

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>



ZAMAN / ZEMİN / ZUHUR

Beliz Güçbilmez

Zaman | Zemin | Zuhur

Gerçekçi Türk Tiyatrosunda
Minyatür Kurgusu



Beliz Güçbilmez

D

DOST

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Zaman / Zemin / Zuhur:

Gerçekçi Türk Tiyatrosunda Minyatür Kurgusu

Beliz Güçbilmez

Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Tiyatro , Bölümü öğretim üyesi, çevirmen, oyun yazarı. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*'nde yayımlanmış pek çok makalesinin yanı sıra, *Sophokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı* (Deniz Kitabevi, 2005) kitabının da yazarıdır. Yayımlanmış ya da sahnelenmiş oyunları arasında *Frida*, *Kül Bellek*, *Şehr'ü Evlâd'üz-Zıyan: Kayıp Çocuklar Şehri*, *Doyçland: Dünyanın Rengi*, *Çöl Oyunu*, *Othello! Bir İntikam Provası* sayılabilir. Başlıca çevirileri: Tom Stoppard, *Aşkın İcadı* (*Toplu Oyunları 2* içinde, Dost Kitabevi Yayınları, 2000), Elinor Fuchs, *Karakterin Ölümü* (Dost Kitabevi Yayınları, 2003); Christopher Innes, *Avant-Garde Tiyatro* (Aziz V. Kahraman'la birlikte, Dost Kitabevi Yayınları, 2004) ve Marvin Carlson, *Performans: Eleştirel Bir Giriş* (Dost Kitabevi Yayınları, 2013).

D

Güçbilmez, Beliz
Zaman / Zemin / Zuhur: Gerçekçi Türk Tiyatrosunda Minyatür Kurgusu
ISBN 978-975-298-561-2 / Dost Kitabevi Yayınları
Haziran 2016, Ankara, 188 sayfa
Tiyatro-Tiyatro Teorisi-Sanat Tarihi

ZAMAN / ZEMİN / ZUHUR:

Gerçekçi Türk Tiyatrosunda Minyatür Kurgusu

Beliz Güçbilmez



ISBN 978-975-298-561-2

Zaman / Zemin / Zuhur:
Gerçekçi Türk Tiyatrosunda Minyatür Kurgusu
BELİZ GÜÇBİLMEZ

© Dost, 2016

Bu eserin tüm hakları
Dost Kitabevi Yayınları'na aittir
Birinci Baskı, Haziran 2016, Ankara

Teknik hazırlık, Mehmet Dirican

Baskı, Pelin Ofset Ltd. Şti.
Sertifika No: 16157
İvedik Organize Sanayi Bölgesi, Matbaacılar Sitesi
588. Sokak No: 28-30, Yenimahalle / Ankara
Tel: (0312) 395 25 80-81 • Fax: (0312) 395 25 84

Erdal Akalın - Dost Kitabevi
Sertifika No: 12386
Paris Caddesi No: 76/7 Kavaklıdere 06680, Ankara
Tel: (0312) 435 93 70 • Fax: (0312) 435 79 02
www.dostyayinevi.com • bilgi@dostyayinevi.com

İçindekiler

Genişletilmiş Yeniden Basım İçin Önsöz	9
--	---

I. Bölüm Perspektif ve Tiyatro

1. Geçmişin Tiyatrosu Olarak Bellek, Belleğin Temsili Olarak Tiyatro	19
2. Dramatik ve Ontolojik Bir Koşul: Geç Kalma	25
3. Alice'in Tavşanı ya da Trajik Nostalji	31
4. Sahnedeşi: Tiyatronun Saklı Mahfazası ve Sahnenin Bilinçdışı	37
5. Bilmecedен Yorumu	44
6. Çerçevenin İçi/Dışı	54
7. Bilinçdışı Olarak Sahnedeşi	61
8. Ibsen Tiyatrosunda Geçmişin Ağırlığı	70
9. Perspektif, Diderot'nun Çerçevesi, Gerçekçiliğin Penceresi	78

II. Bölüm Minyatür ve Tiyatro

1. Türk Oyun Yazarlığı Üzerine Tespitler	93
--	----

2. Geçmişi Olmayan Tiyatro: Toplumsal Bellekte Süreksizlik	99
3. Bir Model Olarak Fransız Melodramı	105
4. Melodram Yazarı Olarak Namık Kemal ve Gülnihal	111
5. Türk Tiyatrosu'nun Huzursuz Rahmi yahut Namık Kemal Melodramlarında Histeri	124
6. Cumhuriyet Tiyatrosu ve Gerçekçilik: Ibsencilığın Keşfi ve "Tasfiye"si	141
7. Minyatür Olarak Türk Tiyatrosu	158
8. Bir Minyatür Modeli Olarak Ocak	165
Ekler	183

Genişletilmiş Yeniden Basım İçin nsz

Elinizde tuttuğunuz bu kitabın ilk baskısı 2006'da yapılmıştı. On yıl önce. İnsan galiba hayatı boyunca hep aynı kitabı yazmaya alışıyor. On yıldır benden uzaklaşmayan, benim de etrafında dönüp durduğum bu meselenin inatçı varlığı, bu kadar zaman sonra beni bu kitabı arada ilgimi çeken başka meseleleri, soruları da ekleyerek, elden geçirerek genişletmeye yöneltti. İnsanın karşısında en zayıf olduğu şey zaman belli ki. Ve onunla göz göze gelmenin yollarından biri yazı ve sanatmış gibi geliyor bana. Sanat insanın dünyadan geç kalmışlığını geri alma, onu telafi etme biçimi belki de. Çünkü varoluşumuzun herhangi bir anında dünyaya/doğaya baktığımızda orada her şeyin çoktan kurulmuş olduğunu görüyoruz. İnsan evladının dünya sahnesine geç çıkmasından tekil doğum hikyemize dek genişletebilir ve daraltabiliriz bu fikri. Hegel'in –doğaya kıyasla– “insanın tarihi vardır” demesi gibi. Bu geç kalmışlık, sanatı ve yazıyı sylenegeldiği gibi gelecekle ilgili bir şey olmaktan çok, geçmişle ilgili bir şey, bir gecikmişlik telafisi olarak tutuyor. Sanki daha çok geçmişle ilgili bir şey sanat; anlatı da öyle, belki de o nedenle hikâyenin dili -di'li geçmiş ve o -di'li geçmişin bugüne, şimdiye taşınması formülü üzerine kurulu. İçinde olmadığı zamanın/doğanın/dünyanın acısını çıkartıyor olmalı insan. Bu nedenle

hep çoktan olmuş ve kurulmuş bir şeyle ve olsa olsa onun gelecekteki imkânlarıyla ilgileniyor.

Aradan geçen sürede ben de işte hep aynı mesele etrafında dönüp dolaşmışım. Yerli oyun yazarlığına atfettiğim formülün yörüngesinde düşünürken, oyunlardaki geçmişsiz kurulumun olay dizisi ile hikâyenin aşağı yukarı aynı büyüklükte olmasına yol açtığını, bunun da Batı tiyatrosunun en temel tercihlerinden biri olan sahnedışı kullanımını buralarda büsbütün imkânsızlaştırdığını fark ettim. Her şey sahne üzerinde, bizim gördüğümüz mekânda ve zamanda olup bitiyorsa, sahnedışı bütünyle boş kalıyordu. Bu nedenle, kitabın bu basımına sahnedışı fikri çevresinde kurduğum yazılardan bölümler aldım; böylece, yerli oyunların “Batı tarzı”ndan nasıl farklı bir kurulumla sahip olduğunu gösteren başka bir referans noktası daha üretilmiş oldu.

Zaman / Zemin / Zuhur başlıklı bu kitap, hatırlamanın ve unutmanın ya da belki de hatırlamamanın tiyatrodaki aldığı biçimlerle ilgileniyor. Bunu yapabilmek için de klasik Batı dramaturjisinin bellekle kurduğu ilişkiye bakıyor öncelikle, “Batı tarzı Türk tiyatrosu” tanımlamasına yakından bakarak aslında böyle bir tarzın hiç kurulmadığını, kurulmasının olanaksız olduğunu iddia ediyor. Siyasi ve kültürel hayatın hatırlamayı imkânsız kılan koşullarına Doğu’dan yadigâr minyatür estetiği eklendiğinde, “minyatür dramaturgisi” demeyi seçtiğim yazma biçimi daha görünür ve kalıcı hale geliyor.

Bir unutma ikliminde yaşadığımız muhakkak. Artık bundan sonra nasıl yaşanır dedirtecek büyüklükteki olaylar ve haberler üstünden uzun bir süre geçmeden hafızamızdan siliniveriyor. “Unutmak” elbette yalnızca bu mesele açısından ele alınabilecek bir olgu değil. 12 Eylül’den Sivas’a; depremde mangal zehirlenmesine; şampiyonluklarda ve düğünlerde atılan “zevk kurşunları” ile ölen insanlardan Şile denizinde boğulmalara kadar, sadece politik değil, gündelik meselelerde bile daha önce yaşanan acıdan ya da felaketten ders çıkaramayan, çünkü aldığı dersi hızla unutarak gerekli anda anımsayamayan ve zaten çoktan ıskartaya çıkmış belleğiyle bir unutulmuş ikliminde yaşayan Türk insanının bu refleksi görüldüğünden daha yaygın olmalı, mesela sanatsal pratiklerinde karşılığını bulmuş olmalıydı; bu çalışmanın asal çıkış noktasını bu düşünce oluşturdu. Toplumsal hareketlerde ve yürüyüşlerde “Unutmadık” pankartlarının altında atılan sloganların, unutmamanın ya da unutturmamanın, hatırlatmanın ve belki hatta sadece hatırlamanın başlı başına muhalif bir reflekse işaret ettiği bir ülkede, bu muhalif olma biçiminin tiyatroya gabele anımsamayı harekete

geçiren bir unsur olarak mekâna bağlı bir sanatsal formda mutlaka karşılığı olmalıydı. Şöyle bir düşündüğümde bir karşılığı olmadığını gördüm. Hemen ilk elden sıralanabilecek nedenler vardı elbette; Türk tiyatrosunun toplumsal hareketlerle ilişkileneceği zaaflı, zaten az ürün verilen bir sanat formu olarak, kendini kitlesel eğlence ucuzluğuna bırakması, politik tiyatrosunun yeşerdiği dönemlerde devlet zoruyla karşılaşması, sansür ya da otosansür gibi nedenler belirleyiciydi ama yerli oyun yazarlığı birikiminin tümünü açıklamaktan uzak görünüyordu.

Herhalde anlatabildim ama burada sözünü ettiğim karşılık salt “politik tiyatro” olarak kategorize edilebilecek bir tür içinde, geçmişteki siyasi olayların yansıtılıp yansıtılmadığı sorusuyla ilgili değil hiçbir biçimde. Unutma refleksinin çok daha geçmişten geldiği, dün tohumlanıp bugün yeşermediği ön varsayımıyla, neredeyse kökensel diyebileceğim bir yazma biçiminin Türk tiyatrosuna içkinleşmiş olduğunu düşünmeye başladım. Yerli oyun dağarını taradığımda hemen göze çarpan bir “bir gün bir şey olur ve olaylar gelişir” formülünün bir başka olası formülün, “geçmişte bir şey olur, gölgesi bugüne düşer” formülünün pahasına yerleştiğini, Türk tiyatrosunun her ikisi de Batılı olan bu formüllerden ikincisini görmezden gelip hep ilkinde yerleştiğini görmemek olanaksızdı. Formüllerden biri geçmişte bugünün gerekçesi, koşullayıcısı olarak gören bir algılamayı temsil ederken, diğeri şimdiye tutunuyor, bütün yönelimini, koşullarını kendisinin belirlediği bir şimdiden alıyor, an’ı büyütüp genişleterek, zamanın bütünselliğinden koparıyordu. İki formül de Batı tiyatrosunda kullanıldığı halde Batılılaşma kararı ile yüzünü o yöne çeviren Türk tiyatrosunun formüllerden yalnızca birini kendine uygun görmesinin bir anlamı olmalıydı.

Türk tiyatrosunun Tanzimat’tan bu yana Batı’yı model aldığı, onun peşine takıldığı genel ve yaygın bir bilgidir. Ama Batı modeli, kültürün kaçınılmaz yönü, muasır medeniyetleri yakalamanın mecburi istikameti olarak onaylandığı durumlarda da, milliyetçi ya da ulusalcı reflekslerle eleştirildiği hallerde de etkisi, tarihsel doğruluğu ve geçerliliği tartışılmadan kabul edilen bir bilgidir bu. Türkiye’de oyun yazımı tarihinin bir anlamda orijini Batı bu görüşe göre. Elinizde tuttuğunuz bu çalışmanın arayışı ise bu “Batı Tarzı Türk Tiyatrosu”nun ne kadar Batılı olduğunu anlamak için kuruyor saatini. Başka bir ifadeyle ve Walter Benjamin’e öykünerek, tarih halısının havını tersine taramaya çalışıyor.

Yerli oyunların Batı dramaturgisinden “öğrenilmesi” ya da Batı tiyatrosunun dramatik araçlarından türetilmiş okuma/yönetimlerine ayak direyen

yapısı, ama bu dirence rağmen bu cetvellerin elden bırakılmaması, her zaman dile getirilmese de ima edilegelen bir yetersizlik suçlamasını doğallastırmış gibi görünüyor. Nedense tiyatrodaki sanki “bizim bünyemize” uymayan, ne kadar uğraşsak da kendimize ait kılamayacağımız bir yabancı hali vardır. Belki de bu yüzden kimi yazarlar, (genellikle yorumlandığı gibi evrensellik üretmek uğruna değil de) karakterlerini Türkçe isimlerle çağırarak denli “buralı” hissetmedikleri için onları Türkçe isimlerle adlandırmaktan kaçınmakta, karakterlerine Birinci Adam, İkinci Kadın gibi isimler vermektedirler. Pek çok yerli oyunu sahnede izlemenin ağızımızda bıraktığı buruk tat bir yana, bu oyunları okumaktan bile zevk alınmadığı bir tiyatro yaşantısı hâkim sanki. Tiyatro eğitimi veren bölümlerde yerli metinler yabancı metinlere oranla daha az rağbet görür. Tiyatro bölümlerinde eğitim alan öğrenciler de buna bağlı olarak yerli oyun dağarını, Batılı oyun dağarını tanıdıkları ölçüde tanımazlar, buna rağmen –ve belki de bu yüzden– yerli oyunları, Batılı oyunlarla karşılaştırarak bunların eksikli/zaafli metinler olduğunu söyleyerek kimi durumlarda okumaya ya da oyunlar hakkında fikir yürütmeye ayak direrler (bunun sadece bir öğrenci tutumu olmadığını da eklemek gerekir belki). Beni bu çalışmayı yazmaya iten sebeplerden biri de bu aslında; yüz elli yıldır oyun yazılan bir kültürel iklimde ait, Batı dramından türetilmiş ölçütlerle değerlendirildiğinde ya da o Batılı metinlerle karşılaştırıldığında hep eksikli duran metinler için, yazarlarının “dram sanatını iyi bilmiyor olma ihtimali” dışında sebepler üretebilmek. Sebeplerin belki yanlış sorulmuş sorularla ya da yanlış geliştirilmiş ölçütlerle ilgili olduğunu gösterebilecek yeni sorular sormak, başka ölçütler geliştirmek.

Tiyatro akademisyenleri açısından Türkiye tiyatrosu üzerine çalışmak hep dar bir alanda varolmak anlamına geliyor gibi. Yapılmış az sayıda çalışma –burada yalnızca kitaplaşmış çalışmaları düşünerek söylüyorum– yeni çalışmaları destekleyecek ve yüreklendirecek niceliğe ulaşmış gibi görünmüyor. Üniversitelerde, lisans ve lisansüstü çalışmalarda Türkiye tiyatrosu üzerine çalışmamanın en önemli nedeni olarak gösteriliyor kaynak eksikliği. Tabii böylece bir kısır döngü üretilmiş oluyor. Kaynak yokluğundan, üzerinde çalışılmayan bir alan olarak Türkiye tiyatrosu, varolan kaynaklarını da kullanmaya kullanmaya unutup, güncellemiyor ve belki bir süre sonra o kaynaklar geçerliliğini bile yitiriyor.

Tiyatro, izleyicisine bağımlılığı, kamusalılığı nedeniyle toplumsal yanı en ağır basan sanat galiba. Toplumsal yaşam/tarih ile tiyatro arasındaki örtük ya da açık etkileşim, Türkiye’de, Almanya’da ya da yazma biçimlerinin her

bir kültürde en azından varsayımsal olarak özelleşmesini öngerektiriyor. Batı tiyatrosunun gerçekçi diye nitelendirdiği oyunlara bakarak, bizim de yerli yazarlar tarafından üretilen ve onlara benziyormuş gibi görünen oyunlara gönül rahatlığıyla gerçekçi dememiz mümkün mü, beni ilgilendiren sorulardan biri de bu. Batı'dan etkilenme denilen olgu Tanzimat'tan beri belirleyici olmuş ise, türler Batı sınırlarından Türkiye'ye girerken –ya da girdikten sonra kendine bu topraklarda kök ararken– nasıl değişiyor, neye dönüşüyor, anlamaya çalıştığım biraz da bu. Yukarıda öngereklilik olduğunu varsaydığım değişim neye yol açmış, kitabın çıkış noktasını bu soru oluşturuyor. Tiyatro Batı'dan öğrenilmiş olduğu biçimi içinde kendi kültürel kodlarımızla birleştğinde neye dönüşüyor? Bir bütünlük içinde kavramaya alıştığımız ve bu alışkanlık içinde nüanslarını görmezden geldiğimiz Batı kültüründen farklılaşmış bir kültürse bu bizimki, öyleyse, bu farklılık oyun metinlerine ve tiyatro sanatına ne ölçüde yansımıştır? “Kendi kültürel kodlarımız” diye herkesinkinden büsbütün başka kodlar, ayrımları kolayca görülebilecek, bakan özneye, “bu bize ait, şu da onlara” dedirtecek bir kesinliğin, ayrımlarını hemen ele verecek düzeyde bir belirginliğin olmadığıнын, olamayacağının elbette farkındayım. Bu da bu çalışmanın baş etmesi en zor yanlarından biri, düşüncenin ve yazının ayağının altındaki toprağı kaydıran da bu.

Tiyatro, bu coğrafyada daha çok sözlü kültüre bağlı *temaşa* sanatlarından ayrılıp, Tanzimat'ın Batılılaşma ideolojisi ile birlikte türeyen oyun yazarlığı uğraşı ile yazılı kültürün bir parçası haline gelerek önemli bir kırılma anı yaşıyor. Bu andan başlayarak, “Batılı gibi yazma”, “bize özgü tertipler geliştirme”, “eski sanatsal, kültürel formlara sadık kalma ya da onları yeniden diriltme”, “ulusal ya da milli bir Türk tiyatrosu yaratma” gibi tartışmalar hep gündemde kalıyor. Bu çalışmada bir araya gelen denemeler bir yanıyla bu tartışmaların dışında durmaya çalışıyor. Bir yanıyla, çünkü yazılanların okur zihninde ister istemez bu tartışmalara ilişkin çağrışımlar üretebileceğinin farkındayım. Ama, aslında, benim burada göstermeye çalıştığım şey, bütün sanatlarda ama özellikle ve burada, tiyatroda ve dram sanatında biçimsel yapının düşünceyi ve niyeti açık eden, açık etmediği durumlarda da ima eden bir anahtar olduğu. Türk tiyatrosuna salt sosyolojinin değil de tiyatronun araçları ile bakmanın belli bir açılım yaratabileceğini bu yüzden düşünüyorum. Bu nedenle, burada, bu içerikleri ya da tarihsel koşulları büsbütün göz ardı etmeden, oyunlara belli yazma eğilimleri açısından bakmayı deniyorum. Siyasi açıdan bir unutmaya değer: İkinci Dünya Savaşı'ndan önceki Türk tiyatrosuna dâhil

edilebilecek çoğu metindeki zemin ve zaman kullanımı, hep bir zuhur etme, birdenbire ortaya çıkma hali doğuruyor. Bu niteliği de bir gün Batılı olmaya karar vermiş bir sanatsal formun kendisinin ansızın meydana çıkışına, zuhuruna bağılmış gibi görünüyor. Yazma eğilimi dediğim şeyi ortaya koymaya çalışırken, özellikle olay dizisinin kurulumundan, oyun metninin anlattığı öykü ile gösterdiği olay dizisi arasındaki orandan, dramatik mantığı oluşturma biçiminden yararlanıyorum.

Kitabın asal izleğini açıklayıcı olduğunu düşündüğüm bir resim analojisi oluşturuyor. Buradan hareketle, önce kaynak olduğu varsayılan Batı tiyatrosunun resim sanatı ile kurduğu ilişki, oradan devraldığı çerçeveleme ve doğrusal perspektif ilkelerinin nasıl kullanıldığı ve nihayet Ibsen gerçekçiliğinin bütün bu tekniklerle ilişkisi gösteriliyor. Bu çözümlemeler yapılırken hep tiyatronun bellek ile kurduğunu varsaydığım kaçınılmaz ilişki kılavuz düşünce olarak kabul ediliyor. Batı tiyatrosu geçmişten günümüze hep bellekle, hep geçmişle uğraşmış, açıkça ya da potansiyel olarak bir geçmiş ve bellek temsiline soyunmuştur.

