakında olduğunu belirleyen bu sanatsal yöntem, Kartezyen egemenliğin uzantısıdır: onun sayesinde dünya ehlileştirilmekte, karşıdan bakılabilir ve denetlenebilir bir uzama dönüşmektedir.¹⁴⁰

Doğrusal perspektif, dünyayı hiyerarşik bir düzen içerisinde göze getirerek kendisine bakanın gözünü ehlileştirir. Doğrusal perspektifin izleyicinin bakışını ehlileştirmesi, perspektifin ‘mükemmel’ bakış noktası sayesinde izleyicinin gözünü silerek onun yerine yerleşmesiyle mümkün olur. Dolayısıyla doğrusal perspektifin izleyicisi sadece ‘bedensizleştirilmiş’ olan değil, aynı zamanda ‘gözsüzleştirilmiş’ olmalıdır. Böylece doğrusal perspektif temsille karşılaşma anı yerine, önceden belirlenmiş, statik an içerisine izleyiciyi alarak onu kendi bakışına kapalı bir bakış rejiminin

¹³⁸ Panofsky, ön.ver., s.9-11.

¹³⁹ Aynı, s.52-55.

¹⁴⁰ Paval Florenski, **Tersten Perspektif**, Çev.: Yeşim Tükel (İstanbul: Metis, 2001) s.10. Zeynep Sayın’ın sunuş yazısı.

göreni kılar. Kaçış noktası, yanılısamanın kurulması adına izleyicinin bedenini hatta giderek gözünü, ‘gören’ ile ‘görülen’ arasındaki ilişkiden koparır. Böylece “ressam, bakılan nesne/sahne/uzam için daha baştan hükümlerini ilan etmiştir: kendisinin baktığı açı; sanatçının bakışı, izleyicinin de bakışı olacaktır.” Perspektif nesnellik, saf bakış, teknik maharet birlikteliğini yanılısama için bir araya getir; kaçış noktası yönlendirmesinin “ardına takılan izleyici, ... sahip olduğu bakış açısını kendine ait sanır ya da bilinçli olarak bu yanılısama oyununa katılır.”¹⁴¹ Perspektif gizlenme stratejisi sayesinde temsilin doğal, gerçek, nesnel ve inandırıcı olduğu yönünde izleyiciyi manipüle eder. Temsil, “neyin “üst” ve “alt”, “ön” ve “arka”, “sağ” ve “sol” olacağına kendisi karar verme hakkını elde edince”¹⁴², ‘optik göz’ izleyicinin gözünün yerini alır. Perspektif, “belli kurallara sadık kalmanın doğanın sadık bir görüntüsüyle” sonuçlanacağına dair bir iddia taşımaktadır. Bu, görüntüyü kuran/çizen ya da görüntüyü gören bir gözlemciden ziyade kendi kendine çalışan bir makine tarifidir. Güçbilmez, **Zaman, Zemin, Zuhur**’da perspektifin “yanılısama ile yapıların görünümünün güvenilir bir imgesi” vermesindeki paradoksa dikkat çeker:

Bu yaklaşım sanatta özellikle gerçeğe benzerlik ilkesinin asal yönlendirici olduğu dönemlerde perspektif ilkesinin de başta edilmemesinin nedenini açıklamaktadır. Ama kuşkusuz tıpkı perspektifin açıkça gerçeği tahrif etmesinde görüldüğü gibi perspektifin kullanıldığı bir başka sanat olan tiyatrodaki da aynı yaklaşımın izi sürülebilir pekâlâ.¹⁴³

Lehmann dramatik yapı ile resimdeki perspektif arasında bir analogi yapar; dramatik yapı, resimdeki perspektif gibi “izleyicinin nasıl bakacağını ve gördüğü şeyi nasıl anlaması gerektiğini gösteren bir perspektifle izleyiciye sunulur.”¹⁴⁴ Lehmann’a göre “dramatik perspektif teolojiktir; o bir amacı/ *telos*’u göstermek için hareket eder ve

¹⁴¹ Güçbilmez, 2006, ön.ver., s. 64.

¹⁴² Panofsky, ön.ver., s.13.

¹⁴³ Güçbilmez, 2006, ön.ver., s. 65

¹⁴⁴ Bleeker, ön.ver., s.13.

amaç ve sonuçları tutarlıdır.”¹⁴⁵ Dramatik yapı skopik rejimde olduğu gibi “görmeyi bedenden ve diğer duyulardan ayırır” ve “logos-merkezci yapısı tek bir çerçeve” üretir. Lehmann daha sonra dramatik yapının yapısökümü için “çerçevenin çoğaltılmasına” çağrı yapar.¹⁴⁶ Perspektif bakış noktasıyla sahnede “görülenlerin izleyici için sahnelendiği bir uzam yaratır.” Ancak “paradoksal bir biçimde perspektifin vaadi”, “görülenlerin aracısız nesnel olarak görülebilir” olmasıdır.

Benzer biçimde, dramatik tiyatrunun estetik mantığı izleyiciye sabit ve tarafsız bir bakış açısı sunar, izleyicinin kendisine sahnedeki dünyanın yansımaları izlemesine izin verir. Aynı anda izleyiciye sahnedeki dünyayı kapatır, izleyicinin bakışından uzakta bir yaratım olarak ortaya çıkar.¹⁴⁷

Daha önce de söylendiği gibi, dramatik metin izleyicinin alımlama sürecini, dolayısıyla bakışını da metnin bütünlüğü içinde üreten bir kapanmışlık iması taşır. Bu anlamda temsil, karşılaşma anındaki izleyicinin bakışını bir ‘yokluk’ imasıyla uzaklaştırır. Sahne ile salon arasında dördüncü duvarın yarattığı ayırım, perspektifin ‘gören’ ile ‘görülen’ arasındaki ilişkiyi gizlemesini sağlar. İzleyicinin karşılaşma ya da alımlama anındaki bakışına kapalı bu bütünü Michael Fried, resim ve heykel sanatı için çağırır; “Bazı ciddiye kipleri, örneğin yakın geçmişin en iyi resim ve heykellerinin ortaya koyduğu kipler, gözlemciye eserin kendisi tarafından kapatılmıştır.”¹⁴⁸ Fried’in bahsettiği ciddiye kipleri, bir yapıtın ima ettiği izleyici pozisyonunun manipüle etmesindeki tiyatrallık ve bakış arasındaki denkleme işaret eder. Fried’in Diderot’yu takip ederek kurduğu denklem şudur; yapıtın izleyiciye yapıtla karşılaşma anında ‘orada bulunan’ bir gören olarak işaret etmesinde ortaya

¹⁴⁵ Lehmann, 2014, ön.ver., s. 56.

¹⁴⁶ Bleeker, ön.ver., s.11.

¹⁴⁷ Bleeker, ön.ver., s.15.

¹⁴⁸ Michael Fried, “Sanat ve Nesnellik”, **Sanat ve Kuram. 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi**, Ed., Charles Harrison, Paul Wood, Çev.: Sabri Gürses (İstanbul: Küre, 2003) s. 886.

çıkan tiyatrallik ve yapıtın izleyiciye ‘orada olmayan’ bir gören olarak işaret etmesinde ortaya çıkan anti-tiyatrallik. İlkinde yapıt geçici ve hareket eden bir zaman ve mekan içinde var olurken, ikincisinde yapıt sonsuz ve değişmez bir an’da var olur. İlkinde (gamze) bedensel, hareketli, değişkenlik, geçicilik ve süreksizlik varken, ikincisinde (nazar) sonsuzluk, değişmezlik, süreklilik vardır; bu bakış farklılıkları hem zamanın hem de mekanın yapılandırılmasında güçlü imalar sağlar.

Diderot, yapıtın ima ettiği izleyici ‘yokluğu’ işaretini, tiyatrodaki doğallık ve hakikat adına talep eder. Diderot için “mükemmel oyun, tabloların birbiri ardına gelmesidir, yani bir resim galerisidir, sergi salonudur.”¹⁴⁹ Diderot, resimdeki figürlerin çerçeveyi aşan bakışları yerine, kimi gerçekçi resimlerde, “asal hareketin içine ortak bir biçimde gömülmüş”, bakışları “ortak hareket”e ya da ellerindeki basit nesnelere odaklanmış figürleri örnek gösterir.

Bu gömülme ya da resimde üretilen dünyaya katışıksız dalma hali, resme bakan kişinin de resme doğru çekilmesini, baktığı resme zihinsel bir değerlendirmeye değil de duygusal bir özdeşimin sağlanabilmesinde, resmin dışındaki bir noktaya bakmayan, kendisini izleyenlerle, resme bakanlarla yani, gözgöze gelmeyen figürler esaslı bir yer tutuyordu. Resimdeki kişilerin izleniyor olduklarının bilgisine sahip olduklarını gösteren yapay bir poz, bir bakış ya da duruş bu özdeşleşmeye ket vuruyor, resmi teatralleştiriyordu.¹⁵⁰

Diderot’ya göre hiçbir şey bir ressamın, figürlerini “göründüklerine dair bir bilinci belirten ifadeler ve eylemlerle çizmeyi, inandırma olarak görmesinden daha tehlikeli” değildir. Diderot’ya göre böyle olduğunda, “figürlerin eylemleri ve ifadeleri yapmacık ve yapay, betimlemeleri doğallık dışı görünecektir.”¹⁵¹ Diderot için inandırıcılık “figürlerin açıkça tasarlanmış yapay inşa” olduklarını belli etmeleri sonucunda sarsılır. Diderot’nun talep ettiği, izleyici bakışı iması, bütünüyle

¹⁴⁹ Barthes, 2014, ön.ver., s.84.

¹⁵⁰ Güçbilmez, 2006, ön.ver., s. 69-70.

¹⁵¹ Bleeker, ön.ver., s. 36.

izleyicinin bakışının ‘yokluğu’ değildir, talep ettiği şey izleyicinin ‘orada olan’ bakışının ‘yokluğu’dur. Böyle bir izleyici iması, izleyicinin “orada olmayanı gördüğü ve orada olanı görmekte başarısız” olduğu bir gizlenme stratejisidir.¹⁵² Diderot’nun izleyicinin sahnenin/tablonun içine doğru çekilmesi (absorption) talebi de “dikkati gören ile görünen arasındaki ilişkiden uzaklaştıran veya başarılı bir biçimde gizleyen bu adresinden kaynaklanır, bu adres bakana bulunmayışla işaretlenen bir bakış açısı sağlar.”¹⁵³ İzleyicinin orada bulunmayışıyla sağlanan bakış açısı sayesinde, Diamond’ın söylediği gibi, izleyicinin sahnedeki sıradan insanların gündelik yaşamlarının “doğal bir tanık”ı olması mümkün olur.¹⁵⁴

Diderot’da drama, inandırıcı olarak görünür: bu inançta bakan, insan icadı olmaktan ziyade bir doğa kanunu olduğunu inandırmaya çalışan bir mantığa göre düzenlenen bir bakma noktasındadır... Böylece tiyatro, hakikat ve otantiğin inandırıcılığı adına ayıplanmamak için kendi kendini sahneleniyor olma durumunu engellemeyi veya silmeyi amaçlamak zorunda bırakılır. Tiyatrallığın ilişkisel karakteri görülebilir olduğunda, sadece aksama olarak anlaşılır.

Diderot için dramının “seyretmenin bilincinde kurulması sahtelikle eşanlımlı” olduğu için, o seyretme bilincini gizleyecek stratejilere yönelir. Temsilin mutlaklığı, tiyatrallık-karşıtlığını da getiren, izleyicinin bakışının kompozisyonun bütünlüğü içerisinde oluşturulduğu temsilin birliğine bağlıdır. Bunun için Diderot öncelikle “‘orada olmadığı’ inancıyla izleyen yeni bir tür gören inşası üzerinde durur.”¹⁵⁵ İzleyicinin ‘orada olmayan’ bakışı sayesinde tiyatro, izleyici ile arasında mekana ve zamana ilişkin ayrımı tesis ettiği gibi, yine bu sayede kurmaca ve gerçeklik arasındaki ayrım da gizlemektedir. Tiyatrallık-karşıtlığı, izleyicinin ‘orada olan’ bakışı yerine, kurmaca ve gerçek arasındaki ayrımın gizlendiği, bu sayede sahnede

¹⁵² Diamond, ön.ver., s. 56.

¹⁵³ Bleeker, ön.ver., s.76.

¹⁵⁴ Diamond, ön.ver., s. 4.

¹⁵⁵ Bleeker, ön.ver., s.35.

hakikat ve otantiklik efektinin yaratıldığı dramın mutlaklığı için, içine çekmeyi (absorption) çağırır. İzleyicinin “görülen şeyde” kendinin varlığına dair “bir imayla karşılaştığı anlar” tiyatralıktır.¹⁵⁶ Diderot, bu imayı gizlemek için izleyicinin ima edilen ‘yokluğu’nu sağlayan içine çekme (absorption)’yi önerir. Fried’in, **Absorption and Theatricality, Painting and Beholder in the Age of Diderot** kitabında “bir şeyi yavaş yavaş içine alma, içine çekme, bütün dikkatini bir şeye verme anlamları taşıyan absorption ile teatrallik ... birbirine karşıt terimler olarak tarif edilmiştir”.¹⁵⁷ 18. yüzyıl Fransız resmindeki içine çekmeyi tarif eden Fried, “insanlar uyurken, rüya görürken, okurken veya dikkat gerektiren bir işle meşgulken tasvir edilerek, bu efektin başarıya ulaştığını söyler.”¹⁵⁸ Bu efekt, izleyicinin bütün dikkatini kendi fenomenal bedenini ‘unutacak’ şekilde sahneye gömülmesini talep eder. Diderot’nun izleyici için talep ettiği içine çekmenin zihinsel ‘özgürlüğünü’ betimlemek açısından kendi resminin içinde kaybolan ressamın hikayesine bakmak faydalı olabilir.

Bir zamanlar bir ressam vardı. Bir gün bir kır manzarası resmi yaptı. Bu, şahane ağaçlarıyla ve dağlara doğru kıvrıla kıvrıla ilerleyen patikasıyla güzel bir vadiydi. Ressam resmini öyle çok sevdi ki, kıvrılarak uzak dağlar arasında kaybolan patikada yürümek için karşı konulmaz bir istek uyandı içinde. Resme girdi ve dağlara doğru ilerleyen patikayı takip etti; bir daha onu gören olmadı.¹⁵⁹

Diderot için resmin içine çekilen izleyici, “resme bakıyor olduğunun” bilinçsizliği içinde değildir, o daha çok “temsil olarak resmin varlığının” bilinçsizliği içindedir.

Temsil olarak resme baktığını unutan izleyici, ‘gören’ ile ‘görülen’ arasındaki

¹⁵⁶ Bleeker, ön.ver., s.3.

¹⁵⁷ Güçbilmez, 2006, ön.ver., s. 68.

¹⁵⁸ Bleeker, ön.ver., s.21

¹⁵⁹ Bela Balazs, **Theory of the Film: Character and the Growth of a New Art**, 1970, s. 50. Aktaran: Kaja Silverman, **Görünür Dünyanın Eşiği**, s. 139

ilişkiden koparılır ve bu sayesinde, “hayali olarak resim içini adımlar”.¹⁶⁰ Bedeninden kurtularak “resmin içini adımlayan” izleyici, Descartes’ın “ben tamamen bedenimden ayırırım ve ben onsuz var olabilirim” sözündeki bedensiz göz/ben’idir. Diderot’nun izleyiciye sunduğu ‘özgürlük’, izleyicinin hiçbir zaman kendi bakışıyla karşılaşmaması anlamına gelir. Kendi bakışıyla karşılaşmayan izleyici, karşısındaki sahne ile kendi arasındaki ayrımı unuttur ve ideolojik olarak onaylanmış olduğunu hisseder. Bu sayede, Fried’ın dediği anlamda, “izleyici varlığıyla koşullanmış, ... izleyicinin yokluğu ile yok olacak bir sanat yapıtı” yerini¹⁶¹, “seyircinin yokluğunda dahi ‘sürüp gidecek’ bir dünyanın sadece gösterilmesi”ne bırakır.¹⁶² ‘Olduğu gibi dünya’, bir yandan burjuva ideolojisinin onaylanmasına şahitlik ederken, diğer yandan “yeryüzünün sonlu bir bütünsellik olarak kavranmasına olanak” verir. “Göze gelen imgeyi, olduğu gibi gösterdiğini” iddia etme,¹⁶³ “yerküreyi bilenebilir bir bütünsellik olarak görmek, doğal mekânın fethi ve denetimi, mekânın kullanılabilir, şekillendirilebilir ve dolayısıyla ... hâkimiyet altına alınabilir” olduğunu düşünmektir.¹⁶⁴ Richard Wagner’in, 1874’de Bayreuth Tiyatrosu’nda, ayrıcalıklı ve bireysel izleyiciyi tasfiye ederek onun yerine “ayırt edilmemiş bir topluluk olarak” izleyiciyi getirmesi, bakış rejimini birliğe doğru kaydırarak ‘olduğu gibi’ dünya metaforunu güçlendirir. Bir topluluk olarak izleyici fikri, kişisel, değişken bir bakış yerine, tek, sabit ve herkes için aynı olan bakışı yani, nazarı üretir. Sahne, izleyicinin koltuklarını terk ederek içine çekildiği bir alanken, salon sahnedeki görüntülerin içinde yüzdüğü bir anafora dönüşür. Guy Debord, gösterinin “birliğini ayırım

¹⁶⁰ Bleeker, ön.ver., s. 37.

¹⁶¹ Güçbilmez, 2006, ön.ver., s.68.

¹⁶² Bleeker, ön.ver., s.13.

¹⁶³ Sayın, ön.ver., s. 15.

¹⁶⁴ David Havey, **Postmodernliğin Durumu**, Çev. Sungur Savran. (İstanbul: Metis, 2006) s. 275-28.

üzerinden” kurulduğunu söyler; ayırım gerçekleştiğinde bir yanda gerçeklik kalır, diğer yanda imgeler.¹⁶⁵

Arnold Aronson, çerçevenin “sadece tiyatral olayı yaratmadığını, aynı zamanda izleyiciyi de yarattığını” söyler. Bu anlamda, dramatik metnin görme araçlarından biri olan çerçevenin tanımı şöyle yapılabilir; gündelik olan ile tiyatroya ilişkin olanın sınırı. Bununla birlikte bir sınır olma durumuyla dramatik yapının çerçevesini bir hat ya da kontur olarak değil, bir sathı olarak düşünmek gerekir; sahne ile salon arasındaki ayırımın hattı, bütün sathı belirler. Bu nedenle çerçeve, aynı zamanda sahneyi bakışa kapatan tiyatrallık karşıtlığının ve bakışa açılan tiyatrallığın ayrımıdır da. Çerçevenin bakış açısından temel işlevi, içine aldığı şeyleri bir bütün haline getirmesi ve bu toplamı, ayırım dolayısıyla aynı bütünlükle bakışa yöneltmesidir. 19. yüzyıl gerçekçi tiyatrosu bu sathı, Mallarme’nin dediği gibi, “gündelik gerçekliğin işgali”yle doldurur; “mobilyalar, yiyecek, teknikler, ayrıntılar, bir oyuncudan çok gerçek olan insanlar.”¹⁶⁶ Ayrıntılarla donatılmış “kutu-sahne veya peep-show sahne, dört kenarıyla seyir yerinin bakışlarından ayrılır” ve her iki tarafı da aynı bütünlüğe bağlar. Aronson, gerçekçi tiyatro ve avant-garde tiyatroyu çerçeve açısından karşılaştırırken, gerçekçi veya doğalcı sahnenin küçük ayrıntılarla dolu olduğunu, avant-garde sahnenin ise bunun yerine, daha az miktarda ve daha büyük nesnelere doğru yöneldiğini söyler. Aronson, Alfred Jary’nin **Übü** adlı oyunu örnek verir; burada sahnenin çerçevelenmiş olmasına rağmen “pek çok küçük şeye karşı daha büyük” nesnelere sahneye yerleştirilmesi çerçevenin mimetik bütünlüğünün bozulduğunun bir işaretidir.

¹⁶⁵ Guy Debord, **Gösteri Toplumu**, Çev.: Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent (İstanbul: Ayrıntı, 1996) s.55.

¹⁶⁶ Arnold Aronson, “Avant-garde Scenography and the Frames of the Theatre”, **Against Theatre, Creative Destructions on the Modernist Stage**, ed. Alan Ackerman, Martin Puchner (New York: Palgrave Macmillan, 2006) s.21-28.

Birliğe toplamda itibar edilmemesi çerçeve fikriyle alay eder gibi görünür. Eğer bir çerçevenin temel amacı kapsamak ve birliği tahsis etmekse, o zaman dekorun çerçevenin toplayıcı işlevine karşı çıkması bu düzen fikrine meydan okumaktır.¹⁶⁷

Çerçevenin doğallığı üzerine en önemli tartışmalardan biri de Bertolt Brecht'in çerçeveyi kullanma biçimidir. Tiyatrosuna hakim olan aşinasızlaştırma çerçeve için de geçerlidir; çerçeve oradadır, fakat artık doğallığını yitirmiştir. Barthes, Brecht'in "İtalyan sahnesine gösterdiği hoşgörüyü açık hava tiyatrosu, arena tiyatrosu gibi sınırları belli olmayan tiyatrolara" göstermediği söyler.¹⁶⁸ Çerçevenin Brecht'ye kullanımında çerçeve hala oradadır, fakat artık bakışa kapanmadığı için tiyatralliğin bir işaretine dönüşmüştür, bu tersten okuma çerçevenin doğallığını bozar. Çerçevenin doğallığının bozulması ya da post-dramatik metindeki çerçevenin çoğaltılması ise izleyicinin "göz-merkezciliğine meydan okumak"tır. Aronson dramatik çerçevenin göz-merkezciliğine bireyden "kamuya doğru" çizgisel bir mantıkla ilerleyerek ulaştığını söyler. John Cage, **4'33"** performansında ise "çerçeve, müzikten 'sessizliğe' dönüşür", bu sayede çerçeve yerinde kalarak parçalanır ve "göz-merkezciliğine meydan okunur."¹⁶⁹ Çerçevenin yıkılmadığı durumlarda, çerçevenin kapsayıcılığına alınan her şey "öze, ışığa, görüntüye dönüşerek yücel"tilir.¹⁷⁰ Böylece çerçeve, izleyiciye "Tanrı'dan yayılan ışığın yani, kutsal *lux*'ün ışığıyla" izleme imkanı sunar. Dinin yerini bilim aldığında ise görüntü, "gözün veya göz merceğinin bilimsel olarak işlevlendirilmesine dönüşür."¹⁷¹

Doğrusal perspektifin temeli olan geometrik optik, Descartes'ın "bir nesneye dokunmak için iki baston kullanan kör adam şemasında net bir biçimde okunabilir.

¹⁶⁷ Aynı, s.36.

¹⁶⁸ Barthes, 2014, ön.ver., s. 84-85.

¹⁶⁹ Aronson, ön.ver., s.35.

¹⁷⁰ Barthes, 2014, ön.ver., s. 84.

¹⁷¹ Aronson, ön.ver., s.32

Bu şemada çizilen figürün “bastonları ışık ışınlarını temsil eder ve nesne üzerinde hangi açıda birleştiklerini hesaplamak da adamın nesnenin uzaklığını zihinsel olarak hesaplamasına imkan” verir. Diderot da **Körler Üzerine Mektup**’ta geometrik optiğin üzerinde durur; duyu organlarının “metafizik ve ahlak alanındaki düşünceler”¹⁷² üzerindeki etkisini anlattığı bu metinde, Diderot’nun kör adamının dokunma duyusuyla ‘görme’ geometri bilimi sayesinde ve burada görme dokunmadan çok geometriyle ilişkilidir. Lacan, Diderot’nun bu metni için “görmenin ne olduğunu tamamen ıskalamaktadır”; burada “görme yetisinden değil, sadece uzamın işaretlenmesinden bahsedilebilir” der. Kör kişinin “kavradığı zamansal bir işlemdir, enstantanedir” ve “gözlerin eylemi iki çubuğun birbiriyle eşleşen eylemi gibi temsil edilir.”¹⁷³

Crary, 19. yüzyılda geometrik optikten fizyolojik optiğe geçiş olduğunu iddia eder. 19. yüzyılda görme konusu, gözün yapısının ve görme yetisinin nasıl gerçekleştiğine dair bir dizi bilimsel ve düşünsel soru etrafında şekillenir. Goethe, Schopenhauer, J.M.W. Turner’in çalışmaları gibi pek çok çalışmada, *camera obscura*’un garantisine alınmış ‘saf bakış’ yerini algı sürecinin görme üzerine etkilerine bırakır. Dolayısıyla *camera obscura* ile simgeleşen değişmez, sabit, bedensiz göz sayesinde kolaylıkla dışarıda bırakılan beden, artık bir tartışma konusudur. 19. yüzyıl görme düşüncesinde beden, “hem bir sorun hem de aynı sorunun bir çözümü” olarak ortaya çıkar, beden “hem iktidarın hem de hakikatin alanı haline” gelir.¹⁷⁴ Bu tarihte beden tartışma konusu olması, Diderot’nun gözlem ve beden ilişkisi üzerine düşüncelerinin, Diderot’dan bir yüzyıl sonra tiyatro konvansiyonunu neredeyse bütünüyle ele

¹⁷² Denis Diderot, **Körler Üzerine Mektup, Sağırlar ve Dilsizler Üzerine Mektup**, Çev.: Adnan Cemilgil (İstanbul: İş Bankası, 2012) s. 12.

¹⁷³ Jacques Lacan, **Psikanalizin Dört Temel Kavramı**, Çev.: Nilüfer Erdem (İstanbul: Metis, 2013) s. 94-95.

¹⁷⁴ Crary, ön.ver., s. 93.

geçirmesinin nedenlerinden biri olarak sayılabilir. Bir hakikat üslubu olan gerçekçilik, bedeni de kendi bakış açısına göre aynı hakikat çemberine dahil eder; ancak bunun için öncelikle bedenin baskılanması, normatifleştirilmesi ve doğallık konvansiyonu içinde alınması gerekir. Bu anlamda Diderot'nun stratejinin önemi doğallık konvansiyonu içine bedeni de dahil etmesidir.

Fizyolojik optiğin önemli bir etkisi de art-imge optik fenomenine gösterilen ilgidir. Crary'e göre "19. yüzyılın başlarında, özellikle de Goethe ile birlikte bu tür deneyimler optik "hakikat" statüsüne getirilir. Goethe ve onu izleyen fizyolojistler için optik illüzyon diye bir şey yoktu: "Sağlıklı bedensel gözün deneylediği her şey gerçekten de optik hakikat"tır.¹⁷⁵ Goethe'nin art-imgeyi "nesne artık görünmez olduktan sonra nesnenin hayalet gibi görüntüsü kalır" biçimde tarif etmesi, görme üzerinde zamanın tartışılmaya açıldığını da gösterir. Ayrıca Goethe için gözlem, "bir gözlemcinin dış dünyayı kendi iç durumlarına göre yorumlama eylemidir." Schopenhauer'ın "Kant'ın dünyayı nesnel zaman ve uzam gerçekliği"nin yerini alan "duyusal deneyim" fikri, fizyolojinin önemini gösterir. J.M.W.Turner'in manzara resimlerinde de dünya görüntüsü "aklın gözü yerine bizzat göz tarafından oluşturur."¹⁷⁶ Görme üzerinde 19. yüzyılda temellenen bu düşünceler, "zamansallık ve görmeyi birbirinden ayırmaz" hale getirir. "Zaman içinde kişinin kendi öznelinde deneylediği kaymalar, görme eylemiyle eşanlı hale gelir." Bu durum, görüntülerde şimdi ve geçmişin bir alışım biçiminde ortaya çıkmasına neden olur ve "algının, kendinden önceki ya da anımsanan bir algıyla her zaman nasıl iç içe geçtiği" tarif edilmeye çalışılır. Geometrik optiğin "ışık ışınlarının doğrusal olarak

Art-imge (Afterimage): "Bir şekle baktıktan sonra gözün düz bir zemine yöneltilmesi sonucunda, önceden bakılmış olan formun o zemin üzerinde yeniden görülmesi durumu. Bu, görme hücrelerinin sahip olduğu kısmi hafıza tarafından gerçekleştirilir."

¹⁷⁵ Crary, ön.ver., s. 110.

¹⁷⁶ Holzapfel, ön.ver., s.9-10.

yayıldığı”¹⁷⁷ fikrine temellenen doğrusal perspektiften, fizyolojik optiğe geçişle birlikte görme, “hem bilginin nesnesi hem de denetim ve normalleştirme usullerinin nesnesi”¹⁷⁸ haline gelir.

Bedensiz, sabit, değişmez görüyü *camera obscura* ile cisimleştiren Crary, 19. yüzyılda görmenin fizyolojik temellerinin araştırılmasının getirdiği yeni görme olanaklarını bu kez stereoskopta cisimleştirir. Stereoskop *camera obscura* ile cisimleşen doğrusal perspektifin tek gözlülüğü (bioküler) yerine, çift göze (oküler) dayanır. Bu bir bakıma bioküler Kartezyen perspektifin “bakış noktası”nın yıkıldığına işaret eder”;¹⁷⁹ gözlemcinin görüşü uzamda aldığı görme konumuyla ilişkisini kaydeder ve bu nedenle bu ana kadar denklemin dışına atılan beden, denklemin bir değişkeni haline gelir. Bununla birlikte buradaki beden, yaşayan bir organizmanın bedeni değil, bilimin bedenidir ve göz retinanın işleyişi temelinde ele alınır. 19. yüzyılın yaygın düşüncesi olan “duyuların ayrıştırılması” ve “bedenin sınıai olarak yeniden kurgulanması”, beden ve göz arasındaki ilişkiyi “yeni iktidar düzenlemelerine” uyum sağlama üzerine yoğunlaştırır.¹⁸⁰

Stereoskopun okülerliliği “birbirinin aynısı olmayan iki modele bölünmüş bir dünya” imgesi sunmaktadır.¹⁸¹ Bu ikililik temsil ile gerçek arasındaki özdeşliğin tutarlılığını bozduğu gibi perspektifin homojen mekan üretimini de sarsar. Ayrıca, ikili görüntü sistemiyle stereoskop “açıkça oransızlık ilkesini taşır”, bu nedenle sentetik doğasını tamamen gizlemesine” olanak yoktur. Stereoskopun sonsuz an yerine geçicilik üreten

¹⁷⁷ Crary, ön.ver., s. 111-113.

¹⁷⁸ Aynı, s. 105.

Stereoskop: “İki boyutlu çizim ve fotoğrafların iki gözle birden bakıldığında uzayda üç boyutluymuş gibi görünmesini sağlayan düzenek. Stereoskopik resimler, bir cismin, o cisme bakan gözlemcinin iki gözünün bakış açısından görünüşünü içeren iki resimden oluşur. Bu görüntüler beyinde birleştirilir ve derinlik duygusu biçiminde algılanır.”

¹⁷⁹ Aynı, s. 141.

¹⁸⁰ Aynı, s. 160.

¹⁸¹ Aynı, s. 141.

görüntüsü ve hareketliliği ışığın *luks*'ten *lümen*'e doğru kaydığının bir teyidi olabilir. Crary, “stereoskopla birlikte görmenin artık hakiki ya da doğru olan dışsal bir imgeye tabi” olmadığını, gözün artık “gerçek bir dünyayı” teyit etmediği görüşündedir.¹⁸²



Görsel 2: A stereograph of Henrik Ibsen, July 8, 1905. (Holzapfel, *Art, Vision, and Nineteenth- Century Realist Drama, Acts of Seeing*, s. 80.)

Crary, “stereoskopun işler olabilmesi”nin yakınlık ilişkisiyle mümkün olabileceğini söyler.¹⁸³ Eğer biz de Crary gibi 19. yüzyılda görmenin stereoskop ile cisimleştiğini kabul edersek, yakınlık ilişkisinin dokunma duygusunu harekete geçirdiğini kabul etmemiz gerekir. Ancak bu düşüncenin 19. yüzyıl gerçekçi tiyatrosunda imkan bulduğunu söylemek zordur ve yine dördüncü duvarın talep ettiği uzaklık nedeniyle gözün dokunmaya doğru çağrıldığını söylemek olanaklı değildir. Dokunma duygusu bakışın jestlere doğru yöneltilmesiyle bastırılır; jestlerin yoğunluğu daha çok jestin nedeni olan olaya doğru bir odaklanma yaratır. Bu anlamda “eylem portleri” (Görsel 1) dikkati olayın üzerine doğru çekmek için jestlerin kullanılmasının iyi bir örneği olarak düşünülebilir; figürlerin takındığı jetler tek bir neden ya da olay etrafında

¹⁸² Aynı, s. 148-150.

¹⁸³ Aynı, s. 139.

birleştirildiğinden, jestlerin dokunsallığı yerini, jestlerin ‘bütünlüğüne’ bırakır. Bu nedenle Deleuze’ün söylediği gibi ayrıcalıklı anlar, herhangi anlara dönüşür. İzleyiciyi olaya doğru çeken jestin ‘bütünlüğü’ merak duygusunu baskın bir duygu haline getirir, amaç yerine dokunsallığa yönelen bir jest şeması çizilmez. Böylece dokunma duyusu, hiyerarşik olarak daha üstte duran görmeye ve onun logos-merkezciliğine dönüştürülebilir.

19. yüzyıl sahneleme konvansiyonu açısından dördüncü duvarın hayati önemi düşünüldüğünde, sahnelemenin bu tarihte henüz stereoskopa cisimleşen ‘yeni görme’ anlayışından etkilendiğini söylemek pek mümkün görünmüyor. Bununla birlikte stereoskopun getirdiği yeni görme anlayışının tiyatro metni üzerinde etkilerini görmek mümkündür. Bu etkiler üçüncü bölümde Henrik Ibsen’in **Hortlaklar** adlı oyunu örneğinde incelenmeye çalışılmıştır.

1.2.2. Nazar/Gaze

Norman Bryson, **Vision and Painting, The Logic of the Gaze** adlı kitabında görsel sanat üretiminin bakış rejimini açıklarken, bakışa nazar/gaze ile gamze/glance ayrımını getirir; nazar “belli bir görme alanıyla arasında mesafe açan” ve onunla arasında “bir serbestliğin olduğu” bir görenin, “uzun ve baktığı şeye dalmış” bakışıdır. Ressamın nazarı “sonsuz bir anda açığa çıkan varlığın, zamanın değişkenliği dışında yer alan bir bakış noktasından dikkatle seyretmesidir.” Gamze ise “dikkati başka yerde olan,” baktığı şeye “kaçamak bakan”dır, bu bakış

İngilizce’de *gaze*, gözünü dikmek, dik dik bakmak, sürekli bakış ile *glance*, göz atmak, bakıvermek, parıldamak, kısa bakış arasında bir bakış ayrımı mevcuttur. Türkçe’de bu bakış ayrımı verirken, gaze için Kaja Silverman’ın **Görünür Dünyanın Eşiği** adlı kitabı takip edilerek nazar sözcüğü seçilirdi. Daha zorlu olan *glance* sözcüğü için Divan şiirinde sevgilinin yan yan bakışı anlamına gelen gamze sözcüğünü uygun bulundu. Böylece gamzenin *glance* ile ilişkisini etimolojik değil, şiirsel bir yerden kurdu. Silverman, *gaze/nazarı* Lacan’ın kullandığı anlamda, tarihsel kültürel olarak bakmak biçiminde kullanır. Bu çalışma, *gaze/nazarın* bu kullanımını da korumakla birlikte, Norman Bryson’ın *gaze* ve *glance* ayrımına dayanır.

pozisyonunda bakan kendi “varlığını gizlemez”; gamzenin öznesi “görüşünün geçiciliğini kaydeden bir görme” yaratır ve böyle bir resimde “tekniğin ve beden izleri dışarda bırakılmaz.”¹⁸⁴

Nazar ve gamze bakış ayrımını feminist eleştiri, toplumsal cinsiyet rollerinin bakış rejimini açıklamak için de kullanır; nazar, erkek öznenin ya da otoritenin bakışı, gamze kadının ya da yetkisi olmayanın bakışı şeklinde kuramsallaştırılır. Kathleen O’Gorman, “So That People Would Stare: The Gaze and the Glance in Beckett's "Not I” adlı makalesinde, Beckett’in **Ben Değil** adlı oyununda “karmaşık toplumsal cinsiyet kodlanmalarında ... bakmanın belli bir türü”nün çağrıştırıldığını dile getirir; izleyici “erkek” olarak tahsis edilmiştir. **Ben Değil**’de izleyici Batı kültüründe “maskülen” olarak yapılandırılan bir pozisyonu işgal eder. O’Gorman’a göre John Berger, Irigaray, Laura Mulvey, Jill Dolan, Lauretis, Ann Kaplan, Todd, Doane, Kuhn ve diğerleri Batı kültürünün egemen ataerkil sisteminin temsilinde bir bakış ayrımı gözetirler: nazar ve gamze. İlki “maskülen” ve sonraki “feminen”dir. Bakılan şey, “nesne olarak”, “güçsüzlüğün konumun”dadır. O’Gorman, Bryson’ın nazar ile gamze bakış ayrımını şu biçimde yorumlar:

Bryson, toplumsal cinsiyet kodları hakkında açık şekilde tartışmaya gitmez, ancak bu ayrımları destekler. Bryson hem İngilizce hem de Fransızca, görmenin iki açıdan betimlendiğini söyler: biri dikkatli, buyurgan, ‘manevi’ “nazar”, şiddet eğilimli nitelemeler içerir ve toplumsal yetkililiği olan aristokrasiyle bağlantılıdır. Nazar, bu nedenle bakmanın maskülen yapısıyla ilişkilidir. Diğer yandan, gamze kaçamak veya bakma yönüne doğru dikkati daima kendi kendisinin varlığına ve başka bir yöne doğru kaydırır, yetkisi olmayanla – kadınla- ilişkilidir. Gamze, görenin beden izini sürer.¹⁸⁵

¹⁸⁴ Norman Bryson, **Vision and Painting, The Logic of the Gaze**, (New Haven and London: Yale University Press) s.94.

¹⁸⁵ Kathleen O’Gorman, “So That People Would Stare: The Gaze and the Glance in Beckett's "Not I”, **Modern Language Studies**, Vol. 23, No. 3 (Summer, 1993) s. 32-44.

Logos-merkezciliğin düzene, mantığa, *telos*'a, nedenselliğe ve söze yaptığı vurgu, görme açısından nazara karşılık gelir. Nazar, “nesnelere karşısında tefekküre dalmak”tır. Nazar logos-merkezciliğin düzenini takip eder ve Pavis'in de söylediği gibi, “dünyanın daha statik bir görünümü” verir; “nesnelere ve uzam zaten orada görülür, bir bakışı, bir göz/ben'in onlara odaklanmasını beklerler, nesnelere daima görülmek için bekliyorlarmış gibi.”¹⁸⁶ Tiyatroda nazarın incelenmesi sayesinde, Kartezyen perspektif ve sözün görüntüyü sağlama jesti arasındaki ilişki, daha açık bir biçimde okunabilir; izleyiciye verilen nazar sayesinde, Pavis'in de dediği gibi, “izleyici-dinleyici artık kendi gözleriyle gördüğü şey”le ona sunulan görme arasında bir ayrım yapamaz. Pavis için “Batı tiyatro geleneğinin dramatik yazın ve sahneleme pratikleri arasındaki ayrım, dil ve sahne arasında yapılan ayırmadan kaynaklanır.” Pavis şöyle devam eder:

Bu ayrım, görme uğruna bedenine uğradığı dışlanmadır: bu gözün somut görüşü ve aklın gözünün fantasmatik görüşüdür. ... Bakış dokunma jestini ve bedensel deneyimi dışlayarak dokunsallığa karşıt biçimde oluşur. Jeste karşı görsel boyutu evrenselleştirir.¹⁸⁷

Nazar “görülebilir ölçütleri”nin garantisi olarak ortaya çıkar; Peggy Phelan'ın “dikkatli körlüğün eğitimi” dediği¹⁸⁸, T.J.Clark'ın kişi “görme kadar körlük üzerine de çalışır” dediği şeydir. Clark'ın öne sürdüğü biçimiyle görme, “belirli bir bakış açısından gösterilebilir olan hakkında olduğu kadar bırakılanlar hakkındadır da.”¹⁸⁹ Bryson, perspektifin “bedensel olan gamzeden farklı olan ideal, bedensiz ve bioküler nazara” dayandığını söyler: “Nazar, izleyiciye bir etki olarak ‘ifşa edilen varlığın

¹⁸⁶ Patrice Pavis, **Analyzing Performance: Theatre, Dance, and Film**, (University of Michigan Press, 2003) s.50.

¹⁸⁷ Patrice Pavis, **Gösterimlerin Çözümlemesi**, Çev.: Şehsuvar Aktaş, (Ankara: Dost, 2000) s. 182.

¹⁸⁸ Peggy Phelan, **Unmarked, The Politics of Performance** (New York: Routledge, 1996) s.13.

¹⁸⁹ T.J.Clark, Preface to the New Edition, **Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution** (Londra: Thames&Hudson, 1982) s. 15. Aktaran: Harris, **Yeni Sanat Tarihi**, s.99.

sonsuz bir anını' üreten bir görüntü sunar." Bu varlık efektinde "imge, görülenin 'nasıl olduğunun' inandırıcı bir temsiline dönüşür."¹⁹⁰ Nazar sayesinde tiyatrodaki izleyici Pentheus gibi görülmeden 'rahatlıkla' görebilir ve sinemada izleyici kendisine bakıldığını değil, kendinin ekrana baktığını düşünerek 'rahat' bir konumdan seyredebilir. Çünkü "dünyanın bize baktığını değil dünyaya baktığımızı varsaydığımızda kendi durumumuz daha güvenli görünebilir."¹⁹¹ İzleyicinin güvenli pozisyonu nazar sayesinde güçlendirilir. Nazar izleyiciye kültürel olarak onaylanmış bir bakma sağlarken aynı zamanda izleyiciye otoritenin kendisi olduğu fikrini verir ve dünya, izleyicinin bakışını bekleyen bir 'olduğu gibi' dünya yanılması içinden görülür.

Silverman'ın nazar kavramlaştırmasını takip eden Maaïke Bleeker, nazarın "geniş tarihsel ve kültürel" yapıya sahip olduğunu söyler.¹⁹² Bleeker, nazarın "geniş tarihsel ve kültürel" yapısını vurgulayarak Diderot'nun sahneyi "özgürce adımla"yan izleyicisinin özgürlüğü ile nazar arasındaki ilişkiye dikkat çeker. Bleeker'e göre, nazar sayesinde "biz istediğimiz gibi bakma konusunda özgürmüşüz gibi hissederiz, fakat bu özgürlük nazarın gördüğümüz şeye rehberlik ettiğinin farkında olmamamızın bir sonucu"dur. Diderot'nun "resmin içindeymişçesine şeklinde tanımladığı" izleyicinin bakış özgürlüğü öncelikle resim dışında olmayı gerektirir.

Burada içine çekme, ...[izleyicinin] kendi istek ve arzularına tekabül eden bir adresin varlığı kanalıyla, resmin dışındaki pozisyonunu unutması yoluyla gerçekleşir. Bu adresin bir sonucu olarak, Diderot kendi bakışında ima edilen perspektifin farkına varmadan kalır ve o gördüğü şeyle ilişkili olan kendi öznel pozisyonunun farkında değildir. Bu nedenle, Diderot, aynı zamanda görenin bütün görme

¹⁹⁰ Bleeker, ön.ver., s.12.

¹⁹¹ Leader, ön.ver., s. 46.

¹⁹² Bleeker, ön.ver., s. 78

pozisyonlarını işgal ederken, resmin ‘etrafında dolaşmakta’ özgür hisseder, ‘içini adımlayabilir’.¹⁹³

Mary Ann Doane, “Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator” adlı makalesinde, Robert Doisneau’nun **Dolaylı Bir Bakış** (Görsel 3) adlı fotoğrafını tartışır; fotoğrafa konu olan küçük burjuva bir çift bir sanat tacirinin vitrine bakmaktadırlar. İzleyicinin bakışı, dükkanın içinde, “röntgenci” bir bakışla gizlenmiştir. Kadın vitrindeki bir resme bakar ve kocasına bu resim hakkında yorum yapar gibi görünür; ancak kadının baktığı resmin sırtı izleyiciye dönüktür ve kadının bakışı ile izleyicinin bakışının çakışması böylece engellenmiştir. Bunun yerine, erkek başka bir yere, fotoğrafa eğri açıyla yerleştirilmiş olan başka bir resme bakmaktadır; bu resim yarı çıplak bir kadın figürüdür ve kocanın bakışları bu figüre yönelmiştir. Kadının farkına varmadığı bu bakış rejiminde, koca/erkek ile izleyicinin bakışını çakıştırır; “böylece izleyici erkek bakışı konumuna yerleştirilir.” Fotoğrafın sunduğu izleyici pozisyonu, erkek öznenin bakışı ile izleyicinin bakışının çakışması sonucunda ortaya çıkar: nazar. Nazar sayesinde toplumsal-kültürel bir bakış açısı sağlanır; izleyicinin “kadının arzusunun” görülmesine izin verilmez, bunun yerine izleyicinin “erkekle suç ortağı olması gerekir.”¹⁹⁴

¹⁹³ Aynı, s. 78.

¹⁹⁴ Griselda Pollock, **Vision and Difference**, Taylor&Franci 2007. **Modernlik ve Kadınlığın Mekanları, Sanat Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**, Ed.: Ahu Antmen, Çev. Esin Soğancılar-Ahu Antmen, (İstanbul: İletişim Yay,2008) s. 240-241.



Görsel 3: Robert Doisneau, “Dolaylı Bir Bakış”, 1948, fotoğraf, Victoria and Albert Museum, Londra. (**Modernlik ve Kadınlığın Mekanları, Sanat Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**, editör: Ahu Antmen, Çev. Esin Soğancılar-Ahu Antmen, İstanbul: İletişim Yay, 2008, s. 241.)

Griselda Pollock, izleyici olarak kadını içine alan nazarın onu, “sürekli olarak yok say”dığı ve “ataerkil kültür sahnelerine bakmak ve bundan hoşlanmak için kadınların varsayımsal olarak erkek kılığına” bürünmelerinin talep edildiğini söyler. Pollock’a göre nazarın cinsel politikası, “etkinlik/edilgenlik, bakma/bakılma, röntgenci/teşhirci, özne/nesne gibi ikili konumlara bölünmüş bir rejim çerçevesinde işlev görür.” Pollock’ın nazarın cinsel politikasını incelerken üzerinde durduğu konular arasında, bu çalışma açısından önemli olan bir diğer mesele, “izleyicinin öznelerarası” ilişkilere doğru yöneltilmesidir.¹⁹⁵ Yine, Robert Doisneau’nun **Dolaylı Bir Bakış** adlı fotoğrafını bu açıdan incelersek, burada izleyicinin bakışının özgür olmadığını; bunun yerine izleyiciye erkeğin bakışıyla özdeşleşmekten başka çare bırakmayan röntgenci bir izleyici pozisyonu sunulduğunu söylemekle birlikte, aynı

¹⁹⁵ Aynı, s. 242-244.

zamanda izleyicinin, fotoğraflanan burjuva çiftinin kişilerarası ilişkilerine doğru yönlendirildiğini de söyleyebiliriz. Çünkü bu fotoğrafın sunduğu izleyici pozisyonu, burjuva çiftin ilişkilerinde ortaya “espriye” (kocanın kaçamak bakışlarının kadın tarafından farkedilmemesi) katılmaktır. Bu açıdan fotoğrafın izleyiciye sunduğu röntgenci bakış, ancak burjuva çiftin aralarındaki ilişkiye odaklanmakla mümkün olur. Nazarın rehberliğinde kurulan bu bakış rejimi, bir açıdan, dramatik üslubun kişilerarası ilişkiler sonucunda ortaya çıkardığı bakış rejimini anımsatır. Diderot’unun kimi gerçekçi tablolarından yola çıkarak tiyatrodaki arzu ettiği bakış rejimi ile kadın figürlerin resmedildiği tablolar arasında nazar açısından bir karşılaştırma yapmak da mümkün görünür. Diderot, günlük meşguliyetlerine dalmış, izleyicinin bakışına karşılık vermeyen dolayısıyla izleyicinin bakışının nesnesi olmayı kabul eden tabloların gerçeklik etkisini över. Burada nazar, bakan ile bakılan arasındaki özne-nesne ikililiğini kurar. Resimlenen ya da fotoğraflanan kadın figürlerinin izleyicinin bakışından habersiz görünmelerinin yarattığı nazar, izleyicinin bakışını röntgenci bir tutuma doğru yönlendirir. Silverman’a göre, “[ö]tekine bakışımıza karşılık verme yeteneğinin atfedilmesi burada can alıcı öneme sahiptir çünkü beraberinde, ötekini bağımsız eşitimiz olarak kabul etmemizi getirir.”¹⁹⁶ Ancak Diderot’unun övdüğü gerçekçi resimler izleyicinin bakışına karşılık vermezler.

Laura Mulvey, “Görsel Zevk ve Anlatı Sineması” adlı makalesinde, “toplumsal olarak inşa edilen” imgelerin ve nazarın sinemaya nasıl yansıdığını konu edinir. Mulvey’e göre fallus merkezlik, “[d]ünyasını düzene sokmak ve anlamlandırmak için, iğdiş edilmiş kadın imgesine bağımlıdır.” Mulvey, ataerkil bilinçdışına hizmet eden “görsel zevki ustalıkla ve tahmin edici biçimde maniple” eden, tecimsel

¹⁹⁶ Kaja Silverman, **Görünür Dünyanın Eşiği**, Çev.: Aylin Onacak (İstanbul: Ayrıntı, 2006) s.149

Hollywood filmlerindeki kadın temsillerini ve nazarı inceler. Mulvey'e göre bu filmlerin izleyiciye sunduğu, bakılan insanları "nesne" haline getiren ve "onları denetle"yen bakış olan skopofili,¹⁹⁷ "erkek dikkati [nazarı] karşısında edilgin nesnelere kadınlar 'bakılan olma' konumu"nu tahsis etmiştir.¹⁹⁸ Silverman, "nazarin "eril" olarak görünmesi ve "gösteri-olarak-kadının devamlı olarak ikincil konuma itilmesi" için, "erkek gözünün kamerayla aynı hizada olması" gerektiğini ifade eder.¹⁹⁹ Mulvey, tecimsel filmlerin bakış rejimini şu biçimde özetler:

Ana-akım sinemanın büyük kısmı ... seyircinin varlığına kayıtsız olan, seyirciler için bir yalıtılma duygusu üreten ve onların röntgencilik fantazileriyle oynayan bir dünyadır. Bunun da ötesinde sinema salonundaki karanlık ile (ki bu karanlık izleyicileri de birbirinden ayırır) perdede birbirini izleyen ışık ve gölge örüntülerinin parlaklığı arasındaki zıtlık röntgenci yalıtılma yanılısamasını teşvik eder. Film gerçekten seyircinin izlemesine sunulmuş olsa da, görüntüleme koşulları ve anlatı uzlaşmaları izleyici de mahrem bir dünyaya baktığı yanılısamasını uyandırır.²⁰⁰

Mulvey'in makalesi, bu çalışma açısından nazar ile kurmacaya ait yapının bütünlüğü arasındaki ilişkiyi gözler önüne sermesi bakımından da ayrıca önemlidir. Mulvey, anlatı sinemasında kadının görsel varlığının "öykü zincirinin gelişimini engelleyici yönde işlev gördüğünü" dile getirir; kadın "olayların akışını erotik temaşa anlarında dondurur." Ancak, erkek figürün kendi fantazisini kadın figüre yansıtan bakışı, aynı zamanda salondaki izleyicinin bakışıyla çakıştığından "[e]rkek, filmin fantazisini yönetir; iktidarın temsilcisi olarak ortaya çıkar; o, izleyicinin bakışının taşıyıcıdır ve seyirlik kadının kurmacaya dışsal eğilimleri etkisizleştirmek için bu bakışı perdenin arkasına yansıtır." Böylece, kurmacanın bütünlüğünü ve "Rönesans mekânının, anlatının gerektirdiği derinlik yanılısamasını" bozan kadın figürün görüntüleri,

¹⁹⁷ Laura Mulvey, "Görsel Zevk ve Anlatı Sineması", **Sanat Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Eleştiri**, Ed.: Ahu Antmen, Çev.: Esin Soğancılar-Ahu Antmen, (İstanbul: İletişim Yay,2008) s. 280-281.

¹⁹⁸ Jonathan Harris, **Yeni Sanat Tarihi**, Çev.: Evren Yılmaz. (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2013) s.152.

¹⁹⁹ Silverman, ön.ver., s.203.

²⁰⁰ Mulvey, ön.ver., s. 282.

izleyici, kamera ve erkek figürün bakışlarının eşitlenmesi sonucunda, erkek figürün kadının “denetimini ele geçirip ona sahip” olmasıyla yeniden “kurmaca dünya içerisine” alınır.²⁰¹ Böylece, kurmacanın bütünlüğü ve nazar arasında uyumlu bir bakış rejimi sağlanmış olur. Bu anlamda Ibsen’in **Nora: Bir Bebek Evi** adlı oyunu da başka bir açıdan kurmacanın bütünlüğü ile nazar arasındaki ilişkiyi gözlemlenmeye yardım eder; Nora, babası ve kocasının ona yönelttiği nazarın dışına çıkmaya başlamasıyla yaşanan kırılma sonucunda olaylar başar. Oyun, bu açıdan bütünüyle nazar ile kurmacanın bütünlüğünü arasındaki ilişkinin sarsılma noktaları biçiminde okunabilir; nazar ile kurmacanın bütünlüğü arasındaki uyum tümüyle bozulup, kocanın bakışına yüklenen nazar, Nora’yı ‘ehlileştirmede’ Nora artık sahne değildir. Oyun neredeyse gamzenin ortaya çıkacağı korkusundan soluk alır, Nora’nın artık nazarla ehlileştirilememesi ve oyunda yer alan dansları, bu iki bakış arasında salınan bir bakış pozisyonu oluşturur. Başka bir çalışmanın konusu olmakla birlikte, bu oyunda gamze nihayetinde Nora’nın sahneden ayrılış anında bütünüyle ortaya çıkar, ancak tümüyle görünmeden oyun biter.

Silverman, Lacan’ın “görsel otoriteyi bakış yerine nazara vererek, nazarı öznenin bakışından kesin bir şekilde” ayırdığını söyler. Böylelikle “her birimiz için belirleyici olan”, “kendimizi nasıl gördüğümüz veya görmek istediğimiz değil, kültürel nazar tarafından nasıl algılandığımız”dır.²⁰² Lacan, bu durumu **Psikanalizin Dört Temel Kavramı** kitabında şöyle ifade edilir:

Skopik alanda, nazar dışarıdadır, ben bakılanımdır, yani ben bir resim haline gelirim... en derinde, görünür alanda, beni belirleyen şey, dışardaki nazardır. Nazarla birlikte ışığa girerim ve nazardan dolayı

²⁰¹ Aynı, s. 288-289.

²⁰² Silverman, ön.ver., s.377.

ışığın etkilerini hissederim... foto-grafiğimin çıkartılmasını sağlayan araçtır.²⁰³

Nazar, “toplumsal öznenin kendi anlamı için Öteki’ne bağlı oluşunun görüş alanı içindeki kaydı gibidir.” Bu nedenle “herhangi bir bireysel bakıştan bağımsız ve kurucu etkileri ... öznenin dışındadır. İnsani olan bakış ise nazarın aksine, öyle olduğunu kabul etmese de, her zaman gösterinin içinde gibi görünür.”²⁰⁴ Lacan’ın yorumunda nazar “hem her yerde hem de hiçbir yerdedir. Eşzamanlı olarak hem aynı anda her yerdedir hem de “ayrimsanamaz”dır. Dahası, nazar kendini, bir kez daha, kaynağından çok etkileriyle dışavurur.” Bu, “dilin öznenin önce var olduğunun ve gösteren kaynaklarını özneye sunduğunun söylenebilecek olmasına” benzer. Bu açıdan nazar, “simgeselin, görüş alanında açığa çıkmasıdır.”²⁰⁵ Silverman’a göre, “optik araçlar nazarın nasıl ayrımsandığını belirlemede en azından Rönesans’tan beri merkezi rol oynar” ve “XIX. yüzyılın başlarından bu yana” nazar temel olarak kamera vasıtasıyla ayrımsanır.”

Lacan’a göre nazar “yargılamaz, yaratmaz ya da hükmetmez... hatta nazar bakmaz bile. Nazarın, tek işlevi bizi “resmin içine” koymak olan bir “aygıt” olarak nitelerek için kamerayla metaforlaştırır. Lacan, ne o “resmin”in ne olacağını ne de orada “olma”nın bizim için ne anlam taşıyacağını belirler. Ne de onu gerçekten “bil”memizi sağlayacak içsel özelliklere sahiptir. Nazara yüklediğimiz değerler de, nasıl “fotoğrafladığımız” ve aynasallığımızı hangi şartlar altında yaşantıladığımız da tamamıyla başka bir failin ürünüdür. Bunlar kültür perdesinin ürünleridir.²⁰⁶

Kartezyen perspektifte “bu noktayı işgal ettiğimizden her şey sanki bizim bakışımızdan saçılıyormuş gibidir. Bu yüzden geometrik noktaya göre örgütlenen her

²⁰³ J Lacan, **Psikanalizin Dört Temel Kavramı**, s. 114. Nilüfer Erdem’in çevirisinde Lacan’ın bakış ve nazar ayrımı korunmadığından, Jacques Lacan, **The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis**, Çev.: Alan Sheridan (Middlesex, Penguin Books, 1994) s.106’den yararlanıldı.

²⁰⁴ Silverman, ön.ver., s.201.

²⁰⁵ Aynı, s.244-245.

²⁰⁶ Aynı, s. 246.

tablo bakışımızı nazarla eşitlemeye ve dünyayla ilgili olarak bakışımıza bir efendilik atfetmeye teşvik eder.”²⁰⁷

Silverman’a göre kamera “doğru” ve “objektif görüş”ü çağrıştırdığı için Batılı özne, XIX. yüzyılın başlarından bu yana nazarın başlıca değişmecesini olan kamera vasıtasıyla ayırmasa”dır.²⁰⁸ Pierre Bourdieu, “[f]otoğraf makinesi insanın değil Tepegöz’ün görüşüne sahiptir” diyerek nazar ile nesnellik çağrışımı veren fotoğraflanma arasındaki ilişkiye dikkat çeker. Poz vermek ve simgesel saygınlık arasındaki ilişkiyi tartışan Bourdieu’ya göre pozun anlamı, “sadece içinde yer aldığı simgesel sistemle birlikte anlaşılabilir: ... Poz vermek kendimize saygı duymak ve saygı istemek anlamına gelir.” Bourdieu, burada, perspektifin doğallık paradoksuna benzer bir şekilde fotoğrafın doğallık paradoksuna dikkat çeker; önce fotoğraf nesnellüğün ve doğallığın uzlaşım sal garantörü olarak ortaya çıkar, bu uzlaşım sal karakterin silinmesi ya da gizlenmesi sayesinde, fotoğraf, daha sonra, simgesel düzenin nesnellüğünün ve doğallığının kurulmasını ve onaylanmasını sağlar. “Kişisel bir fotoğrafla karşı karşıya geldiğimizde annenin anne, babanın baba olduğunu biliriz, anonim fotoğraflarda farklı karakterlerin işlevleri açıkça simgeleştirilmelidir.” Fotoğrafın kendiliğinden nesnellik ve doğallık ürettiği varsayımı, 19. yüzyıl gerçekçiliğinin kendiliğindenliğiyle aynı düzlem üzerinde kurulmuştur; her ikisi de Kartezyen perspektifin yasasının skopik rejimine bağlıdır. Bourdieu, fotoğrafın uyuşma bağı karakteriyle Cray’nin “görülebilir ölçütler” dediği şey arasındaki ilişkiyi başka bir yoldan tanımlarken, görmenin normatifliği, dolayısıyla nazarı ortaya çıkaran süreci de yorumlamış olur:

²⁰⁷ Aynı, s. 258.

²⁰⁸ Aynı, s. 202.

Fotografinin görünen dünyanın kusursuzca gerçekçi ve nesnel bir tür kaydı olduğu, çünkü kökeninde ‘gerçekçi’ ve ‘nesnel’ olarak düzenlenmiş toplumsal kullanım ile görevlendirildiği düşünülür. Ancak daha derin bir düzeyde, sadece naif bir gerçekçilik anlayışıyla, nesnel görünümünü şeylerin tam gerçekliğiyle olan uyuşuma değil (sadece toplumsal olarak düzenlenmiş algılama biçimleriyle bildirildiğinden) dizimini toplumsal kullanım içinde tanımlayan kurallara uymaya ve nesnel dünya görüşünün toplumsal tanımına borçlu olan gerçeğin bir temsili, gerçekçi olarak görülebilir. Fotoğrafa gerçekçiliğin garantisi yaftasını atfederken toplum sadece nesnelin temsiline uygun gerçeğin bir imgesinin gerçekten nesnel olduğuna dair totolojik bir kesinlik içinde kendisini onaylamaktadır.²⁰⁹

Aynı zamanda Bourdieu, fotoğraflanan “sahne”nin “önceden kurul”duğuna dikkat çeker; “fotoğrafçı modellerini hesaplanmış ve zahmetli poz ve duruşlar almaları için zorlar, çünkü burada da başka herhangi bir yerde olduğu gibi ‘doğal’ olan yakalanmadan önce yaratılması gereken kültürel bir ideal” söz konusudur. “Sürpriz fotoğraflar bile doğal olanın estetiğinin marifetiyle kültürel modellere uyar: ideal olan hala kişinin görünmek istediği ya da görünmesi gerektiği biçimde ‘doğallık’tır.”²¹⁰ Silverman, Bourdieu’nün ifade ettiği ‘doğallık paradoksu’nu Lacan’dan yola çıkarak perde kavramıyla açıklar. Perdenin ideolojik statüsü onun, “kültür tarafından üretilen ve öznelerin sadece oluşturulmasına değil aynı zamanda sınıf, ırk, cinsiyet, yaş ve milliyet bakımından farklılaştırılmasına da vasıta olan imge ya da imgeler repertuarı” olmasıdır.²¹¹ Nazar, fotoğrafı ile temsil arasındaki ilişkinin harekete geçtiği ana işaret eder; fotoğraflanma anı, nazarın bu anı temsil alanına taşınmasına yol açar. Fotoğraf makinesinin deklanşöründen çıkan ses, “toplumsal ‘onay’ ya da ‘tanıma’yı gösterir. Fotoğraf makinesi ‘eşzamanlı olarak ‘öldürür’ ve olumlar; nesneyi yaşamın dışına, temsilin içine kaldırır ve onu psişik ve toplumsal

²⁰⁹ Pierre Bourdieu, **Photography A Middle-brow Art**, Trans. Shaun Whiteside, Polity Press, 1996, Çeviri: Özgür Yaren, <https://goo.gl/ItU8Z9>, erişim tarihi: 26.10.2015.

²¹⁰ Bourdieu, ön.ver.

Perde(screen): kültürel imge repertuarı. Lacan perdenin opak ya da yansıtıcı olmadığını söyler.

²¹¹ Silverman, ön.ver., s. 202.

açından gerçekleştirir. Bu yüzden genellikle “gerçeklik” olarak düşündüğümüz şey, “yaşam”ın değil “ölüm”ün tarafında, varlığın değil temsilin tarafında görünür.”²¹² Bu nedenle Sontag’ın deyimiyle, “sanayileşmiş ülkelerde yaşayan insanlar”,- Silverman’ın “nazara kamera süsü veren insanlar” dediği- “fotoğraflar vasıtasıyla gerçek hale geldikleri zannıyla, fotoğraflarını çekirtmeye can at”arlar. Oysa, “sanayileşmemiş ülkelerdeki birçok insan fotoğrafları çekildiği zaman ... kültürün talan edilmesi”nin tedirginliğini hissederler.²¹³ Bu, nazar/kameranın öznelere temsil içerisine yerleştirdiği alandır. Özne, “fiziksel bedeni işaretlemek için, ya arzulanan bir temsilin ya da pek de hoş olmayan koşullara maruz kalmış bir temsilin şeklini alarak, nazar tarafından belirli bir şekilde ayırmsanmaya” çalışabilir. Burada özne fotoğrafın “biçimine ... yaklaşmaya çalışır.”²¹⁴ Bu, Barthes’ın “kendimin, bir başkası olarak kurnazca gelişi” dediği şeydir.²¹⁵ Deleuze, **Duyumsamanın Mantığı**’nda, Bacon’ın figürleri için onlar “beden...değil, Figürdür” der ve Bacon’ın bedeni nazarın temsili alanından kaçırışını vurgular; Deleuze’e göre, böylece, Bacon, bedenin “tecrit etme”sinin, “temsilden kopmasının, narasyonu bozmanın, illüstrasyonu engellemenin” yolunu seçer.²¹⁶ Çünkü nazar/kamera tarafından fotoğraflanan özne, “içalgısalığı dışalgısalığa, cismani varlığı imgeye uydurarak”, kendini temsilin dışsallığına ekler. Dramatik ya da gerçekçi tiyatro pozlanmayı, bütünüyle nazar/kameranın gözüne odaklayarak sahnede görülenin temsilin dışına çıkmasına izin vermez. Birbiri ardına ilerleyen çizgisellik sayesinde pozlar, Diderot için, sahneyi “mükemmel oyun”a, “tabloların birbiri ardına gel”diği “bir resim

²¹² Aynı, s. 290.

²¹³ Susan Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, Çev: Osman Akinhay (İstanbul: Agora, 2008) s. 191.

²¹⁴ Silverman, ön.ver., s. 292-93.

²¹⁵ Roland Barthes, **Camera Lucida, Fotoğraf Üzerine Düşünceler**, Çev.: Reha Akçakaya, (İstanbul: Altıkkırkbeş, 1992) s. 34.

²¹⁶ Gilles Deleuze, **Francis Bacon-Duyumsamanın Mantığı**, Çev.: Ece Erbay, Can Batukan (İstanbul: Norgunk, 2009) s.14.

galerisi”ne, bir “sergi salonu”na dönüştürür.²¹⁷ Pozlanan beden, aynı zamanda Diderot’nun oyuncudan talep ettiği doğallığın da kaydını sunar; temsil nazar/kamera ile uyumlu ve nazar/kamera tarafından tanınmış bir alandır, bu temsili alan içerisinde beden, nazar/kamera sayesinde doğal olarak işaretlenir. Silverman, mise-en-scène’i üretenin de “poz” olduğunu söyler; “[p]oz, hem temsil tarafından bükülmüş bir bedenin uzama konmasını hem de sonunda bu uzamın bir “yer”e dönüştürülmesini içerir.” Silverman, pozun “kostüm”ü de içerdiğini söyler; poz, “beden tarafından “verilmesi” ya da “takınılması” karşılığında, bedenin giymiş ya da takınmış olduğu şeyleri kostüme dönüştürür. Bir palto bile, poza dahil olduğunda soğuğa karşı bir koruma olmaktan çıkıp daha geniş bir “teşhir”in parçası olur.”²¹⁸ Bununla birlikte konvansiyonel tiyatronun doğallık ısrarıyla kendini bakışa, dolayısıyla tiyatralliğe kapatarak “sahneleniyor olma durumunu engellemeyi veya silmeyi amaçlama”sı, aynı zamanda nazar/kameranın aslında görmeye eşlik ettiği bilincinin engellenmesi veya silinmesidir.²¹⁹

Roland Barthes, fotoğrafın alımlamasını *studium* ve *punctum* olarak iki öğeye ayırır; *studium*, “kültürel olarak” görmedir, “*studium*’u bozacak olan ikinci öge” ise *punctum*’dur. *Punctum* “ısırtık, benek, kesik, küçük deliktir”, delici bir “kaza” olarak²²⁰ “temsil mantığının dışına düşen anlamsız bir noktadır.”²²¹ *Studium* bir temsilde izleyiciye sunulan görme pozisyonudur, izleyici burada sanatçının “niyetiyle karşı karşıya” gelir, o kültür, yaratanlarla tüketilenler arasında varılan bir

²¹⁷ Aktaran: Barthes, **Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik**, s.84.

²¹⁸ Silverman, ön.ver., s.295.

²¹⁹ Bleeker, ön.ver., s.42.

²²⁰ Barthes, 2011, ön.ver., s. 42.

²²¹ Bleeker, ön.ver., s.89.

anlaşmadır.”²²² *Punctum* ise “imgedeki nesnel bir öge değildir, sadece belli bir görenin kurduğu ilişkide ortaya çıkabilir... Bu durum ‘olduğu gibi’ görebilen bir gören değildir.”²²³ Barthes, *studium*, “bir ayrıntı (*punctum*) ile ... kırbaçlamadığı sürece, tekil fotoğraf” olan “yaygın bir fotoğraf türünü meydana geti”rdiğini söyler. Bu haliyle fotoğraf, ““gerçekliği” ikileştirmeden, kararsız bırakmadan” işler ve “kompozisyon “birliği”ne sahip”tir.²²⁴ Bu açıdan *studium*’un nazarın eşlik ettiği bir görme olduğu ve *punctum*’un nazarı ‘delen’ bir kaza olduğu söylenebilir. Nazarı ‘delen’ *punctum*, kültürel kodlamayı da bozar ve Silverman’ın dediği gibi, “önceden belirlenmiş şekillerde görmeye zorlayan güçlere karşı” çıkar. Silverman sanatta üretken bakışın, “hâkim yapıntı tarafından önceden belirlenmemiş şekillerde görmeye teşvik” edebileceğini ve “ötekinin arzularına, mücadelelerine ve ıstıraplarına katılmak ve bunu kendimizin değil onun kıymetini artıracak şekilde yapmak için” olanak verebileceğini belirtir.²²⁵

1.2.3. Gerçeklik Yanılsaması

W.J.T. Michell, “bizim temsil sistemimizi giyinmiş bir dünya” sözüyle görsel temsil biçimlerinin doğal, nesnel ve saf oldukları yönündeki iddialarının geçerliliğini tartışır: Mitchell’e göre, “kültür ve deneyimleri anlamak için tek başına görsel temsiller yeterliyse, biz görsel temsillerle eşit ve aynıyız” demektir. Maaike Bleeker’e göre görsel temsiller “duyularımızın anahtarını üretmek yerine, duyularımızın parsellenmesi ve bölümlenmesinin anahtarıdır.”²²⁶ Dış gerçeklikle mütakabiliyet ilişkisine girerek inandırıcı olmaya çalışan temsil stratejisi, bunun için

²²² Barthes, 2011, ön.ver., s. 43.

²²³ Bleeker,, ön.ver., s.100

²²⁴ Barthes, 2011, ön.ver., s.57.

²²⁵ Silverman, ön.ver., s. 268-270.

²²⁶ Bleeker, ön.ver., s.13.

çoğu zaman nesnellik, doğallık, saflık ve gerçeklik efektlerini kullanır. Özellikle görmenin bir inanma ve inandırma aracı olduğu düşüncesi, bu efektlerin elini güçlendirir. Görmenin aracısız ve saf olduğuna dair inanç, görmenin üzerindeki kültürel, toplumsal ve ideolojik etkileri görmezden gelmektir. Çeşitli alanlarda görme üzerine çalışan W.T. Mitchell, Mieke Bal, Norman Bryson, Laura Mulvey, Johathan Crary, Jacques Lacan, Kaja Silverman, Martin Jay ve daha pek çok araştırmacı ise görme üzerindeki kültürel, toplumsal ve ideolojik etkileri tartışır. Descartes'ın görmeye “duyuların en soylusu” unvanını bahşetmesine rağmen, disiplinlerarası pek çok çalışma, görmenin güvenilir, tutarsız ve akıldışı olduğunu vurgular. Diğer görsel modellerde olduğu gibi tiyatrodaki da görmek her zaman “bir şeyin aracılığıyla ya da bir şeyin içinden” görmektir.²²⁷

W.J.T. Michell, “görmenin bir tarihi” olduğunu söyler; ona göre “görmenin ne olduğuyla ilgili, neyin ve niçin bakılmaya değer olduğuyla ilgili fikirlerimizin hepsi, toplumsal ve kültürel tarihin içinde” yer alır. Bu açıdan görmenin tarihi, “sözcükler ile imgeler arasındaki” ilişkiden farklı değildir: “Onlar iktidar ve değer kategorileridir, doğayı hedeflerimizin ve seferlerimizin emrine sokma tarzlarımızdır.”²²⁸ Norman Bryson görmenin kültürel ve ideolojik karakterine odaklanır; görmenin “dünyanın merkezinde yer alan bir öznenin bakış açısından” tarif edilmesinden başlayarak, Sartre ve Lacan tarafından “yerinden edilen” merkezi özneyi araştırır. Bryson'a göre Raphael'in **Sposalizio**'sunda “bir açıdan mimari uzamın tümü, hakim noktada duran izleyiciye doğru uzanır”, ancak başka bir açıdan, “mimari uzam izleyicinin var olmadığını bir alana doğru uzanır” ve “*par*

²²⁷ Aynı, s.14.

²²⁸ W.J.T.Michell, **Iconology: Image, Text, Ideology**, (Chicago ve Londra: 1986) Aktaran: W.J.T.Michell, “İmge ve Sözcük” ve “Dilsiz Şiir ve Kör Resim”, **Sanat ve Kuram**, s. 1134-1137.

excellence'de izleyici yoktur.”²²⁹ Bryson'a göre burada izleyen öznenin iradesi, “onun içinde kendinin feshi ilkesini inşa eder: bu nedenle, bir merkez olarak öznenin imha edilmesi bakma anının bir koşuludur.”²³⁰ Bunun sonucu olarak “saf algı olarak sanat düşüncesi ortaya çıkar: sonsuz, toplumsal alandan tecrit edilmiş ve evrensel”dir. Bryson için, “görsel alan, anlamlardan biridir ve sadece biçimler değildir, sözel ve görsel söylemler yoluyla da nüfuz eder; ve bu göstergeler toplumsal olarak yapılandırılmıştır, bizim olduğumuz gibi.”²³¹ Görmeyi oluşturan “kültürel yapının söylemlerinin toplamı” ve “aracısız görsel deneyim kavramı, özne ve dünya arasına sokulur.” Böylece, “retina ve dünya arasına göstergelerin perdesi, toplumsal alandaki yerleşik görmenin bütün çoklu söylemlerinin oluşturduğu perde eklenir.”²³² Gerçekçilik fikrini temel alan bir sanat yapıtı, aslının “başka bir yerde olduğu gerçek bir dünyayı yansıttığı ya da ona ayna tuttuğu varsayımından” hareket eder. Buna göre “ayna tutulmuş olan, kusursuz kopya yapma arzusu, insanın dünyayı ele geçirme ve ona sahip olma güdüsünü temsil eder.”²³³ Bryson, “sözcüğün imge üzerindeki tiranlığını sanatın kopyayı kusursuzlaştırma dürtüsü”ne bağlar.

Bryson için ‘gerçeklik’ dünyadaki nesnelere taklit ederken bir imgenin olduğu gibi yansıtılması anlamına gelmez, çünkü aslına giderek daha sadık bir kopya yapma düşü aslında ideolojik bir inşa anlamına gelir. Bryson, gerçeğin imgeye aktarılmasını kontrol eden kuralların tarihsel değişime tabi olmasından dolayı, bir Asıl Nüsha'nın varlığından söz edilemeyeceğini söyler. Herhangi, bir toplumda ‘gerçek’in ne olduğu daime ‘eklemlemedir’, belirli bir görsel topluluğun ideolojisi içerisindeki bir inşadır.²³⁴

²²⁹ Norman Bryson, *The Gaze in the Expanded Field*, **Vision and Visuality**, Ed.: Hal Foster, (New York: Bay Press,1988) s. 89.

²³⁰ Aynı, s. 91.

²³¹ Aynı, s. 106-107.

²³² Aynı, s. 91-92.

²³³ Harris, ön.ver., s.183-187.

²³⁴ Aynı, s.191.

‘Saf bakış’ ya da ‘sadece bakmak’, neredeyse gözün bile aracılık etmediği bir kendi kendinelik imasıdır. Bu özellikle modern bilimin dünyayı nesnel ve saf bir biçimde ‘görebilen’ öznesine aittir. Evelyn Fox Keller modern bilimsel metinlerde ortaya çıkan şeye, “bilimsel öznelliğin paradoksu” der; bu gözlemci ya da yorumcu görünmez ve özerktir. Bu özne orada olduğuna dair bütün izleri silerek görünmezlik ve özerklik statüsüne yerleşir. Böylece şey belli bir gözlemciden bağımsız ‘olduğu gibi’ görünür. Burada “anlamlama herhangi bir bireysellikten önce var olan söylemin oluşturduğu sistemlerdir.” Bu temsil etme biçimi modern bilimsel metinlerde öznenin orada olduğunu, yazıyı oluşturanın kendisi olduğunu gizlemesinin yöntemidir. Modern bilimsel metinler, belli bir öznenin düzenlediği ya da belli bir öznenin bakış açısına göre yapılandırıldıklarının inkarına dayanan bir sistem içinde üretilir.

Bu pratikler, her insan adına konuşan fakat ‘hiç kimse’ olan soyut ‘bilim insanının bilimsel metinlerdeki birinci şahıs anlatıcının yerini almasını da içerir. Bu stratejilerin etkisi temsil olarak temsil olmanın bilincinin gözden kaybedilmesi ve görünmez perspektif ve bakış açısı haline gelmesidir. Bu görünmezlik dünyanın kendi kendine ‘olduğu gibi’ temsilini oluşturur.²³⁵

Yazınsal metinler için Anlatıbilim “temsil olmanın bilincinin gözden kaybedilmesini”, yazarın öznelliğinden ayrı olan “ima edilen yazar” terimiyle kovuşturur; ima edilen yazar, gerçek dünyaya ait gerçek yazardan farklı bir yazar ‘persona’sıyken, metnin okuru metnin referans ettiği bir okur rolü olan “ima edilen okur”dur. Anlatıbilimin ima edilen okur pratiği, tiyatrodaki ima edilen izleyici biçiminde düşünülebilir; bu fikir, tiyatrodaki izleyiciye tiyatrodaki sessizce oturmak, oyun bitmeden salonu terk etmemek gibi davranışların öğretilmesinden, izlediği

²³⁵ Aynı, s. 48.

sahneyi nasıl görülmesi gerektiğine kadar uzanan geniş bir ‘izleyicilik ödevi’ tayfidir. Hiçbir imge saf olmadığı gibi, imge hem oluşturulma hem de izlenme bakımından belli bir bakış açısının ürünüdür. Belli bir bakış açısı sunmadan ‘yorumsuz’ ya da ‘dokümanter’ olarak tasarlanan işlerde bile görmenin saf olamayacağı izlenimi veren bir bakış rejimi bulunabilir. Darian Leader’ın **Mona Lisa Kaçırıldı, Sanatın Bizden Gizledikleri** çalışmasında bu durum şöyle örneklendirilir: “Gizli çekilmiş belgesellerde, kişilerin, sanki kameranın orada olduğunu biliyor da rol yapıyor gibi, yapay görünmeleri şeklindeki ilginç etkinin nedeni de budur”. Leader bunun nedenini şöyle açıklar; “kendimizi ötekinin bize baktığını sandığımız şekilde görür ya da öyle görünmeye çalışır.”²³⁶ Kısacası Öteki özellikle görme söz konusu olduğunda, neredeyse her zaman ‘yukarıda’ bir yerdedir. Bununla birlikte saf bakış iddiası, çoğu zaman bir teknik maharetin izleyiciyi yanılsama içine sokmasıyla gerçekleşir. Bu açıdan Diderot’nun ve daha sınırlı olmakla birlikte Aristoteles’in oyunculuk sanatı üzerine düşünceleri dikkate değerdir. Ancak bakışın ayarlanması tiyatrodaki yalnızca oyuncunun ustalığı değildir; dramatik metnin bu konuda ‘daha maharetli’ olduğunu söylemek bile mümkündür. Teknik maharet, yanılsama ve ‘saf bakış’ arasındaki denklem, sadece sanat tarihi açısından değil, yanılsamacı tiyatro tarihi için de önemli bir yere sahip olan Yunanlı ressam Zeuxis ile Parrhasios arasındaki daha inandırıcı resim yapma yarışının hikayesi hatırlandığında da görülebilir:

Zeuxis’in çizdiği üzümler öylesine gerçek gibidir ki kuşları cezbeder. Bunun üzerine Parrhasios onu davet edip kendi şaheserini örten örtüyü açmasını ister ama Zeuxis bunu yapmaya çalıştığında anlar ki perdenin kendisi resimdir.²³⁷

²³⁶ Darian Leader, **Mona Lisa Kaçırıldı, Sanatın Bizden Gizledikleri**, Çev.: Handan Akdemir (İstanbul: Ayrıntı, 2004) s. 25.

²³⁷ Aynı, s. 46.

Bununla birlikte tiyatro, teknik maharet, yanılısama ve ‘saf bakış’ arasındaki denkleme bir değişken daha eklemek ya da çıkarmak zorundadır: beden. İzleyicinin ‘saf bakış’ını yakalamak için öncelikle bu ‘kusursuzluğu’ bozacak bedenini kapı dışarı edilmesi gerekir. Görmenin bedensizliği sayesinde temsilin ‘olduğu gibi’ gösterme rejimi desteklenir; “görülen beden ve bedenli görme arasındaki ilişki ihmal edilir”.²³⁸ Diderot’nun hem tiyatro metnini bir kompozisyon olarak düşünmesinde hem de tiyatrodaki izleyiciye sunulan görme olanakları üzerine yaptığı çalışmalar açısından Crary’in, Kartezyen perspektifin göz/ben’ini Vermeer’in **Coğrafya Bilgini** ile **Astronomi Bilgini** başlıklı iki resmi üzerinden açıklamasına kulak vermek faydalı olabilir. Crary bu iki tablodaki gözlemci figürlerini şöyle açıklar:

Her iki resimde de ışığın içeriye tek bir pencereden süzüldüğü karanlık, dikdörtgen bir oda içinde, bilimsel incelemelere dalmış birer erkek figürü görülmektedir. Astronomi bilgini üstünde yıldız haritalarının çizili olduğu bir gökküreyi incelerken coğrafya bilgininin önünde açık bir deniz haritası durmaktadır. İkisinin de dikkati dışarıya açılan pencereye yönelik değildir. Dış dünyayı doğrudan duylara dayanan bir incelemeyle değil, dış dünyanın oda içindeki “kesin ve belirgin” temsilinin anlık tarafından incelenmesiyle bilinebilir olmaktadır. İncelemelerine dalmış bu bilginlerin duvarlarla çevrili bir iç mekân içinde yalıtılmış olmaları, dışarıdaki dünyanın anlaşılması önünde bir engel oluşturmaz, çünkü dış dünya hakkında bilgi edinebilmenin önkoşulu, öznenin içeride yer alması ve dünyanın dışarıda kalmasıdır.²³⁹

Görmenin bedenden ayrı düşünülmesi, oyuncunun fenomenolojik mevcudiyetinin görmezden gelinmesiyle sonuçlandığı gibi izleyicinin bedenli oluşunu da yadsımaktadır. “Platon’dan Descartes ve Kant’a kadar, hakikat bilgisi bedenini algılamalarından ve duygularından bağımsız olarak ele alınarak”²⁴⁰ gözün ‘aklın gözü’ biçiminde teorileştirilmesi ve özellikle 19. yüzyılda görme üzerinde

²³⁸ Bleeker, ön.ver., s.4.

²³⁹ Crary, ön.ver., s. 58.

²⁴⁰ You-Jin Lee, **The Roles of Haptic Perception in Visual Arts** (University of Illinois at Urbana-Champaign, 2010) s.22.

fizyolojinin araştırılmasıyla bedenin bir sorun olarak ortaya çıkmasında, ‘aklın gözü’ metaforunun ‘optik göz’e dönüşmesi, görmenin bedenden ayrılığını vurgular. Görmenin bedenden ayrılması görmenin nesnelliğinin garantisidir. Diamond, bu iletişim modelinin “oyuncuların kurmaca varlıkları temsil etme göreviyle disipline” edildiği, “izleyicinin benzer bir disiplin içine alındığı ... erteleme ve krizlerle tek bir uzam-zamanlı dünyada kapatıldığını” söyler.²⁴¹ Camille “imgelerin, gerçeği göstermek iddiasındayken ‘doğal olanın’ kılığına girdiği ya da maskesine büründüğü”nü savunur.²⁴² Nesnellik yanılısamasında sahne izleyiciden ayrılmış bir alandır; bu izleyicinin sahneye katılmak yerine belli bir mesafeden sadece ona baktığı çerçevelenmiş bir kesittir. “Objektifin imkânlarıyla gerçeklikten bir parça kesilir” der Ayzenshtayn. Kesit, dünyanın ve gerçekliğin zapt edilmiş bir parçası gibidir. “Çerçevelemek” (*cadrer*) bir boğa güreşi terimidir: “Kılıçla son öldürücü darbeyi vurmadan önce boğayı hareketsiz bırakmak.”²⁴³ ‘Ele geçirilmiş’ kesit, kendi bütünselliği içinde izleyicinin bakışına kapalı olduğundan izleyicide kendinden önce var olan ve yine kendisinden sonra da var olmaya devam edecek bir etkiye neden olur. Üretim anının gizlenmesi, dolayısıyla gerçekçi kesit, “izleyicinin gözünden önce” bitmiş ve tamamlanmış bir ürün olarak ortaya çıkar. Bu sahne, izleyicinin yokluğuyla işaretlenerek izleyicinin aktif gözü yerine pasif bir gözü talep eder. Mieke Bal, “ön plan (sanat) ile arka plan (toplum) arasında” kurulan ilişkinin, toplumu izleyiciden bağımsız evvelce var olan olarak ve sanatı aynı “eylemsizlik içerisinde ikincil bir yansıma” olarak inşa ettiğini düşünür.²⁴⁴

²⁴¹ Bleeker, ön.ver., s.23-24.

²⁴² Harris, ön.ver., s.193.

²⁴³ Pascal Bonitzer, **Kör Alan ve Dekadrajlar**, Çev.: İzzet Yaşar. (İstanbul: Metis, 2011) s. 163-164.

²⁴⁴ Harris, ön.ver., s.201.

Louis Marin, Batı felsefe tarihinin imgeyinin varlığını “eksik bir varlık, bir suret, bir kopya, ... ikinci bir şey” olarak işaretlediğine dikkat çeker. Bir “şeyin eşini oluşturup onun yerine geç”me olan Platonik temsil, böylece imgeyi “bir yanılısama” olarak işaretler. Daha sonra imgenin gücü, “[s]anki yerine geçen, yerine geçilenin aynısıymışçasına, hatta kimi zaman ondan daha iyi, daha yoğun, daha güçlüymüşçesine” ortaya çıkar ve Platonik temsilin kuşkuculuğunu aşarak Aristotelesyen temsil mantığına bağlanır; bir “yerini tutma” değerinin ötesinde, bir “yoğunluk değeri” edinir. İmgenin gücü bir ikame olmasının yanında, “bakan özneyi” de bu gücün “etkisi olarak” oluşturur; “özneyi tam da bakış olarak oluşturur.” Bu bakış hem “eser sahibi” hem de “bakma edimine vekâlet eden seyirci”nindir. Böylece Marin imgeyi “imgenin gücünü”n yarattığı bakış etkisi üzerinde tanımlayarak, imgenin özneye sunduğu “bakış öznesi konumu”nun etki gücü ile temsilin gücünü birlikte düşünür. Onun okumasında sanatçı özne ile izleyici öznenin aynı bakış noktasında buluşmaları, temsilin “erk ve meşrulaşma” alanı olarak ortaya çıkmasını sağlar. Dolayısıyla bu bakış rejimi ile kurulan “erk ve meşrulaşma”, izleyiciye “bir şeyi yapabilme kudreti”ni bahşeder gibi görünür. Bu yanılısama sayesinde izleyici bakışın sahibi olduğu ve imgenin gücünün kendi elinde olduğu hissine kapılır. Bakan öznenin yaratıcı olarak kurulduğu izlenimi, üretim anına değil, ürünün içinde önceden kurulmasıyla mümkündür. Böylece imge, Marin’in söylediği gibi, “yaratıcıdır, zira ilerletme, kurma ve güvence altına alma etkisine” sahiptir. İmge, yaratıcı ile “yargılayıcı” arasındaki ilişkiye dayanarak yaratıcı yasa olarak “baba niteliği” edinir.²⁴⁵ Lehmann, dramatik yapının izleyicinin gözünden önce kurulmuşluğunu muhtemelen aynı bağlantı üzerinden “Tanrı,

²⁴⁵ Louis Marin, **İmgenin İktidarları**, Çev. Muna Cedden. (Ankara: Dost, 2003) s. 12-16.

babanın-imesi, düzen” olarak niteler.²⁴⁶ Bununla birlikte Marin’e göre burada imge, görmeyi gizleyerek “bakma ediminin yapılamadığı alandan” çıkıyormuş yanılması yaratır (nazar) ve imgeyi “görünür olmaya doğru iten bir kudret olarak “ışığa” doğru yönelir. Işığın bütün görme ve görülmeler üzerindeki önceliği, imgeyi görülmeye anından daha üst bir konuma yerleştirir. Işığın görülebilir olanla görülemez olanın sınırlarını çizen bir aşkınlık olarak ortaya çıkması, Marin’e göre “ötekisiz mutlak”tır.²⁴⁷ Bu sayede imge, “belli bir bakış açısından bağımsız” bir nesnellik olarak ortaya çıkar.²⁴⁸

Kartezyen perspektife özgü, kalıcı, sabit ve tekil bakış yerine, Walter Benjamin’in fotoğraf makinesinin tarihi, anlık olarak bir görüntüde sabitlemesinden bahseder; bu an geçmişin ve geleceğin birbiri ardından aktığı, neden-sonuç ilişkisiyle birbirine bağlanmış bir an değil, tarihin akışını askıya alan “imdat freninin çekilmesi”nin kesintiye uğraticı an’ıdır.²⁴⁹ “Bu duraklama-hareketsizleştirme kuvvetiyle hem imgenin görünmesinin yolunu açan, hem de tarihin ve siyasetin çizgiselliğine müdahale eden duraklama- fotoğrafın Medusa efekti olarak adlandırabileceğimiz şeyle ilişki kurularak anlaşılabilir.”²⁵⁰ Bu açıdan Benjamin’in taşlaşmış an’ı ya da flaş çakımı (“patlayan flaşların parıltısı”), nazardan ziyade gamze ile bağlantılıdır. Benjamin, burjuva toplumun geleneğini “bir fotoğraf makinesine” benzetir: “Gölge yerine ışık, ışık yerine gölge koyan bir aygıt” olan fotoğraf makinesi “görüntünün kendi başına nihai olma iddiasında bulun”ur. Bu durum Cadava için logos-merkezciliğe ilişkindir: “Eğer başlangıçta Söz varsa, bu Söz daima bir ışık

²⁴⁶ Lehmann, 2014, ön.ver., s. 56.

²⁴⁷ Marin, ön.ver., s. 17-21.

²⁴⁸ Bleeker, ön.ver., s. 17

²⁴⁹ Walter Benjamin, **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal. (İstanbul: YKY, 2008), s. 39.

²⁵⁰ Eduardo Cadava, **Işık Sözcükleri, Tarihin Fotoğrafisi Üzerine Tezler**. Çev.: Aziz Ufuk Kılıç, (İstanbul: Metis, 2008) s. 21.

Sözü”dür.²⁵¹ Fotoğrafın yaydığı ışık, aslına sadık temsil inancı olarak algılandığında oyun yazarlığında logos-merkezciliğin temsil mekanizmasıyla uyum gösterir. Kracauer, Benjamin’in fotoğraf, tarih ve tarihselcilik arasında kurduğu ilişkiyi okurken, “tarihin çizgisel ve ardışık olduğu yönündeki tarihselci varsayımı sorgular ve tarihin ve fotoğrafının kesintiye uğraticı, hatta tehlikeli karakterini vurgulayarak, hem tarih kavramını hem de fotoğrafı düşüncesini dönüştürmeye giriş”tiğini söyler.

²⁵² Benjamin fotoğraf ile pazar arasındaki ilişki üzerine düşündüğü “Fotoğrafın Kısa Tarihi” denemesinde, “fotoğrafın ilk zamanlarını perdeleyen sis”ten bahseder²⁵³; Cadava’ya göre bu sis, “hem bilgiyi hem de görüşü engelleyen bir sistir”. Cadava’ya göre böylece Benjamin için fotoğraf “çizgisel bir tarih anlatısı imkanı”nı tehlikeye düşürür; “fotoğrafik olay arzusunu biçimlendiren bilme ve görme düşünüş – başlamasına bile fırsat vermeden- kesintiye uğratır.” Bu aynı zamanda Platon’dan beri mimesisi ele geçiren benzerlik fikrini de kesintiye uğratmak demektir. Benjamin’in fotoğraf ve ölüm arasında kurduğu ilişkide “[f]otoğraf makinesinin ‘klik’ sesi yaşamı askıya alır ve ...fotoğraflanana olduğu haliyle sadık ve kusursuz bir biçimde yeniden üretmekten ziyade, fotoğraflananın [ani] ölümünü gözler önüne serer.”²⁵⁴ Benjamin, “[i]nsan fotoğrafik görüntüden geri çekilir” diye yazar,²⁵⁵ insanın ölüme doğru görüntüden geri çekilişi ve ölünün fotoğraf sayesinde geri gelişidir. Ancak Benjamin için ilk fotoğraflara ilişkin olmayan sadakat bağının, daha sonraki fotoğraflarda “mimetik bir gerçekçilik ideolojisi”ne doğru kaymaya başlar. Bunun nedeni Benjamin’e göre, “kayıt ânı ile göndergenin ânının örtüşmesine imkân

²⁵¹ Aynı, s. 37.

²⁵² Kracauer, **History: The Last Things before the Last**, (New York: Oxford University Press, 1969) Aktaran: Cadava, **Işık Sözcükleri**, s. 176.

²⁵³ Walter Benjamin **Fotoğrafın Kısa Tarihi**, Çev. Osman Akınhay (İstanbul: Agora, 2012) s.3.

²⁵⁴ Cadava, ön.ver., s. 38-40.

²⁵⁵ Benjamin, 2012, ön.ver., s.4.

vermiş gibi” görünen “örtüşme, yani fotoğrafının aslına sadık yeniden üretim olanağını doğurduğuna duyulan inançtır.” Benjamin’in dile getirdiği “fotoğrafın temsil etme kabiliyetsizliğinin gizlenmesi”, Kartezyen perspektifin gizleme stratejisini anımsatır. Benjamin’in fotoğrafın temsil etme kabiliyetsizliği olarak kavradığı fotoğrafın düşüşünü Cadava şöyle anlatır:

Fotoğrafın düşüşü bizatihi fotoğrafın düşüşünü, fotoğrafın mimetik yeniden üretim şemasından uzaklaşmasını ifade eder. Bu düşüş, en sadık fotoğrafın, yani fotoğrafı olayına en sadık fotoğrafın, en sadakatsiz, mimetiklikten en uzak fotoğraf – kendi sadakatsizliğine sadık kalan fotoğraf- olduğunu ortaya koyar. Yansıtma olanağını yerinden eder – bizzat bu olanağın içeriden hareketle yerinden edilmesidir.²⁵⁶

Gilles Deleuze, sinemayı Hareket İmge ve Zaman İmge olarak kavramsallaştırırken hareket imgenin, herhangi anların süreklilik izlenimi verecek biçimde artarda gelmesindeki düzenden bahseder. Deleuze’e göre, Antik Çağ’ın hareket kavrayışı “bir biçimden diğerine kurallı bir geçiş, yani tıpkı bir danstaki gibi pozların ya da ayrıcalıklı anların bir düzeni”dir ve “bir biçimden diğer biçime” geçişin “kendi başına” değeri yoktur;²⁵⁷ önemli olan amaç (*telos*)’tır. Deleuze, ayrıcalıklı anların belli bir amaç (*telos*) yolunda hareket etmesini açıklamak için Bergson’un **Madde ve Bellek**’te kullandığı bir örneği aktarır;

Hayvan hareket eder, ama bunu amaçsızca yapmaz, yemek için, göç için vb. yapar. Hareketin bir potansiyel farkı varsaydığı ve farkı kapatmayı amaçladığı söylenebilir. Parçaları ve yerleri soyut olarak, A ve B şeklinde ele alırsam, birinden diğerine giden hareketi anlayamam. Ama A’dayım, açım ve B’de yiyecek var. B’ye ulaştığımda ve yiyeceği yediğimde, değişen sadece benim durumum değildir; B’yi A’yı ve ikisi arasında bulunan her şeyi kapsayan bütünün durumu da değişmiştir.²⁵⁸

²⁵⁶ Cadava, ön.ver., s. 47-48.

²⁵⁷ Gilles Deleuze, **Sinema I: Hareket-İmge**, Çev.: Soner Özdemir. (İstanbul: Norgunk, 2014), s.142

²⁵⁸ Aynı, s.19-20.

Deleuze göre “modern bilimsel devrim”, “hareketi ayrıcalıklı anlarla değil, herhangi anla ilişkilendir”ir ve “her alanda, herhangi anların mekanik olarak birbirlerini takip etmesi pozların diyalektik düzeninin yerine geçmiştir.” Bu nedenle Deleuze, hareket imge üzerine kurulu klasik sinema için poz fotoğrafı yerine, enstantane fotoğrafını örnek verir; “hareketi herhangi anın, yani bir süreklilik izlenimi oluşturacak şekilde eşit aralıklı anların işlevi olarak yeniden oluşturan bir sistemdir.”²⁵⁹ Hareket imge, *telos*’a, ve “figürlerin ve pozların terk” edilerek eşit aralıklı herhangi anlara yönelir, “bir şeyden bir başka şeye doğru hareket ettiğinde, bu süreç ‘önce-sonra’ şeklinde bir art ardalağa göre gerçekleşir.”²⁶⁰ Aristoteles karaktere değil de eylemin taklidini önemli bularak herhangi anların birbirine bağlandığı bütünlüğe dikkat çeker ve gerçekçi tiyatro, ayrıcalıklı anlara hizmet eden tirat ve apar gibi konuşma biçimlerinin getirdiği görme rejimi yerine, neredeyse tümüyle diyaloga yaslanarak görmenin organik bütünlüğüne çalışır. Bu açıdan Deleuze’ün sinemada İkinci Dünya Savaşı öncesine kadar hâkim olduğunu düşündüğü “hareket imgelerin organik kompozisyonu,”²⁶¹ organik bütünlük ve gerçekliğin “önceden var olduğu farz edile”rek işlenmesi anlamında, aynı tarihe kadar üretilen tiyatro metinleri üzerinde de etkili olduğu düşünülebilir. Deleuze, ‘organik rejim’de önemli olanın betimleme olduğu söyler: burada betimlenen “betimlemeden bağımsızmış gibi sergile”nir ve böylece betimlenen “önceden var olduğu farz edilen bir gerçeklik yerine geçiyor” izlenimi uyandırır.²⁶² Deleuze, “organik rejim”e bağlı olan hareket imgenin “daha önce sabit olan bir hakikate yöneldiğini ve onu kendi yasasına göre

²⁵⁹ Aynı, s.15-16-17.

²⁶⁰ Özcan Yılmaz Sütçü, **Gilles Deleuze’de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi**, (İstanbul: Sentez, 2014), s. 127.

²⁶¹ Deleuze, 2014, ön.ver., s.61.

²⁶² Deleuze, **The Time Image**, s. 126. Aktaran: **Gilles Deleuze’de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi**, s. 148.

biçimlendirdiğini” dolayısıyla “hakikati sabit olarak ele almasının hakikati sınırlandırdığını” düşünür. Organik betimlemede “süreklilik ve tanımlanabilir bir gerçeklik söz konusudur.”²⁶³ Buna göre hareketin devamlılığı Kartezyen geometriyle ilişkilidir ve parçaların sürekli olarak bütüne bağlanmasıyla oluşan devamlılık sayesinde rasyonel bir bağlantı kurulduğu gibi, verili kodlar da tekrar üretilir.

Nihayetinde dramatik yapıda görsellik perspektife özgü tekil, sabit ve derinlikli bir bakış açısı doğrultusunda düzenlenir ve bu yapıda görsellik metnin ürettiği söz ve söylemin egemenliği altında ikincilleştirilir. Dramatik yapı izleyici ve okura, her türlü tiyatrallık anından kaçan, izleyicinin bakışının kompozisyonun içinde önceden düzenlendiği bir görme ilişkisi sunar. Bu ilişkinin yasası, nazarın kültürel kodlarının eşliğinde ve nazar bakış kipinin bedensiz görme estetiği ile kurulur. Böylece dramatik metin izleyici veya okuru, bir ayna gibi gerçeği ‘olduğu gibi’ yansıttığını iddia eden bir gerçeklik yanılsaması içine alır. Dramatik metnin görme ve görsel dramaturgisi üçüncü bölümde Henrik Ibsen’in **Hortlaklar** metni üzerinden incelenecektir.

²⁶³ Sütçü, ön.ver., s. 149.

2. BÖLÜM: MANZARA METİN VE MANZARA METNİN GÖRME ARAÇLARI

2.1. Manzara Metinde Görme ve Görsellik

Hans-Thies Lehmann, “From Logos to Landscape: Text in Contemporary Dramaturgy” adlı makalesinde tiyatro pratiklerinin Antik dönemden 19. yüzyılında sonuna (ve ötesine) kadar “logos-merkezci” bir görünümde olduğunu söyler. Lehmann’a göre logos-merkezcilik bir yapı veya bir mimariden kaynaklanır. Bu yapı/mimari, “dayanak ve destek, hiyerarşi ve öğelerin bağlantısı, yapı, ekleme/artikülasyon ve neden, amaç ve işlev açısından tutarlılık, birliğe sahip yapıya imkan veren *telos* açısından düzendir.”²⁶⁴ Lehmann, dramatik yapı ile perspektifli resim arasında kurduğu analogiye benzer biçimde, logos-merkezciliği görsel bir yapı/mimari olarak düşünür. Lehmann’da baskın olan görsellik fikri, tiyatro metninin görselliğini, görme yapısını ve izleyiciye sunduğu görme olanaklarını araştırma açısından yol gösterici olarak kullanılabilir.

Bu çalışmanın amacı, postmodern ya da postdramatik tiyatro söylemlerinin postdramatik metnin dramatik metne göre daha fazla görsellik taşıdığı ya da postdramatik metnin artık söz yerine görselliğe önem verdiği biçimindeki saptamalarını takip etmek değildir. Bunun yerine, bu çalışma, eğer tiyatro metninde bir değişimden bahsedilecekse bu değişimin her iki oyun yazma biçiminde de –

Beliz Güçbilmez, Elinor Fuchs’un **Karakterin Ölümü** adlı kitabının çevirisinde, “landscape” kelimesini “peyzaj” biçiminde çevirir ve bu kullanım Türkçe literatüre “peyzaj” biçiminde yerleşir. Bununla birlikte bu çalışmada, “landscape” kelimesinin karşılığı, yine Güçbilmez’in onayı doğrultusunda, görsel sanatlardaki kullanımı ile bir devamlılık oluşturması ve “landscapes” ve “page-landscapes” gibi kullanımları daha kolay ifade ettiği düşünülerek “manzara” kelimesi ile karşılanmıştır. Aynı zamanda “peyzaj” kelimesi de literatürden kopmamak adına daha seyrek biçimde de olsa kullanılmaya devam edilmiştir.

²⁶⁴ Lehmann, 2014, ön.ver., s.56.

dramatik, postdramatik ya da manzara metin- baskın bir biçimde yer bulan görsel düzlemin değişiminden bahsetmek gerektiği fikrinde temellenir.

Aristoteles *Poetika*'da *opsis*'in metin açısından değerini “duygusal olarak güçlü”, ancak “şairin sanatını en az bütünleştiren” olarak açıklar ve daha hemen sonra “tragedyanın potansiyeli (*dynamis*) oyunculara ve kamusal performansa (*agon*) bağlı değildir” der.²⁶⁵ Lehmann, Aristoteles'in *opsis* terimini “kamunun gözleri önünde olan şey anlamında” kullandığını ve *opsis*'in “görselliğin nüfuz alanına” işaret ettiğini savunur.²⁶⁶ Ayrıca, Aristoteles açısından, “değeri düşürülen ve inkar edilendir, tiyatronun en sanatsız ve önemsiz bölümü olarak yargılanandır.” Öyleyse *opsis*/gösteri ya da görsellik **Poetika**'da izleyici fikri ile birlikte örülmüştür denilebilir. Dolayısıyla Lehmann'ın tespiti açısından *opsis*'in inkarı aynı zamanda izleyicinin de inkarıdır. Burada izleyici fikri, tiyatro metninin bütünselliği içinde “önceden kurulmuş değerler sistemine aittir” ve “kamunun gözleri”, izleyici veya okurla buluşma anını içeren dış iletişim sisteminde değil, metnin iç iletişim sisteminde mevcuttur. Dış iletişim sistemine değil de, bütünüyle metnin iç iletişim sistemine dayanan logos-merkezcilikte görsellik olan, metinde ya da sahnede “bakılması”, “önceden bakılması” ve “sonradan bakılması” gereken yerlerin belirlenmesi, izleyicinin gözünün bu düzenlenmiş güzergâh üzerinde yatay ya da dikey olarak dolaştırıl”ması biçiminde ortaya çıkar. Ulus Baker, bu durumun bir “göz yanılması” olduğunu ve göz yanılmasının “daha çok “optik” alanında geçerli” olduğunu vurgular.²⁶⁷ Lehmann dramatik yapının logos-merkezci görsel

²⁶⁵ Aristotles, **Poetics**, s.38-39.

²⁶⁶ Lehmann, 2014, ön.ver., s.56.

²⁶⁷ Ulus Baker, **Yüzyılımın Fragmanları** (İstanbul: İletişim, 2009) s.372-373.

düzenine ele aldıktan sonra 19.yüzyıldan sonra ortaya çıkan bir başka metin yapısından bahseder; manzara metin veya peyzaj metin.

Manzara veya peyzaj metin, logos-merkezci tiyatronun optik kurulumu yerine, başka bir görme ve görsellik düzlemini esas alır. Bu çalışma açısından manzara veya peyzaj metnin görme araçları, haptik göz, gamze/glance ve paralaks biçiminde saptanmıştır. Manzara/peyzaj metin düşüncesinin atası Gertrude Stein olarak kabul edilir. Ancak manzara metin, Gertrude Stein'in "ötesinde" de takip edilebilir. Elinor Fuchs, **Karakterin Ölümü**'nde peyzaj olarak oyun düşüncesinin "asıl ürettiği yer" in "koral sahneleme biçimlerine yeniden dönen ve Brecht, Grotowski ve Living Theatre'in dahil olduğu, yüzyıl ortasındaki yönetmenlik eğilimi" olduğunu ve aynı zamanda "önce *Godot'yu Beklerken* sonra da *Oyunun Sonu* ile Batı geleneğinin egemen –panoramik ve yoğun- dramaturgi ve sahneleme modellerini parodik sonuçlara taşıyan Beckett'in epistemolojik rolünü teslim etmek" gerektiğini belirtir.²⁶⁸ Elinor Fuchs'un karakterin ölümünü dillendirdiği bu çalışmasında manzara/peyzaj oyun kavramına değinmesi, özellikle 'gören' ile 'görülen' arasındaki ilişkinin özne ile nesne arasındaki ilişki biçiminde formüle edilmesinde, gördüğü şeyi nesneleştiren özne açısından önem taşır. Bu açıdan Fuchs, Beckett'in **Oyun Sonu**'nu "Kartezyen dramatik öznenin oyununun da sonu" biçiminde ifade ederek tiyatro metninin görselliğinin hem yazar hem de izleyici açısından bir gözlemci pozisyonu sorunu olduğunu da belirtmiş olur. Gözlemci olarak öznenin bakışı altında hakikatine kavuşan dünya/nesne, öznenin gördüğü şey ile gördüğünü düşündüğü şey arasında bir tekabüliyet ilişkisi varsayan temsili düşüncede tanımlanır. Temsili düşüncede, "insanın hakikatin kurucusu olarak sadece kendisini koyması sonucu

²⁶⁸ Elinor Fuchs, **Karakterin Ölümü**, Çev.: Beliz Güçbilmez (Ankara: Dost, 2003) s.126.

terazi hep özne'den yana çekmiş; nesne ve kavramın 'uygun' şekilde birbirine tekabül ettikleri varsayılarak, en üstte öznenin yer aldığı hiyerarşik bir temsil düzeni kurulmuştur.”²⁶⁹ Bu özne Descartes'ın “[b]u sonsuzluğun ortasındaki insan, bütün evrenin merkezi olarak gören ya da görmemizi sağlayan bir bakış açısı nasıl bulunur, nerededir bu bakış açısı” sorusuna verdiği yanıtıdır; “bir kaldıraçın devrimle noktası”ndaki insan, bir dayanak noktası olarak Descartes için, “düşünen “ben”dir. İnsan dayanak noktası olmaya “düşündüğü ölçüde” varabilir. Descartes için, “[i]nsan bunun yanında başka şeyler de yapmaktadır; hissetmektedir, duymaktadır. Ama o ölçüde, hissettiği, duyduğu, coşkulandığı ya da kendisine bir etik oluşturduğu, ya da eylemde bulunduğu ölçüde değil, düşündüğü ölçüde, evrenin merkezi olabilir.” Bu açıdan *cogito* aynı zamanda bir görme pozisyonu ya da bakış açısı sorunudur denilebilir. Ulus Baker bir gözlemci olarak Descartes'ın sorabileceği soruyu şöyle ifade eder; “Ne kadar gerilemeyim ki, kendimi ne kadar ufaltmalıyım ki, evrende fark edilmez, evrenin nüfuz edemeyeceği bir aralığa” yerleşebileyim? Baker, insanın varlık üzerinde “mutlak hakimiyeti peşinde” olan Descartes'ın bu arzusunu, “yanılsamaya açık” olan “hissetmeler düzeyinde” başaramayacağını, bunun yerine bir gözlemci olarak kendini merkeze alan ve bu merkezden gördüğü/baktığı şeyi nesneye dönüştürüp bir özne konumuna yerleşmesi gerektiğini ve öznenin bu konuma, hissederek, duygulanışlar içerisinde değil, düşündüğü ölçüde gelebileceği belirtir. Özne bu konuma yerleştikten sonra dünyayı bir ansiklopedi olarak toparlayabilir; ansiklopedi, “yani bilinebilecek her şey, bilinmiş olan, toparlanmış olan her şey.”²⁷⁰ Bu ansiklopedi, Diderot'nun, ansiklopedi tasarımı açısından, tiyatroyu bir resim galerisi, tablodan tabloya geçilen bir resim galerisi olması tasarısında da bulunabilir;

²⁶⁹ Adile Arslan, “Öznelci Düşünceyi ‘Sanat İş’yle Aşmak”, Hasan Ünal Nalbatoğlu, **Patikalar, Martin Heidegger ve Modern Çağ** (Ankara: İmge, 1997) s.122.

²⁷⁰ Ulus Baker, **Sanat ve Arzu** (İstanbul: İletişim, 2014) s.38-39.

“bilinebilecek” olanları toparlayacak resim galerisi, merkezi özne konumundan tablonun/sahnenin karşısında duracak bir izleyici pozisyonu talep eder. Heidegger açısından merkezi özne fikri, “nesneyi de özneyi de hazırda bulunduran” özne ve nesne arasındaki ilişkidir;²⁷¹ bu hazır bulunmuşluk sayesinde “insan özneye (*subjectum*), dünya bir resme” dönüşür.²⁷² Heidegger *subjectum* sözcüğünü Yunanca *hupokeimenon* sözcüğünün tercümesi olduğunu belirtir; *hupokeimenon* “önce gelen, temel olarak her şeyi üzerinde toplayan”ı adlandırır; *subjectum* nesneyi “gözünün önünde, elinin altında” bekler gibi görür.²⁷³ Bu ‘gören’ ile ‘görülen’ ilişkisinde dünya, “bir inceleme nesnesi”; insan “bu nesneyi enine boyuna inceleyen ve bu incelemenin sağladığı gücü kullanan ‘özne’”dir.²⁷⁴ Heidegger’in karşı çıktığı özne-nesne dikotomisinde manzara ya da doğa “kullanıma dönük bir varlık olarak, çerçeveleyen ve nesneleştiren hesapçı düşüncenin hiyerarşik temsil düzeninde anlamını bulur: Ağaç kerestelik ormanda bir tahta parçasıdır, dağ bir taşocağı, nehir bir su gücü kaynağı.”²⁷⁵

Bir kavram olarak manzara çoğunlukla coğrafya, topografya gibi beşeri bilimler alanında tartışır, bununla birlikte sanat kuramları içinde de bir geleneğe sahiptir. Tiyatro çalışmaları açısından bakıldığında, manzara Lehmann, Una Chaudhuri, Elinor Fuchs ve Maaike Bleeker gibi kuramcılar tarafından yeni bir kuramsal “anahtar kelime” olarak kullanılmaktadır. Özellikle son dönemde tiyatrodaki yeni iletişim biçimleri ve buna dönük oyun yazma pratikleri açısından anahtar bir kelime olarak manzara, Una Chaudhuri ve Elinor Fuchs için üç önemli yoldan tiyatro

²⁷¹ Belkıs Ayhan Tarhan, “Özne, ‘Ben’ ve Tarih Hakkında”, **Patikalar**, s.38.

²⁷² Heidegger, ön.ver., s. 82.

²⁷³ Tarhan, ön.ver., s.39.

²⁷⁴ Ahmet Alpay Dikmen, “Varlığın Yazgıdüzeninin Zorunlu Bir İstirahatgahı: Bilim”, **Patikalar**, s.98

²⁷⁵ Devrim Sezer, “Modernliğin Egemenlik Kurma Etiğine Bir Bakış”, **Patikalar**, s.75

çalışmaları alanında “yeni bir kavramsal alan” oluşturur: son dönemdeki *uzamsal dönüşüm* imaları anlamında; kültürel uzamsal deneyimlerdeki rolünü keşfetme anlamında; ve tiyatro/drama/performanstaki insan-dışı düzenin oluşumlarına odaklanma anlamında.”²⁷⁶

Manzara resmi “doğal görünümün ana konu olduğu ya da en azından figür bulunsa da ön planda olmadığı resimsel bir betimleme türü”dür. Manzara resminin “ilk saf örneklerine Dürer’in 1494’teki İtalya gezisi sırasında tuttuğu gezi notaları”nda rastlanır, ancak bu çizimler, notlar biçiminde oluşturulmuş olmalarıyla alana katkı sağlamazlar. Rönesans İtalyası’nın “insan ve etkinliklerini sanatın ana konusu” sayması dolayısıyla bu dönemde manzara resmi, “insanı dinlendirip oyalayan bir aksesuardan” ibaret sayılır. Bu anlayışın içerisinde yalnızca Leonardo da Vinci “insan için” anlayışını aşarak doğayla insanı eşdeğer” görür. Bununla birlikte Batıda bu dönemde manzara resminin önemi, “varlıklı burjuvaların tablo alımını bir yatırım ve saygınlık belirtisi” saymaları ve “ülkelerini betimleyen manzaralardan” hoşlanmaları biçimindedir. Aynı dönemde Kuzeyli sanatçıların manzara resmine olan ilgileri önemli olmakla birlikte, Romantizm manzara resminin en başarılı çağı olarak kabul edilir. İzlenimcilerin “her şeyi bir anlık görsel izlenime” indirgeyen anlayışlarıyla birlikte manzara, onlar için, “başlıca resim konusu” haline gelir. Batıda hem geç bir tarihe karşılık gelen hem de ilk dönemlerinde sadece “bir fon” olarak ele alınan manzara resmi, Doğuda doğaya “duyulan derin saygı”nın sonucunda 6.yüzyıla kadar uzanır; Çinli ressamlar için manzara resmi, “sanatçının, doğanın sonsuzluğuna dalarak onunla özdeşleştiği derin bir düşüncenin ürünüdür.” Bununla birlikte Çinli

²⁷⁶ Graça Corr ea, *Synesthetic Landscapes in Harold Pinter’s Theatre: A Symbolist Legacy* (City University Of New York, 2010) s.11.

ressamlar “doğayı gerçeğe uygun olarak betimlemek” gibi bir anlayışa sahip değildir. ²⁷⁷ **Derinliğin Keşfi** adlı kitabında Kojin Karatani, Batıdaki manzara resmi ile Japon *sansui* resmi arasında karşılaştırma yaparken, *sansui* ressamının “bir çam ağacını resmederken, adeta çam ağacı kavramını” resmettiğini, perspektifin aksine resmedilenin “belirli bir bakış açısından, belirli bir zaman-mekân aralığında görünen çam ormanı” olmadığına dikkat çeker. Böylece çizilen tabloda, “belirli bir bakış açısının ve zaman-mekân bağlamının sınırlayıcılığı ortadan kalkar.” Perspektifle çizilmiş bir manzara resminde temel mesele öznenin “nesneyle olan ilişkisi” siyken, manzara “sabit bir bakış açısına sahip bir insan tarafından bütünsel olarak kavranan bir nesnedir.” Çünkü manzara, Batı sanatında geometrik perspektifle çizilen, “tek bir öznellik tarafından bütünlüklü bir biçimde kavranmış bir şeydir”; geometrik perspektif “sadece nesnelliği değil, özneliği de üreten bir aygıt”tır. Karatani’ye göre modern edebiyata “dünyanın sabit bir bakış açısına sahip bir kimse tarafından görülmesi” resimdeki perspektife karşılık gelir.²⁷⁸ Saf doğanın insan-dışı görünümünün Rönesans’ın birey merkezliğinde ‘aykırı’ bulması gibi, Karatani’ye göre, kabuki tiyatrosunun “bedenini büyük hareketlerle oynatan gösterişli rol tekniği” ile “insanın sahnede insandışılışması, “kukla”laşması, Japonya’da “Avrupalılaşıma rüzgarı” altında yerini, “*yeni tiyatrosu* tarafından keşfedilecek olan makyajsız, “sade yüz”e bırakır. Karatani, “sade yüz”den önce izleyicinin “kalın makyajla biçimlendirilmiş yüzlerde bir tür gerçeklik”, “kavram olarak tasarlanmış yüzlerde tensel bir şey” hissettiğini, ancak, “sade yüz”le birlikte izleyicinin sade yüzün “arkasındaki anlamı bulma” sı gerektiğini söyler; bu anlam sözden/söylemden yapılmıştır. Karatani’nin “söz-yazı birliği” dediği şey, “harflerin resimden türetilmiş”

²⁷⁷ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2** (İstanbul: Yem Yayın, 2008) s. 999-1000.

²⁷⁸ Kojin Karatani, **Derinliğin Keşfi**, Çev.: Devrim Çetin Güven, İnan Öner (İstanbul: Metis, 2011) s. 33.

olmadığı, “alfabenin kökenini ya da Derrida’nın sözünü ettiği kök-yazıyı görünmez kılan şey”in alfabenin bir şeyi yansıtan sesmerkezciliğidir.²⁷⁹ Böylece, özne ile nesne veya ‘gören’ ile ‘görülen’ ilişkisinde, kabuki tiyatrosunun kalın makyajlı insan-dışı görünüşleri saf yüze, sahnede/metinde manzara öznenin merkezde olduğu bir fona/arkaplana tercih edilebilir hale gelir.

Merkezi öznenin gördüğü manzara, gözlemciye “bir çeşit doğaüstülük deneyimi” sağlar. Perspektifle çizilmiş bir manzarada yanılısma, izleyicinin “resim çerçevesinin dışında sabit bir pozisyonda kalmasına ve bütünüyle manzaradan uzaklaşmasına bağlıdır.” Manzara resimlerinde kullanılan perspektifin paradoksu, “bizden uzaklaştığı –veya bizim ondan uzaklaştığımız- o anda bize dünyanın görüntüsünü ‘vermesi’dir”. Böylece perspektifli manzara, insanı “göz ile dünyanın efendisi olunabileceğine ikna eden, kullanışlı bir üretim mekanizması”na dönüşür. Uno Chaudhuri “Land/Scape/Theory” makalesinde “perspektifli manzara sanatının gözlemcisi”nin daima “dışardaki” olduğunu ve “resmin tutarlılığının devam etmesi için onun böyle kalmasına bağlı” olduğunu dile getirir; perspektifin etkisi “izleyicinin uzaklığına, sabit pozisyonuna” ve “her ikisinin (uzak ve sabit olmanın) de inkar edilmesine bağlıdır.” Uzaklık ve sabitlik, izleyicinin varlığının da inkarıdır, dolayısıyla tabloda/sahnede temsil edilen dünya “pasif bir şekilde yansıtılır.”

Manzara sanatı dünyayı dışarıdakinin bakış açısından sunduğu için nesnenin pasif rolü çerçeve içine alınır, temsil edilir, manipüle edilir ve yabancılaştırılır, onun varlığı inkar edilir. Baktığı dünyaya erişemeyen veya onu değiştiremeyen manzara resminin izleyicisi, dünya üzerinde kavramsal egemenliği olduğu konusunda

²⁷⁹ Aynı, s. 57-58-59.

inandırılabilir. Bu uzaklaştırmanın değeri, bir düzen varsayımdır ve bütünü mekansallaştırma olarak bir toplumsal kontrol fantazisidir.²⁸⁰

Manzara kelimesi, imgesel olarak, “hayranlık (ova ve vadilerin manzarası) veya huzurlu bir memnuniyet (“sığınak”, parlak dereler ve cam gibi akarsu manzaraları) ya da kutsanmış (dağların, geçitlerin ve kanyonların devasal manzarası veya yüce) gibi doğal dünya görüntülerini” zihinde canlandırır. Ancak “kültürel kodlardan asla azade değildir”. Bu nedenle Chaudhuri, manzaranın bir “kendine mal etme” içinde gelişip gelişmediğini sormak gerektiğine dikkat çeker ve Mitchell, “manzara resminin “sahne” olarak işaret ettiği doğa ve tarih kimindir?” diye sorar. Mitchell’e göre “belli bir tarihsel ekonomik programın zaferini garantiye alma açısından ve buna bağlı olarak ve böylece insan varlığının ve doğal dünyanın “doğallaştırılması”nın tarihini başlatma açısından manzaranın oynadığı rol kritiktir.” Mitchell, ““insan ruhunun’ çevresiyle olan uyumunu düzelterek olan bir sanat gereksinimine yol açan bozulma nedir?” diye sorarak “manzara temsilleri altında ideolojik ve ekonomik hareketlere” dikkat çeker. Mitchell’e göre “geleneğin kurulduğu kaynak burasıdır; manzara resmi hem bir söylem hem de kültürel bir sessiz söylem pratiğidir.” Bu pratikte manzara, “ideolojik bir çalışma”dır; manzaranın gelişmesi ve ilerlemesi kapitalizmin gelişmesinin ve ilerlemesinin bir semptomu” ve “manzarada aranan “harmoni” burada işlenen suç perdedeyen bir kefalet”tir.²⁸¹ Charles Harrison, “15. yüzyılın güney İtalya’sı ve Floransa’da ortaya çıkan yeni formun, yeni “görme politika”ından bahseder; buna göre kıra ait manzaralar “seçkin arazi sahiplerinin mülkleri dışında” kalan, “emlak bölgelerinin dışındaki bölgelerin görüntüsü”dür. Bu “yeni görme politika”ında manzara,

²⁸⁰ Uno Chaudhuri “Land/Scape/Theory”, **Land/Scape/Theater**, Ed.: Elinor Fuchs, Uno Chaudhuri (New York: Michigan Press, 2002) s.19-20.

²⁸¹ Aynı, s.18.

“istenildiği gibi alıp satılabilen mülk, etkisiz, edilgen, dışsal olarak gözlemlenen bir yerdir.” Manzara aynı zamanda, kimliği tanımlayan kültürel bir kullanıma da sahiptir; “bir ulusu diğer uluslardan ayıran ve bir ulusun kolaylıkla tanımlanabilmesi ve “aktarılabilmesi” için sadeleştirilmiş olan milliyetçi bir ideoloji” için çalışır.²⁸² Jay Appleton, “The Experience of Landscape” adlı çalışmasında perspektifli manzarayı “hayvanların yaşam alanı teorisinde tanımlanan biyolojik ihtiyaç ve dürtülerle” ilişkilendirir; “perspektif yırtıcı hayvanların diğer sakinler ve yaşam alanının çeşitli özellikleriyle baş ederek hayatta kalmalarını sağlayan bekleme, gizlenme gibi konumlanma strateji”lerine benzer. Perspektifli manzara karşısında izleyici de “güvenli bir gözlemci pozisyonudadır, kısmen saklanarak ve spot ışığının gölgesinin “sığınağının” memnuniyetiyle” sahneyi seyrederek. Böyle bir manzara sahnesinin karşısında izleyici “güvenli bir şekilde “çerçevenin dışında, binoküler, kamera veya göz çukuru, kafatasının karanlık sığınağının ardında”dır.²⁸³ Tiyatro için böyle bir izleyicilik kipi, “bireysel, merkezi ve otorite olan bir hükümdar olarak ideal izleyiciyi” çağırır: “seyir yerinden perspektifin etkileri mükemmel görünür.” Fakat Chaudhuri’ye göre izleyicinin “dükün koltuğu”nda oturma ihtimali gerçekte sıfırdır, toplumsal dünyanın “efendisi” olma ihtimali gerçekte umutsuzdur.”²⁸⁴

Una Chaudhuri ve Elinor Fuchs’un **Land/Scape/Theater** adlı kitabın giriş bölümü olan “Land/Scape/Theater and the New Spatial Paradigm” adlı makalelerinde manzarayı bir anahtar kavram olarak kullandıklarını dile getirirler. Tiyatroda yeni “uzam ve senografi”nin Aristoteles’in “altı “ögesi”nden öncelikli olan, olay dizisi ve karakter”in altını oyduğunu ve “Aristoteles’in kesinlikle önemsemediği bu terimin

²⁸² Aynı, s.21-24.

²⁸³ Jay Appleton, **The Experience of Landscape** (London: Wiley, 1975) Aktaran: Chaudhuri “Land/Scape/Theory”, s.20.