Kitabın ikinci bölümünde, bu kez Türk tiyatrosu üzerinden ilerletiliyor resim analojisi. Batı gerçekçiliğinin buradaki yeniden üretiminde doğrusal perspektifli resim modeli yerini minyatüre bırakıyor. Bu varsayım, geçmişte temsil etmeyen, geçmişten söz etmeyen, her şeyin şimdi ve burada birdenbire başlayıp ilerlediği –bu anlamda zuhur ettiği– oyunlarda belleğin temsil edilmeyişinin politik nedenleri üzerinde durulduktan sonra, bunun estetik nedeni olarak tiyatroya dadanmış bir “minyatür hayaleti” görünür kılınarak sürdürülüyor. Önce Batı tarzı Türk tiyatrosunun modeliyle kurduğu ilişkiye daha sadakatle bağlanmış görünen isimlere ve belli oyunlarına yer veriliyor. İlk durak Namık Kemal ve onun Batı’dan devraldığı melodram formu ile yazdığı *Gülnehal* oyunu. Burada Namık Kemal külliyyatını bu yazı ikliminde olup bitenleri kaydetmek açısından özellikle önemli bulduğumu belirtmek isterim. Sadece onun tiyatrosuna bakmak bile Batı tiyatrosu ile kurulan ilişkiyi semptomatik bir açıdan okumayı mümkün kıldı. Batı tarzı Türk tiyatrosunun histeriye neden olan huzursuz bir rahimden neşet ettiğini söyleme cüretini de onun yazdıklarını okurken buldum. İkinci durak Ibsenci forma sadık Halit Fahri Ozansoy’un *Hayalet*’i ve Necip Fazıl Kısakürek’in *Bir Adam Yaratmak*’ı. Bundan sonrası ise Batı modelinden ve Türk tiyatrosunu Batılılaştırma rotası olarak tarif edilen Ibsenci yapıdan kopuşu anlatıyor. Kopuşun modeli ise Türk tiyatrosunda gerçekçiliğin en önemli ismi olarak kabul edilen Turgut Özakman ve onun en bilinen oyunu *Ocak* üzerinden kurgulanıyor.

Her saptama belli bir odaktan yola çıkılarak yapılır; o odağın görmesi imkânsız alanlar vardır ve saptamanın doğal olarak dışında kalırlar. Bu çalışmada ileri sürdüğüm savları tartışırken ya da sınarken hep “gerçekçi” ve benzetmeci ya da kapalı bir biçimle yazılmış oyunlardan yola çıkarak düşünüyorum; yani, açık biçimle ya da benzetmeci tiyatronun ifade araçlarının dışında kalan, ona karşı konumlanan formlarla yazılan oyunları tartışmanın dışında bırakıyorum ama absürd Türk oyunları kategorisi dâhilinde ele alınabilecek oyunları Batı tiyatrosundaki anlamıyla değilse de “bize özgü olduğunu varsaydığım haliyle” *durum* oyunları olarak kabul ederek minyatür yorumuna dâhil ediyorum. Yani, örneğin, Turgut Özakman’ın açık biçimli oyunları ya da diyelim Haldun Taner’in bu mantıkla yazılmış metinleri benim iddialarımın “kapsama alanının” bütünüyle dışında kalıyor. Aynı şey özel olarak üzerinde çalışılması gerektiğini düşündüğüm kimi “müstesna” metinler için de geçerli; Vüs’at O.Bener’in *İhlamur Ağacı*, Murathan Mungan’ın *Geyikler Lanetler’i* ve bütün tiyatro metinleri ile Sevim Burak bu kitapta ele alınan yazma eğiliminin dışında kaldığı gibi, herhangi bir eğilimin içine dâhil edilemeyecek denli kendilerine özgü ve özeldirler. Buradaki ifadeden özellikle bir yetkin olma/olmama imasının çıkarılmamasını bütün yüreğimle dilerdim. Çünkü kitapta elimden geldiği kadar kişisel beğenileri dışarıda tutmaya çalıştım; *derinlik* sözcüğünün en azından bu çalışma düzleminde karşının, sözcüğün olumsuz anlamıyla *sıgılık* olmadığını vurgulamak isterim.

Kişisel beğenileri dışarıda bırakmaktan dem vurdum ama burada yine de bilimsel bir kitapla başbaşa olmadığını okura anımsatmaya borçlu sayıyorum kendimi. Bilimsel çalışmalar okumaya alışık göz, diyelim ki, burada ele alınan model metinlerin başka hangi oyunlar için geçerli olduğunu görmek isteyebilir, bir tek oyunla bir model inşa ediliyor olmasını fazla iddialı ama bir yandan da fazla keyfi bulabilir; belki de sahiden öyledir. Bu kitapta söylenenlerin, kimi zaman, Zenon’u anan Macit Gökberk’i referans gösterip söylemek gerekirse, episteme (gerçek bilgi) ile doxa (sanı) arasında bir yerde duran, ortalama bir bilgiden, Zenon’un delilerde ve budalalarda olduğunu söylediği *katalepsis*’ten, onun ara konumundan, Enis Batur’un tarifiyle, aklın bütün bütüne dışına düşmese bile, “yüksek dozda sezgi gücünden kaynaklanan bir bilme türüne” yaklaştığının farkındayım. Mademki bir yorum denemesi burada söz konusu olan, bu yapıtları okuyan öznenin kendi dağarı da giriyor devreye: Kendi takıntıları, ideolojisi, birikimi ve nihayet kendi beğeni ve sezgileri. Öyleyse, bu kitabı bir yorum denemesi olarak okumak en iyisi. Türkiye’de

bugün hâlâ dram sanatının ana akımını oluşturan inatçı bir eğilimi, gerekçesiz gelişim, geçmişsiz oyun kişileri, dünü olmayan, salt bir şimdiden mürekkep olay dizisini anlamlandırmanın, bu eğilimin ardındaki politik ve estetik gerekçeleri görmenin/sezmenin ve gösterip/sezdirmenin yolu denemekten geçiyor.

Şu da önemli: bu kısa soluklu çalışma *Defter ve Toplum ve Bilim* dergilerinin ve *Kötü Çocuk Türk, Tersten Perspektif, İmgenin Pornografisi* gibi kitapların ve Ulus Baker'in yazdıklarının ürettiği düşünsel ve dilsel alana bibliyografik gereksinimlerden öte –belirtmeden geçemeyeceğim– bir borçla bağlıdır. Onlar yazılmamış olsaydı, bunlar düşünülemezdi.

Kitabın ilk basımından sonra, minyatür coğrafyası diyebileceğim ve yaşadığımız topraklara yakın yerlerde dramatik metinlerin buradakine benzer bir kurgu taşıyıp taşımadığını merak etmiştim. Fakat, ben oralara bakarken, 2011 yılında Kojin Karatani'nin *Derinliğin Keşfi* kitabı basıldı. Asya'nın en uzak doğusunda, Japon edebiyatında aynı derinliksiz sathilikten söz edildiğini görünce çarpılmamak olanaksızdı. Zaman / Zemin / Zuhur'un geçmişteki ve gelecekteki okurlarına Karatani'nin kitabına bir göz atmalarını öneriyorum bu nedenle.

Son bir iki not düşeyim kapatmadan. Bu kitabı ilk kez basmış olan insan kardeşim Ayhan Yurtoğlu artık bizimle değil ve onu çok özlüyorum. Üstümde emeği çoktur; yayıncılık dünyasında bir başına kalmanın bütün bedellerini ödedi ona hayat, unutmam imkânsız. Bize her gün borçlanan hayattan alacaklarımızın en başına yazdım adını. Ve Seveda Şener. Seveda hoca. Işığı hep üstümüzde, özlemi içimizde kalacak. Dost Kitabevi Yayınları'ndan çıkan *Tiyatroda Yaşam-Oyun İlişkisi* kitabının editörlüğünü benim üstlenmemi istediğinde duyduğum onur, şimdi bu kitabı yayına hazırlarken bana kanat geriyor. Seveda hoca iyimserlik, umut ve çalışkanlıktan yapılmıştı, içinden geçtiğimiz koşullar buna bir de direnmeyi ekliyor. Ondan öğrendiklerim benden sonradakilerin de yolunu aydınlatır.

I. Bölüm

Perspektif ve Tiyatro

Geçmişin Tiyatrosu Olarak Bellek, Belleğin Temsili Olarak Tiyatro

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

Belleği canlandıran, harekete geçiren, dolayısıyla hakkında konuşmayı mümkün kılan mekândır ve mekân bilinçdışının evidir. Tiyatro da bir mekân sanatıdır. Zira, “her tiyatral gösterim, türü ne olursa olsun, belli bir süre boyunca, belli bir mekânı işgal eden fiziksel bir olaydır”.² Belki

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

2) Gay McAuley, *Space in Performance* (Michigan: University of Michigan Press, 1999), s. 126.

de bu nedenle tiyatro aynı anda hem bir sanatsal türün hem de o sanat yapısının içinde sunulduğu mekânın adıdır. Tiyatronun iki asal bileşeni, oyuncuyu ve izleyiciyi karşı karşıya getiren bir mekânsal düzenleme yapıldığında tiyatro sanatına ilişkin kurallar da işlemeye başlayacaktır. İzleyenlerle izlenenlerin birbirinden ayrıldığı, kendilerini bu edimlerle tarifledikleri anda başlayan tiyatro gösterisini, gündelik yaşamın, hayatın içindeki başka seyretme, seyredilme durumlarından farklılaştıran da bu izleyenler ve oynayanlar için “ayrılmış mekân” pratiği olacaktır. Tiyatralliğin de belirleyici ölçütüne gelip dayandık öyleyse: gündelik mekân ile kurmaca mekân, oyun alanı ile seyir alanı birbirinden ayrılmadığı sürece bir tiyatrallikten söz edilemeyeceğine göre, tiyatroda, nasıl düzenlenmiş olursa olsun, ikiye bölünmüş bir mekân fikri hep kullanılagelcek, işlevini de pek öyle kolay kolay yitirmeyecektir. Öyleyse, işlevi ve tanımı mekân yaratmak olan, kendini ancak kendi tarif ettiği bir mekânla var kılan tiyatro daha baştan belleği canlandırmakla, bilinçdışıyla ve anımsama eylemiyle ilişki içinde düşünülmelidir.

Belleğin, geçmişin tiyatrosu olarak adlandırılması da Bachelard’a ait. “Geçmişin tiyatrosu olan belleğimizin dekoru, kişileri baskın rolleriyle korur.” (s. 36) Bütün terimlerini tiyatroya borçlu, öyleyse, tiyatro üzerine inşa edilmiş bir tanım Bachelard’ınki. Bellek, burada, bir yeniden canlandırma, geçmişte olanları şimdide temsil etme niteliğiyle benzetiliyor tiyatroya en çok. Kuşkusuz, hem yerinde, hem de esinleyici bir tanımlama bu. Her anımsama anı, şimdide geçmişin temsil edilmesini içerir. Burada, örneğin, tiyatro terminolojisi içinde yaygın bir kullanımı olan taklidin değil de temsil sözcüğünün seçilmesinin bir anlamı var. Hiçbir temsil, dışarıdaki, gerçek yaşamdaki, geçmişteki modeli ile karıştırılma ihtimali taşımaz. Çünkü, aradaki benzerlik ya da ilişki, fiziksel değil, zihinseldir. Oysa, taklit etme bir fiziksel benzerlik düşüncesine dayanır ve öyle ustaca yapılabilir ki, kimi durumlarda aslı ile karıştırılabilir ve kimi taklitler açısından düşünüldüğünde bu bir övgü vesilesidir. Oysa, temsil ilişkisi orijinalinden uzaklaştığı ölçüde kendine yer açar ama ilişkisellik merkezde kalır. Bu temsil niteliği, bir anlamda, “gerçeklikle ilintiyi yitirmeksizin günlük yaşamın düzeyinden çıkmayı” öngörür.¹

Bellek de bir temsildir. Temsil nasıl “model”in ta kendisi değilse, belleğin taşıyıcısı olan anılar, anımsamalar da geçmişin kendisi değildir.

1) Georg Lukacs, *Üçüncü Zaman*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 1988), s. 12.

Araya zaman ve öznellik girmiş, yaşandığı haliyle olguyu deforme etmiştir. Öyleyse, bugünde, şimdide elimizde olan, şimdiden yoğun biçimde etkilanmış, değişip dönüşmüş bir geçmiş imgesi, geçmiş temsilidir. Bilinçdışı ya da süper ego kimi ayrıntıları seçerek silmiş ya da belirsizleştirmiş, araya giren zaman dilimi de bu dönüşümü meşrulaştırmıştır. Dolayısıyla, geçmiş, bellek aracılığıyla şimdide yeniden inşa edilmiş ve temsil niteliği kazanmıştır. Zamanın uçucu niteliği geçmişin ele geçirilemezliğinin garantisidir. Her şey çoktan olup bitmiştir ve geçmiş hakkında konuşmak için hep çok geç kalınmıştır.

Tiyatro sanatının bellekle ilişkisi salt mekânla ilgili değildir. Tiyatronun başlangıcı olan Antik Yunan kültüründe tiyatro, önceden varolan ve Yunan toplumunun ortak belleğini oluşturan mitlerin yeniden anlatılmasına dayalıdır örneğin. İzleyicinin yakından tanıdığı, bir kuşaktan diğerine aktarılagelmiş ve sözlü kültürünü oluşturmuş mitoslar, tarihsel olaylar, tiyatroda yeniden sunulurarak temsil edilmektedir. Aristoteles *Poetika*'da bu türden öykülerin “nev-i icat”, yeni türetilmiş öykülere oranla daha değerli olduğunu söyleyerek, kendi döneminde ve sonrasında yaratıcılık unsurunu tiyatronun öyküsünün dışında bırakarak, bütün yeniden yazmaları meşru ve “poetik” kılmıştır.

Antik Yunan'da Aristoteles'in *Poetika'sı* ile bir paradigmaya dönüşmüş tiyatro sanatı, izleyici ile kurduğu ilişkiyi bir anımsama oyunu üzerine kurmuştur öyleyse. İzlenilenin izleyicide bir tanıdıklık duygusu uyandı-
rarak onu kendisine çektiği, öykünün kaynağının toplumsallığı/dinselliği
nedeniyle de izleyiciyi tek bir yürekle atan bir topluluğa dönüştürdüğü
söylenmelidir. İzleyici bir topluluğa dönüştükçe bireysellikten sıyrılmakta
ve tiyatro dinsel/törensel işlevini de bir anlamda bir cemaatin karşısında
gerçekleştirmiş olmaktadır. Aristoteles'in *katharsis* terimiyle ifadelen-
dirdiği “duygusal arınma” da, Lukacs'ın erken dönem çalışmalarından
birinde belirttiği gibi, sahne ile seyir yeri arasındaki bu ortak “metafizik
odak” ile mümkün olabilmektedir. Sahne ile seyir yerinin dili, kavramları,
sembolleri, değerleri ortaktır; ortaklığın yarattığı çekim merkezinin etra-
fında sahne ve seyir yeri bir ayin boyunca birlikte tavaf eder durur. Antik
Yunan kültüründe tiyatronun yeri ve önemi, izleyici üzerindeki etkisi bir
daha hiçbir dönemle karşılaştırılamayacak bir ağırlıktadır ve gücünü de
biricikliğini de bu ortak “metafizik odak”tan alır.*

* Ancak, burada bir inceleme yapmak gerekiyor. Aristoteles'in *Poetika*'sında hakkında konuştuğu M.Ö. V. yüzyıldan itibaren çok belgeli bir biçimde yazma sanatı ile donatılmış bir sanat olduğunu belirtiyor. (Aristoteles, 2019, s. 10)

Nietzsche'nin bütün itirazlarına ve tragedyanın bu tarihte çoktan ölmüş olduğunu söylemesine rağmen, İ.Ö. V. yüzyılın tiyatronun ilk altın çağı olarak kabul edilmesi, tiyatronun yüzyıllar boyunca seyir yeri ile ortaklık kurabilmek için bilinen öyküleri tekrarlaması sonucunu doğurmuş olmalı. Tiyatro sanatı, öyküsüyle, konvansiyonlarıyla bir temsil sanatı olarak, bir yeniden sunum ya da geçmişte olanın şimdi ve burada emsal gösterilerek temsil edilmesi olarak kurmuştur kendini. Bu eğilimin izleri günümüz tiyatrosu içinde klasiklerin yeniden yazılması tutumunda sürülse de, aslında, XVIII. yüzyılda önemli bir kopuş kaydedilmiştir. Rönesans'la birlikte epiğin dışarıdan anlatan sesinin yerini daha içeriden kopup gelen bir sesin alması ve bu seslenme biçiminin hızla popülerleşmesi, Avrupa kültürünün merkezine romanı geçirmiştir. Bu popülerliğin etkisinde kalan dram sanatı da XVIII. yüzyıl romantizminin bireysel dehaya, yaratının biricikliğine yaptığı vurgunun rüzgârını da arkasına alarak, yeni konular, duyulmamış öyküler üretmeye yönelmiştir.¹ Gerçekçi akımın kurucusu olduğu tiyatro modernitesi, öykü seçimi konusunda aynı özgünlük koşulunu baş tacı etmiş; özgünlük de, izleyicinin sürekli değişen, akışkan gündelik yaşamının temsil edilmesi ile hep değişen, yeniliği ile şaşkınlık yaratan, merak ve gerilim teknikleriyle izleyiciyi kendisine bağlayan stratejiler ile mümkün kılınmıştır.

Bütün yenilik iddialarına karşın Ibsen'le başlatılan tiyatro modernitesi içinde yine de bir geçmiş fikrini bulmak mümkündür. Ibsen'in *Hortlaklar* ya da *Biz Ölümler Uyanınca* adlı oyunları, isimlerinin de ele verdiği gibi,

tılmıştır. Aristoteles "son merak sahnesi" ya da "ironi" gibi tekniklerle metnin seyircinin dikkatini ve ilgisini kendinde tutmasına ilişkin önerilerde bulunur sözgelimi. Seyir yeri, tarih boyunca sahnayı taklit etmiştir. Sahnede akılla kurulmuş ve demek ki ancak akılla izlenebilecek bir oyun söz konusuysen, kathartik bir etkiden söz etmek olanaklı görünmüyor bana. Aristoteles, kendisinin de şahit olmadığı, sahne ile seyir yerinin o kadar da birbirinden ayrılmadığı, oyun yazarlığı diye bir mesleğin de icad olunmadığı bir dönemin seyir deneyiminden söz ediyor olmalı. Ya da, basitçe, hocası Platon'a karşı tiyatronun iyi işlevlerle donanmış olduğunu gösterebilmek için seyir deneyimini kendi tarihiyle çarpıtıyor gibi geliyor bana.

1) Ian Watt "Gerçekçilik ve Romansal Biçim" başlıklı çalışmasında bu meseleyle ilgili önemli ipuçları vererek İngilizce'de novel sözcüğünün içerdiği yenilik anlamının türün adı olarak seçilmesinin nedenini açıklıyor: "Romanın başlıca ölçüsü bireysel yaşantı çerçevesinde düşünülen hakikatti ve söz konusu bireysel yaşantı her zaman benzersiz, dolayısıyla da yeniydi. Böylece, roman, son yüzyıllarda orijinallığe, yeniliğe o zamana kadar görülmemiş ölçüde önem veren bir kültürün en uygun edebi aracı haline geldi: Romanın *novel* diye adlandırılması bu yüzden" (S. 16) Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

bir geçmiş gerilimi üzerine kurulmuştur. Bu yüzden, Ibsen'in çılgır açan oyunlarının tümüne birden "Hortlaklar" denmesi gerektiğini söyleyenler de olmuştur.¹ Ibsen gerçekçiliğinin temelinde yatan bu "hortlama" gömüldüğü yerden çıkıp gelme düşüncesidir: geçmişte bir şey olmuştur ve o her ne ise şimdiyi etkilemektedir. Formül tiyatro kadar eskidir aslında. Tiyatro sanatının ilk kült metni olarak kabul edebileceğimiz *Kral Oidipus* tam da bu formülle kurulmuştur. Goethe, Schiller'e yazdığı 1797 tarihli mektupta "formülün" avantajlarından söz ediyor:

Birkaç gündür Kral Oidipus'unkine benzer, yazara aynı avantajları sunabilecek bir trajik hikâye arıyorum. Bu avantajlar saymakla bitmez ama birini söyleyeyim mesela, trajik forma ne kadar aykırı olursa olsun, en karmaşık, en girift olaylar bile, nasılsa her şey çoktan olup bitmiş olduğu ve tragedya sahnesinin dışında kalacağı için, hikâyenin temeli olarak alınabiliyor. Ayrıca, olmuş bitmiş bir şey değiştirilemezliği nedeniyle son derece etkili. Bir şeyin olabileceğine ilişkin korkuyla olmuş olabileceğine ilişkin şüphe arasında çok büyük bir fark var. Oidipus adeta sadece bir trajik analiz gibi. Hâlihazırda her şey olmuştur. Şimdi sadece çözülmektedir. Kaynaklık eden olay ne kadar karmaşık olursa olsun, bu çözülme meselesi de çok kısa bir zamanda çok basit bir şekilde yapılabilir. Şair için ne büyük fırsatlar bunlar! Ama korkarım Oidipus tek başına bir tür ve bir başka örneği de olmayacak!²

Goethe'nin korkusu ya da kehaneti yerinde midir, gerçekten Sophokles'ten sonra Batı tiyatrosunda bu formül tekrar edilememiş midir, bu galiba başlı başına bir mesele. Ama burada benim önemseydiğim nokta şu: dönüştürülmüş bir biçimde de olsa, türevi alınmış haliyle de olsa, *Oidipus*, şimdi ile geçmişin kopmaz bağına işaret etme özelliğiyle Batı tiyatrosunda pek çok yazarı kendine çekmiştir. Neredeyse yirmi beş yüzyıl boyunca, tiyatrodan da, sinemadan da hikâye anlatmanın önemli yollarından biri olarak görülmüştür geçmişin şimdiyi etkileme biçimi. Özellikle Freud'un

1) Marvin Carlson, *The Haunted Stage*, (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2001), s. 1.