²⁸⁴ Chaudhuri, ön.ver., s.20.

haklarının iade” edildiğini savunurlar. Onlar manzaranın anlamını tiyatrodaki “uzamsal dönüşüm” biçiminde verirler. 20. yüzyılda manzara teriminin, yer ve insanın arasındaki ilişkiyi, insanın manzaraya eklenmesini ve ikisi arasındaki karşılıklı etkileşime işaret eder biçimde kullanıldığına dikkat çekerler. Tiyatrodaki “uzamsal dönüşüm” için manzara anahtar kelimesini kullanırlar:

Manzara uzamdan daha çok görsel bir deneyime uygundur ve görsel bir deneyime dayanır, aynı zamanda manzara mekandan daha çok hayal gücünün kurucusudur ve çevreyle ilişkilidir. Manzara uzamın *içindedir*, aynı zamanda manzara mekanı içerir. Manzara uzam ve mekan arasında aracı bir terim olarak özel bir değere sahiptir.²⁸⁵

Manzara, onlar için, “sahneleme, metin, senografi ve izleyiciliğin ilişkisiz gibi görünen tiyatral pratiklerini birbirine bağlar.” Manzara oyun, “Ibsen’in karmaşık manzara ilişkilerine, ondan önce Wagner’in manzara resmi idealleştirmesine kadar uzanan şeyin gelişimi”dir. Ancak manzara Gertrude Stein’in çizgisinin biçimci “peyzajları”nın tersine, burada geleneksel manzara olarak bir “yerdir”. Yüzyılın sonuna kadar bu Steinyen çizgi, Sam Shepard, Pina Bausch ve Heiner Müller’in pastoral-pastoral olmayan görüntülerinde, Robert Ashley ve Guillermo Gomez-Pena’nın ulusal ve sınır keşiflerinde, Suzan Lori Parks, Caryl Churchill ve Mac Wellman’ın kültürel ve arkeolojik kazılarında, Rachel Rosenthal’ın eko performanslarında, Richard Nelson ve David Hancock’un fantezi haritalarında ve Wilson’un abartılı manzaralarında takip edilebilir. Bu açıdan bir metinde bir mekan veya bir yer olarak manzara ile manzara metin kavramının ayrımı şöyle yapılabilir; Fuchs “Reading for Landscape: The Case of American Drama” makalesinde Arthur Miller’in oyunlarında karakterlerin ve olayların arka planı, fonu veya zemini olarak manzaranın kullanıldığından bahseder; manzara ile karakter ve olay dizisi arasında

²⁸⁵ Una Chaudhuri, Elinor Fuchs, **Land/Scape/Theater**, s. 3

bir ilişki yaratılmıştır, ancak bu öğeler arasında hiyerarşik düzenleme uyarınca olay dizisi ön planda, manzara ise geri plandadır. Böylece manzara, ön planda yer alan eylemin destekleyici bir öğesi olarak ortaya çıkar. Marvin Carlson'a göre, Arthur Miller'in oyunlarındaki manzaraya benzer biçimde, Sam Shepard'ın gerçekçi oyunlarında da manzara nesnel bir gerçeklik olarak kullanılır; **Aç Sınıfın Laneti**'nde sıcaktan kavrulmuş ekilebilir arazi, **Gömülü Çocuk**'ta mısır tarlası, **Vahşi Batı**'da kır ve **Aşk Delisi**'nde çöl, belli bir manzara biçimi sunar. Ancak bu manzaralar Ibsen'in **Yaban Ördeği**'ndeki çatı arası, Çehov'un vişne bahçesine benzer bir biçimde gerçekçi tiyatrunun "nesnel dünyasına demirlen"miştir; dramatik geleneğin bu tür konvansiyonları "nesnel gerçekliğe dalalet eder ve izleyiciye sadece dil yoluyla bir hayal gücü" sunar.²⁸⁶ Bununla birlikte Fuchs, Sam Shepard'ın erken dönem oyunlarında olay dizisi, karakter ve manzara arasında ön plan-arka plan, destekleyici-kaldıraç gibi hiyerarşik düzenlemenin yapılmadığını, izleyicinin değil, karakterin manzaranın içine çekildiğini, manzara ile olay dizisi arasında eşit bir düzlemin yaratıldığını savunur. Burada izleyicinin dikkati tek bir merkeze yöneltilmez, Fuchs manzara izleyicisinin, "merkezi dağıtılmış" sahnede, "insan ile dünya, içerisi ile dışarı, art alan ile ön alan arasındaki sınırların yıkımı" ile karşılaştığını belirtir.²⁸⁷

Bu açıdan manzara metin, odaklanmamış bakış sayesinde "bütün parçaların eşit" ve homojen olmayan bir biçimde bir araya gelmesiyle "ilerlemeci anlatı formlarının ötesinde bir 'atmosfer' hakimiyeti"ne yol açar. Aristoteles'in başı, sonu ve ortası olan bütünlüklü olay dizisinin tersine, Gertrude Stein, "kriz, doruk, başlangıç, orta,

²⁸⁶Marvin Carlson, "After Stein: Traveling the American Theatrical "Langscape"" **Land/Scape/Theater**, s.150.

²⁸⁷ Fucsh, 2003, ön.ver., s.126.

son, önseme, karakter gelişimi ve entrikayı varoluşun akışı uğruna terk edecek” manzara oyundan bahseder.²⁸⁸ Böyle bir deneyim, izleyiciyi zamanda ileriye doğru zorlamak yerine, izleyiciye uzamda “sıkıntısız bir dinlenme” yaşamasına izin verecektir. Stein’in söylediği gibi, izleyici bu nedenle manzaralar gibi oyunları yazmaya karar verir. Logos-merkezciliğin sabit bakış açısı yıkıldığında Lehmann, *logos* yerine *khora*’nın uzamından bahseder; Julia Kristeva’nın (1974) geliştirdiği *khora*, “*telos*’u olmayan konuşma veya söylemin, hiyerarşi ve nedenselliğin, sabit anlam ve bütünlüğün olmadığı” bir yerdir. *Khora*, “*logos*’un tiyatral yapı-sökümüdür ve “*telos*’un yasalarını ve bütünlüğünü bertaraf eden bir mekandır.”²⁸⁹

Gertrude Stein’in manzara oyun kavramıyla yazdığı oyunları, Artonin Artaud’nun durumuna benzer bir şekilde, gerçekleştirilmelerinden ziyade oyun metinleri için bir potansiyel olarak kışkırtıcıdır. Bu açıdan Robert Wilson, Richard Foreman gibi yönetmenlerin sahnelemeleri manzara oyun kavramı açısından önemlidir; Wilson tiyatrosu, “doğada geçsin ya da geçmesin, izleyicinin, yaygın algısal alana uygun bir “peyzaj tepkisi” geliştirmesini gereksinir; bu tepki onun bütün sahnelemelerinde, tekrarlar ve ağır çekim dönüşümlerle desteklenir.”²⁹⁰ Fuchs özellikle Samuel Beckett ve Suzan Lori-Parks’ın metinlerine dikkat çekerken Lehmann Heiner Müller’in metinleri üzerinde durur. Fuchs, Beckett’ten sonra deneysel sanatçıların, “zamana bağlı gelişen bir kurmaca”nın uzağında tiyatral dünyaları sahnelemeyi seçtiklerini söyler; Robert Wilson, “peyzaj temsilleri”, Richard Foreman’ın “hiper mekanları”,

²⁸⁸ Carlson, 2008, ön.ver., s.423.

²⁸⁹ Lehmann, 2006, ön.ver., s.145-146.

²⁹⁰ Fuchs, 2003, ön.ver., s.133.

“hiçbir yeri çağrıştırmayan hiçbir yerlerdir, tiyatro dünyası içindeki yaşamlarının kurnazca farkında olan hayali yerlerdir.”²⁹¹

Gertrude Stein’in oyunları ve şiirindeki “manzara görünümleri dünyanın bir temsili” değildir; Stein için manzara, “bir dünya yaratma” imkanıdır.”²⁹² Thornton Wilder, Stein’in manzara olarak oyun fikrini anlamaya çalışırken günlüğüne not düşer: “Bir mitos, soldan sağa, baştan sona okunabilecek bir hikaye değildir, her an bütünlüğü içinde ele alınması gereken bir şeydir.” Stein için manzara, “mutlaka doğal bir sahne yaratmak değil de, bir dil, tavır ya da tasarım dizgesine *sanki* doğal bir manzaraymış gibi işaret etmektir.” Bununla birlikte manzara metne, “gerçek manzaralardan doğal imgeler eşlik eder.”²⁹³ Stein manzara oyun yazma girişimini şöyle açıklar;

...peyzaj hareket etmez ama her zaman bir ilişkiler ağını barındırır, ağaçların tepelerle tepelerin tarlalarla tarlaların ağaçlarla ağaçların birbirleriyle ve gökyüzüyle ve her bir ayrıntının diğer ayrıntılarla ilişkisi; hikaye, siz o hikayeyi ister anlatmak ister dinlemek isteyin yine de hikayedir ve ilişki hep vardır. Bu ilişkiden bir oyun yapmak istedim ve sonra pek çok oyun yazdım.²⁹⁴

Manzara oyun, peyzaja özgü “birbirinden çok farklı şeyleri, çok uzak şeyleri, bir tür eş-uzamlılık içerisinde biraraya”²⁹⁵ getirme sayesinde çizgisel ve ilerlemeci zamana karşı çıkar. Aristotelesyen olay dizinin temel prensibi olan nedensellikte, eylemin bir başlangıcı, bir ortası ve bir sonu olan belli bir zaman bölümünde çizgisel bir zamanda oluşur. Diğer bir deyişle, “nedensellik yapısının oluşması için zamansal çizgisellik” gerekir.²⁹⁶ Bir durum diğerine yol açar, bir olay bir öncekinin kaynağıdır;

²⁹¹ Aynı, s.127.

²⁹² Isabelle Alfandary, “Page-landscapes in the Theater of Gertrude Stein”, Ed.: Pascale Guibert, **Reflective Landscapes of the Anglophone Countries** (Amsterdam, New York: Rodopi, 2011) s.258.

²⁹³ Fuchs, 2003, ön.ver., s. 127.

²⁹⁴ Gertrude Stein, “Plays”, **Lectures in America** (Londra: Virago, 1988) Aktaran: Fuchs, **Karakterin Ölümü**, s. 128.

²⁹⁵ Baker, 2014, ön.ver., s. 89.

²⁹⁶ Dasha Krijanskaia, “A Non-Aristotelian Model: Time as Space and Landscape in Postmodern

sonra gelecek olanın önce tarafından yaratılmasının getirdiği bir zorunluluk veya kaçınılmazlık yasasıdır. Böylece Aristotelesyen olay dizisi, “geçmişten geleceğe doğru bir ilerleme hikayesinin anlatisıdır.” Gertrude Stein, izleyicinin “bir andan sonraki ana, kelimelerin çizgiselliğini takip etmek” zorunluluğu ve “kompozisyonun toplamının sadece çizginin son noktasında” elde edilebildiği *telos* mantığına karşı çıkar. Bunun yerine eş-uzamlılık içinde, nedensellik yerine tekrarın esas olduğu “sürekli bir şimdiki zaman”ı önerir.²⁹⁷

Suzan Lori-Parks ve Heiner Müller’in oyunlarında zaman sadece bir “sonra”dır; bu metinlerde zaman dramatik yapının kriz anlarında veya kırılma noktalarında ortaya çıkarak ilerleyen çizgisel zamanı yerine, bir “sonra” olarak üst üste getirilen zaman katmanlarının tek bir manzarada görünmesine dönüşür. Suzan Lori-Parks’ın **The Death of the Last Black Man In the Whole Entire World (Dünyadaki Son Zencinin Ölümü)**’de oyunu “...tek bir zamansal jeste işaret eder; “sonra” olmak. Ve bu manzarada zaman şimdi olan değil, tekrar geri gelendir.” Ibsen’de tekrar geri gelen stereoskoba özgü çift kodlamayla geçmişin geri gelişyken, Parks’ın oyunlarında ikinci kez gelen gerçek “artık yeniden ele geçirilemez”, Parks’ın oyunları çoklu zaman çeşitlemelerine dönüştürür. Böylece manzara, karakterin veya hikayenin fonu olmak yerine sahnenin bütünü haline gelir. Hegel “Tarih insan ırkındaki bir gecikme halidir” diyerek, insana zamanda “... bir tür gecikmişdik, yani doğaya göre gecikme” saptar. Ulus Baker gecikmişdik ve Hegelyen tarih arasındaki bağlantıyı şöyle değerlendirir;

Theatre”, Published online: 10 July 2008© Springer Science+Business Media B.V. 2008, s. 338.

²⁹⁷ Jane Palatini Bowers, “The Composition That All the World Can See: Gertrude Stein’s Theater Landscapes”, **Land/Scape/Theater**, s. 125.

...her şey geç geliyor, o yüzden tarihimiz var; zaman diye, geçmiş diye bir şeyimiz var; hayvanlarınsa geçmiş diye bir derdi yok, çünkü gecikmemişler, şu anda varlar, yani yaşam anlarında varlar. İnsanın bir geçmişi var çünkü gecikerek yapmış bir şeyleri, sanata geç başlamış sözgelimi.”²⁹⁸

Beliz Güçbilmez, Batı tiyatrosunda oyun yazma geleneğini bir tür geç kalmışlık çerçevesinde okuduğu **Zaman/Zemin/Zuhur** adlı kitabında, bu hattı “Sophokles’ten Shakespeare’e, oradan Beckett’e” doğru takip eder; zamanın “her an bir öncekinden daha kötüdür”ünde, “öykü ileri doğru akıyormuş gibi görünse bile, ... yönelim geriye, belirsiz bir başlangıç noktasına doğrudur.”²⁹⁹ Zamanda “kesin bir başlangıç noktasının yokluğu”, manzara oyunda tarihin sadece bir “sonra” olmaya bırakılması, bütün yıkıntıların üst üste geldiği bir “sürekli şimdiki zamana” dönüşür.³⁰⁰ Tarih enkazı manzarası, Heiner Müller’in **Hamlet Makina**’sı oyununun açılış cümlesi şöyle ifade edilir; “Ben Hamlet’tim. Sahilde durmuş, dalgalarla VIRVIR konuşuyordum, arkamda Avrupa’nın harabeleri yükseliyordu.”³⁰¹ Burada, “politik ve kültürel bir enkazın üzerinde, yıkılmış bir fiziksel peyzaj iş başındadır.”³⁰²

Fuchs, Amerikan toprak miti çerçevesinde incelediği çağdaş Amerikan oyunlarını, bir yandan tarihi, geçmişi olmayan bir ıssızlık ve çöl, diğer yanda insanın toprak üzerindeki hakimiyetinin yarattığı zaman arasındaki sıkışmışlıkta okur. Stein, bu nedenle gerçekten doğada geçsin ya da geçmesin, manzaranın zamandan önceye gönderme yapmasını kullanarak, tiyatro metinlerindeki ilerlemeci zaman anlatısını kıran “sürekli şimdiki zaman”a ulaşmaya çalışır. Hikayenin ilerleyerek birikmesinin tersine, manzaranın tarihten daha önce oluşu kullanır ve böylece tarih üst üste

²⁹⁸ Baker, 2014, ön.ver., s. 86.

²⁹⁹ Güçbilmez, 2006, ön.ver., s. 39-42.

³⁰⁰ Krijanskaia, ön.ver., s.339.

³⁰¹ Heiner Müller, **Hamlet Makinası**, s.159.

³⁰² Fuchs, 2003, ön.ver., s.130.

yıkıntılar şekilde donmuş bir hareketsizlik haline gelir. Stein, “bir manzarada gerçekten hiçbir şey hareket etmez, sadece şey oradadır, ve ben burada olan şeyleri oyuna alırım” derken muhtemelen manzaranın zamansız ve tarihsiz uzamını kasteder. Bu zamansızlık sadece insan öncesi manzaraya çağrışım yapmaz, aynı zamanda insan veya Tarih sonrasına da gönderme yapar. Bu bakımdan Suzan Lori-Parks’ın oyunlarında manzara, Tarih öncesi doğa manzaraları ile Tarih sonrası “kültüre ait manzaralar”ın bir kısa devrede biraraya getirilmesine sahne olur; manzara burada “bir tema park”, “hatta imitasyon bir tema park”tır. Bunun yanı sıra Parks’ın oyun metinleri “gerçek dünyadaki gerçek bir sahne görüntüsü olarak manzarayı çağırılmaz”; “park olarak, müze olarak, coğrafi bir alan olarak, arkeolojik “kazi” alanı olarak ve harita olarak sahne bir manzara dramaturgisini senografik” olarak gösterir. Miller’da arazinin tarihi, geçmişi, insanla birlikteliği dolayısıyla oyun yapısında zamansal bir ilerleme söz konusu iken, Parks’ta Amerika’nın tüm tarihi tek bir anda görünür. **The Death of the Last Black Man In the Whole Entire World (Dünyadaki Son Zencinin Ölümü)**’de “tarih boyunca kovalanan, dövülen, linç edilen, asılan ve elektrikli sandalyede idam edilen Zenci Adam motifi, ... kültürel alanda bütün zamanların eşzamanlı var olmasıyla tekrar tekrar belirir: “Dün bugün gelecek yaz yarın te şimdi, 1317’de bütün bir dünyadaki te en son Zenci öldü.”³⁰³ Bu açıdan olaylar kronoloji biçiminde değil, “bir şeyin yaşanması ve onun temsil edilmesinin eşzamanlı olarak yarattığı geniş bir alanda, deneyim ve temsillerin, tıpkı çok yıllık bir bitkinin yeniden yeniden yeşermesi gibi, tekrar tekrar belirir.” Stein’in dediği gibi, burada, “bütün ayrıntılar, bütün ayrıntılarla ilişki içindedir.” Bu ilişki görsel düzeydeki karşılığı için Isabelle Alfandary, “krono-fotoğraf” terimini önerir.

³⁰³ Aynı, s.140.

Ona göre, Stein'ın krono-fotoğraf tekniğinde ilgilendiği şey, “fotoğrafta basılabilir ve belki de algılanabilir olan, algılanamazlık/görülemezlik potansiyelidir”; fotoğraf kağıdının nesnelliğinde zapt edilen şey, “deneyimin öznelliği ve ele tutulamazlığıdır.”³⁰⁴

Elinor Fuchs, “Reading for Landscape: The Case of American Drama” adlı makalesinde, modern Amerikan oyunlarında figür ve zemin –başka bir deyişle karakter ve manzara- arasındaki değişimle ilgilenir. Öncelikle Leo Marx'ın “The American Ideology of Space” adlı makalesinde işaret ettiği Amerikan toprak mitinin üç versiyonuna başvurur; “ilkel, faydacı ve pastoral”. Marx'a göre, ilkel versiyon, “yozlaşmayla uygarlığı eşit” tutar; bu versiyona göre “Avrupa uygarlığının büyük merkezinden uzak durulmalı ve onun “haritasından” uzakta oturmalıdır. Bu ideoloji, aynı zamanda, azınlığa karşı daima yükümlülük sahibidir. Diğer toprak miti versiyonu, Birleşik Devletleri'nde egemen görüş olan faydacılıktır; buna göre “çöl uygarlaştırılmalı ve tabi olmalıdır” ve “Amerikan toprağının efendisi, Tanrıya eş değer biçimde İlerleyen”dir. Amerikan manzara ideolojisinin üçüncü kolu olan pastoral ise “uygarlık ve doğa arasında bir dengeyi arzu” eder. Fuchs, **Satıcının Ölümü**'nde “babalar ve oğullar arasında birbirini takip eden üç jenerasyonunda Amerikan manzara ideolojisi tayfi”ni görür; ilk figür, “yüzyılın ortasında Brooklyn'den gelen bir satıcı olan, üstü kapalı yük arabasıyla Birleşik Devletleri'ni bir yandan diğer yana, Boston'dan batının en uç noktasına kadar el yapımı flütler satarak geçen” Willy'nin güvenilir babasıdır. Flüt çalan baba “hayal gücü manzarasında bir çeşit büyük patlama/big bang” yaratır. Willy ve abisi “devamlı hareket halinde olan babaları tarafından hareket ettirilen uydulardır: onların

³⁰⁴ Alfandary, ön.ver., s.266.

manzaralarında yol egemendir.” Willy ise “topraktan faydalanma konusunda başarısızdır, o toprağın efendisi olma konusunda gülünçtür” ve Fuchs’a göre “ürkek bir pastoralist”tir. Willy “kentin yabancılaşmış sıkışmışlığı ile yok olan geniş uzamın nostaljik peyzajı arasında” kalmıştır. Daha genç figürler ise kent sahnesinin kalabalık “cangıl”ında “zengin olma ilkesi ile faydacı”lardır; “onların manzaraları binalar, ofisler, asansörler ve restoranlarda” devam eder. Fuchs’un **Satıcının Ölümü** okumasında, “Amerikan manzarası büyük bir arka perde” olarak metin boyunca ışıldar; oyunda bir fon olarak manzara, “ortadan kaybolmuş sınırların büyük hikayesi ve geniş caddelerin darlığı”dır. Fuchs’a göre Sam Shepard’ın metinlerinde ise manzara dramaturjik olarak yön değiştirir: “manzara bazen hikayenin zemini olarak resmedilirken kimi zaman edilmez”. Shepard’ın figürleri “sınırları kaybederler” ve “kendilik ayrımları çözülür.”

Miller’da manzara her zaman her yerdedir, bir resim olarak karakterlerin gerisinde durur. Bu açıdan Miller’ın manzara biçimi temel olarak mimetiktir. Ancak Shepard’da manzara resmin ötesindedir. Shepard sınırsız manzarayı bize gösterir, figür arka plandaki görüntünün içine karışıp kaybolur;... arkaplan ve önplan (fon ile figür) ve iç dünya ile dış gerçeklik arasındaki fark ayırt edilemez.³⁰⁵

Fuchs, Maeterlinck’in “bir peyzaj teorisi geliştirme”diği, bununla birlikte **Körler** oyununda “dekorun, salt bir dekorasyon olmanın ötesine geçerek, karakterlerin taşıdığı anlamı aşan daha derin bir anlamın taşıyıcı olan bir atmosfer” yaratması dolayısıyla, “ilk modern peyzaj sahnesini yaratmış” olduğunu savunur. Fuchs’un okumasında hem Stein’da hem de Maeterlinck’te peyzaj ile temsil edilen uzam

³⁰⁵ Elinor Fuchs, “Reading for Landscape: The Case of American Drama”, **Land/scape/Theater**, s. 34-35.

ilkesi, neredeyse bütünüyle zaman ilkesinin yerini almıştır.” Maeterlinck’te zaman, “statik bir sonsuzluğa uzanır”ken, Stein’da “sürekli bir şimdiki zaman”dır.³⁰⁶

Logos-merkezci metnin görselliği sözün egemenliğine sunarak onu ikincilleştirmesi ve manzaranın olay dizisinin sadece bir fon perdesi olarak işlevlendirilmesi, manzara metinde, dilin manzaralar yaratan bir işlev edinmesine dönüşür. Jane Palatini Bowers, bu açıdan, Stein’in oyunlarını “dil-manzaraları/langscape” olarak değerlendirir.³⁰⁷ Bowers, Stein’da dilin “uzamsal dokuda” yer aldığını ve bu dokunun “dilbilimsel seviyeden çok daha geniş işlen”diğini söyler. Bununla birlikte, “dil-manzaraları”, Stein’in ötesinde, “uzamın, haritanın, yolculuğun, hatta astronominin sözel keşfi” gibi çeşitli biçimlerde çağdaş tiyatronun bir özelliği olarak çeşitli yollardan genişletilir. Bu oyunlarda dil-manzaraları, çoğunlukla çağrışımsal detaylarla genişler; natüralizmin fiili, gözler için yaratılmış detaylarının tersine çoğunlukla gerçekten görülmez, bunun yerine “kulak ve hayal gücü için” yaratılırlar.³⁰⁸ After Stein: Traveling the American Theatrical “Langscape”, adlı makalesinde Stein’dan sonra Amerikan tiyatrosunda manzarayı inceleyen Marvin Carlson, dil-manzaralarının çarpıcı özelliğinin, “resimdeki manzaraya benzemeyen bir biçimde izleyicinin veya karakterin gözlerinden önce statik bir şekilde sergilenmemeleri” olduğunu söyler. Bu oyunlarda “hayal gücü yoluyla karakterler manzarada yolculukları ederler.” Carlson, dil-manzaralarında resim veya tablo yerine, “dilinin çoklu ve sürekli değişen göndergeselliğinin manzarayı yarattığına” dikkat çeker. Carlson, bu yazarların metinlerinde, “fiziki bilimlerin ampirik metodlarını kutlamayı ve pozitivistliğe uygun detaylı fiziksel sahne tasarımlarını

³⁰⁶ Aynı, s.130

³⁰⁷ Jane Palatini Bowers, “They Watch Me as They Watch This”:Gertrude Stein’s Metadramas, (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1991) s.26.

³⁰⁸ Carlson, 2002, ön.ver., s.147.

somutlaştırmayı” terk ettiklerini, bunun yerine, onların “hem dil hem de uzamla ilgilenen bir tiyatro için yazdıklarını” söyler.³⁰⁹

Isabelle Alfandary, “Page-landscapes in the Theater of Gertrude Stein” adlı makalesinde Stein’in yazma deneyinin “bir çeşit yazma laboratuvarı” olduğundan bahseder; ona göre Stein tiyatrosunun temel sorunu “yazmadır” ve temsili yazmayı iptal eden bir tiyatro yazımına” dayanır. Aynı zamanda Stein, “kendini savunma” anlamında yazar, bu savunma onun yazarlığı temelidir; “yazma tiyatrosu bir savunma mekanizması olarak tasarlanabilir, bilinmeyen oyuncuya karşı savunma, isimsiz bedene, bütün belirsizliğin üzerindeki bedenin rolüne, açılış sahnesinin sadece sonda anlaşıldığı sahnenin stratejilerine karşı savunma.” Alfandary, Stein’in sahnede manzarayı öneren metinlerinin basılı sayfalar olarak da görsel bir manzara önerdiğini düşünür, bu nedenle Stein’in metinlerini “sayfa-manzaraları/page-landscapes” veya “yazılı manzara” olarak adlandırır. Sayfa-manzaraları, dilbilgisel ve tipografik kompozisyon yoluyla çalışır. Stein’in “yazılı manzaraları mimetik değildir” ve “manzaranın konusu dünya değil, dilbilgisidir.”³¹⁰

Bu açıdan postmodern tiyatronun görselliğe önem vererek, dili bütünüyle tasfiye ettiği fikri, manzara oyun anlamında geçerli görünmez. Öyle ki, manzara olarak oyunda dil, manzaranın ya da daha geniş bir ifade ile görselliğin önemli bir parçasıdır; dil, fiziki veya hayal gücüne dayanan manzaraları (dil-manzaralarını/langscape) inşa eder. Manzara oyun, “20.yüzyıl tiyatrosu için yeni bir tür kompozisyon gösterir ve böyle bir kompozisyonda dil, merkezi bir rol oynar.”³¹¹ Fuchs, peyzajın “bizim ilgimizi çeken bütün alan, bütün bir arazi, gösterimin, hem

³⁰⁹ Aynı, s.153-157.

³¹⁰ Alfandary, ön.ver., s.264.

³¹¹ Aynı, s.266.

gösterim olarak, hem de düşsel bir yapı” olduğunu, bu yolla izleyicinin “özdeşleşme olmaksızın ilişki kur”duğunu dile getirir.³¹² Bowers, manzara oyunda “kostümler, tasarımlar ve hatta eylem ve jestler bizim onları algıladığımız anda var olurlar” diyerek, bu oyunlarda izleyicinin önceden kurulmuş optik yanılsama alanında değil de, izleyicinin ‘orada’ olan bakışını içeren bir iletişim biçim içinde var edildiğine dikkat çeker.³¹³

Erika Fischer-Lichte, 20. yüzyılda tiyatrodaki iletişim yapısında temel bir değişimin deneyimlendiğini söyler; “18. yüzyılın sonundan beri sahne, sahne üzerindeki karakterle ve onlar arasındaki iç iletişime odaklanılırken, bugün odaklanma sahne ile izleyici arasındaki ilişkilere odaklanır: sahne ile seyir yeri arasındaki dış iletişim.” Fischer-Lichte’e göre, dış iletişime dayanan bir tiyatrodaki izleyici “belli amaçların ‘materyaline’ dönüştürülmez, bunun yerine izleyici “eyleyenler” olarak üretilmek istenir. Bunun sonucunda izleyici “gösterime karşılık verir.” Ona göre postmodern tiyatro “izleyiciyi sonda gerçekleşecek olan amaç doğrultusunda yönlendirmek yerine, olası semioseslerin mutlak efendisi olmaya yükseltir.”

İzleyiciler kısıtlama olmaksızın, istediği şekilde kendi semioses’lerini çıkarma ve her şeyi istediği bir şeyle ilişkilendirmede, hatta herhangi bir anlam atfetmeyi reddetme konusunda ve benzer şekilde, onlara sunulan nesnelere deneyimle konusunda özgürdür.³¹⁴

Fischer-Lichte tiyatrodaki dış iletişimin avant-garde tiyatro ile başladığını; avant-garde tiyatronun “izleyici üzerinde direkt bir etki yaratacak kapasiteye sahip olduğuna inandıkları öğelerle tiyatral gösterge repertuarını genişlettiğini” ve postmodern tiyatronun “kendi seçtiği bir kültürel sistemden bir kültüre doğru öğeleri

³¹² Fucsh, 2003, ön.ver., s. 143.

³¹³ Aynı, s.123.

³¹⁴ Erika Fischer-Lichte, **The Show and the Gaze of Theatre, A European Perspective**, Iowa City: University of Iowa Press, 1997) s. 57-58.

benimseyebilmek için seçim yaptığını” söyleyerek 20. yüzyılda tiyatrodaki yaşanan değişimi, izleyicinin algısını yükselttiği ve onu özgür bıraktığı gerekçesiyle kutsar. Fischer-Lichte yeni uzamı ‘eksen değişimi’ terimiyle açıklarken, burada izleyicinin “yeni bir çeşidi olarak sahnede görülen şeye katılım”ının gerçekleştiğini iddia eder.

Onların [avant-gartların] özgür yaratımı ve gelişimi veya şoka benzer bir biçimde onların ‘intoksikasyon/sarhoşluk’ veya ‘trans’ durumu...Her iki durumda da, burjuva tiyatrosundaki pratik olarak görmenin ve duymanın gücünün, ve dahası, üç bin yıldır tüm Batı kültürünün yıkımı.

Fischer-Lichte’e göre postmodern tiyatro izleyiciyi “olası semiosis efendiliğine” yükselterek, “onu sabit konumundan özgürleştirir ve artık farklı bir yolla görmeyi” destekler. İzleyiciye “görme ve anlam verme konusunda ve orada yakalanmış deneyimi anlamada özgürlüğü garanti edilir.” Bleeker’e göre, izleyicinin gördüğü şeye istediği anlamı atamaya özgür olduğu fikri tartışmalıdır. “Manzara sahnenin bütünlük-süz estetik mantığı, resmindeki bütün hikaye oluşturma özgürlüğünü önerebilir, ancak yine de bütün hikayeleri oluşturamaz.” Aynı zamanda bu özgürlük fikri, dünyanın bizim gördüğümüz gibi olduğu fikrini destekleyerek, ‘gören’ ile ‘görülen’ arasındaki ilişkisinde gözlemci olarak öznenin bakışını merkeze alan Kartezyen perspektifle uyum gösterir. Bleeker bu açıdan Fischer-Lichte’in izleyiciye görme özgürlüğü vermekle övdüğü Heiner Müller’in **Resim Tasviri** oyununun aslında “bizim özgürlük sınırlarımız hakkında” olduğunu, “bu sınırla karşılaşan izleyicinin estetik deneyimini” temel aldığını, bu oyunda izleyicinin kendi bakışının kör noktasıyla karşılaştığını söyler. Bu anlamda Bleeker’e göre, biz ancak

“gördüğümüz şeyi nasıl gördüğümüze dahil eden bu kör noktanın körlüğünde kaldığımız sürece olası semiosesin mutlak efendileri” olabiliriz.³¹⁵

2.2. Manzara Metnin Görme Araçları

2.2.1. Haptik Estetik

Göz-merkezcilik ve logos-merkezcilik tiyatrodaki dokunma gibi bedenle daha yakından ilişkili olan duyuların, görmenin hakimiyeti altına ezilmelerine yol açar. Patrice Pavis, “batı tiyatrosu geleneğinde, ne pahasına olursa olsun dil ve sahne arasında ayırım gözetil”diğine, “dramatik yazınla gösterim uygulaması arasındaki ayırım da buradan kaynaklan”dığına dikkat çeker. Pavis’e göre bu ayırım, “görme (vision) uğruna bedenin uğradığı dışlanmadır”; görme hakimiyeti, “dokunma jestini ve bedensel deneyimi dışlayarak dokunsallığa karşıt biçimde oluşur” ve “başka türden duygusal deneyimi dışlamaya ya da en azından değersiz kılmaya dek vardırılır.” Pavis, bunun için Darko Suvin’in, görme ve dokunma ayrımını “her türlü tiyatro türü için geçerli” gördüğü beyanını örnek gösterir:

Tiyatro, antropolojik açıdan temel ve belirleyici olan, izleyicinin kılışsal konumunun dokunsallıktan tam anlamıyla ayrılması gerçeği içerisinde kök salar: onlar bakabilirler ama dokunma hakları yoktur. Tiyatrodaki olası dünya esas olarak görsel ve dokunsal uzam arasındaki temel ve izleyici tarafından yaşanan ayrımla oluşur.

Pavis “batılı bile olsa, izleyicinin bakışının her zaman biraz da “haptik” olduğunu” varsayar: “izleyici gözleriyle dokunur, bedeni yalnız görünüşte kımıltısız ve edilgendir, dokunsallığı ve jestüelliği, içinden yansılar.”³¹⁶ Aynı zamanda Ulus Baker, manzaranın “sadece perspektifle, optik gözle ilgili olmak zorunda”

³¹⁵ Bleeker, ön.ver., s.79.

³¹⁶ Pavis, 2000, ön.ver., s. 182.

olmadığını, optik gözden ayrılan ikinci bir gözün daha olduğunu belirtir; “haptik göz” ya da “kapıcı göz”.³¹⁷

Haptik terimi Grekçe *haptikos*, “dokunulabilir” veya “tutulabilir” kelimesinden gelir. Haptik terimi dokunmakla eş anlamı olarak kullanımının yanında, “dokunmanın ve kinestetik algı deneyiminin birleşimini” ifade eder. Haptik “eşzamanlı bir biçimde beden parçalarının kinestetik duyumunu ifade ettiği kadar dokunsal duyuları da” kapsar. Jean Piaget and Barbel Inhelder, haptik terimini “üç-boyutlu uzamı, dokunsal ve kinestetik özellikleri de kapsayan bir algılama” olarak kullanırlar. J. Gibson (1966) haptik terimi şöyle açıklar:

Onun bedenini kullanarak bedenini dünyaya birleştiren bireysellik duygusu burada haptik sistem olarak adlandırılacaktır... Haptik sadece tenin baskı duygusu değildir. Hatta baskı duygusu artı kinestezi duygusu değildir. Haptik, bedeninin nesneyi ve nesnenin bedeni hissetmesi ve kelimesi kelimesine çevreye dokunma yoluyla gerçekleşen duyu sistemidir.³¹⁸

Kinestezinin “pozisyon, ağırlık veya kasların, sinirlerin ve eklemlerin hareketiyle eşzamanlı” bir biçimde çalıştığı düşünülür. Ayrıca, kinestezi “uzaklık ve oryantasyon gibi uzamsal yönleri” ve “hareketin boyut, keskinlik ve uzamsal değişiklerini” belirler. Filipa M. Wunderlich, kinestetik ve dokunsal duyuların “uzamsal özelliklerin algılanmasına” eşlik ettiğini söyler; kinestetik “yönetim, perspektif ve ölçeklendirme”nin algılanmasında yardım eder. Ayrıca Wunderlich’e göre dokunma “uzamın ve uzamsal niteliklerin hissedilmesinden” sorumludur ve “bedenin çevresindeki şeylere ulaşmasında ve bu şeylerle bedeninin ilişkiye girmesine de” katkı sağlar.³¹⁹ Haptik, “dokunma, ağırlık, baskı, sarsılma, ısı derecesi, ıslaklık, uzam ve

³¹⁷ Baker, 2009, ön.ver., s. 372-373.

³¹⁸ J. Gibson, “The senses considered as perceptual systems” (Boston, MA: Houghton Mifflin Company, 1966) s.79. Aktaran: Lee, **The Roles of Haptic Perception in Visual Arts**, s.8.

³¹⁹ Filipa M. Wunderlich, “Walking and rhythmicity: Sensing urban space”, **Journal of Urban**

hatta atmosfer hakkında bilgi sağlar ve ellerin, ayağın, bacağıın, ağzın ve iç kulaktaki vestibüler sistem gibi bedenin parçalarının mesafesi de dahil, duyu kiplerini birbirine bağlar.”³²⁰ Görme, entelektüel algı sisteminde öncelikli olarak kabul edildiği için, haptik genellikle ikinci bir kip olarak düşünülür. Bununla birlikte haptik ve dokunma çoğunlukla “içgüdüyle veya aktif algılamayla birlikte düşünülürken, görme analitik veya mantıksal algılama”yla ilişkili düşünülür. Haptik algılama “kesin bilgiden çok örtük bilgi ile ilişkilendirilir.”³²¹ Örtük bilgi ise deneyim, özellikle de bedenin deneyimiyle bağlantılandırılır. Batı düşüncesinde “hakikat bilgisinin bedenin algı ve duygularından bağımsız” bir biçimde ele alınması, görme üzerinde etkili olduğu kadar haptik estetik üzerinde de etkilidir. Görmenin, bedenin algılarından ayrı tutulmasının nedeni, Kartezyen perspektifin görme rejiminde gözlemcinin görünenden uzaklığı ve nesnel analizdir. Bu nedenle “uzaklıkla yasallaştırılmış görme, epistemolojik olarak ayrıcalıklıdır.” Bu açıdan diğer bedensel duyular, özellikle de dokunma, tat alma ve koklama “algılamanın tarafsızlığını ve gözün arılığını” bozan birer ihlal olarak kabul edilir.³²² Özellikle feminist eleştiri görmenin nesnelliği fikrine karşı şüphecidir. Naomi Scheman, görmenin “uzaklık”ına ve “karşılıklılık ihtiyacı olmadan” işleminin “kategorik bilgi” ve “nazarı” ürettiğini düşünür.³²³

Design, 2008.13(1) s.125-139. Aktaran: Lee, **The Roles of Haptic Perception in Visual Arts**, s.9.

³²⁰ M. E. O'Neill, “Corporeal experience: A haptic way of knowing”, **Journal of Architectural Education**, 55(1), 2001, s.3-12. Aktaran: Lee, **The Roles of Haptic Perception in Visual Arts**, s.9.

³²¹ Lee, ön.ver., s.12.

³²² Aynı, s.22-23.

³²³ Harvey Scheman, **Engenderings: Constructions of Knowledge, Authority, and Privilege**. (New York: Routledge, 1993) s. 159. Aktaran: Lee, **The Roles of Haptic Perception in Visual Arts**, s.25.

Haptik estetik öncelikle optiğin “göz yanılması” alanına ait değildir, hatta “her türlü haptik yasa bir göz yanılması kuralını dışarı vurur.” Optik yasa, “düzenlenmiş ve çerçevelenmiş” geometrik bir bakış düzenlemesidir. Burada “bir özne (yazar, okur, seyirci ya da dikizci) bakışını bir ufka çevirecek ve orada, kendi gözünün (ya da zihninin) tepe noktası olacağı bir üçgenin tabanını kesitleyecektir. Roland Barthes’ın belirttiği gibi bu, “geometrinin doğrudan ifadesidir.”³²⁴ Optiğe ait bu kesitleme işleminde “görünen, görme eyleminden daha önemlidir”, çünkü ‘gören’ ile ‘görülen’ arasındaki ilişki gizlenerek görme ilişkileri önceden düzenlenmiştir. Zeynep Sayın’a göre bu “dokunma korkusundan soluk” alan Yeniçağlı optiğin yasasıdır; bu yasa uyarınca “Descartes dünyayı, değnek aracılığıyla yoklayan kör bir insan benzeşimiyle duyumsamaktadır. Işık ışınları değnek sayesinde algılanmakta, ışığın göze ilettiği geometrik ölçümler, iki boyutlu bir yüzeye aktarılmaktadır.”³²⁵ Geometrinin kesinliği tiyatrodaki, “bakılması”, “önceden bakılması” ve “sonra bakılması” gereken yerlerin önceden belirlenmesi, izleyicinin gözünün “bu düzenlenmiş güzergah üzerinde yatay ve dikey olarak” dolaştırılmasıdır. Bunu “despotik” bulan Baker, böylece sahnenin “bütünselliğe kavuşturulmuş” olacağını söyler.

Bu bütünsellik “önceden kurulmuş” değerler sistemine aittir. Sahne, oyuncular, makyaj ve jest gözün takip ettiği kanalları önceden oluşturmuştur, sıkı sıkıya kodlamışlardır. ... Sahne “önem sırasına” göre dizilmiş bireysel parçaların, bütüne tahakküm konumuna gelebilseler bile yine hiyerarşik bir bütünsellik oluşturmaktan geri kalmadıkları bir çerçeve-mekan halinde örgütlenir. Öyle ki bu hiyerarşik sistem için göz bir “makineye yakalanmış” ve onun çarklarını takip etmeye mahkum olmuş gibidir.³²⁶

³²⁴ Barthes, 2014, ön.ver., s.83-84.

³²⁵ Sayın, ön.ver., s. 23-24.

³²⁶ Baker, 2009, ön.ver., s.372-373.

İzleyici, ‘gören’ ile ‘görülen’ arasındaki karşılıklı etkileşim yerine, sadece görünenin önemli olduğu bu türden bir çark içerisinde görünmeden görmektedir. Oysa Sayın’ın belirttiği gibi, “[n]asıl dokunmak, dokunulmayı gerektiriyorsa, görmek de, aynı zamanda görülmeyi gerektirir.”³²⁷ Haptik estetiğin karşılıklılığından koparılmış olan optik, izleyiciyi “ideal özne” konumuna yerleştiren bir görme rejimidir. Böylece özne ve “özneleştirme süreçleri ve buna bağlı tahakküm ilişkileri” harekete geçer. Sayın’a göre fizik-optikte “[r]essamın resmettiği dünya, dışsal dünyanın temsilidir” ve görsel olduğu kadar “geometrik bir temsildir” bu.

...çünkü Kartezyen geometri ancak durağan olarak konumlandırıldığı sürece ele geçirilebilen dışsal dünyanın simgesidir. Mekan ancak hareket etmediği sürece bilgi nesnesi olabilmekte; göz ile bakış, özne ile nesne yalnızca durağanlık temelinde çakıştırılabilmektedir. Renk, ışık ve saydamlık bu evrende ikincildir, çünkü onlar değişebilir niteliklerdir. Mekanın durağanlığı ve renklerin sabitliği, fizik evrenin ötesine uzanan evrenle benzeştiğini ve bilgilenmenin ancak fizik evrenden hareketle gerçekleşebileceğini kanıtlamak için gereklidir. Fizik-optik bakış, geometrik bir mekan olarak resim mekanıyla beraber seyircinin alması gereken duruşu da örgütler, sanat yapıtına seyircinin bakış açısını çok önceden dahil eder sanata. Sanata bilgi taşıyıcısı olarak yüklenen zorunluluktur bu...İşin başından beri seyirci oradadır ve hesaplanmıştır – sanat yapıtı, öznenin o sabit noktası için vardır.³²⁸

Optik yasa “merkez olarak kodla”nır, aynı zamanda “içinde hareket ettiği mekan da koordinatlar aracılığıyla kodlanmış, dizilmiş, hiyerarşik bir parçalılık oranı içine sokulmuştur.” Bu durum Heidegger’in “dünya resmi” dediği şeydir; “modern uygarlık bilimsel metafiziğiyle, öznelci ve bireyci felsefesiyle dünyaya bakışı bir tür kodlama, rakamlaştırma ve bir tablo üzerinde görünür kılma yolunda kurulmuştur.”³²⁹ Bu bakış yasası, görmeyi “belirli bir merkez çerçevesinde odaklayan ve kendi güç alanını kendi yaratan” kadrajlama ve çerçeveleme ile

³²⁷ Sayın, ön.ver., s. 29.

³²⁸ Aynı, s.144-145.

³²⁹ Baker, 2009, ön.ver., s.373

gerçekleşir.³³⁰ Heidegger'in sözünü ettiği “tablolaşma” ya da “dünya resmi”, Baker’e göre “öncelikle optik göz”ü çağırır, bu göz, “sanatsal ve estetik olmaktan önce “bilimsel”dir: “Ayıran, tasnif eden, inceleyen, “teleskoplayan” bir göz”dür. Bu gözün amacı Bentham’ın Panoptikon makinesinde olduğu gibi “incelemek, gözetlemek, tasnif etmek, sıralamak, “teleskoplamak”tır.³³¹

Haptik terimini kullanan sanat tarihçisi Aloïs Riegl, bu terimi sanata bakmanın farklı yollarını tanımlamak için kullanır; optiğin “dış hatları/kontur taraması yerine haptik görme, derinde okunur”, hem yüzeye hem de yüzeyin içine “nüfuz eder”. Riegl’e göre “optik, çizgisellik ve konturu takip ederken, haptik dokunsal bir gözdür ve bu görme yolu, bir dokunma formu” olarak yorumlanabilir.³³² Deleuze ve Guattari haptik niteliği yersizyurtsuzlaştırmanın “yumuşak uzamı” olarak görürler, onlara göre “haptiklik bedensiz Kartezyen gözün her şeye gücü yeten, kadir-i mutlak istikrarını bozduğu kadar ve bedeninin fiziksel yüzeyine geri dönme deneyimini sağlar.”³³³ Temelinde gören özne ile görünen nesne arasındaki ayrıma dayanan optik yasanın merkezinde, her şeyi görebilen gözlemci özne yer alır ve ona atfedilen bu konum dolayısıyla görünen, bütünlük yanılsaması içinde görünür. Böylece “görüntü (optik nesne) statik ve tarihdışı”dır, ve “optik özne, optik nesne üzerinde efendilik” kurar.³³⁴ Optiğin efendilik ilişkilerinin tersine, haptik “yaralanabilirliği” ima eder. Optiğin “yanılsamacı derinliğinin” tersine, haptik “nesnenin yüzeyi üzerinde hareket eder.” Haptik aynı zamanda optiğin odaklanan bakışı yerine, “harekete eğilimlidir”

³³⁰ Sayın, ön.ver., s.41.

³³¹ Baker, 2009, ön.ver., s.374-375.

³³² Aloïs Riegl, **Late Roman Art Industry** (Rome: Giorgio Bretschneider Editore, 1985) Aktaran: Milena Marinkova, **Michael Ondaatje Haptic Aesthetics and Micropolitical Writing**, s. 8.

³³³ Deleuze and Guattari, **A Thousand Plateaus**, s. 382. Aktaran: Marinkova, **Michael Ondaatje Haptic Aesthetics and Micropolitical Writing**, s. 8.

³³⁴ Milena Marinkova, **Michael Ondaatje Haptic Aesthetics and Micropolitical Writing** (United States of America: Continuum International Publishing Group Inc., 2011) s.9.

ve “nazara değil, gamzeye” isteklidir. Optik izleyiciyi anlatının içine doğru çekerken, haptik görüntü izleyiciyi “görüntüyü tamamlamaya zorlar.”³³⁵

Klasik dramatik yapı optiğin statik, tek merkezli yasalarına tabi iken manzara olarak metin, haptiğin dokunsal, pütürlü veya dokusal, tamamlanmamış bakışına doğru uzanır. Çünkü haptik göz, “örgütlenmiş bir mekanı, hiyerarşileri, katmanları, tasnifleri görmekten çok dokuları, ışılıtları, yakamozları, yansıma ve görünmez hareketleri, kısaca söylemek gerekirse “manzaraları” görmeye uyarlıdır.” Baker, haptik bir görmeyi çağıran manzaraya bu yüzden “seyredilecek bir manzara değil, seyreden bir manzara” der ve haptiğin izleyiciye sunduğu görme pozisyonunu Cézanne’ın natürmortları üzerinden şöyle yorumlar:

Cezanne natürmortlarındaki şu garip gerilimi görmeye çalışalım: bir köy mutfağında eğri büğrü, derme çatma tahta bir masanın üzerinde garip bir biçimde kaykılmış bir örtü... Üzerinde ince dengesizliklerle tesadüfen bırakılmış gibi görünen yiyecekler, tabaklar, meyvalar... Duvarların garip kıvrım ve eğimleri... Resmi kapacak göz, açıkçası, optik bir göz olamaz... Haptik bir göz ise, kendine sahip olan kişiyi bir “müdahale isteğine” sürükleyecektir: “bu oda, bu duvarlar, bu masa ve üzerindikiler yıkılmak, toz haline gelmek üzereler...”³³⁶

Sayın, 19. yüzyıl sonunda Cézanne’ın kullandığı derinliğin “yalnızca Kartezyen gözmerkezciliğin evren anlayışını ve bakış alışkanlığını değil, özne ile nesneye getirilen ayırım ve bireştirmeler bütünü de ters yüz” ettiğini söyler. Bu nedenle Sayın, Cézanne’ın resimlerine “resmin bütünlüğünü ve mekanını bir bakıma ıskalama, neredeyse miyop ya da belirsiz bir gözle, resme belki uykulu uykulu bakmak” gerektiğine dikkat çeker. Bu, bakışı “hedefleyeceğine indirmeye davet”

³³⁵ Laura U. Marks, **The Skin of the Film, Intercultural Cinema, Embodiment, and The Senses.** (Durham and London: Duke University Press, 2000) s.184–85.

³³⁶ Baker, 2009, ön.ver., s. 375-376.

eden veya “bakışı azaltmayı öner”en gamzedir.³³⁷ nazarın tersidir, “çünkü nazar kökünden gelen menazır, bakışın yöneltildiği yer demektir. Bakışın dikilmesi, bakılan”ın nesneye dönüştürülmesidir.³³⁸

Öyleyse, haptik gözlemci, “perspektifin ve belirlemenin otoritesini terk eder” ve görmenin bedenselliğinin deneyimine açık hale gelir, “seyredilenin mevcudiyetine” yaklaşır. Milena Marinkova’ya göre izleyicinin materyalliğinin gizlenmemesi aynı zamanda “seyredilenin mevcudiyetinin” paylaşılması anlamına gelir. Böylece haptik gözlemci, görenin yalıtıldığı, mono-perspektifli “optik sabitliğinin üstesinden gelerek dünyayı” deneyimleyebilir. Marinkova için haptik olanın başarısı, özneyi “efendiliğinden feragat ettirmesi”dir, izleyici böylece “seyredilenin mevcudiyetini paylaşır”, “bedenli olarak kavrar” ve ‘gören’ ile ‘görülen’ “karşılıklılık” ve “değiş tokuş” içeren bir düzlemde yer almaya başlar; “özne ile nesne ayrımı bulanıklaştırılır.” Bu görme estetiğinde “mutlaklıktan ve nihai yorumdan uzaklaşarak yeni anlamlar ortaya çıkarılır”, ve “sıyrığa/gamzeye”, aynı zamanda da “aktifliğe” izin verilir. Haptik gözlemci bir tanıklık deneyimi yaşar, bu tanıklık haptik estetiğin getirdiği “yaralanabilirlik”in tanıklık deneyimidir.³³⁹ Çünkü haptik gözlemci ‘gören’ ile ‘görülen’ arasındaki ilişkinin etkileşimli yapısı içinde hareket ettiği gibi aynı zamanda bedensel görmeye de açıktır. Margrit Shildrick için dokunma, “altında bizim bedensel varoluşumuzun karşılıklı kararsızlıklarının olduğu endişe ve yakınlık duygusu arasındaki karşıtlığın devam ettiği” bir jesttir. Ona göre “dokunma ve dokunabilme bizim ortaya çıkma ve diğerlerinin dünyasına dalmamız” ve paylaşılan “yaralanabilirlik alanında nedenlerin ötesinde hareket edebilme kapasitemiz”

³³⁷ Sayın, ön.ver., s. 147-155.

³³⁸ Aynı, s.60.

³³⁹ Marinkova, ön.ver., s.9-10.

hakkındadır.³⁴⁰ Böylece haptik estetik, hegemonik algı stratejilerinin estetik konvansiyonlarını dağıttığı gibi, bir yapıtın görsel düzleminde “zaman ve uzam tutarlılığını” ve “zorunlu anlatıları” reddeder. Bunun yerine görsel ve anlatı çözümlerini izleyiciden esirgeyerek, izleyiciyi “dokunma eyleminin anlamları hakkında düşünmeye” teşvik eder. Trish Mctighe, bir sanat yapıtında haptik estetiğin “sanat yapıtının sergilediği görünürlük direnci” olarak yorumlar. Ona göre Alois Riegl antik Mısır sanatını tartışırken kullandığı haptik estetiği, “maddesel dokunurluğa ve gözü görüntünün yüzeyine bakmaya teşvik eden”, rölyef benzeri bir tür “içine kazma” anlamında kullanmıştır.³⁴¹

Deleuze, duyumsamanın mantığından söz ederken, duyumsama ile beden arasındaki ilişkiye dikkat çeker; ona göre duyumsama sadece görünen şeyin için de değil aynı zamanda izleyicinin bedenindedir: “Duyumsama, ışığın ve rengin (izlenimler) “serbest” ya da bedenden kurtulmuş oyununda değil, tersine bedenin içinde, diyelim ki bir elmanın gövdesi içerisindedir. Renk bedende, duyumsama bedendedir, havalarda değil.”³⁴² Deleuze, Francis Bacon’u spazm açısından ele alırken, gözün bedenle olan ilişkisine de değinir; görme bedensellikle, bedenin maddiliğiyle yakından ilişkilidir, çünkü Deleuze göre görme, “her yerimize gözler yerleştirir: Kulağın, midenin, ciğerlerin içine (tablo nefes alıp verir...)” Müzik de “midemizi, ciğerlerimizi”, “bedenlerimizi derinlemesine” kateder ve bedenlerimizi “kulağa çevir”ir. Ancak bu noktada müzik ile resim ya da duyma ile görme arasında bedensellik açısından fark vardır:

³⁴⁰ Margrit Shildrick, “Some Speculations on Matters of Touch”, **The Journal of Medicine and Philosophy**, School of Humanities, Staffordshire University, 26.4 (2001), s. 402.

³⁴¹ Trish Mctighe, **The Haptic Aesthetic in Samuel Beckett Drama** (New York: Palgrave Macmillan, 2013) s.2-3.

³⁴² Gilles Deleuze, **Francis Bacon Duyumsamanın Mantığı**, Çev. Can Batukan, Ece Erbay (İstanbul: Norgunk, 2009) s.41.

[Müzik] bedenimizi ve tüm bedenleri başka bir ögeye taşır. Bedenleri içinde buldukları ataletten, mevcudiyetlerinin maddeselliğinden çıkarır. Onları etten ve kemikten sıyırır. Bir anlamda müzik, resmin bittiği yerde başlar ve müziğin üstünlüğünden kastedilen de budur. Müzik, bedeni kateden ama istikrarını başka yerde bulan kaçış çizgileri üzerine yerleşmiştir. Oysa resim yukarılara, bedenin kaçıp kurtulamadığı, ama kaçmaya çalışarak kendini oluşturan maddiliği ve meydana geldiği saf mevcudiyeti keşfettiği ve bunları bunun dışında bir şekilde keşfedemeyeceği bir yere yerleşir. Kısacası, çizgi-renk sistemiyle ve çok amaçlı organı gözüyle bedenin maddi gerçekliğini keşfeden resimdir.³⁴³

Duyumsama özellikle de “bedenin biçimsizleşmesinde” görülür. Bu, anlatı mantığını ve görsel mantığı bozan Antonin Artaud’nun “organsız beden”idir:

Beden, bedendir. Kendine yeterlidir. Organlara gereksinmesi yoktur. Beden, organlardan oluşmuş bir yapı değildir. Organik yapılar, bedenin yıkımıdır. Olan biten her şey, hiçbir organın aracılığı olmadan gerçekleşir. Her organ bir asalaktır, asalaklarla ilgili bir işlevi vardır. Orada var olmaması gereken bir varlığı yaşatmak için.³⁴⁴

Artaud’nun organsız bedeni, Aristoteles’in “başı, sonu ve ortası olan” ve “bütünsel olarak yaşayan bir organizmaya benze”yen “iyi olaydizileri”nde³⁴⁵ ve daha sonra Diderot’nun “iyi biçimde kompoze edilmiş” tablosunda, parçalarının “hedefi aynı” olan ve “birbirleriyle uyuştukları için bir hayvan bedeninin uzuvlarının oluşturduğu bütün kadar gerçek bir bütün”³⁴⁶ünde gördüğümüz organik bütünselliğin karşısındadır. Çünkü “ten ve sinir” olarak organsız beden, “organları olmayan bir beden değildir, sadece organizması, yani organların organizasyonu” olmayan “belirsiz bir organ olarak tanımlanır, oysa organizma belirli organlarla tanımlanmaktadır.”³⁴⁷ Haptik, Artaud’nun, “insan gövdemi karşıma dikiyorum. Ve ona, ürkütücü bir beden ölçümüyle “Göz” dikerek, tek tek her yeriyle içime

³⁴³ Aynı, s.56-57.

³⁴⁴ Antonin Artaud, **Yaşayan Mumya**, Çev.: Yaşar Güneç, (Ankara: Yaba, 1995) s.14.

³⁴⁵ Aristoteles, Poetika, s. 11.

³⁴⁶ Barthes, 2014, s.85.

³⁴⁷ Deleuze, 2009, ön.ver., s.49-50.

yerleşmeye zorluyorum” dediği, bedenın, dokunmanın, maddeselliğın kesintiye uğradığı haptik estetiğın “dağıtıcı” işlevidir; haptik, anlatının bütünlüklü yapısının arasına girer ve temsil mantığını bozar. Organsız bedenın bütünlüğü bozan, kesintiye uğraticı işlevi, nazar ile gamze ayırımında da ortaya çıkar. Deleuze, organsız bedenın, “tablonun içerisine zamanı dahil etmenin bir yolu” olduğunu, “organların zamansal ve geçici mevcudiyeti”ni tanımladığını söyler,³⁴⁸ bu geçicilik vurgusu, bedensiz bir bakış olan nazar yerine, haptik görselliğın yarattığı bedensellik ve maddesellik nedeniyle ortaya çıkan gamzedir. Lehmann, organik bütünlük arayışını zaman açısından ele alırken, kurmacanın zamanının “iç devamlılığında ortaya çıkacak olan boşluk ve kesintilerin ... dış gerçeklikte bir ihlal” olarak ortaya çıkacağını belirterek, “bütünlüklü tiyatral zamanın”, kurmaca dışındaki zamandan “yalıtılacağı bir sınır çizgisi” aradığını ve bu yolla duyguları “evcilleştir”diğini belirtir.³⁴⁹

Bununla birlikte, dokunsal görüntünün anlatı mantığını kestiği durumlar noktasında Silverman ve Mulvey’in kadın görüntüleri üzerine yaptıkları uyarıları unutmamak gerekir. Silverman, J. T. Mitchell’in bütünlüklü görsel anlatıda, nazarın oluşturduğu “sergi-olarak-dünya” fikrine,³⁵⁰ dokunsallığı çağrıştıran kadın görüntülerinin yarattığı “gösteri-olarak-kadın”ı eklerken,³⁵¹ Mulvey, anlatı sinemasında “öykü zincirinin gelişimini engelle”yen kadın görüntülerinin, “olayların akışını erotik temaşa anlarında” nasıl dondurduğunu açıklar. Buna göre bu anlarda, kurmacanın bütünlüğü ve “Rönesans mekanının, anlatının gerektirdiği derinlik yanılması”, kadın görüntülerinin dokunsallığı ile kesintiye uğratılırken, kadın görüntülerinin

³⁴⁸ Aynı, s.51.

³⁴⁹ Lehmann, 2006, ön.ver., s. 160.

³⁵⁰ J. T. Mitchell, **Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation** (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994) s.298.

³⁵¹ Silverman, ön.ver., s.203.

erkek izleyicinin bakış noktasından seyredilmesinin ima edilmesi sonucunda, kesintiye uğraticı kadın görüntüleri yeniden anlatının “denetimine” sokulur³⁵² ve kadının dokunsallık çağrıştıran görüntüleri, “gösteri-olarak-kadın”ı, “sergi-olarak-dünya” içine bütünlüklü bir biçimde yerleştirir. Bleeker, film, reklam, resim ve sahnede kadın imgelerinin, “kadınları ‘oldukları gibi’” göstermediklerini, bunun yerine bu kadın imgelerinin onları “bir yerden gören bakış açısından” temsil ettiklerini vurgular. Bu bakış açısı “imgenin dışında” yer alır; “perspektif çizimindeki kaçış noktasındaki gibi, bir bakış noktası ima edilir” ve izleyicinin bakışı bu bakış noktasına sabitlenir. Perspektifli çizimin ima ettiği bakış açısı “tasvir edilen kadın ve onu gören erkek arasındaki ilişki”ye aracılık eder. Bleeker, buna perspektifin paradoksu adını verir: Kartezyen perspektifte görenin gözü “çok özel bir noktada sabitlenir” ve bu sabit pozisyon paradoksal bir biçimde “herhangi bir gözlemciden bağımsız, ‘olduğu gibi’ dünyanın görünmesini” önerir. Çünkü perspektif “görenin tarafında değil, görünenin tarafındadır.”³⁵³ Bununla birlikte Constance Classen, haptiğin feminen bir algıma olarak düşünülmesine karşı çıkar. Classen’e göre görme ve duyma, “evin dışındaki erkeğin entelektüel işleriyle” ilişkilendirirken, bedensel veya yakınlıkla ilgili olan duyular, koklama, tatma ve dokunma, “evin içini üstlenen kadının elyapımı işleri”yle ilişkilendirilir.³⁵⁴ Bu noktada bedenin yakınlığını ve gelip geçiciliğinin yarattığı haptik görsellik, erkek özne bakışı tarafından kadının bir nesne biçiminde konumlandırılmasıyla ‘gören’ ile ‘görülen’ arasındaki ilişkinin özne ile nesne biçiminde formüleştiren optik

³⁵² Laura Mulvey, “Görsel Zevk ve Anlatı Sineması”, **Sanat Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Eleştiri**, ed. Ahu Antmen, Çev.: Esin Soğancılar-Ahu Antmen (İstanbul: İletişim Yay, 2008) s. 288-289.

³⁵³ Bleeker, ön.ver., s.114.

³⁵⁴ Constance Classen, **The color of angels: Cosmology, gender, and the aesthetic imagination** (New York: Routledge, 1998) s.86. Aktaran: Lee, **The Roles of Haptic Perception in Visual Arts**, s.25.

yanılsama alanına dahil olur. Oysa optik görselliğin tersine haptik görsellik, logos-merkezciliğin görselliği söylemin emrine sunarak ikincilleştirmesi ve bunun sonucunda ‘gören’ ile ‘görülen’ arasındaki ilişkinin özne ile nesne biçiminde formüle edilmesine direnme potansiyeline sahiptir. “Aklın gözü” yerine, elin ve gözün hareketini, beden hareketini, beden gelip geçiciliği ve yaralanabilirliğini takip ederek gören ile görülen, algılayan ile algılanan arasındaki ilişkiyi, özne-nesne dikotomisinden söker. Çünkü sahnede/tablod/manzarada derinlik, ‘gören’ ile ‘görülen’ arasına yerleştirildiğinde, bu ikisi arasında etkileşim ortaya çıkar.

Juhani Pallasmaa **Tenin Gözleri** adlı kitabında dokunma duyusunun “gören ile görülen arasındaki ilişkinin özne ile nesne biçiminde sınırlandırılmasına direnme olasılığı taşı”dığıını, dokunmanın “dünya deneyimimizi, kendimize ilişkin deneyimimizle bütünleştir”me potansiyeli olduğunu dile getirir. Dokunma duyusundaki çift taraflılık ve etkileşim özne ile nesne indirgemeciliğini kırar, ayrıca dokunma duyusu kendiliğe dikkat çeker.

Dokunsallık ve odaklanmamış çevrel (peripheral) görme tam da yaşanmış deneyimin özünü biçimlendirir. Odaklanmamış görme dünyayla karşılaşmamızı sağlar, çevrel görme ise bizi dünyanın teniyle sarmalar. Görmenin hegemonyasını eleştirmenin yanı sıra görmenin bizzat özünü de yeniden değerlendirmemiz gerekiyor.

Palassmaa, haptiğin, optiğin odaklanmış bakışının tersine odaklanmamış bir görme olduğunu dile getirirken aynı zamanda haptik görüntüde sanatçının ‘el izinin’ de yapıtta yer aldığı söyleyerek gamzeyi akla getirir.