2) Mektubu alıntıl原因 Szondi, dram sanatında Ibsen'le başlayan bir kriz tespit eder. Ibsen'in oyunları, hortlakı nitelikleri nedeniyle, "kullanır gibi görüldüğü" analitik yöntem nedeniyle Sophokles'in *Oidipus*'u ile karşılaştırılmıştır ama yanlış bir karşılaştırmadır bu ona göre. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

psikanaliz çalışmalarının yaygınlaşmaya, kabul görmeye ve yazınsal eleştiride bir araç olarak kullanılmaya başlaması ile birlikte, gittikçe artan oranlarda ve yoğun bir bilinçle, özelde çocukluk, genelde geçmiş, şimdiki anlamının özel anahtarı haline getirilmiş, metinlerin içine gizlenmiş ve sonra kat kat açılarak aşikâr edilmiştir. Böyle bir öyküleme tekniği, Goethe'nin fark ettiği gibi, gerçekten pek çok avantajı bir arada sunmaktadır. Her şeyin çoktan olup bitmiş olması ve geçmişin değiştirilemez, yaralarının tedavi edilemez olması, kurmacanın trajik etkisine katkıda bulunmaktadır. Öyle ya, her şey çoktan olup bitmişse, kişinin şimdide gerçekleştireceği herhangi bir eylem bu geçmişi değiştiremeyeceğine göre, çok geç kalınmış olduğu hissi, içinde bulunulan durumun olduğundan daha sıkışık görünmesine neden olacaktır. Artık, 'şimdi'de atılacak her adım için geçtir. Antik Yunan'da da, sonradan yazılmış ve modern tragedya olarak değerlendirilen oyunlarda da trajik etkiyi yaratan biraz da budur. Oidipus ne yaparsa yapsın, annesinin kocası, kardeşlerinin babası ve babasının katili olduğu gerçeğini değiştiremeyecek, bütün pişmanlığına karşın Macbeth "Kral'ı Öldürmek" denen o "en büyük günahı" başka günahlarla örtemeyecek, *Satıcının Ölümü*'nün, zaten oyunun başında çoktan "ölmüş" Willy Loman'ı, geçmişte yaptığı yanlışları anımsasa da 'şimdi'de temize çekemeyecektir. Geç kalmış olmak, insanın bağımsız bir oluş olarak akan zaman karşısındaki güçsüzlüğü olarak tarif edilmiş ve bu alımlama, içinde tanrıların olmadığı bir sistemde de, trajik yazgıyı tiyatro ve sinema sanatında dile getirmenin yolu olarak seçilmiştir.

Dramatik ve Ontolojik Bir Koşul: Geç Kalma

1871 tarihli çığır açıcı kitabı *Tragedyanın Doğuşu*'nun üçüncü bölümünde olağanüstü etkileyici bir öyküye yer verir Nietzsche:

Kral Midas ormanda uzun süre Dionysos'un yoldaşı Silenos'u yakalamaya çalışmış. Nihayet onu bir köşeye sıkıştırdığında, ona, "İnsan için en iyi, en arzu edilen şey nedir?" diye sormuş. Yarı tanrı soruyu önce duymazdan gelmiş. Midas'ın onu zorlayarak soruyu tekrar sorması üzerine bütün ormanı ürkütücü kahkahası ile cınlatmış ve ağzından şu sözler dökülmüş: "Ey zavallı yaratık, bir günlük ömrü olan, rastlantının ve acının çocuğu olan sen, ne diye duyması senin için en korkunç şeyi söyletmeye çalışıyorsun? Senin için en iyi şey, senin açıdan bütünüyle ulaşılmaz şeydir; hiç doğmamış olmak, hiç olmamış olmak, hiç olmak. Bu durumda ikinci en iyi şey de bir an önce ölmektir."¹

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

Nietzsche, halk bilgeliğinin yaratmış olduğu bu anonim öykünün kaynağını Yunanların yaşadığı “varolma korkusu” ve farkında oldukları “varolmanın korkunçluğu” ile açıklar. Yunan, bu farkındalıkla hayata katlanabilmek için de, olağanüstü ısıtılı yaşamıyla Olimpos dünyasını yaratmak durumunda kalmıştır. Olimpos dünyasının antropomorfik tanrıları yaşamı onaylar, insanı yaşamaya devam etmesi için baştan çıkarır. Nietzsche’nin gerekçelendirmesiyle, tipik Yunan karamsarlığı, beklenebileceğinin aksine, içinde intihar eğilimi de barındırmaz. Zira Yunan için “böyle tanrıların ışığı altında yaşamak eşsiz bir deneyim” ve bu dünyadan göçüp gitmek de onların ışığından mahrum kalmak demektir.¹ Dolayısıyla, insanın kendine ve yaşamına ilişkin en temel meselesi, sonradan, modern dönemde özellikle varoluşçulukla derinlikli bir biçimde ele alınacağı gibi, ölümlülük niteliğine bağlıdır. Ölümlülük niteliği insanın zamanla mücadelesini gündeme getirmiş, Unamuno gibi söylenecek olursa, “yaşamın trajik duygusu”nu oluşturup beslemiştir. Sisypheos’un cezası bu nedenle ölümle mühürlü olmasına karşın insanın kendi iradesi ile sona erdirilmeyen yaşamın metaforu olarak okunaklıdır. Sisypheos’un vazgeçmek, “oynamamak”, taşı kaldırıp atmak gibi seçenekleri yoktur. Bütün mitos kahramanları gibi insanı temsil eden Sisypheos, insanın yeryüzündeki serüvenini anlamsız bir döngüsellikle mahkûm halde temsil ederken bir yandan da seçeneksizliğini, kendine biçileni giyme zorunluluğunu ve bu zorunluluğu mahkûmiyete dönüştüren müdahalesizliğini de temsil etmektedir. İnsanın “kahramanı olduğu öykü içinde” seçiminin artık etkili olamayacağı bir “seçeneksizlik” durumu içine “düşmüş” ya da, sonradan Heidegger ve çevresinin söyleyeceği gibi, “fırlatılmış” olması, aslında, sürekli bir “geç kalmış olma” koşulu ile sağlanmaktadır. Bu koşulu sağlayan, kahramanın içinde bulunduğu ya da insanın bir parçası olduğu öykünün başka türlü değil de böyle kurulmuş olmasıdır. “Trajik kültür”ün, hatta giderek “trajik ideoloji”nin ima ettiği hep kaçırılmış, çoktan geç kalınmış fırsatları yakalamak ancak öykünün başka türlü kurulması ile mümkündür ve öyküyü yazan ister Tanrı, ister Tarih, ister Doğa, isterse Yazar olsun, zamansal farklılık nedeniyle bu imkân öykünün içindekilerin erişiminin dışındadır. Tragedya bir tür olarak içinde üretildiği dönemin tını ya da maddi koşulları ile biçimlenirken bu kalıbı yuvası haline getirmiş, takip edilebilir bir olgu olarak “geç kalmış olma”yı –biraz da hedef şaşırtarak– asal motif ve yazma stratejisi olarak

kullanmıştır. Tragedyanın hikâyesini kurarken başvurulmuş öykü kurma stratejisini anlamak, türün içine yerleştiği ya da içinde olgunlaştığı anlam dünyasını kavramak açısından da önem taşımaktadır.

Aristoteles'in "demek ki, öykü, tragedyanın ilkesidir, sanki ruhudur"¹ çıkarsamasının üzerinden geçen yirmi beş yüzyıla karşın, tiyatro, öykü anlatımıyla ya da, teknik olarak söylemek gerekirse, Aristoteles'in tragedyanın en önemli unsuru olarak nitelendirdiği "olayların düzenlenmesiyle"² ilgili hesabını kapatmış gibi görünmüyor. Aristoteles "altın çağ" tragedya- larından yola çıkarak yaptığı genellemeler içinde tragedyanın öyküsünün yalın ya da karmaşık olabileceğini saptamıştır. Yalın hikâyeden kastettiği, *peripetie* ve *anagnorisis* olmaksızın, anlatının "sürekli ve birlikli bir akış içinde" (s. 33) gelişmesidir. Karmaşık hikâye ise bu iki unsuru birden içermelidir. Bu türden bir tragedyada bulunması gerektiği saptanan *anagnorisis* aslında ontolojik bir sorun olarak ele alınabilir; aynı ontolojik mesele belli bir dünya algısının yol açtığı bir kavrayışın dışavurumu olarak "modern tragedya"ya da damgasını vurmuş ve Antik Yunan'dan yirminci yüzyılın ikinci yarısına, Sophokles'ten Shakespeare'e, oradan Beckett'e kadar kullanımda kalmıştır. Aristoteles'in *anagnorisis*'i, "(tanı(n)ma), bilgisizlikten bilgiye geçiştir". (s. 34) *Anagnorisis*'i kurmak için en olgun koşulların, "hareketlerin, düşünülenin tam tersine dönmesi" anlamına gelen ve yazgıdaki geri dönüşsüz kırılmaya işaret eden baht dönüşü'nün (*peripetie*) yaşanması ile oluştuğunu belirtir Aristoteles. Bundan çıkan sonuç şudur: mademki trajik kahramanın yazgısı dönmüştür ve onu kendi yıkımına doğru hızla ve kaçınılmaz bir biçimde yaklaştırmaktadır, artık bilginin hükmü, daha başka türlü söylenecek olursa, değiştirme gücü/potansiyeli kalmamıştır. Bilgi ona sahip olanın "kullanabileceği" bir değer

* Burada maddi koşuldan kastım, Jean-Pierre Vernant'ın *Eski Yunan'da Mit ve Tragedya* kitabında iddia ettiği, tanrı yasasından insan yasasına geçiş koşullarıdır. İki hukuka birden uygunluğun olanaksız olduğu durumlar sergilenir bu oyunlarda ve en tipik örneği *Antigone*'dir. Bu nedenle, her tragedyanın gizli ölçüsü "karar verilemezlik" ilkesidir. İki tarafın birden haklı olması demektir bu ya da, Hegel gibi söyleyeceksek, iki olumlu değer karşı karşıya getirilmesidir. Oyunlar bu nedenle en çok mahkemeleri hatırlatırlar. Ama tam da bu koşul *anagnorisis*'i zorunlu kılar; geçmişte bir suç işlenmiş olmalıdır, suç her ne olursa olsun, bir kez işlendiğinde, işlenmemiş sayılamaz. O nedenle, şimdide ancak suçun hakkında konuşulabilir ve yargılar üretilebilir. Bu değerlendirmeye bakıldığında da *anagnorisis*'i yaratacak geç kalmış olma fikri aynı biçimde geçerli olacaktır.

1) Aristoteles, *Poetika*, çev.: Samih Rifat (İstanbul: K Kitaplığı, 2003), s. 32.

2) A.g.e., s. 31. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

olmaktan çıkmıştır. Aksine, kahramanın yıkımı/felaketi, bilginin yarattığı farkındalık nedeniyle daha fazla acı verecektir. Antik Yunan tragedyasında anagnorisis, *pathos*'u derinleştiren, dolayısıyla tragedyanın izleyicisine ilişkin asal hedefi olan katharsis sürecine katkıda bulunan bir unsur olarak görüldüğünden, tragedyanın asal unsurları arasında sayılmıştır.

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

Antik Yunan değerleri açısından, “kendini bilmek”, bilme ediminin alt sınırıdır. Apollon Tapınağı’na ölümlülere buyurgan bir ses tonuyla kendini hatırlatsın diye nakşedilmiş olan “kendini bil” emri, Oidipus miti ve “ben kimim?” sorusuna sürekli yanlış yanıt veren kahramanı düşündürdüğünde, buruk bir gülümseme yaratacaktır. “Bilge” kral Oidipus, bilmenin en alt sınırının bile gereğini yerine getirememiştir. (Öte yandan, aslında, kişinin kim olduğunu bilmesinin çok daha kolay olduğunu) Oidipus kim olduğunu

nihayet anladığında ise, kendini bilmek, güç kazandırmak şöyle dursun, dayanılmaz, taşınmaz bir acı verecektir artık. Oidipus tragedyası, bu çerçeveden bakıldığında, geç kalmanın yarattığı trajik sonucun etkileyici arketipi olarak kabul edilmelidir. Bu bakış açısı pek çok tragedyaya uyarlanabilir durumdadır; *Antigone* tragedyasında Kreon'un bir tür "örtük" anagnorisis yaşayarak ulaştığı pişmanlığı geç kalınmış bir pişmanlıktır; *Antigone*'yi ve Haimon'u geri getirmeyecek, Kreon'un yapmış olduğu haksızlığı sonsuza dek yürürlükte bırakacaktır. Oyunsal (dramatik) metinler tarihinde ilerledikçe Shakespeare'in tragedyalarının da bu türden bir geç kalma, bilgiye geç kalma, bilginin boşunılığı ana motifleri üzerine inşa edildiği görülebilir. Lear da onunla aynı yazgıyı paylaşan Gloucester da çocukları konusunda ne denli yanıldıklarını gecikmeli olarak "bilir"ler. Bilgisizlikten bilgiye geçişin hiçbir derde deva olmadığı durumlar Shakespeare'in diğer tragedyalarında da –*Othello*, *Romeo ve Juliet*, *Antoniüs ve Kleopatra*– kolaylıkla izlenebilir. *Othello*'nun bilginin doğasına atıfta bulunarak söyledikleri belki de bu konuda söylenenleri özetlemeye yeter güçtedir. "İyice aldatılmanın", "aldatıldığını biraz bilmekten yeğ" olduğunu canı yanarak haykıran *Othello* hiç bilmemeyi özler, zira "soyulan kişi, çalınan şeyi fark etmezse, bunu kendisine bildirmezseniz, hiç soyulmamış demektir". Hatta, "bütün ordugâh, başıbozuklara kadar hepsi, onun [Desdemona'nın] güzel vücudunun tadına baksaydı da", *Othello* bir şey bilmeseydi, "mutlu olurdu".¹ Çünkü tragedya dünyasında bilgi hep geç kalır, kahramana ulaştığında güçsüzdür; "yalnızca bir şeyler bilmenin (kim daha fazlasını bilebilir ki?) bilmediğimiz başka şeyler olduğunu ima edişinin verdiği ıstırap"² ise uçurum kadar derindir. Kısmi bilgi işe yaramaz, bilgisizlik dayanılmaz, tümel bilgi imkânsızdır.

Antik Yunan dünyasından beri "gecikmeli bir varlık" olarak tanımlanan insan varlığı, zamana ve zamansallığa ilişkin farkındalığı nedeniyle ölümlülüğü bilgiye dönüştürmüş ve Heidegger'in iddia edebileceği gibi varlığının ufkuna yerleştirmiştir.³ Zira:

1) William Shakespeare, *Othello*, çev.: A. Vahit Turan & A. Turan Oflazoğlu (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edeb. Fak. Yayınları, 1965), s. 72-73.

2) Terry Eagleton, *Shakespeare*, çev.: A. Cüneyt Yalaz (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 1998), s. 80.

3) Martin Heidegger, *Zaman ve Varlık Üzerine*, çev.: Deniz Kandır (Ankara: A Yayınevi, 2001), s. 8. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Ölüm saltık olumsallıktır. Ölüm yaşama bir anlam veremez, doğrusunu söylemek gerekirse bunu bekleyemeyiz de; tersine, ölüm geçmişe anlamını verecek olan bir geleceği acımasız biçimde yok ederek yaşamın alacağı her türlü anlamı ortadan kaldırır.¹

Sartre'in "doğmuş olmamız saçmadır ve ölecek oluşumuz da saçmadır" sözleri,² Midas'ın Silenos'tan aldığı yanıtı yankılayarak, yirminci yüzyılın en önemli varlık felsefesini yirmi beş yüzyıl öncesine bağlayan köprüyü de kurmaktadır. En çok da bu nedenle, hangi çağda yazılmış, nasıl bir akıl yürütmeyle "türetilmiş" olursa olsun, "trajediden arta kalan, haksız suç kavramı, kaçınılmaz yenilgi ve önüne geçilemez hatadır. Artık soyut güç yoktur, onun yerini insan durumunun saçmalığı almıştır".³

Tragedyaların finalindeki yıkım, "her türlü anlamı yok etmesi" ya da bunu ima etmesi ile varoluşsal, oyun kişinin yaşadığı anagnorisis'e rağmen bilginin müdahale gücü vermemesi ile de epistemolojik bir meseleyi tragedyaların dokusuna işler.

1) Emmanuel Mournier, *Varoluş Felsefelerine Giriş*, çev.: Serdar Rifat Kırkoğlu (İstanbul: Alan Yayıncılık, 1986), s. 93.

2) A.g.e., s. 93.

3) Jan Kott, *Çağdaşımız Shakespeare*, çev.: Teoman Güney (İstanbul: Mitos Boyut, 1999), s. 112. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Alice Harikalar Diyarında adlı metinde, sürekli “çok geç” kalmış olduğunu söyleyen ve acele etmesine rağmen bir türlü dakik olamayan Tavşan, ait olduğu metnin içinde koştururken metnin ritmini de belirler. Benzer biçimde, tragedya metinlerindeki “geç kalmış olma durumu” öylesine yıkıcı bir hal alır ki, şimdiyi ve geleceği imkânsızlaştırır; geç kalınmamış bir zamanı özletir. Özlenen zamanın şimdide ve gelecekte bulunması olası olmadığına göre, bakılabilecek tek “yer” geçmiş’tir. Öyleyse, tanımları itibariyle, kahramanların müdahale etmeye geç kalmış olarak içine atıldıkları öyküleri ile tragedyalar, müdahalenin mümkün olabildiği belirsiz ama şimdi çoktan geçmişe ait olmuş bir zamana, açık ya da örtük, dolaysız ya da dolaylı bir biçimde atıfta bulunurlar. İyi zamanlar geçmişte kalmıştır. Her an bir öncekinden daha kötüdür. Oidipus tragedyasının olaylar dizisi, güçlü neden-sonuç bağları ile kurulmuş bir dizi olarak, yıkım sahnesine doğru ilerler. Dolayısıyla, olay örgüsünde atılmış her “ilmek” durumu biraz daha kötüleştirmektedir. Hikâyenin finaline doğru atılan her adım Oidipus’un geri dönüşünü zorlaştırmaktadır. Olay dizisinin başladığı, birinci sahnedeki “veba salgını ve Oidipus’un vaadi” sırasında yani, aslında yıkım da başlamıştır. Bu noktadan önce

sanki işler yolunda gibidir. Oysa, bundan önce –olay dizisi içinde değil de hikâyede/mitos’ta– İokaste ile evlenmemiş olsa, ondan önce Laios’u babası olduğunu bilmeden üç yol ağzında öldürmemiş olsa, ama ondan da önce Korinthos’tan ayrılmamış olsa, “işler” bu noktaya varmayacak gibidir. Mitos üzerindeki bu geri yönelimli hareket dizisinde olası en iyi nokta Oidipus’un doğum anı gibi görünse de, aslında, başına gelen felaketlerin tamamının doğumundan önce soyunun payına düşen lanet olduğu anımsandığında, finaldeki yıkıma neden olan olaylar zincirinin başlangıç noktasını bulmak için geçmişe yönelmenin öncesizlik niteliği taşıdığı da anlaşılabilir.* “Köken her zaman yeryüzüne düşüşten öncedir, bedenden öncedir, dünyadan ve zamandan öncedir.”¹

Tragedya tarihinin önemli örnek metinleri olan Shakespeare traged-yalarında da “mutlu” geçmiş, genellikle, oyun metninin olay örgüsünün öncesindeki tanımlanmamış, sınırları çizilmemiş, dolayısıyla bitimsiz “alan”ına aittir. Kral Lear, yaşlılığı bilgelikle dengelenmemiş bir yönetici olarak, yaşamın “ölüme geç kalınmış” bir döneminde. Sözü temsil gücüne kesinkes inanarak kızları arasında başlattığı “paranoyak oyun”² yıkımı başlatacak, Lear’in bilinmeyen “gençlik yıllarını” ya da en azından bu oyunu başlatmasından önceki günleri mumla aratacaktır.

Tragedya türevi olarak değerlendirilebilecek metinlerde, *Hamlet*’i ve *Godot*’yu *Beklerken*’i birbirinin aynasında “bozan” niteliğiyle modern sonrasının tragedyası olarak değerlendirilebilecek *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* metninde söylendiği gibi, “geçmişte ‘hayır’ deme imkânının bulunduğu ama her nasılsa kaçırılmış olan bir an”³ özlemle yaslanılmaktadır. İçinden geçilmiş bir zamana geri dönmek insan eriminin dışındadır ve bu erişilemeyen zaman özlemi nostaljik bir niteliğe bürünmüştür tragedyalarda. Nostalji kavramı *nostos* (eve dönüş) ve *algos* (acı)

* Bu meselenin Antik Yunan’ın erken dönemine de atfedilen mitik zaman temsili ile belirgin bir bağlantısı vardır aslında. Bu kitabın yeniden basımı için eklenen sahnede başlığı altında ele alınan Oidipus metni çerçevesinde ve özellikle de Agamben referansı üzerine kurulmuş bu konu hakkında birkaç satır bulmak mümkün.

1) Michel Foucault, *Felsefe Sahnesi: Seçme Yazılar 5*, çev.: Işık Ergüden (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004), s. 233.

2) Eagleton, *a.g.e.*, s. 90.

3) Tom Stoppard, *Toplu Oyunları-I (Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler / Travestiler / Gerçek Şey)*, çev.: Hamit Çalışkan & Şükran Yücel (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2000), s. 116.

kelimelerinden türetilmiş hali ile Kant'a kadar bir yere/mekâna atıfta bulunurken, sonradan, mekânla ilgili içerimlerini bütünüyle yitirerek, doğrudan zamanla ilgili hale gelmiştir. Dolayısıyla, tragedyalardaki örtük geçmiş yönelimi, nostaljik ve aynı anda tragedyaya özgü olmak anlamında trajiktir. "Yitik zamanın peşinde" koşmak tragedya kahramanlarının açığa çıkmamış yazgısı ve her trajik eylemin örtük yönelimidir. Dolayısıyla, bir tragedya metninde öykü ileri doğru akıyormuş gibi görünse bile, tragedya kahramanlarının beyhude müdahale çabasının ima ettiği yönelim geriye, belirsiz bir başlangıç noktasına doğrudur. Zaman doğrusu üzerinde varılabilecek kesin bir başlangıç noktasının yokluğu da bu yönelimin kipi olan nostaljiyi trajik kılacaktır.