İster sanatçı olsun ister zanaatçı, çalışırken dışsal ve nesnelleştirilmiş bir soruna odaklanmamış olmaktan çok, kendi bedeniyle ve varoluş deneyimlerini doğrudan doğruya işin içine katarak çalışırlar. ... Bir bina ya da nesne üzerinde çalışırken mimar aynı zamanda bir tür tersten perspektifin de içindedir: kendi kendilik-imesi, ya da daha

doğrusu, varoluşsal deneyimi. ... yaratıcının bütün bedensel ve zihinsel yapısı iş mahalline dönüşür.³⁵⁵

Bu bakış açısı, Jacques Lacan'ın "Eğer resmi yapan kuş olsaydı yere düşen tüylerini arkasında bırakmaz mıydı, yılan çıkardığı derisini, ağaç toprağa yağın yapraklarını?" diye sorduğu gamzenin 'el izi'dir.³⁵⁶ Palassmaa'ya göre odaklanmamış bir görme "bizi mekanla bütünleştirirken, odaklanmış görme bizi mekanın dışına iter, salt bir izleyici kılar." Aynı zamanda Palassmaa odaklanmamış görmenin "gözün kontrol ve iktidara yönelik içsel arzusundan özgürleşmiş yeni görme ve düşünme alanları açar"ı³⁵⁷leceğine, odak kaybının bizi "tarihsel ataerki tahakkümden kurtarır"ı³⁵⁸leceğine inanır. Çünkü ona göre görmede "güç istenci çok güçlüdür; görme, "sabitleme, şeyleştirme, totalize etme eğilimi vardır: Tahakküm etmeye, emniyete almaya ve kontrol etmeye yönelik bir eğilim"dir bu.³⁵⁸

Haptik görüntünün bir başka özelliği çoğunlukla "bulanık, odak dışı ve pürüzlü" olmasıdır. Bu durum izleyicide "görsel haz yokluğuna" ve izleyicinin "belirsiz bir pozisyonda" durmasına yol açar. Çünkü Steven Connor'ın da dikkat çektiği gibi, ten sadece bir yüzey değil, aynı zamanda sosyal çevredir: "dünya ve beden dokunur, onlar sınırları tanımlayan" bir buluşma noktasıdır. "Ten hem fiziksel hem de imgeseldir. Ten iç ve dış sınır çizgilerini kapsayan bir sınırdır; "ben" ve "sen"."³⁵⁹ Ten, "bedenimizi diğer bedenlere açar; dokunma yoluyla kendilik ve öteki ayrımı karşılaşmanın yakınlığı veya samimiyetinde" yıkılır.³⁶⁰ Haptik görsellik, gözlemcinin yalıtılmış ve gördüğü şey üzerinde tahakküm kuran nazarı yerine, gamzeyi üreterek

³⁵⁵ Juhani Pallasmaa, **Tenin Gözleri**, Çev.: Aziz Ufuk Kılıç (İstanbul: Yem, 2011) s.13-15.

³⁵⁶ Jacques Lacan, **Die vier Grundbegriffe**, s.121. Aktaran: Sayın, **İmgenin Pornografisi**, s.161.

³⁵⁷ Pallasmaa, ön.ver., , s.16-17.

³⁵⁸ Aynı, s.22.

³⁵⁹ Steven Connor, **The Book of Skin** (New York: Cornell, 2003) s.28-29.

³⁶⁰ Sara Ahmed and Jackie Stacey, **Thinking Through the Skin** (London and New York: Routledge, 2001) s.6.

bedenin dünya ve öteki bedenlerle arasındaki ilişkisini tahakküm ilişkilerinin dışına iter. Kartezyen perspektifin nazarı üreten görme ilişkilerini izleyici açısından eleştiren J. T. Mitchell, nazarın “sergi-olarak-dünya”yı yarattığını ve bunun izleyiciyi “pasif ve yetkisiz kılan bir pozisyon” içine aldığını söyler. Bu durum görsel sanat eleştirilerinde izleyici ile görsel kültür arasındaki etkileşimin “sadece sembolik bir alış veriş olarak varsayılmasına” yol açar.³⁶¹ Haptik görsellik ise optik yanılısamının aksine, derinliği tablonun/sahnenin “kendi içine değil”, “bakan göz” ile manzara/sahne arasına yerleştirerek manzara ile “gözün birbirine bakmasını” sağlar. Bunun tersi, Sayın’ın da söylediği gibi, optiğe özgü benzeşim ilkesinin getirdiği “imgeyi bedensel dokunuşun izinden koru”yarak “mekanın efendisi olmak”tır.³⁶² Haptik görsellikte beden görmenin veya algılamanın merkezi noktasında yer alır. Pallasmaa, “bedenim kim olduğumu ve dünyada nerede olduğumu anımsar” der: “Bedenim gerçek anlamda göbük deliğidir, merkezli bakış açısının görüş noktası anlamında değil, gönderimin, belleğin, imgelemin ve bütünleştirmenin yeri anlamında.”³⁶³ Haptik estetik, görmeyi logos-merkezciliğe özgü bedensiz olandan çıkararak ona temsili beden yerine, bedenin bizzat kendisinin orada olduğu, bedenin yaralanabilirliğine çağırır. Haptik estetik böylece görmeyi mevcudiyetin alanına çağırır ve beden aslı başka yerde olanın temsili olmak yerine kendi mevcudiyeti içinden görülür. Böylece, beden izleyicinin bakışını da görülen şeye çağırır ve görülen şeye ekler.

Haptik estetiğin Kartezyen gören-görülen ikiliğine bedeni dahil ederek, bu karşılıklı bir karşılıklılığa dönüştürmesinde olduğu gibi, Merleau-Ponty de gören-görülen,

³⁶¹ Mitchell, 1994, ön.ver., s.298.

³⁶² Sayın, ön.ver., s.16-22.

³⁶³ Pallasmaa, ön.ver., s.13.

algılayan-algılanan vb. ikililiklerine düşmemek için en baştan bedeni algılama sürecinin merkezine yerleştirir. Heidegger'in dünya temasını takip eden Merleau-Ponty, dünyada olmayı "beden"de okur ve "yaşayan beden"i algının dolayısıyla da görmenin temeline yerleştirir; ona göre "dünyayla yalnızca zihin aracılığıyla değil, beden yoluyla da ilişki" kurarız. Merleau-Ponty, "dünyayı, kendi içkinliğini kuşbakışı seyreden ve kuran aşkın bir bilincin" alanından görmeyi reddeder. Ona göre, "aşkın özneye varmakla sonuçlanan bütünsel bir indirgeme "biz dünyada olduğumuzdan" imkansızdır.³⁶⁴ Bunun yerine, Merleau-Ponty, 'gören' ile 'görülen' ilişkisini "bir çakışma ilişkisi" biçiminde tarif edererek bu çakışma ilişkisinde "göreni görünüre eklemektedir." Merleau-Ponty için "görmek, karşımızda duran şeyi seyre geçmek değil, görünür olanın görünürlüğüyle bize geçmesidir." Böylece Merleau-Ponty "gören de bir görülendir" diyebilir.³⁶⁵ Beden, "görenin gördüğüne, dokunanın dokunduğuna, hissedenin hissettiğine dahil olması"ni sağlar.³⁶⁶ Bu nedenle görme ilişkilerinde bedenin 'varlığı' veya inkarı hayati bir önem taşır. Haptik estetik, dokusal ve dokunsal bir görme sağlayarak Merleau-Ponty'in de itiraz ettiği, Kartezyen özne ve nesne ayrımının getirdiği, algılamanın "öznenin bir hali", algılananın ise "uzamlı bir şey" olmasına karşı işler.³⁶⁷

2.2.2. Gamze/Glance

Bu çalışmada Türkçe'de gamze biçiminde ifade edilen glance, İngiliz dilinde "göz atmak, göz gezdirmek, şöyle bir bakmak, parıldamak, bakıvermek, sıyırıp geçmek, hafifçe vurup sekmek/kaymak, kısa bakış, parıltı, parlayıp sönme, sıyırıp geçme,

³⁶⁴ Direk, ön.ver., s. 16-17.

³⁶⁵ Nilüfer Zengin, "Görülmeyle Görmek: Et Kavramı Üzerine", **Dünyanın Teni**, s. 143-146.

³⁶⁶ Maurice Merleau-Ponty, **Göz ve Tin**, Çev.: Ahmet Sosyal, (İstanbul: Metis, 2006), s. 34.

³⁶⁷ Direk, ön.ver., s.19.

ima, vuruş”, glancing, “dolaylı, tesadüfi, rastgele, kısaca, üstünkörü, alelacele, sıyırp geçen”³⁶⁸ anlamlarına gelir, bu anlamda gamze, “neredeysse miyop ya da belirsiz bir gözle”³⁶⁹ yapılan bir bakıştır; bir anlık bir bakışı, bir şimşek çakımını, bakıp geçivermeyi, derinlik yerine yüzeyi çağıran bir bakış kipidir. Norman Bryon’un glance-gaze ayrımına dayanan gamze, nazarın odaklanmış bakışının tersine, “plandan plana bir kırılma ve bir plandan ötekine bir kesinti getiren”, “uzamsal-zamansal kesintililiğe” yol açarak logos-merkezciliğin nedensellik ilkesini parçayan ve optik-merkezcilik yerine haptik estetiğin bedenli bakışına imkan yaratan bir bakış kipidir.³⁷⁰ Pavis, gamzeyi Pina Bausch gibi çağdaş dans koreograflarının işlerinde kullandığını söyler. Pavis’e göre bu işlerde, gamze, daha çok film ya da video estetiği ile ilişkilidir; burada, “[h]areketin parçalanması, bir sekansın yinelenmesi, yakın plan ve odaklanma etmeni, zincirleme-kararmalar, kameraya bakışlar, kestirme anlatı, hızlandırılmış kurgu” gamzeyi sunar. Burada, “dans düzenini oluşturma yolu, sinemanın ya da videonun kurgu masası ya da kamerası tarafından medyalaştırılmış bir bakıştan geçiyormuş gibidir.”³⁷¹ Gamze bakış kipinin video ve film estetiğine yakınlığı, özellikle tekrar, kesinti, bedene yapılan vurgu gibi anlatının “görsel araya girmelerle” kesintiye uğratılmasıyla ilişkilidir. Anlatının kesintiye uğratılması nazarın dikkatli, odaklanmış, yoğunlaşmış bakışında değişiklik yaratır.

Bununla birlikte gamze bakış kipi ile haptik estetiği birlikte düşünmek gerekebilir. Örneğin Samuel Beckett’in **Film**’inde kamera lensinin üzerine yerleştirilen tül, “bulanık, pürüzlü ve dokusal” bir bakış üreterek haptik estetiğin ortaya çıkmasını

³⁶⁸ Hamit Atalay, **İngilizce-Türkçe Sözlük**, (Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dili Kurumu Yayınları) s. 1480-1481.

³⁶⁹ Sayın, ön.ver., s. 151.

³⁷⁰ Pavis, **Analyzing Performance: Theatre, Dance, and Film**, s.50.

³⁷¹ Pavis, **Gösterimlerin Çözümlemesi**, Çev.: Şehsuvar Aktaş, s. 71.

sağlarken, çeşitli beden parçalarına ve çeşitli manzaralara yönelen kamera, hızlı bir bakışla kesitten kesite geçerek gamze bakış kipini meydana çıkarır. **Film**'de *camera obscura*'un “mekanik gözü olan nesnel gözlemci fikri yok edilir”, böylelikle görme ilişkisi “öznelarası ve karşılıklı” bir düzlemde kurulur; “dünyayı düzenleme ve adlandırma yetkisine sahip olan rasyonel öznenin hakimiyeti yerini etkileşimli bir ilişkiye bırakır.” Merkezi öznenin gördüğü şeyi nesneye dönüştüren nazarı ortadan kalktığına ortaya çıkan gamze bakış kipinde özne, merkeze yerleşen konumunu da kaybeder. **Film**'de bir yandan haptik estetiğe özgü dokusal, pürüzlü bir bakış estetiği varken, beri yandan perspektife özgü derinlikli bakış da yer alır. Özellikle cadde sekansında sokak lambalarının dikeyliği ve pencerelerin geometik biçimiyle cadde “derinlik izlenimi verir; sahne çerçevenin arkasında/devamında devam eder” yanılsaması yaratır. Bununla birlikte figür, bir binaya girip merdiven boşluğunda durduğunda, önce nabzını kontrol eder, bu kontrol haptik estetiği çağırır ve kamera, figürün ellerine yöneldiğinde, figürün ellerindeki “çizgi ve buruşukluklar göze çarpar, aynı zamanda merdivenlerden inen çiçek satıcısının yüzündeki buruşukluklar ve elbisesi “organik konturun yumuşaklığı”nı göze getirir.³⁷² Böylece **Film**, Beckett'in son dönem oyunların da görünen bir bakış açısından bir başka bakış açısına doğru kesintili bir bakış estetiği sunar. Çünkü nazar bakış kipi, odaklanma sayesinde anlatının bütünlüğünü kurmaktadır. Bakış, bütünlüğe bir itiraz olarak gamze biçiminde üretildiğinde, görselliğin sözün ve söylemin emrine sunulduğu logos-merkezci yapının oluşması engellenir. Böylece haptik estetik dokusal ve dokusal bir bakış estetiği çağırarak bedene ilişkin bir mevcudiyet getirirken, gamze en baştan temsil mantığının bedeni dışlayarak akla öncelik vermesi yerine, ‘gören’

³⁷² Mctighe, ön.ver, s.27-28.

ile ‘görülen’ arasındaki ilişkinin görünür, etkileşimli veya karşılıklı bir biçimde gerçekleşmesini sağlar. Nazarın görülene odaklanmış bakışı, görülen şeyde bir neden bulmayı veya nedeni yaratmayı ve bu neden vasıtasıyla da görülen şeyi bir sonuca doğru ulaştırmayı yaratarak neden ve sonuçları uyumlu ve bütünlüklü bir bakış hattının takibini getirirken, gamzenin baktığı şeye odaklanmayan, baktığı şey üzerinde akılsal süreçleri işletmeyen, görmenin aklın gözüyle değil de bedenin mevcudiyetiyle meydana geldiği ve görülenin de dönüp görene baktığı bir bakış kipi getirir. Böylece haptik estetikte olduğu gibi gamze bakış kipinde de ‘gören’ ile ‘görülen’ arasındaki ilişkinin gizlenmesini engelleyen ve bu nedenle de görme anına yönelen bir bakış mevcuttur. Görme anına yönelme, önceden belirlenmiş görme yasalarının dışına çıkılması ve görmenin aklın gözleriyle yapılmasının askıya alınmasıyla bedenin mevcudiyet alanına yerleşmeye yol açar.

Kartezyen perspektifte özne nesnesine herhangi “bir bakış açısına mahkum olmayan” bir bakışla bakabildiği için nesneyi bütün bakış açılarından görerek “her yerden bakan”, dolayısıyla nazarın “hiçbir yerden bakmayan” bakışına ulaşır. Gamze bakış kipi, görülen şeyde görenin izini de taşıdığı için Kartezyen perspektifin bedensiz ve konumsuzluğunun aksine bir yerden, bir konumdan baktığını açık eder ve bu beden işareti sayesinde bakan, “perspektif yokluğunu” hiçbir zaman bulamaz. Merleau-Ponty’nin söylediği gibi, insanın “bedenli bir varolan olarak bir yerden bakmaya mahkum” oluşunu teyit eder. Bedenli bir gözlemcinin “bir şeyi mümkün tüm perspektiflerden keşfetmesi için bedenin hareket edebilmesi, yer değiştirebilme yetisine sahip olması gerekir.”³⁷³ Böylece gamze bakış kipi, görülen şeye görenin izini de vererek Kartezyen perspektifin özne-nesne ikiliğine karşı ortaya çıkar.

³⁷³ Direk, ön.ver., s.40.

Mieke Bal, Rembrandt'ın çıplaklar olarak da anılan çizimlerini nazar ve gamze ayrımıyla incelerken gamzenin “görenin baktığı yeri”, dolayısıyla göreni de kapsamasında ve böylece görme ilişkilerinde bedeninin de yer bulmasından söz eder. Gamze bakış kipinde görenin “fırça, kalem gibi materyallerinin izlerinin” inkar edilmemesi, bir noktada görenin bedeninin de inkar edilmemesi anlamını taşır. Gamze bakış kipi aynı zamanda izleyicinin de “bakma eyleminin bilincinde olmasına” ve izleyicide “görülen şeyin nesnel bir gerçeklik değil” de bir bakma edimi olduğunun bilincine yol açar. Bal'a göre bu bakış kipi, “pürüzsüz olan dilbilimsel iletişim modeline” uygun değildir, çünkü gamzede, “gönderen ve mesaj ayrımı yoktur.” Bal, nazarda temsilin ve bakmanın izlerinin silinmesinin aynı zamanda figür ile modelin birleşmesine yol açtığını düşünür. Bu düşünce tiyatro açısından rol ile oyuncunun birleşmesi ya da metin düzleminde metin ile karakterin birleşmesine yol açar. Nazarda izleyiciye sunulan görme pozisyonu nihayetinde oyun yazarının bakış açısına gömülü olduğundan, burada metnin bakış açısı, karakterin bakış açısını kapsar bir biçimde bir bütünlüğe işaret eder. Oyun yazarının bakış açısının ‘nesnelliği’, bir açıdan karakterin izleyici tarafından görüldüğünün inkarıyken, bir açıdan da karakterin gördüğünün de inkarıdır. Karakterin gördüğü şey oyun yazarının odaklanmış bakışı olan nazarının seçimlerine bağlıdır. Her iki durumda da temsilin izlerinin silinmesi Bal için “‘saydam’ gerçekçiliğin teşvik edildiği” bir şeydir. Gamzenin “temsilin izlerinin görünmesine teşvik eden”, dolayısıyla temsil mantığını iptal eden ve “gören olarak izleyicinin pozisyonunu

vurgulayan” tutumu ise Bal’ın “saydam gerçeklik” adını verdiği, görülen şeyin ‘olduğu gibi’ yansıtıldığı fikrinin altını oyar.³⁷⁴

Bununla birlikte Bal, Rembrandt çizimlerindeki figürlerin bedensel duruşları ve bakışlarıyla ima edilen bakış kiplerini araştırırken nazar ve gamze bakış kiplerini temelde toplumsal cinsiyet açısından ele alarak sınırlar. Rembrandt’ın çıplak kadın figürlerinin yer aldığı dört çizimde gamze ve nazarı özellikle röntgenci bakış açısından inceler; nazar bu durumda röntgenci bakışla ilişkiliyken, gamze röntgenci bakışa karşı kurulan bir bakış kipidir. Nazarın röntgenci bakışı destekleyen bakış pozisyonunda temsil, görenin tarafında değil, görünenin tarafındadır ve ikisi arasında ayırım gözetilmiştir. İzleyici ancak görünenin (Rembrandt’ın çıplak kadın çizimleri) sunduğu bakış açısına, bu röntgenci bir bakıştır, yerleştiğinde temsille ilişkiye girebilir. Gamze ise izleyicinin bakışını, burada röntgenci bakışını, ‘indirmesine’ neden olan ‘gören’ ile ‘görülen’ arasındaki etkileşimi çağırır. Bal, gamzeyi özellikle Rembrandt’ın *Danae* (1636) bağlamında okur; Bal’a göre bu resimde ilk bakışta röntgenci bakış çağrılı gibidir, Danae, “kendi özel mekanı olan yatağında çıplak” biçimde resmedilmiştir. Bununla birlikte Bal’a göre bu durum kadını pasif bir konuma düşürmez veya seyirlik bir nesneye dönüştürmez, tersine “Danae çıplaklığından güç alır.” Danae’nin mitolojik hikayesinde Zeus bir altın sağanağı olarak Danae’ye yaklaşır ve onu hamile bırakır. Rembrandt’ın çiziminde ise Danae’nin elinin resme bakana doğru yükselmesi “nazarı uzaklaştırır.” Danae’nin “güçlü kolu, onun bedenini görmemizi engellemez, fakat görme eyleminin bilincine

³⁷⁴ Mieke Bal, “Reading the Gaze: The Construction of Gender in ‘Rembrandt’”, **Vision and Textuality**, Ed. Stephen Melville, Bill Readings (London: Macmillan, 1995) s.147.

varmaya teşvik eder”; bakışı “nazardan gamzeye” doğru kaydırır.³⁷⁵ Bal, ayrıca bu resimde *Danae*’nin güçlü kolunun temsil mantığını bozan bir ayrıntı olarak ortaya çıktığından söz eder. Bu “küçük ayrıntı”yı Bal, göbek bağı/navel biçiminde kuramsallaştırır. Temsil mantığını bozan ayrıntı olarak bağı/navel, aynı zamanda Barthes’ın “yaratıcılarla tüketenler arasında varılan bir anlaşma” olarak “her zaman kodlanmış” olan, “kompozisyon birliği”ne sahip olan *studium*’u parçalayan, “sahnedeki bir ok gibi dışarı” fırlayan ve saplanan, “bir yara”, “diken batması”, “sivri uçlu bir aletle yapılan iz”, “ısırtık, benek, kesik, küçük delik”, “kaza” ve bir “ayrıntı” olan *punctum* kuramlaştırmasına benzer bir mantığa sahiptir.³⁷⁶ Bal için “küçük bir ayrıntı” olan göbek bağı/navel, “izleyiciyi çarpan” bir öğedir ve Barthes’ın fotoğrafın bedeni “yaratmış ya da öldürdüğünü” düşünmesine benzer bir biçimde, “bakmanın bedenselliğinin farkına varmamızı” sağlar. Göbek bağı/navel, “annenin bedendeki izi”, “öznelliğin işareti”, “öznenin bağımsızlığını gösteren” ve aynı zamanda da “merkez veya köken” olarak bir yokluk işaretidir. Bal, göbek bağı/navel’ı izleyici için “yeni okumalarla buluşma olanağı” yaratmak için kullandığını söyler ve bu açıdan “görsellikten ayrılmaz ve aynı zamanda görselliği belirtir.” Göbek bağı/navel, anlamın yok merkezi olarak, “çoğulluk ve hareketliliğe” yol açar. Bal için göbek bağı/navel, başlangıçta, “parazit” olarak görülür. Çünkü bu ayrıntı, temsil mantığını ya da Barthes’ın *studium*’unu bozan bir şey olarak ortaya çıkar ve aynı zamanda temsil mantığının içinde ‘gören’ ile ‘görülen’ arasındaki ilişkinin gizlemesini de deler. Bal için göbek bağı/navel, “temsil sahnesinde bir ses/gürültü” olarak ortaya çıkar ve “hikayenin temsil edilmesinden, hikayenin temsil edilmesinin görülmesine”, dolayısıyla ‘gören’ ile ‘görülen’ arasındaki etkileşimin “hikayesine doğru bir dikkat

³⁷⁵ Aynı, s.164.

³⁷⁶ Barthes, 1992, ön.ver., s.41-42-57.

değişimi” ortaya çıkarır. Göbek bağı/navel, “yapıt ile yapıtın sosyal ve tarihsel olarak yarattığı izleyici pozisyonu arasındaki bağlantıyı” gösterir. Böylece göbek bağı/navel, gören özneyi görmeye dahil ederek, “önceden belirlenmiş veya tek bir anlama doldurulmuş” temsile karşı işler. Bununla birlikte Bal’a göre bu “sınırların olmadığı” anlamına gelmez, göbek bağı/navel, aynı zamanda görmenin sınırlarını da çizer.³⁷⁷ Parazit olması dolayısıyla “dikkatin sunulan hikayeden gören ile görülen arasındaki etkileşimin hikayesine veya görme eylemine” doğru kaydırarak bu ilişkinin karşılıklılık içinde kurulduğu haptik estetiği çağırır. Bal, “evrensel babaya anlamsızlığın merkezindeki göbek bağı/navel” ile karşı çıkarken, bu durum tiyatrodaki görme açısından kullanışlı bir malzeme sunar.³⁷⁸ Lehmann’ın tiyatrodaki, “tanrı, düzen, mantık, nedensellik, kaynak, babanın imgesi”³⁷⁹ biçimde tanımladığı logos-merkezciliğin, söyleme öncelik tanıyan, bedensiz ve izleyicinin ‘var olmadığı’ görme ilişkisinin “evrensel baba”sına, göbek bağı/navel’in “annenin bedendeki izi”nin getirdiği görme ilişkileri ile karşı çıkılabilir. Bal, Rembrandt’ın resimlerini okurken bu resimlerin çoğunlukla İncil hikayelerinin temsilleri ya da illüstrasyonları olduğunu ifade eder. Burada hikayeler dramatik tiyatronun logos-merkezci yapısına benzer bir tavırla bir çerçeve çizer. Bu çerçeve, aynı zamanda ‘gören’ ile ‘görülen’ arasındaki ilişkiyi düzenler ve öğeler arasında anlamlı bir ilişkiyi gösterir. Burada çerçeve, gözü “belirli bir merkez çevresinde odaklayan ve kendi güç alanını kendi yaratan bir değer”³⁸⁰ olarak izleyicinin görülen şeyi “yorumlamasına rehberlik eder.” Rembrandt’ın Danae’si okuyan Bal, bu resim daha önce var olan bir hikayenin “görsel bir temsilini” sunduğunu, “bir görsel metin” olarak izleyiciyi bu hikayeye

³⁷⁷ Mieke Bal, **Reading “Rembrandt”, Beyond the World-Image Opposition**, (New York, Port Chester, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press, 1991) s. 21-22-23.

³⁷⁸ Bleeker, ön.ver., s.88.

³⁷⁹ Lehmann, 2014, s.55.

³⁸⁰ Sayın, ön.ver., s. 41.

bakmanın bir okuma perspektifine davet ettiğini söyler.³⁸¹ Bu durum, dramatik tiyatrodaki metin ile sahne ilişkisinin, sahneyi metnin görsel bir temsiline dönüştürmesi ve anlatının bir illüstrasyonu biçiminde yorumlamasına benzer. Böylece Bal, Batı görsel geleneğinin “baskın röntgenciliğinin yapısökümü için” göbek bağı/navel’a başvurur ve resmin izleyiciye sunduğu izleyici pozisyonu ile resmin hikayesinin kavranması arasındaki ilişkiye dikkat çeker.³⁸² Göbek bağı/navel bedensel bir iz olması dolayısıyla görmenin bedenselliğine dikkati yönelttiği kadar, “görme adresinin bir göstergesi” olarak da metnin düzenlediği bakış noktasına dikkat çeker.

Bal bu süreçte, temsil etmenin mantığı dışında başarısız gibi görünen veya gürültü olarak ortaya çıkan küçük bir detayın, nasıl bir köken ilişkisinin tarihsel olarak olaylarda yer aldığı ve görenle ilişki açısından, görsel göstergelerinin okunmasına dönüştüğüne dikkat çeker. Böyle bir detay, görsel bir metnin görenle ilişkili olarak nasıl düzenlendiği konusunda bizi uyarabilir.³⁸³

Elisabeth Bronfen, “Death: The navel of the image” adlı makalesinde Freud’un “rüyanın naveli” kavramıyla ve “perspektifin kaçış noktası arasında” bir analogi kurar: “Kaçış noktası göremeyeceğimiz ötenin sınırını işaret eder, çizgilerin buluşarak uzaklaştığı noktadır. O gördüğümüz şeyin sınırlarını işaret eder, aynı zamanda, erişilemez bir öteyi gösterir.”³⁸⁴ Beeker, “performansın naveli”nden söz eder; ona göre sahne üzerinde göbek bağı/navel, izleyicinin “gördüğünü düşündüğü şeyin yapılandırılma mantığına” direnen bir an olarak ortaya çıkar. Bu an, temsilin “otomatik bir okumasına diren”diği gibi temsilin “ardında ‘kendileri’ olan oyuncuların gerçek varlıklarının ifşa edildiği bir an olarak okunmaya da direnir.”

³⁸¹ Bal, 1995, ön.ver, s. 163-164.

³⁸² Aynı, s.23.

³⁸³ Bleeker, ön.ver., s.89-90.

³⁸⁴ Elisabeth Bronfen, “Death: The navel of the image”, **Vision in Context**, Ed. Teresa Brennan ve Martin Jay, (New York and London: Routledge, 1996) s. 86.

Bunun nedeni izleyicinin ikisinin arasında bırakılmasıdır. Göbek bağı/navel, “anlaşılmaya çalışıldığında anlamsız kalacak” ve anlatının tutarlılığını bozan bir detaydır. Hikayenin tutarlığında, “bir hata veya bir leke” olarak ortaya çıkan göbek bağı/navel, “bir parazittir, rahatsız edici bir andır.” Bununla birlikte “performansın navel”ı, temsilin kendi kendine görünüyormuş gibi yaparak görenin varlığının inkar edildiği bir temsil rejiminde, görenin varlığına dikkati yöneltir.³⁸⁵ Bronfen, göbek bağı/navel’in “anlamlama süreçlerinden kaçan, temsil edilemeyen bir leke” olduğunu söyler. Çünkü göbek bağı/navel, “anneyle ilgili ilk bedeni” sunarak “annenin kaybı ve kendi ölümümüz” konusunda uyarır. Bu ölümlülük işareti, temsilde “temsil alanını aşan bir gerçeklik anı olarak” ortaya çıkar.³⁸⁶

Barthes, **Camera Lucida**’da yanında erkek kardeşiyle birlikte annesini beş yaşında gösteren “Kış Bahçesi Fotoğrafı”nda *punctum* veya göbek bağı/navel’i bulur. Barthes için fotoğrafın en saf hali olan annesinin görüntüsü, “sembolik düzenin ‘daima zaten’inin ötesinde bir arzuya çağrıda bulunur gibi”dir. Kış Bahçesi Fotoğrafında *punctum*, “temsilden kaçan bir nokta”dır; “o öncelikle rahatsız edicidir, çünkü bir ismi yoktur. O ‘karanlık bir alandır.’” Barthes, *punctum*’u temsilin ötesine geçmeye izin veren bir gerçeklik olarak anlar, “ona sunulan manzarayla birleşir.” Barthes, *punctum*’un görüntüdeki nesnel bir öge olmadığını söyleyerek ‘gören’ ile ‘görülen’ ilişkisine vurgu yapar; “O yalnız benim için vardır. ...hiçbir biçimde bir bilimin gözle görülür nesnesini oluşturamaz; sözcüğün olumlu [pozitif] anlamıyla bir nesnellik kuramaz.”³⁸⁷ Kış Bahçesi Fotoğrafı’nda *punctum* sadece Barthes’ın kendisi için vardır, dolayısıyla belli bir gören için ortaya çıkar ve görünen şeyin kendi

³⁸⁵ Bleeker, ön.ver., s.92.

³⁸⁶ Bronfen, ön.ver., s.79.

³⁸⁷ Barthes, 1992, ön.ver., s.92.

kendine göründüğünü iddia eden temsil mantığını bozar. Bu anda, *punctum* veya göbek bağı/navel anında tiyatro, temsilin mantığından kaçan “mevcudiyetin bir anlık deneyimi”ni sunabilir. Böylece bakış, görenin tarafına doğru kayar ya da iki taraf arasındaki ayrılık yerini taraflar arası etkileşime bırakır.

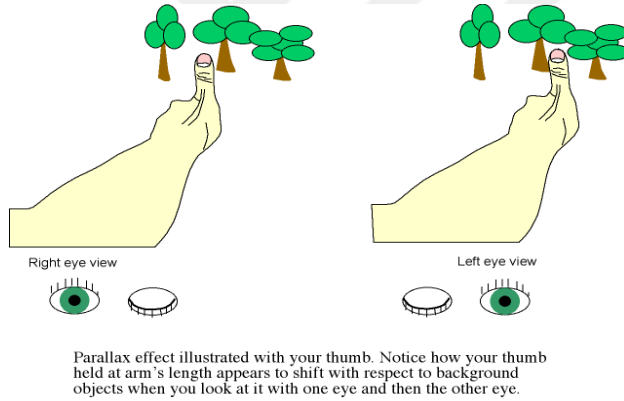
2.2.3. Paralaks Görüş

Kartezyen perspektif, gözlemciyi gördüğü dünya karşısında ayrıcalıklı bir varlık olarak işaretler. Gördüğü dünyayı nesnelleştiren bu ayrıcalıklı varlık, birlikli ve bütünlüklü bir kimlik inşasıdır aynı zamanda; rasyonel, birlikli, güçlü ve denetleyen bir varlık olarak bu özne modelinin ortaya çıkmasına yol açan Kartezyen perspektif ya da modern skopik rejim, aynı zamanda özneyi de bir iktidar ya da çeşitli koordinatlar aracılığıyla ayrıcalıklı konuma sabitleyen bir dayatma noktasıdır. Deleuze ve Guattari bu durumu şöyle özetlerler; “baskı yoksa sabit bir özne yoktur.”³⁸⁸ Bununla birlikte, Heidegger’in “dünya resmi” dediği, ayrıcalıklı özne ve bakılan nesne ikiliğini yaratan Kartezyen perspektife karşı, paralaks görüş, dünyayı tek ve sabit bir noktadan görmek yerine hareketliliği, sabitliğin getirdiği bedensiz görüşün yerine bedenli bir görüşü, izleyicinin ayrıcalıklı konumu yerine çoğulcu bir bakışı, görülenin öznenin bakışıyla nesneleşmesi yerine nesnenin de dönüp baktığı, dolayısıyla ‘gören’ ile ‘görülen’, sahne ya da metin olarak tiyatro ile izleyici arasındaki etkileşimi ya da karşılıklılığı getirebilir.

Paralaks kelimesi “Yunancada ötesi anlamına gelen para- öneki ile “öteki/başka” anlamındaki *allos*’tan türeme, değiştirmek anlamına gelen *allassein* sözcüğünün birleşmesi”nden oluşur. Paralaks terimi özellikle gökbilim ve fotoğrafçılıkta

³⁸⁸Stuart Sim, *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*, Çev. Mukadder Erkan, Ali Utku (Ankara: Babil, 2006) s.352.

kullanılır³⁸⁹ ve sözlükte şu biçimde tanımlanır: “Gözlemleyicinin duruş şekline bağlı olarak bir nesnenin yerinde meydana gelen bağıl değişiklik, örneğin, büret okumadaki hatalar. *Osm. ihtilâf-ı manzar.*”³⁹⁰ Paralaks görüş basitçe, aşağıdaki görselde görüldüğü gibi, (Görsel 4) baş parmağımızı gözlerimizin hizasına getirerek bir gözümüzü kapatıp parmak ucumuza baktığımızda ve parmağımızın bulunduğu noktayı değiştirmeden, diğer gözümüzü kapatarak baktığımızda, parmağımızın ilk bakış noktamız ile ikinci bakış noktamız arasında yer değiştirdiğini gözlemlememizle açıklanabilir. Paralaks bu iki bakış noktasında oluşan kaymanın adıdır. Parmağımızı gözlerimizden daha yakın ya da daha uzak bir konumda tutmamıza göre paralaks derecesi artar ve azalır.

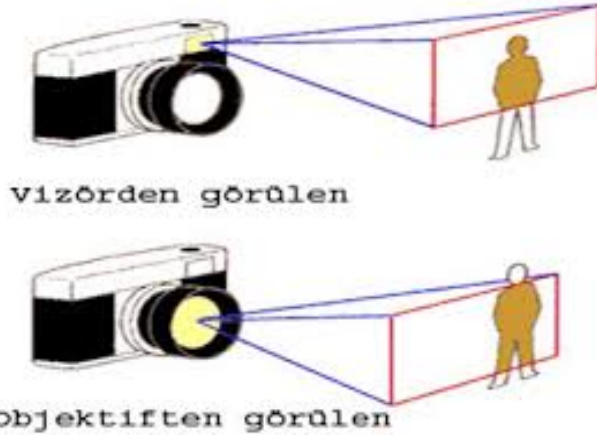


Görsel 4: Paralaks Etkisi
<http://goo.gl/NuykvG>

Paralaks, fotoğrafçılıkta “kompakt makinelerde objektifle vizör görüntülerinin birbirine uymamasından kaynaklan” paralaks hatası biçimde kullanılır.

³⁸⁹ Kojin Karatani, **Transkritik, Kant ve Marx Üzerine**, çev. Erkan Ünal (İstanbul: Metis, 2006) s.25

³⁹⁰http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=255085



Görsel 5: Kompakt fotoğraf makinelerinde Paralaks hatası
<http://goo.gl/FZqz70>

Slavoj Zizek, paralaksı “[g]özlem yapılan konumdaki bir değişikliğin yarattığı yeni bir görüş hattından kaynaklanan, bir nesnenin bariz yer değiştirmesi (bir arkaplan karşısında konumdaki kayma)” biçiminde tanımlar. Zizek ayrıca, burada, “gözlemlenen farkın sadece “öznel” olmadığı”nı, çünkü “orada” var olan nesnenin, “iki farklı yerden ya da bakış açısından görülüyor” olduğunu ekler. Paralaks, böylece “öznenin bakış açısındaki “epistemolojik” kaymanın, her zaman, nesnenin kendisindeki “ontolojik” kaymayı” gerçekleşmesidir.³⁹¹ Karatani, Kant’ın “Ön-Görücünün Rüyalari”nda “[e]skiden insanın sağduyusuna yalnızca kendi durduğum noktadan bakardım: şimdiyse kendimi, kendi dışındaki başka birinin aklına yerleştiriyor ve şahsi yargılarımı...başkalarının bakış açısından gözlemliyorum. Her iki gözlemin karşılaştırılmasının belirgin bir paralaks’a yol açtığı doğrudur...” sözünü ele alarak, Kant’ın burada öznel bakış eğer “bir göz yanılgısıysa, başkalarının nesnel... bakış açısı da bir göz yanılgısı olabilir” demek istediğini söyler. Ancak bu çalışma açısından önemli olan, paralaks sayesinde merkezi gözlemci öznenin bakış açısında ortaya çıkan kayma nedeniyle gerçekliğin ‘olduğu gibi’ görüldüğü

³⁹¹ Slavoj Zizek, **Mimari Paralaks**, Çev. Bahadır Turan, (İstanbul: Encore, 2011) s.11.

iddiasının elinin zayıflaması ve gözlemci öznenin merkezi konumunu kaybetmesidir. Ayrıca Karatani, paralaksı insanın kendisinin başkasının gözlerinden gördüğü görsel temsilleri de örnekleyerek merkezi gözlemcinin konumu üzerine düşündürür; Karatani'ye göre insan fotoğrafta “kendi yüzünü başkasının perspektifinden” görür, ve böylece “ayna imgesi ile fotoğraf imgesi arasında belirgin paralaks” ortaya çıkar.³⁹² Bu noktada Karantani'ye göre insanın hem kendi ayna imgesinde hem de fotoğraf imgesinde paralaksı karşılaşması, Elizabeth Grosz'un dikkat çektiği gibi, “egonun, bütünleştirilmiş ve efendileştirilmiş beden fantazisi etrafında şekillenmesi ve bu fantezinin modern felsefenin Kartezyen fantazisinin mirası olması” nedeniyledir.³⁹³ Zizek ise bu noktada paralaksı Lacanyen açıdan yorumlar:

Lacancı söylersek- öznenin bakışı algılanan nesnenin kendisinde, onun “kör noktası”, yani “nesnede nesneden daha çok olan” şey, nesnenin kendisinin o bakışa yanıt verdiği nokta kılığına girmiş olarak, bulunmaktadır. “Elbette resim gözümde, ama ben, ben de resimdeyim.” Lacan'ın ifadesinin ilk kısmı özneleştirmeyi belirler, gerçekliğin kendi öznel kuruluşuna bağlı olmasını; buna karşın ikinci kısım maddeci bir destek sağlar, özneyi bir leke kılığıyla kendi imgesine yeniden yerleştirir (gözdeki nesneleştirilmiş kıymık).³⁹⁴

Zizek için paralaks temelde “iki versiyon [bakış açısı] arasındaki yarık”a işaret eder; bu yarık sayesinde gözlemcinin soyut ve bedensiz gözü yerine, gözlemcinin hareketliliği ve fiili gözü yer alır. Zizek'e göre bu yarık, “çevresinde dolandıkları travmatik çekirdek, ikisinin de “doğruluğudur”; gerilimi çözenin, “tam” bir çözüm bulmanın yolu yoktur” ve bu iki bakış açısının “bir “sentezini” belirtmek” olanaklı değildir.³⁹⁵

³⁹² Karatani, 2006, ön.ver., s.25-26.

³⁹³ Elizabeth Grosz, **Space, Time and Perversion. Essays on the Politics of Bodies** (New York and London: Routledge, 1995) s.86.

³⁹⁴ Slazoj Zizek, **Paralaks**, Çev. Sabri Gürses (İstanbul: Encore, 2014) s.17.

³⁹⁵ Aynı, s.19-21.

Jeanne-Pierre Sarrazac, “Tiyatrallığın İcadı” makalesinde sahne ile izleyici arasındaki ilişkiyi sahnenin “boşluğu” açısından değerlendirir:

Geçmişte, kırmızı perde izleyicinin bakışını bu boşluktan koruyordu; kırmızı perde, daha önceden planlanan illüzyona izin vermek için sahne arkasına geri çekiliyordu.... Bizden eskiler kadife perdenin ardında, illüzyona dayalı bir tiyatronun cömertlik ve bolluğunu tasavvur edebiliyorlardı. Bugün biz, perde yükselir yükselmez sahnenin boşluğunun ve izleyicinin beklentilerinin asla bütünüyle doldurulabilir olmadığını ortaya koyan senografi ve sahnenin donanımının eksikliğini farkına varıyoruz. Sahne, hatta özellikle yüklü olduğunda, tamamıyla boş kalıyor. Öncelikle, sahnenin izleyiciye zorunlu olarak sergilediği bu boşluktur – bu temsil edilebilir olmayandır.³⁹⁶

Kartezyen perspektifin ‘mutlak’ bakış açısı sayesinde kurulan ikame sahne, sahnenin boşluğunu örter, çünkü sahneye nereden bakılacağı dolayısıyla izleyicinin pozisyonu önceden tasarlamıştır. İzleyici bu görme pozisyonun yanılsaması içinde sahnenin boşluğu ile karşılaşmaz. Sahne, başka bir şeyin ikamesi olarak değil de, kendi boşluğunu bakışa açtığında, sahne boşluğu ile sahnenin boşluğuna çağrılan şey arasında da bir paralaks görüş ortaya çıkar. Sahne, kendi boşluğunu bakışa açmak yerine, sahnenin doluluğunun ‘olduğu gibi’ dünya olduğu konvansiyonel bilgi üzerinden bakışa davet ettiğinde, sahnenin çerçeve içine alınmış gerçekliğin, gerçeğin benzeri olduğunu iddia etmesi kolaylaşır. Zizek, çerçevenilmiş gerçeklikler konusunda bizi uyarır, ona göre bir şey “...yalnızca çerçevenilmiş olmakla bir gösteri haline” gelebilir. Çerçevenilmiş gerçeklik tiyatro sahnesini bir pencere biçimde tasavvur eden konvansiyonu akla getirir; bu pencere etkisi sayesinde uzaklık ‘yakalayan’ izleyici, sahnenin/tablonun sunduğu gerçekliğe sorunsuzca, eksiksiz bir biçimde bakabilir. Oysa Zizek, “en temel fenomenolojik deneyimimizde, pencereden

³⁹⁶ Jeanne-Pierre Sarrazac, “The Invention of “Theatricality”: Rereading Bernard Dort and Roland Barthes”, **SubStance**, Vol.31, 2002, s.57.

gördüğümüz gerçeklik minimal düzeyde daima hayalidir, içinde bulunduğumuz kapalı mekan kadar bütünüyle gerçek değildir” der. İçerden bakılan dışarı ile dışarda bakılan dışarı aynı şey değildir.

[A]raba kullanırken ya da bir evin penceresinden bakarken dışarıdaki gerçeklik tuhaf bir şekilde gerçeklikten çıkmış olarak algılanır; biri pencereyi açtığı anda dışsal gerçekliğin doğrudan etkisi her zaman minimal bir sarsıntıya neden olur, onun yakınlığı çarpar bizi. Bir evin kapalı mekanına girdiğimiz anda genellikle şaşkınlık duymamız da bu nedenledir: İçerideki hacim dışarıdaki çerçeveden daha geniş gibidir; ev, içindeyken dışarıdan görüldüğünden daha geniştir sanki...bir çerçevenin içinden gördüğümüz unutulmamalıdır. Öyleyse iki dışarı arasında, yani doğrudan dışarı (dışarıda otların üzerindeyken doğrudan görülen ağaç) ile içeri-dışarı (içeriden görülen dışarı) arasında ayırım yapmak zorundayız. İkisi aynı şey değil: İkinci durumda, dışarı, basitçe içeriyi içeren kapsayıcı birlik değildir, ama içeri eş zamanlı olarak dışarıyı kapatmıştır (ya da denilebilir ki kültür kapatmıştır).³⁹⁷

Böylece, doğrudan dışarı ile içeri-dışarı arasındaki paralaks görmezden gelindiğinde, yani sahnenin boşluğunun yarattığı içeri gizlenerek, pencere vasıtasıyla dışarının ya da dış gerçekliğin ‘olduğu gibi’ gözlemlenebildiği düşü, Sarrazac’ın sözünü ettiği, izleyiciyi “önceden planlanan illüzyona” davet etmenin yolunu açar. Zizek, Karlsruhe’deki ZKM evindeki bir tuvaletten bahseder; bu tuvaletin girişinde boş bir klozet görüntüsünün olduğu bir ekran vardır, Zizek bu görüntüyü farkettiğinde içeride kimsenin olmadığını düşündüğü için rahatlar, ama hemen sonra kendi içeri girdiği andan itibaren artık tuvaletin boş olmayacağını düşünerek tedirgin olur. Fakat sonra bu ekranın, “tuvaletin o anki içerisi değil, önceden kaydedilmiş bir kaset” olduğunu anlar. Tuvaletin ya da sahnenin boşluğu bu önceden kaydetme ya da önceden planlama mantığı, tuvaletin ya da tiyatro salonunun içinde olanı görmezden gelmeyi kolaylaştırarak içeri-dışarı bağlantısını koparır ve sadece dışarıyı sunduğunu savunabilir hale gelir. Zizek’in tuvalet örneğinde olduğu gibi optik görüntü,

³⁹⁷ Zizek, 2011, ön.ver., s.54-55-56.

izleyicinin orada olan bakışı yerine, izleyicinin varlığı ya da yokluğu üzerine “önceden kaydedilmiş bir kaset” yaratır. İzleyicinin görüntüde gördüğü şey kendi yokluğudur; kendisi ile görüntü -tuvalet örneğinden olduğu gibi- hiçbir zaman çakışmayacak, kendisini hiçbir zaman görüntünün içinde görmeyecek ya da görüntüyle temas etmeyecektir. Bu noktada Diderot’nun izleyicisi kendisinin yer almadığı, “önceden kaydedilmiş bir kaset” olarak tablo/sahneyi hayali adımlarla özgürce adımlayacaktır. Aynı biçimde çerçeve içine alınarak bir tür pencere etkisi yaratan sahneye bakan izleyici, “onu hayal etmeye, imgeselin içinde yansıtmaya” başlar; “çünkü bu çözümü kavramsallaştırmaya ya da ona doğrudan yakınlık hissetmeye muktedir değil”dir. Çünkü içeri-dışarı ile doğrudan dışarı arasındaki paralaks görüşün bağlantısı kesilerek izleyicinin sahne boşluğu ile teması gizlenmiştir. Böylece izleyici sahneye uzaklığının yarattığı yalıtılmışlık içinde merkezi bir konumda olduğu yanılsaması içine alınmıştır. Oysa içeri-dışarı ile doğrudan dışarının ya da sahne boşluğu ile bu boşluğa çağrılanların biraradalığının yarattığı paralaks, Zizek’in söylediği gibi, “tam” bir çözümünü bulmanın yolu”nun olmadığı paralaks, Sarracaz’ın ‘tiyatroya sorulacak olanın önce sahne boşluğuna sorulması gerekir’ düşüncesini yankılar biçimde izleyiciyi yalıtılmış gözlemci yerine, orada olduğu bir karşılıklığın içine alabilir. Zizek, sadece “İçeri ile Dışarı’nın asla mekanın bütününe kaplamadıklarına” işaret eder:

Dışarı ve İçeri bölünmesinde yiten bir üçüncü mekanın fazlalığı bulunur her zaman. İnsanın bulunduğu yerlerde, inkar edilen bir ara mekan vardır: Hepimiz onun var olduğunu biliriz, ama varlığını gerçek anlamıyla kabul etmeyiz –yadsınmış ve (çoğunlukla) söylenemez olarak kalır bu mekan. Bu görünmez mekanın temel içeriği dışkıdır (kanalizasyon), ayrıca kompleks elektrik ağı, dijital bağlantılar, vb. –tüm bunlar duvarlar ve katlar arasındaki dar mekanlarda bulunur. ... Ayrıca, bilim-kurgu mimarisinde, odanın

binanın planında yer almayan (ve hiç şüphesiz ürkütücü şeyler barındıran...) gizemli asma katı temasını da anımsayın.³⁹⁸

Tedirgin edici ara mekan elbette sahne boşluğudur aynı zamanda. Yanılsamanın bozulmasına yol açacak teknik aksaklık, oyuncunun fenomenolojik varlığı, sahnenin yeterince yüklenmemesinin getireceği boşluk ve izleyicinin sahne boşluğunu görmesi gibi korkular, ara bir mekan duygusu yerine homojen bir mekan yaratma arzusundan kaynaklanır. İzleyici ile sahne arasındaki ayırım ortadan kalktığına, başka bir açıdan, içeri-dışarı ile doğrudan dışarı arasındaki ayırım kalktığına, Sarracaz'ın öncelikle üstesinden gelinmesi gerektiğini savunduğunu sahne boşluğu görünür olacaktır. Cephesel ya da tek bir odak noktası etrafında şekillendirilmiş bir çerçeve yerine sahne, içerden, sahnenin boşluğundan, içerisi ile dışarının birleştiği ara mekanlardan görüldüğünde, izleyici nazarın bakışını gamze yoluyla görmeye başlayabilir. Kültürel olarak gördüğümüzü düşündüğümüz şeyle, bu görmenin aslında toplumsal, tarihsel bir görme olduğunu karşılaşmamız, toplumsal görme olan nazarın, gamze yoluyla ortaya çıkarılmasıdır. Zizek, paralaksın “iki perspektif noktası arasındaki yarık” olduğunu ve gerçekliğin “sadece birinden diğerine kayma sırasında algılanır” olduğunu yazar. Böylece aslında iki perspektifimizin olmadığını, sadece “bir perspektifimizin ve ondan kaçan” bir başka perspektifimizin olduğunu söyler.³⁹⁹ Gözlemci bedenli bir gören olduğu için Kartezyen perspektifin öngördüğü gibi bir perspektif yokluğundan göremez, bedenli bir gözlemcinin gördüğü şeyi, mümkün olan bütün perspektiflerden görmesi için konum değiştirmesi gerekir. Böylece Zizek'in söylediği gibi tek bir perspektif ancak ondan kaçan bir başka perspektifin varlığını gerektirir. Heidegger'in “dünya resmi”nin özneye sunduğu, özne konumu ve bu konumdan bakan öznenin gördüğü şeyi nesneleştirmesi ile öznenin bu merkezi

³⁹⁸ Aynı, s.57-58.

³⁹⁹ Zizek, 2014, ön.ver., s. 26-29.

konumdan ayrılmasının sonucunda ortaya çıkan görüş arasındaki paralaks kayma özne ile zemin arasında bir yarığa neden olur. Elinor Fuchs'un Arthur Miller'dan Suzan-Lori Parks'a Amerikan oyunlarında manzara ile figür ilişkisini incelediği "Reading for Landscape: The Case of American Drama"⁴⁰⁰ makalesinde, karakterlerin ve olayların zemini olarak manzara ile karakterlerin ve olayların zemini olmak yerine sahnenin bütünü haline gelen manzarayı karşılaştırır. Birinci durumda Kartezyen perspektifin özne merkezli durumu söz konusuysen, ikincisinde özne merkezden manzaranın içine 'düşer'. Zemin olarak manzaranın önünde duran figür ile manzaranın içine çekilen figür arasındaki paralaksı, üçüncü bölümde incelenecek olan, Heiner Müller'in **Resim Tasviri** metninde görmek mümkündür. Manzaranın bir zemin işlevi görmesi sahne boşluğunun gizlenmesi ve gerçekliğin pencerenin çerçevesinden billur bir biçimde görülmesi ile manzaranın içine çekilen figürün Tarih'i bir anamorfoz olarak görmesi arasındaki paralaks, izleyiciyi de merkezi, yalıtılmış gözlemci konumundan vazgeçerek aynı yarık içine çekilmeye davet edebilir. Bu nedenle Fuchs, "insan figürünün sahne gösteriminin artık biricik perspektif noktası olmaktan çıktığı durumda, zaman ve mekan nasıl sunulur?" sorusuna yanıtlardan birinin "sembolistler, diğerinin de Gertrude Stein'in izleyerek peyzaj tiyatrosunda bulunabilir" olduğunu dile getirir.⁴⁰¹ Sembolizmin bu noktada "de-individualization (bireyselleştirmeleri yıkıma uğratma)" ile asıl amacının "nesnel olanı öznellemek (doğanın bir bireyin bireysel özellikleri dolayısıyla görülmesi) yerine öznel olanı nesnelleştirmek" olduğunu ilan edebilir.⁴⁰² Ibsen'in oyunlarında gördüğümüz karakterin öznel bakışının (söylem tarafından) nesnel bir gerekçeye bağlanması, karakterin zemin ile uyumu yanında, birer gözlemci olarak yazar ve

⁴⁰⁰ Fuchs, 2012, ön.ver., s.34.

⁴⁰¹ Fuchs, 2003, ön.ver., s. 27.

⁴⁰² Aynı, s. 49.

izleyicinin de zemin ile uyumlu olmasına bağlıdır. Manzara ile figürün bir yarıktan görüldüğü izleyici pozisyonu da bakışı aynı yarığa doğru çekecektir.

Merkezi öznenin bir gözlemci olarak dünyayı belli bir mesafeden görebilme üstünlüğünün getirdiği yalıtılmışlığına karşılık, Ulus Baker, “aralık kuramı”nı önerir: Aralık kuramı, “iki şey, varlık, durum, oluşum arasındaki uzaklığı ölçen “mesafe” kavramından farklı olarak, birbirinden çok uzak olan herhangi iki şey arasındaki “yakınlık” derecesini ölçmeye adanmıştır.” Tiyatroda izleyici ile sahnenin ayrılmışlığının tersine, aralık, ““ayrılmanın”, “uzaklaşmanın”, “yabancılaşmanın” keskin eleştirisinin temel kavramıdır.”⁴⁰³ Aralık, birbirinden farklı şeylerin veya bakış açılarının yakınlığa imkan verir. Baker’in aralık kuramı dediği şey, paralaksın daha negatif bir yerden kurulan yarık fikrinin tersine, başka bir uyumun mümkünlüğüne dayanır. Farklı bakış açıları ya da perspektiflerin biraradalığının temeli Baker için, “özneye göre” ölçütüyle kurulmaz. Bu ölçü, daha çok karşılaşmalara dayanır ve duygulanım/affect bu karşılaşmalar sonucunda ortaya çıkar. Burada bakışı açısı ya da perspektifin odağı öznenin kaydırılarak nesnenin içine yerleştirilir; algı “nesnelerin içine yerleşti”rilir. Çünkü burada “resmin içerisinde kurulmuş” Rönesans perspektifinin aksine, “bir hareket ve bir edimsellik”in meydana getirdiği karşılaşmaların yarattığı öznenin bakış açısı vardır.⁴⁰⁴

Kartezyen perspektifte, ben dünyayı böyle görüyorum, şöyle görüyorum, bu açıdan baktığımda şöyle görüyorum, başka bir açıdan, başka bir zaman baktığımda dünyayı şöyle görüyorum. Yani özneye göre bir dünya, özne tarafından görüldüğü ölçüde bir dünya, hakikati onun tarafından belirlenmiş, özne açısından, öznenin bakış açısından belirlenmiş bir dünya. Şimdi Leibniz için bu “özne olma”, öznelik

⁴⁰³ Ulus Baker, Aralık Nedir?, <http://goo.gl/CgHLdv>

⁴⁰⁴ Baker, 2014, ön.ver., s. 46.

konumu bunun tam tersi: Ben “dünyanın verdiği” bakış açılarından birisine yerleştiğim ölçüde özne oluyorum. ... nesnelere içerisinde, varoluşun içerisinde, dünyanın içerisinde bakış açıları var, bu özne haline geliyor... Bakış açısı dolayısıyla bir bireyin özelliği değil. Kentin kendisi çoğul özelliklerinden oluşan bir perspektif, çoğul bir perspektif, çünkü farklı farklı karşılaşmalardan oluşuyor. Bakan ve bir *spectrum*, bir çerçeve içerisinde gören bir gözden oluşmuyor... Dünya bize göre değil, biz dünyanın bakış açılarına yerleştiğimiz ölçüde, o ölçüde öznel oluyoruz.⁴⁰⁵

Baker’in de üzerinde durduğu bakış açısının bir konumlar ağı içerisinde ortaya çıkışı paralaksa özgü konum değişikliği yönünde okunabilir. Paralaksın konum değiştirme hareketliliği basit bir örnekle şöyle açıklanabilir; bir arabanın hız ivmesinin, şoför ile yanındaki yolcu için farklı görülebilir; yolcu hızı 100 olarak gördüğünde yanında oturan 98 olarak görebilir. Simon Bell, paralaksı açıklarken paralaksın hareket temeli üzerinde durur; paralaks bir “gözlemci hareket ettiğinde veya bir nesne gözlemciyle hareket ilişkisi içinde olduğunda” ortaya çıkar ve paralaksta “optik diziliş” hareket halindedir. Sürekli değişen “optik diziliş”, gözlemcinin “pozisyonunun değişimi”ne neden olur. Örneğin, “hareketsiz bir trende olduğumuzda, bu sırada karşı istikametten bir tren geçtiğinde, hareket ettiğimiz hissine kapılırız.”⁴⁰⁶

Optik dizilim, Aristoteles’in birbirini *telos* mantığı uyarınca takip eden olay dizisinin bütünlüklü yapısında da görülebilir. Burada optik dizilim değişim değil, gelişim ve sonuç/*telos*’a varma motivasyonu ile hareket eder. Hegel’in Aristotelesçi tragedyanın “ruhu” olan olay dizisi yerine, karakteri yerleştirmesi bir başka açıdan olay dizisinin bütünlüğü yerine karakterin bütünlüğünü hedef alma şeklinde okunabilir. Hegel özellikle de karakterin iç çatışması ile ilgilenir ve bu iç çatışma iki farklı bakış açısının varlığına tekabül eder, ancak çatışma taraflarını temsil eden kavramlar

⁴⁰⁵ Aynı, s. 51-52.

⁴⁰⁶ Simon Bell, **Landscape, Pattern, Perception and Process** (E&FN Spon: London, 1999) s. 57.

nihayetinde daha üst bir düzlemde ortak bir potada eritilir. Burada farklı bakış açılarına rağmen, onları senteze kavuşturan üst bir gözün varlığı önkoşuldur. Bu üst göz olayları, karakterleri ve onların iç çatışmalarını tek bir bütün içinde yapılandırır. Bunun yanında Hegel'in karakter merkezli tragedyaya anlayışı bir başka açıdan özne merkezli bir tragedyaya anlayışıdır. Daha sonra Nietzsche, "bir olmanın tekrar canlandırılabilmesi için bireyselliklerin ortadan kaldırılması"⁴⁰⁷ gerektiğini savunarak, dünyayı bakışı altında bir nesneye dönüştüren öznellikten ayrılmaya çağırır.

Kartezyen perspektifin merkezi konumundaki özne fikri dağıldığında, Süreyya Karacabey, metinlerin izleyiciye "rüya benzeri" bir yapıyla sunduğundan bahseder; "rüya benzeri" metin, "rüya da olduğu gibi resimlerin, hareketlerin ve kelimelerin hiyerarşi dışı bir yapılandırılması" esasına göre örgütlenmekle birlikte, öznellik fikrinin rüyası yerine, failinin olmadığı 'ortak' bir rüya fikrini kurar. Rüya benzeri yapılandırma, "organik bütünlüğe bir itiraz" olarak ortaya çıktığı gibi izleyiciye "önceden düzenlenmiş anlamlar" yerine, izleyici "kendisinin bağlantı kurma"sına doğru yönlendiren bir anlayışla gerçekleştirilir.⁴⁰⁸ Böyle bir paralaks izleyiciyi dikkatli bakışın röntgenciliğine çağırın nazar yerine, Sayın'ın söylediği gibi "neredeyse miyop ya da belirsiz bir gözle...belki uykulu uykulu"⁴⁰⁹, bir anlık bir bakışı, bir şimşek çakımını, bakıp geçivermeyi, derinlik yerine yüzeyi çağırın gamze pozisyonuna çağırır. Bu bakış açısı sayesinde, izleyici, görme olayının merkezinde yer alan ve baktığı şeyi nesneye dönüştüren yalıtılmış bir izleyicilik pozisyonuna bırakılmaz. Manzara/sahne bir etkileşim alanı olarak işlev görebilir. Böylece,

⁴⁰⁷ Fuchs, 2003, ön.ver., s. 53.

⁴⁰⁸ Karacabey, ön.ver., s. 134.

⁴⁰⁹ Sayın, ön.ver., s. 151.

öznenen çıkan merkezi ve tek bakış açısını yıkan paralaks, parçalanma ya da fragmanlaşmayla izleyiciyi Kartezyen gözlemci konumundan uzaklaştırmaya doğru davet edebilir. Özne merkezi konumunu yitirdiğinde, “anlam da merkezini yitirir; Anlamın çoğulluğu ya da istikrarsızlığı bir merkez, bir köken düşüncesinin dışlar.” Köken ya da kaynak düşüncesinin dışlanması, bir yandan temelinde bütünleştirilmiş öznelliğin olduğu Kartezyen perspektifin fantazisini yıkarken, diğer yandan izleyicinin bir kökenin yokluğu olarak sahne boşluğuna bakmaya davet eder. Metnin kendisini merkezi bir bakış noktası üzerinden yapılandırdığında ortaya çıkan bütünlüklü yapı, bu bakış açısı, paralaks görüşle parçalandığında veya çoğaltıldığında, metin aynı zamanda “organik bir bütünlük olmaktan uzaklaşan kolaj karakteri” edinir. Metnin “kapalı, birlikli yapısını yitirerek kolaja, fragmana” özgü parçalı bir yapıya dönüşür. Bu durumda, metnin birlikli bir bakış açısı yerine, paralaks görüşü ortaya çıkarması, yapılandırma sürecinde, aynı zamanda parodi, pastij, palempsest ve kolaj olduğu gibi, “ayrışık olan unsurların” metne çağrılmasını kolaylaştırır.⁴¹⁰ İşitsel-görsel fragmanlaşma ve kolaj özgü parçaların hareketliliği, palempseste özgü zamanın bir katmanlaşma sonucunda üst üste gelen zaman parçalarının eşzamanlılığı, parodi ve pastijin birinci bakış noktası (kaynak metin) ile ikinci bakış noktası (hedef metin) arasındaki paralaks özgü kaymada ortaya çıkan ‘nihai’ metni, organik bütünlüğe karşı kurulur. Bu parçalı yapı içerisinde dengeli ve bütünlüklü bir ben kavramını bulmak mümkün görünmez. Birlikli öznenin çoğul bakış açıları ile parçalanması aynı zamanda, oyunun kendisini izleyicinin bakışına açarak seyirlik bir nesneye dönüşmesi korkusundan (tiyatrallık korkusu) hareket eden Diderot’nun, her türlü kişisellik ve fiziksellik işaretini bastırarak birlikli bir

⁴¹⁰ Karacabey, ön.ver., s.142-144.

oyuncu özne modelini hedef alan “oyuncunun paradoksu”nu, bu noktadan sonra, özellikle performansla birlikte “ıracının bir kahraman olmayı” reddederek “kendini temsil etmediği gibi kendini de oyna”mayan, “sabit bir anlam ya da temsil içinde” erimek yerine, çeşitli “enerji akışlarının geçiş noktası haline gelen”⁴¹¹, “ıracının/performansçının paralaksı”na dönüşmesi dikkate değerdir.⁴¹² Josette Féral, performans yoluyla “büyüsü bozulan özne”yi şu biçimde açıklar:

...ne zaman ki oyuncudan oynadığı parçalarla bir hale gelmesi için bu parçaları bedeninin içine alması bekleniyor (bu noktada ondokuzuncu yüzyıl tiyatrosunu, doğalcı tiyatroyu ve Sarah Bernhardt’ın ilk parçalarını düşünebiliriz), sahne o zaman kendi birliğini ve bütünlüğünü iddia ediyor. Sahne var ve *bir/tek*, oyuncu bölünmez bir özne olarak onun bütünlüğüne ait. Bize daha yakın olan bugünkü tiyatro deneyimlerinde (deneysel tiyatro, alternatif tiyatro) teatral mekanın inşa edilme biçimi, imgeselin sahnede özneleri (*tek bir* özneyi değil) sabitlerken bütün oyunu elle tutulur ve görünür kılmayı deniyor. Teatral olgunun inşa edildiği süreç kadar bu olgunun temeli de böylece görünür hale geliyor: oyuncu ve karakter arasındaki bölünme (Pirandello’nun çok iyi başa çıktığı bir konu); oyuncunun ve karakterin ikilenmesi; yazar ve yönetmenin (Ariane Mnouchkine) ikilenmesi; ve son olarak yönetmen ve oyuncunun (Schechner) ikilenmesi. Bir grup olarak bu yer değiştirmeler, süreç içindeki özneleri kaydederek farklı arzu konumlarını temsil eden farklı yansıtma mekanlarını oluşturuyor... Öznenin varlığı, eşzamanlı olarak, parça-nesnelere ayrılmak üzere *patlatılmış* ve kendileri bağımsız birimler haline gelen, her biri eşzamanlı olarak bir sınır ve bir merkez olan bu parça-nesnelere her birinde *yoğunlaştırılmıştır*.⁴¹³

Öznenin dünyayı nesneye dönüştüren merkezi bakış açısı paralaks görüş yoluyla parçalandığında, Nancy Hartsock, “bu somut çoğulluktan, dünyanın kenarlardan görüldüğü şekliyle bir açıklamasını, yukarıdan bakışın yanlılığını ortaya çıkarabilecek ve merkez kadar kenarları da dönüştürebilecek bir açıklamasını inşa etme” imkanının varlığına dikkat çeker. Bu “merkezden görüldüğü şekliyle boyun

⁴¹¹ Josette Féral, “Performance and Theatricality: The Subject Demystified”, **Mimesis, Mansochism, and Mime; The politics of Theatricality in Contemporary French Thought**, Ed.: Timothy Murphy (Ann Arbor: Michigan UP, 1997) s.293.

⁴¹² Alan Read, **Theatre in the Expanded Field: Seven Approaches to Performance** (Bloomsbury: London, New Delhi, New York, Sydney, 2013) s.89.

⁴¹³ Féral, ön.ver., s.296-298.

eğdirici ya da yıkıcı bilgiler olarak değil, bunun yerine ilksel olarak ve farklı bir dünya kurabilecek” olan “alternatif perspektifler” sayesinde yapılandırılabilir.⁴¹⁴ Bununla birlikte Zizek, “toplumsal antagonizmaları gizlemenin en etkili yolu[nun] onları apaçık sergilemek”ten geçtiğini hatırlatarak “farklı bakış açıları arasındaki antagonistik gerilim”in, bakış açılarının o kayıtsız çokluğu içinde sıfırlan”dığına dikkat çeker: “Küreselleşmiş bir hoşgörü ortamında, tutarsız bakış açıları sinik bir şekilde bir arada var olur- sinizm, tutarsızlığa karşı, “Ee ne olmuş yani?” tepkisidir.”⁴¹⁵

Nihayi olarak manzara metni, tiyatroya haptik estetik, gamze bakış kipi ve paralaks görüş görme araçlarıyla tiyatro metninde görüntü ve görsel olanın söz ve söyleminle ikincil hale gelmediği, görme ve görme ilişkilerinin Kartezyen perspektifin tekil, sabit, merkezi ve önceden belirlenmiş görme yasaları ile kurulmadığı bir tiyatro metni önerisi getirir. Manzara metninde görme ve görsel dramaturgi üçüncü bölümde Heiner Müller’in **Resim Tasviri** metni üzerinden araştırılacaktır.

⁴¹⁴ Nancy Hartsock, “Foucault on Power: A Theory for Women”, **Feminism/Postmodernism** (London and New York: Routledge, 1990) Aktaran: Sim, **Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü**, s.40.

⁴¹⁵ Zizek, 2011, ön.ver., s.30-31.

3. BÖLÜM: GÖRSEL DRAMATURGİ

3.1. Henrik Ibsen'in “Hortlaklar” Adlı Metninin Görsel Dramaturgisi

Ibsen tiyatrosunun geçmiş gerilimini yoğun bir biçimde yansıtan bir tiyatro olması anlamında **Hortlaklar** metni, Ibsen'in gerçekçi oyunlarının anahtarı olarak okunabilir. Marvin Carlson, Ibsen'in dikkate değer bütün oyunlarının “hortlaklar” adıyla anılmasından bahseder. Carlson, hortlama durumunu, “geçmişin, şimdinin orta yerinde beklenmedik ve tekinsiz bir şekilde yeniden görünmesi” veya geçmişin “tekrar gelmesi” açısından ele alır ve hortlama düşüncesinin, tiyatro ile geçmiş arasındaki ilişkiyi görünür kılmasından bahseder.⁴¹⁶ Ibsen tiyatrosu “geçmiş şimdinin kurucu ilkesi” olarak ele alır, bu anlamda **Hortlaklar** metninin görsel dramaturgisi, Ibsen'in temel aldığı geçmiş fikrinden ayrılmaz, hatta bu metnin görsel düzenlenmesi yoğun bir biçimde geçmişin hortlaması fikrini yansıtır.⁴¹⁷ **Hortlaklar** metninin görsel düzenlemesi, görüntünün sözün/söylemin karşısında eridiği, görüntünün sözün/söylemin karşısında ikincilleştiği ve metnin görselliğinin kurucu öğesinin söz/söylem olduğu logos-merkezciliğin hakimiyetinde olmakla bilmekle, hortlama düşüncesinin görsel boyuta getirdiği stereoskop, art imge ve ruh fotoğrafçılığına özgü çift pozlama bu hakimiyette sarsıntıya yol açar.

Hortlaklar metinde, kendi döneminin başta fotoğraf sanatı olmak üzere pek çok görsel sanatının ve görsel kültürünün etkilerini görmek mümkündür. Ibsen oyunlarını şimdinin yansıtılması ve geçmişin muhafaza edilmesi sarkacında salınan fotoğraf

⁴¹⁶ Marvin Carlson, **The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine**, (Ann Arbour: University of Michigan Press, 2003) s. 1.

⁴¹⁷ Güçbilmez, 2006, s. 56.

döneminde yazar, bu anlamda Ibsen'in gerçekçi oyunlarının geçmişle yüklü şimdisinde, fotoğrafın bu salınımının izlerini görmek mümkündür. Özellikle fotoğrafın bir yandan baştacı edilen mimetik işlevi, diğer yandan mimetik işlevin altını oyan geçmişle ve ölümlle ilişkisi, Ibsen'in gerçekçi oyunlarını da bu sarkaca dahil eder. Fotoğrafta mimetik işlev, fotoğrafın varlık (presence) olarak ele alınmasıyken, onun ölüm ve geçmişle ilişkisi yokluk (absence) olarak ele alınmasıdır; varlık olarak fotoğraf, “fotoğrafik nesnenin bir anı yakalayabilmesiyle kıymetlendirilir”ken, yokluk olarak fotoğraf “ölümün metaforu”dur.⁴¹⁸ 19. yüzyılda, dünyadaki çeşitli “bilinmeyen uzamları tanıdık yerlere dönüştürmeyi ve bu yerlere ilişkin coğrafi bir hayalgücünü canlandırmayı amaçlayan”⁴¹⁹ manzara fotoğrafçılığı bir yana, bu dönemde portre fotoğrafçılığı, özellikle aile fotoğrafları, ölü doğan fotoğrafçılığı ve ölü insanların fotoğraf vasıtasıyla görüldüğü iddiasını taşıyan ruh fotoğrafçılığı, Ibsen'in **Hortlaklar** metni açısından dikkat çekicidir. 19.yüzyılın ikinci yarısı boyunca popüler olan “medyum fotoğrafçılığı”nın ürünü olan ruh fotoğrafçılığı, “negatifte hayaletlerin görüldüğü iddiasını taşır.”⁴²⁰ Ruh fotoğrafçılığı, Benjamin'in “fotoğrafın mimetik yeniden üretim şemasından uzaklaşmasını” ifade eden “fotoğrafın düşüşü”nü gösterirken, aile fotoğrafları “kayıt anı ile gönderge anının örtüşmesine” yönelik simgesel bir arzuyu karşılar. Bununla birlikte aile fotoğrafları, “aslına sadık yeniden üretim olanağına” duyulan inançtan daha çok böyle bir inanca olan talebi karşılamaya yöneliktir. Böylece arzu edilen ideal aile imgesinin yaratılması için fotoğrafın “aslına sadık yeniden üretim

⁴¹⁸ Hilde Van Gelder ve Helen Westgeest, **Photography Theory in Historical Perspective** (United Kingdom: Wiley-Blackwell, 2011) s.95-96.

⁴¹⁹ Aynı, s. 124.

⁴²⁰ The George Eastman House Collection, **A History of Photography, From 1838 to the Present**, (China: Taschen 2012) s. 329-330.

olanağına” yaslanılır.⁴²¹ Aile fotoğrafı “aile belleğinin ve ailenin geçmişinin mekan ve zamanla birlikte kurgulanmasında rol oyna”yarak geçmişin yaratılması ve “ailenin var olduğunun kanıtı”⁴²² olma özelliğini yüklenir. Ibsen’in **Hortlaklar** oyununda aile düşüncesinin temel kurucu rolü düşünüldüğünde, görsel bir düzeyde aile fotoğraflarının simgesel tanınırlığı onaylama işlevi önem kazanırken, ruh fotoğrafçılığı ile ilişki kurabileceğimiz hortlama düşüncesinin ailenin simgesel tanınırlığına getirdiği ‘leke’ dikkate değerdir. Metinde Alving ailesi, simgesel tanınırlık, bu simgesel tanınırlık uğruna kaybedilen özgürlük ve bir burjuva ailesinin altında yatan ikiyüzlülük nedeniyle kendilerine musallat olan geçmişten kurtulma çerçevesinde ele alınır. Ayrıca kimlik, simgesel tanınırlık, suret/hayalet ve hortlama kavramları oyunun görsel düzeyinde fotoğrafik bir alımlama yaratır.

Hortlaklar metni fotoğrafa atfedilen gerçeği yansıtma mimetik işlevini, Peter Szondi’nin “mutlak drama” biçimde açıkladığı, dramın “kendi içine kapalı ya da kendi kendine yeten diyalektik”liği sayesinde izleyiciye ulaştırır. Peter Szondi **Theory of Modern Drama** adlı kitabında “mutlak dramı”, “dramatik olabilmek için kendisinin dışında olan her şeyle bağlantısını koparmak durumunda” olan ve “kendisinin dışındaki hiçbir şeyin bilincinde olmayan” dram olarak açıklar.⁴²³ Burada kurmacanın mutlaklığı, kişilerarası ilişkilerin mutlaklığına ve “kişilerarası ilişkilerin mutlak hakimiyeti” de “diyalogun tek kurucu öge” haline gelmesine bağlıdır. Szondi, “Rönesans’ta prolog, koro ve epilogun oyunun dışında bırakılmasının ardından, monolog bir yana, diyalogun belki de tiyatro tarihinde ilk

⁴²¹ Cadava, ön.ver., s. 48.

⁴²² Şahika Erkonan, “Aile Fotoğrafları: Aile Belleğinin Kurgulanmasında Fotoğrafın Rolünü Etnografik Yöntemle İncelemek”, **Moment Dergi**, Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi 2014, 1(2): 122-147, s. 125.

⁴²³ Peter Szondi, **Theory of Modern Dram**, (University of Minnesota Press: 1987) s.8-9

kez dramatik ağın tek kurucu öğesi haline” gelmesinden bahseder. Böylece dramatik yapı izleyicinin ‘orada olan’ bakışına kendini kapatarak kurmacanın mutlaklığını üretir. İzleyici ile sahne arasındaki ilişki özdeşleşme üzerinden kurulurken, izleyicinin ‘orada olan’ bakışı yerine, izleyicinin bakışı yazarın bakış açısına gömülür. Yazarın bakış açısına gömülü olduğundan izleyicinin bakışı, metnin içinde önceden kurulmuş ‘orada olmayan’ bir bakıştır. Szondi anlamda “mutlak dram”da, yazar, Kartezyen perspektifin ressamı gibidir.

...bakılan nesne/sahne/uzam için daha baştan hükümlanlığını ilan etmiştir: kendisinin baktığı aç; sanatçının bakışı, izleyicinin de bakışı olacaktır. Bu yönlendirmenin ardına takılan izleyici, aynı hükümlanlığı paylaşır, sahip olduğu bakış açısını kendine ait sanır ya da ... bu yanılısama oyununa katılır.”⁴²⁴

Szondi’ye göre, bu dramda yazar “konuşmaz, sadece tartışmayı ortaya çıkartır”, diyalogun “hiçbir şekilde yazardan geldiği algılanmaz,” bu anlamda dram “yazılmaz, oluşturulur.” Dramatik yapı, bir yazar tarafından yazılmayan fakat her şeyi ‘görme’ kudretine sahip yazar-gözlemci tarafından oluşturulan bir biçimdir. ‘Öte dünya’yı sahneye taşıyan yazarın gizli bakış açısı ile izleyicinin bu bakış açısına gömülmesi arasında bir bakış açısı simetrisi kurulur. Konuşma düzenindeki diyalog hakimiyeti bu simetrinin işlemesi için iyi bir düzen getirir; diyalog “yazarın beyanları olmadığı gibi izleyiciye de hitap etmez.”⁴²⁵ İzleyiciye hitap etmeyen mutlak dram, sahne/nesne/uzamın “zaten orada” olduğu ve “bir bakışın, bir göz/ben’in kendisine odaklanmasını bekle”diği, “nesnelerin daima görülmek için bekliyorlarmış gibi” olduğu nazarı oluşturur.⁴²⁶ Nazarın altında sahne/tablo/nesne bakılmayı bekler ve sanatçı öznenin bakış açısına ‘kapılan’ izleyici, sahne/tablo/uzama, bu “dünya

⁴²⁴ Güçbilmez, 2006, ön.ver., s. 64.

⁴²⁵ Szondi, 1987,ön.ver., s.8.

⁴²⁶ Pavis, 2003, ön.ver., s.50.

tarafından içerilmeksizin karşıdan” bakar.⁴²⁷ Szondi “dramın mutlaklığını” karşılayacak tek sahnenin “resim çerçevesi” sahnesi olarak da kötölenen sahne” olduğunu, bu sahnenin görülür olması için oyun/kurmaca tarafından yaratılması gerektiğine değinir; sahnenin görülme biçimi, bir aracı olan oyun/kurmacaya bağlanır. İzleyicinin ‘orada olan’ bakışı kurmacanın bütünlüğünü yıkacağından, bu bakışın önüne geçilir ve “ilk replikler söylendikten sonra sahne görülür hale gelir.”⁴²⁸ Bir gözlemci olarak yazarın pozisyonu ile olaydizisinin düzenlenmesi arasında ilişki dikkat çekicidir; Szondi, “sadece birbirini ardına gelen her sahne bir sonraki sahneyi ürettiği zaman, bir montörün (montajcı, kurgucu) örtük varlığından kaçınılabileceğini” dile getirir. Ibsen’in gerçekçi oyunlarının olay dizisi düzenlemesinde göze çarpan nedensellik ilkesi, bir anlamda onu özneliğinden arınabilmiş ve gerçekleri tarafsız bir şekilde algılayabilmiş bir gözlemci pozisyonuna sahip olduğunu iddiası taşıdığını açık eder. Bu durum aynı zamanda gerçekliğin tam da bu nesnel gözlemcinin onu gördüğü gibi olduğu varsayımını kuvvetlendirir. Böylece “montör”ün saklı kalması, gerçeğin ‘aracısız’ bir biçimde kendi kendine görünebilir olduğu fikrine bağlanır. Szondi, Ibsen dramasında zaman kullanımının dışsal ve dünyanın zamansal akışı ile ilgili olmadığını, karakterlerin derinliklerinde gizlenmiş içsel yaşantıları ile ilişkili olduğunu söyler. Bu nedenle Szondi’ye göre Ibsen’in metinleri “şimdiden yoksundur.” Szondi’ye göre Ibsen metinlerinde zaman bağı, özellikle “leitmotiv tekniği” ile sağlanır; “sembolik olaylar şimdi ile geçmiş arasındaki bağlantıyı kurmak için kullanılır”; örneğin *Hortlaklar* metninde “bitişik odadan duyulan cam bardaklarının sesi” sembolik bir olaydır ve geçmiş ile şimdi arasındaki bağlantıyı kurar. Szondi’ye göre, **Hortlaklar** metninde “kalıtsal miras

⁴²⁷ Güçbilmez, 2006 ön.ver., s. 61.

⁴²⁸ Szondi, 1987, ön.ver., s.9.

motifi, antik kader kavramını” vermez, bunun yerine, “geçmişin şimdi yapılmasına hizmet eder: Kaptan Alving’in tavrı, oğlunda hastalık olarak yeniden görünür.” Szondi, Ibsen’in oyunlarının şimdiden yoksun olmasını, geçmişle ilgili olan ‘sorunun’ dışsal olmaktan ziyade “karakterlerin ruhlarının derinliklerinde saklı” olmasıyla açıklar. Ibsen’in zaman tekniğini **Kral Oidipus** oyunuyla karşılaştıran Szondi, “Sophokles’in eserinde, ana kahramanın tamamlanmamış öyküyü adım adım öğrenmesi gösterilirken, geçmişin şimdi için işlevsel kıl”ındığını, “olay dizisinin şimdiki zamana bağlı” olduğunu söyler. **Kral Oidipus** metninde “gerçek, doğada nesnedir. Dünyaya aittir. Sadece Oidipus bu gerçeği inkar ederek yaşar ve Oidipus’un bu gerçeği öğrenmesi onun trajik eylemidir. Diğer yandan, Ibsen için gerçek içsel bir şeydir.” Karakterlerde “travmatik etkileri ile saklıdır ve onlar bütün dışsal değişikliklere rağmen yaşamaya devam eder.”⁴²⁹

Güçbilmez, **Zaman/Zemin/Zuhur** adlı çalışmasında Ibsen’in gerçekçi oyunlarını iyi kurulu oyun tekniği ve doğrusal perspektifin kesişmesi açısından ele alır. Scribe’in **Bir Bardak Su** adlı oyunuyla birlikte anılan iyi kurulu oyun tekniği, kabaca izleyicide ‘bunlar kim?’, ‘burası neresi?’ ve ‘sorun ne?’ sorularının oluşacağı varsayımına dayanır. Bu varsayım, aslında metnin izleyiciye sunduğu izleyici pozisyonunu temellendirir. Özellikle ‘sorun ne?’ sorusu izleyiciyi vakit kaybetmeden oyunun içine çekme konusunda başarılı bir yöntemdir. ‘Burası neresi?’ ve ‘bunlar kim?’ soruları gerçeklik efektini sağlayan sahne donanımının ayrıntılı bir biçimde döşenmesini getirerek bir başka açıdan içine çekmeyi gerçekleştirir. Bu soruların bir an önce cevaplanması ve bu soruların ortaya çıkardığı düğümlerin doruk ya da kriz noktasına varana dek tırmandırılması, izleyicinin dikkatini bütünüyle oyunun içine

⁴²⁹ Aynı, s.16-17.

çekerek yönetir. İyi kurulu oyun tekniği, böylece, gerçeklik efektleri, merak ve içine çekme etrafında şekillendirilmiş bir izleyici pozisyonu sunar. İlerlemeci bir mantığa sahip olan iyi kurulu oyun tekniği, doruk veya kriz noktasına doğru ilerleyerek izleyici üzerinde aynı etkilerin devam etmesini sağlar. Doruk noktasına ulaşan olaylar, bundan sonra çözülmeye başlarken merak azalır ve son vurucu darbe olarak final sahnesi gerçekleşir. Ibsen'in gerçekçi oyunlarında iyi kurulu oyun tekniğini takip etmek mümkünken onun devraldığı bu tekniğe katkısını unutmamak gerekir; “oyunun öyküsünün art alanına sağladığı genişlik.” İyi kurulu oyun tekniğinin sağladığı izleyici pozisyonu, Kartezyen perspektifin etkisi olan “art alan genişliği” ile perçinlenir. Kartezyen perspektifin zamanda yarattığı etki, şimdinin daralarak geçmişinin genişlemesi şeklinde gerçekleşir. Kartezyen perspektifin getirdiği derinlikli zaman etkisini inceleyen Güçbilmez, Ibsen metinlerinin geçmiş, şimdi ve perspektif denklemini şöyle açıklar;

Ibsen tiyatrosunda ve onun kurduğu yapıyı izleyen Batı tiyatrosunda olayların dizilimi geçmişe doğru açılarak geliştirilir. Bu da oyunun, bir resim gibi okunduğunda olayların en önde, daha geride ve en geride gibi yerleştirmelerle zihnimize canlandırabileceğimiz bir resim gibi kurulmasını sağlamaktadır. En önde- resimde bize en yakın yüzeyde – oyunun şimdisi vardır, serimlerle birlikte oyun geriye doğru başka yüzeyler kurar ve tıpkı doğrusal perspektifli resimlerde olduğu gibi geriye doğru dizilim, ufuk çizgisinde bir noktada kesişir ve “kaçış noktası” olarak tarif edilen noktaya yöneltir okurun/izleyicinin bakışını. Kaçış noktası resimdeki görsel perspektifin mihengidir. Bu noktada varlık ile yokluk birleşir ve ayrılır. Hem bir başlangıç noktası hem de bitimdir; resimde hem ilk görülecek nokta hem de ulaşılacak son nokta, öyleyse aynı anda hem resmin girişi, hem de çıkışıdır. Oyun yazımı sürecinde bize anlatılan bugüne en uzak andır, hikâye bu noktadan itibaren açılmaya, gelişmeye başlamıştır ama bu an aynı zamanda öykünün geçmişe açılmasının sonuna işaret eder; daha ilerisine geçilemeyen bir son noktadır burası. İzleyici açısından bu an nihayetinde oyunun gizli anlamının aşikâr edildiği, oyunun anlamına vakıf olunan andır. Oyun serimlerle geriye doğru ilerlerken gidebileceği en geri, en uzak noktaya ulaştığında yani öykünün “kaçış noktası”nın bulunduğu

noktaya geldiğimizde oyunun şimdisini de bağlamına oturarak kavrarız. Çünkü oyunun şimdisine nereden bakmamız gerektiğini anlamışızdır artık. *Hedda Gabler* metninde bu en geri noktada Hedda'nın, Thea'yı saçlarını yakmakla tehdit ettiği an vardır ve oyunun şimdisindeki her şeyi artık bu kaçış noktasının bize dayattığı görme noktasından değerlendirmek dışında bir şansımız yoktur.⁴³⁰

Mitchell, perspektifli görüntünün “belli bir mantığa göre oluşturulmuş olduğuna ve özel bir bakış açısından görüldüğüne” dikkat çeker. Bu mantık, görüntüdeki “bütün öğelerin anlamlı bir birlik gibi görünmesini sağlamak için çizgilerin uzaklaştırılarak çizilmesi” ile varılan kaçış noktasına göre düzenlenir. “Uzaklaşan çizgilerin bulunduğu nokta (kaçış noktası) bakış açısına yansı”makta ve izleyici bu “bakış açısına yerleşmeye/orayı işgal etmeye davet edil”mektedir. Kaçış noktası düzenlemesiyle “bu konuma yerleşen/bu konum tarafından emilen izleyiciye, şeylere bakması için mükemmel bir görme noktası garanti edilir. İmgeyi bu noktadan görme bir *finestra aperta* gibidir, dünyaya açılan pencere gibidir.” Lehmann, dramatik tiyatro ile perspektifli resmi karşılaştırdığında, dramatik uzamın “hem teknik hem de zihinsel olarak bir pencere ve bir sembol” olduğunu ve bir “öte’ gerçeklik analogisi” olduğunu tespit eder. Rönesans resminin “*finestra aperta*’sı gibi, dünya ölçeğinin bir muadili sunar.” Lehmann’a göre bu “görünmez mantık *teleojiktir*”; “dünyayı görünmez inançlara göre gösterir.” Böylece “dünya bir tamlık” olarak görünür, “amaç ve sonuç bağlantısında birliği ve tutarlığı üretir.”⁴³¹

Öykünün en uzak noktası dolayısıyla oyunun başlangıç noktası olan ve aynı zamanda oyunun şimdisine nereden bakılması gerektiğini sunarak bir sona (*telos*) işaret eden, “öyleyse aynı anda hem resmin girişi, hem de çıkışı” olan kaçış noktası, oyunun tamamlanmasını sağlayan temel çatıdır. Aristoteles olay örgüsünün bütünlüğünden

⁴³⁰ Güçbilmez, 2006, ön.ver., s. 54-55.

⁴³¹ Bleeker, ön.ver., s. 41.

bahsederken, “bir bütün başı, ortası, sonu olan şeydir” der, ona göre bütünlüğü olan öykülerin “ne gelişigüzel başı olabilir, ne de gelişigüzel sonu” olabilir.⁴³² Bu açıdan kaçış noktası, oyuna gelişigüzel bir yerden başlamamanın ve gelişigüzel bir yerden sona doğru gidememenin garantörü olarak ortaya çıkar. Aristoteles **Poetika**’da daha önce incelendiği gibi olay dizisinin, dolayısıyla mimesisin bütünlüğünden ve tamamlanmışlığından bahsederken doğallık metaforlarına, özellikle de hayvan bedeninin organik bütünlüğüne başvurur. Aristoteles’in tamlık ve bütünlük fikrini tartışan Butcher’e göre Aristoteles’in şiiri açıklamak için biyolojiye başvurması onun için iyi bir imkan sağlar. Aristoteles “trajik eylem birliklidir, organik bir birliktir, ... çoğulluğun tersidir fakat çeşitliliğin ve varyasyonun tersi değildir, ... parçalardan hiçbirinin dışarda bırakılmadığı, yerinin değiştirilemediği, organizmanın bozulmadığı bir ilişki içindedir” der. Butcher’e göre “Aristoteles’in birlik hakkındaki bütün kuralları açıkça bir organizma” fikrinde temellenir. William M. Ritter, Aristoteles’in “bizim tanımımıza göre Tragedya tam ve bütün bir eylemin taklididir” sözünden hareketle, tamlık ve bütünlüğün ilk bakışta eş anlamlı gibi görüldüğünü, ancak aslında böyle olmadığını iddia eder; ona göre Aristoteles, tamlık ve bütünlük arasında ayırım gözetir. Bunu açıklamak için Aristoteles’in başvurduğu gibi bir hayvan bedeninin tamlığına ve bütünlüğüne başvurur: “Örneğin bacaklarından biri kesilmiş ve arka bacağına nakil yapılmış bir semender, büyüdüğüde bütün [whole] bir semender olacaktır, fakat Aristoteles’in terminolojisine göre tam [complete] bir semender olmayacaktır.” Çünkü Aristoteles için “böyle bir semenderin *holosu* olduğu kabul edilebilir, fakat *telosu* olduğu kabul edilemez”; bu “varlık ilginç bir biyolojik örnek olacaktır, fakat teleolojik açıdan da bir ucube olacaktır.” Ritter,

⁴³² Aristoteles, **Poetika**, s. 27.

nihayetinde şöyle bir formül çıkarır; “tamamlanmış olan şey mutlaka bütündür-bütün olmalıdır, fakat onun bütünlüğü tam olmayabilir.” Ritter için tamlık ve bütünlük arasındaki ayrımı oluşturan şey *holos* [whole, bütün] ve *telos* arasındaki ayrımda saklıdır. *Telos*, teleolojik bir tamlığa işaret eder, bu yüzden; sadece “son” değildir, çünkü “son bir caddenin sonu anlamına” da gelebilir ve dolayısıyla *telosu* açıklamaya yetmez. Bununla birlikte *telos*, sadece “amaç” ya da “belirleme” de değildir.⁴³³ Böylece *telosun* tragedyayı tamlığa taşıyan özelliği ortaya çıkar gibi görünür.⁴³⁴ Bu denkleme kaçış noktası da eklendiğinde, tamlık, kaçış noktası ve *telos* arasındaki bağlantı görünür hale gelir. Heidegger, Aristoteles’in **Metafizik**’te “[b]iri görür ve görürken gördüğü şeyi (aslında) çoktan görmüştür” sözünü örnek vererek tamlık, kaçış noktası ve *telos* arasındaki ilişkiyi aydınlatır:

Kendi içinde toplanmış bir görme ve etrafta ne olduğuna bakma hareketi, sadece (yalın) bir görmede duran hareketlenmişliğin en üst seviyesidir. Böyle bir görme *telos*’tur, kendi içinde toplanmış görme hareketinin ilk baştaki sonudur ve özünde hareketlilik olan şeydir. (“Son” hareketin durma anının sonucu değildir, hareketlenmişliğin toplandığı ve biriktiği başlangıç anıdır.) Böylelikle hareketin hareketlenmişliği kendini, kendi sonu içinde yakalama anında oluşur, yani *telos*’ta ve böylelikle kendi sonunda toplanma kendine sahip olur: kendine-sonda-sahip olmadır.⁴³⁵

Böylece kendine-sonda-sahip olan kaçış noktası, aynı zamanda *telos* ve tam olan eylemdir; bu eylem sona varıldığında başlangıca dönen, başlangıcın içinde sonu veren *telos*’u içerir.

Ibsen’in **Hortlaklar** adlı oyunu hem adı anlamında Ibsen’in gerçekçi oyunlarının metaforu olması hem de bu oyundaki kaçış noktası açısından özellikle önemlidir.

⁴³³ William M.E. Ritter, “Why Aristotle Invented the Word Entelecheia”, **The Quarterly Review of Biology**, vol.7, No.4, (The University of Chicago Press, 1932) s. 381-382.

⁴³⁵ Martin Heidegger, **Pathmarks**, Editör William McNeill (New York: Cambridge University Press, 1998) s. 217.

Bununla birlikte, bu oyunda kaçış noktası iki tanedir; ilki öykünün, geçmişin kaçış noktasıyken, ikincisi olay dizisinin, oyunun şimdisinin kaçış noktasıdır. Bu iki kaçış noktası üst üste binerek bir ikizlik durumu ortaya çıkarır. Oyunun ilk kaçış noktası, Mrs. Alving'in evlerinin limonluğunda kocası Kaptan Alving'in hizmetçileri olan Johanne ile kendisini aldattığını duyduğu yerken, ikinci kaçış noktası Mrs. Alving'in Oswald ve Regina'yı aynı limonlukta fısıldaşırken duyduğu ve Oswald ile Regina arasında yaşananların kısa bir an için izleyici tarafından da görüldüğü yerdir. Heidegger'in "kendine-sonda-sahip olma" dediği, olayların birikerek toplandığı yer olan bu iki kaçış noktası, izleyicinin oyunun aynı anda başlangıcını ve sonunu gördüğü, aynı zamanda oyunda iki kaçış noktası olması nedeniyle bu durumun çifte katlandığı noktadır.

Oyunun geçmiş yükü şöyle özetlenebilir: Mrs. Alving, evliliğinin ilk yıllarında, oyunun şimdisinde yaklaşık 25 yıl öncesinde, kocası Kaptan Alving'in evin hizmetçisi Johanne ile kendisini aldattığını işitmiş ve Johanne'nin bu birliktelikten hamile kaldığını öğrenmiştir. Evi terk eden Mrs. Alving, Manders'e gitmiş, ancak Manders Mrs. Alving'e kocasına geri dönmesini salık vermiştir. Mrs. Alving kocasına geri dönmüş, hizmetçi Johanne para karşılığında Engstand'la evlendirilmiş ve Johanne'nin Kaptan Alving'ten olan kızı Regina'nın babası Engstand olarak gösterilmiştir. Manders'in söylediği gibi evliliğini 'yıkmayan' Mrs. Alving, yıllarca kocasının 'ahlak dışı' yaşantısına boyun eğmiş, evde yaşananların "dört duvar" içinde kalması bir görev olarak üstlenmiştir. Bu süreçte baba oğluna pipo içirerek onu zehirlemiş, oğul babanın bu durumundan etkilenmemesi için Mrs. Alving tarafından Paris'e gönderilmiş ve Mrs. Alving 'dışarıya' oynadığı ahlaklılık yalanını oğluna yazdığı mektuplarda da devam ettirmiş, Manders'in dediği gibi, Oswald'ın

“kafasındaki baba portresini yazdığı ... mektuplarla” çizmiş, oğlunun “kafasında güzel bir hayali portre oluştur”muştur.⁴³⁶ Johanne’ın ölümünden sonra Regina, Mrs. Alving’in evinde hizmetçi olarak yaşamıştır. Oyunun şimdisi Kaptan Alving’ten miras kalan para ile yaptırılan yetimhanenin açılışından bir gün öncesidir. Açılış dolayısıyla Manders ve Oswald eve gelir. Bu noktadan sonra olaylar, Mrs. Alving’in, tıpkı Kaptan Alving ve Johanne’ın fısıldaşmalarını duyduğu gibi, Oswald ile Regina’yı limonlukta fısıldaşırken duyduğu ikinci kaçış noktasına kadar sürdürülür.

Bn. Alving: Hortlaklar. Kocamla eski hizmetçi... limonlukta...hortladılar sanki.⁴³⁷

Birinci Perdenin sonunda yer alan ikinci kaçış noktası, oyunun geçmişine ve şimdisine aynı anda girildiği, geçmişin ve şimdinin sona (*telos*) vardığı ve geçmiş ile şimdinin çiftlendiği bir andır. Bu kaçış noktası ile birlikte olayların geçmişten geleceğe akan çizgiselliği, zamanda birbiri üzerine katlanan, “sonun başlangıcın içinde, başlangıcın da sonucun içinde” olduğu “başlangıç –Tekvin- ile sonuç – Apokalips” arasında bütünlüklü bir çemberin zamanına doğru kayar.⁴³⁸ Bu Heidegger’in sözünü ettiği “kendine-sonda-sahip olma” anlamında bir giriş ve sondur. Böylece olaylar daha başlangıcında sona, *telos*’a, “kendine-sonda-sahip olma”ya varmıştır. Öyle ki bu anla (kaçış noktası) birlikte “şimdide gerçekleşen her eylem beyhude olacak, geçmiş hakkında konuşmak için bile her zaman çok geç kalınmış olacaktır.”⁴³⁹

Kaçış noktası çifte katlandığında, ikinci kez gelen geçmiş, artık “görülme istenmeyen”; “rahatsız edici olan”; “hayaletler tarafından işgal edilmiş olan”dır.

⁴³⁶ Henrik Ibsen, **Hortlaklar**, Çev. İbrahim Yıldız, (Ankara: İmge, 2000) s. 52.

⁴³⁷ Aynı, s. 46.

⁴³⁸ Ricoeur, 2007, ön.ver., s. 134-142.

⁴³⁹ Güçbilmez, 2006, ön.ver., s.12.

Oyunda geçmişin tekrar gelmesi, şimdide yaşayanları geçmişte yaşayanların birer suretine/hayaletine de dönüştürür. Suret ise “tekilliğin, tek ve biricik olmanın ölümüdür.”⁴⁴⁰ Limonlukta gerçekleşen ikinci kaçış noktasından sonra Oswald ve Regina, tek ve biricik olma özelliklerini kaybederler; onlar Kaptan Alving ve Johanne’ın suretlerine dönüşlerler. Oswald’ın suret olması babasından ona geçen frengi sonucunda “beyin felci” geçirmesiyle sembolleştirilirken, gerçekleri öğrenen Regina, annesi Johanne’ın yolunu takip etmek üzere evden ayrılır. Son sahnede Oswald, tekilliğini bütünüyle kaybedip geçmişin, baba ve annesinin suretine dönüştüğünde, “kendi yaşamını fiziksel olarak kaybeder”, kendini tanıyamaz haldedir, “sadece annesini tanır.”⁴⁴¹ Oğlu Oswald’da daha önce kocasının suretini gören Mrs. Alving, oyunun finalinde, aynı zamanda kendi suretini de görür; bundan sonra ya onu tekrar zehirleyecek ya da felçli bir biçimde yaşamasını seyredecektir.

Jacques Derrida, **Hamlet**’in hayaletinden bahsederken, zırhı “sahneye koyuşun vazgeçemeyeceği “kılık” olarak niteler; zırh, “babanın [hayaletin] varsayılan bedenini baştan aşağı” kaplar ve “kimliğin belirlemesine olanak vermez.” Bu kılığa bürünme aynı zamanda “görünmeden görebilme”yi sağlar. Gerçekçi sahnenin tamamen kurmacanın kılığına bürünerek görünmeden görebilmesi gibi babanın hayaleti de “zırhın altında birinin sığınmış, görünmeden ya da kimliği saptanamadan görebileceği anlamını” taşır. Derrida bunun bir “[h]içbir şeyle karşılaştırılmayacak bir erki, belki de en yüce belirtisini, yani görünmeden görebilmeyi paylaş”tığını söyler. Sahne görünmeden görebildiğinde izleyici üzerinde buna benzer bir iktidar üretir. Ancak Horatio hayaletin yüzünü gördüğünü, “siperliğini yukarı kaldırmış”

⁴⁴⁰ Selda Öndül, “Gölgeler” İçindeki Gölgeler”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 21, 30:2010/2, s. 18.

⁴⁴¹ Bert Cardullo, “The Form that “Can No Longer Paint”: Ghosts and Oswald”, **Journal of Dramatic Theory and Criticism**, Vol.II, No:2: Spring 1988, s. 81.

olduğunu söylediğinde, artık bir bakışa sahip olan hayalet “babanın yerinde, ... ele geçirdiği ya da gasp ettiği babanın yerinde”dir: “Beden ya da ceset Kral’la birliktedir, Kral’ın yanbaşındadır, ama Kral bedenle birlikte değildir. Kral bir şeydir.” Derrida bunu öncelikli olarak yas bakımından inceler:

Yas, geri kalanları şimdi burada kılmaya, varlıkbilimselleştirmeye yeltenir hep, ilk başta da cesetlerin kimliğini ve ölümlerini yerini saptamaya yeltenir hep... Bilmek gerekir. Bunu bilmek gerekir. Oysa bilmek, kim ve nerede durduğunu bilmektir, çünkü yerinde durmalıdır. Güvenilir bir yerde ... Orada kalmalı ve de yerinden kıpırdamamalıdır!⁴⁴²

Hortlaklar oyununda Kaptan Alving, Oswald kılığında geri geldiğinde, geçmiş şimdiye musallat olduğunda ve ölü babanın hatıralarının ‘durması’ gereken yer olan yetimhane yandığında, yas tutulamaz hale gelir. Çünkü yas, Derrida’nın söylediği gibi, “geri kalanları şimdi ve burada” kılar, oysa ölü babanın yası tutulmadığından onun geri gelişi geri kalanları geçmişe gönderir. Bu nedenle Oswald’ın mı Kaptan Alving’in sureti, Kaptan Alving mi Oswald’ın sureti olduğu bilinemez. Çünkü Derrida, hayaletin peşi sıra gitme’nin, “onun peşine takılma”nın “onun peşimize takılması, bir an olsun bırakmaması, bizim sürdürdüğümüz o amansız takibi onun da bize uygulaması haline” geldiğinde, “önde gibi görünen, yani gelecek” olanın, “önceden geri gel”diğini söyler: gelecek “geçmişten, arkadan geri gelir.”⁴⁴³

Deneyim biricikliğini yitirdiğinde onun yerini hatıra alır. Bu nedenle, deneyimin kendisi mi yoksa onun ötekisi/hayaleti mi hatırlanmaktadır asla bilinmez. Öteki/Hayalet aslın yerini aldığı anda asıl ölmüş olur. Ya da asıl olan asla hatırlanmadığı için hep öteki/hayalet var olur. Hayalet bir kez ziyarete gelmez; özgün deneyim defalarca ölür. Hayalet kendi sonsuz hayaletlerini üretir.⁴⁴⁴

⁴⁴² Jacques Derrida, **Marx’ın Hayaletleri, Borç Durumu**, Yas Çalışması ve Yeni Enternasyonal, Çev. Alp Tümertekin. (İstanbul: Ayrıntı, 2007) s.26-27-28.

⁴⁴³ Aynı, s.28-29.

⁴⁴⁴ Öndül, ön.ver., s. 20.

Deneyimin hortlaması, ilk deneyimin tekilliğini de çürütür, deneyim ile nedeni arasında kopukluğa neden olur. Bu nedenle Mrs. Alving final sahnesinde, birinci perdede Pastor’la tartışmalarında sunduğu deneyim nedenini değiştirir:

Birinci Perde;

Bn.Alving: Sizin bizi evlendirdiğiniz andan başlayarak on dokuz yıllık hayatımız boyunca [kocam] hep sefih bir hayat yaşadı; sınır tanımaz bir biçimde...Bu evde çok acı çektim. Geceleri onu evde tutmak için.. yukarıdaki odasında birbiri ardınca içtiği kadehlere eşlik ederek mutlu bir eş rolü oynamak zorundaydım. Onunla saatlerce beraber olmak, içki içip dostça konuşmak, onun kaba saba şakalarını sineye çekmek...⁴⁴⁵

Son Perde;

Bn. Alving: Zavallı baban içindeki yaşama sevincini ortaya dökerek bir çıkış yolu bulamadı. Üstelik ben de ona huzur vermedim... Evet, çünkü görev duygusuyla yetiştirilmiştir; burada da epey bir süre hep görevimi yerine getirmem gerektiğine inanıyordum. ... Böylece bu evi zavallı babana zindan ettim sonunda.⁴⁴⁶

Kartezyen perspektif, Ibsen’in gerçekçi oyunlarının uzama ilişkin düzenlemesinde de göze çarpar. **Hortlaklar** metninin dekor elemanlarının konumlandırılması, oyunda izleyicinin bakışına sunulacak olan ‘tablo’ serilerinin gerçekleşeceği mekanlardır. Sahnenin merkezinde yer alan “yuvarlak masa”, Mrs. Alving ve Manders, Manders ve Oswald, Oswald ve Mrs. Alving arasında gerçekleşecek olan tartışma serilerinde izleyicinin dikkatini toplarlarken, aynı zamanda da gerçekliğin bir benzeri, bir suret olarak “sıradan nesnelere sahnede önemli nesnelere dönüştürülmesi”ni sağlar. Alice Rayner’a göre gerçekçilik böylece, “görme alışkanlığı”nda bir konvansiyona dönüşür.”⁴⁴⁷ Yuvarlak masanın üstündeki kitap, dergi ve gazeteler, oyundaki simgesel değeri dışında, gerçeklik efekti üretir ve izleyicinin dikkatini yöneten iyi kurulu tekniğinin görsel elemanlarıdır. Sahne uzamı nesnelere uzaklaştıkça daha

⁴⁴⁵ Ibsen, ön.ver., s. 41-43.

⁴⁴⁶ Aynı, s. 90.

⁴⁴⁷ Alice Rayner, “Death’s Double and the Phenomena of Theatre”,s.112. Aktaran: Amy Holzapfel, **Art, Vision, and Nineteenth-Century Realist Drama**, s.105.

küçük çizildiği Kartezyen perspektifin prensibine göre düzenlenmiştir; önde “bahçeye bakan geniş bir oda”, onun arkasında “daha küçük bir limonluk”, limonluğun cam bölmelerinden görünen yağmur ve deniz manzarası ve oyunun finalinde yağmurun dinip güneşin doğmasıyla görünen dağ zirveleri. Final sahnesinde değişen dış uzam ve ışık, oyunun görsel bütünlüğünü başka bir alana taşır. Final sahnesine kadar içten dışa doğru açılan ve dış uzamın karanlığı ve bulanıklığı nedeniyle iç uzamın geniş, dış uzamın daha dar olduğu görsel düzenleme, final sahnesinde dağ zirveleri ve güneşin baskın ışıklarıyla dışarının geniş, iç mekanın daha dar görünmesine neden olur.

Ibsen, gerçekçi oyunlarında kullandığı mekanlar arasında bir simetri kurar. **Yaban Ördeği**'nde ilk perde büyük bir akşam yemeği şeklinde düzenlenmiş Werle'nin evidir. Oyunun geriye kalan dört perdesi Hjalmar'ın fotoğraf stüdyosunda geçer. Her iki sahnede de “sahne, içinde bir arka odanın varlığı” ile çiftlenmiştir. Aynı zamanda fotoğraf stüdyosu olan evin içindeki tavan arası bölümü, oyun boyunca hiçbir zaman net bir biçimde görülmeyen bir uzamdır. Böylece uzam düzenlenmesinde ilk perde ile geriye kalan diğer dört perde arasında toplumsal statü farkı vurgulandığı gibi, dört perdenin geçtiği Hjalmar'ın fotoğraf stüdyosu ve Ekdal'in tavan arası arasında da görünen ile saklı kalan arasındaki karşıtlık vurgulanır. **Hortlaklar** metninde de ilk sahne (Regina ve Enstrand sahnesi) ile geriye kalan sahneler arasında toplumsal statü anlamında bir karşıtlık yaratılır. Bunun yanı sıra Mrs. Alving'in oturma odası ve limonluk arasındaki karşıtlık **Yaban Ördeği** metniyle aynı tematik özelliğe vurgu yapar. Kartezyen perspektifin derinlik yanılsamasını sağlayan uzam düzenlemesinde ortaya çıkan tavan arası, limonluk gibi sahnenin “içine inşa edilen ikinci sahne”ler, Daniel Haakonsen'e göre “oyun içinde oyuna eğilim” gösterir. Erik Osteud bu

durumu “dramatik yanılısamanın çiftlenmesi” olarak okur.⁴⁴⁸ Ibsen’in gerçekçi metinlerinde sahnenin “içine inşa edilen ikinci sahne” düzenlemesi, aynı zamanda bu metinlerde gizli kalmış geçmişin ve karakterlerin iç yaşantılarının uzamdaki yansımaları olarak da okunabilir.

Bir metinde uzamın seçimi, sahne ve sahne dışını belirlerken, aynı zamanda izleyicinin bakışını konumlandırma ve izleyiciye sunulan izleyici pozisyonuyla da doğrudan ilişkilidir. 18. yüzyılda Diderot’nun sahne uzamı ile resim uzamı arasında kurduğu bağlantının bir başka açıdan, sahne ile izleyici arasındaki ilişkiye de denk geldiği daha önce vurgulanmıştı. Diderot’nun resmin birliği talebi, sadece resmin uzamsal düzenlemesini değil, aynı zamanda resim ile izleyici arasındaki ilişkiyi de kapsar. İzleyicinin resmin birliği kapsamındaki yeri ancak ‘izleyicinin yokluğu’yla mümkündür. Diderot’ya göre “izleyicinin var-olmadığı bir kurmaca oluşturmak için ressam, figürlerini tamamen eylemlerine, arzularına, işlerine, hisselerine veya akıllarındaki şeye gömülmüş bir biçimde tasvir etmelidir.” Diderot’un aynı zamanda tiyatro sahnesi içinde talep ettiği bu istek tiyatrallık karşıtı tutumunu destekler. Tiyatral sahneye karşı kurulan dramatik sahne, izlenme bilinciyle verilen klasik pozlar yerine “orada kimse yok” inancıyla oynamayı talep eden “mükemmel oyun fikri”dir; “bir galeri veya izleyicinin bir resimden diğerine gezindiği bir sergidir.”⁴⁴⁹ Diderot **Salon Yazıları**’nda Van Dyck’ın **Kör Belisarius** adlı gravür tablosundan bahseder. (Görsel 6) Belisarius bir zamanların üstün Roma generaliyken artık kör bir dilencidir. Belisarius gravüründe “sağda oturan kör Belisarius, üç kadından sadaka alır biçimde gösterilir. Resmin solunda ayakta duran ellerini önünde bağlamış asker,

⁴⁴⁸ Erik Osterud, **Theatrical and Narrative Space**, Studies in Ibsen, Strindberg and J.P.Jacobsen, (Aarhus University Press, 1998) s. 24.

⁴⁴⁹ Aynı, s. 68.

dalgın bir büyülenme ile sahneyi gözlemler.” Diderot, bu asker için “asker benim rolümü oynar” der. Diderot’ya göre “askerin kompozisyondaki işlevi bir çeşit izleyici vekil”liğidir; “biz Belisarius’u gözlemleyen askeri gözlemleriz.” Diderot burada iki görsel ilişkiyi vurgular: “1- gravürdeki figürler arasındaki iç ilişki, 2- izleyici ve resim arasındaki ilişki.” Bu gravür, Belisarius’un körlüğü ve onun körlüğüne odaklanan askerin “baktığı şey dışındaki her şeye kör olması” arasındaki bakışlılık, hem kurmacanın içindeki ilişkileri hem de kurmaca ile izleyici arasındaki ilişkileri birleştirir. Bu gravürde önemli olan, “askerin tamamen (gördüğü şey olan) eski komutanı gözlemlemenin içine çekilmesi” ve Belisarius’un körlüğü dışında başka bir çeşit körlük”ün tanımlanmasıdır. Kör Belisarius, genç asker tarafından izlendiğinin farkında olmadığı gibi –dilencilik eylemine devam eder- asker de izlemesinin izlendiğinin farkında değildir. Erik Osterud, bu tabloda Diderot’nun Belisarius’un başından geçen “talihsizliğe” değil de, izlemenin temsiline yönelmesini, Diderot’nun “eylem olarak mimesis yerine tablo olarak mimesisi tercih etti”ğine bağlar. Osterud’a göre tablo olarak mimesis, Belisarius değildir, gözlemleyen asker de değildir”dir; “izleyici ve resmin bütünlüğü arasındaki ilişkidir. Her iki ilişki de körlük veya kendini unutmayı ima eden izleyicinin odaklanmış dikkatini niteler.”⁴⁵⁰ Osterud, **Kör Belisarius** gravürünün **Hortlaklar** oyununun sonunda gerçekleştiğini söyler; oyunun finalinde “Oswald’ı izleyen Mrs. Alving’i izleriz.”⁴⁵¹

⁴⁵⁰ Aynı, s. 70-71.

⁴⁵¹ Aynı, s.80.



Görsel 6: Van Dyck, **Kör Belisaeius**, 18. yüzyıl. <http://goo.gl/ZzMJwh>

Osterud, **Hortlaklar** metnini Diderotcu tablo olarak mimesis açısından okurken Mrs. Alving'i Meryem olarak okur ve final sahnesini İsa'nın çarmıhtan indirildikten hemen sonra Meryem'in kollarında yatan İsa'nın ölü bedenini tasvir eden Pieta ikonu açısından ele alır. Bir annenin acısının tasviri olarak Pieta sahnesi, Osterud için oyunun finalinde bir tablo olarak ortaya çıkar. Michelangelo'nun **Pieta** heykelinde ise daha önceki ikonlarda olmayan bir sunuş jesti kullanılır; Meryem izleyici ile karşılaşmayacak şekilde gözlerini yere indirmiş olmasına rağmen sağ eliyle İsa'nın bedenini kavrarken sol eliyle ölüm sahnesini izleyiciye sunar biçimde tasvir edilir. Michelangelo'nun **Pieta**'sı Meryem'in izleyici ile karşılaşmayan bakışlarına rağmen sol eliyle yaptığı İsa'nın ölü bedenini izleyicinin bakışına sunuş jestiyle tiyatralik edinir; izleyicinin bakışı kurmacanın içine yerleştirildiğinde kurmacanın kendi içine kapalı bütünlüğünden bahsetmek imkansızdır.

Francis Fergusson ise **The Idea of a Theater** adlı çalışmasında **Hortlaklar** oyununu iyi-kurulu oyun, tezli drama ve thriller (gerilim) arasındaki ilişki düzleminde okur. Ona göre **Hortlaklar** oyunu, tezli drama anlamında “geleneksel burjuva evliliğinin ikiyüzlülüğünü” verirken oyunun izleyici ile kurduğu ilişki “Bulvar eğlencelerinin numaraları ile doludur.”⁴⁵² Olay dizisindeki “kesme ve ertelemeler” olayların heyecan uyandıran bir biçimde sergilenmesine neden olur. Özellikle perde sonlarının heyecan uyandıran kriz noktalarında gerçekleştirilmesi, “tezli drama formunun altında Bulvar eğlencesi” formunu sunmaktadır. Fergusson’a göre gerilim özellikle skandallar sayesinde verilir; final sahnesinde “Mrs. Alving’in gözleri önünde Oswald’ın çöküşü, çılgın atan anne, oyunu entrikaya çevirir” ve oyunun “sonucu sadece sansasyoneldir.”⁴⁵³ Yine Mrs.Alving’in Oswald ve Regina’yı limonlukta görmesinin ardından birinci perde heyecanın doruk noktasında kapanır. Bu noktada “Ibsen iyi-kurulu oyun prensibine olan bağlılığıyla perdeyi indirir. Hikayeye ara vererek yapılan erteleme efekti” izleyicinin merak duygusuna yönelir. “Mrs. Alving şimdi ne yapacak? Pastor ne yapacak –Oswald ve Regina yarı kardeş; skandalın yayılması önlenecek mi?” Böylece “belirsizlik yükseltir, izleyicinin dikkati olayların gazete versiyonuna doğru çevrilir.” İkinci perdenin başlangıcı yine sadece bu dedikodularla ilgilenir; Pastor ve Mrs. Alving tehlikeli skandalın idaresini görüşürler.”⁴⁵⁴

Ibsen’in oyunlarındaki uzamın bir resim olarak kurgulandığı yaygın bir düşüncedir; Toril Moi, **Henrik Ibsen and the Birth of Modernism** adlı kitabında, “Ibsen’in oyunlarının çoğunlukla resimsel” olduğunu iddia eder. Ona göre, Ibsen’in sahneyi

⁴⁵² Francis Fergusson, **The Idea of a Theater**, A Study of Ten Plays The Art of Drama in Changing Perspective, (New Jersey: Princeton University Press, 1949) s.148.

⁴⁵³ Aynı, s.151-152.

⁴⁵⁴ Aynı, s.155.

“bir tablo olarak hayal ettiği açıktır; Ibsen çoğunlukla resim ve diğer görsel sanatları sanatsal bir metafor ve genelde estetik olarak kullanır, ve onun önemli karakterlerinden bazıları görsel sanatçıdır (ressamlar, heykeltıraşlar, mimarlar).” Moi’ye göre Diderot, tiyatro ve resim arasında yaptığı analogi ile “Racine’in zamanından beri Fransa’da değişmeyen Aristoteles’in drama prensipleriyle katı suretle ilişkisini kes”miştir. Aristoteles için “olaydizisi “tragedyanın ruhu”dur ve Aristoteles “olayların aniden tersine döndüğü (peripetia) ve beklenmedik tanıma (anagnorisis)’nın olduğu olay dizilerinin en iyi olduğunu iddia eder.” Aristoteles müziğe ve retoriğe önem verirken, “tiyatronun görsel yönlerine” karşı ilgisizdir: “Tragedya kamusal bir sahneleme ve oyuncular olmaksızın da işlevini yerine getirir.” Bu noktadan yola çıkarak Moi, Aristoteles ve Diderot arasındaki farkın kelimelere dayanan tiyatro ve resimlere dayanan tiyatro arasındaki fark” olduğunu düşünür.⁴⁵⁵ Ancak bu çalışma, Aristoteles ve Diderot arasında böyle bir ayrım gözetmemekte, tersine Aristoteles’in mimesis düşüncesinin izleyiciyi de içine alan bir tamlık anlayışı olduğunu, bu nedenle Aristoteles’in sahneleme konusunda yazmayı ‘gereksiz’ bulduğunu ve Diderot’nun Aristoteles’i takip ederek resimdeki birlikten yola çıkarak sahne bütünlüğünü amaçladığını iddia etmektedir. Diderot’nun tiyatrallık karşılığında kurulan sahne bütünlüğü, izleyicinin ‘orada’ olan bakışını yerine, izleyicinin bakışını Aristoteles gibi ürünün kendi içinde kurmakta ve Aristotelesyen tamlık ve bütünlüğe ulaşmaktadır.

Moi’nin Aristotelesci mimesis ve Diderotcu tablo olarak mimesis arasında çizdiği ayrım esasen Diderot’un “Conversations on the Natural Son” metninde *tableau* ve

⁴⁵⁵ Toril Moi, **Henrik Ibsen and the Birth of Modernism**, (Oxford University Press, 2012) s.111-112-113.

coup de théâtre arasında yaptığı ayrıma dayanır.⁴⁵⁶ Klasik tragedyada, burjuva dramında ve melodramda kullanılan *coup de théâtre*, Diderot için “eylemin akışında beklenmedik bir olayın gerçekleşmesi ve karakterlerin aniden değişmesi”dir. *Coup de théâtre* “sürpriz bir etkiyle kurgulanır ve bazen de dıştan gelen bir müdahale ile çözülen bir çatışma” içerir. Diderot sahnede “*coup de théâtre* yerine *tableau*’yu görmeyi”, *coup de théâtre*’da olaydizisinde oluşan ani tersine dönme yerine, “*tableau*’nun doğal sentezini” tercih eder.⁴⁵⁷ *Tableau* “tematik birlik ve tek bir eylemi değil”, “eylem zincirinin tek bir hat üzerinde ilerlemesini” ifade eder. *Tableau* estetiği özellikle “18.yüzyılda yükselir, dramatik sahnenin bir resim olarak görünüşü” anlamına gelir ve Diderot için *tableau* estetiği “doğal ve gerçek sahnede karakterlerin bir ressam tarafından orijinaline sadık bir biçimde resmedilen düzenlemesidir”, izleyici bu tiyatrodaki “bir tualin karşısında” gibidir. Daha sonra oldukça farklı bir biçimde Bertolt Brecht’in de kullanacağı tablo estetiği, Diderot’da “hareketlilik, dramatik yoğunlaşma ve eylemin uyumlu sentezini sağlar”; “iyi kompozite edilmiş bir tablo belli bir bakış açısına göre düzenlenmiş, kapalı bir bütündür, farklı parçalar tek bir amaç ve form için bir araya gelirler, onlar organik bir bedenin bölümleri gibi tamdır.”⁴⁵⁸ Szondi, Diderot’nun *coup de théâtre*’ı hor görerek “doğal ve otantik sahnede karakterlerin düzenlenmesi olarak tanımladığı *tableau*’yu, sahne resmini desteklemesini” ideolojik bir düzlemde okur. Ona göre Diderot’un *coup de théâtre* “yasaklanması”, muhtemelen “erken kapitalizmin aile ve iç yaşantıya” verdiği önemle ilişkilidir; “gösterişli *coup de théâtre*, anlamın değişkenliğini” yansıtır ve bu tiyatrodaki “aile feodal geniş aile” dir. 18. yüzyılda

⁴⁵⁶ Denis Diderot, “Conversations on the Natural Son”, **Sources of Dramatic Theory**: Vol.2, Voltaire to Hugo, Ed. Michael J.Sidnell, (University of Toronto, Cambridge University Press, 1994) s. 39.

⁴⁵⁷ Pavis, 1999, ön.ver., s. 83.

⁴⁵⁸ Aynı, s. 376.

burjuva ailesi ise çekirdek aileden oluşur ve çekirdek aile Diderot'nun tableau ile ilişkilendirdiği genre sérieux (ciddi türün) temel izleğidir. Diderot'nun yeni dramaturgisi, “aile arası ilişkilerdir; baba, koca, kız kardeşler, erkek kardeşler. Aile babası!”⁴⁵⁹ Szondi'ye göre Diderot'nun burjuva dramı hakkında söylediklerini onun politik fikirleri hakkında imalar taşır: “Orta-sınıf çekirdek ailesi, özel ve kamusal alan arasında ayrımın bulunmadığı feodalın veya köylünün geniş ailesine sahip değildir, orta-sınıf çekirdek ailesi esasen kamusal alandan ayrılan bir özel alana sahip olmaya dayanır” ve Diderot, “sahne gerçekliğinde aile mahremiyetine” odaklanmıştır.⁴⁶⁰ Diderot'nun üzerinde durduğu orta-sınıf çekirdek ailesinin kişisel alanı, tiyatro sahnesi için talep ettiği bakış estetiği açısından dikkate değerdir. Sahnenin içine çekilen izleyici, aynı zamanda kendi kamusal varlığını unutarak sahnenin aile ilişkileri ile örülmüş özel alanının işgaline uğrar. Freus, Diderot'nun içine çekme üzerine kurulu bakış estetiğinden söz ederken izleyicinin “yüce kurmacaya gömülmüş” olmasından bahseder. İzleyicinin sahnedeki “yüce kurmacaya gömül”mesinin getirdiği bakış estetiği, kamusal ve özel alan ayrımında, kamusal alan olan seyir yerinin özel alan olan kurmacaya doğru çekilerek ‘yok olması’ ve dördüncü duvarın sunduğu röntgenci bakış anlamında okunabilir. Diderot oyunculara “sahne kenarında, seni orkestradan ayrılan yüksek bir duvar hayal et” der, böylece Diderot, oyunun eylemden ayrılmamasını garanti eder. İzleyicinin orada olduğuna dair yapılan her türlü gönderme eylemin bütünlüğünü ve ailenin özel alanını bozacaktır. Ibsen'in gerçekçi oyunlarındaki aile ilişkileri bu açıdan Diderot'nun estetiğini hatırlatır:

⁴⁵⁹ Peter Szondi, Harvey Mendelsohn, “Tableau and Coup de Théâtre: On the Social Psychology of Diderot's Bourgeois Tragedy”, **New Literary History**, vol.11, No.2, Literature/History/Social Action (Winter, 1980) s.330.

⁴⁶⁰ Aynı, s. 334-335.

Diderot neo-klasik belagete tepki gösterirken, Ibsen genelleyici pozlara, kasıtlı bir biçimde abartılı oynamaya ve genel olarak kendi zamanının melodramatik biçimlerine karşıdır. Ibsen'in oyuncular ve yönetmenlere sayısız yönergesi Diderot'yu hatırlatır biçimde doğallık ve tiyatralıktan kaçınmaktır. Rosmersholm'da Rebecca'yı oynayan genç bir aktrise yazdığı mektup tipik bir örnektir: "Belagat yok. Tiyatral vurgular yok... Her hali güvenilir ve doğal ifade ile ver. Asla aktris olarak görüldüğünü düşünme. Fakat etrafındaki yaşama sadık kal ve yaşamayı temsil et, gerçek insan ol."⁴⁶¹

Moi'ye göre Ibsen, "kendi geçmişini içeren ve kendi geleceğine gebe bir dramatik moment" olan Lessing'in hamile anı ve Diderot'nun talep ettiği resimsel birliğin (pictorial unity) "görsel mirası"nın devralır.⁴⁶² Ibsen, oyunlarını "dikkat çekici bir biçimde görsel gösterilere olan rağbetin arttığı", yeni sahneleme ve yeni görsel tekniklerin keşfedildiği" bir dönemde yazar. Moi'ye göre Ibsen tiyatrosunu anlamak için 18.yüzyıl ve 19.yüzyılın başlarındaki iki gelişmeye bakmak gerekir. Bunlardan ilki, "gerçeklik yanılması mümkün olduğunca arttıran, izleyicinin sanat olduğunu unutacağı yaşam benzeri görsel" üretimler olan, izleyeni gördüğü şeyin "içine çekerek gerçeklik yanılması" ve izleyicinin "gerçekten resmedilen sahnede bulunuyormuş gibi hisset"mesini hedefleyen panorama ve diorama teknikleridir. İkincisi, 18.yüzyıl sonunda ve 19.yüzyılın başında Avrupa aristokratları arasında yaygın olan, "gerçekliği, sanata benzetmeyi amaçlayan yeni sahnelemeler olan tableaux vivants" (canlı tablolar) dır. Moi'ye "her ikisi de Ibsen'nin yapıtlarında iz bırakır."⁴⁶³ Tableaux vivant (canlı tablo), "bir veya daha çok oyuncunun müstehcen bir durumu veya resmi dışavurumsal bir pozda sabit ve hareketsiz kalarak gerçekleştirdikleri sahnelemedir." Ortaçağ ve Rönesans'tan beri kullanılan bir teknik olmasına rağmen "moda haline gelmesi 18. yüzyıldır" ve teknik bir janr olarak ilk

⁴⁶¹ Moi, ön.ver., s. 114-116.

⁴⁶² Aynı, s.119.