Mutlak zaman üç zamana bölünür: geçmişe, şimdiye ve geleceğe. Bunlardan geçmişin başlangıcı, geleceğin ise sonu yoktur. Oysa, ortada bulunan "şimdi", öylesine kısa ve kavranmaz, ele avuca sığmaz haldedir ki, bir uzunluğa sahip olmadığı gibi, geçmiş ile geleceğin bağlantısından öteye bir şey olmadığı izlenimini vermektedir ve ayrıca öylesine kaygan, kararsızdır ki, hiçbir zaman aynı yerde bulunmaz ve içinden geçtiği her şeyi geçmişten alıp geleceğe ilave eder.¹

Modern iklimin ürettiği kaygan zemin üzerine yazan Beckett'in de hemen her oyunu buraya kadar tartışılan ve tragedyaya özgü olduğu varsayılan nitelikleri barındırmaktadır. *Oyun Sonu*'nun asal oyun kişisi Hamm'in "kaçınılmaz sonu geciktirmeye çalışan Şah" olduğunu söyleyen Beckett, temelde satranç oyununun yaşamı temsil ettiğine inanır gibi görünmektedir.² Bu anahtarla açıldığında, "Beckett'e göre, satranç taşının yazgısı, insan yazgısının analojisidir".³ "Kaçınılmaz son" bilindiğine göre, bir satranç oyuncusu (ya da metaforik olarak satranç taşı) için en iyi hamle oyundan kaç(ın)mak ya da, bu mümkün değilse, mükemmele en yakın durum olan başlangıç pozisyonunu korumaktır. Beckett'in Geoffrey Thompson'la bu tür bir "ideal" satranç maçı yaptığı bilinmektedir.

1) Norbert Elias, *Zaman Üzerine*, çev.: Veysel Atayman, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000), s. 108.

2) Benedict Nightingale, *A Readers Guide to Fifty Modern British Plays*, (Londra, 1982), s. 274-75.

3) Deirdre Bair, *Samuel Beckett: A Biography*, (Londra, 1990), s. 223.

Beckett, satrançta, taşlar başlangıç pozisyonuna yerleştirildikten sonra yapılacak her hamlenin kişinin konumunu zayıflatacağını iddia ediyor ve bunu kanıtlamaya çalışıyordu; yani, güç, “hiç kıpırdamama” koşulu ile elde edilebiliyordu. Beckett için ideal bir satranç partisinde yenilgi ve kayıp kaçınılmaz olduğuna göre taşların hiç kıpırdatılmaması gerekiyordu.¹

Beckett’in satrancı, oynanmaya başladığı anda yenilgiyi “tanıyan” ama artık bu tanınmanın engelleyemeyeceği bir savrulma ile o noktaya doğru sürüklenen ve bulunduğu noktada başa dönmek için de çok geç kalmış olan satranç oyuncusunun/taşının trajik oyunudur. Oyunun yıkıma ilerleyişini “sağlayan”, bir tür gizli mekanizmadır. Mekanizma biz ona baktığımızda çoktan işlemeye başlamıştır ve bize onu ilk neyin harekete geçirdiğini gösterebilecek bir geniş açı –konumumuz gereği– olanaksızdır. Anouilh 1942 tarihli *Antigone* yenidenyazımında tam da bu noktaya işaret etmektedir.

Zemberek sonuna kadar kurulmuştur. Nasılsa boşalacaktır. Bu tam da tragedyaya uygun zaten. Kolun şöyle bir dönmesi işi bitirir... Gerisi otomatik gelir. Parmağını oynatmak zorunda kalmazsın (...) makine tıkr tıkr işlemektedir; ezelden beri yağlanıp durmakta, bu yüzden de yağ gibi kaymaktadır... Tragedya temiz iş, huzurlu, kusursuz (...) Tragedyada kuşkuya yer yoktur ve herkesin yazgısı bilinir. Sükûneti sağlayan da budur... Tragedya huzurludur çünkü umut, o budala, o aldatıcı şey kapı dışarı edilmiştir... Hiç umut yoktur. Kapana kısılmıştır.²

Hamlet oyununun başladığı noktada zaten “çığırından çıkmış bir zaman”ın hükümlanlığı söz konusudur. Hamlet de “dünyayı düzeltme”nin kendisine “düşmeyeceği” –düşmediği– bir zamanı özler.³ Daha hikâyesinin başındadır –henüz birinci perdenin sonudur– ama o çoktan yorulmuştur; babasının katilini öğrenmek babasını geri getirmeyecektir, o nedenle, daha baştan gecikmeli bir eyleme, intikam eylemine soyunmuştur. Her intikam, kendiliğindenliği, eş zamanlılığı, zamandaşlığı tedavülden kaldırarak, karşıtı tarafından belirlenmeyi, sonradanlığı, gecikmeyi merkeze alır.

1) A.g.e., s. 223.

2) Jean Anouilh, *Antigone*, çev.: Lewis Galantière (Londra: 1960), s. 34-5.

3) William Shakespeare, *Hamlet*, çev.: Sabahattin Eyuboğlu (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1998), s. 45.

Doğrudur, “intikam soğuk yenen bir yemektir”. İntikamın doğasından gelen bu zaman farkına ek olarak, Hamlet’in çolpa ve naif kalmış bir tragedya kahramanı olarak eyleme geçmekte gecikmesi de, bu metinde, adına “intikam tragedyası” denen türün bile gerektirdiğinden daha uzun bir gecikmeyi gündeme getirmektedir. Çocuk Hamlet sırtında “zamanın kırıbağı” şaklayıp dururken Elsinore Sarayı’nda odadan odaya koşuşturur, nihayet, herkesin birbirini uyarmakta geç kaldığı düello sahnesinde, neredeyse oyundaki “herkes” ile birlikte ölür. Zehrin etkisiyle can çekişirken Hamlet’in arzusu “biraz daha vakti” olmasıdır, ancak artık çok geçtir ve zaten “ölüm jandarması bir yakaladı mı bırakmaz insanın yakasını”. (s. 173) Perde, getirdiği haber için beklediği teşekkürü alamayan Birinci Elçi’nin sitemli sözlerinden az sonra kapanır. “Geç kaldı İngiltere’den getirdiğimiz haberler,/ sağır şimdi bizi dinleyecek kulaklar:/ duyamazlar emirlerinin yerine getirildiğini, Rosencrantz’la Guildenstern’in öldürüldüğünü./ Kim teşekkür edecek bize bundan ötürü?” (s. 175)

Hamlet, kahramanı olduğu tragedya boyunca bilginin peşinden koşar. “Daha sağlam gerçeklere dayanmak” gerektiğini düşünür. (s. 75) Onun da sorunu Othello’nunkine benzemektedir bir yandan da. Elindeki bilgi güvenilir bir kaynaktan, kim bilir, belki “şeytan da olabilecek” hayaletten gelmiştir. Oyun sahnesi ile Kral Cladius’a “tuzak” kurduktan sonra hayaletin söylediklerinin gerçek olduğuna ikna olan Hamlet, yine de, harekete geçemez bir türlü. Kendisini durmaksızın aşağılar, harekete geçebilenlerle, Fortinbras’la, onun ordusunda savaşa gidenlerle, Laertes ile karşılaştırarak kendisini hor görür. “Düşünce korkak etmiştir” bir kez Hamlet’i; Wittenberg’de felsefe okumuş biri için gerçekliğin tamamını açıklayacak bir bilgi olamaz, Hamlet hep parçaları birleştirerek elde ettiği resmin eksik parçalarına takılır belki de. Tümel bilginin olanaksızlığı, nasılsa ölümlü oluşun verdiği kısmi kayıtsızlık ve dünyanın çoktan çürümüş olduğuna ilişkin kanaat Hamlet’i harekete geçmekten alıkoyar. Bilen ama eyleme geç kalan, nihayet bir şeyler yapmaya başladığında ise kendisinden beklenenin ötesine savrulan Hamlet, hem “iyiler”in, hem de “kötülerin” öldüğü bir finalle kendi yıkımına ulaşır ve babasının teke tek bir düelloda kazandığı toprakları bir anlamda Fortinbras’a tekrar kaptırarak babasının intikamını alma serüvenini de anlamsızlaştırır. Hiç başlamamış olmayı özlediği hikâyesi, intikam yemininin yaşanan zaman gibi “çığırından çıkması” ile son bulur.

Alice, Tavşan’ın ardından düştüğü kuyu ile başlayan düşü kâbusa dönüşünce rüya görmeyi başlatmamış olurmuş demektir. Kelle-
nüşünce rüya görmeyi başlatmamış olurmuş demektir. Kelle-

anda, tam da iskambil kâğıdı Kraliçe'nin hışmını üzerine çekmişken, her şey başlangıç noktasına döner, Alice kendini ablasının dizinde uyur bulur. Zaten bir masal ile tragedyanın asıl farkı da budur. Masal bütün yıkımları birsolukta “telafi eder”, oysa tragedyada asıl ölçüt telafi edilemezliktir.

Tragedya türünün dokusuna işlemiş olan “gecikmişlik” olgusunun aynı zamanda türün formunu da belirleyen bir niteliğe dönüştüğü görülmektedir. Dolayısıyla, klasik dramla az ya da çok yakınlığı kurulabilen metinlerde gecikmişliğin kaynağı olan “geçmiş zaman”, doğrudan ya da dolaylı olarak, etken unsur olarak işlemektedir. *Kral Oidipus*'la, diyelim, *Hamlet*'i ya da Beckett'in *Oyun Sonu* adlı oyununu –zamansal ve türsel farklarına karşın– birlikte düşünmemizi sağlayan da bu açık ya da örtük geçmiş yönelimidir. Tiyatro sanatının “şimdi ve burada” ile özetlenen gösterim koşulu, oyun metinlerinde ‘şimdi’den ve ‘burada’dan daha geniş bir zamana ve coğrafyaya yayılarak kurulabilir ancak. Şimdi ve burası ile karşılaştırılabilecek, bu ikisinin varlığını ve olma biçimini anlamlandıracak olan kendi karşıtlarıdır, “o zaman ve orada”dır. Demek ki, daha fazla ilerlemeden, “o zaman ve orada”nın yurduna, “tiyatronun saklı mahfazası”na, sahnedişına yani, kavramsal ve pratik yanlarıyla biraz yakından bakmak gerekecek. Bunu yaparken de hem Oidipus gibi ilksel bir örnekten, hem de Beckett gibi sahnedişi üzerine radikal bir biçimde düşünen bir yazarın oyunlarından dem vurmak iyi olabilir.

Sahnedışı: Tiyatronun Saklı Mahfazası ve Sahnenin Bilinçdışı

Tiyatro metinlerine, izleyen göze fırsat sunan, bakışa yönelen mimetik sahneleri üzerinden değil de, hakkında konuştukları, şöyle bir sözünü edip geçtikleri, belki ifşa etmekten kaçındıkları ama olay dizisinin içinden çekip alındığı öykünün parçası olan diegetik malzemeye *kulak* vererek eğildiğinde okurun yolu sahnedışına çıkar. Teknik ve yüzeysel anlamıyla, *sahnedışı içerik*, oyunun sahnede görülmesi için *yazılmamış* kısmıdır. Cümlelerin kışkırtıcılığı sahnedışının asıl anlamını fâş ediyor; sahnedışı hep bir imkân alanıdır, imkânların içinde saklı tutulduğu bir mahfazadır. Oyun kişisi sahnede bizim görmediğimiz yerlerden, bilmediğimiz zamanlardan, henüz gerçekleşmemiş ihtimallerden, ertelenmiş tasarımlardan söz ettiği her cümlesi ile sahnedışının her an dağılabilecek zihinsel ve imgesel coğrafyasını ve yine aşağı yukarı aynı nitelikleri taşıyan takvimini kurar. Sahnenin temsil etmeye soyunduğu şimdi ve ‘burada’nın dışında kalan bütün zamanlar ve bütün yerler sahnedışının ölçü dışı sınırsızlığına içkindir. Demek ki, bir bakıma da sahnenin yaratıcı kaynağıdır sahnedışı. Burada, sahnedışının, bir bakıma da *haecceitas*’ına ne’liğine değil de, işte-bu’luğuna, fenomenolojisine eğilmeye çalışıyorum. Şimdi, mademki bir kaynaktan söz ediyoruz, sahnedışına da “başlangıç”a yakın bir nok-

tada bakmak gerekecek; Oidipus'la başlamak gerekecek. Ve Oidipus'la başlamak bir bakıma da tiyatro metnine/tiyatro *sahnesine* tiyatronun khora'sını, göze görünmeyen ve zihinselleştirilemeyen o a(r)tık'ı, fazla'yı, dışarda bırakılan'ı, biçimleyici mahfazayı konuşarak başlamaktır. Çünkü, Oidipus'tan konuşmak, kendini bakışa açarak mümkün kılan bir sanatın görünmez ve zihinselleştirilmez orijini hakkında konuşmaktır, nedeni açık: Sophokles'in elinde "Oidipus miti" bir tragedya oyununa dönüşürken, olaydileştirmeye ilişkin kararlar içindeki belki de en önemli seçim, Oidipus ve Sfenks karşılaşmasının sahnedeşliğinde bırakılmasıdır. Böylece, bildiğimiz ilk önemli, işlevsel, tekinsiz sahne dışı oluşmaya başlamış ve belki de arkaik sahne dışının yegâne sahibi olarak Sfenks, sahnedeşliğini, giderek kavramın kendisini ele geçirmiştir. Başlangıç noktasında Sfenks sahne-dışı, sahne dışı Sfenks'tir. Sfenks, *Oidipus* metninin sahne dışını, Godot'nun *Godot'yu Beklerken*'in sahne dışını kapladığı gibi kaplar ve bu istila sahneyi de kaçınılmaz olarak belirler. *Sfenks'ahnedışı*, *Oidipus* oyununun anlamını hiç durmadan yeniden üretebilecek güçte bir dinamoyu yaratır sanki. Sfenks Oidipus'un serüveninin ortalarında bir yerde çıkar karşısına, ama Oidipus açısından her şeyi mümkün kılan da o karşılaşmadır. Sfenks'le karşılaşma hem başarı, hem yıkımdır ve bu ikisi hiç durmadan birbirine dönüşür. Amerikalı şair Rukeyser, "Mit" başlıklı şiirinde, 'kadın'ın isimlendirilmesinin üzerinden geçerek tam da bundan söz eder...

Epey zaman sonra Oidipus yollara düştü, yaşlı ve kör. Burnuna tanıdık bir koku geldi. Sfenks. Oidipus dedi ki: "Tek bir soru soracağım. Annemi neden tanımadım?" "Yanlıştı verdiğin cevap," dedi Sfenks. "Ama her şeyi mümkün kılan o cevaptı," dedi Oidipus. "Sabah dört, öğlen iki ve akşam da üç ayakla yürüyen kimdir diye sorduğumda, 'insanoğlu' dedin sen. Kadınlardan ama, hiç söz etmedin." "İnsanoğlu denince," dedi Oidipus, "kadınları da kastedersin. Herkes bilir bunu."

"Sana öyle geliyor," dedi Sfenks.¹

Şimdi, en azından başlangıç noktasında birbirinden ayrılmaz olduğunu düşündüğüm için, birlikte yazarak Sfenks'ahnedışı diye adlandırdığım

“uzam-zaman-oluş”un temel nitelikleri üzerinde durmak ve özelde ait olduğu oyun için, genelde tiyatro için nasıl olup da bir anlam, kurgu ve dil kaynağına dönüştüğüne bakmak gerekiyor. Sonunda, amaç, bu kaynağı, temelde bir yerde bir başka kaynak ve başlangıç fikriyle Platon’un *Timaeus* metnindeki *khora* ile birleştirerek okumaya çalışmak olacak ama önce, kabaca da olsa, Oidipus mitinin ve tragedyasının kuruluşuna ve neyin sahnedişinde bırakıldığına bakmak gerekecek. Homeros, *Odysssea*’da yeraltına inip de karşılaştıklarını anlatırken burada Epikaste adıyla anılan İokaste’den, Oidipus’un annesinden söz eder.

Oidipus’un anasını gördüm, güzel Epikaste’yi,
 Bilmeden büyük bir suç işlemiş, evlenmişti oğluyla,
 Oidipus öldürmüştü babasını ve koynuna girmişti anasının,
 Tanrılar da açıklamıştı insanlara bunu ansızın.
 Oidipus yönetti gene de Kadmasoğullarını güzel Thebai’de,
 Amansız tanrıların buyruklarıyla acılar çeke çeke.
 Epikaste’yse engin kapılı Hades’e inmişti kaygı içinde,
 Yüksek damından sarkıttığı kemende bağlayıp kendini,
 Bir sürü de belâ bıraktı arkada Oidipus’a,
 Ne kadar belâ gelirse anasının öcünü alan perilerden, hepsini.¹

Görüldüğü gibi, burada Laios’un, babanın adı geçmez, Oidipus’un tragedyanın sonunda niyetlendiği sürgün hiç gerçekleşmemiştir ve Sfenks’ten de söz edilmez. Biraz da buralardan hareketle olsa gerek, Sfenks’in mite sonradan eklendiğine ilişkin görüşler vardır. Örneğin, Lowell Edmunds, Sfenks’in bir bakıma hızlandırıcı bir etmen olarak hikâyeye sonradan eklendiğini düşünür. Çünkü, hakkındaki kehaneti duyan Oidipus’un, gerçek anne babası sandığı Merope ve Polybos’tan kehanetten kaçır gibi kaçmasının ardından, hakikatte babasını ama Oidipus’un o anki bilgi düzeyinde babası yaşında bir adamı öldürüp neredeyse serseri bir gezgin olarak girdiği Thebai’de İokaste’nin yatağına ve krallığa terfi etmesi, aradaki Sfenks bilmecesini bilme meselesi olmadan, teknik olarak imkânsız görünmektedir. Kreon, Thebai’nin başına bela olan Sfenks “vebası”ndan kenti kurtaracak kişiye kız kardeşinin yatağını ve yönetimi vaat etmiştir

1) Homeros, *Odysssea*, çev.: Azra Erhat & A. Kadir, İstanbul: Can Yayınları, 1984, s. 271-280. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

çünkü. Bu konuda ama, tam tersi görüşler de vardır, çok eski zamanlardan beri Sfenks'in Boetia mitolojik sisteminin asal figürlerinden biri olduğu, hastalık ve vebayı temsil ettiği de kaydedilmiştir.¹ Ama bunun bir yandan da bir önemi yoktur, bugüne bütünlüklü bir biçimde kalan tek versiyon Sophokles'inki ise, bugün bizim için mit biraz odur da. Üstelik mitler söz konusu olduğunda orijinal versiyonu aramak, sonrasında oluşan sapmaları belirlemeye çalışmak biraz da beyhude bir çabadır, zira:

Organizmalarda olduğu gibi mitlerde de değişim bir bakıma varlık koşulu-
dur. Bir bütün olarak Yunan mitolojisinin çarpıcı niteliklerinden biri, bir
bakıma hayatta kalmasını da sağlayan bu değişebilirliği yazının girişinden
uzun bir süre sonra da muhafaza etmesidir. Oidipus'u ritüel kökenine,
miti bilip seven milyonlarca insanın bilmediği bir kökene atıfla açıklamak
pek de tatmin edici değildir. Mitin farklı versiyonlarının ya da gelişim
aşamalarının hangisinin daha sahici olduğunu gösterecek ya da sahiçilik
açısından "gerçek mitle" "yazınsal mitler"i karşılaştırmayı sağlayacak işe
yarar bir araç yoktur. (...) Gelenekte gelişmeler vardır fakat kopuşlardan
söz edilemez; mitin kendisi olmaktan çıktıktığı bir nokta yoktur.²

Demem o ki, orijinal mitte varsa da, yoksa da, Sfenks'in varlığı hikâyenin
bu biçimde kurulmasının, kurulabilmesinin önemli araçlarından biridir.
Ama, şu anda, akıl yürütmenin ihtiyaçları açısından asıl önemli olan,
bu kadar görsellikle yüklü bir sahnenin, Oidipus-Sfenks karşılaşmasının
sahne dışında bırakılmasının yarattığı yapısal ve semantik sonuçlardır.
Sfenks'in sahne dışı varlığı, oyunda hem dili, hem de olay örgüsünü keskin
bir biçimde belirleyecek, daha da önemlisi, tiyatrodan sahnedışı denilen
tuhaf uzam-zaman-oluşum'un asal özelliklerini belirleyecektir. Sfenks'e,
Sophokles'in metninde, ancak Oidipus'un bilgelikliğini kesinlemek için,
"Çünkü sen kimseye sormadan, bizden fazla bir şey bilmeden, bizi haraca
kesen o zalim canavarın elinden kurtardın" (Oidipus, s. 30) diye³ bir zafer
anısı olarak, "Şunu unutmamak gerek;/ aklıyla sevgisiyle,/ O kurtardı

1) Vassila Nikolova, *Freud and Forbidden Knowledge*, yay. haz.: Peter L. Rudnytsky ve Ellen Handler Spitz, "The Oedipus Myth: An Attempt at Interpretation of Its Symbolic Systems" içinde, New York University Press, 1994, s. 97.

2) Robert Parker, 1987. *Interpretations of Greek Mythology*, "Myths of Early Athens" içinde, yay. haz.: Jan Bremer, Routledge, s. 188-189.

3) Sophokles, *Oidipus Çev. F. Beckett'in Tercümesi*, (İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, 1992).



şehri, gerçek,/ Karşısına dikilerek/ O kanatlı canavarın” (Oidipus, s. 57) dizeleriyle ya da Oidipus ve Teiresias arasında bir rekabet aracı olarak,

O kanatlı canavar şehrin kapılarını tuttuğu zaman neredeydin? Sorduğu muammalara verilecek, yurttaşlarını kurtaracak cevapları ne diye söylemedin? Onları her önüne gelen çözemezdi tabii; bu iş için keramet لازمdı [...] Ama ben, Oidipus, gelir gelmez, biraz düşünerek, kuşlara, tanrılara başvurmadan, canavarın ağızını kapadım (s. 51)

sözleriyle atıfta bulunulur. Burada, hep hakkında konuşulan ancak detayına girilmeyen Sfenks ve onun bilmecesini yanıtlayarak Thebai’yi kurtaran Oidipus’un karşılaşması, belli ki, kolektif hafızanın bir parçasıdır. Antik Yunan okurları açısından da, vazo resimleri sayesinde, zaten sahne olabildiğince görseldir.

Peki, bu Sfenks kimdir/nedir ve kültürdeki yerinden de beslenerek bu tragedya versiyonundaki tedirgin edici sahnedışı varlığı ne tür anlamları çağırmaktadır.

Antik Yunan kültürüne Mısır ya da Etiyopya kaynaklı olarak geçtiği varsayılan Sfenks, Yunan topraklarına ulaştığında belirgin bir dişil özellik edinir. Bu dişil özellik, salt Sfenks’in fiziksel özelliklerinden çıkarılabilir ama hikâyesinin cinsiyete bağlı niteliği sadece bundan kaynaklanmaz. Bir aslanın vücuduna kanat eklenmesi ve sırtına kayıdığı üstünde kadın

göğsü ve kadın yüzü (başı) ile tariflenmesinin yanı sıra, Antik Yunan'da fahişe anlamı da kazanır adı; üstelik, genç erkekleri cinsel ilişki tehdidiyle huzursuz ettiğine inanılan kadın ya da dişi canavar" olarak kabul edilmeye başlar.¹ Bunun kültür içindeki önemli kanıtlarından birini özellikle genç yaşta ölen erkeklerin mezar taşlarına konan Sfenks heykelleri üzerinden göstermek yerinde olacaktır. Yine, Sfenks'in "bilmece şakıyan şarkıcı" ya da "ölümcül yaraları lirsiz şarkılarıyla iltihaplandıran bir fahişe ya da bakire olarak" tarif edildiği söyleniyor.² Sfenks'e atfedilen nitelikler ve onun sembolik değeri üzerinde durulurken, kültür içinde fallik ana haline geldiği ve bunun Magna Mater'e dönüştüğü, çok isimli bir tanrıça olduğu gözlemleri de yapılmıştır; cennetin kraliçesi, toprak (doğa) ana olduğu, hatta mitin kimi versiyonlarında Laios'un kızı, dolayısıyla Oidipus'un kardeşi olduğu belirtilmiştir.³ Bu mesele üzerine en aydınlatıcı çalışmalarından birine imza atmış olan Nikolova, Sfenks'in bedeninde bir araya gelen bütün hayvanların ve kadının, toprağın, havanın ve suyun ve giderek de evrenin özünün alegorisi olarak görüldüğünü bulgular.⁴ Sfenks'e ilişkin bu nitelikleri şimdi burada sıralamak önemli, çünkü *Timaeus*'dan devralınan khora ile Sfenks tarafından işgal edilen sahnedişini birlikte okumak için bu nitelikleri hatırlamak gerekecek.

Sfenks, bulunduğu yeri, bilme isteği ile uyarılmış bir bilinmezlikle doldurur; bilmece de zaten bu demektir. Her bilmecede, "bil" ve "bilme" emri birlikte çalışır. Sfenks'in varlığı ile bütünleşen bilmece oyunun merkezine yerleşir ve oyunu çözülecek başka bilmecelere –önce Laios'u kim öldürdü? Sonra da Oidipus kim?– bağlayarak aslında o merkezî ama merkezsiz sahnediş pozisyonu çoğaltır. Ama, bir yandan da, çok daha geniş bir anlam ve kültür kataloğunun da sayfalarına açılır. Oyun boyunca, Nietzsche'yi tuhaf bir yerden doğrulayacak bir biçimde, Apollonik kendini bilme ile Dionisyak kendini bilmeme, tek bir aşırılığın iki karşıt ucu olarak sürekli çekişir ve ancak yan yana geldiklerinde ya da üst üste bindiklerinde okunaklı olurlar.

1) Goux, Jean-Joseph, *Oedipus, Philosopher*, çev.: Catherine Porter, (Stanford University Press, 1993), s. 37.

* Bu noktaya dikkatimi çeken Tansu Açıık'a teşekkür ederim.

2) Goux, *a.g.e.*, s. 17.

3) Vassila Nikolova (1994), *Freud and Forbidden Knowledge*, yay. haz.: Peter L. Rudnytsky ve Ellen Handler Spitz, "The Oedipus Myth: An Attempt at Interpretation of Its Symbolic Systems" içinde, New York University Press, (s. 96-109), s. 99.

4) A.g.y., s. 100. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Görünmez bir yok-merkez olarak Sfenks'in işgal ettiği sahnedışı, hem Oidipus'un kim'lik sorusunu, hem polisiye hikâyeyi kendine çeker. Sfenks'in bir görünmezlik ve bilinmezlik kaynağı olarak (ve Yunancada bilme ile görmenin aynı fiil oluşunu hatırlayarak), bilinebilir ile bilinemez, görülebilir ile görülemez (görünenle görünmeyen/görmekle görmemenin) sürekli yer değiştirdiği bir diyalektik yaratması kaçınılmazdır. Bu noktada, Adorno'nun Sfenks'e ait bu bilmece alanını sanatın asal niteliği olarak tariflemesinin kaynağında gibiyizdir. Şöyle diyor:

Nihayetinde, sanat teorisini rahatsız eden, bütün sanat yapıtlarının bilmece olmasıdır; aslında, bir bütün olarak sanat bilmecedir. Bir başka deyişle, sanat bir şeyi ifade ederken, aynı zamanda onu saklar da.¹

Demek ki, üzerinde durulması gereken birbirine bağlı üç mesele var burada; bilmece, bilmecenin kuruluş gramerinden kaynaklanan çift anlamlılık ya da çoğul anlamlılık ve bunun yorumbilgisine açtığı kapı ve hem genel olarak sanat yapıtının ontolojisine, hem tiyatro sanatına, hem de özelde Oidipus hikâyesine içkin varlık-yokluk diyalektiği.

1) Adorno, Theodor (1986), *Aesthetic Theory*, çev.: C. Lenhardt, Londra: Routledge, s. 176.
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Antik Yunan kültürü bilmeceye atfettiği hayatiyet –ya da ölümcüllük– açısından diğer kültürlerden farksızdır. Oidipus örneğinde olduğu gibi, bilmeceyi bilmek de bilmemek de ölüme yol açabilir. Oidipus Sfenks'in bilmecesini bildiğinde Sfenks kendini kayalardan aşağı atacak, bilmece bilinemediğinde Sfenks Oidipus'u yutacaktır. (Ve, nihayet, Oidipus hayatının bilmecesini çözdüğünde İokaste kendini asacak, Oidipus gözlerini kör edecektir.) Yunan dünyasından bilinen başka bir –ölümcül– bilmece örneği Homeros'a aittir. Rivayete göre, Homeros, İos Adası'na vardığında balıkçılara “bir şey tutabildiniz mi?” diye sorar. Kafa çekmekte olan balıkçılardan “tuttuğumuzu attık, tutamadığımızı yanımızda getirdik” yanıtını alınca şaşırır, aslında, bitlerden söz eden balıkçıların ne demek istediklerini anlamadığı, bilmeceyi çözemediği için utancından ölür.¹

Sfenks'in bilmecesi kaynaklarda birbirine benzer versiyonlarla geçer. “Kimi zaman iki, kimi zaman üç, kimi zaman dört ayaküstünde yürüyen

1) Cavarero, Adriana (2005), *More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*, çev.: Paul Kotman (Stanford UP), s. 77.

ve doğal yasalara karşıt olarak en çok ayağı olduğu zaman en güçsüz olan yaratık hangisidir?”¹ Freddie Rokem de, Apollodoros’u kaynak göstererek ve aynı bilmecenin Euripides’in *Fenikeli Kadınlar*’ında da olduğunu hatırlatarak, “Sesi hep tek olduğu halde, hem dört ayaklı, hem iki ayaklı, hem de üç ayaklı olan nedir?” diye kurulduğunu yazar bilmecenin.²

Homeros örneğinde ve Sfenks’in bilmecesinde tanrıların en zalim kurguları “kaba dil oyunları” açığa çıkıyor³ gibi görünse de, aslında, bilmecenin matematiği, biranlama işaret eden, diğeri de onu örten bir çift katman fikri üzerine kurulmuştur ve bu çoğul katman üzerinde kurulan bilmece bir tür semiyotik zincir haline gelir, anlamı ertelemeye başlar. Aristoteles, bilmecede bir bakıma radikalize edilmiş metaforu görür.

Soylu ve sıradanlıktan uzak bir dışavurum, alışılmadık sözcüklere başvuranıdır. “Alışılmadık” derken, yaban adı, eğretilmeyi, uzatmayı ya da yaygın kullanımdan uzaklaşan her şeyi kastediyorum. Ama (...) yazdığımız şey (...) yalnızca eğretilmelerden kuruluysa bir bilmeceye (...) [dönüşür].⁴

Aristoteles’in metaforun kötüye kullanımı gibi gördüğü bilmece, romantikler için aynı anda şairane ve dâhiyane ölçüler kurmuş, üstelik yorumbilimin (hermenötik) de kaynağı olarak görülmüş, yorumlanmadan anlaşılamayacak Söz’ün prototipi olarak kabul edilmiştir. Burada, bir kez daha, hakikatin doğada bir görünüp bir kaybolmasının yazıdaki karşılığı gibi kavranan bilmece, ürettiği metinsel belirsizlikle romantik muhayyilenin kurucu ilkelerinden biri haline gelmiştir. Yorum alanı dediğimizde ‘rüya’nın, rüya yorumunun da alanına girmiş oluyoruz. Anlamın üstünü örtme biçimiyle rüya gibi işleyen metafor, bilmece ile de akraba çıkar. Hepsinde de nihai anlam, yorum alanının kayganlığından geçerek bize ulaşacaktır (ya da ulaşamayacaktır); her birinde gerçek anlam ile örtmececi ya da sapması –Derrida metaforun “kavranabilir bir anlama ulaşmak için (üretilmiş) duyumsanabilir bir sapma”⁵ olduğunu söyler– birlikte,

1) Erhat, Azra (1996), *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi, s. 220.

2) Freddie Rokem (1996), “One Voice and Many Legs: Oedipus and The Riddle of the Sphinx” *Untying the Knot: on Riddles and Other Enigmatic Modes*, yay. haz.: Calit Hasan-Rokem ve David Shulman, s. 255-270.

3) Cavarero, a.g.e., s. 77.

4) Aristoteles, *Poetika*, çev.: Samih Rifat, İstanbul: K Kitaplığı, 2003, s. 62.

5) Jacques, Derrida (2008) *Öteki, Çevre, Dil*, çev.: Dilem Bayraktar, İstanbul: Kabaalçı Yayınevi, s. 85.

birbirine yapışık olarak bulunacaktır. Yani, bilmecede, metafora ve rüyada, mesele, birlikte çalışan ve ancak bir arada düşünüldüğünde anlamı üretecek en az iki farklı katmanın varlığıdır. Ricœur'e bakılacak olursa, "mitler halkların uyanikken gördüğü düşler"dir ve bu nedenle mitleri kullanan tragedyalara ya da dram metinlerini "yormak" mubahtır.

Oedipus metninin sahnede duran Sfenks'e ait bilmece *Oidipus* oyununun hem gizli alt metni, hem de dilsel belirleyicisidir. Bilmeceye özgü belirsiz anlam ya da çift değerli söz Antik Yunan tragedya yazarları için hem bir ifade aracı, hem de bir düşünme biçimidir. Tragedya yazarı çift anlamlı sözlerle başvurarak üretilmiş metinlerle dünyayı kendi içinde bölünmüş bir yer olarak kavrayan trajik görüşü de yansıtmış olur. Vernant, aynı sözcüğün farklı oyun kişilerinin ağzında bambaşka anlamlara geldiğini; politik, dinsel ya da gündelik dillerdeki farklı semantik değerlerin de böylece karşı karşıya getirilerek çarpıştırıldığını belirtir. Örneğin, *nomos* sözcüğü Antigone için dinsel yasa, Kreon için yönetici buyruğudur. Yani, çiftdeğerlilik, eşsesliliğe karşın, uzlaşmaz değerler arasındaki gerilimin tercümesi olduğu kadar, karşıt konumlanışlardaki oyun kişilerinin arasında gidip gelen sözlerin iletişim ya da anlaşma sağlamak yerine, protagonist ile antagonistin hem yalıtılmışlığına, hem pozisyonundaki esnemez katılığına işaret eder.¹ Burada, kuvvetli bir perspektif pozisyonundan da söz etmek mümkün. Her bir oyun kişisi, söze kendi anlam dünyası içinde bir karşılık atarken, diğer anlamları yok sayar, demek ki, tekil bakış açısı geniş anlam kataloğuna ilişkin bir körlük de üretir.

Oedipus oyunundaki çift değerlilik asıl enerjisini *Oedipus*'un hikâyesinden alır. Ait olduğu hikâyenin üzerinde saptanabilecek her bir tekil noktada, *Oedipus*'un kendisi sandığı kişi ile olduğu kişi birlikte ve yan yanadır.² Bu çift-kimlilik hali onun *pharmakos* oluşundan, yani, hem zehir hem panzehir oluşundan da beslenir. *Oedipus* hem vebaya neden olan zehri getirmiştir Thebai'ye ve hem de kenti arındıracak olan odur; panzehir onun varlığına içkindir. Yani, bir *tyrannos* olarak girdiği kentten bir *pharmakos* olarak çıkacak, katharsis de Antik Yunan tragedya sahnesinde oynanacak oyunun izleyici üzerinde bırakacağı etki değil de bizzat oyunun konusu olacaktır. Kimliğinin çoğulluğu aynı zamanda sözünün her bir kimliği için her defasında farklı anlamlar taşıması anlamına ge-

1) Jean-Pierre Vernant, "Ambiguity and Reversal on the Enigmatic Structure of *Oedipus Rex*", *New Literary History*, c. 9, no. 3, Bahar 1978, 475-501 s. 475.

2) A.g.y., s. 477. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

lecektir. Oedipus'un iki katman için birden geçerli olan sözü Sfenks'in bilmecesine eşitlenir, orada durmaz, kehanetin yanlış bilgi vermeyen ama yanıltan gramerini de yanına alır ve "bu dil gösterileni saydam bir biçimde işaret edeceği yerde, gösteren etrafında kalınlaşarak Oedipus'un kendine yabancılaşmasının da koşulunu" oluşturur.¹

Bu nedenle olacak, oyunda anlam hep ertelenir, şimdi sürekli iptal edilir. Bu sürekli iptal oyunun kronolojisindeki gerilimde de açığa çıkar. Oyun son derece hayati bir önce-sonra mantığı üzerine kurulmuş olsa da, bir bakıma bu ilkenin sürekli olarak altını oyar. Oidipus'un serüveni açısından hayatındaki dönemeçlerin sıralaması ölümcül bir önem taşısa da, Sophokles'in tragedyasında olaydizileştirmenin mantığı hikâyede ilerlemenin geri gitmek demek olduğunu gösterir bize. Sahnenin ilerleyen günü/saati ile anlatının gerileyen zamanı, ama bunu yaparken de sistematik bir kronoloji izlemeyen mantığı, giderek bütün öncelik-sonralık fikrini de tehdit etmeye başlar. Bu anlatım biçimi, kuşkusuz, yine de çizgiseldir ve zaman içinde gelişecek dramatik yazın konvansiyonunun da çekirdeğini oluşturacaktır. Ancak, İ.Ö. beşinci yüzyılda çizgisel önce-sonra mantığının altını oyan, ilerlemenin aynı zamanda gerilemek gibi görünmesini sağlayan anlatı mantığının bir bakıma "mitsel hatırlayış" olduğu da kabul edilebilir. Mitsel hatırlayış, mitsel döngüsel zaman deneyimini "hatırlamak" olduğu kadar, miti tragedyaya dönüştürürken mitin zamanı ile çizgisel anlatının zamanının birbirine karışması anlamında da bir hatırlama edimidir. Bu meseleyle ilgili olarak Agamben nefis bir bölüm alıntılıyor Aristoteles'ten:

"Yoksa evrenin bir başlangıcı, bir ortası ve bir sonu olduğu ve yaşlanan şeyin, sonuna yaklaşıncı tam da bu nedenle başlangıcına geri döndüğü doğruysa, ve öte yandan başlangıca daha yakın şeylerin önce geldiği de doğruysa, o zaman kim bizlerin, başlangıca, Truva Savaşı zamanında daha yakın olmamızı engelleyebilir? (...) Eğer olayların birbirini izlemesi bir döngü oluşturuyorsa, döngünün tam olarak ne başlangıcı, ne de sonu bulunmadığına göre, biz başlangıca daha yakın olmakla onlardan önce geliyor olmalıyız, tıpkı onların da bizden önce olduğunun söylenemeyeceği gibi."²

1) Charles Segal (1998), *Sophocles' Tragic World: Divinity, Nature, Society*, Harvard UP, s. 153.

2) Giorgio Agamben (2010), *Çocukluk ve Tarih*, çev.: Betül Parlak, İstanbul: Kanat Kitap, s. 107. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Zamanın mitsel/döngüsel kavranışı ve temsili ile çizgisel temsili arasında belirgin bir fark olduğu açıktır, ancak oyun yazarlığının ve olaydizileştirmenin bu erken ve ilksel çağında mitik anlatıya özgü kimi niteliklerin sonraki kavrayışa ve temsile sızması da kaçınılmaz görünüyör.

Sophokles'in oyununda, Sfenks'in sahnede görünmeyen ama bilmecedan ve bilgelikten, bilmekten ve bilmemekten, görmekten ve görmemekten, demek ki, aynı zamanda aydınlıktan ve karanlıktan ve tabii ki görüş ile körlükten yapılmış varlığı, bünyesinde, Oidipus'un asal sorununun iki önemli tarafını birden taşır; hem Oidipus, hem İokaste Sfenks'e içkindir. Diyelim, Oidipus'un kendine ilişkin bilgisindeki hiç kapanmamış ölümcül boşlukta oturur Sfenks. Ya da Sfenks'in kendini attığı uçurum, Oidipus'un kendisi sandığı kişi ile aslında olduğu kişi arasındaki uçurumdur da. Ya da, dışıl bir unsur olarak Sfenks'in —oyunun *hakkında konuşulmayan alanı*nda— bilmecesinin çözüldüğü yerde kendini kayalardan aşağı atması, İokaste'nin Oidipus'un hayatlarının bilmecesini çözmesi üzerine kendini asması ile aynı kökten gelir. Oyunun finalinde, haberci, İokaste'nin asılı cesedini ve Oidipus'un kendini kör etmesini öylesine gerçekçi ayrıntılarla anlatır ki, hakkında hiçbir şey duymadığımız Sfenks'in kendini yok edişinin zihinsel-imgesel bir modeline dönüşür. Sfenks'in bilmecesini bilerek onu "alt eden", bir bakıma da bilgeliği onun elinden alan,* yaşadığı deneyimin içinden mitik kahramanlara özgü bir deneyimle, bilgelikle çıkan Oidipus, ait olduğu hikâyenin içinde, her anlamda Sfenks'ten aldığı güçle varolur. Sfenks gibi o da hem yabancıdır, hem çoğul kimliklidir. O da Sfenks'in musallat olduğu gibi musallat olmuştur Thebai'ye. Ya da, Nietzsche'nin dediği gibi, bu kadar bilgelik zaten ancak ensestin ürününe ortaya çıkabilir, demek ki, bilgisi, doğadışı ve canavarcadır. Öyleyse, bir bakıma, Oidipus, İokaste ile birlikte sahnede Sfenks'in yok-varlığını temsil eder ve tersi de doğrudur, akıl yürütme buradan tutulup çoğaltılabilir; diyelim, Sfenks'in bilmecesini bilmek, İokaste ile yatmanın ve ondan çocuk yapmanın sembolik habercisidir. Yine, Oidipus ya da Sfenks birbirine karşıt ve yan yana gelmez görünen unsurları kimliklerinde bağdaştırdık-

* Burada ilgi çekici bir tuhaflık var aslında; eğer Sfenks'in bilmecesini bilmeyen herkes öldüyse, teknik olarak bilmecenin ne olduğunu kimse bilmiyor olmalı. Dolayısıyla, Oidipus'a Sfenks'in sorduğu bilmece ile ondan öncekilere sorulan bilmecenin aynı olduğunu varsaymak için bir neden de yok. Öyleyse, şunu bile iddia edebiliriz: Sfenks belki de göksel komplonun bir aracıdır, Oidipus'u yazgısına yaklaştırmak için bilebileceği bir bilmece sormuştur. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

ları hep hem/hem birlikteliği olarak tanımlandıkları için de birbirilerine kaynaklık ederler. Bu girift bağlantıların bize gösterdiği ucu mitik ilkede yakalamak gerek.