⁴⁶³ Aynı, s. 120-122.

kez Diderot tarafından kullanılır.⁴⁶⁴ Ibsen'in **Biz Ölümler Uyanınca** oyununda Irene, "Ben varyete şovlarının dönen platformundaydım. Canlı tabloları [tableaux vivants] çıplak bir halde poz verdim"⁴⁶⁵ der.

Hortlaklar metni Kartezyen perspektifin yanında, 19. yüzyıl görsel kültürüne egemen olan stereoskop etkisini de taşır; Kartezyen perspektif oyunun görsel dramaturgisine logos-merkezciliği getirirken, stereoskop özellikle iki kaçış noktasının varlığı ile göze çarpar. "Neredeyse birbirine özdeş iki fotoğrafik baskıdan oluşan" stereoskop, izleyenin "görüntüyü sahneye derinlik ve "gerçeklik" hissi veren üç boyutta görmesine" neden olur.⁴⁶⁶ Avrupa'da 1850'lerinden 1920'lere kadar popüler olan stereoskop tekniği ile üretilen "Victoryen ahlakı, gelenekleri ve mizahını yansıtan kartvizitler, eğlence amacıyla kullanılır."⁴⁶⁷ Crary'e göre bu dönemde, stereoskop kartları, thaumatrope (mucize çevirici), fenakitiskop (aldatan görüş), diorama, kaleydoskop gibi çok sayıda optik aygıt ve tekniğin "ilk kez bilimsel bir açıklama" ve "halkı eğlendirmek amacıyla" üretilmiş olmaları, bu aygıtların "imgenin üretilmiş olduğunu ve yanılsamaya dayandığını gösterdiği gibi, algı ile nesne arasındaki kopukluğu da ortaya" koyar. Ona göre 19.yüzyılın başlarında "bir nesne üzerinde tamamen yoğunlaşan ideal Kartezyen gözlemci aşınmaya uğramıştır." Bunun yanında "görmenin sürekliliği" ve "hareketin yarattığı yanılsama" temeline dayanan bu optik aygıtlar, "giderek daha yüksek bir gerçekliğe benzeme standardına ulaşmaya" da çalışır.⁴⁶⁸ Stereoskopun getirdiği oküler görme,

⁴⁶⁴ Pavis, 1999, ön.ver., s.377.

⁴⁶⁵Henrik Ibsen, **When We Dead Awaken**, <https://archive.org/stream/whenwedeadaawaken04782gut/wwddw10.txt>.

⁴⁶⁶ The George Eastman House Collection, **A History of Photography, From 1838 to the Present**, s. 745.

⁴⁶⁷ Aynı, s. 337.

⁴⁶⁸ Crary, ön.ver., s. 119-120.

tek bir ana odaklanmak yerine, tek bir anda birden fazla ana odaklanır. Crary'e göre bu dönemde "araştırmacıların yanıtlamak için didinip durdukları soru" şudur: "Bir gözlemci her bir göz ile farklı bir imgeyi algılıyorsa, bunlar nasıl tek ya da tektip olarak yaşantılanmaktadır?" Bu soruya verilen yanıt, "insan organizmasının çoğu durumda retinadaki farklılığı tek bir bütünsel imgede sentezleyebilme yetisine sahip" oluşudur. Bununla birlikte, stereoskopta görülen resimlerin zamanla birleştiğini ve birleşmelerinin de aslında güvenilir olamayacağı" da belirtilir. Böylece stereoskopik bir imgede "yaratılanın bir sihir olduğunu, gözlemcinin iki farklı imge arasındaki farklılığı deneyimlemesiyle elde edildiği" sonucuna varılır.⁴⁶⁹ Crary'e göre "perspektif, homojen ve metrik olma potansiyeli taşıyan bir uzamı ima ederken, stereoskop ayrı ayrı öğelerden oluşan, temelde birleştirilmemiş ve toplama bir alanı açığa çıkarır." Bununla birlikte Crary'e göre bu dönemde "tiyatro uzamı hala perspektife dayalı"dır; "çünkü sahne üzerindeki oyuncuların hareketleri genellikle noktalar arasındaki ilişkileri rasyonelleştirir."⁴⁷⁰ Bu açıdan stereoskopun tiyatrodaki görme üzerindeki etkileri daha çok oyun yazarlığı bağlamında dikkate değerdir.

Ibsen'in **Hortlaklar** adlı oyunu daha önce belirtildiği gibi iki kaçış noktasına sahiptir; kaçış noktalarından ilki, geçmiş bir anda gerçekteleşir ve geçmişteki geritmenin sınır çizgisi, geçmişe bakmanın merkezi noktasıdır. Olaydizisinde yer alan ikinci kaçış noktası oyunun şimdisinde gerçekteleşir ve şimdi ile geçmiş arasında bir düğüm atarak şimdideki olaylara bakmanın merkezi noktasını teşkil eder. Bu oyun, bakışı merkezi bir noktaya çekmenin aracı olan kaçış noktasını kullanarak kurmacanın bütünlüğünü sağlarken, diğer yanda ikili kaçış noktasının merkezi kırmaması için her iki kaçış noktasını aynı mekan üzerinden odaklar; limonluk.

⁴⁶⁹ Aynı,s.130-133.

⁴⁷⁰ Aynı, s.136-138.

Limonluk, geçmiş ile şimdi, teklik ile çokluk arasındaki ikiliği tek bir merkezde toplarlar. Ayrıca, Kaptan Alving ve Oswald, Regina ve Regina'nın annesi Johanne arasında yaratılan ikili görünme biçimlerinin yol açtığı çok anlolu olma durumu, stereoskopun sunduğu referans noktasının dağılması veya çoğaltılmasına denk düşerken, zaman ve kişi ikizlenmelerinin tek bir mekanda, limonlukta, gerçekleşiyor oluşu, yine ikizlenmeyi tek bir sentezde birleştirir. Limonluk sahne üzerinde görülen bir mekan olmakla birlikte, dışarıyla içeri arasında camlı bölmelerle ayrılan ara bir mekandır ve bu nedenle bulanık bir görüş sağlar. Bununla birlikte, her iki kaçış noktasında da limonlukta geçen olaylar net bir biçimde görünmez. Net bir biçimde görülmek yerine, işitenin getirdiği bulanıklık görme merkezini dağıtır.

Bn. Alving: Sonra bir ara kocamın sesini duydum. Alçak sesle hizmetçimize bir şeyler söylüyordu. Sonra oh, hizmetçimizin sözleri hala kulaklarımda...o, yüreğimi burkan gülünç sözleri: "Bırakın beni Bay Alving! Bırakın gideyim!"⁴⁷¹

(Yemek odasından, önce devrilen bir sandalye sesi, sonra da Regina'nın sert bir şekilde Oswald'ı tersleyişi işitilir: Oswald! Çıldırдың mı? Bırak beni!)⁴⁷²

Hortlaklar oyunun görsel dramaturgisinde göze çarpan deneyimin, onların ve kişilerin çiftlenmesi durumu stereoskoba özgü ikili görüntü düzlemini vermekle birlikte, art imge anlamında da verimli bir görsel inceleme alanı sunar. Goethe, **Renk Öğretisi**'nde art imge optik fenomenini "nesne ortadan kalktıktan, artık görünmez olduktan sonra nesnenin hayalet gibi görüntüsü kalır" biçiminde tanımlar.⁴⁷³ Art imge, öznel görme ile ilişkilendirildiği gibi aynı zamanda görmenin zamansallığına da dikkat çeker. **Hortlaklar** metninde "geçmiş ile şimdinin devingen bir alışımına

⁴⁷¹ Ibsen, ön.ver., s.43.

⁴⁷² Aynı, s.46.

Görüntü kaybolduktan sonra devam eden ardışık görüntü.

⁴⁷³ Holzapfel, ön.ver., s. 9

bağlı” olan art imgeler⁴⁷⁴, karakterlerin öznel görüşünü ortaya koymakla birlikte, nihayetinde yazar tarafından nesnel görüşe bağlanır.

Oswald Alving, “sırtında pardesü, elinde şapka, lüle taşından yapılma piposunu içerek sol kapıdan gir”diğinde aynı zamanda ölen babasının art imgesi olarak ortaya çıkar ve fotoğrafa özgü çift pozlama gerçekleşir. Ancak bu art imge, söz/söylem boyutunda Ibsen tarafından kalıtım gibi nesnel bir gerekçeyle ilişkilendirilir. Bu yolla, art imgenin ortaya çıktığı bütün görüntüler, nedensellik ilkesini sayesinde yazarın nesnel bakışına bağlanır. Yazarın nesnel bakış açısı sahne yönergelerinde kendini gösterir; Manders’ın, “Oswald’ın yüzündeki o ifade, ne bileyim, ağzının aldığı biçim... bana hemen yüzbaşı Alving’i hatırlattı. Hele pipo içişi, tam da babası gibi...” sözleriyle ifade ettiği öznel izlenimini, Ibsen’in, “Oswald Alving sırtında bir pardesü, elinde şapka, lüle taşından yapılma piposunu içerek sol kapıdan girer”⁴⁷⁵ sahne yönergesiyle yazarın nesnel bakış açısı tarafından teyit edilir ve öznel bakışın alanından uzaklaştırılır. Böylece oyunda ortaya çıkan art imgeler, Goethe’nin öznel görme teorisinin aksine, yazarın otoriter bakış açısı sayesinde nesnellik kazanır. Mrs. Alving’in ruhunun derinliklerinde saklı kalmış iç gerçekliğe ait ölü bir figürün – Kaptan Alving- görüntüsünün dış gerçeklikte yaşayan birinde –Oswald Alving- belirmesi, “Oswald, kendi kendisinin ve ölü babasının benzerini üreten çift pozlama” olarak ortaya çıkarır. Bununla birlikte art imgenin öznel görme alanına değil de nesnel görme alanına ait olması, Mrs. Alving’in rahatsızlığından da anlaşılır; Ibsen, Mrs. Alving’e “Pipoyu bir kenara bırak, sevgili oğlum,” sözünü yazar, “Mrs. Alving

⁴⁷⁴ Crary, ön.ver., s.111-112.

⁴⁷⁵ Ibsen, ön.ver., s. 29.

ölü kocasının jestsel ziyaretinden hoşnut değildir.”⁴⁷⁶ Oswald’ın pipo içerken babasının ikizine dönüşmesi fotoğrafik anlamda Barthes’in delici kazası olan punctum’unu akla getirirken, Ibsen bu delici kazayı bilimsel gerekçelere bağlayarak studium’um alanına dahil eder. Aynı şekilde Oswald ve Regina’nın limonlukta birlikteliklerinin Kaptan Alving ve Johanne’in ikizi olarak ortaya çıkmasının yarattığı delici kaza, punctum, Ibsen’in toplumsal gerekçelendirmesi ile yeniden studium’a bağlanır. Bu gerekçelendirme Mrs. Alving’in ağzından dile getirilir;

Bn. Alving- Hortlaklar. Odadan Regina ve Oswald’ın sesini duyunca hemen önümde bir çift hortlak görmüş gibi oldum. Yavaş yavaş hepimizin birer hortlak olduğunu düşünüyorum, Bay Manders. Anne babalarımızın ruhları bizim içimizde yaşamakla kalmıyor, bunun yanı sıra öldü sayılan her türlü inanç ve düşünce de yeniden ortaya çıkıyor. Bunlar içimizde uykuya yatmış gibi; varlıklarından haberdar bile değiliz; ama yine de onlardan kurtulamıyoruz. Ne vakit bir gazete alıp okusam satır aralarından kayıp giden hortlaklar görüyorum sanki. Hortlaklar bütün dünyayı sarmış...her yerde...kum gibi kaynıyorlar. Bizse aydınlıktan öylesine korkuyoruz ki, hepimiz.⁴⁷⁷

Monologa yakın duran bu konuşma, oyundaki diyalog hakimiyetinin zayıfladığı tek dil kullanımınıdır. Bu konuşma aynı zamanda Ibsen’in görüntüyü sözün/söylemin egemenliği altına alma ve görüntüyü nesnellik ve benzerlik ilkesi uyarınca kullanma çabasının sonucudur.

Geçmişteki bir anın şimdide tekrar ortaya çıktığı bir başka sahne, ikinci perdede Mrs. Alving’in, Manders çıktıktan sonra yemek odasının kapısını açtığında Oswald’ı masada oturur halde görerek “hafif bir çılgılık at”tığı yerdir. Bu çılgılık nedensel olarak Mrs. Alving’in Oswald’ın evde olduğunu bilmemesi ve Manders’e anlattığı ‘gerçekler’in Oswald tarafından duyulduğuna dair endişesini ifade ederken, aynı zamanda Mrs. Alving’in Oswald’da Kaptan Alving’in suretini gördüğünü de açık

⁴⁷⁶ Holzapfel, ön.ver., s.102

⁴⁷⁷ Ibsen, ön.ver., s. 54.

eder; Oswald babası gibi yemek masasında saatlerce oturarak içki içmektedir. Geçmişte yaşanan tekrarlanmakta, daha önce Kaptan Alving'le bu masada oturan Mrs. Alving, şimdi aynı şekilde içki içen oğluyla oturmaktadır.

Bn. Alving: Masa başında bu kadar uzun kalmamalısın Oswald.

Oswald: Ama masada oturmak çok hoşuma gidiyor anneciğim. ⁴⁷⁸

Son sahnede de çift pozlama etkisi devam eder; “Bayan Alving başında bir şal, limonluktan dışarı bakmakta, onun gibi başını sarmış olan Regina da hemen Bayan Alving’in yanında durmaktadır.” Bu ‘tablo’, “Regina’yı belli belirsiz Mrs.Alving’in bir double/sureti olarak yaratır.”⁴⁷⁹ Manders sahneye girene kadar birbirlerinin ikizi olan bu kadınlar, donmuş ‘canlı tablo’ etkisi yaratırlar ve aralarındaki diyalog da aynı tek düzelik ve donmuşluk üzerinden kurulur:

Bn. Alving: Her yer baştan aşağı yanıp kül oldu.

Regina: Bodrum hala yanıyor.

Bn. Alving: Oswald niye gelmiyor, anlamıyorum. Kurtarılacak bir şey yok ki artık.

Regina: Şapkasını götürüp vereyim mi?

Bn. Alving: Şapkasını bile almamış mı?⁴⁸⁰

Bu “stereoskopik tablo illüstrasyonu,” oyunun görsel dramaturgisinde önemli bir rol oynar. Bu stereoskopik etkinin bütünüyle yıkılması Regina’nın, annesi Johanne ile Kaptan Alving’in birlikteliklerinin çocuğu olduğunu, Mrs. Alving gibi ‘asil’ bir kadın olamayacağını, çünkü annesinin aslında “o biçim kadınlardan biri” olduğunu öğrendiğinde bozulur. “Önce Bayan Alving, sonra da Regina şallarını çıkarırlar.”⁴⁸¹ Ibsen, böylece stereoskopik etkiyi ‘annenin yolu’ndan giden kız çocuğu ‘nesnel’

⁴⁷⁸ Ibsen, ön.ver., s. 63-64.

⁴⁷⁹ Holzapfel, Ibsen, ön.ver., s. 104.

⁴⁸⁰ Ibsen, ön.ver., s. 81.

⁴⁸¹ Ibsen, ön.ver., s.88.

gerekçesiyle Kartezyen bakış açısına dönüştürür. Ibsen, ‘olduğu gibi’ görünen gerçeklerin bilimsel dayanağa sahip gözlemcisi olarak, izleyiciyi nazarın alanından görmeye davet eder. Mrs. Alving ve Regina arasında yaratılan çift pozlama kalıtsal miras teması uyarınca başka bir ikizliğe, Regina’nın annesinin yürüdüğü yoldan yürümesi ikizliğine bağlanarak logos-merkezciliğin nedensel akışına bağlanır; böylece görüntü ikincilleşerek sözün/akılın/düzenin egemenliğine sunulur.

Regina: Demek annem de o biçim kadınlardan biriydi... O zaman, lütfen efendim, bir an önce buradan ayrılmama izin verir misiniz?... Eğer Oswald babasına çekmişse, ben de anneme çekeceğim her halde... Hoşça kalın (Selam verip salon kapısından dışarı çıkar)⁴⁸²

Ibsen’in görsel dramaturgisinde stereoskopik etki ve art imge üretiminin yanı sıra, Ibsen döneminde oldukça popüler olan ruh fotoğrafçılığının izlerini de görmek mümkündür. Çift pozlama tekniği ile üretilen ruh fotoğrafları, gerçeklik, yanılsama ve mimesis hakkında ciddi bir tartışmanın merkezinde yer alır. Rachel Price, “1880’lerin ortalarında fotoğrafın ruhu ortaya çıkardığının düşünüldüğünü” not eder, aynı zamanda fotoğraf makinesinin icat edildiği erken dönemlerde “öznenin kendini kaybettiği anlarda öznenin ruhunun” fotoğrafla resmedilmesinin amaçlanmasından bahseder. Fotoğrafın dış ve iç gerçeklik arasındaki gerilimin bir aracısı olarak ortaya çıkması, Benjamin tarafında da dile getirilir; ona göre fotoğraf “yavaşlatma ve büyütme” sayesinde, “bilinçaltında, saklı sırları ortaya çıkarır.” Price’e göre “fotoğrafın görünmeyeni, kaydedilmiş olanı, hatta kaydedilemez olanı ele geçirme arzusu”, Ibsen metinlerinde Diderotcu içine çekme estetiğinin röntgenci bir bükülmesi”dir.⁴⁸³

⁴⁸² Aynı, s.90-91.

⁴⁸³ Rachel Price, “Animal, Magnetism, theatricality in Ibsen’s “The Wild Duck”, **New Literary History**, VI.37, No.4 (Johnes Hopkins University Press) s.807

Hortlaklar'ın kapanış sahnesinde, oyun boyunca hakim olan kapalı havanın yarattığı görsel etki, güneşin parıldamasıyla dağılır ve dış uzam görünürlük kazanırken iç uzam dar görünmeye başlar. Descartes, “göz kamaşmasının yol açtığı delilik ve mantıksızlık”tan söz eder⁴⁸⁴, çünkü aklın gözü olan göz kamaştığında akıl da kamaşacaktır. Ancak 19. yüzyılda güneş “hiçbir zaman görülemeyen bir parlaklığın imkansız imgesi” olduğunu kadar, “yutup yok eden bir aydınlığın art-imesi”dir de. Kör olma pahasına güneşe çıplak gözle bakarak resimler yapan J.M.W. Turner'in resimlerinde güneş, tek başına bir parlaklık olarak değil, maruz kalınan güneş ışınlarının gözde yarattığı etkileriyle birlikte tasvir edilir. Bu durum “dış dünyadaki nesnelere temsil etmeyen ya da bunlara göndermede bulunmayan bir görme”dir.⁴⁸⁵ Final sahnesinde doktorunun teşhisiyle Oswald, beyin yumuşaması yaşar ve güneşi ister. Oswald'ın ve Mrs. Alving'in bakış açıları sahneyi ele geçirmiş, bu noktada öznel ve nesnel görme birbiri içine geçmiştir. Final sahnesinde Oswald ölen babasının koltuğuna uzanır, güneş yükselmeye başlıyordur. Mrs. Alving “Bak Oswald, bizi ne kadar güzel bir gün bekliyor. Güneşli, pırıl pırıl; şimdi her yanı görebilirsin” der; oysa “Oswald'ın görme yeteneği kalıtsal hastalığı nedeniyle zayıftır”. İzleyicinin görüşünde ise “Güneş yükselmektedir. Uzaktan görünen karlı dağlar sabahın güneşinin altında cam gibi parlamaktadır.” “Bu manzaraya sırtı dönük olan, koltuğunda hareketsiz otur”an Oswald, “Anne, güneşi ver bana.” der. “Oswald koltuğunda erimiş gitmiştir sanki tüm kasları gevşemiş, yüzü anlamsız bir ifade almıştır. Gözleri aptalca bakar; Mrs. Alving dehşet içinde titremeye başlar.” Oswald tekrar eder, “Güneş...güneş”. Oswald, güneşe bakmadan güneşin parlaklığında erimiştir sanki. Anne, Oswald'ın birkaç adım ötesinde durur, korku dolu gözlerle

⁴⁸⁴ Crary, ön.ver., s 152.

⁴⁸⁵ Aynı, s.154.

Oswald'a bakabiliriz." Güçlü bir biçimde bir 'tablo'yu anımsatan bu sahnede Oswald, "babasının koltuğunun derinliklerine batarken", baba ve oğlun sureti olarak somutlaşır. Oswald'ın kanepenin "derinlerine dalarak bedensel ağırlığını kaybetmesiyle babasının hayalet"ine dönüştüğü bu sahnede, babanın kadife kanepesi, **Hortlaklar** metnini "cam levha yüzeyine yansıyan geçmişin ruhlarının görüntülerini elde eden "ruh fotoğrafçılığı"nın çift pozlama tekniği"nde somutlaştırır.⁴⁸⁶

Oswald'ın felci ile Mrs. Alving'in "dehşetten dili tutulmuş" ve "kaskatı" halinin oluşturduğu bu 'tablo'nun güçlü görselliği, ikili bir görsel anlama sahiptir; Oswald'ın felçli hali ve Mrs. Alving'in "kaskatı"ğındaki jestsel yoğunlukla bu 'tablo', bir yandan, tableaux vivants (canlı tablolar) veya eylem portrelerinde görünen, figürlerin içinde buldukları eyleme gömülü olmalarıyla izleyicide içine çekmeyi sağlayan etkilerine bağlanır. Bu görsel düzenleme, Diderot'un sözünü ettiği 18.yüzyıl gerçekçi resimlerinde işlerine gömülü olan sıradan insanların, tam da işlerine gömülü olmaları dolayısıyla izleyicinin bakışını içine çekmelerini, jسته gömülmüş bedenleriyle sağlar. Diğer yandan bu 'tablo'nun güçlü etkisi onu oyun boyunca logos'la birbiri ardına bağlanmış ve aynı logos gereğince nesnel bir nedensellikte örülmüş 'tablolar' dizisinden çıkarır, bu anlamda güneşin temsili değil, güneşe bakmanın kendisi izleyiciye gösterilir gibidir. Oysa Ibsen oyun boyunca bütün hortlakları dizginlemiş ve onları logos'a bağlamıştır; hortlaklara getirilen bütün nesnel açıklamalara rağmen bu 'tablo', 'yeni' sahneleme olanaklarını kışkırtır gibidir.

Mrs. Alving ve Oswald'ın toplumsal yapının bakış açısında görünen dış gerçeklik ve karakterlerin derinliklerinde yaşantılanan iç gerçeklik arasındaki gerilimin 'kurban'ı olmaları, oyunun görsel düzenlemesinde stereoskop, art imge ve ruh fotoğrafçılığına

⁴⁸⁶ Holzapfel, ön.ver., s. 105.

özgü çift pozlama tekniği ile açığa çıkar. Bununla birlikte Ibsen, bu gerilimi nihayetinde nesnel bir dayanağa bağlar; soya çekimle gelen frengi hastalığının yarattığı beyin yumuşaması. Aynı zamanda oldukça simgesel olan bu hastalık, Ibsen’i Kartezyen perspektifin gözlemcisi olma durumuna bağlayan önemli bir etkendir. Kalıtımın sağladığı nedensellik ilkesi metnin Diderotcu anlamda bir tablo etkisi yaratmasını sağlar; kurmaca kendi içinde tamamlanmış bir bütündür, olaylar nedensellik ilkesi uyarınca bir araya gelmiştir ve izleyicinin bakışının ‘orada’ olduğuna dair her türlü ima dışarıda bırakılmış, kurmaca logos-merkezli bir yapı üzerinde temellendirilmiştir. Diderotcu tablo sayesinde izleyici, gördüğü şeye dahil olmadan sahnenin/tablonun içine çekilebilir ve Kartezyen görme pozisyonuna davet edilir.

Szondi’nin analizinde gösterdiği, çoğu zaman saklı kalmış ve dış gerçeklikte herhangi bir değişime neden olmamış iç gerçeklik, Ibsen’in oyunlarının görsel dramaturgisinde stereoskop, art imge ve ruh fotoğrafçılığına özgü çift pozlama teknikleriyle yansıtılır. Çift pozlama etkisi Ibsen’in pek çok oyununda ikizlikler biçimde ortaya çıkar; **Yaban Ördeği**’nde karakterlerin saklı kalmış iç gerçeğinin simgesi olan mekan içinde mekan, **Nora Bebek Evi**’nde “hem gerçekliğin resminin kesin bir biçimde verilmesi hem de öznel görüşün taraflı bir biçimde gördüğü gerçeklik”⁴⁸⁷ arasındaki ikili bakış açısı, **Rosmesholm**’da geçmişin ‘hayaletleri’ni simgeleyen taş köprü gibi.

Nedensellik ilkesi sayesinde bütün ‘hayalet görüntüler’, izleyiciye insanın çevresine ve ailesine yazgılı oluşunun bir simgesi olarak sunulabilir. İzleyici kendi gündelik eylemleri içine gömülmüş ve hiçbir seyredilme kipi taşımayan bu karakterlerin özel

⁴⁸⁷ Holzapfel, ön.ver., s.89.

hayatlarını yazarın gördüğü yerden, nesnel ve bilimsel bir pencereden izlemeye davet edilir. Antik Yunan trajik kahramanları ile Ibsen kahramanlarını karşılaştıran Erik Osteud, Ibsen kahramanlarının trajik kahramanların yaşadığı anagnorisis'i sahnede yaşamadıklarını, bunun yerine anagnorisis'in "temsil sahnesi üzerindekiyle özdeşleşmiş olan" izleyicide yaşandığını düşünür. Ona göre "karakter kendisini tanımaz", fakat bir otorite olan yazarla aynı bakış açısını paylaşan izleyici "tanımayı teşhis edebilecek bir üstünlük"le donatılmıştır. Böylece izleyici, alımlama anında yaşayacağı trajik etkiyi ancak kurmacanın kendi içine kapalı bütünselliğinin bir etkisi olarak yaşantılar. Böylece "temsil sahnesi estetiği izleyicinin estetik deneyimine dönüştürülür."⁴⁸⁸

Bir gözlemci olarak oyun yazarı, Kartezyen perspektifin gözlemcisinde olduğu gibi, dünyayı tek bir anda görür ve bu bakıştan yansıyan 'tablo' tek zamanlıdır. Daha sonra oyun yazarı, kendi bakışının içinde yer almadığı bu tek zamanlı 'tabloları' nesnel bir zaman kronolojisi içinde birbiri ardına getirir. Bakış noktasının tekilliği ve sabitliği nedeniyle tek bir zamanda ortaya çıkan 'tablo', logos-merkezli düzen içerisinde sözün/söylemin emrine sunulur. Zamanın tekilliği sayesinde oyun yazarının gördüğü şeyden 'çekilmesi' mümkün olmaktadır. Oysa Kartezyen perspektifin bakış açısını yıkan Kübist devrimde, örneğin "Picasso'nun Cezayir'li Kadınlar tablosuna baktığımızda, figürleri eşzamanlı olarak her tarafından görülür biçimde yaptığımızı gözlemleriz. Figürün geçmişi, geleceği ve o anı aynı figürde toplanmak"la birlikte figürün etrafında gezinen ressamın zamanı da resmin içindedir. Böylece "statik olarak bir noktada durup çevresini izleyen kişinin bakış açısı yerine,

⁴⁸⁸ Osterud, ön.ver., s.44.

izleyen kişiyi olayın içine alarak⁴⁸⁹ gerçekleştirilen sahne/tablo/uzamın bakış estetiği, nazarın tek zamanlı, sabit bakışı yerine, gamzenin gözlemcinin bakışını da tablonun/sahnenin/uzamın içine yerleştiren bakışına doğru kayar. Tek zamanlı olan nazarın bakış estetiğinde “Aristoteles'ten beri süregelen bir mimesis yani doğanın taklit edilmesi” anlamında benzeyen ve benzetilen ilişkisi hakimdir. Foucault, bu ilişkiyi şöyle anlatır;

Benzeyişte bir ‘model’ vardır ve bu kendisinden çıkarılabilecek olan ve gittikçe silikleşen bütün kopyaları düzenle sıralar ve kademeleştirir. Benzeyişin temelinde, buyuran ve sınıflayan bir ilk başvuru noktası vardır... Tablonun mekânından kovulan, birbirilerine gönderen şeyler arasındaki bağlantının dışına itilen benzeyiş, ortadan yok olur... bir yerde egemenlik sürmek için çekip gitmiş olmak, benzeyişin özü değil midir? Şeylerin bir özelliği olmayan benzeyiş, düşünceye özgü değil midir?⁴⁹⁰

Bir gözlemci olarak Ibsen, **Hortlaklar** metninde tek bir noktada duran Kartezyen perspektifin gözlemcisinde olduğu gibi modeli logos-merkezci bir düzen içerisinde kopyalar. **Hortlaklar** metni hem uzam hem de zaman anlamında Foucault'nun benzeyiş olarak adlandırdığı benzerlik olarak mimesisi kullanarak, uzam ve zamanı Kartezyen perspektifin düzenine göre bakışa sunar. Ancak Ibsen'in nedensellik ilkesine dayanan logos-merkezci tutumu, geçmiş ile şimdi arasındaki ilişkide, model ile kopya arasında bir kademeleştirme gözetmeyen, kopyaları bir düzen içerisinde art arda sıralamayan, model ile kopyayı, geçmiş ile şimdiyi yan yana getiren stereoskop, art imge ve ruh fotoğrafçılığına özgü çift pozlama ortaya çıktığında sarsıntıya uğrar. Oswald'ın Kaptan Alving'e benzerliği geçmiş ile şimdi, model ile kopya anlamında ele alındığında, Oswald kimliğini Kaptan Alving'den alır. Ancak Oswald sadece babaya dönüşmez, final sahnesinde kimliğini bütünüyle yitirir; böylece kopya

⁴⁸⁹Filiz Yenişehirlioğlu, “Resimde Zaman ve Mekan Kavramı”, <https://goo.gl/mL5f0R>, erişim tarihi: 10.01.2016.

⁴⁹⁰ Michel Foucault, **Bu Bir Pipo Değildir**, Çev. Selahattin Hilav, (İstanbul: YKY, 2010) s.42-43-45.

modelden aldığı kimliği yitirdiğinde, modelin kimliği de şüpheye düşer, kaynak ya da köken hayaletleşir. Bir benzeyen ile benzetilen olarak Oswald ile Kaptan Alving arasındaki ilişki Oswald'ın kimliğini yitirmesiyle görünür hale gelir; benzeyen ile benzetilen arasındaki ilişki belirsizleşmeye, düzeni, hiyerarşiyi kaybetmeye başlar ve ikisi arasındaki bağlantı dolaşıma girer. Picasso'nun figürün etrafında gezinen zamansallığı gibi bu ikili birbiri etrafında dolaşmaya başlar. Ibsen'in Kartezyen perspektif sayesinde hikayenin art alanına getirdiği genişlik, stereoskop, art imge ve ruh fotoğrafçılığına özgü çift pozlama nedeniyle sarsıntıya uğramaya başlar; çünkü gözlemci tek zamanlı olan sabit bakış açısının getirdiği hiyerarşik bakışı kaybetmiştir. Geçmiş ile şimdi arasında neyin önde neyin arkada duracağını belirleyen Kartezyen perspektif yerine, geçmiş şimdinin görüntüsünün içine sızar, bir hayalet görüntü yaratır ya da şimdinin görüntüsünü hayaletleştirir. Bir başı, ortası ve sonu olan hikaye, ardışık dizilim yerine üst üste bindiğinde, nedensel ilişki sayesinde gizlenen olaylar arasındaki ilişki görünmeye başlar. Eşzamanlı zaman sayesinde, Picasso'nun figürlerinde olduğu gibi, “figürün geçmişi, geleceği ve o anı aynı” anda görülür.

Ailenin aslını simgesel olarak kuran aile fotoğrafı olarak sahne puslu ve sislidir, aile fotoğrafı pus içinde görünürlüğü yitirmeye başlar. Fotoğrafın geçmişinde asıl olarak durması gereken art alan, kopya şimdide hayalet olarak ortaya çıkar. Böylece bir kopya olan aile fotoğrafı da hayaletleşir ve simgesel tanınırlığı kuşkulu hale gelir. Oswald final sahnesinde kimliğini yitirdiğinde, asıl ile kopya arasındaki ilişki de hayaletleşir. İçinden hayaletlerin çıktığı bir aile fotoğrafı olarak final sahnesi görüntüsü, söz/söylem karşısında görüntüye eşit söz hakkı tanımaya başlar. Oysa sözün/söylemin egemenliği altındaki görüntü, sadece bir benzeyiş olarak ortaya çıkar

ve bu sayede modeli/asıl olanı ileri sürdüğünü iddia edebilir. Görüntünün modele/asıl olana benzeyişi söz/söylem ile kontrol altına alındığından, bu kontrolün dışına çıkan görüntü, gerçekliğin ‘olduğu gibi’ gözlemlenebilir ve yine ‘olduğu gibi’ yansıtabilir olduğunu iddiasının geçerliliğinde kuşkuya yol açar.

Sonuç olarak Ibsen’in **Hortlaklar** adlı metninin görsel dramaturgisi Kartezyen perspektifin hakimiyetindedir, ancak aynı zamanda hortlama düşüncesinin görsel düzene getirdiği stereoskop, art imge ve ruh fotoğrafçılığına özgü çift pozlama tekniği, bu hakimiyetin sarsıntıya uğramasına yol açar.

3.2. Heiner Müller’in “Resim Tasviri” Adlı Metnin Görsel Dramaturgisi

Heiner Müller’in 1984 tarihli **Resim Tasviri/Bildbeschreibung** metnin başlığı, manzara (Bild) ve tasvir (beschreibung)’i sunarak manzara ile tasvir arasındaki ilişkiye yöneldiğini ilan ederken metnin İngilizce başlığı, **Explosion of a Memory/Description of a Picture [Bir Hafızanın Patlaması/Bir Resim Tasviri]** manzara ile tasvir arasındaki ilişkinin “patlaması”nı ima eder. Heiner Müller, **Resim Tasviri** metnin Sofya’daki bir sahne tasarımı öğrenci olan Emilia Kolewa’nın çizimiyle karşılaşması sonucu ortaya çıktığını söyler. Oldukça bozuk ve uygulanamaz olan çizim, belirsizlikler ve hatalarla doludur. Müller bu karşılaşmayı şöyle anlatır:

Sofya’da dekor öğrencilerinden biri ... bir rüyasını çizdi. Freud okumamıştı, böylece bire bir, sembol önüne bir engel konulmaksızın çizdi. Ben bu resmi tasvir etmeye başladım. Sonra resme, düzeltilmemiş çizimlerden çıkan çağrışımlarla yaklaştım, hata, fantezi

için özgür alan olmuştu. Bir resmi tasvir etmenin anlamı, onu yazıyla yeniden boyamak demektir. Tasvirle bir başka araca çevirmek. Ağaç, Kadın, Adam, Ev resminin sabit noktalarıydı. Metnin yapısı, bir resmi bir başka soruya ulaştırıyordu. Bir katman her defasında, öncekinden ayrılıyor ve bakışı değiştiriyordu. Sonunda gözlemcinin kendisi de yani resmin tasvircisi de soruyla birleşiyordu. O derece kendini temsil eden, kendisiyle oynayan bir oto dramdı. Yazar onun anlatıcısı ve rejisörü oluyordu.⁴⁹¹

Florian Vaßen'e göre bu resim belli bir resimdir veya belli bir resim türünü gösterir; "soyut değildir, kimi gündelik nesnelere içerir" ve aynı zamanda "bir rüya sahnesindeki gibi sürrealistik" özellikler gösterir. Ayrıca resim "bir doküman" olarak ulaşılabilir değildir; metinlerarasılık veya araçlararasılık tarafından üstü boyanmıştır. Resmin belli bir konusu yoktur; "birkaç hikaye potansiyeli"ne sahiptir ve resmin öznesi resmin içinde erir.⁴⁹² Sadece virgüllerin kullanıldığı, tek bir cümle biçiminde oluşturulmuş bir blok metin olan **Resim Tasviri**, bir nesir fikrini çağırırken sahne için yazılmış olmasıyla konvansiyonel sahnelemeye direnir. Prömiyeri 1985'da Avusturya'daki Graz festivalinde yapılır ve daha sonra 1986'da Robert Wilson'ın American Repertory Theatre'da Euripides'in **Alkestis** sahnelenmesinde bir prolog metin biçiminde sahnelenir.⁴⁹³ Metin, tiyatro için anlam oluşturacak "bir işaret vermez, sadece bir başlık içerir, sonunda bir not ve onlarında arasında tek bir cümle olan bir metin bloğu"dur. Metnin sonundaki not, zaten "bir resmin tasvir edilmesinin yorumlaması olan" metnin, yeniden yorumu gibidir.⁴⁹⁴

No oyunu KUMASAKA'dan, ODYSSEA'nın 11. Şarkısı'sından, Hitchcock'un KUŞLAR'ından ve Shakespeare'in FIRTINA'sından alıntı yapan RESİM TASVİRİ, ALKESTİS'in üzerine yapılan bir

⁴⁹¹ Heiner Müller, **Krieg ohne Schlacht**, s.342. Aktaran: Süreyya Karacabey, **Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller**, s.223.

⁴⁹² Florian Vaßen, "Images become Texts become Images: Heiner Müller's Bildbeschreibung (Description of a Picture)", **Heiner Müller. ConTEXTS and HISTORY**, Ed. Gerhard Fischer (Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1995) s.165.

⁴⁹³ Michael Wood, "Bildbeschreibung; Description of a Picture", <https://goo.gl/FN8Cgg>

⁴⁹⁴ Andrea Christin Decker, **Locating the Image: Heiner Müller and the Acoustic**, (Harvard University, 2009, Doctonal Thesis) s. 44.

resim [overpainting, übermalung] olarak okunabilir. Metin ölümün ötesindeki bir manzarayı tasvir etmektedir. Olay her türlü gelişebilir, çünkü sonuçları geçmişte kalmıştır, yok olmuş bir dramatik yapıda bir anının patlamasıdır.⁴⁹⁵

“Patlama” fikri, bir yandan dramatik yapının tutarlılığının patlamasını, dolayısıyla bu hükümsüz türden geriye kalan “çoklu birleşme yerleri olan fragmanları”⁴⁹⁶ ifade ederken, diğer yandan bütünlüklü bir anlatı tekniğiyle olan uzaklığını ilan eder. Metnin tek direkt konuşması “SANA BİR DAHA GELMEMENİ SÖYLEDİM ÖLÜ ÖLÜDÜR”⁴⁹⁷dür. Bu, Vaßen’e göre aynı zamanda “sona ermiş dramatik yapıya” Müller’in bir göndermesidir.⁴⁹⁸ Metindeki “patlama” fikri, bütünlüklü hikaye anlatmayla ilişkili olan geçmişin/anının temsil edilmesinin olanaksızlığına gönderme yaparak anlatıyı tek bir anın patlamasına kilitler. “Patlama”, karakter, diyalog ve eylem gibi öğelerin yokluğuyla, resim ile tiyatro arasında Antik Yunan perspektifli sahne tasarımından beri kurulmuş olan anlaşmayı bozar ve poetik temsilin birlikli imgelemine iptal eder. Bir manzaranın tasvir edilmesini kapsayan **Resim Tasviri** metni, ‘ben’ diye konuşan bir gözlemcinin bir manzarayı tasvir etmesidir. Ancak bu sesin “kime ya da neye ait olduğu” belli değildir.⁴⁹⁹ Bununla birlikte metin manzarayı değil, manzaranın tasvir edilmesini konu edinir. Bu nedenle metnin temel konusu ya da sorusu, manzaranın tasvir edilmesi veya manzaranın tasvir edilmesinin icrasıdır. Bu anlamda metin “ne ‘bir resim’ veya ‘anlatılan bir resim’dir, ne de ‘resim draması’ veya ‘bir sahne resmi’dir.”⁵⁰⁰ Gözlemci/tasvirci metnin başında, görsel bir sanat eserini yorumlayan bir sanat tarihçisi –belki de, ilk görsel sanat tarihçisi olan

⁴⁹⁵ Heiner Müller, Resim Tasviri, s. 220.

⁴⁹⁶ Sönke Hallman, “The Time of Reading”, **Image and Narrative**, Online Magazine of the Visual Narrative, 18. Thinking Pictures, <http://goo.gl/6vxAik>

⁴⁹⁷ Heiner Müller, Resim Tasviri, **Hamlet Makinesi**, Çev. Zehra Aksu Yılmaz (Ankara: DeKi, 2008) s.219.

⁴⁹⁸ Vaßen, ön.ver., s.168.

⁴⁹⁹ Karacabey, ön.ver.s. 225.

⁵⁰⁰ Vaßen, ön.ver., s.168.

Vasari- gibi resmin detaylarını titizlikle inceler ve aktarır. Sanat tarihçisi Vasari'den bu yana, Diderot'da dahil, resim ve heykel gibi görsel sanat yapıtlarını kelimeler yoluyla inceleme, görsel bir temsili sözel bir temsille ifade etme, Horace'ın "Ut pictura poesis"/"Şiir resim gibidir" sözüyle ifade edilegelen gelenek, resim ile şiir arasındaki rekabette denk düşer. **Resim Tasviri** metni kelimeler yoluyla görsel olanı çağırarak hem bu geleneği hem de Diderot'un tiyatroyu yaşayan resim serileri biçiminde ele aldığı geleneğin ironik kullanımlarını içerir. Tasvirin belirsizliği metne, "bütünsel bir anlam" atfetmeyi imkansızlaştırarak resim ile tiyatro, görsel olan ile sözel olan arasındaki ilişkileri sorunlaştırır. **Resim Tasviri** metni, bir yandan imge/görüntü ile gerçeklik ilişkisi anlamında görsel temsil sorununa, diğer yandan imgenin/görüntünün canlandırılması anlamında "bir tiyatro sorgusuna" açılır; bir resmin tasvir edilmesi ve bir resmin tasvir edilmesinin sahnede icra edilmesi, bir meta-drama biçiminde metnin temel soruları haline gelir.⁵⁰¹ **Resim Tasviri** metni bu açıdan bir yandan "tiyatral olayın görüldüğü yer anlamına gelen Yunanca *theatron*"a⁵⁰² diğer yandan *theoria*'nın "salt görüyle" ilişkisine, dolayısıyla Antik Yunan tragedyasının tasarımı olduğunu düşünülen perspektife ve yine kaynağı Antik Yunan felsefesine atfedilen modern bilimin göz-merkezciğine bir çeşit ikona kırıcılıkla yaklaşır. Böylece "patlama" fikri sadece dramatik yapının hükümsüzlüğüne değil, aynı zamanda tiyatronun göz-merkezci kaynağına yapılan bir saldırı olarak da okunabilir. "Patlama", "gözlemin, görmenin ve daha sonra temsilin dayanağı olan kendini-bilen özne kavramına bir itiraz"dır. Lehman, **Resim Tasviri** metninde "taşlaşmış, sonsuzlukta hareketsiz, tekrar eden bir bakış" olduğunu

⁵⁰¹ Deeker, ön.ver., s.4.

⁵⁰² Bleeker, ön.ver., s.2.

vurgular. Bu bakış, “*theatron* ile *theoria*”nın uyumuna karşı çıkan bir başka bakış imkanıdır.⁵⁰³

Resim Tasviri metni manzaranın ‘genel’ sunumuyla başlar; “Bozkır ile savan arası bir manzara, gökyüzü Prusya mavisi, içinde iki dev bulut yüzüyor”⁵⁰⁴. Görsel sanat tarihi açısından bulut, daha çok yüksek sanat ile birlikte düşünülürken, Prusya mavisi “bir ressamın özel bir rengi” gibidir. Perspektifli manzara resmi için temel sorun ya da konulardan biri olan bulut, Hubert Damisch’in, Batı resim geleneğinde bulut kullanımlarını tarihsel bir perspektifle ele aldığı aynı adlı kitabı **Bulut Kuramı**’nda, Rönesans ressamlarının Ortaçağ resminin “yaldızlı fonu”ndan ayrılması, “ufuk çizgisini alçaltmaları ve perspektifli kompozisyonu göğe doğru açmalarıyla” tanımlanır. Perspektifli kompozisyon için hem bir sorun hem de sorunla başa çıkmanın bir göstergesi olan bulut, özellikle göz yanılsaması ile ilişkilidir. Çünkü Damisch’e göre perspektif “yalnızca kendi düzenine çekebileceği şeyleri, yer kaplayan ve konturu çizgilerle tanımlanabilen şeyleri *bilmek* zorundadır.” Buna karşın bulutların, “ne konturlarını belirleyebiliriz ne de biçimlerini yüzey olarak çözümleyebiliriz. Leonardo da Vinci’nin tanımladığı gibi, ne biçimi ne açık seçik uçları olan ve sınırları iç içe geçen cisimlerdir bulutlar.” Bu noktada Damisch, Filippo Brunelleschi’nin bulut sorunu için “ayna yöntemi”ne başvurarak gökyüzünü “tasvir etmeye kalkmadı”ğın, “göstermekle yetindi”ğini ve “bu amaçla hileye başvurdu”ğunu söyler.⁵⁰⁵ **Resim Tasviri** metninde klasik sanatın temel meselelerinden biri olan bulut tasviri, hemen ardından “soldaki, daha büyük olanı bir

⁵⁰³ Margaret Hamilton, **Transfigured Stages. Major Practitioners and Theatre Aesthetics in Australia** (Amsterdam-New York:NY, 2011) s.175.

⁵⁰⁴ Müller, ön.ver., s. 215.

⁵⁰⁵ Hubert Damisch, **Bulut Kuramı. Resim Tarihi İçin Bir Katkı**, (İstanbul: Metis, 2012) s. 164-165.

eğlence parkının ipini koparmış şişme hayvanı olabilir” diyerek lunaparktan kaçan “kitsch” bir nesneyle yıkılır. Bununla birlikte bulutların yüksek sanatı ile balonun kitschliği arasında kurulan analogi, yapay ile doğal nesnelere, sürekli değişen olasılığın uçlardan biri olarak şemalaştırır. Gözlemci/tasvirinin tasvirine gökyüzü ile başlayarak yavaş yavaş aşağı inişinde olduğu gibi, manzara toprakla gök arasındaki iletişimin dikey aksında yapılandırılır; neredeyse yere ayak basmayan “uçarcasına adımları, dans adımları” olan adamın göğe yükseliş jesti ile “yerden mi bitiyor ve gözden mi kayboluyor yerin içinde” veya “yerin içine geri dönmek üzere” olan kadının “yere çevrili ... bakışı”⁵⁰⁶ arasındaki dikey aks; gökyüzü, yer yüzü ve yer altı arasındaki dikey aksta hiçbir alan sabit ve hareketsiz değildir. Manzaranın ölümler diyarına mı yeryüzüne mi ait olduğunu da bilinemez, çünkü “ölüler güneş altına dönemezler,”⁵⁰⁷ oysa kadın dönmüştür, kadın böyle yaparak yer altını yeryüzüne taşımış gibidir. Müller bunu metne eklediği son notta da verir; “metin ölümün öteki tarafındaki bir manzarayı tasvir etmektedir.”⁵⁰⁸ Bunun yanı sıra, “resmin kenarı bacaklarını kesmiş” olan ve “dizlerine kadar hiçlikte” duran kadın ve “yere değmeyen”, “dans adımlı” adamın zemini, oldukça kaygan hatta geçirgendir; sanki bu zeminde durmanın tek olanağı, ya sürekli bir biçimde göğe yükselmek ya da sürekli bir biçimde yerin dibine batmaktır.

Perspektifli resmin derinlikli göz-merkezciliğinin tersine, burada manzara dikey düzlem de kurulur. Konuşanın belirsizliği, manzaranın kendi kendine görülüyor olduğu fikrine çağrışım yaparken, manzaranın Kartezyen perspektifin derinliğini sağlamıyor oluşu, bu çağrışımın bütünlüğe kavuşmasına izin vermez. Bilindiği gibi

⁵⁰⁶ Müller, ön.ver., s.215- 216-217.

⁵⁰⁷ Euripides, *Alkestis*, Çev. A.Hamdi Tanpınar, (Maarif Matbaası, 1943) s.57.

⁵⁰⁸ Müller, ön.ver., s. 220.

Kartezyen perspektifin temel amacı, çeşitli araçlar kullanarak manzaranın kendi kendine görülüyor olduğu duygusunu yaratmaktır. Bu yanılsama özellikle derinlik ve araçların gizlenmesi yoluyla gerçekleştirilir. Ancak **Resim Tasviri**'nin manzarasında böyle bir derinlik yanılsaması mevcut olmadığı gibi, metnin sonunda ses'in 'ben' diye konuşması ve manzaranın içine çekilerek manzara olmasıyla manzaranın biri tarafından görülüyor olduğunu gizlenmez. Manzaranın perspektife özgü derinliği kurmamış olması, anlatının belli bir merkeze (kaçış noktasına) kilitlenerek uzamda ve zamanda derinlikli bir biçimde sıralanmasını, böylece başı, sonu ve ortası olan bir anlatının kurulmasını imkansızlaştırır. Manzaranın derinliği yerini, dikey düzlemdeki yüzey estetiğine bırakır. Kartezyen perspektifin derinliği yerine yüzeye 'yapışma', bakışın manzaranın içinde kurulması yerine, bakışın manzara ile izleyici arasında kurulmasına yol açar. Bununla birlikte manzara resminin yüzeyini dolduran görüntü/imgeler, tersten perspektifte ya da Picasso'nun resmin yüzeyini kumaş, kağıt gibi çeşitli materyallerle doldurduğu kolajlarında olduğu gibi, tablonun/sahnenin yüzeyinden taşmaya, izleyiciye doğru yeni bir ara uzama yönelmeye başlar. Benzer bir yüzey estetiğinin kullanıldığı tersten perspektifle yapılan Ortaçağ ikonalarında "ışık, gözden çıkarak ikonaya değil, ikonadan çıkarak göze yönelir"; burada amaç "tanrıyı nasıl gördüğünü göze getirmek değil, ikona önünde duran kişinin tanrısal ışığa görünür kılınması"dır.⁵⁰⁹ Ortaçağ ikonları Florenski'nin belirttiği gibi özellikle cephesel bir bakışla görülemeyecek figürlerin elbiselerinin kıvrımlarıyla karakteristiktir; bu kıvrımlar optik yerine dokunsallığı çağırarak haptik estetiğe yönelir. **Resim Tasviri** metninde de gözlemlenen kumaş ve elbise tasvirleri aynı

⁵⁰⁹ Sayın, "Sunuş", Paval Florenski, **Tersten Perspektif** içinde, s.16.

haptik estetik içinde düşünülebilir; “giysisi delik deşik bir kürk manto...onun altında eprimiş ince bir gömlek, muhtemel keten gömleğin bir tarafı lime lime olmuş”.⁵¹⁰

Resim Tasviri metninin gözlemcisi, ilk gözlemlerinde, gözlemediği şeyden ontolojik olarak ayrı bir gözlemci gibidir; hem Kartezyen perspektifin ressamı hem de Kartezyen gözlemci özne gibi gördüklerini incelemeye başlar. Bu inceleme bir ressam bakışının veya bir otopsi raporunun gözlemcisi titizliğinde yapılır. Bu kurulum gibi olan ilk bakış açısında gözlemci, kendinin içinde yer almadığı bir gören ile görülen ilişkisinin gözlemcisidir; manzara sadece bir fondur, figürler manzaranın önünde yer alırlar ve onların da önünde/karşısında kadir-i mutlak gözlemci yer alır. Bu kompozisyon imkanı kısa bir süre sonra yok olur, hatta tümüyle hiç kurulamaz. Ancak burada daha önemli olan, okur/izleyicinin böyle bir kompozisyona olan alışkanlığının çağrıştırılmasıdır. Öncelikle fon olarak manzara, Kartezyen perspektifin derinliğine sahip değildir, arkada, fonda duracağına, dikey eksen ve resmin yüzeyinde durur. Bununla birlikte, “GÜNEŞ daima ve EBEDİYEN vardır”, güneşin, görme konusunda önemli bir metafor olmasına işaret eder metin. Güneş, “şeyleri uzaktan, olduğu gibi görebilen tarafsız gözlemci, Kartezyen bedensiz özne” gibidir ve Platon’dan Descartes’a güneş, “doğal ışığı bahşedendir.” Derrida, güneşi, “ortaya çıkma ve ortadan kaybolmanın karşıtlığında” ele alır; “gün ile gece, görülen ile görünmeyen, varlık ile yokluk sadece güneşin altında mümkündür.”⁵¹¹ “GÜNEŞ daima ve EBEDİYEN vardır”, manzaranın kendi kendine olduğu gibi görülüyor olduğu düşüncesini destekler. Böylece “göz HER ŞEYİ GÖREREK kırpışa kırpışa resmin üzerine kapandığında”, güneş gibi her şeyi olduğu gibi gören bedensiz Kartezyen gözlemcisi konumuna ulaşır, bu noktada ses’in kimliğinin belirsizliği

⁵¹⁰ Müller, ön.ver., s. 215-216.

⁵¹¹ Bleeker, ön.ver., s. 74.

manzaranın kendi kendine görülüyor olduğu imasını güçlendirir. Fakat güneş aynı zamanda körlüğün de metaforudur ve güneşin temsili yerine, güneşe bakmanın kendisini çizmeye çalışan J.M. William Turner'ın resimlerinde (**Sun Setting over a Lake**) olduğu gibi onun içinde kaybolmaya da işaret eder. Güneşin körlüğün metaforu olması, güneşle karşılaşan bir gözlemcinin vardığını işaret eder. Şeyleri olduğu gibi görebilen bedensiz gözlemci, güneş metaforuyla düşünülebileceği gibi aynı zamanda bilimin ve sanat tarihinin gözlemcisi olarak da düşünülebilir. Bununla birlikte gözlemcinin metnin sonunda, manzaranın içine radikal çekilmesi bedenli bir gözlemcinin varlığına işaret eder. Ancak metin bundan önce zaten ışığın, görmenin varlığın kaynağı olan güneşi, “GÜNEŞ, belki de GÜNEŞLER” biçiminde çoğaltarak güneşin tanrısal görme metaforunu dağıtmış ve görünürlüğünün kaynağı olmaktan çıkarmıştır; “sert ışıktaki ayırt edilemiyor”, “ya da bu ortamı aydınlatan ne ise” veya “bilinmeyen bir güneşin altında kavruan”⁵¹².

Bununla birlikte manzara içindeki figürler olan kuş, kadın ve adam anlatının merkezi konumunu işgal edecek belirlenmişliğe sahip değillerdir; bilimsel gözlemin nesnesi olabilecek kuşun, türü dahi saptanamaz; “yapraklar kuşun kimliğini gizliyor, akbaba olabilir ya da tavus kuşu ya da tavus kuşu kafalı bir akbaba”⁵¹³. Özellikle adamın katlettiği kadın, tekrar tekrar ortaya çıkar ve “baş döndüren bir tekrarla mayla tecavüze” geri döner. Kadın'ın tekrar tekrar dirilme hareketi, “anlatı ipliğini birbirine karış”tırır, kadının “başı, sonu ve en önemlisi bir ortası olmayan bir hikayeye yerleşmesi imkansız” gibi görünür.⁵¹⁴ Böylece, gözlemci manzaraya olan uzaklığını ve daha önemlisi alacağı pozisyonu tayin edemez, manzara izleyici pozisyonunu

⁵¹² Müller, ön.ver., s. 215-218.

⁵¹³ Müller, ön.ver., s. 215.

⁵¹⁴ Bleeker, ön.ver., s. 67.

önceden kurmamıştır; gözlemci manzarayla bir anlığına karşıya gelmiş gibidir. Heidegger'in "resim çağı" tersine işler; gözlemcinin karşısında duran resim/görülen nesneye dönüşmediğinden, gözlemci de bakışıyla dünyayı resme/nesneye dönüştüren özne (*subjektum*) olamaz. Gözlemcinin resmin/manzaranın karşısında durduğu bile belli değildir, daha çok resmin/manzaranın etrafında dolanıyor gibidir. Ayrıca kurulmayan göz-merkezcilik nedeniyle gözlemci, incelemenin, sınıflandırmanın, tanımlamanın giderek hiyerarşikleştirilmenin ve tahakküm altına alınmanın bakışı olan nazarın, dikkatli ve egemen bakışıyla bakamaz. Gözlemci manzaraya gözlerini kısarak, bir lahzada, kesitten kesite akarak ve yer değiştirerek bakabilir; gamzeyle. Manzaranın çerçevenin gerisinde devam ettiğine dair bir düzenleme yerine, çerçeve resmi keyfi bir biçimde bölmüştür; özellikle kadın çerçevenin keyfi kesişinin kurbanı gibidir, "resmin çerçevesi kolu bilekten itibaren kesmiş"⁵¹⁵. Gözlemcinin sürekli değişen ve belki nerede duracağını tayin etmeye çalışan hareketliliği, manzaranın sonsuz, değişmeyen görünümünü imkansız kılar. Manzara, değişen görme pozisyonları arasındaki paralakstan, paralaksın bir anlık bakışından görülebilir. Paralaksın varlığı aynı zamanda anlatının olasılıklarının sürekli çoğalmasıyla da meydana çıkar; "ya da", "belki", "gibi"nin getirdiği iki veya daha fazla bakış seçeneği ve gözlemcinin 'doğru' konumu bulma çabasına paralel olan tekrar, gerçekliğin bu seçenekler veya tekrarlar arasındaki paralaksta görülebileceğine dair bir fikir oluşturur. Paralaks aynı zamanda eylemin ve daha çok şiddet eyleminin bir başka olasılıkla tekrar etmesinde ortaya çıkar. Kurban ile katil yer değiştirir, "geçmiş ile gelecek tersine çevrilebilir", "doğanın evrimi" ve tarihin ilerlemeciliği tekrar eden gündelik şiddetin çevrimselliğine takılır. Gözlemci/tasvirinin "görüntüde ne

⁵¹⁵ Müller, ön.ver., s.216.

olduğunu dair tahmin”leri ve olan şeylerin “nasıl göründükleri” üzerine var sayımları, bakış açıları veya görme pozisyonları arasında ‘doğru’ seçeneği göstermek yerine paralaks kaymada görülebilir.⁵¹⁶ “Ne olacak?” sorusu ile gözlemci/tasvirici resmi hikayeye dönüştürmek için birkaç çözümü hayalinde canlandırır ve her yeni çözüm bir sonraki bakış açısına açılır ve bir öncekini “soldurur”. Bu paralaks, anlamının sabitlenmesine izin vermez; intikam için geri dönen melek, “ikinci varsayım doğruysa, bir sıçan surati, kemirgenlerin bir meleği” olan kadın ve aynı zamanda “meleğin dehşete düşmüş bakışları”nın kadını ve kadının kendini “paramparça yapan şeyi bütünleştirme arzusu.”⁵¹⁷ Gözlemci, “geçmiş, şimdi ve geleceği bütünsel bir anda birleştiren bir hafızadan yoksundur” ve tarih “tarihsel imgeler toplamı olarak tarihsel zamanın çizgisel kaybıdır.” Dünya(resmi)nin merkezine yerleşemeyen, dolayısıyla tarihin merkezine de yerleşemeyen gözlemci, “dünyaya karşı bir kendilik deneyiminin zemin kaybını” yaşar. Gözlemci/tasvirici bir süre sonra bir zemin olmayı reddeden manzaranın içinde kaybolmaya başlar.⁵¹⁸

Manzara içindeki figürleri ve eylemi bulanıklaştırdığı gibi gözlemci/tasviricinin kendiliğinin kaybına neden olur. Bu, manzaranın bir fon biçiminde kullanıldığı dramatik yapının tersine, figürlerin manzara içinde kimliklerinin eridiği manzara metindir. Manzara metin, “yüzeysel bir gezginlik usulü” olma özelliği taşır, yolunu seyahat eden “bir yolculuk gibi”dir. Manzarada yolculuk fikri hem sahneleme anlamında hem de metnin yazınsal metaryalliği anlamında, izleyici/okurun metne seyahat etmesini çağırıştırır. Heiner Goebbels, tiyatrunun “bir vekil” ve “yaşamdan ayrı bir gerçeklik” olarak görünmesi yerine, manzara metnin hem “konuşanı ortadan

⁵¹⁶ Wood, “Bildbeschreibung: Description of a Picture”.

⁵¹⁷ Julia Hell, “Remnants of Totalitarianism: Hannah Arendt, Heiner Müller; Slavoj Žižek and Re-Invention of Politics”, *Telos* 136 (Fall 2006) s.82.

⁵¹⁸ Deeker, ön.ver., s. 48.

kaldırmak” hem de “oyuncunun mevcudiyetini” yakalamak için izleyici/okuru bir yolculuğa çıkardığından bahseder.⁵¹⁹ **Resim Tasviri** metni, manzaranın bir vekili olarak ortaya çıkmak yerine, manzara tasvirinin icra edilmesi sorununa yönelerek ve gözlemci/tasvirinin manzarada çıktığı yolculuğun okur/ izleyici için de benzer bir izleyicilik pozisyonuna çağırmasıyla manzara metin özelliği gösterir. **Resim Tasviri**’nin manzara metin olarak değeri özellikle, manzaranın “ölümle ilişkisinden kaynaklanır.” Manzara, burada, doğal bir uzamdan ziyade, “politik ve kültürel bir enkazın üzerinde, yıkılmış durumda bir fiziksel peyzajın iş başına çağırılması”dır.⁵²⁰ Konvansiyonel manzara resminin temel özelliklerinden biri, manzaranın izleyicinin bakışından önce var olan ve izleyicinin bakışından sonra da var olmaya devam edecek sonsuz ve değişmez bir süreklilikle yapılmış olmasıdır. Bu konvansiyon doğayı ve doğanın ardında yatan biçimi olduğu gibi temsil etme iddiasına dayanır. Manzara konvansiyonu, doğal manzaranın dışında, “gündelik işlerine gömülmüş”⁵²¹ insanları temsil edilmeye başladığında da izleyicinin bakışına kapalılık nedeniyle bu etkiyi sürdürür. İzleyicinin bakışına kapalı, anti-tiyatral günlük yaşam sahneleri, izleyiciden önce kurulmuş ve izleyiciden sonra da devam edecek olan bir bütünlüğü amaçlar. Bununla birlikte **Resim Tasviri** metni, bütünlük fikrine karşı sentetik fragmanı kullanır.

Resim Tasviri metninin bağlandığı bir başka kaynak ekphrasistir. Dar anlamıyla “görsel bir fenomenin sözel tasviri” anlamına gelen ekphrasis, Heiner Müller’in **Resim Tasviri** metinde başvurduğu ayrıcalıklı bir tekniktir. Patrice Pavis’e göre **Resim Tasviri** metni ekphrasis açısından, “izleyici ve okur için resmin anlatsımı

⁵¹⁹ Heiner Goebbels, “Text as Landscapes”, **Performance Research**, 2:1, s.65.

⁵²⁰ Fuchs, 2003, ön.ver., s.130-133.