Döngüsel yapıya bağlı bir başka özellik de farklı karakterleri bütünüyle özdeş kılma eğilimidir. Mitolojik metinlerin döngüsel dünyası belli topolojik düzenlemeler içeren çok katmanlı bir mekanizma yaratır. Yani, gün, yıl, insanın ya da tanrının yaşam-ölüm döngüsü gibi döngüler aynı biçimi taşırlar. [...] Yani, bir ve aynı şeydirler (ya da bir ve aynı şeyin dönüşümleridirler). Döngüsel mitolojik mekanizmanın farklı düzeylerindeki karakterler ve nesneler aynı şeye verilen farklı özel isimlerdir sadece.¹

Döngüsel anlatıdan çizgisel anlatıya geçmek, çemberi bir ucundan tutup açmak demektir. Bu açılım sırasında da bu “çok ama tek” düşüncesi iptal olur, o çoğulluk farklı karakterlere bölünür ve çok karakterli, çizgisel hikâyelerin temeli atılmış olur. Böyle baktığımızda, aslında, *Oidipus*’ta karakterlerin birbirinden yapılmış olmasını mitik bir hatırlama jesti olarak kavramamız mümkün hale gelir. Şimdi, bu oyunda hatırlanan döngüsel yapı aslında unutulmuştur.

Hiç kuşkusuz, hatırlama fiili, unutma fiilini kendiliğinden çağırır. *Oidipus* oyunu, kurulumundaki bu tohumdan filizlenerek bir unutma ya da unuttuğunu unutma oyunudur. Oyunun daha başlarında, henüz ortada sadece veba salgınından ancak “memleketin kendi bağrında beslediği bir çirkefi, vakit geçirmeden” topraklarından temizleyerek kurtulabilecekleri bilgisi varken, Teiresias sahneye gelir ve *Oidipus*’a açıkça “aradığın katil sensin” der. (s. 49) Üstelik, *Oidipus*’la ilgili gerçekleri önceden bilmektedir, fakat unutmıştır. “Bu hakikati biliyordum, fakat aklımdan çıkmış; çıkmasaydı gelmezdim buraya.” (s. 45) Oyunun bundan sonrasını izlemeye devam etmek için bir bakıma Teiresias’ın yaşadığını yaşatır okur/izleyicisine oyun. Hakikati biliriz ama hakikat aklımızdan çıkar, *Oidipus*’un katil olduğunu unuttuğumuzu unuturuz ve, sanki başka ihtimaller varmış gibi, kehanetin yanılması mümkünmüş gibi, sanki mit tam da böyle kurulmamış gibi, olacak olanı merakla beklemeye başlarız. Bir yandan da şu: Antik Yunan’da epistemolojinin

1) Jurij M. Lotman (1979), “The Origin of Plot in the Light of Typology”, çev.: Julian Graffy, *Poetics Today*, c. 1, no. 1/2, Özel Sayı: Literature, Interpretation, Communication (Güz 1979), s. 161-184, s. 162.

kurucu unsurlarından biri de Platon'un *anamnesis* fikridir. Anamnesis, öğrenmeyi ancak hatırlamanın bir fonksiyonu olarak kurar. Kişi şu anda ancak bir zamanlar bilip de unuttuğunu öğrenebilir/bilebilir. Oidipus'un bilmecenin yanıtını bilmesinin ardında, bir zamanlar kendi hayatından bildiği ama sonra unuttuğu (fakat izlerini bileklerinde taşıdığı) acı bilgi yatıyordur belki de. Oyun sona yaklaşırken, Oidipus'un dört ayaklı olduğu döneminin, bebekliğinin bilgisi açığa çıkmış, oyunun başladığı noktada yetişkin bir tyrannos olarak sarayının kapısında, halkının karşısına dikilmiş ve finalde dayandığı bastonuyla bilmecenin yanıtını tamamlamıştır. Demek ki, Sfenks'le karşılaşma anında gelecek hatırlanmakta, geçmiş hazırlanmaktadır. Bilmece yanıtlanmıştır ama yanıt henüz bilinmemiştir, bilgi geçmişten gelecek ve ancak gelecekte bilinecektir.

Unutma dedik, hatırlama dedik; demek hafızadan söz ediyoruz. Hafıza sözcüğü ile mahfaza sözcüğü aynı kökten çıkıp gelir; hafıza aynı zamanda muhafaza eden bir saklama kutusudur. Tiyatronun hafızası ise, denebilir ki, sahnede olmuş ve olacak her şeyin içinden geçtiği sahnedişinin ta kendisidir. Bu "şimdi olmayan" bütün zamanların ayrışmasız bir biçimde iç içe geçmesi, bir bakıma mitsel zamanın sahnedişindeki izidir de. Öncede yaşanmış ne varsa, söylenmiş ne kadar söz, geride bırakılmış her şey oradadır, ama gelecek de oradadır, henüz biçimlenmemiş ve önümüze gelmemiş her şey. Büyük harfle yazılması gereken Tiyatro sanatı ve tarihsel yükü açısından sahnedişi, diyelim ki, gösterilmemiş onca ölümü bağrında tutar, onlardan yeni (ölümler) doğumlar kurar. Temsil edilecek dünyanın bilgisi sahnedişinden geçerek sahneye gelir, sahneden çıktığında ise başka bir şeye dönüşmek üzere *oraya* geri döner. Sahnenin hem mahfazası, hem hafızasıdır yani Sahnedişi. Sahnedişi, sahneyi zamanı gelene kadar saklayan rahimdir. Yer olmayan bir yerdir, bir bakıma yok-yer'dir. İçinden geçtikten sonra oluşa gelen, demek ki, biçimini bulan sayısız temsilin kaynağıdır ama biçimi yoktur. İçinde şekillendiği varsayılabilir ve sahnede bize görülebilir olan her şey, kendi izlerini orada bırakmadan, ama oradan geçmiş her şeyin belli belirsiz izini taşıyarak, bir bakıma da sahnedişinin temsili, hafızanın, mahfazanın temsili olarak gelirler göz önüne.

Eğer görünürlük için yazılmış her şey sahnedeysse, sessel olan her şey, tiyatrodan duyarak kavradığımız her şey, "dışarı"dan gelen sesler, çığlıklar, mimetik çerçevenin dışında kalan her şey yani sahnedişinin izidir. Gözün yazıya, kulağın sese yönelmesi,¹ sahnedişini aynı zamanda sessel bir uzam

haline getirir. Nietzsche'den bu yana ve özel olarak da Fransız feminist kuramı içinde müzikten alınan hazzın maternal karakterine dikkat çekilmiştir.¹ Örneğin, Kristeva ve Cixous, sessel olanın preoidipal aşamadaki izini sürerler. (Psikanaliz dil bağlantılı bu çalışmalar mesele açısından önem taşısa da, buradaki çerçeveden taşıcağı düşüncesiyle preoidipal döneme ait olduğunun söylenmiş olmasını belirtmekle yetiniyorum.)

Bir kez buradan tarif edildiğinde en azından el altındaki bir köken, bir başlangıç olarak kabul edilebilecek Sfenks ile başlangıçta bir yerde yapışık duran sahnedışı, tiyatronun *Khora*'sı olarak da okunaklıdır. Şimdi, bağlantıları bir ucundan tutup tespit etmek gerekiyor.

Khora, Platon'un *Timaeus* metninden alınma bir kavramdır. Platon'un metni dünyanın kurulumu üzerinde durur –bir başlangıç, köken metnidir yani– ve kurulumun üç elementini sayar. İlki göksel bir modeldir; model gayrimaddi ebedi formlar, idealardır. Bundan sonra, bu ideaların kopyası olan maddi dünya gelir. Üçüncü element ise açıklaması en zor olan *Khora*'dır. Bir bakıma, dünyanın şekillenmesinde kullanılan biçimlenmemiş malzemedir *Khora*. Yani, modelin temsilini mümkün kılan ama kendisi temsil edilemez olan aralık. Bu 'aralık'ın zor ve muğlâk olduğunu söyler Platon. Bir bakıma, her türlü oluşa ve değişime bakıcılık edecek "mahfaza"dır.² Mahfaza, içine girenleri alır ama kalıcı izlerini barındırmaz, her giren oraya geçici bir biçimde izini bırakarak maddi dünyada kopyalanmasının/temsil edilmesinin önkoşulunu oluşturur. Platon bu üçlü modelde anneyi *khora*, babayı ebedi form ve çocuğu da ikisinin kopyası olarak metaforlaştırır³. *Khora*, "biçimsiz ve görünmezdir ve zihinselleştirmeye direnir".⁴ Aynı terimi ikinci kez metaforlaştırdığında, Platon, *Khora*'nın ebedi ve parçalanmaz bir yer olduğunu söyleyecek, 'oluş'a gelecek her şeye *orada* bir yer açıldığını söyleyecektir. Duyu organlarıyla

1) A.g.e., Cavarero, s. 131.

* Freud versiyonunu değil de hikâyeyi okuyarak yaklaştığınızda meseleye, Sfenks'le karşılaşma sahnesi preoidipal'dir, henüz kompleksin semptomları tümüyle baş göstermemiştir, ama kısmen belirlemiştir, çünkü Oidipus babasını öldürmüştür. Oidipus annesinin kocası ve çocuklarının babası olmamıştır.

** *Khōra* sözcüğü İngilizce'ye geleneksel bir biçimde "receptacle" olarak çevrilmiştir. Mahfaza, receptacle'in anlamlarından biridir.

2) Plato, 2008, *Timaeus and Critas*, çev.: Robin Waterfield, Oxford University Press, (50 d).

3) A.g.e., s. 68.

4) A.g.e., s. 69.

algılanamayacak ancak gerçekdışı bir akıl yürütmeye kavranabilecek bir yer olduğunu, o nedenle de inanmanın güç olduğunu da hatırlatacaktır. *Khora*'nın biçimsiz olma koşulu *Timaeus*'de şöyle açıklanır;

Eğer mahfaza (*khora*), içine giren şeylere benzeseydi, şeylerin bütünüyle başka nitelikler kazanarak çıkmasını sağlayamayacağı için, içe girmenin de bir anlamı olmazdı, kendi biçimi olsaydı üstelik, içine girdiklerinde kendi biçimini de onlara verecekti. Bu nedenle, her şeyi muhafaza eden mahfaza, bütünüyle niteliksiz olmalıdır.¹

Timaeus'un bundan sonra vereceği örnek daha da açıklayıcıdır. Balmumu gibi yumuşak maddelere sert cisimlerin bastırılarak izi çıkarıldığında, sonradan, yumuşak madde soğuduğunda üstündeki izi kaybedecek ve yeniden kendi ilk haline dönecektir.² Demek ki, görünür ve algılanabilir her şeyi muhafaza eden, onların annesi gibi olan –demek ki maternal– ve tek başına hiç bir maddeden yapılmamış olandır *Khora*.³ Platon'un baba, oğul, anne metaforu içinden okunduğunda, baba, oraya izini bırakarak 'oğul'u yaratacaktır.⁴

Cavarero kitabında Kristeva'nın *Khora* okumasını aktarır. *Khora* "hem sürekli hareketin, hem ritmin yeridir, bu sürekli hareket ayrışma fikrini, ben ile öteki, şimdi ile sonra ayrımını ortadan kaldırır. Dile kayıtsız, bilmecemsi ve dişil (...) müzikal bir ritmik uzamdır".⁵

Öyleyse, bağlantıya yakından bakarak bu fikrin ucunu şimdilik kapatalım.

Sfenks, yaratılmış ilk belirgin sahnedışı yaratıktır ve varlığı bütün bir sahnedişini kaplar. Fakat, bu kaplama o denli kıyasızdır ki, Sfenks salt bir şey olmaktan çıkar, hem bir yere, hem "oluş halinde"liğe dönüşmeye başlar. Sfenks'in dişil bir karakteri olduğu, "bilmece şakıyan şarkıcı" olduğu da bilinmektedir. *Oidipus* metninde Sfenks ve bizzat bilmece olan ve sahnede bir yokluk olarak kurulan varlığı, oyunun görülebilir katmanındaki çift anlamlı dil düzeyinde de, Sfenks'ten doğma ya da onun suretleri gibi görünen ve her an ona dönüşebilecek oyun kişileri

1) A.g.e., s. 70.

2) A.g.e., 50 e.

3) A.g.e., 51 a.

4) A.g.e., Cavarero, s. 135.

5) A.g.e.

ile vücuda gelir, temsil olunur. Sahnedeki sözün kaynağı odur, ama sözü yoktur. Sahnedeşinde olmaktan çok sahnedeşisi oluşu, onu sözsüz, söz içinde tanımsız ama 'sessel' kılmıştır.

Derrida, *Khora* hakkında, "Önlerinde kendini sildiği kişilerden söz aldığı, fakat onları konuşturduğu için bu kişilerin de sözü ondan aldığı, yerine başka bir şey konamayan ve bir yere yerleştirilemeyen yer,"¹ diye yazdığında, sanki tam olarak sahnedeşisinden söz etmektedir.

1) Derrida, *a.g.e.*, s. 54.

Benzetmeci Batı tiyatrosu hem fiziksel, hem de yöntemsel olarak bir çerçeveleme sanatıdır. Tiyatro yazını ve uygulaması, kendi tarihi içinde, bu çerçeveyi kimi durumlarda sorgulamadan, uzlaşarak kabullenmiş ve varlığını/sunumunu bu çerçeveye göre örgütlemiş, belli dönüm noktalarında ise bu çerçeveyi sorunsallaştırmıştır. Çerçeve, sunum ve temsille ilgili olduğu kadar alımlama ile de ilgilidir; çerçeve oyun alanını belirler, anlatılan öykünün ve öyküye bağlı oyunsal (dramatik) eylemin sınırını çizer, gösterme ile anlatma, mimesis ile diegesis arasındaki geçişli ilişkiyi kurar ve nihayet izlenme kurallarını belirleyerek konvansiyonları oluşturur. İzleyici için çerçevenin içinde gördüğü *içerisidir*; “oyuncuların girip çıktığı yerler, sahne ile dışarı arasındaki sınıra ve aynı anda tiyatrodaki kapının gerçek ve simgesel önemine işaret eder”.¹

Çerçevenin dışında kalanı, tiyatrodaki gösterilenin bir anlamda tamamlayıcısı ya da uzantısı olarak kabul ederek içselleştiren tutum Antik

1) Patrice Pavis, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*, çev.: Christine Shantz (Toronto: University of Toronto Press, 1998), s. 155.

Yunan tiyatrosundan gerçekçiliğe, hatta uyumsuz tiyatronun kimi örneklerine dek takip edilebilecek bir tarihsel yaygınlık gösterir. Sahnede nasıl yorumladıklarından bağımsız olarak, salt ait oldukları metinlerinden okunduğunda Oidipus'un gözlerini kör ettiği, Bakkhalar'ın Pentheus'u parçaladığı, Macbeth'in Duncan'ı öldürdüğü, Hedwig'in yaban ördeği yerine kendini vurduğu, vişne ağaçlarının kesilip durduğu, Ionesco'nun gergedanlarının koşuşturduğu yerdir sahnedişi.

Antik Yunan'ın İ.Ö. V. yüzyıldan bugüne kalan oyunlarının "kanlı olayların sahnede gösterilmemesine" ilişkin kural haline gelmiş uygulaması, özellikle de bu dönemde, sahnedişini "kanlı" ve şiddetli bir yer haline getirmiştir. Elizabeth tiyatrosu kullandığı "dış mekânlarla" geniş bir temsil uzamı kurarken, Fransız neo-klasisizminin icadı olan ve Racine'le doruğuna ulaşan, bir odada geçen tragedya geleneği uygulamada ağırlık kazanmıştır. 1789'dan sonra değişen koşullarla birlikte, XIX. yüzyıl boyunca burjuvazinin siyaset ve sanat alanındaki egemenliği ile birlikte, sahnenin iç mekânlar kurmaya başlaması ve özellikle de bu iç mekânların burjuva evlerinin oturma odaları olarak tasarlanması, sınırları son derece belirgin bir içerisi-dışarısı ayrımını da beraberinde getirmiştir. Gerçekçi tiyatronun iç-dış ayrımının somut örneklerinden birine odaklanmadan önce, Shakespeare'in *Macbeth*'inden bir örnekle bir sahnedişi uygulaması örneği sunmakta yarar var. Oyunun hemen başında, "savaş alanı yakınında bir ordugâh"ta, Malcolm, subaydan savaş alanında neler olup bittiğini anlatmasını ister. Subayın savaş alanından verdiği haber, oyun mekânını, savaş meydanını da içerecek biçimde genişletecektir.

Durum dengede gibiydi./ Gücü tükenmiş iki yüzücü misali,/ ordular birbirine dayanmış,/ kımıldayamamışlardı karşılıklı./ Tam o sıra, isyancıların başı, hainler haini,/ Gaddar Macdonald'a, batıdaki adalardan,/ Atlı, yaya, İrlandalı asker takviyesi geldi./ Talih denen sürtük onun yüzüne gülüyor gibiydi./ Ama sonuçta bu işe yaramadı./ Kahraman Macbeth – ki bu sığata fazlasıyla layık,/ Talihi hiçe sayarak, fazla işlemekten dumanı tüten, kanlı kılıcını savura savura/ [...] yolunu açıp sefilin karşısına dikildi./ Ağzını açıp tek bir söz etmeden,/ Adamın göbeğinden daldırdığı gibi kılıcını,/ Çenesinin altından çıkardı; Sonra da kellesini direğe geçirip/ Bizim surların üstüne dikti./ [...] En büyük silahı yiğitlik olan askerlerimiz,/ Haklı davaları uğruna saldırınca,/ Bu başıbozuklar, topuklarını kaldırıp/ Çil yavrusu gibi dağılmaya başlamıştı ki/ Norveç Kralı bir taktik uygulayıp,/ İlave silahlar ve takviye birliklerle/ Yeniden saldırıya geçti/ [...] İki kere

iki kat güçle saldırdılar düşmana./ Sanki yaralardan oluk oluk akan kanda yüzmek/ Ya da yeni bir Golgotha yaratmak ister gibiydiler.¹

Ya da, cadıların kehanetlerinde imkânsız gibi vurgulanmış ihtimaller bir bir gerçekleştiğinde, bu kez Birnam ormanına dönüşmüş sahnedişini sahnede sözle canlandıran Haberci'nin sözleri anımsanabilir.

Tepenin üstünde nöbet tutarken,/ Bir ara Birnam'a doğru bakıyordum,/ Birden sanki orman hareket etti./ [...] Siz de görebilirsiniz uzakta değil, üç mil kadar ötede./ Yani yürüyen bir ağaçlık.²

Bu örneklerde, genellikle Antik Yunan'da ve İspanyol Altın Çağ tiyatrosunda görülen yaygın bir uygulama olarak, asal oyun kişileri dışında kalan ve genellikle oyundaki biricik ve geçici işlevi “dışarıdan haber vermek” olan “haberciler”in ağızından aktarılıp sahneye taşınan dışarıyı, sahnede temsil edileni büyütmede, genişletmede ve topografik olarak da yaygınlaştırmaktadır.

Gerçekçilik geleneğinin sahnedişi kullanımı hem geleneği takip eder, hem de ona katkıda bulunur. XIX. yüzyıl gerçekçiliğinin önemli temsilcilerinden Ibsen'in tiyatrosunda, sahne-sahnedişi ya da eylem-öykü arasındaki oran veya denge –oyunlarının Sophokles'inkilerle karşılaştırılması için geçerli bir zemin oluşturacak biçimde–, analitik yöneme başvurmuş olması nedeniyle, sahnedişi lehine bozulmuştur. Yani, Ibsen sahnesinin sunduğu/gösterdiği “şimdi ve burada”, sahnedişinin içerdiği “o zaman ve orada”ya oranla son derece zayıftır. Peter Szondi de Ibsen oyunlarının bu niteliğini “dramın krizi”nin işaretlerinden biri olarak algılayacak ve Ibsen'in oyunlarının, genel kanının aksine, *Kral Oidipus*'tan ne kadar farklı olduğunu gösterecektir. Szondi'ye göre, “Burada [Özelde Brandt metninde ve genelde Ibsen'in oyun metinlerinde] geçmiş, Sophokles'in Oidipus'unda olduğu gibi, şimdinin bir fonksiyonu değildir. [...] Ibsen dramaturgisinin çözümsüz biçim sorunudur bu”; karşılaştırma yersizdir, zira *Oidipus*'ta:

1) William Shakespeare, *Macbeth*, çev.: Bülent Bozkurt, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2003), s. 20-22.

2) A.g.e., s.135.

[Habercilerin anlattıklarından öğrenilen] hakikat yine de geçmişe ait değildir. Açığa çıkarılan geçmiş değil, şimdidir. Oidipus hâlihazırda babasının katili, annesinin kocası, çocuklarının ağabeyidir. [...] Dolayısıyla, Kral Oidipus oyunun aksiyonu, oyunun şimdisi tarafından işerilmektedir.¹

Dram sanatının dolaysız bir ‘şimdi’yi temsil etme zorunluluğuyla karşıtlık oluşturacak biçimde, Ibsen’in öyküleri, şimdisinde pek az dramatik aksiyonun bulunduğu, tek mekânlı yapısını kendine eklemlediği genişletilmiş sahnedişi ile çoğullaştırır ve büyütür. Oyunun şimdinden daha önemli “o zamanda” olmuş olanlar giderek asıl belirleyici olur ve sahne de sahnedişinin ikincil bir uzantısına dönüşür. Ibsen’in *Hedda Gabler* oyunu yalnızca Tesman’ların evinin bir odasında geçmesine karşın, oyunda izleyicinin görmediği ama oyun kişileri tarafından işgal edilmeleriyle oyunun görülen mekânına dâhil olan Yargıç Brack’in bekâr evi, Tesman’ın teyzesi Julie’nin hasta kızkardeşine baktığı evi, kırmızı saçlı şarkıcı Diana’nın randevuevi, Thea’nın kocası Elvsted ve Lövborg ile birlikte yaşadığı tepedeki yalıtılmış ev ile oyunun kapsadığı ve içinde kurulduğu mekânlar çoğullaşır; çoğalan mekânlar, oyunun içerdiği ‘şimdi’nin dışında bir zamanı gösteren saatleri kurar. Sahneye dışarıdan gelenler, bu mekânlardan Tesman’ların salonuna, içeriye gelmektedirler. İçeri geldiklerinde, ya izleyicinin onları görmedikleri süre boyunca içinde bulundukları bu mekânlara atıfta bulunur ya da bu “dışarıyı” sözle anlatarak güçlü resimlerle somutlayıp izleyicinin imgeleminde bu mekânları canlandırırlar. Giderek büyüyen, yayılan sahnedişi, sınırlarının belirsizliği ile sınırları belirgin sahneye doğru akarak, sahnenin somut mekânını ve zamanını belirsizleştirir ya da somutluğunu ve fizikselliğini tehdit etmeye başlar. Böyle bakıldığında, bir sorunsal olarak kabul edilmediğinde bile, sahnedişi, kendiliğinden bir sorunsala dönüşme ihtimalini taşıyan, göstermenin ve görmenin belirlediği bir sanat olan tiyatroyu da tehdit eden bir potansiyele dönüşür.