⁵²¹ Güçbilmez, ön.ver., s. 67.

yaratmayı, bir resmin uzun bir tasvirini” önerir. Klasik ekphrasisin kaynağı retoriktir, “görsel bir imgenin kelimeler yoluyla sunulmasına” başvuran bu kavram, “bir olayın, bir savaşın, bir cenaze töreninin vb. tasvir edilmesine” dayanır. Bilinen ilk önemli örnek **İlayda**’da Akhilleus’un kalkanının tasviridir. Burada ekphrasis “dinleyenin zihninin gözlerinde görsel bir etkiyi” yaratmayı amaçlar. Dinleyenin hayal gücü vasıtasıyla aktif katılımını ve anlatının görsel etkiyi yaratarak hareketli veya canlı bir anlatım gerçekleştirmesini amaçlar. Patrice Pavis’e göre ekphrasis özellikle Diderot ve Lessing’in çalışmalarında “gerçeğin mimetik taklidine dayanır” ve burada “tiyatro veya dans izleyiciye görüntülerin anlamı ve onların sözelleştirilmesi konusunda garanti” sunar. Pavis ekphrasisin sahneleme ile ilişkisine ve sahnedeki “resimleme ile söylemin birbiriyle örtüşüp örtüşmediğine” dikkat çeker. Ona göre örtüşmeme izleyicinin imgelemine canlı tutan bir süreçtir. Pavis, ekphrasisin “kağıda yazma, yeniden yaratma ve “oyuncunun kinestetik gücünü bulma” anlamlarına da geldiğini iddia eder. Bu anlamda Pavis, ekphrasisin “çoğunlukla bir tefsir, başka sözcüklerle anlatma, görünmemek çıkarılan duman/yapay sis” olarak anlaşılmasına karşı çıkararak ekphrasisin araçlararasılık açısından önemi üzerinde durur.⁵²²

Picture Theory kitabında Mitchell, ekphrasise özellikle “ekphrastik umut” adını verdiği şeyle yaklaşır; bu, görsel olan ile sözel olan arasındaki “ekphrasistik imkansızlık”tır. Bu imkansızlığın üstesinden “dilin hayal gücü yaratma” becerisiyle ve okur/dinleyenin “gördüğü duygusu”na kapılması için dilin, “görme seviyesine” yerleştirilmesiyle gelinmeye çalışılır. Daha sonra Mitchell, dar anlamındaki ekphrasisin “sessiz sanat nesnesine ses verme” veya “bir sanat yapıtının retorik tasviri” anlamına yönelir. Mitchell’e göre dar anlamıyla ekphrasisin temel

⁵²² Patrice Pavis, **The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre**, Çev. Andrew Brown (London and New York: Routledge, 2016) Ekphrasis maddesi.

amaçlarından biri, “mimetik” ısrarken, diğeri “ötekiliğin üstesinden gelme”dir; ekphrasis, “kendi semiyotiğine yabancı olan diğeri janrların “ötekiliği”ne karşı işletilir. Yazınsallık anlamında görsel temsiller “öteki”dir ve bu rekabet “politik, disiplinlere özgü ve kültürel egemenlik”le ilgilidir. Biri, “aktif, konuşkan, gören özneyi” ifade ederken, “öteki” pasif, görülen ve (genel olarak) sessiz nesne”yi ifade eder. Sanat tarihi, “bir dereceye kadar görsel temsilin sözel bir temsilidir; “kitle” beğenisinin yönetilmesine, “kanonikleştirmeye, güçsüz ve sessiz olan görsel temsilinin kendini temsil edeme”diğine dayanır; “söylem tarafından mutlaka temsil edilmelidir.”⁵²³ Mitchell’in “ekphrastik umut” dediği şey, dramatik yapının neredeyse bu yapıya ‘yabancı’ olarak gördüğü “pasif, görülen, sessiz” olan görselliği, “aktif, konuşkan, gören” söylemle ‘dönüştürmesi’, yabancılığın bastırılarak bütünlüklü ve birlikli bir yapıya kavuşturulması olarak okunabilir. Bunun yanında Mitchell görsel temsillerde “ötekiliğin” özellikle kadına yöneltilen bakışta mevcut bulunduğunu düşünür. Kadının görsel temsillerindeki bakış rejimi, bu temsilleri “ötekine” bakış biçiminde işaretler ve eril bakışın “pasif” ve “sessiz” nesnesine indirger. Bu açıdan Mitchell bakını taşlaştıran Medusa’nın portresi üzerine yapılan ekphrastik şiirlere değinir. Percy Bysshe Shelley’in **On the Medusa of Leonardo da Vinci in the Florentine Gallery** adlı şiirinde Shelley’in “şiirin konuşan ve gören öznesi” konumuna geldiğini, Medusa’nın bu şiirde bir “kişilik veya bir ses ver”en olmadığını, bu nedenle onun hikayesinin “gören ve konuşan” özne tarafından yazıldığını savunur. Şair bu durumda hikayenin “prensipsel vekilidir.”⁵²⁴ Shelley’in bu şiirdeki ekphrastik konumunu toplumsal cinsiyet rolleri açısından tartışan Katy Aisenberg, “erkek anlatıcının susturduğu nesne hakkında

⁵²³ Mitchell, 1994, ön.ver., s.152-155.

⁵²⁴ Mitchell, ön.ver., s.172-173

konusarak bu nesne üzerinde hakimiyet kurduğu”nu iddia eder.⁵²⁵ Bu şiirde Medusa sessiz bir nesne konumuna getirilmesine rağmen, Shelley’in “birinci tekil şahıs “ben” anlatıcı yerine, “kimliği belirsiz bir anlatıcı” sesini tercih etmesi, Medusa’nın bakışlarından korunma isteği biçiminde yorumlanır.⁵²⁶

Dramatik ekphrasisten söz eden Laura M. Sager Eidt, dramatik ekphrasisin, “sözel temsillerin görsel temsilleri” biçimindeki klasik tanımını yerine, “canlandırma ve görsel olanı değiştirme” özelliğine yoğunlaştığını ifade eder. Resmin görsel kompozisyonunun resmin dışında canlandırılması olan tableau vivant geleneğine ve sinematografiye işaret eder. Rafael Alberti’nin Prado müzesinde gerçekleştirdiği dramatisasyon veya tableau vivant geleneğine yakın duran tablo canlandırmalarını örnek verir. Alberti, Prado müzesindeki tarihsel resimleri, özellikle Goya ve Velazquez’in tablolarını canlandırdığı işlerinde, tablolardaki karakterleri birer oyuncu biçiminde tablodan çıkararak “müze boşluğunda bir araya” getirir.⁵²⁷ Ekphrasisin “görsel bir temsilin sözel temsili” biçimindeki klasik tanımını yerine, “gerçek ya da kurmaca sözel temsilde sözel-olmayan gösterge sisteminin oluşturulması” biçiminde ekphrasis tanımını genişleten Claus Clüver, ekphrasisin “sanatlararası”lığına dikkat çeker; ona göre sanatlarasılıkta temel mesele sanatların

⁵²⁵ Katy Aisenberg, **Ravishing Images: Ekphrasis in the Poetry and Prose of William Wordsworth**, Aktaran: Özlem Uzundemir, “Resim ve Edebiyat İlişkisinde Kadın İmgesi; Percy Btsshe Shelley’in Şiirinde Medusa, Nazım Hikmet’te Jokond”, Bilig, Güz/2009, Sayı:51, s.233.

⁵²⁶ John Hollander, “The Gazer’s Spirit: Romantic and Later Poetry on Painting and Sculpture”. **The Romantics and Us: Essays on Literature and Culture**. Ed.: Gene W. Ruoff. (New Brunswick ve Londra: Rutgers University Press.,1990) s.133. Aktaran: Uzundemir, “Resim ve Edebiyat İlişkisinde Kadın İmgesi; Percy Btsshe Shelley’in Şiirinde Medusa, Nazım Hikmet’te Jokond”, s.237.

⁵²⁷ Laura M.Sager Eidt, **Writing and Filming the Painting Ekphrasis and Film** (Amsterdam-New York: NY, 2008) s. 56-57.

birbirleriyle uyuşması değil, her bir sanatın kendi sınırlarına ulaşmasıyla ilişkilidir.⁵²⁸

The Pathos of the Real kitabında Robert Buch, Heiner Müller'in **Resim Tasviri** metninin "tümüyle" bir ekphrasise dayandığını söyler. Ekphrasisin "Antik çağdan beri temel arzusu, okur veya dinleyenin söylemde canlandırılanı "görmesi"dir. Ekphrasisin iki biçiminin olduğunu söyleyen Robert Buch, ilkinde "okur veya dinleyende bir çeşit kendinden geçme/*oubli de soi* etkisi yaratılmasına" çabalanır; okur/dinleyenin "dikkati tamamen anlatıya veya metne doğru çekilir." Görüldüğü gibi yazınsal bir strateji olarak ekphrasis, burada, görsel temsillerin izleyiciyi görsel tablo/sahnenin temsil değerini unutarak, onun içine çekilmesi stratejisinin yazınsal bir karşılığı gibidir ve her iki strateji de görsel olandan yol çıkar. Görsel içine çekme/absorption, doğrusal perspektif kompozisyonu ve izleyicinin bakışına kapalılık ile gerçekleştirilirken, yazınsal bir strateji olan ekphrasis, okurun/dinleyenin zihninde görselleştirme veya hayal gücünün/imgeleminin harekete geçirilerek anlatıda gerçekleşen şeylerin içine çekilmesine yol açan bir stratejidir. Robert Buch'un ikinci tür adını verdiği ekphrasiste ise "yazma ve konuşmanın mevcudiyetine" yatırım yapılır ve temsil "askıya alınır." Buch'e göre ekphrasis böylece "karşıt iddialara dayanır"; birinde "aracın kendisini gizlemesi" esasken, diğerinde aracın "kendini göstermesi ve açık etmesi" söz konusudur; birinde "şeffaf benzerlik", diğerinde "öz-dönüşümsellik" yer alır. Buch'a göre Heiner Müller'in metninde her iki ekphrasis özelliği de yer bulur; "bir yandan detaya, renk, ışık ve kompozisyona" yönelir metin, diğer yandan "tasvirin kendi söylem ve tahminleri sürekli değişir ve metin görüntü/imgeyi daha önceden "yaratılmış olarak icra

⁵²⁸ Claus Clüver, "Quotation, Energeia, and the Functions of Ekphrasis", **Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis** içinde, Ed. Valerie Robillard and Els Jongeneel (Amsterdam, VU University Press, 1998) s. 36-44.

etmediğinden” izleyici/okurun metnin varlığını “unutması imkansız”dır. Ayrıca metin, sürekli bir biçimde tasvir etmenin “yaratılmasının yollarını icra ettiği” için de resmin tasvir edilmesi fikrinin unutulması ve içine çekmenin gerçekleşmesi imkansızlaşır.⁵²⁹

Resim Tasviri metni ekphrasisin “sözel temsilde görsel olanın temsil edilmesi” anlamını çökertir. Görsel olan sözel olanın içine bir sonuç bütünlüğü ile yerleşemez, her zaman ayrı bir parçadır, bu anlamda Aristoteles’in kopan bacağının yerine organ nakliyle yeni bir bacak yerleştirilen semenderinde olduğu gibi, sözel olanın içine nakledilen görsel olanın “*telos*’u olmayacak, ortaya çıkan bu “varlık... teleolojik olarak bir ucube olacaktır.”⁵³⁰ Görsel olan, ne sahnede görselleştirmeye ne de izleyici/okurun zihninde optic bir imgeleştirmeye açılır. Bu anlamda klasik ekphrasisin yıkımıdır. Metinde, her yeniden görüş ve her yeni tahmin, bir önceki görüşü ve tahmini “aşındırır.” Bu tekrar ve paralaks nedeniyle “görünür gibi olanın sürekli bir biçimde umudu” kılır.⁵³¹ Müller, “bir fikir bir resme çevrilirse ya resim heba olur ya da fikir patlar. Ben patlamadan yanayım” diyerek⁵³² Mitchell’in “ekprasisistik umut” dediği şeyi ‘patlatır’. Böylece metnin aşırılaştırma stratejisi, sadece “metnin içeriğindeki aşırı şiddeti değil; aynı zamanda onun tasvir edilmesindeki aşırı şeyde de” kendini gösterir. Metin, “kontrol edilemezlik ve ikonoklazm/ikona kırıcılık, zalimliğin groteskliği, gerçeklik düzeninin altındaki bir başka düzen iması, pathos ve yoksunluğun en yüksek anına anlık bir bakış” fırlatır ve

⁵²⁹ Robert Buch, **The Pathos of the Real. On the Aesthetics of Violence in the Twentieth Century**, (The John Hopkins University Press, 2010) s.119-120.

⁵³⁰ Ritter, ön.ver., s.382.

⁵³¹ Barthes, 2014, ön.ver., s.144.

⁵³² Karacabey, ön.ver., s. 232.

hemen sonra bu anlık bakıştan geri çekilir.⁵³³ Bununla birlikte Michell'in "ötekiliğin üstesinden gelme" biçiminde tanımladığı ekphrasis, **Resim Tasviri** metninde bir çeşit başarısızlığa dönüşür; gözlemci/tasvirici Kartezyen "aktif, konuşkan, gören özne" olmayı başaramaz ve gören öznenin gördüğü, tasvir ettiği, adına konuştuğu ve yorumladığı sessiz "öteki" olarak manzara ve manzaranın içinde cereyan eden olay(lar), özellikle de kadın, tasvir edilmeye ve yorumlanmaya imkan vermez. **Resim Tasviri** metni çoğaltılan paralaksla tasvir etmeyi ve yorumlamayı tutarsızlaştırır. Gözlemci/tasvirici, "gelecek hakkında ve resmin anlamı hakkında bir varsayım, bağlamı hakkındaki belirsizlikleri çözmeye" gücüne sahip değildir.⁵³⁴ Manzarada kaybolan hikayenin "resimleşmesi imkansızdır."⁵³⁵ Metinde "yara yüzünden felç olmuş", "sanki bir imgeyi unutamazmış gibi ya da bir başka imgeyi görmek istemezmiş gibi bakışları yere çevrili kadın", Medusa'yı çağırır, ancak Shelley'in onun adına konuşmasına izin vermez ve Shelley'in şiirinde olduğunu gibi gözlemci/tasvirici, belki de kadının bakışlarından ürker.⁵³⁶ Ayrıca, "katilin tebessümü" ve kadının kahkahası gözlemci/tasviricinin, dolayısıyla izleyici/okurun dikkatini dağıtır; perspektife ait bir derinlik kompozisyonuna yerleşmeyen figürler, buldukları yüzeyden çıkma tehlikesini yaratırlar; gözlemci/tasvirici "ölülerin geri gelmesinden korkar."

Tiyatronun sözel olan ile görsel olan arasındaki ilişkisinin karakteristik özelliği düşünüldüğünde, ekphrasis, mimetik ve diegetik, sahne ve sahne dışı, görme ve duyma, metin düzleminde ana metin ve yan metin, arasındaki ilişkilerin tiyatral bir ögesi biçiminde de düşünülebilir. Sözlü kültürün cereyan eden olayları dinleyen

⁵³³ Buch, ön.ver., s.119.

⁵³⁴ Jonathan Kalb, **The Theater of Heiner Müller**, (Cambridge University Press, 1998) s.167.

⁵³⁵ Bleeker, ön.ver, s.66- 67.

⁵³⁶ Müller, ön.ver., s. 215-216.

gözleri önüne getiren retorik ustalığı, Antik Yunan tragedyası için de geçerlidir. Antik Yunan tragedyasının şiddet ve ölüm gibi “kanlı olayların sahnede gösterilmemesine ilişkin” konvansiyonunda, sahne dışında gerçekleşen olay, genellikle bir haberci veya başka bir tanığın tanıklığı yoluyla sahnede rapor edilir. Neredeyse tümüyle işlevsel bir kişileştirme özelliğine sahip olan bu tanıklar, “asıl oyun kişileri dışında kalan ve genellikle oyundaki biricik ve geçici işlevi ‘dışardan haber vermek’ olan” sahne öğeleridir; onları izleyiciden ve diğer karakterlerden ayıran en önemli şey ise sahne dışının ‘kanlı’ dünyasını görmeleridir. İzleyicinin görmediği fakat tanıkların gördüğü olaylar, tanığın ağzından sahnede anlatılır ve tanık olunan olayın izleyicinin duygularına ve imgelemine seslenmesini sağlayan retorik görev ise çoğunlukla koroya aittir; koro şiddet veya ölümü retorik bir ustalıkla izleyicinin imgelemine sunar. Euripides’in **Media**’sında Medea’nın öldürdüğü çocuklarının imdat dileyen yakarıları gibi örnekler dışında, sahne dışı, genellikle habercilerin ve ardından koronun ekprastik söylemleriyle sahneye duyulur. Tiyatroda sahne dışına ilişkin bu tür ekphrasis, konvansiyon içine dahil edilemeyecek örnekler dışında, gerçekçi tiyatronun yıkımına kadar kendini gösterir. Bu tür ekphrasis, sahne dışının, Mitchell’in görsel temsiller üzerinden açıkladığı gibi, “ötekiliğini”, “yabancılaşma”yı anlatı ile ‘bastırılmaya’, yeniden tanıdıklık çerçevesine almaya çalışır; “tanımlanmaya, yerleştirilmeye, temsil edilmeye ayak direyen” sahne dışı, bu anlamda “asıl zorunluluğu görünürlük olan bir sanat olarak tiyatronun görünmeye direnen yok alanı”nı işaret eder.⁵³⁷ **Resim Tasviri** metninin sonundaki notta ismi geçen Euripides’in **Alkestis** adlı oyununda da, Alkestis’in yatağında ölümü beklemesi, çocuklarıyla vedalaşması, isyan ve yakarıları sahne dışında geçer

⁵³⁷ Beliz Güçbilmez, “Tekinsiz Teatrallik/Sahne-Dışı’nın Temsili: Eurydike Olarak Beckett Oyunları”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 20:2005, s.22-24.

ve koronun retorik ustalığı ile izleyicinin imgeleminde canlandırılır. **Resim Tasviri**, **Alkestis** alıntısını, daha çok bu sahne dışı imgeleminden alır gibidir. **Resim Tasviri** metni neredeyse bütünüyle sahne dışını rapor eden bir ekprasis dönüşür gibidir; gözlemci/tasvirinin bir dramatik persona olarak belirsizliği ve anonimliği, onu Antik Yunan tragedyasındaki habercilerle aynı düzleme yerleşir. Bununla birlikte sahne dışının sahneyi daha doğmadan yok etmesindeki genişlik, gözlemci/tasvirinin olayı, gördüklerini rapor eden bir tanık pozisyonundan çıkarır ve manzaraya ekler. Heiner Müller bu anlamda çerçeveyi sahne ile seyir yeri arasına yerleştirmek yerine, bir haberci olarak düşünebileceğimiz gözlemci/tasvirici ile onun gördükleri arasına, sahne ile sahne dışı arasına yerleştirir; gözlemci/tasvirinin gördüğü manzara “tel çerçeveye tutturulmuş”tur ve “çerçeveyi patlatana dek”.⁵³⁸ Böylece “oyun alanını belirle”yen ve “eylemin sınırlarını çizen, gösterme ile anlatma, mimesis ile diegesis arasındaki ilişkiyi” kuran çerçevenin, tanık ile tanığın gördükleri arasına yerleştirmesi ve çerçevenin ‘patlayarak’ sahne dışının sahneye dolması, sahneyi imkansızlaştır; “[s]ahne dışının büyümesinin, yayılmasının sınırlarının belirsizliği ile sınırları belirgin olan sahneye doğru akarak sahnenin somut mekanını ve zamanını belirsizleştirir ya da somutluğunu ve fizikselliğini tehdit etmeye başlar.”⁵³⁹ Sahne dışının “yok alan”ının “ötekiliği” genişleyerek “görünürlük” alanı olan sahneyi, hatta tiyatroyu imkansız haline getirmesi, optik alanın görünürlüğünde ortaya çıkan tehlikeden kaynaklanır.

Heiner Müller’in özellikle son dönem tiyatro metinlerinde görülen metin blokları, “herhangi bir konuşmacıyı varsaymaz veya belirsiz bir şekilde birden çok konuşmacıyı öngürür.” Bu durum ana metin-yan metin karşıtlığını yıkarken ana

⁵³⁸ Müller, ön.ver., s.215-216.

⁵³⁹ Güçbilmez, 2005, ön.ver., s.26.

metni bir yan metin biçimine getirir. Patrice Pavis, ana metin-yan metin ikiliğinde kurulmuş oyun metinlerindeki yan metinlerin belirsizliğine dikkat çeker: “Onlar optik bir ek-metin midir? Dramatik metni belirleyen bir meta-metin midir? Yönetmene karar vermeden önce bir çözüm öneren bir ön-metin midir?”⁵⁴⁰ Sahne yönergeleri sahnenin görünürlüğüne sunulmuş olmalarıyla birer ekphrastik metin olarak düşünülebilir; görsel olan ile sözel olanı kesiştiren ya da görsel olanın sözel olanla temsil edildiği ekprastik metinlerdir. Bununla birlikte sahne direktifleri nihayetinde bütünüyle sahnede yer bulmayan metinlerdir, sahnenin görünürlüğüne sunmuşlardır ancak aynı zamanda bu görünürlükten arta kalanlardır, bu durumun yoğun olduğu örneklerden biri George Bernard Show’ın okuru çağıran kapsamlı sahne yönergeleridir. Heiner Müller’in yan metin-ana metin ikiliğini yıkan metinleri, bir yandan Show’ın yönergelerinde olduğu gibi okura yönelik bir ekphrasis sunarken, diğer yandan Diderot geleneğinin bir tersten okumasıdır. Müller’in imgeleri “sahnede görsel olarak resmedilme isteği taşımayan” imgeler/görüntüler üreterek sahnenin görünürlüğüne başkaldırır. Burada “paradoksal” bir durum ortaya çıkar; metin bir yan metine benzer biçimde ortaya çıkarken aynı zamanda bu metin, “görselliğinin yaratılmasına” izin vermez.⁵⁴¹

Resim Tasviri metni klasik ekphrasisi ‘patlatırken’, diğer yandan araçlararası/intermediality veya sanatlararası bir düzlemde işlemeye ya da sorular üretmeye devam eder; bu açıdan ekprasis, Müller’in **Resim Tasviri** metninde kullandığını söylediği overpainting ile ilişkilendirilebilir. Overpainting, **Sanat Terimleri ve Kavramları Sözlüğü**’nde “resimde son boya katı” ve “restoratörün, ressamın ya da satıcının tamamlanmış resim üzerine sonradan uyguladıkları boya”

⁵⁴⁰ Patrice Pavis, “From Text to Performance,” **Performing Texts**, Ed.: Michael Issacharoff and Robin F. Jones (Philadelphia: Pennsylvania, 1988) s.89.

⁵⁴¹ Deeker, ön.ver., s. 30-35.

biçimde tanımlanır.⁵⁴² Müller'in kullandığı overpainting ise daha çok “imgelerin birbiri üzerine boyanmasıyla bir imgenin diğerinin rengini soldurma” biçimindedir. Overpainting/Übermalung için Süreyya Karacabey “eski bir resim üstüne yeniden resim yapma anlamında ... palimpsest gibi düşünülebi”leceğini belirtir.⁵⁴³ Palimpsest, “üzerine ilk metnin (ya da yazının) kazınarak, yerine yeni bir metin (yazı) yazılmış bir yaprak ya da aynı yaprak üzerinde, bir metnin başka bir metni eklendiği, üst üste geldiği, ancak eski metni tümüyle gizlemeyen, eski metnin görülebildiği bir imge” olarak metinlerarasılık bağlamında kullanılır.⁵⁴⁴ **Resim Tasviri** metni ise üst üste yazım ya da üst üste çizimi, Heiner Müller tiyatrosunu “ölülerle diyalog” olarak tanımlamasıyla özel bir ilişki içindedir.⁵⁴⁵ Ayrıca overpainting sayesinde görenin kendi “bireysel fırça izlerini” de resmin içine yerleştirmesinin yolu açılır.⁵⁴⁶

Resim Tasviri metni, “neyin devam ettiği, neyin olabileceği ve neyin olduğu hakkında yorumda” bulunurken “resim kompozisyonu”nu kullanır.⁵⁴⁷ Resme ilişkin kompozisyon, birlikli veya uyumlu bir anlatıyı desteklemekten yerine, imgelerin/görüntülerin birbirini soldurması biçimindedir. Overpainting yöntemiyle imgelerin soldurulması sahnenin görünürlüğünü imkansızlaştırır. Overpainting özellikle metindeki kadın figürü üzerinden ‘saçılır’; kocası Almetus için ölmeyi kabul ederek yer altına giden ve ardından Herakles’in yardımıyla yer yüzüne geri dönen Alkestis’i çağırır, bununla birlikte metinde kadının dirilişi, Benjamin’in Tarih Meleği’nin intikam meleği olarak geri gelişidir. Kadının intikam meleği olarak geri geliş ve aynı zamanda kuşu katledişi, René Magritte’in **The Pleasure** adlı tablosunu

⁵⁴² Redhouse, **Sanat Terimleri ve Kavramları Sözlüğü** (İstanbul: Sev, 2011) s.199-200.

⁵⁴³ Karacabey, ön.ver., s.224

⁵⁴⁴ Kubilay Aktulum, **Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık**, (Ankara: Kanguru, 2011) s.464

⁵⁴⁵ Buch, ön.ver., s. 121.

⁵⁴⁶ Deeker, ön.ver., s.55.

⁵⁴⁷ Hallman, “The Time of Reading”.

çağırır; bu resimde dört kuş ve bir ağaç görülür, ağacın önünde resmin çerçevesinin gövdesini kestiği bir kadın vardır ve kadın beşinci kuşun boğazını ısırır. Kuşun boynundan akan kan, kadının beyaz yakasının üstüne damlalar halinde düşer. Magritte'in kuşları ve kadınları içeren sürrealist resimleri çoğunlukla suça ilişkin resimdir.⁵⁴⁸ Bunun dışında metinde yer alan “RÜZGARIN GELİNİ”⁵⁴⁹, Oskar Kokoscha'nın Alma Mahler ile birlikteliğini konu ettiği, kendi ve Alma Mahler'i uzanır biçimde resmeden **Die Windsbraut/Rüzgarın Gelin**i tablosunun başlığının alıntılanmasıdır. Kokoscha'nın Alma Mahler ile birliktelikleri sürecinde yapılan bu tablonun hikayesi, metinde tekrar geri gelen kadın imgesi ile ilişkili görülebilir; Kokoscha, Alma Mahler'le birlikteliklerinin bitmesi üzerine, Alma'nın birebir kopyası olmasını istediği bez bir bebek yaptırır ve bu bebeğe “Sessiz Kadın” adını verir, onu giydirerek bir süre onunla şehir gezintilerine çıkar ve çeşitli davetlere katılır. Bez bebeğin sonu, kimi kaynaklara göre Kokoscha'nın bir gün öfkelenerek bez bebeğin boynunu bıçakla kesmesi ile kimi kaynaklara göre bir davette kırmızı şarapla yıkanarak ve boynu parçalanarak sokağa atılmasıyla gelir. Her iki olasılıktan biri ya da her ikisinin birden gerçekleşmiş olması mümkünken, burada metin açısından önemli olan **Rüzgarın Gelin**i tablosunun figürü olan Alma'nın Kokoscha ile birlikteliklerinin sona ermesinden sonra bir bez bebek biçiminde tekrar gelmesi ve nihayetinde boynu kesilerek ya da parçalanarak simgesel bir cinayete kurban gitmesidir⁵⁵⁰; “boynundaki lime lime gölge bir bıçak kesiği mi, boynu boylu boyunca kesen yaradan sarkan kurumuş kan saçakları mı”.⁵⁵¹ Bunun dışında dirilerek ya da başka şekillerde geri gelen kadın motifi ve metindeki Gelin sözcüğü, görme üzerine

⁵⁴⁸ Vaßen, ön.ver., s. 173.

⁵⁴⁹ Müller, ön.ver., s.219.

⁵⁵⁰ Françoise Giraud, **Alma Mahler ve Sevilme Sanatı**, Çev. Ayşe Öktem (İstanbul: Pan, 2008) s.177.

⁵⁵¹ Müller, ön.ver., s.218.

çalışan Marcel Duchamp'ın **Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin** adlı işine de gönderme olabilir. Tiziano'nun **Meryem'in Göğe Yükselişi** tablosuyla aynı geleneği paylaşan **Büyük Cam** olarak da bilinen bu iş⁵⁵², metinde, kadının üç şekilde ele alınmasıyla ilişkilendirilebilir; biri, “boynundaki lime lime gölge bir bıçak kesiği” olan **Rüzgarın Gelini**, diğeri müjdeci **Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin** ve Tarih Meleği.⁵⁵³

Bunun dışında **Resim Tasviri** metni pek çok referansı heterojen bir biçimde bir araya getirirken, bu alıntılama usulü daha çok kaynak metindeki bir görüntü/imgenin çağrılarak imgelem yaratma ya da imgelem yaratmanın düzenini bozma biçimdedir. **Resim Tasviri**'nde Odysseus'un 11. Şarkısı'nda Odysseus'un Hades'e yolculuğu ve orada “gördüklerinin çağrışımsal yankısı vardır. Ölüler kan içerler ve ancak kan içtikten sonra dile gelirler.”⁵⁵⁴ Bu metinde “yoksa kadın mı, o susamış melek mi ısırarak kuşun gırtlığını ve yarılmış boynundan akan kanını, ölülerin besinini kadehe mi akıtacak”⁵⁵⁵ biçiminde yer alır. Euripides'in **Alkestis** metninden yer altına inen ve tekrar geri gelen kadın imgesi çağrılırken, Shakespeare'nin **Fırtına**'sından özellikle hedef metnin final bölümünde “bütün öğelerin ve metnin gözden kaybolur gibi olduğu anafor” imgesi, Hitchcock'un **Kuşlar**'ından resmin “adamın gözlerini gagalayan”, “uğursuz kuşu” imgesi, aynı zamanda Hollywood korku öğelerinin istilası” çağrılır. Hollywood korku öğeleri ile Grek mitolojisinin “referansları dengelenir.”⁵⁵⁶ Müller'in bu metinde alıntıldığını söylediği No oyunu, Kumasaka,

⁵⁵²“Kavramsal Sanatın Doğuşu: Marcel Duchamp”, <http://www.kargamecmua.org/dergi/sayi/30/2560#>

⁵⁵³ Steve Giasson, **Entre regard et regard: de l'irreprésentable dans Paysage sous surveillance de Heiner Müller**, (Université du Québec a Montréal, 2011) s.20.

⁵⁵⁴ Karacabey, ön.ver., s. 236.

⁵⁵⁵ Müller, ön.ver., s.218.

⁵⁵⁶ Buch, ön.ver., s. 120.

[b]ir ölünün öyküsünü onun bakışından gösteren” bir oyundur, Süreyya Karacabey Kumasaka ile Resim Tasviri’ni şu biçimde ilişkilendirir:

...Kumasaka’nın ölümüne neden olacak kavga, Koro’nun ve Kumasaka’nın epik bir bildirisiyle anlatılır ve kavga bir dansla gösterilir. Kumasaka on altı yaşında bir delikanlıyla savaşı. Bildbeschreibung’da resmin tasviri biterken ben’in anlamsal bütünlüğünü yitirmesine benzer biçimde, Kumasaka’da sonuçta manzaranın bir parçası olur... “Kemik ayak altında” sahnesi No sahnesinin, seyreden tanrısalı simgelediği düşünülen arka duvarında, resimlerle anıştırılır. Bu arka duvar, “ayna duvarı” olarak da nitelenmektedir. Müller’in metnine bu simge “AYNADA KALMAK” kullanımıyla bağlanır fakat Müller’de dinsel boyut yok olmuştur. No oyununda doğaya karışma, manzaranın bir parçası olma, Budizme bağlı olarak bir kurtuluş göstergesidir. Bildbeschreibung’da ise ben’in sınırlarından kurtularak manzaranın bir parçası olması, dinsel ve ideolojik tüm sistemlerden uzaklaşmayı içermektedir.⁵⁵⁷

Resim Tasviri metni, bahsi geçen alıntılamların dışında, tek tek incelemeye izin vermeyecek derecede yüklü bir imge birikimine sahiptir; bu alıntıları tarihten (Matta Hari), Hristiyanlıktan (kompozisyonda dikkat çeken teslisler), resim sanatından (Adem’in Yaratılışı ve “KÖTÜ PARMAK), Benjamin’in Tarih Tezleri’nden (“GÜNEŞ”; “geçmiş, gizli bir güneşe yönelim etkisiyle, tarihin göklerinde bugün yükselmekte olan güneşe dönmek çabasıdır.”⁵⁵⁸) ve pek çok kaynaktan imgeleri overpainting yöntemiyle üst üste getirir. Overpainting, metnin bütünlüğü fikrine karşı çıkış biçimde yapılandırılır. Bu yaklaşım Müller külliyyatında “zamanın kronolojik değil, simultane ve birarada verilmesidir”; mit, otobiyografi, rüyalar, yazınsal alıntılar, alıntılama, ekphrasis, kendinden alıntı gibi pek çeşitli kültürel yapıların parçalar halinde bir araya getirilmesidir. Bu parçalara ayırma yönteminin hedeflerinden biri, “Batı kolektif hafızası”dır; “yerlerinden edilmiş imgelerin akışı, alımlama ve yorumlama süreçlerini sıkıştırır ve böylece Müller’e göre hafıza ve

⁵⁵⁷ Karacabey, ön.ver., s.238-239.

⁵⁵⁸ Benjamin, 2011, ön.ver., s.39.

anlamlamanın yönü izleyiciye doğru döner.” **Resim Tasviri** metni overpaintig, ekphrasis ve palimpsest gibi araçlararasılık yöntemlerini kullanarak parçaların saçılma ve dağılmasıyla, metnin devamlılığı kesintiye uğratmaktan öte, bir devamlılığın kurulmasına imkan tanımayan devamlı kesintiye yol açar. Bununla birlikte Walter Benjamin’in tarih tezleri, özellikle “yıkıcı geçmişin kolektif hafızası” ve “şimdideki geçmişin döküntüsü” anlamında Müller’in yazma stratejilerine kaynaklar eder.⁵⁵⁹ Benjamin için “[k]ültür alanında hiçbir belge yoktur ki, aynı zamanda bir barbarlık niteliği taşımasın.”⁵⁶⁰ Benjamin, “kulak verdiğimiz sesler içerisinde, artık susmuş olanların yankısı da yok mu?” diye sorar, ona göre “geçmiş kuşaklarla bizimkisi arasında gizli bir anlaşma var”dır ve “bizden önce her kuşağa olduğu gibi, biz de zayıf bir Mesih gücü verilmiştir ve bu güç üzerinde geçmişin de hakkı vardır. Bu, bedeli ucuz ödenebilecek bir hak değildir.” Benjamin, geçmişin “bir an için parladığında, bir görüntü olarak yakalanabilir” olduğunu söyler. Bu an Müller’in yazarlığında izleri takip edilebilir, özellikle **Resim Tasviri** metni, “bir an için parla”yan “bir görüntü” de “yakalan”mış gibidir. Bu an, Benjamin’in eleştirdiği ‘nesnel’ tarihçinin tarihe bakışını da durduran bir andır; Benjamin geçmişi “gerçekte nasıl olduysa, öyle” bilen tarihçiliği eleştirir. Bu eleştiri Müller’in görülene ‘gerçekte nasılsa, öyle’ bakma imkanının gerçekten var olup olmadığı sorusunun da muhtemel kaynağıdır. Bunun yerine Benjamin “bir tehlike anında parlayıver”en “bir anıyı ele geçirmek”ten bahseder; Benjamin için bu an bir “duraklama” anıdır. Materyalist tarihçilikte, “yalnızca düşüncelerin akışı değil, ama durdurulması da vardır. Düşünme eylemi, gerilimlere doymuş bir konumda ansızın mola verdiğinde, bu konuma bir şok uygulamış olur ve bu sayede o konum, bir monad niteliğiyle

⁵⁵⁹ Malkin, ön.ver., s.79.

⁵⁶⁰ Benjamin, ön.ver., s.41

belirginleşir.”⁵⁶¹ Walter Benjamin, Klee'nin **Angelus Novus** adlı resminin bir çeşit ekphrasisi olan Tarih Meleği'ni şöyle anlatır:

Klee'in 'Angelus Novus' adlı bir tablosu var. Bakışlarını ayıramadığı bir şeyden sanki uzaklaşıp gitmek üzere olan bir meleği tasvir ediyor: gözleri faltaşı gibi, ağzı açık, kanatları gerilmiş. Tarih meleğinin görünüşü de ancak böyle olabilir, yüzü geçmişe çevrilmiş. *Bize* bir olaylar zinciri gibi görünenleri, *o* tek bir felaket olarak görür, yıkıntıları durmadan üst üste yığıp ayaklarının önüne fırlatan bir felaket. Biraz daha kalmak isterdi melek, ölüleri hayata döndürmek, kırık parçaları yeniden birleştirmek... Ama Cennet'ten kopup gelen bir fırtına kanatlarını öyle şiddetle yakalamıştır ki, bir daha kapayamaz onları. Yıkıntılar gözlerinin önünde göğe doğru yükselirken, fırtınayla birlikte çaresiz, sırtını döndüğü geleceğe sürüklenir. İşte ilerleme dediğimiz şey, bu fırtınadır.⁵⁶²

Resim Tasviri metninin önde gelen metinlerarası referansı olan melek, aynı zamanda Müller'in "Mutsuz Meleği"dir, bu melek "günümüze kadar gelen tarihi, yıkımların sürekliliği olarak algılar" ve "geçmişle gelecek arasında taşlaşmıştır." Benjamin'in Tarih Meleği geçmişe bakarken Mutsuz Melek "geleceğin önündedir":

Ütopyanın gerçekleşmesini tehdit eden, fazla uzun sürmüş bir geçmiştir. Melek yeniden uçuşu bekler, tarihin gerçekleşmesini, fakat taşlaşmış, susturulmuştur. Benjamin'in meleği, ilerleme fırtınasıyla engellenmişti ve onunla beliren proje geçmişin kurtarılmasıydı. Müller'in meleği için, kurtuluş geçmişte değil, gelecektedir fakat, onun ilerlemesini engelleyen duvar da, tarihin yıkıntılarından oluşan duvardır.⁵⁶³

Tarih Meleği, tarihinin gelişmeye dayalı, nedensel ve çizgisel "olaylar zincirini", "tek bir felaket/katastof" olarak görür. Çizgisel görüş rasyonel ve kestirimcidir ve tarihsel zamanın geliştiğine olan inanca dayanır. Heiner Müller Tarih meleğini, **Hamlet Makinesi** (1977)'nin üçüncü bölümünde kullanır ve **Resim Tasviri** (1984)'nde melek mezarından çıkıp gelen kadın olarak yeniden görünür; "ölümle

⁵⁶¹ Aynı, s.38-48.

⁵⁶² Walter Benjamin, **Son Bakışta Aşk**. Çev.: Nurdan Gürbilek. (İstanbul: Metis, 2008) s.43-44.

⁵⁶³ Karacabey, ön.ver., s.167.

ittifakın lideridir, yeraltı güçleri yaşam dünyasından intikam tehdidiyle yükselir.”⁵⁶⁴ Melek, tarihsel an ile bir anlık bakış/gamzeyi birleştirir; “Augenblick” [auge(göz)+bilick(gamze)].⁵⁶⁵ Benjamin’in bütün tarihi, “tek bir felaket olarak gör”en Tarih Meleği’nin baktığı yerden görülen **Resim Tasviri**, bir çeşit duraklama anı ile aynı zamanda bir tiyatro geleneği olan yaşayan tablo/ tableau vivant geleneğine bağlanır. **Resim Tasviri**’nde tiyatro metnine ait dramatik çatışma, diyalog, dramatik nesnellik yerini bir “tableau vivant” betimlemesine bırakmış gibidir.⁵⁶⁶ Tarihsel olarak *tableaux vivants* yirmi veya otuz dakika, figürlerin sessiz ve hareketsiz şekilde poz vermesini ifade eder, iyi bilinen sanat işlerini taklit etmek veya tarihten ve edebiyattan dramatik sahneleri taklit etmek için kullanılır.” Bir ayinin kısa dramatik seriler olarak canlandırılması şeklinde Ortaçağ kilise oyunlarına dayanan *tableau vivant* pratiği, alegorik ve simgesel karakteriyle tanımlanır. 18.yüzyılda ise plastik poz biçiminde görülür; icracılar klasik yontuların çıplak bir biçimde taklit edilmesi, yontuları “canlandırılmaya” yöneliktir; “belli bir anın hareketsiz resmedilmesi” veya canlandırılmasıdır. Tableau vivant, klasik resim veya yontularının alıntılanması anlamında, aynı zamanda geçmişin tek bir anda alıntılanması anlamına da uzanır. Geçmişin görsel bir anda alıntılanarak “yeni bir bağlama yerleştirilmesi”, **Resim Tasviri**’ni tableau vivant geleneğine bağlar. Danielle Paz, tableau vivant’ı gönderme yapma ve işaret etme açısından düşünmeyi önerir ve kopyasını çıkarma işlemini tartışır. Ona göre kopyasını çıkarma işlemi, “temellük edilen tekrar eylemi, kaynak işe anıştırma yapmanın” ötesinde iki tarihsel an olarak geçmiş ve bugünün üst üste

⁵⁶⁴ Buch, ön.ver., s. 121.

⁵⁶⁵ Hell, ön.ver., s.82.

⁵⁶⁶Jorge Riechmann, “Ein Tableau Vivant jenseits des Todes. Annäherung an BILDBESCHREIBUNG”, **Heiner Müller Material, Texte und Kommentare**, s.204.

okunmasına izin verir.⁵⁶⁷ Böylece tableau vivant ile Benjamin'in Tarih Meleği'nin tarihi "yıkıntılarının durmadan üst üste yığıldığı" "tek bir felaket olarak" görmesi arasındaki 'plastik' yakalanır. **Resim Tasviri** metninin gözlemci/tasvirici, "güneşin hareket edip etmediği resimden anlaşılıyor"⁵⁶⁸ der, dolayısıyla muhtemelen zamanın ilerlemediği tek bir andır söz konusu olan. Aynı an içinde kadın, cinayete kurban gider, ölür, dirilir ve şiddet döngüsü sürekli bir biçimde tekrarlanır. Şiddet anı, "cinsiyetler arası savaş" biçiminde ortaya çıkan "erkek fantezi tarihi" ve "yeryüzünün büyük bir mezarlığa dönüşmesine yakıt/kan sağlayan gündelik bir iş olarak cinayet" in, "katakstof tarihi" tableau vivant estetiğinde ortaya çıkar.⁵⁶⁹ Tableau vivant, Heiner Müller'in metinleriyle çalışan Robert Wilson'ın da kullandığı bir estetikdir.

Robert Wilson'ın tiyatrosu tablo olarak sahne etkilerini yoğun bir biçimde kullanır. Bu durum tableau vivant geleneğini karşılar. Çerçeve resmi tablonun bölümüdür. Wilson tiyatrosunda çerçeve kullanımı öncelikli bir örnektir. Barok sanatına benzer bir parça, her şey başlar ve son bulunur burada –çerçeveyle. Çerçeveleme etkisi örneğin bedenin etrafındaki özel ışıklandırma, bedenlerin mekanlarının ışığın geometrik alanlarıyla tanımlanması, jestlerin heykele benzer kesinliği ve 'seremoni'ye sahip oyuncuların yükseltilmiş konsantrasyonları ve böylece tekrar çerçeveleme etkisi.⁵⁷⁰

Tableau vivant estetiğinin optik egemenliği, Heiner Müller ve Robert Wilson tiyatrosunda, göze karşı haptik bir estetik yakalar. Heiner Müller'in Benjamin'in tarih anlayışı ile ilişkili bir biçimde kullandığı tableau vivant, bedenin optik araçlar içinde ele alınması yerine, bedenin bir et olarak ya da ten olarak ele alınmasına yönelir. Gözlemci/tasvirici, ölümlerin dirildiği bir anda taşlaşmış bir manzaraya bakar

⁵⁶⁷ Danielle Paz, "Tableau Vivant", The Chicago School of Media Theory, <https://goo.gl/szfRXf>

⁵⁶⁸ Müller, ön.ver., s.215.

⁵⁶⁹ Hell, ön.ver., s.82.

⁵⁷⁰ Lehmann, 2006, ön.ver., s.151.

ve “dirilen et”e gönderme yapar.⁵⁷¹ Resim Tasviri, “kurban ile katil rollerinin yer değiştirdiği, geçmiş ile geleceğin tersine çevrilebilir” olduğu, “belki de her gün dirilen kadının her günkü cinayetinin” görünümüne açılır; “sallanan bıçak, yara artık kanamıyor, tekrar geçersiz vuruş”⁵⁷². Etin sahiciliği, cinayet ve tecavüz sahnelerinde yükselir. Müller, dilin yarattığı görsel referansları bedenın parçalarına doğru çeker; “resim çerçevesi tarafından kenarı kesilen kadın”, “ceset”, “moloz dil”, “onun bıçağı sağdan sola doğru yazıyor” gibi işaretler, bedeni bir şiddet sahnesinde dondurur. Kadının tekrar eden, kıyımı ve dirilişi, metnin göbek bağı/navel’dir; parçaların tamamlanmasına, olay dizisinin çizgisel ve neden-sonuç dizgesine oturmasına izin vermeyen bir hata veya arızadır. “Aynı’nın geri dönüşündeki Öteki, dili tutulmuş metindeki kekeleme, sonsuzluktaki gedik, belki de kurtarıcı olan HATA”⁵⁷³. Bu hata nedeniyle, gözlemci/tasvirici gördüklerinden yalıtılmış Kartezyen gözlemci olamaz. Burada görme, bedenle ilişkilidir ve beden, bedene gömülü olan çürümede görülür. Et, ‘gören’ ile ‘görülen’ arasındaki ikiliği bozar. Mükemmel ve net bir görüş optiğe aitken, burada görüşün tamamlanmaması haptik bir görüntü meydana getirir. Haptik ‘başarısızlık’, gözlemci/tasviricinin gözünün maddiliği tasvirin içine yazılmıştır; o her şeyi gören bir göz değildir, yanılabilir, bulanık bir görüşe sahiptir. Samuel Beckett oyunlarındaki “gözün başarısızlığı”, bu metinde ayrıca tasvirin başarısızlığıdır. Görmenin “daima bir konumlanma” olduğu düşünülürse, gözlemci/tasvirici bedenli bir gözlemci olarak doğru noktada, sabit bir görüş açısı belirleyemez. Bu yüzden optik kipin temsil başarısı yerine, bir bedenın parçalı, eksik, “tereddütlü” bakışıyla “kelimeler ile görüntü” ayrılmaya başlar ve

⁵⁷¹ Kalb, ön.ver., s. 167.

⁵⁷² Hallman, , “The Time of Reading”.

⁵⁷³ Müller, ön.ver., s.220.

sesin dokunmayı çağırın özelliği ortaya çıkar.⁵⁷⁴ Florian Vaßen, metnin, “tefekküre yönelik bir eğilime sahip olduğunu” savunur, burada “derin bir tarihsel geçmişin kaybı ile öznenin kaybı” birlikte var olur.⁵⁷⁵ Bir bakış açısından diğerine paralaks kaymada, “imgeler, anlatılar ve referanslar çoğaltılır” ve nihayetinde tasvir eden “tekil bir özneye ulaşmanın ekphrastik umudunun altı oyulur”; yorumlayan öznenin yok olması, herhangi bir yorumlama imkanının yokluğuna, herhangi bir mesaj veya temel bir anlamın yokluğuna varır.⁵⁷⁶ Manzara/sahne bir gören tarafından bütünlüklü bir biçimde resmedilemez, yapılandırma öznesi, oluşturamadığı ve bir araya getiremediği parçalar arasında kaybolmaya, manzaranın içine doğru çekilmeye başlar. Anlamın altındaki özne çekildiğinde, anlamın kurulması imkansızlaşır. Kartezyen perspektifin merkezi öznesi yerini, gözünün dolayısıyla bedeninin arzularına kapılarak bakan bir gözlemci aldığıında, kesitte kesite, olasılıktan olasılığa koşan gözlemci/tasvirinin bakışı, metnin anlamını izleyici/okur için de kuracak bir kaçış noktası oluşturamaz. Metnin sonunda manzara içinde kaybolan gözlemci/tasvirici ile Müller, pasif ve aktif gözlemci/izleyici problemine yönelir. Hareket halinde olan, dolayısıyla bedenli olan gözlemci/tasvirici, kendi bakışının imkanını arar ve manzarayla özdeşleşerek kendi bakış imkanında yok olur. Böylece tiyatronun gözden kaybolması gerçekleşir. Gözlemci/tasvirici nesnel bir bakış işareti taşımaz, tersine yanılabilir bir gözlemcidir. Yanılabilir gözlem, metnin sonunda bahsedilen HATA ile metni tersten başa doğru sarar, daha ilk satırlardaki görüş bulanıklığı, “Patlama”yı bir “başlangıç noktası” olarak ortaya çıkarır; “imgeleştirmenin ve temsilin” reddi, kadın üzerinde yoğunlaşan göbek bağı/navel, beden ile tarihi birbirine bağlayan şiddet, manzarayı donmuş bir manzaraya

⁵⁷⁴ Mctighe, ön.ver., s.24-74.

⁵⁷⁵ Deeker, ön.ver., s. 55.

⁵⁷⁶ Aynı, s.46-66.

dönüştürür.⁵⁷⁷

Metinde, gözlemci/tasvirici, metnin başındaki ilk konumunda, yalıtılmış bir gözlemci olarak gördüğü manzarayı tasvir etmeye çabalar. Ancak manzaranın perspektife özgü derinlik yerine dikey aksın yüzey estetiği ve optik göz-merkezciliğin netliği yerine bedende ortaya çıkan şiddetin haptik bulanıklığı, gözlemci/tasviriciyi Kartezyen gözlemci gibi gördükleri üzerinde hakimiyet kurmasına, görülenin göreni etkilemediği bir bakış rejiminin oluşmasına imkan vermez ve gözlemci/tasvirici manzarada hareket etmeye veya manzarada yolculuğa çıkmaya başar. Bu yolculuk, zamanlararasıdır ve her bir zaman “gündelik şiddetin” tekrarına açılır. Gündelik şiddet sarmalı, görenin ayrıcalıklı pozisyonunu yıkarken, ‘gören’ ile ‘görülen’ arasındaki ilişki bulanıklaştırmaya başlar; bu noktada gözlemci/tasvirici gördüğü şeyden etkilenmeye, onun içine çekilerek kendiliğini yitirmeye başlar, “ta ki hiç bitmeyen bir hareket başlayıp çerçeveyi patlata dek”.⁵⁷⁸ Diğer yandan gözlemci/tasviricinin bakışı görülen manzarayı etkiler ve manzara kendi kendine görünen bir görülüyor olma durumundan uzaklaşır. Gözlemci/tasviricinin bakışıyla nesneye olmaya direnen gökyüzü, bulutlar, ağaçlar, ev, kuş, adam ve kadın nazara izin vermez. Özellikle “kadının bakışı dilbilimsel bir özne haline” gelir ve gözlemci/tasviricinin “bakışının nesnesi olan unsurlar özneleştiğinde, gören ile görülen arasındaki sınırlar da çözülecektir.”⁵⁷⁹ Dramatik yapının bakış estetiğinin tersine; görülen şey, göreni değiştirir ve gören, gördükleri arasında kendini aramaya başlar; “adam BEN miyim(...) kadın BEN (...) kuş BEN”⁵⁸⁰. Çünkü, Kartezyen perspektifin dışında kurulan bir bakışta, “göz, yalnızca görmekle kalmamakta, aynı

⁵⁷⁷ Hallman, “The Time of Reading”.

⁵⁷⁸ Müller, ön.ver., s.216.

⁵⁷⁹ Karacabey, ön.ver., s.228.

⁵⁸⁰ Müller, ön.ver., s. 220.

zamanda ona bakan nesnelere tarafından çevrelenmektedir.”⁵⁸¹ Bu etkileşimle birlikte gözlemci/tasvirinin gerçekten gördükleri ile gördükleri üzerine yaptığı tahminler arasındaki fark silinir ve her ikisinin de mümkün olduğu izlenimi belirir. “Ölümün ötesindeki bir manzarayı tasvir” eden gözlemci/tasvirici, bir çeşit son bakışta aşkla, kendiliğinin kaybı anında kendini sayıklayarak, gözlemci pozisyonunu ve kendiliğini kaybeder, manzaranın içine çekilir; “kim YA DA NE resmi soruyor, AYNADA YAŞAMAK, dans adımlı adam BEN miyim, mezarım yüzü mü, boğazı yaralı, sağ ve sol elinde bölünmüş kuşu tutan, ağzı kanlı kadın BEN, gagasının yazısıyla katile geceye giden yolu gösteren kuş BEN, donmuş fırtına BEN.”⁵⁸² Bu son satır, bir bakıma yine de metnin başlangıcından itibaren çizilen imgelerin bir toplamı gibidir. Baş, sonu ve ortası olmayan bir anlatıya bir son verir. Bu son aynı zamanda donmuş bir manzaranın, beden ile tarihi birbirine bağlayan tek bir anda, başlangıç içinde sonun, sonun içinde başlangıcın görüldüğü, apokaliptik andır. Bu nedenle final aynı zamanda perspektifli resmin kaçış noktasına benzer. Gözlemci/tasvirinin benliğini kaybederek manzaranın içine çekildiği, kendi körlüğü ile karşılaştığı “tehlikeli bir andır”; burada “bütün okuma kurulur.” Buradan sonra metin sürekli bir başa sarma jestine dönüşecekmiş gibi görünür. Doğrusal perspektifin kaçış noktasını literal anlamda gerçekleştirir gibidir. Agamben, mesihe ilişkin zamanın “sona geldiğinde başlayan zaman” olduğunu söyler.⁵⁸³ Böylece bu final sahnesi, kaçış noktası ile “patlama” fikrini birbirine bağlar. Bununla birlikte bu katarosf anı, sonun başlangıcın içinde başlangıcın da sonun içinde görüldüğü, Heidegger’in “kendine-sonda-sahip olma” dediği *telos* yerine, kendini-sonda-kaybetmeye dönüşür. Böylece Agamben’in şiir tanımında olduğu gibi anlamlar arasında mükemmel bir uyumu

⁵⁸¹ Sayın, ön.ver., s. 29.

⁵⁸² Müller, ön.ver., s.220.

⁵⁸³ Halman, “The Time of Reading”.

değil, kendi iç uyumsuzluğu yakalayarak “kendi ölçüsünü ihlal eder”⁵⁸⁴; Müller’in poetik karşı çıkışı burasıdır. Müller’in “sentetik fragmanlar” adını verdiği şeyin parçalı yapısı, kaçış noktasının merkezi konumunu da silmeye başlar; birbirine benzemeyen sahne parçaları, geleneksel çizgisel olay dizisi tutarlılığı olmaksızın, bir araya toplanması, bakışın ve anlatının tek bir noktaya kilitlenerek oradan neden-sonuç ilişkisi ile ilerlemesini engeller. Final çözümü gibi “herhangi bir çözüm sunmayan boşluklar, ayrımlar ve uyumsuzlara” odaklanma, izleyiciyi “kültürel fraktalin doğasına maruz bırakır. Müller, “fikir ve tutumların çatışması” ile bir problem sunarak “izleyiciye taraf seçtirme veya izleyici ile olan ilişkisini saklamaya meydan okur.”⁵⁸⁵ Ancak bu silme bütünüyle metnin içinde gerçekleşmez, bu imgenin soldurulması için de yeni bir imgeye ihtiyaç vardır. Müller, son bir overpaintig ve aynı zamanda bir ekphrasisle kendi metnine bir not düşer. Heiner Müller’in metnin sonuna bıraktığı not, tekrarı metnin içinden çıkararak izleyici/okurun kışkırtılmasında devam ettirir. Bu notla izleyici/okur, metin hakkında daha fazla bilgiye “boğulur” ve daha fazla olasılık ve bağlantı konusunda “kışkırtılır.”⁵⁸⁶ Bu notun konvansiyon uyarınca metnin başında olması beklenirken Müller notu sona ekler ve böylece not hem sahne direktifi olmaktan çıkar hem de kompozisyonun girişi ve çıkışı, başlangıcı ve sonu olan kaçış noktasını engeller. Müller’in son notuyla birlikte metin, kilitlendiği kaçış noktası yerine, imgeler, alıntılar ve parçalar arasında saçılmaya devam eder. Bu not, aynı zamanda izleyicinin bakış açısının yazarın bakış açısıyla birleştiği, anlatının derinliğini sağlayan izleyici pozisyonunun da yıkımını gerçekleştirir. İzleyici ya da okur, son notla birlikte, metni tekrar tekrar

⁵⁸⁴ Giorgio Agamben, **Nesir Fikri**, Çev. Fırat Genç (İstanbul: Metis, 2009) s.29.

⁵⁸⁵ Susan Broadhurst, **Liminal Act. A Critical Overview Contemporary Performance and Theory** (London and New York: Cassell, 1999) s.91.

⁵⁸⁶ Deeker, ön.ver., s.52.

imgeleminde ‘seyretmeye’ devam etme girişiminde başarısız olurken, imgeleme direnen bir imgelem süreciyle karşılaşarak “kendi körlüğüne” çarpar. Müller, metinlerindeki kişilerden “daha fazla şey biliyormuş gibi yapmaz”; bu yolla yazar otoritesinin meşruiyetini yok eder. Metin böylece, kaçış noktası sayesinde yazarın bakış açısıyla seyircinin bakış açısının eşit olduğu yanlısamasını üreten dramatik yapının da eleştirisine dönüşür. Müller’e göre drama yazmak “daima roller ve maskeler” takınmak ve “onlar aracılığıyla” konuşmaktır.⁵⁸⁷ Özellikle son dönem oyunlarında anlatıyı bir sunma jestiyle izleyicinin gizlenmiş bakışına sunan oyun kişilerinin tersine, anlatının/manzaranın içine çekilen kişiler kurar; **Hamlet Makinesi**’nde Hamlet, oyunu izleyicinin gizlenmiş bakışına sunan bir dramatik persona yerine, “Ben Hamlet’tim” diyerek kendi anlatısının manzarasına doğru çekilerek orada kaybolur ve bu noktadan sonra kişiler arası geçiş mümkün olur ve Ophelia aynı zamanda Elektra’dır ve gözlemci/tasvirici tasvir ettiği manzaranın içine çekilir.

Gerçekçi oyun yazarı bir gözlemci olarak, gördüklerini inceler, düzenler, denetler ve sahnenin görünürlüğüne doğru bir ürün ortaya çıkarır; ürünün tamamlanması onun göz seviyesinden yukarıda duran bir tablonun ya da İtalyan çerçeve sahnesinin izleyiciden ayrı alanına yerleşmesini ön görür. **Resim Tasviri** metnindeki gözlemci/tasvircinin bakışı ise denetlemek, incelemek ve söylemin emrine sunmak yerine, kendi bakışının arzunun peşine takılmış gibidir ve gördükleri üzerinde tahakküm ilişkilerini devreye sokmaz. Barthes’in bir başka bağlamda söylediği şey, bu metin için de söylenebilir, manzaranın “üstüne doğru iner; yeryüzüne ayak basar,... o kadar: Bir ısırganın gölgesi bile yoktur, yalnızca bir yere konma vardır.

⁵⁸⁷ Broadhurst, ön.ver., s.91.

Hiçbir şeye el koymaz, konar.”⁵⁸⁸ Bu anlamda gözlemci/tasvirinin bakışı aynı zamanda bir beden hareketidir; burada beden “kendi gidişine bırakılır” ve manzara göz hizasındadır. Gözlemci/tasvirici, anlatısını gördüklerini düşünüp düzenleyerek değil, peşine takıldığı bakışının arzusuna göre anlatır. Böylece izleyiciye bitmiş, tamamlanmış bir tasvir sunmaz, bunun yerine manzaranın görme anına yönlendirir ve bu anın görülme potansiyeline dikkat çeker. **Resim Tasviri** metni bu anlamda “ürünü değil, üretimi kopyalar.” Böylece izleyici yıkıntıların ‘o zaman ve orada’lığını değil, görülür olma potansiyeli izlemeye davet edilir; bu yüzden tarihin yıkıntılar geçmişte değil, şimdide zuhur eder ve geleceğe doğru yönelir. Barthes, “[d]ram’ın eylemine karşı yürütülmüş bir proje” olarak hareketi, eylemden ayırmak gerektiğini söyler; eylemin geçişlidir ve yalnızca bir nesneyi veya bir sonucu ortaya çıkarmak ister. Hareket ise “eylemi bir atmosfer gibi çevreleyen nedenlerin, itkilerin, tembelliklerin belirsiz ve tükenmez toplamıdır” ve bir şey üretmek istemeyen bir beden hareketidir.⁵⁸⁹ **Resim Tasviri**, bir beden hareketi olarak, gözün hareketine yönelir, gözü bedene geri çağırır ve gözün sabitliği yerine bedensel hareketi arzular. Böylece, izleyiciye gözlemci/tasvirinin bakış hareketi takibi doğrultusunda, manzaranın üretilen ya da üretilmeye çalışılan bir hareket olduğunu ima edilir. Bakışının arzusu, merakının ardına takılmış beden hareketi, **Resim Tasviri** metninin tiyatral deneyimi iken, izleyicinin metinle çeşitli biçimlerde karşılaşma hareketi de tiyatral bir deneyim halini alır. **Resim Tasviri** metni, azaltılmış noktalama işaretleriyle tek cümlelik bir blok metin olmasıyla, “okuma akışının kesilmesine” de ve metnin “görünürlüğünün kesilmesine” neden olur ve yazının metaryal değerine vurgu yapılır. Daha sonra sahne tarafından söze dönüştürülecek yazı yerine, metnin

⁵⁸⁸ Barthes, 2014, ön.ver., 158.

⁵⁸⁹ Aynı, s.147.

bir yazı olarak kompozisyonu, kendini bir yüzey, bir görüntü olarak ortaya koyar. Bu parçalı yapıyı “devamlı kılma yönündeki okuma girişimini” engellenir. Metnin “yorumla direnme”sine yol açan çağrışım, imge, metafor, tekrar yapıları ve dağıtıcı fragmanlar, Giorgia Agamben’in ifadesiyle birer “jest parçaları”dır. Okuma pratiği daha çok “arkeolojik bir kazı” olarak görülebilir. Theodor W. Adorno’nun Franz Kafka için söylediği şeyi, bu metin için de mümkün görünür; “her yeni cümle yorumlanmak ister, aynı zamanda da yorumu reddeder.”⁵⁹⁰ Yorumlanma isteği ve yorumlanma reddi, metnin inşa ve yıkımın sürekli yer değiştirmesiyle gerçekleşir.

Resim Tasviri tiyatro için yazmıştır, ancak bu türden bir imgenin duvara asılarak duvar mekanından kopan bir resme dönüşmeye direneceği gibi, metin de sahneleme konvansiyonuna direnir.

Sahneleme konvansiyonuna göre, sayfadaki kelimelerin verdiği dünya sahneye sunulmalıdır. Ancak Müller’in metni böyle bir kavramı reddeder. Labirent yapısı, tekrar ve ‘fark’larla, dünyanın ‘ötesine’ erişim sağlayan şeffaf pencere yanılması altını oyar. Bunun yerine, metin kelimelerin nasıl asla tam anlamıyla işaret ettikleri şeyle örtüşmediğine ve kelimelerin nasıl daima bir gecikme ve dolayısıyla farkı ima ettiğine dikkat çeker. Ve aynı zamanda, kelimelerin nasıl tasvir etmeye çalıştıkları perspektifi sağladıklarına ve tasvirlerin nasıl odaklanma veya bakış açısına yol açtıklarına dikkat çeker. Dahası kimin ‘ben’ diye konuştuğu, onun nerede olduğu ve ‘ben’ görüyorum ve durum görünüyor arasındaki ilişkiyi nasıl anladığımız açık değildir.⁵⁹¹

Resim Tasviri, gözlemci/tasvirinin Kartezyen ayrıcalıklı gözlemci pozisyonu yerine, manzaranın içinde kaybolması ve bunu AYNADA KALMAK” biçiminde dile getirmesiyle, bakış imkanını bütünüyle ortadan kaldırır. Gerçekçi tiyatro metninin hayata ayna tutarak “hayatın dikte ettiğini yazan” “süssüz, “nesnel”, “tabii”

⁵⁹⁰ Hallman, “The Time of Reading”.

⁵⁹¹ Bleeker, ön.ver., s.68.