Buraya kadar somut uygulamalarla ele alınan sahnedişine daha teorik bir noktadan bakmanın zamanı geldi öyleyse.

Bilenleri tekrarlayarak başlamalı. Tiyatroda üç ayrı alan vardır: Sahne, seyir yeri ve sahne arkası. Üçü de gerçek mekânlardır, ancak sahne kurmaca bir mekânın göstergesine dönüşme kapasitesiyle diğer

1) Peter Szondi, *Theory of the Modern Drama*, çev. ve yay. haz.: Michael Hays [Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987], s. 16.

iki mekândan farklılaşır. Sahne arkası, oyuncunun sahneye girmeyi beklediği, kostümünü giyip makyajını yaptığı, rolüne hazırlandığı, oyunda rolü olmadığı süreler boyunca içinde beklediği, izleyicinin görmediği ve sahnenin arkasında bir yerde bu iş için ayrılmış mekânın adıdır. Oysa, sahnedışı denildiğinde, somut ve fiziksel varlığıyla değil de kurmaca bir mekâna dönüşmüş haliyle “sahne”nin ardı, görünmeyi kastedilmektedir. Kadrajın dışında kalan, gözden kaçırılmış olandır. Oyuncuların değil de oyun kişilerinin izleyici tarafından görülmedikleri anlarda bulundukları yerdir sahnedışı. Öyleyse, görünmezliği ile tiyatronun yarattığı kurmaca evrenin dışındadır ama gerçekliğin bir parçası da değildir. Gerçek ile kurmaca arasında bir geçiş bölgesi, bir koridor, bir tampon bölge, tarafsız bir alan olarak da nitelenebilir. İki dünya ile de ilintilidir ama herhangi biri tarafından içerilmemektedir. İki dünyanın dilinin, coğrafyasının ve aslında ikliminin dışında kalarak, elimizdeki “malzemeye” tanımlanmaya, yerleştirilmeye, temsil edilmeye ayak direr. Bu dirence rağmen –belki de bu direncin kısırtıcılığıyla demeli– sahnedışını temsil etmeye soyunmak, öyleyse, daha baştan sınırları belirsiz, anlatarak kendimize ait kılamayacağımız, çünkü anlatmaya başlar başlamaz başka bir şeye dönüştüğünü gördüğümüz bir yokluğu, bir imkânsızlığı temsil etmenin erken yenilgisini taşır içinde. Anlam düzeyinde belirsiz olan optik düzeyde fludur ve fluluk tiyatro sahnesinin bozulup dağılmasına neden olur.

Sahne-dışı bir yer değil, bir düşüncedir. Sahneyi tersinden referans göstererek varolur. Sahne, gerçekçilerin istediği gibi “yaşamdan bir kesit”i gösterdiğinde, sahnedışı, bu kesit hariç, bütün yaşamdır. Öyleyse, şu da söylenebilir: sahne-dışı dünyadan sahneyi çıkardığımızda geriye kalandır, “yüzölçümü” aşağı yukarı bütün bir evreni kaplar. Zamanı, zaman eksi şimdidir. Dolayısıyla, sahnedışı hakkında konuşmak “o zaman ve orası” hakkında, gramerini bilmediğimiz ve takip edemediğimiz bir dilin içinden konuşmak demektir. Sözlüksüz, takvimsiz ve haritasız yaklaşıma çalıştığımız, ne bize ne de bir başkasına ait olan, bir yok-yerden söz edilmektedir öyleyse. İskoçya ve Kuzey İngiltere kaynaklı türetimi içinde, “nasıl yapılacağını bilmek” anlamındaki ‘can’den türetilmiş *canny* sözcüğünün içeriğinin tam tersinde, ‘*uncanny*’nin, “neyi nasıl yapacağımızı bilememenin”, belirsizliğin ve tekinsiz olanın coğrafyasındayız. Tekinsiz sözcüğünün Almanca kaynağının (un-heimlich) içerdiği yersiz-yurtsuzluk/evsizlik anlamıyla düşünüldüğünde, tekinsizlik sahnesizlik demektir. Sahne gösterimin ve ona ait bütün görmelerin ve göstermelerin, edimin evidir; öyleyse, sahnesizlik, sahne olmayış, sahnedışı bakışı ve görmeyi

engelleyen, tiyatronun temeli kabul edilen *opsis*'i körlüğe dönüştüren bir yok-varlıktır. Ancak, buradaki olumsuz çağrışımlı nitelemeler aynı zamanda bir imkânın da kapısına işaret etmek için dizilmişlerdir. Sahneye baktığımız her an, tiyatro gösteriminin bağlı bulunduğu konvansiyonun izin verdiklerinin dışına taşan o asıl imkân tiyatronun görünmeyen alanında sessizce gününü bekler.

Sahnedışının konvansiyel kullanımı, sahneye girerek 'şimdi'ye dâhil olan oyun kişilerinin sahnedişini sözle aktarması üzerine kurulmuştur. Az önce olanı, orada olanı sahneye sözleriyle aktaran oyun kişileri sahneye giriş çıkışları ile bu iki alanı birbirinden belirgin bir biçimde ayırır ve bu iki alanın birbirine karışmasını bir ölçüde engeller. Ancak, sahnede (ve tabii seyir yerinde) sahnedişinden gelen bir ses duyulduğunda, sahnedişinin varlığı görmezden (duymazdan) gelinemeyecek bir varlık kazanmaya başlar.

Sahnedişinin hep el altında tutulan, kolay girişi 'ses'tir. Kaynağı görülmeyen seslerin yarattığı yaygın merak ya da endişe bu kolay girişin neden bu denli sık kullanıldığının da açıklamasını taşıyor içinde. Tiyatro sanatı içinde görme odağının yerini alan işitme odağı, adına "tiyatro seyretmek" denilen güvenli süreci de tehdit ediyor. Gündelik yaşamdan farklı bir biçimde, sahnede bir ses duyulduğunda ve sesin nereden geldiği "görülemediğinde", izleyici öncelikle sesin sahne dışından geldiğine inanır. Böyle sesler, diyelim, *Martı* gibi örneklerde Çehovyen bir şiirsellik yaratabileceği gibi, *Godot'yu Beklerken*'de olduğu üzere, sahnedişi evreninin "ürkütücü sakini" Godot'ya, yani bir sahne-dışı yaratığına ait olduğuna da inanılabilir onların. Yoğun ve bilinçli bir biçimde kullanıldığında, sahnedişi sesler, sahnede işitsel bir görsellik yaratmaya ve sahne-dışının tekinsizliğini sahneye taşımaya başlarlar. Çünkü "ora"dan çıkıp gelmektedirler ve kaynakları gösterilmediği sürece oranın belirsizliğine yatırım yaparlar. Kuşkusuz, sesin doğasından gelen nitelikleri de izleyici izlenimini belirlemektedir. Ses, kaynağına doğrudan bağlıdır. Bir başka deyişle, sesi kaynağına bağlayan ilişki dolaysızdır. Kişinin kendisine en yakın niteliği sesidir. (Örneğin, bir aracı olarak adlandırılabilir ayna olmaksızın kendi yüzümüzü, gözümüzü göremeyiz.) Kişinin kendi sesi ile kurduğu süregelen ve dolaysız, aracısız ilişki, onu başka sesleri de kaynağı ile birlikte düşünmeye iter. Dolayısıyla, bu doğal ilişki kasıtlı bir biçimde bozulduğunda, kişinin, sesi kaynağından bağımsız bir biçimde anlamlandırması olanaksızlaşır. Ses onu üreten bedene aittir. Böyle bakıldığında, "ses çıkarmak" deyiimi, sesin içimizden çıktığını, bize ait bir şeyken dışarı bırakıldığını ima eder. Bu anlamda, sessiz bir beden, susku olarak adlandırıldığından, kabul

edilebilirdir ama bedensiz ses –özellikle de kendini fiziksel sunuma teslim etmiş bir sanat olan tiyatro içinde– tekinsizdir. Söylenenleri netleştirmek gerekirse, sahnede kaynağı görülmeyen bir ses duymak izleyiciyi doğrudan sahne-dışına (ya da sahedışını doğrudan izleyiciye) taşır ve tiyatro sanatına özgü bir tekinsizlik duygusu uyandırır. Freud'un anılan makalesinde tekinsizi tanımlarken atıfta bulunduğu tanımlardan biri de Schelling'e aittir: “*Unheimlich*, sır olarak ya da örtülü kalması gerektiği halde, açığa çıkmış her şeydir.”¹ Sahnedışı dünya sesini duyurduğunda, gizli kalma kuralını ihlal etmiş ve tekinsizleşmiştir.

1) Sigmund Freud, “The ‘Uncanny’” [1919], *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, çev.: James Strachey (Londra: The Hogarth Press, 1964), s. 224.

Daha çok sesle taşındığımız sahne-dışı'nın "orası" kadar "o zaman"ı da imliyor oluşu, ikili bir zaman niteliğini de taşıması anlamına gelir. Şimdi'nin (sahnenin) referans noktası olduğu bir durumda zaman ancak "önce" ve "sonra" kategorileriyle algılanabiliyorsa eğer, sahne dışı bu iki zamanı birden taşımasıyla karmaşıklaşır ve belirsizleşir. Aristoteles, devinimi (öyleyse, sahne üzerinde olup biteni) algılamayı sağlayanın da bu önce ve sonra kategorileri olduğunu söyler.¹ Ama, yine de, sahne-dışının imgesel bir yok-mekân olduğu anımsandığında, sahne-dışının "o zaman"ı daha çok geçmiş zaman olarak kavranma zorunluluğunu taşır. Şunu kastediyorum: "o zaman" denmesini sağlayan koşul, sahnenin 'şimdi'dir; yani sahne-dışının temsil ettiği "o zaman" bir zaman sahne üzerinde görülmüş (olmalıdır) ve "şimdi" olmuştur (geçmişin bu niteliği kazanabilmesi için bir zamanlar *şimdi* olmuş olması gerekir). 'Şimdi'de, sahne üzerinde temsil edilen, işi bitip, zamanını doldurup geçmiş zaman olduğunda sahne-dışına gömülmüştür. Dolayısıyla, örneğin, tiyatro sana-

1) Aristoteles, Augustinus, Heidegger, *Zaman Kavramı*, çev.: Saffet Babür (Ankara: İmge Kitabevi, 1996), s. 17.

tında sahnenin şimdiyi temsil etmek yerine geçmişe yönelmesi, bastırılmış olanın geri dönüşü olarak yorumlanmalıdır. Öyleyse, bellek, bilinçdışı ve sahne-dışı arasında yakın bir bağ vardır. Bilinçdışı der demez akla gelen ilk isme, Freud'a dönmeli yine. "Tekinsiz, aslında, yeni ya da bilinmeyen değildir; tanıdık olanın ya da zihinde çok önce kurulmuş olanın uğradığı baskılama süreci sonrasında tanınmaz hale gelişidir." Geçmiş sahneye her taşındığında şimdi olur, ancak bu şimdi sahnedenışından çağrılmış olmanın, yeraltından, gömüldüğü yerden koparılıp çıkarılmanın yarattığı çarpıtıcı, bozucu, deforme edici etkiye maruz kalmıştır. Bu anlamda, bastırılmış olanın geri dönüşü olarak sahnedenışının zamanından sahnenin şimdisine kaçınılmaz biçimde dönüşüme uğramış halde taşınan geçmiş, bir belirsizlik ve yabancılık duygusu yarattığı kadar, bir tanıdıklık duygusu da yaratacağından tekinsiz olacaktır.

Freud söz konusu makalede tekinsizlik teorisinin "etkili bir sağlaması" olduğunu söyleyerek bir örnek de verir. Erkek hastalarının birçoğu kadın cinsel organının onlarda yarattığı tekinsizlik duygusundan söz etmiştir Freud'a. Freud'un açıklaması hazırdır: kadın cinsel organı, herkes için bir zamanlar "yuva" (heim) olmuş bir yerin kapısıdır. Ta en başta herkes bir biçimde bu kapıdan geçmiştir.

Bir erkek rüyasında kendini bir yerde, bir ülkede bulur da, rüyasının içinde kendi kendine 'burası çok tanıdık, sanki daha önce de gelmiştim buraya' derse, bu yeri annesinin cinsel organı ya da bedeni olarak yorumlayabiliriz. Bu durumda da tekinsiz olan, bir zamanlar, tekin olan'dı, yuvamızdı, yuvamız gibi olan yerdi, bize aşınaydı, öyleyse "un-" ön eki, baskılamayı simgeler.¹

Almanca ve İngilizce'deki un- öneki, burada (Freud'un yorumunda), kelimeyi olumsuz yapan, dolayısıyla kök sözcüğün karşıtını üreten bir ek olmaktan çıkar. "Tekinsiz olan bir biçimde 'tekin olan'ın bir alt türüdür." Tiyatro terimlerine uygulandığında, sahne/sahne-dışı (tekin /tekinsiz), birbirinin karşıtı değil de birbirine rağmen ve birbiri pahasına bir arada düşünülmesi zorunlu iki terim haline gelir. Sahne yoksa sahne-dışı da yoktur, sahne-dışının yokluğunda sahneden de söz edilemez. Hem bir arada olamazlar (bir yer sahne ise, sahne-dışı değildir, çünkü sahnedenışından

1) Freud, a.g.e., s. 245.

gelen seslerin bu anlamda da bir sahne-sahnedışı biraradalığı yaratarak tedirginlik ürettiğini anımsayalım), hem de birbirlerinden ayrılamazlar. Öyleyse, sahne/sahne-dışı hem bir çift, hem de aynı anda bir ikili karşıtlıktır. Sahne üzerindeki oyun kişileri açısından ve onların kurmaca düzeyinden, sahne-dışı içinden çıkıp geldikleri yerdir; öyleyse, sahneyi doğuran rahimdir. Rahimdir sahiden ve bu kavramın burada bütün üretkenliği ve olumlu içeriği ile kullanıldığını vurgulamak gerekiyor. Yani, Freud'un bilinçdışı kavramını burada işbaşına çağırırken, en çok Ulus Baker'in özellikle de Spinozacı *ignoramus* kavramını yedeğimize alıyor ve psikanalizin içeriğini dolduran bütün olumsuz çağrışımları, bir atık, kurtulunması gereken bir çöplük, arzunun Freudyen psikolojide bir üretkenlik taşımak yerine hep bir baş belası oluşu, bütün "arızaların" eninde sonunda aileyi kurtarmak uğruna devreden çıkarılması gibi yönlerini saf dışı bırakmaya da çalışıyorum. Öyleyse, aynı biçimde, tekinsiz kavramını da burada kullanabilmek için zihnimde bir miktar eğip büktüğümü söylemeliyim. Bu denli güvensiz bir dünyada güvensizliğin, emniyetsizliğin çalıştığı yer, tiyatrodaki belki de asıl gözümüzü dikmemiz gereken yerdir.

Sahne-dışının bilgisi, demek ki, sahnesel bilgiden başka tür bir "bilgidir"; sahne-dışı, sahnenin üretken bilinçdışıdır. Peki, bu "sahnenin bilinçdışı olarak sahnedışı"na ne gömülüdür? Sorunun birbirini içeren iki yanıtı varmış gibi görünüyor: sahne-dışına gömülü olan hiçliktir; ya da her ne gömülüyse, sahne-dışının karanlık ve dipsiz boşluğuna kapılarak hiçleşmiştir. Tiyatro bir görme rejimi ile çalışıyorsa, kendisiyle ontolojik olarak mücadele etmesini sağlayan görünmez bir sahnedışından söz ediyor olmalıyız. Sorunun yanıtı 'temsili edilemez olan'ın içeriğinde saklıdır. Sahne hep bir varlık alanının temsili ise ve bu koşuldan kaçamıyorsa, bilinçdışı olarak sahnedışı, sahnede temsil edil(e)meyendir. Demek ki, şöyle de ifade edilebilir: sahnede temsil edilebilen ne varsa, bunun dışında kalan her şey sahne-dışının içeriğini oluşturur; yani, oradaki temsil ya da orasının temsili imgesel olarak "hiçliğin" temsildir. Ama, bu arada, çok belirgin bir biçimde bir imkândır da; zira sahnede temsil edilebilenlerin yüzeyi ve içeriği tarih içinde değişmektedir. Verili bir zamanda sahnenin temsil etmekten imtina ettiği ne varsa ve o da sahnedışı içeriği oluşturuyor ise, orada yapılabileceklerin, umut edilebileceklerin, arzulanabileceklerin bir toplamı da yatmaktadır.

Sahnedışı verili anda ancak hiçliğin temsili ile temsil edilebilir. Peki ama tiyatro sanatı açısından hiçliğin temsil edilmesi ne anlam taşır ve bu temsil nasıl sağlanabilir?

Henri Bergson, 1907 tarihli, *Yaratıcı Tekamül* adıyla Türkçeleştirilmiş kitabının bir bölümünü “Hiçliğin Temsili” meselesine ayırmıştır. “Hiçlik,” der Bergson, “bir imge ya da bir düşünce olarak”, iki ayrı kavranışla ele alınabilir. Hiçlik’i imge olarak açıklarken okurlarını kendisiyle birlikte bir deney(im)e davet eder Bergson.¹

“Diyelim ki, gözlerimi kapıyor, kulaklarımı tikiyor, dışarıdan aldığım bütün duyuları birer birer körletiyorum,” diyerek başlatır Bergson bu ortak deneyi. Öncelikle, diyelim, gözümüzü kapatmadan önce en son gördüğümüz şeylerin yakın anısının bilincimizde bıraktığı izi korumaya devam ediyoruz. Biraz daha çabayla bu bilinci de söndürdüğümüzde, aynı anda bir başka bilincin uyandığını fark ediyoruz. Bilincimiz sönerken buna tanıklık ediyor bu uyanmakta olan bilinç. Çünkü ilk bilinç, yerini ancak bir başkasına bırakarak, bir ikinci bilincin huzurunda sönümlenebiliyor. Yani, ne yaparsak yapalım, ya içten ya dıştan, hep bir şeyler algılamaya devam ediyoruz. Dışarıdaki nesneleri bilmeyi kestiğimizde, kendimizi içimizdeki öteki bilince çekiyoruz. Bu içsel bilinci susturduğumuzda, bu kez tükenmekte olan bilincimizi dışarıdaki bir nesne gibi algılayan hayali/imgesel bir bilinç iç bilincin suskunluğundan doğuyor. İmgelem bir bilinçten diğerine geçebilir; bir “dışarıyı”, bir “içeriye” öldürebilir ama ikisini aynı anda ortadan kaldıramaz. Çünkü birinin yokluğu diğerinin baskın varlığını içermektedir. Hiçlik imgesini yaratmak için verdiğimiz uğraş, zihnimizin sürekli dış gerçeklik ile iç gerçeklik arasında gidip gelmesine yol açar. Bu gidiş gelişler trafiğinde öyle bir nokta vardır ki, o noktada artık ne iç gerçeklik, ne dış gerçeklik algılanır. O noktada artık birini algılamıyoruzdur ve diğerini algılamaya başlamamışızdır; işte, tam böyle bir noktada, Bergson’a göre hiçlik imgesi oluşmaktadır. Bu imgeyi daha sonra yeniden işbaşına çağıracağım.

Ancak, felsefecilerin bir sorunsal olarak ele aldıkları hiçlik imgesi değil, hiçlik düşüncesidir. Bergson için hiçliği düşünmek “bin kenarlı bir çokgeni düşünmek” gibidir.² Her şeyin yok olduğunu düşünmek kolaydır.

1) Henri Bergson, *Yaratıcı Tekamül*, çev.: Şekip Tunç (İstanbul: M.E.B., 1947) s. 356. Bu kitaptan söz ettiğim bölümlerde, Türkçe çevirisine zaman zaman atıfta bulunsam da, genelde Türkçe’ye “Mevcudiyet ve Yokluk” olarak çevrilen bölümden doğrudan alıntı yapmak yerine, dilinin zor anlaşılır niteliği yüzünden metnin İngilizce çevirisinden okuyarak kendi sözlerimle ifade etmeyi seçtim.