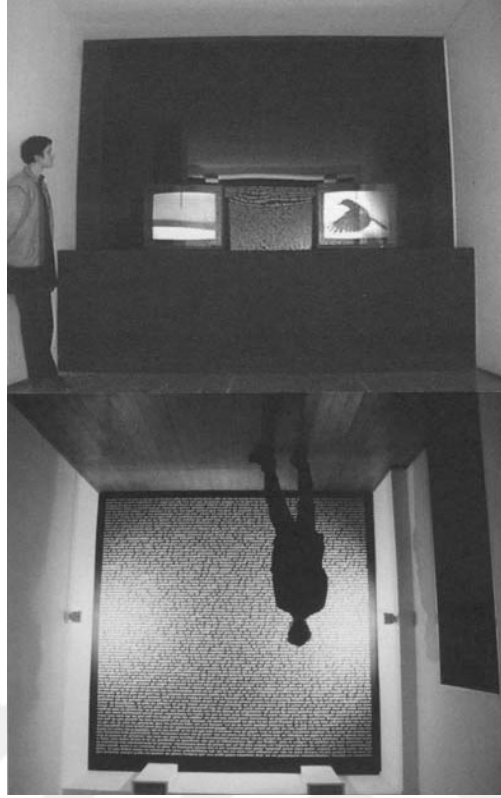
olma iddiası⁵⁹², aynanın içinde kalma durumuyla bütünüyle yıkılır. Böylece metin, manzaraya bakan değil, bakamayan bir aynaya dönüşür.⁵⁹³ Bu anlamda metnin sahnelenmesi veya enstalasyonu noktasında dikkat çeken bir örnek, Sahne tasarımcısı Stefan Kunzmann, 1997’de Viyana Uygulamalı Sanatlar Fakültesi’nin odalarının birinde, metnin enstalasyonunu gerçekleştirmesidir. Temel imgesi ayna olan enstalasyonda odaya iki video monitörü yerleştirilir; bunlardan biri geriye doğru uçan bir kuşu gösterirken diğeri çorak bir manzarayı gösterir. Monitörlerin arka duvarında zorlukla seçilen Müller’in metninin yansıması vardır. Metin ayna imgesiyle verilirken, izleyici kendi yansımasını ve metnin üzerine düşen gölgesini görür. (Görsel 7) Kunzmann bu enstalasyonda, metinde verili bir dünya imgesini göstermez, bunun yerine metni literal bir biçimde yansıtır. Enstalasyon, ‘görülen’ ve ‘gören’ arasındaki ilişkiye dikkat çekerek izleyici/okuru hem sözel hem de görsel olarak yeni bir ilişkiye yönlendirilir. Enstalasyonun göreni okurdur ve bu okur aynı zamanda bir icracıdır; izleyiciler duvara yansıyan metni okuyabilmek için metne doğru yaklaştıklarında kendi yansımaları veya gölgeleri araya girer. Bu “farklı bir görme pozisyonu almayı gerektirir”; izleyici odada farklı konumlar almaya, kendi gölgesinin bir engel olarak ortaya çıkmayacağı bir yer bulmaya çalışır. Pozisyon alma bir problem olarak ortaya çıkar; seyirci, kendi görme konumunu seçmek zorundadır.⁵⁹⁴ İzleyici kendi körlüğünü deneyimler ve “özdeşleşme olmadan da” dahil olur, “yabancılaştırma olmaksızın” kendi uzaklığını deneyimler.⁵⁹⁵

⁵⁹² Peter Handke, “Fildişi Kulede Oturan Biriyim, **Murathan Mungan’ın Seçtikleri. Yazıhane**, (İstanbul: Metis, 2011) s.93.

⁵⁹³ Karacabey, ön.ver., s.225.

⁵⁹⁴ Bleeker, ön.ver., s.68-73.

⁵⁹⁵ Fuchs, 2003, ön.ver., s.143.



Görsel 7: Stefan Kunzmann, “Picture Description/Explosion of a Memory”. (Bleeker, 2008: 70)

Bu gösterimlerde, insan figürü, dekorun fon perdesi ya da görsel destekleyicisi olma işlevi taşıdığı bir sahnede bir birlik perspektifi sağlamak yerine, teatral peyzaj olarak nitelendirilebilecek bir yapının unsurlarından biri gibi ele alınır. Aynı şekilde, izleyicinin bakışının bu sahnedeki odağı artık yakınsak değildir, belli bir noktaya yöneltilmez; bazı düzenlemeleri yakalayıp, bazılarını kaçıracağı ya da sahnedeki her şeyi sahne üzerine eşit şekilde dağılmayan bir bakışla soğuracağı bir yayılma olarak belirir.”⁵⁹⁶

Resim Tasviri’nde Diderot’nun, “iyi biçimde kompoze edilmiş...tek bir bakış açısına kapatılmış...bir hayvan bedeninin uzuvlarının oluşturduğu bütün kadar gerçek bütün”⁵⁹⁷ü ve Aristoteles’in “bütünsel bir hayvan bedenine benze”yen “iyi olay dizileri”⁵⁹⁸ yerini, “bütün birlikteliklerin başarısız hale gelmesine tanıklık”

⁵⁹⁶ Aynı, s.125.

⁵⁹⁷ Aktaran, Barthes, 2014, s. 85.

⁵⁹⁸ Aristotle, **Poetics**, s.55.

etmeye bırakır. Diderot'nun, temsil sahnesini unutan izleyicisinin/göreninin tablonun içine çekmesi değil, “resmin imkansız hale gelmesinin radikal içine çekmesi” söz konusu olur; “konuşan ‘ben’ eş zamanlı bir şekilde çeşitli öğelerle özdeşleşen manzara olur.”⁵⁹⁹ **Resim Tasviri** metninin sonunda gözlemcinin resmin içine çekilmesi, merkezi perspektifin gözlemcisi konumunu kaybetmesinin yanı sıra bu hamle, resmi açıkça değiştirecektir. Müller, bu anlamda **Resim Tasviri**'nin bir oto-drama olduğunu söyler; “sonunda izleyici resmi tasvir eden kişiyle birlikte kendisinden şüphe duyar”, “bu anlamda, bu bir oto-dramadır, senin kendi kendine oynadığın bir oyun. Yazar, kendi oyuncusuna ve kendi yönetmenine dönüşür.”⁶⁰⁰

Müller, görüntü ile söz, görsel olan ile sözel olan, görsellik ile söylem, logos ile manzara, dramatik ile postdramatik, metin ile sahneleme, okuma ile izleme, izleyici ile oyuncu, aktif izleyici ile pasif izleyici gibi tiyatroya özgü pek çok gerilimi manzara (Bild) ve tasvir (Beschreibung) arasındaki gerilime dönüştürür ve bizzat **Resim Tasviri** metninin konusu haline getirir ve izleyiciyi kendi körlüğü ile karşılaşmaya davet eder. Metinde, kuşun silahı gagası, adamın silahı bıçağı, kadının silahı dişleriyken, bıçak ve gaga ile yazma arasında bir ortaklık kurulur; “onun bıçağı sağdan sola doğru yazıyor” ve “gagasının yazısıyla katile yol gösteren kuş”⁶⁰¹. Böylece yazarın silahı kalemken, bakanın silahı da nazardır. “Gücün enstrümanı” olan “nazarın yıkıcılığıyla” adamın bıçağı, kuşun gagası, kadının dişleri “karşılaştırılabilir.” Ancak gözlemin bir kompozisyon oluşturacak biçimde

⁵⁹⁹ Bleeker, ön.ver., s.75-76.

⁶⁰⁰ Heiner Müller, **Krieg ohne Schlacht**, Aktaran: Florian Vaßen, “Images become Texts become Images: Heiner Müller's Bildbeschreibung (Description of a Picture)” s.175.

⁶⁰¹ Müller, ön.ver., s.218-220.

yapılamamış olması ve “tamamlanmamışlığı”, “nazarı gücünden yoksun bırakır.”⁶⁰² Gözlemci/tasvirici nazarın gücünden yoksun olmasıyla şiddet manzarasının içine çekilir ve yine nazarın gücünden yoksunluğu nedeniyle izleyicinin nazarın ‘koruyucu’ gücünden bakması imkansızlaşır. İzleyicinin nazarın gücüyle görülene bakması şiddeti ‘dışarda’ da devam ettirirken, nazarın izleyiciyi ayrıcalıklı konuma yetiren gücünden bakamaması şiddetin izleyicinin bedenine doğru uzanmasına yol açar; çerçeve patladığında manzaranın şiddeti izleyiciyi içine alır. Çerçeve kadını keyfi bir şiddetle keserken, izleyicinin nazarını da aynı keyfilikle kesilir. Bu izleyicinin bedenselliğinde şiddeti hissettiği gamzedir. Erika Fischer-Lichte, **Resim Tasviri** metninin izleyiciyle olan ilişkisini şöyle anlatır:

Burada [postmodern tiyatrodaki] izleyici belli amaçlar için “materyalin” içine gömülmez, tiyatronun mevcut bütün anlamını “eyleyenler” üretir. ... Postmodern tiyatro herhangi bir nihai amacı takip etmeksizin izleyiciye olası semios’in mutlak efendisi olmayı bahşeder. İzleyici, istediği gibi, her şeyi her şeyle ilişkilendirmede ve sınırlama olmaksızın kendi semios’ini seçmede veya anlam atfetmeyi tümüyle reddederek basit bir şekilde onların somutluğunu deneyimlemede özgürdür. O aktif olarak bakmayı garanti eder. Bu yeni yaklaşımın en uygun ifadesi Heiner Müller’in Resim Tasviri’nde bulunur: İmgenin alımlanması bir metin üretimi olarak icra edilmesidir – alımlama üretilir, bakma oynanır.⁶⁰³

Bleeker ise **Resim Tasviri**’nindeki “manzara sahnenin bütünlük-süz estetiği”nin izleyiciye “hikaye oluşturma özgürlüğünü önerebileceğini, ancak yine de izleyicinin bütün hikayeleri oluşturamayacağını” söyler. Bleeker’e göre **Resim Tasviri** “bizim özgürlük sınırlarımız hakkında”dır; “bu sınırlarla karşılaşan bir konumda olma estetik bir haz/memnuniyet olarak deneyimlenebilir.”⁶⁰⁴ Bu deneyim, aynı zamanda nazarın yıkıcı bakışının farkına varma ile gerçekleşir, ancak nazarın bu yıkıcı

⁶⁰² Vaßen, ön.ver., s.174.

⁶⁰³ Erika Fischer-Lichte, **The Show and the Gaze of Theatre, A European Perspective**, Iowa City: University of Iowa Press, 1997) s.57-58.

⁶⁰⁴ Bleeker, ön.ver., s.79.

estetikinin farkına varmak, görülende görenin izinin de bulunduğu gamzeyle mümkün olabilir. Bu anlamda **Resim Tasviri**, izleyiciye Fischer-Lichte'nin belirttiği sınırsız özgürlük yerine, yine de belli bir izleyici pozisyonu sunar. Nazarın kendi kendine görülüyor olma yanılması ile gamzenin birinin gördüğü arasındaki bakış farkı üzerine ve bakmanın bütünüyle özgür bir eylem olup olamayacağı üzerine sorular sorarak sınırsız özgürlüğü yıkar. Ayrıca burada **Resim Tasviri**'nin davet ettiği izleyicilik pozisyonu ya da manzaraya katılmanın yolu, Bleeker'in Kunzmann'ın enstalasyonunda gerçekleştiğini düşündüğü, izleyicinin “kendi kör noktası olarak kendi kendisiyle” karşılaşması veya Lacan'ın “[e]ğer resmi yapan kuş olsaydı yere düşen tüylerini arkasında bırakmaz mıydı, yılan çıkardığı derisini, ağaç toprağa yağın yapraklarını?” diye sorduğu, görülende görenin de izinin olduğu gamze olabilir.⁶⁰⁵

⁶⁰⁵ Jacques Lacan, **Die vier Grundbegriffe**, s.121. Aktaran: Sayın, **İmgenin Pornografisi**, s.161.

SONUÇ

Elmanın tadı...meyvenin damakla temasındadır, meyvenin kendisinde değil; benzer biçimde... şiir, şiir ile okuyucunun buluşmasındadır, bir kitabın sayfalarına basılı simgelerde değil. Asıl olan estetik edimdir, heyecandır, her okumada oluşan neredeyse fiziksel duygudur.⁶⁰⁶

İcra temelinde kurulan bir sanat olan tiyatrodaki icranın sadece sahne mekanında gerçekleşen bir şey olmadığı açıktır; icra, seyredilmek üzere orada bulunan sahne ile seyretmek üzere orada bulunan izleyici arasındaki ortak ilişkidir. İcra, “sanatçının bilgisinin veya ruh halinin seyirciye aktarılması” olduğu fikrinin yol açtığı “neden-sonuç” varsayımına karşı çıkan Ranciére, icrayı “hiç kimsenin tapusunu cebine koyamayacağı, kimsenin anlamı üzerinde tekel kuramayacağı” bir şey olarak tanımlar.⁶⁰⁷ Bir anlamda icra, izleyicinin yanılısama veya kurmaca dışına çıkarak görmesine ve sahne tarafından da görülür olmasına yol açan bir andır. İcra, ‘doğallaştırılması’ ise sahne ile seyir yeri arasındaki karşılıklı görme ve görülme ilişkisini, sahnenin izleyiciyi görmeden izleyici tarafından görüldüğü ve izleyicinin sahne tarafından görülmeden sahneyi gördüğü bir görme ilişkisine dönüştürür. Tiyatronun temsili kipi, izleyicinin bakışını temsil bilincini unutacak biçimde yoklukla işaretlerken, karşılıklı görme ilişkisi çeşitli tekniklerle bastırılır. Böylece temsil sahnesi, izleyicinin “orada olmayanı gördüğü ve orada olanı görmekte başarısız” olduğu bir gizlenme veya bir bastırma stratejisi üzerinden hareket eder.⁶⁰⁸

Tiyatroda görmeye ilişkin bu güçlü konvansiyon, Batı düşüncesinde kök salmış olan iki kaynaktan soluk alır; bunlardan biri görme duyusuna üstünlük atfetmiş olan göz-

⁶⁰⁶ Jorge Luis Borges. Aktaran: Juhani Pallasmaa, **Tenin Gözleri**, s.18.

⁶⁰⁷ Ranciére, 2007, ön.ver., s.20.

⁶⁰⁸ Diamond, ön.ver., s. 56.

merkezcilik, diğeri ise akıl, mantık ve söze ayrıcalık atfetmiş olan logos-merkezciliktir. Göz-merkezcilik görmeyi, bilmeye eşit tutar ve gözlemciye gördüklerinden ve bedeninden ayrı bir görme pozisyonu sunar; burada gözlemci her yerden bakabilen, dolayısıyla da hiçbir yerden bakmayan, bedenler üstü bir pozisyona veya perspektife sahiptir ve bedenin gelip geçiciliği yerine, nesnel ve sonsuz bir görme olanağına sahiptir, böylece bedeni yerine, aklın gözleri ile görebilir. Göz-merkezcilikle uyumlu olan logos-merkezcilikte ise görme ilişkileri ve görsel olan, aklın, mantığın, söz ve söylemin egemenliği altına alınır. Göz-merkezcilik ve logos-merkezciliğin sonucunda ortaya çıkan Kartezyen perspektifin gözlemcisi, dünyada bir yer kaplamayan, bir beden sahibi olmayan, dolayısıyla “konumsuz bir konum” dan görebilen ve gördüklerini bütünlüklü bir kompozisyon çerçevesinde izleyebilen bir tasavvurdur. Göz-merkezcilik ve logos-merkezcilik tiyatrodaki, oyun yazarını da benzer bir yerden tasavvur eder. Böyle bir tiyatrodaki daha önemli olan izleyicinin de aynı gözlemci pozisyonu veya perspektif üzerinden tasavvur edilmesidir; izleyici ona sunulan görme pozisyonu içerisinde bir konuma, bir bedene sahip olmayan, gördükleri üzerinde görenin izlerinin olmadığı, gördüğü şeyi nesneye dönüştüren ve toplumsal, kültürel bakış açısıyla uyumlu nazar/gaze bakış kipiyle görür. Oyun yazarının bakış açısına gömülü izleyicinin görme pozisyonu, nazar bakış kipi çerçevesinde, böylece önceden planlanmış olanı gören, tiyatroyla karşılaşma anında bakışı ‘orada olmayan’ bir görme pozisyonudur. Böylece, izleyici, hem seçilmiş olanın hem de görülmeden görmenin bir göreni olarak bir çeşit “dikkatli körlüğün eğitimi” içine alınır.⁶⁰⁹ Sahnedeki rolün görülmeden görülmesi ile izleyicinin görülmeden görmesi arasındaki bakış simetri

⁶⁰⁹ Phelan, ön.ver., s.13.

düşünüldüğünde, oyun kişinin bir görme kaybı yaşadığı durumlarda, körlüğün bir çeşit ruh, beden ve kimlik çöküşüne dönüşmesi dikkat çekicidir. Örneğin kör görücü Tiresias, “Tanrı’ya başkaldırdığı için” lanete uğramıştır, Gloucester’in gerçeğe olan körlüğü, fiziksel bir görme kaybını ortaya çıkarır. Oidipus’un gerçeği öğrendiğinde kendini kör etmesi, “bedenin düşüşünü” ve kimliğe ait bir kaybı gösterir. Maeterlinck’in **Körler**’inde körlük, bedene ilişkin düşüşü gösterdiği kadar ruha ilişkin yetersizliği veya ahlaki bir çöküşü de gösterir; oyunda körler, “papazın rehberliği olmadan yollarını kaybeder ve adadaki rüzgardan sığındıkları yurtlarına geri dönemezler.” Burada papazın rehberliği tanrısal ışıkla ilişkili olduğundan, ışığın kaybı, bedenin, ruhun ve ahlakın çöküşüne neden olur.⁶¹⁰ Daha sonra Beckett’in körleri ve dramatik sonrası tiyatro metinlerinde ortaya çıkan görme kaybı, artık aynı bağlantı üzerinde yükselmemekle birlikte tiyatro ile görme arasındaki bağlantıya dikkat çeker. Tiyatroda görme ilişkileri aynı zamanda sahneyi temsil ya da mevcudiyete ilişkin bir görme kimliği veya bir görme kipine doğru yöneltirken, izleyiciyi de aynı doğrultuda bir görme kimliğine veya bir görme kipine doğru çağırır.

Lehmann, Antik Yunan’dan 19. yüzyılın sonuna kadar tiyatronun logos-merkezci bir görünümde olduğunu söyler.⁶¹¹ Logos-merkezcilik ve göz-merkezciliğin tiyatroya getirdiği görme ilişkilerinde tiyatro metni kilit bir noktada durur. Öncelikle Aristoteles’in **Poetika**’da tragedyanın “sahne üzerinde oynanmadan da ödevini yerine” getirebileceğine ilişkin varsayımı, tiyatronun *opsis* temelini tiyatro metnine bağlanması anlamında ciddi bir adımdır. Tiyatro metninin görme ilişkilerini yönetmesi, özellikle tiyatro metninin tam ve bütün yapısında gizlidir. Tiyatro metni,

⁶¹⁰ McTighe, ön.ver., s.14

⁶¹¹ Lehmann, 2014, ön.ver., s.56.

zorunluluk yasasıyla işlerken yarattığı bütünlüğe izleyiciyi veya izleyicinin bakışını da dahil eder. Böylece “kompozisyonun içteki amacı ile alımlamanın dıştaki amacı” aynıdır; metin en baştan kompozisyonunu izleyici tarafından alımlanmış bir biçimde oluşturur. Burada kompozisyonun bütünlüğü “temsil etme etkinliğini” daha önceden oluşturduğu için izleyicinin hissettiği şey de bu bütünlük içinde daha önceden oluşturulmuş bir şeye dönüşür.⁶¹² Benzer bir biçimde Diderot’un tablo estetiği de izleyiciyi çeşitli körlük stratejileri içine alır. Öncelikle Diderot, “sanatın gerçekçiliğinin, seyircinin inanma derecesi”nde saklı olduğu bir gerçekçilik tanımlar. İzleyicinin inandırılması tiyatronun görme ilişkilerinde saklıdır. Bu anlamda Diderot estetiğinde tablonun/sahnenin görünürlüğü aynı zamanda izleyicinin seçili bir körlüğe yöneltilmesinin işaretlerini verir. Bu tablo/sahne,

“açıkça belirlenmiş kenarlarıyla saf, geri dönüşü olmayan, bozulamayan bir kesittir; etrafını saran her şey hiçliğe itilir ve adsız kalır; alanına soktuğu her şey ise öze, ışığa, görüntüye dönüşerek yücelir. Bu demiurgosvari ayırım, yüksek bir düşünceye işaret eder; tablonun düşünsel bir özelliği vardır; (ahlaki, toplumsal) bir şey söylemek istemektedir, ama nasıl söylemesi gerektiğini bildiğini de söylemektedir.”⁶¹³

Diderot’nun Van Dyck’ın **Kör Belisarius** adlı gravürü üzerine düşünceleri, gerçekçi tiyatrodaki görme ilişkilerine de ışık tutar. (Görsel 6) Kör Belisarius’un dilendiği bu gravürde, Belisarius’u “dalgın bir büyülenme” ile izleyen asker figürüne dikkat çekerek Diderot, bakışın körlükle olan ilişkisi üzerinde durur ve bu asker izleyici olarak “benim rolümü oynar” der. Diderot’ya göre Belisarius’un körlüğü ve onun körlüğüne odaklanan askerin “baktığı şey dışındaki her şeye kör olması”nın yarattığı kompozisyonda, asker bir çeşit “izleyici vekilidir” ve gravürün “figürleri arasındaki

⁶¹² Ricoeur, 2007, ön.ver., s.104-105.

⁶¹³ Barthes, 2014, ön.ver., s.79-84.

iç ilişki” ile “izleyici ile tablo arasındaki dış ilişkiyi” birbirine bağlar. Bu gravürde önemli olan, askerin kör Belisarius’u izlemenin “tamamen içine çekilmesi” ve “Belisarius’un körlüğü dışında başka bir çeşit körlük”ün tanımlanmasıdır. Kör Belisarius, asker tarafından izlendiğinin farkında olmadığı gibi, asker de izleyici tarafından izlendiğinin farkında değildir. Diderot, tablonun içindeki birliğin tablonun dışındaki birliğe yol açacağına farkındadır: “Her iki ilişki de körlük veya kendini unutmayı ima eden izleyicinin odaklanmış dikkatini niteler.”⁶¹⁴

Kartezyen perspektifin getirdiği tek ve sabit bakış açısı, başka bakış açıları veya görmenin çoğulluğuna karşı bir çeşit körlük üretirken, diğer yandan sözün “sabitlenme ve denetleme” işlevinin getirdiği görülenin söz karşısında ikincilleşmesi de bu körlüğü güçlendirir. Tiyatro, “gösteriyi buraya koyarsam seyirci bunu görür; başka bir yere koyarsam, seyirci bunu görmeyecek; ben de bu saklama etkisinden yararlanıp bir yanılısama üzerine oynayabilirim” durumuna dönüşür.⁶¹⁵ Aynı zamanda bir çeşit “dikkatli körlüğün eğitimi” olan dramatik tiyatrodaki izleyicinin bakışının tamamen kurmacanın içinde üretilmesinin getirdiği görülmeden görme, bir yanıyla izleyiciye Derrida’nın söylediği gibi, “[h]içbir şeyle karşılaştırılmayacak bir erki”⁶¹⁶ verirken, diğer yandan tekdüze bir iletim akışına neden olur. Bununla birlikte nihayetinde bu erk, nazarın onaylanmış bakışının ve Kartezyen perspektifin “her şey(in) bakan kişinin görüş açısına göre düzenlendiği”⁶¹⁷ yanılısamasının getirdiği bir çeşit erk yanılısamasıdır ve Rancière’nin karşı çıktığı “neden-sonuç” varsayımına yol açar.

⁶¹⁴ Osterud, ön.ver., s. 70-71.

⁶¹⁵ Aynı, s. 83.

⁶¹⁶ Derrida, ön.ver., s. 26-27.

⁶¹⁷ Berger, ön.ver., s. 16.

Dramatik tiyatro, perspektif, nazar/gaze ve gerçeklik yanılması ile “dikkati körlüğün eğitimine” çalışırken, manzara metin, haptik estetik, gamze/glance ve paralaks görüş ile izleyicinin algıladığı anda var olan bir görme pozisyonu sunarak tiyatronun izleyici ile olan ilişkisel özelliğine dikkat çeker. Bu durumda tiyatro aynı zamanda bir görme makinesi olarak kendi işleyişini de bakışa açar. Manzara metin, dramatik metnin kurmacaya odaklanmış seçili dikkati veya körlüğü yerine, odaklanmamış bakış sayesinde hem nazarın toplumsal kabulünün hem de Kartezyen perspektifin görme ilişkilerinin tersine, bedensel bir görmeye imkan sağlar. Manzara metinde izleyici “insan ile dünya, içerisi ile dışarı, art alan ile ön plan arasındaki sınırların yıkımı” ile “merkezi dağıtılmış” sahne ve “merkezi dağıtılmış” görme ilişkilerini yakalar.⁶¹⁸ Manzara metnin tiyatrodaki görme ilişkileri açısından değeri, dramatik metnin tam ve bütün yapısının başlangıç, orta, son, kriz, doruk, karakter gelişimi, biriken anlatı formu ve sona/*telos*’a varma gayretini alt ederek manzaraya/peyzaja özgü “birbirinden çok farklı şeyleri, çok uzak şeyleri, bir tür eş-zamamlılık içerisinde biraraya”⁶¹⁹ getirmesidir. Manzara metin, izleyicinin “bir andan sonraki ana” çizgiselliği takip etmek zorunda kalmadığı, “kompozisyonun toplamının sadece çizginin son noktasında” ulaşılabilir olduğu *telos* yerine, karakter, anlatı ve zaman gelişiminin eş-zamamlılık içinde kurulduğu bir “sürekli şimdiki zamana” dönüştür.⁶²⁰ Manzara metin, aynı zamanda, bu çalışmada göz atmak, şöyle bir bakmak, parıldamak anlamlarına gelen *glance*’in karşılığı olarak verilen gamze bakış kipi sayesinde, beden zamanı olan gelip geçiciliğin zamanının izini sürerek, izleyicinin tiyatro ile karşılaşma anına gönderme yapan “sürekli şimdiki zamana” imkan verir. Gamze bakış kipinin yarattığı, görülen şeyde görenin de izinin olduğu

⁶¹⁸ Fucsh, 2003, ön.ver., s.126.

⁶¹⁹ Baker, 2014, ön.ver., s. 89.

⁶²⁰ Bowers, ön.ver., s. 125.

bedensel görme ilişkisi, izleyicinin dramatik tiyatrodaki görünmeden görmesini engeller. Nazarın dikkatli bakışı görmeyi belli bir bakış açısına kilitleyerek bu odağın dışında kalanlara karşı bir çeşit körlük üretirken, gamzenin tek odaklı olmayan, bir anlık, parıldayıp geçen bakışı ise bir başka görme kaybını üretir. Manzara metnin görme araçlarından biri olan haptik estetik ise görme ilişkilerini beden dokunsallığına ve yaralanabilirliğine doğru yöneltir. Bu noktada bir perspektif ve bu perspektiften kaçan bir başka perspektif arasındaki kaymada meydana gelen paralaks görüş de Kartezyen perspektifin “dikkatli körlüğün eğitimine” karşı bir başka görüş kaybına yol açar. Manzara metinde görme kaybı, bir çeşit arıza veya göbek bağı/navel olarak ortaya çıkar ve izleyicinin kendi kör noktasına çarptığı bir kısa devreye neden olur. Bu görme kaybı, ruha, bedene ve kimliğe ait alanın bulanmasına yol açar. Fischer-Lichte, dramatik sonrası metinlerde izleyicinin görme özgürlüğüne sahip olduğunu savunur ve Heiner Müller’in **Resim Tasviri** metnini bu izleyici modelinin üretilmesinin örneği olarak verir; ona göre bu metinde izleyici “istediği gibi, her şeyi her şeyle ilişkilendirmede” ve “anlam atfetmeyi tümüyle reddetmede” özgürdür. Bu metinler, izleyiciye “aktif olarak bakmayı garanti eder.” Bleeker ise Fischer-Lichte’nin belirttiği sınırsız özgürlük yerine, görmenin her zaman belli bir bakış açısına mahkum olduğuna dikkat çekerek, Kartezyen perspektifin ‘kendi kendine’ görünür olma yanılışına karşı uyarır.⁶²¹ Bu anlamda manzara metnin izleyiciye sunduğu görme kaybı aslında izleyicinin kendi kör noktasına dikkat çekmek üzerine kuruludur. İzleyicinin manzara metinde kendi kör noktasıyla karşılaşması, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve ideolojik olarak onaylanmış bakış açılarıyla olan mutabakatıyla da karşılaşmasıdır. Bu anlamda izleyicinin kendi kör

⁶²¹ Bleeker, ön.ver., s.79.

noktasıyla karşılaşmasındaki deneyim, nazarla yıkıcı bir karşılaşma deneyiminin yanında, bedenli bakışın bir konuma veya hareket halindeki bir bedenin değişen konumlarına bağlı olmasıyla da bir karşılaşma deneyimidir. Bu deneyim nazarın hiçbir yerden bakmayan bakışı yerine, gamzenin görenin bedeninin konumuna mahkum bakışıyla mümkündür.

Manzara metin, dramatik metnin bütünsel, “yaşayan organizma”⁶²²sına karşı, bir anlamda, Artaud’nun “organsız beden”ini ‘yeniden’ çağırır; organsız beden, “organları olmayan bir beden değil, sadece organizması, yani organların organizasyonu” olmayan bir bedendir.⁶²³ Dramatik metnin izleyiciyi de içine alan organik bütünlüğünün doğurduğu özne-nesne ikiliği, aynı zamanda doğrusal perspektife özgü derinliğin tablonun/sahnenin içine yerleştirilmesinden kaynaklanırken, “organizması” olmayan manzara metin derinliği izleyicinin gözü ile manzara/sahne arasına yerleştirerek ‘gören’ ile ‘görülen’, ‘algılayan’ ile ‘algılanan’ arasındaki ilişkiyi özne-nesne dikotomisinden çıkarır. *Logos*’a dayanan dramatik metnin harekete geçirdiği aklın gözleri yerine, manzara metinde haptik estetik, gamze bakış kipi ve paralaks görüş görmeyi bedene geri iade ederek *logos*’a karşı manzara’yı ortaya çıkarır. Dramatik metnin görme ilişkileri ve görsel olanı yapılandırması “bedenleşmemiş, bir soyutlamadan ibaret, konumsuz bir konum”un “*logos*’a göndermelerle geçerlilik” kazanan bütünlüğünde izleyici, karşısında gördüğü tablo/sahnenin ‘olduğu gibi’ görüldüğü fikriyle gerçeklik yanılsaması içine alınır.⁶²⁴ Böylece dramatik metin izleyiciyi de içine alan bir bütünlük içerisinde tiyatronun *opsis* özelliğine karşı *logos*’a dayanır. Dramatik yapının *logos* temeli,

⁶²² Aristoteles, *Poetika*, s. 11.

⁶²³ Deleuze, 2009, ön.ver., s.49-50.

⁶²⁴ Taburoğlu, ön.ver., s. 279.

Lehmann'nın da üzerinde durduğu gibi, sadece söze dayanan bir temel değildir; dramatik yapının *logos* temeli görsel olanın, sözel olanın egemenliği ve söylemin destekleyiciliği olmadan tek başına eşit bir öge olarak kullanışlı olmadığına dair bir düşüncenin ürünüdür. Bu durumu Mitchell “ekphrastik umut” ile açıklar; “ekphrastik umut” görsel olan ile sözel olan arasındaki “ekphrasistik imkansızlık”tır. Tiyatronun görsel olan ile sözel olan arasındaki gerilimin üstünde yükseldiği düşünüldüğünde, “ekphrasistik imkansızlık” kullanışlı bir yaklaşım sunar. Ekphrasistik imkansızlık, “dilinin görme seviyesi”ne yükseltilmesiyle, sözel olanın görme duygusu yaratmasında gizlidir. Ekphrasis, bir yandan “mimetik” bir ısrarken, diğer yandan bir janrın diğer bir janr üzerindeki hakimiyetini gösterir. Görsel olan ile sözel olan arasındaki rekabet veya ötekilik ilişkileri düşünüldüğünde, görsel olan, “pasif, görülen ve sessiz” olarak işaretlenirken, sözel olan “aktif, konuşkan ve gören özne”yi niteler. Bu anlamda tiyatronun bu gerilimi, dramatik tiyatro boyunca tiyatro metninin desteğiyle, sözel olan lehine kullanarak *opsis* yerine *logos*'a dayandığı söylenebilir.⁶²⁵ *Logos*'un yerini manzara veya manzaraya dayanan manzara metin aldığı anda, tiyatrodaki ve tiyatro metninde sözel olan önemli bir yer işgal etmeye devam eder, ancak burada görsel olan ile sözel olan arasındaki gerilimin bastırılması en baştan izleyicinin alımlama anına dikkat çekilerek imkansızlaştırılır. Manzara metninin organik olmayan yapısı, gözü, sahne ile seyir yeri arasındaki dış iletişime odaklayarak izleyiciyi kendi kör noktasıyla buluşturması aynı zamanda tiyatronun *opsis* özelliğini vurgular.

Dramatik metinde, görüntü ve görme ilişkilerinin iki temel üzerinde kurulduğunu söylemek mümkün görünür; ilki, ‘gören’ ile ‘görülen’ arasındaki ilişkinin gizlenmesini sağlayan Kartezyen perspektif, ikincisi görsel olana karşı kurulan sözün

⁶²⁵ Mitchell, 1994, ön.ver., s.152-155.

sağlayıcı olarak metnin bütünsel yapısıdır. Bu iki temel Ibsen'in **Hortlaklar** metninde açıkça görülmektedir. Bununla birlikte **Hortlaklar** metni Kartezyen perspektifin tek ve sabit bakış açısının dönemin görsel kültürünün etkisiyle ortaya çıkan stereoskoba özgü çift pozlama tekniği ile sarsılıya uğramasına karşın, nesnel bir bakış açısına sahip Ibsen'in oyundaki söylemiyle bu durumun nasıl bastırıldığının da iyi bir örneğidir.

Ranci re, "cahil hoca" ile sanat üretici arasında yaptığı analogide, hoca ile cahil arasındaki zekaların eşitsizliği ile sanat üreticisi ile sanat alımlayıcı arasındaki ilişkiyi birlikte okur. Ranci re'e göre seyircinin özgürleşmesi, bu iki zekanın eşitliğinin onaylanmasından geçer. İzleyicinin bir gören olarak edilgen olması, sadece sahnenin ona gösterdiği kadarını görmesi, algılanacak, hissedilecek ve anlaşılacak olanın sanatçının elinin altında bir şey olduğu düşüncesinden ileri gelir. Ranci re'e göre bu varsayım "eşitlikçi olmayan bir ilkeye" dayanır. Bunun yerine Ranci re, denklemin her iki tarafını da kapsayan "icra" dan bahseder. İcra sayesinde izleyici üyelerinin "her birinin algıladığı şeyi kendi diline tercüme edebilme"si ve "herkesi birbiriyle eşit kılan yeterliliğin" ortaya çıkması olanaklı olur. Tiyatro metni, izleyicinin bakışını da içine alan bir bütünlüğe sahip olduğunda, sahne izleyiciyi 'orada' olmadığı bir yanılısama içine çektiğinde, metnin ya da sahnenin ürettiği şeyin 'olduğu gibi' izleyicide gerçekleşeceği yönünde Ranci re'in sözünü ettiği eşitlikçi olmayan bir düzlem ortaya çıkar.⁶²⁶ Tiyatro ile izleyici arasında eşit bir düzlem, bu ikisi arasındaki görme ilişkilerinin seçimine bağlıdır.

Bu  alışma tiyatro metnin görme ilişkileri ve görsel dramaturgisiyle, tiyatro metninin izleyici ile olan ilişkisini araştırma amacıyla yazılmıştır. Bu amaç doğrultusunda

⁶²⁶ Ranci re, 2010,  n.ver., s.19-25-26.

dramatik metin ve dramatik metnin bütünlüklü yapısına karşı çıkan dramatik sonrası metinlere odaklanarak, izleyici ile metin arasındaki görme ilişkilerindeki değişim araştırılmıştır. Bu çalışmada tiyatro metninin görme ilişkileri ve görsel dramaturgisi *logos* ve manzara anahtar kelimeleriyle açıklanırken, nihayetinde tiyatro metninin bir bütünlük içerisinde yapılandırılmasında ortaya çıkan izleyicinin görme pozisyonunun aynı bütünlüğün içinde yer aldığı ve tiyatro metninin organik olmayan bir yapılandırma içerisinde olduğunda izleyicinin görme pozisyonunun tiyatro ile karşılaşma anına yöneldiği sonucuna varılmıştır.



ÖZET

Tiyatro metninin görme ilişkileri ve görsel yapılandırmasını tartışmayı amaçlayan “Logos’tan Manzaraya: Metnin Görsel Dramaturgisi” adlı bu çalışma, tiyatro metninin görselliğine ve görme ilişkilerine dair konvansiyonların ortaya çıktığı 19.yüzyıl gerçekçi tiyatro metinleri ve bu konvansiyonların yıkıldığı 20.yüzyıl tiyatro metinlerine odaklanır. Dramatik metnin görme ilişkileri ve görsel yapılandırılması *logos* anahtar kelimesiyle açıklanırken, dramatik sonrası tiyatro metninin görme ilişkileri ve görsel yapılandırılması manzara anahtar kelimesiyle açıklanmaktadır. Dramatik metnin ve manzara metnin görme araçları araştırılmaya çalışarak, tiyatro metninin izleyici ile olan ilişkileri incelenmektedir. Dramatik metnin görme ilişkileri ve görsel dramaturgisi için Henrik Ibsen’in **Hortlaklar** metni seçilirken, manzara metnin görme ilişkileri ve görsel dramaturgisi için Heiner Müller’in **Resim Tasviri** metni seçilmiştir.

Anahtar Kelimeler: görme, görsellik, dramatik metin, manzara metin, logos.

ABSTRACT

“From Logos to Landscape: The Visual Dramaturgy of Text” aims to discuss seeing relations and visual construction of text. The study focuses on the dramatic texts of 19th century realism in which the visuality of the text and the seeing relations were established conventionally and on the text of the 20th century during which those conventions has been broken. While *logos* is the key word for the seeing relations and visual construction of dramatic text, landscape is used for the seeing relations and visual construction post dramatic text. The relationship between audience and dramatic text is investigated by studying seeing instruments of both dramatic text and landscape text. Henrik Ibsen’s **Ghosts** is chosen for seeing relations and visual dramaturgy of dramatic text whereas Heiner Müller’s **Explosion of a Memory/Description of a Picture** is for seeing relations and visual dramaturgy of landscape text.

Key Words: seeing, visuality, dramatic text, landscape text, logos.

KAYNAKÇA

- Agamben, Giorgio. **Nesir Fikri**, Çev.: Fırat Genç. İstanbul: Metis, 2009.
- Ahmed, Sara and Stacey, Jackie. **Thinking Through the Skin**. London and New York: Routledge, 2001.
- Aktulum, Kubilay. **Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık**. Ankara: Kanguru, 2011.
- Alfandary, Isabelle. “Page-landscapes in the Theater of Gertrude Stein”, **Reflective Landscapes of the Anglophone Countries**, Ed.: Pascale Guibert. Amsterdam, New York: Rodopi, 2011.
- Appleton, Jay. **The Experience of Landscape**. London: Wiley, 1975.
- Aristoteles, **Poetika, Şiir Sanatı Üstüne**, Çev.: İsmail Tunalı. İstanbul: Remzi,1987.
- Aristoteles, **Poetika, Şiir Sanatı Üstüne**, Çev.: Samih Rifat. İstanbul: Can, 2015.
- Aristotle, **Poetics**, Ed. ve Çev.: Stephen Halliwell, London, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995.
- Aronson, Arnold, “Avant-garde Scenography and the Frames of the Theatre”, **Against Theatre, Creative Destructions on the Modernist Stage**, Ed.: Alan Ackerman, Martin Puchner, New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- Arslan, Adile. “Öznelci Düşünceyi ‘Sanat İşi’yle Aşmak”, **Patikalar, Martin Heidegger ve Modern Çağ**. Ed. Hasan Ünal Nalbatoğlu, Ankara: İmge, 1997.
- Artaud, Antonin. **Yaşayan Mumya**, Çev.: Yaşar Güneç. Ankara: Yaba Yayınları, 1995.
- Artun, Ali. “Sanat Tarihinde Kriz ve Biz”. <http://goo.gl/5CTQhP> erişim tarihi: 05.04.2016
- Atalay, Hamit. **İngilizce-Türkçe Sözlük**, Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dili Kurumu Yayınları.
- Baker, Ulus. “Aralık Nedir?”, <http://goo.gl/CgHLdv>, erişim tarihi: 08.02.2016
- Baker, Ulus. **Sanat ve Arzu**. İstanbul: İletişim, 2014.
- Baker, Ulus. **Yüzybilim Fragmanlar**. İstanbul: İletişim, 2009.
- Bal, Mieke. “Reading the Gaze: The Construction of Gender in ‘Rembrandt’”, **Vision and Textuality**, Ed. Stephen Melville, Bill Readings, (London: Macmillan, 1995.)

- Bal, Mieke. **Reading "Rembrandt", Beyond the World-Image Opposition**. New York, Port Chester, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press, 1991.
- Barthes, Roland. **Camera Lucida, Fotoğraf Üzerine Düşünceler**. Çev.: Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkırkbeş, 1992.
- Barthes, Roland. **Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik**. Çev.: Ayşenaz Koç-Ömer Albayrak. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.
- Bell, Simon. **Landscape, Pattern, Perception and Process**, E&FN Spon: London, 1999.
- Benjamin, Walter. **Fotoğrafın Kısa Tarihi**, Çev.: Osman Akınhay, İstanbul: Agora, 2012.
- Benjamin, Walter. **Pasajlar**. Çev.: Ahmet Cemal, İstanbul: YKY, 2008.
- Benjamin, Walter. **Son Bakışta Aşk**. Çev.: Nurdan Gürbilek. İstanbul: Metis, 2008.
- Bleeker, Maaïke. **Visuality in the Theatre, The Locus of Looking**, New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- Bonitzer, Pascal, **Kör Alan ve Dekadrajlar**. Çev.: İzzet Yaşar. İstanbul: Metis, 2011
- Bourdieu, Pierre, "Photography A Middle-brow Art", Translated by Shaun Whiteside, Polity Press, 1996, Çev.: Özgür Yaren, <https://goo.gl/ItU8Z9>. erişim tarihi: 26.10.2015.
- Bowers, Jane Palatini. "The Composition That All the World Can See: Gertrude Stein's Theater Landscapes", **Land/Scape/Theater**. Ed.: Elinor Fuchs, Uno Chaudhuri. New York: Michigan Press, 2002.
- Bowers, Jane Palatini. "They Watch Me as They Watch This": **Gertrude Stein's Metadramas**, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1991.
- Broadhurst, Susan. **Liminal Act. A Critical Overview Contemporary Performance and Theory**. London and New York: Cassell, 1999.
- Bronfen, Elisabeth. "Death: The navel of the image", **Vision in Context**. Ed.: Teresa Brennan, Martin Jay. New York and London: Routledge, 1996.
- Brook, Peter. **Boş Mekan**, Çev.: Ülker İnce, İstanbul: Hayalbaz Kitap, 2010.
- Bryson, Norman, "The Gaze in the Expanded Field", **Vision and Visuality**, Ed.: Hal Foster. United States of America: Bay Press, 1988.
- Bryson, Norman, **Vision and Painting, The Logic of the Gaze**. New Haven and London: Yale University Press, 1986.

- Bryson, Norman. **Word and Image: French Painting of Ancien Regime**. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- Buch, Robert. **The Pathos of the Real. On the Aesthetics of Violence in the Twentieth Century**. The John Hopkins University Press: 2010.
- Cadava, Eduardo, **İşık Sözcükleri, Tarihin Fotoğrafisi Üzerine Tezler**. Çev.: Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Metis, 2008
- Cardullo, Bert. "The Form that "Can No Longer Paint": Ghosts and Osvald", **Journal of Dramatic Theory and Criticism**, Vol. II, No:2: Spring 1988.
- Carlson, Marvin. "After Stein: Traveling the American Theatrical "Landscape"" **Land/Scape/Theater**, Ed.: Elinor Fuchs, Uno Chaudhuri. New York: Michigan Press, 2002.
- Chaudhuri, Uno. "Land/Scape/Theory", **Land/Scape/Theater**. Ed.: Elinor Fuchs, Uno Chaudhuri. New York: Michigan Press, 2002.
- Classen, Constance. **The Color of Angels: Cosmology, Gender, and The Aesthetic Imagination**. New York: Routledge, 1998
- Clüver, Claus. "Onotation, Energeia, and the Functions of Ekphrasis", **Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis**. Ed.: Valerie Robillard and Els Jongeneel. Amsterdam: VU University Press, 1998.
- Connor, Steven. **The Book of Skin**. New York: Cornell, 2003.
- Corréa, Graça. **Synesthetic Landscapes in Harold Pinter's Theatre: A Symbolist Legacy**. City University of New York, 2010.
- Crary, Jonathan. **Gözlemcinin Teknikleri, On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite**, Çev.: Elif Daldeniz. İstanbul: Metis, 2010.
- Damisch, Hubert. **Bulut Kuramı. Resim Tarihi İçin Bir Katkı**, Çev.: E. Burak Şaman. İstanbul: Metis, 2012.
- Darian, Leader. **Mona Lisa Kaçırıldı, Sanatın Bizden Gizledikleri**, Çev.: Handan Akdemir, İstanbul: Ayrıntı Yay., 2004.
- Debord, Guy. **Gösteri Toplumu**, Çev.: Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent, İstanbul: Ayrıntı, 1996.
- Decker, Andrea Christin. **Locating the Image: Heiner Müller and the Acoustic**. Harvard University, 2009, Doctonal Thesis.
- Deleuze, Gilles, **Francis Bacon-Duyumsamanın Mantiğı**, Çev.: Ece Erbay, Can Batukan, İstanbul: Norgunk, 2009.

- Deleuze, Gilles. **Nietzsche ve Felsefe**. Çev.: Ferhat Taylan, İstanbul: Norgunk, 2010
- Deleuze, Gilles. **Sinema I: Hareket-İmge**, Çev.: Soner Özdemir, İstanbul: Norgunk, 2014
- Derrida, Jacques. **Gramatoloji**, Çev.: İsmet Birkan. Ankara: BilgeSu, 2010.
- Derrida, Jacques. **Marx'ın Hayaletleri, Borç Durumu, Yas Çalışması ve Yeni Enternasyonal**, Çev.: Alp Tümertekin. İstanbul: Ayrıntı, 2007.
- Descartes, Rene. **Felsefenin Temel İlkeleri**, Çev.: Mesut Akın. İstanbul: Say, 2015.
- Diamond, Elin. **Unmaking Mimesis**, London: Routledge, 1997
- Diderot, Denis, **Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler**, Çev.: Sabri Esat Syavuşgil. İstanbul: İş Bankası, 2007.
- Diderot, Denis, **Paris Salon Sergileri**, Çev.: Kaya Özsezgin, İstanbul: YKY, 2013.
- Diderot, Denis. "Conversations on the Natural Son", **Sources of Dramatic Theory: Vol.2**, Ed. Michael J.Sidnell. University of Toronto, Cambridge University Press, 1994.
- Diderot, Denis. **Körler Üzerine Mektup- Sağırlar ve Dilsizler Üzerine Mektup**, Çev.: Adnan Cemilgil, İstanbul: İş Bankası, 2012.
- Dikmen, Ahmet Alpay. "Varlığın Yazgıdüzeninin Zorunlu Bir İstirahatgahı: Bilim", **Patikalar, Martin Heidegger ve Modern Çağ**. Ed. Hasan Ünal Nalbatoğlu, Ankara: İmge, 1997.
- Direk, Zeynep. **Dünyanın Teni**, İstanbul: Metis, 2003.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2**, İstanbul: Yem Yayın, 2008.
- Eidt, Laura M.Sager. **Writing and Filming the Painting Ekphrasis and Film**. Amsterdam-New York: NY, 2008.
- Erkonan, Şahika**. "Aile Fotoğrafları: Aile Belleğinin Kurgulanmasında Fotoğrafın Rolünü Etnografik Yöntemle İncelemek", **Moment Dergi**, Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi 2014, 1(2): 122-147.
- Euripides, **Alkestis**, Çev. A. Hamdi Tanpınar. Maarif Matbaası, 1943.
- Féral, Josette, "Performance and Theatricality: the Subject Demystified", **Mimesis, Masochism, and Mime; The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought**, Ed.: Timothy Murphy. Ann Arbor: Michigan UP, 1997.

- Fergusson, Francis. **The Idea of a Theater, A Study of Ten Plays The Art of Drama in Changing Perspective**, New Jersey: Princeton University Press, 1949.
- Fischer-Lichte, Erika. **The Show and the Gaze of Theatre, A European Perspective**, Iowa City: University of Iowa Press, 1997.
- Florenski, Paval. **Tersten Perspektif**, Çev. Yeşim Tükel. İstanbul: Metis, 2001.
- Foucault, Michel. **Bu Bir Pipo Değildir**. Çev.: Selahattin Hilav. İstanbul: YKY, 2010.
- Fuchs, Elinor. “Reading for Landscape: The Case of American Drama”. **Land/scape/Theater**. Ed.: Elinor Fuchs, Uno Chaudhuri. New York: Michigan Press, 2002.
- Fuchs, Elinor. **Karakterin Ölümü**. Çev.: Beliz Güçbilmez. Ankara: Dost, 2003.
- Giasson, Steve. **Entre regard et regard: de l’irreprésentable dans Paysage sous surveillance de Heiner Müller**. Université du Québec a Montréal, 2011.
- Giraud, Françoise. **Alma Mahler ve Sevilme Sanatı**, Çev.: Ayşe Öktem. İstanbul: Pan, 2008.
- Goebbels, Heiner. “Text as Landscapes”, **Performance Research**, 2:1
- Grosz, Elizabeth. **Space, Time and Perversion. Essays on the Politics of Bodies**. New York and London: Routledge, 1995.
- Güçbilmez, Beliz. “Tekinsiz Teatrallık/Sahne-Dışı’nın Temsili: Eurydike Olarak Beckett Oyunları”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 20:2005.
- Güçbilmez, Beliz. **Zaman/Zemin/Zuhur, Gerçekçi Türk Tiyatrosunda Minyatür Kurgusu**. Ankara: Deniz, 2006
- Hallman, Sönke. “The Time of Reading”, **Image and Narrative, Online Magazine of the Visual Narrative**, 18. Thinking Pictures, <http://goo.gl/6vxAik>, erişim tarihi: 07.04.2016
- Hamilton, Margaret. **Transfigured Stages. Major Practitioners and Theatre Aesthetics in Australia**. Amsterdam-New York: NY, 2011.
- Handke, Peter. “Fildişi Kulede Oturan Biriyim”, **Yazıhane**. Ed. Murathan Mungan. İstanbul: Metis, 2011.
- Harris, Jonathan. **Yeni Sanat Tarihi**, Çev.: Evren Yılmaz. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2013.

- Harvey, David. **Postmodernliğin Durumu**, Çev.: Sungur Savran, İstanbul: Metis, 2006.
- Hauser, Arnold. **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Çev.: Yıldız Gölönü. İstanbul: Remzi,1984.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. **Seçilmiş Parçalar**, Çev.: Nejat Bozkurt. İstanbul: Remzi, 1986.
- Heidegger, Martin. **Nietzsche'nin Tanrı Öldü Sözü ve Dünya Resimleri Çağı**, Çev: Levent Özyaşar. Bursa: Asa, 2001.
- Heidegger, Martin. **Pathmarks**, Editör William McNeill. New York: Cambridge University Press, 1998.
- Hell, Julia. "Remnants of Totalitarianism: Hannah Arendt, Heiner Müller; Slavoj Žizek and Re-Invention of Politics". **Telos** 136 (Fall 2006)
- Hollander, John. "The Gazer's Spirit: Romantic and Later Poetry on Painting and Sculpture". **The Romantics and Us: Essays on Literature and Culture**. New Brunswick ve Londra: Rutgers University Press.,1990.
- Holzappel, Amy. **Art, Vision, and Nineteenth-Century Realist Drama, Acts of Seeing**. New York: Routledge, 2014.
- Ibsen, Henrik. **Hortlaklar**, Çev.: İbrahim Yıldız, Ankara: İmge Kitabevi, 2000.
- İzmir, Mutluhan, **Öznenin Diyalektiği**, Ankara: İmge, 2013.
- James, Elkins. **The Object Stares Back. On the Nature of Seeing**. San Diego, New York and London: Harcourt Brace & Company, 1996.
- John, Berger. **Görme Biçimleri**. Çev.: Yurdanur Salman, İstanbul: Metis, 2004.
- Johnson, Dominic. **Theatre and the Visual**, New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- Kalb, Jonathan. **The Theater of Heiner Müller**, Cambridge University Press, 1998.
- Karacabey, Süreyya. **Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller**. Ankara: De Ki, 2007.
- Karacabey, Süreyya. "Modern Sonrasında Dramatik Metinler". **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**,15, 2003.
- Karatani, Kojin. **Derinliğin Keşfi**. Çev.: Devrim Çetin Güven, İnan Ömer. İstanbul: Metis, 2011.

- Karatani, Kojin. **Transkritik, Kant ve Marx Üzerine**, Çev.: Erkan Ünal. İstanbul: Metis, 2006
- Krijanskaia, Dasha. “A Non-Aristotelian Model: Time as Space and Landscape in Postmodern Theatre”, Published online: 10 July 2008© Springer Science+Business Media B.V. 2008.
- Lacan, Jacques, **Psikanalizin Dört Temel Kavramı**, Çev.: Nilüfer Erdem, İstanbul: Metis, 2013.
- Lacan, Jacques, **The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis**, Çev.: Alan Sheridan, Middlesex, Penguin Books, 1994.
- Laura, Mulvey. “Görsel Zevk ve Anlatı Sineması”, **Sanat Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Eleştiri**, Ed.: Ahu Antmen, Çev. Esin Soğancılar-Ahu Antmen. İstanbul: İletişim, 2008.
- Lee, You Jin, **The Roles of Haptic Perception in Visual Arts**. University of Illinois at Urbana-Champaign, 2010.
- Lehmann, Hans-Thies, “From Logos to Landscape: Text in Contemporary Dramaturgy”. **Performance Research: A Journal of the Performing Arts**. Published online: 29 Sep 2014.
- Lehmann, Hans-Thies, **Postdramatic Theatre**, Çev.: Karen Jurs-Munby, London & New York: Routledge, 2006.
- Malkin, Jeanett R. **Memory-Theater and Postmodern Drama**. The University of Michigan Press, 1999.
- Marin, Louis. **İmgenin İktidarlari**, Çev.: Muna Cedden, Ankara: Dost Kitapevi, 2003.
- Marinkova, Milena. **Michael Ondaatje Haptic Aesthetics and Micropolitical Writing**. United States of America: Continuum International Publishing Group Inc., 2011.
- Marks, U. Laura, **The Skin of the Film, Intercultural Cinema, Embodiment, and The Senses**. Durham and London: Duke University Press, 2000.
- Martin, Jay. “Scopic Regimes of Modernity”, **Vision and Visuality**, Bay Press, 1988.
- Martin, Jay. **Downcast Eyes, The Demigration of Vision in Twentieth-Century French Thought**, University of California Press, 1994.
- Marvin, Carlson. **The Haunted Stage**, Ann Arbour: The University of Michigan Press, 2001.

- Marvin, Carlson. **Tiyatro Teorileri, Yunanlılardan Bugüne Tarihsel ve Eleştirel Bir İnceleme**, Çev.: Eren Buğlalılar, Barış Yıldırım, Ankara: Deki, 2008.
- Mctighe, Trish. **The Haptic Aesthetic in Samuel Beckett's Drama**. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- Merleau-Ponty, Maurice. **Göz ve Tin**, Çev.: Ahmet Sosyal, İstanbul: Metis, 2006.
- Michael, Fried. "Sanat ve Nesnelik", **Sanat ve Kuram, 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi**, Ed.: Charles Harrison, Paul Wood, Çev.: Sabri Gürses, İstanbul: Küre, 2003.
- Michell, W. J. T, "İmge ve Sözcük" ve "Dilsiz Şiir ve Kör Resim", **Sanat ve Kuram, 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi**, Ed.: Charles Harrison, Paul Wood, Çev.: Sabri Gürses, İstanbul: Küre Yayınları, 2003.
- Michell, W. J. T, **Iconology: Image, Text, Ideology**. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- Mitchell, J. T. **Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation**. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994.
- Moi, Toril. **Henrik Ibsen and the Birth of Modernism**. Oxford University Press, 2012.
- Müller, Heiner. "Resim Tasviri", **Hamlet Makinesi**, Çev.: Zehra Aksu Yılmaz. Ankara: DeKi, 2008.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm, **Ahlakın Soy Kütüğü**, Çev.: Ahmet İnam, İstanbul: Say Yayınları, 2010.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm, **Tragedyanın Doğuşu**, Çev.: Mustafa Tüzel, İstanbul: İthali, 2005.
- O'Neill, M. E. "Corporeal experience: A haptic way of knowing." **Journal of Architectural Education**, 55(1), 2001.
- Ong, Walter J., **Sözlü ve Yazılı Kültür**, Çev.: Sema Postacıoğlu Banon. İstanbul: Metis, 2011.
- Osterud, Erik. **Theatrical and Narrative Space**, Studies in Ibsen, Strindberg and J.P.Jacobsen, (Aarhus University Press, 1998)
- Öndül, Selda. "Gölgeler" İçindeki Gölgeler", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 21, 30:2010/2.
- Pallasmaa, Juhani. **Tenin Gözleri**, Çev.: Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Yem, 2011.

- Panofsky, Erwin, **Perspektif, Simgesel Biçim**. Çev.: Yeşim Tükel, İstanbul: Metis, 2013.
- Pavis, Patrice. "From Text to Performance," **Performing Texts**, Ed.: Michael Issacharoff, Robin F. Jones. Philadelphia: Pennsylvania, 1988.
- Pavis, Patrice. **Analyzing Performance: Theatre, Dance, and Film**, University of Michigan Press, 2003.
- Pavis, Patrice. **Dictionary of Theatre: Terms, Concepts, and Analysis**, Çev.: Christine Shantz, University of Toronto Press, 1999.
- Pavis, Patrice. **Gösterimlerin Çözümlemesi**. Çev.: Şehsuvar Aktaş. Ankara: Dost Yay, 2000.
- Pavis, Patrice. **The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre**, Çev.: Andrew Brown. London and New York: Routledge, 2016.
- Paz, Danielle. "Tableau Vivant", The Chicago School of Media Theory, <https://goo.gl/szfRXf>, erişim tarihi: 08.03.2016
- Phelan, Peggy. **Unmarked, The Politics of Performance** (New York: Routledge, 1996.
- Platon, **Devlet**, Çev.: Sabahattin Eyüboğlu, M.Ali Cimcoz. İstanbul: Remzi,1995.
- Pollock, Griselda. "Vision and Difference", Taylor&Franci 2007, **Modernlik ve Kadınlığın Mekanları, Sanat Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**, Ed.: Ahu Antmen, Çev.: Esin Soğancılar-Ahu Antmen. İstanbul: İletişim, 2008.
- Potolsky, Matthew. **Mimesis**. New York: Routledge, 2006.
- Price, Rachel. "Animal, Magnetism, Theatricality in Ibsen's "The Wild Duck", **New Literary History**, VI.37, No.4, Johnes Hopkins University Press.
- Ranci re, Jacques, **Estetiğın Huzursuzluğu**, Çev.: Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: İletişim, 2014.
- Ranci re, Jacques, **Görüntülerin Yazgısı**, Çev.: Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Versus, 2008.
- Ranci re, Jacques, ** zg rleşen Seyirci**, Çev.: E.Burak Şaman. İstanbul: Metis, 2010.
- Read, Alan. **Theatre in the Expanded Field: Seven Approaches to Performance**. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury, 2013.
- Redhouse, Sanat Terimleri ve Kavramları S zl ğu**, İstanbul: Sev, 2011.

- Ricoeur, Paul. **Yorumların atışması 1.Cilt**, ev.: Hüsametdin Arslan, İstanbul: Paradigma Yayınları, 2009.
- Ricoeur, Paul. **Zaman ve Anlatı: Bir- Zaman Olayörgüsü Üçlü Mimesis**. ev.: Mehmet Rifat, Sema Rifat, İstanbul: YKY, 2007.
- Riegl, Alois. **Late Roman Art Industry**, ev.: Rolf Winkes. Rome: Giorgio Bretschneider Editore, 1985.
- Ritter, William M.E. “Why Aristotle Invented the Word Entelecheia”, **The Quarterly Review of Biology**, vol.7, No.4, The University of Chicago Press, 1932.
- Sarrazac, Jeanne-Pierre. “The Invention of “Theatricality”: Rereading Bernard Dort and Roland Barthes”, **SubStance**, Vol.31, 2002.
- Sayın, Zeynep, **İmgenin Pornografisi**. İstanbul: Metis Yayınları, 2003.
- Scheman, Harvey. **Engenderings: Constructions of Knowledge, Authority, and Privilege**. New York: Routledge, 1993.
- Sezer, Devrim. “Modernliğin Egemenlik Kurma Etiğine Bir Bakış”, **Patikalar, Martin Heidegger ve Modern Çağ**. Ed. Hasan Ünal Nalbatoğlu, Ankara: İmge, 1997.
- Shildrick, Margrit. “Some Speculations on Matters of Touch”, **The Journal of Medicine and Philosophy**, School of Humanities, Staffordshire University, 26.4, 2001.
- Silverman, Kaja. **Görünür Dünyanın Eşiği**, ev.: Aylin Onacak. İstanbul: Ayrıntı, 2006.
- Sim, Stuart. **Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü**, ev.: Mukadder Erkan, Ali Utku, Ankara: Babil Yay. 2006.
- Sontag, Susan, **Fotoğraf Üzerine**, ev.: Osman Akınhay, İstanbul:Agora, 2008.
- Stein, Gertrude. “**Plays**”, **Lectures in America**, Londra: Virago, 1988.
- Sütçü, Özcan Yılmaz, **Gilles Deleuze’de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi**, Sentez, 2015.
- Szondi, Peter, Mendelsohn, Harvey. “Tableau and Coup de Théâtre: On the Social Psychology of Diderot’s Bourgeois Tragedy”, **New Literary History**. Vol.11, No.2, Literature/History/Scial Action, Winter, 1980.
- Szondi, Peter. **Theory of Modern Drama**, University of Minnesota Press: 1987.

- Taburoğlu, Özgür. **Dünyevi ve Kutsal, Modern Maneviyat Arayışları**, İstanbul: Metis, 2008.
- Tarhan, Belkıs Ayhan. “Özne, ‘Ben’ ve Tarih Hakkında”, **Patikalar, Martin Heidegger ve Modern Çağ**. Ed. Hasan Ünal Nalbatoğlu, Ankara: İmge, 1997.
- The George Eastman House Collection, **A History of Photography, From 1838 to the Present**. China: Taschen 2012.
- Uzundemir, Özlem. “Resim ve Edebiyat İlişkisinde Kadın İmgesi; Percy Btsshe Shelley’in Şiirinde Medusa, Nazım Hikmet’te Jokond”, **Bilig**, Güz/2009, Sayı:51.
- Van Gelder, Hilde ve Westgeest, Helen. **Photography Theory in Historical Perspective** United Kingdom: Wiley-Blackwell, 2011.
- Vaßen, Florian. “Images become Texts become Images: Heiner Müller’s Bildbeschreibung (Description of a Picture)”. **Heiner Müller. ConTEXTS and HISTORY** Ed. Gerhard Fischer. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1995.
- Wood, Michael. “Bildbeschreibung; Description of a Picture”, <https://goo.gl/FN8Cgg>, erişim tarihi: 10.04.2016.
- Wunderlich, M. Filipa. “Walking and Rhythmicity: Sensing Urban Space”. **Journal of Urban Design**, 2008.13(1).
- Yeğenoğlu, Meyda. **Sömürgeci Fantaziler, Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark**. İstanbul: Metis, 2004.
- Yenişehirlioğlu, Filiz. “Resimde Zaman ve Mekan Kavramı”, <https://goo.gl/mL5f0R>, erişim tarihi: 10.01.2016.
- Zizek, Slazoj. **Mimari Paralaks**, Çev.: Bahadır Turan. İstanbul: Encore, 2011.
- Zizek, Slazoj. **Paralaks**, Çev.: Sabri Gürses. İstanbul: Encore, 2014.