2) *Yaratıcı Tekamül*’de, Bergson, Descartes’in şu sözünü alıntılıyor: “Nitekim, Descartes, ‘Bin kenarlı bir poligonu hayal etmek mümkün olmasa bile yapılması imkânını açıkça tasarlamak kafidir,’ diyor.” (s. 359)

Çevremizde gördüğümüz ne varsa, hepsinin birer birer yok olduğunu düşünebiliriz. Bir nesne, iki nesne, üç nesne (...) sayıyı istediğimiz kadar artırabiliriz. Böylece, her şeyi yok etmiş oluruz. Ama acaba öyle mi? Bir düşüncenin düşünce olabilmesi için onu bir araya getiren parçaların bir arada durabilmesi gerekir. Yoksa, eğer bir düşünceyi oluştururken bir araya getirdiğimiz unsurlar aynı hızla dağılıyorsa, "buna artık fikir değil, sadece laf denir".¹ "Daireyi tanımladığımızda", pek çok daireyi düşünebiliriz ama "kare bir daire düşünemeyiz; çünkü dairenin oluşum yasası, bu figürü düz çizgilerle tanımlama ihtimalini dışarıda bırakır". Burada da durum aynıdır; "silme" işlemi tekil değil de "bütüncül" bir işlem olarak görülmediği sürece "her şeyi yok etmek" salt retorik olacaktır, tıpkı "kare daire" gibi.

Öyleyse, yok olan bir nesne yerinde bir hiçlik bırakacaktır, fakat bu kavrayış ancak anımsayan ve uman bir tanık için geçerlidir. Kişi bir nesnenin varlığını anımsamıyorsa, onu yeniden görmeye ilişkin bir beklentisi yoksa, o nesnenin yokluğundan ya da ardında bıraktığı hiçlikten söz edilemez. Öyleyse, hiçlik ancak anımsayan ve uman bir alımlayıcı için geçerli olabilir. Belleğin olmadığı yerde hiçliği temsil etmek olanaksızdır, beyhudedir öyleyse. Bergson'un hiçlik imgesine ve düşüncesine ilişkin akıl yürütmesini uzun uzun ele almanın bir anlamı var. Tiyatro evreni açısından bakıldığında, hiçlik imgesi ya da düşüncesi, tiyatro tarihi boyunca bastırılmış olanı, tiyatronun temsil etmekten/göstermekten kaçınmış olduğunu, doğrudan ele almadan çevresinden dolaştıklarını içermektedir. Tiyatronun kendi "hiçlik"ini temsil etmesi ancak bu imtina edilmiş olanı önemseyen, geçmişin bütünüyle unutulmaya terk edilmesine izin vermek istemeyen bir izleyici karşısında ve yalnız ve ancak böyle bir izleyici için anlamlı olacaktır. Yani, tiyatrodaki sahne, sahne-dışını temsil etmeye yöneldiğinde, temsilin nesnesi hiçlik olduğunda, anımsama ve umma yeteneği yüksek bir izleyici kitlesi ima edilmektedir. Sahnenin bilinçdışı ya da belleği olarak sahne-dışı, sahnenin gösteremediğini gömdüğü sanal bir yer olma niteliği kazanarak izleyicinin bilinçdışı ya da belleğiyle buluşmak üzere görünür kılınmaya çalışılır. Sahnedışının müdahalesiyle zenginleşen ve söküme uğratılan sahne artık algının değil anının, algılamanın değil varlıkla yokluğu bir arada içeren anımsamanın mekânı olmuştur. Meseleye buradan baktığımızda, şimdi Orpheus mitinin anlamı da değişecek ve buraya kadar takip edilen düşünceyi somutlayacaktır. Latin şairi

1) Bergson, *a.g.e.*, s. 360.

Vergilius'un anlatımıyla Orpheus ve karısı Eurydike'nin mitsel öyküleri umuttan çok umutsuzluğun taşıyıcısıdır ve bir "başarısızlık miti" oluşuyla da "yaşamın trajedisini" temsil eder.

"Orpheus ve Eurydike miti [...] kaydedilen başarısızlığa rağmen, sevenin, korkunç eşğin ötesinden kayıp sevgilisiyle birlikte geri dönme olasılığının olduğunu öne sürer. Dünyalar arasındaki karşılıklı açık ilişkiyi olanaksız kılan, her zaman için insan zayıflığının küçük bir hatası, hafif fakat kritik bir belirtisidir, bu yüzden insan neredeyse eğer küçük, şaşırtıcı kazadan kaçınılabilse her şeyin iyi olabileceğine inanır."¹

Vergilius'un "Georgica", adlı eserinde aktardığı mit Campbell'in sözünü ettiği hatayı olabildiğince küçültür ve bu hatadan kaçınmanın mümkün olabileceği duygusunu uyandırır. Orpheus dillere destan ozanlık sanatının gücüyle yeraltında karşılaştığı pek çok belayı atlatır ve sevgilisini bulur.

Koştugu şarta uyarak/ kocasının ardından yürüye yürüye/ havanın daha yüksek katlarına doğru/ Orpheus birden bir çılgınlık etti, boş bulundu/ ölüm tanrıları bağışlamasını bilseler/ bağışlanır bir çılgınlıktı bu:/ Eurydike'si ışığın altına tam çıktı çıkacakken/ unutup duruverdi, gönlüne yenildi, döndü baktı arkasına/ İşte bir anda bütün çabalar oracıkta uçtu gitti/ bir anda kopuverdi amansız zorbayla yapılan anlaşmalar/ bir gümbürtüdür yükseldi, hem de üç kez, Avernus batağından/ Haykırdı Eurydike: "Bu ne Orpheus, bu ne?/ Bu ne çılgınlık böyle, seni de yok eden, zavallı beni de/ İşte gene geri çağırır beni zalim kader/ uyku kapatır kararan gözlerimi/ dört yanımı saran gece götürür beni elveda/ Giderim işte uzata uzata ellerimi sana/ artık senin olmayan güçsüz ellerimi"/ dedi ve birdenbire bir duman gibi karıştı hafif yellere/ gitti karşıtı yöne doğru, görünmez oldu/ ve Orpheus görmedi bir daha/ ruhlara tutunup dil dökme çalışan Eurydike'yi.²

Mitos yaşayanların dünyası ile ölülerin dünyası arasında bir geçiş olduğunu ima eder gibi görünse de, sonundaki başarısızlık bu bilgiyi anlam-

1) Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, çev.: Sabri Gürses (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2000), s. 238.

2) A. Kadir'in çevirisinden alıntılanarak aktaran Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1978), s. 25.

sızlaştırarak geçersizleştirir. Orpheus'un sanatıyla zorladığı kapıların bir imkâna değil de imkânsızlığa açıldığını düşünenlerden biri de mitosunu yeniden okuyan Maurice Blanchot'dur. Blanchot'nun *Yazınsal Uzam* adlı çalışmasında, "Orpheus'un Bakışı" başlığı altında ele aldığı mitosun yeniden yorumlanışında artık Orpheus'un kuralı unutulması küçük, anlık bir dalgınlık değil, bir zorunluluktur. Bu zorunluluk da, mitosun, yitirilmiş olanı sanat ve temsil yoluyla bulmanın ve ele geçirmenin imkânsızlığının alegorisine dönüştürür. Orpheus'un Hades'e inişi, yazarın, kurtarılamaz, geri getirilemez olanı geri getirmek için inmeyi göze aldığı karanlık derinlikler ve ölümün mühürlediği imkânsızlıktır.

Ama Orpheus Eurydike'ye doğru inmiştir: Eurydike, onun için, sanatın ulaşabileceği uçtur, o, kendisini gizleyen bir adın altında ve kendisini kaplayan bir örtünün altında, sanatın, arzusun, ölümün, gecenin kendisine doğru uzanır gibi görüldüğü son derece karanlık noktadır. [...] Orpheus'un yapıtı (...) onu gün yüzüne çıkarmak ve ona gün içinde biçim, metin ve gerçeklik vermektir. Orpheus, bu "noktaya" karşıdan bakmak dışında, gecenin içinde gecenin merkezine bakmak dışında her şeyi yapabilir. Ona doğru inebilir, hatta daha güçlü olarak, onu kendine çekebilir, ve kendisiyle birlikte onu yukarı doğru çekebilir, ancak (ona arkasını dönerek) yönünü değiştirerek. Bu yön değiştirme ona yaklaşmanın tek yoludur.¹

Yitirenlere, yitirilene, "Bütün Düşenlere", sahnedışına gömülenlere adanmış oyunlarıyla Samuel Beckett tiyatro dünyasının gerçek Orpheus'udur. Yazdığı oyunlarla, Beckett, bütünüyle imkânsız olanı hedefler: temsil edilemeyi, "adlandırılmayan"ı ve hiçliği dile getirmeye soyunur. Orpheus'un Eurydike'yi yeniden yeryüzüne getirme isteği aynı zamanda onun bir zamanlar sahip olduğu yaşamı, nefesi, ama bir yandan da biçimi, sözü, ışığı ve gerçekliğini ona geri verme isteğidir. Ancak, yokların evreninde geçirdiği süre Eurydike'yi yokluğun özüne yaklaştırmış, bu özü içselleştirmesine yol açmıştır. Artık canlı bir yanı kalmadığından olacak, yaşayanların gözüne görünmesi de olanaksızdır. Yani, eğer Orpheus yaşayanların dünyasından gelen biri olarak Eurydike'yi –yokluğun özünü–

1) Maurice Blanchot, *Yazınsal Uzam*, çev.: Sündüz Öztürk Kasar (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993), s. 163.

günüşiğine çıkarmayı istiyorsa, bunu ancak ona bakmaktan imtina ederek gerçekleştirebilecektir. Beckett'in de temsil edilemez olanı temsil ederken kullandığı yöntem ya da uyguladığı kural budur işte. Sahnedışı ve sahnedışının bütün anımsatıcıları uğruna sahnenin konvansiyonlarını terk eder Beckett. Onun oyunlarında sahnedışı karanlığı ve sesi ile sahneye taşınır, sahnede bu iki asal niteliği ile temsil edilir. Oyun kişilerini görünürlük ile görünmezlik arasında askıda tuttuğu her durumda, sahnedışının sahneye sızmasına, giderek sahneyi ele geçirmesine izin verdiği bir gizli geçide işaret etmiş olur. Sahneye sokulan, sızan sahnedışı, eşliğinde getirdiği karanlığı ile sahnenin tanım gereği görme/görülme üzerine kurulmuş varlığını sekteye uğratar, işlevsizleştirir. Beckett şunun farkındaydı: eğer niyetiniz "oraya ve o zaman" a gömülmüş olanı deşip çıkarmaksa, bakışın baştan çıkarıcılığına kapılmamalısınız. Beckett'in arkasına katıp getirdiği Eurydike şimdi buradadır, sahnededir ama izleyicinin yok edici bakışından onu koruyan şefkatli karanlığın içinde tutulmaktadır.

Beckett'in sahnedışısını temsil etmesinin karanlık dışındaki bir diğer aracı da sestir. Eurydike'yi bulma umuduyla sahnenin Hades'ine, bilinç-dışına, sahnedışına "indiğimizde", feragat ettiğimiz görme duyumuzun yerine, keskinleştirmek durumunda olduğumuz işitme duyumuzu koymalıyız ki orada yolumuzu bulabilelim. Sahnedışının dili yalnız "kendisi için, ancak öznenin ortadan kaybol"masıyla bulunur.¹ Beckett'le "uzun zaman bize görünmez kılınmış bir uçurumun ucunda duruyoruz"dur.² Sahnedışı sesler, konuşan öznenin görünmezliğiyle sahnedışı dili kurarak Orpheus'un müziğinin yerine geçmiştir. *Beşik, Bu Kez, Nefes, Ben Değil* ve *Adımlar* oyunlarında bedensiz sesler yarattıkları işitsel görsellikle gözlerle dinlenmek üzere sahneye doluşur, izleyiciyi de dinleyen izleyiciye dönüştürürler.

Peki, bu sesler ne söylemektedir? Sahnedışından gelen bu sesler, sahnedışına ait bir içeriği taşıyorlarsa sahneye, sözcükleri önem kazanıyor. Bütün görünen oyun kişileri gibi, Beckett'in görünmeyen sahnedışı sesleri de geçmişle, ama parçalanmış, bozulmuş bir geçmişle, amnezik anımsamanın diliyle uğraşıp dururlar. Geçmiş oradadır ama hep belirsizleşmiş, flulaşmış, eksiltilmiş haliyle. Adını bir türlü koyamayacağımız, bir hikâyeyi bütünüyle kuramayacağımız, ama bir hikâyenin belli belirsizliğini sezebileceğimiz

1) Maurice Blanchot, *Michel Foucault: Hayalimdeki Michel Foucault, Maurice Blanchot: Dışarın Düşüncesi*, çev.: Ayşe Meral (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2005), s. 15.

2) A.g.e.

bir mesafede durmaktadır geçmiş. Tekinsizlik buradadır işte; geçmişten, oradan, bilinçaltından kopup gelmiştir, uzun zaman gömülü kaldığından olacak, bozulmuş, belirsizleşmiş, yer yer çürümüştür; bu haliyle de bakan için hem aşına hem yabancıdır. Geçmişin de bir temsil olduğunu saptayan Richard Terdiman “indirgemenin temsilin asal önkoşulu” olduğunu söyler, zira “geçmişin şimdi iken sahip olduğu içerik, geçmişe dönüştüğünde, hemen her zaman, telafi edilemez biçimde derinden derine hafifletilmiş, azaltılmış bir versiyon haline gelir”.¹ Geçmişin geri getirilemez niteliği Eurydike’yi bir daha günışığında görmenin imkânsızlığıdır. Ama burada Beckett’in göstermeye çalıştığı, gerçekte geçmişte olanlarla bugündeki temsilleri arasındaki belirgin ve kaçınılmaz ayrıma ilişkin bir farkındalıkla ilintili değildir sadece. Geçmiş anımsanan biçimiyle yeniden yazmaya değil de bastırılmış biçimiyle temsil etmeye soyunur Beckett. Yazarın bilinçli müdahalesinin devrede olmadığı –dolayısıyla, kurucu öznenin yittiği– bir süreçte, bilinçdışına, yani sahnedişına gömülü haliyle geçmiş ifadesiz bir tonla ifadelendirir. Eurydike’yi arkasına katmış gelirken, sahnedişının içeriğini sahneye çıkarmaya çalışırken yani, olanaksız bir olanağın o daracık patikasından yürür. Beckett temsil edilemeyi temsil etmenin peşindedir ve onun için yazmanın başka bir hedefi, açıklaması da olamaz. Amayeraltının kuralı onun için de geçerlidir; bulduğuna bakamaz, bakışı yaratısına yasaklanmıştır, bulduğuna bakamadan, ona yeniden biçim veremeden, orada bulunduğu haliyle onu ortaya çıkarır. Daha mağaranın kapısındaiken bulduğu şey çoktan nitelik değiştirmiş, tekinsizleşmiştir. Sahnenin bilinçdışı olan sahnedişına gömülen ne varsa, hepsinin temsili, tiyatrallığı tekinsizleştiren koşul olarak alımlanmalıdır.

Kitabın bundan sonraki bölümü *Oidipus*’la *Oyun Sonu* arasında, yani Sophokles ve Beckett arasında gerili hattın üstündeki bir başka noktaya, tiyatrodaki modernitenin kurucusu olarak kabul edilen Ibsen’in tiyatrosuna odaklanıyor.

1) Richard Terdiman, *Present Past: Modernity and Memory Crisis* (Ithaca, Londra: Cornell University Press, 1993), s. 22.

Ibsen, fotoğraf sanatının insanın gerçekle ve dolaylı olarak da gerçeği temsil eden sanatla ilişkisini altüst ettiği bir dönemde kaleme alıyor oyunlarını. Temsil meselesini sorunsallaştıran, gözden iyi gören, gördüğünü saklayan fotoğraf sanatı, üstelik tekniğin olanaklarıyla yeniden çoğaltılabilen ve banyodan sonra hangisinin kopya, hangisinin orijinal olduğu sorusunu mutlak bir biçimde anlamsızlaştıran üretim koşulları ile heyecan veren ama bir yandan da zihinleri bulandıran bir yenilik olarak dikiliyor insanoğlunun karşısına. Bu çekimin etkisiyle olacak, Ibsen, *Yaban Ördeği* oyunundaki Hjalmar Ekdal karakterini bir fotoğrafçı, oyun mekânlarından birini de bir fotoğraf atölyesi olarak yaratmayı seçmiştir.¹ Hatta bu fotoğraf motifini oyunun dramaturgisi içinde asal unsurlardan biri haline getirmiş ve Hjalmar'ın ailesini hep birilerinin gözünden/objektifinden –alt komşuları olan doktorun, genç Werle'nin, Baba Werle'nin vs.– görmemizi sağlamıştır. Yine, aynı oyunda görme meselesini oyunun

1) Bir sonraki yüzyılın hemen başında yazan Çehov da, benzer bir biçimde, *Üç Kızkardeş* oyununda, yani kendine özgü bir gerçekçilik anlayışıyla ördüğü oyununun içine bir "gerçeklik efekti" olarak koyuyor fotoğraf sahnesini.

düğümlelerinden biri haline getirerek, Baba Werle'yi, Hjalmar'ın karısını ve onun annesini ve son olarak da küçük Hedwig'i yavaş yavaş kör olmaya götüren bir hastalıktan mustarip kılmıştır. Bütün bu ipuçlarından hareketle, Ibsen'in oyunlarında bir fotografik gerçekçilikten söz edilebilirdi. Ama burada benim niyetim onun oyunlarında Batı kültürünün iki önemli birikiminin nasıl kaynaştırıldığını göstermek olacak. İlk birikim Antik Yunan'ın tragedya geleneğinden öğrenilmiş, defalarca yazılarak bir metoda dönüşmüş, tiyatro tarihinin yazar başına en çok oyun düşen dönemi olan Fransız ihtilali sonrasında melodram deneyimi ile bir şablona evrilmiş ve en son Eugène Scribe'in adıyla marûf "iyi kurulu oyun" tekniğinden besleniyor. İkinci birikimi ise Rönesans'la birlikte "yeniden" keşfedilen perspektifli resim oluşturuyor.

Ibsen tiyatro kariyerine başladığı yıllarda uzun süre Norveç Ulusal Tiyatrosu'nda görev yapmış ve bu dönemde bu tiyatrodaki sahnelenen onlarca Scribe oyununun nasıl kurulduğu, nasıl işlediği konusunda neredeyse uzmanlaşmıştır. Bu dönemin onun oyun yazarlığındaki etkisi tartışma götürmez, ancak onun salt bir "iyi-kurulu-oyun" yazarı olduğunu söylemek de Ibsen'in sanatını indirgemek olacaktır. İyi-kurulu oyun tekniğinde oyunun başladığı anda serimler de başlar, sonra düğümler atılmaya başlanır, düğümler üst üste geldikçe oyunun hikâyesi de bir kriz noktasına doğru ilerler. Krizin ya da etkisi açısından isimlendirilecek olursa doruk sahnenin hemen ardından düğümler birer birer çözülmeye, merak unsuru azalmaya başlar ve nihayet oyun bütün düğümlerin çözülmesiyle hızlı bir biçimde finale taşınır. Bu yapının içinde Batı tiyatrosunun bütün önemli dönemlerini bulmak, görmek mümkün elbette. Antik Yunan, Elizabeth dönemi, Fransız klasisizmi ve genelde iyi kurulu oyun tekniği üzerine kurulu modern gerçekçilik bu kalıbı öyle ya da böyle kullanagelmıştır. Bu uzun geçmişle birlikte, formül her aşamada yeniden sınanarak, her yazarla zenginleşerek gelişmiştir. İyi-kurulu-oyun tekniği, Ibsen'in modernliğine rağmen, onun klasik dramla atmadığı köprü olarak değerlendirilmelidir. Öyleyse, onun adını bu geleneğe yazarken, tekniğe kişisel katkıları, radikal dönüşürmeleri düşünülmelidir öncelikle. En önemli katkısı ise oyun kişilerine kazandırdığı psikolojik derinlik ve buna bağlı olarak oyunun öyküsünün art alanına sağladığı genişliktir. Şimdi, bu noktada biraz yavaşlayıp Ibsen'in bu derinliği ve genişliği nasıl sağladığına bakmakta yarar var. Bunun için Ibsen'in *Hedda Gabler* adlı oyunu örnek olarak değerlendirilebilir.

Hedda Gabler'in şimdisinde başlayıp gelişen olay dizisi, Ibsen'in bütün oyunlarında olduğu gibi, serimlenerek eklendiği oyununun öyküsüne

oranla zayıftır. Tiyatro sanatının gereklerine uygun biçimde, izleyiciye sahnede gösterdikleri ile göstermeden anlattıkları arasında çok büyük bir fark vardır. Aşağıdaki çizelge bu konuda bir fikir verse de, daha net biçimde sahnede ne gördüğümüzün bir dökümünü yapacak olsak, öykünün çok küçük bir oranının sahnede gerçekleştiğini ve izleyici tanıklığına açıldığını görürüz. Bir burjuva salonuna eskiden tanınan birileri girip çıkmış, bir elyazması sobada yakılmış, bir kadın babasından kalma tabancalarla oynamış, sonra da bu tabancalardan biriyle kendini vurmuştur. Neredeyse bunların dışında kalan her şey ya sahne dışında olmuş ya da geçmişte olup 'şimdi'de dile getirilmiştir. Bu teknik Ibsen'in kısmen roman tekniğinden devraldığı geniş ve yaygın öyküye bir geçmiş derinliği eklemesiyle geliştirilmiştir.

Oyunun olaylar dizisine bağlı şimdisi iki tam gün sürerken öykünün geçmişini yirmi yıla uzanmaktadır. Ibsen, öykü-olay orantısını kasten bo-

20 yıl önce	-9	Hedda Thea'yı saçlarını yakmakla korkutur
12 yıl önce	-8	Hedda'nun babasıyla çıktığı at gezintileri
(yaklaşık) 10 yıl önce	-7	Hedda-Lövborg ilişkisi
(yaklaşık) 9 yıl önce	-6	Hedda'nun Lövborg'u ölümlle tehdit edişi
(yaklaşık) 8 yıl önce	-5	Thea-Tesman ilişkisi
5 yıl önce	-4	Thea-Hakim Elvsted evliliği
3 yıl önce	-3	Lövborg-Thea ilişkisi
6 ay önce	-2	Tesman Hedda balayına çıkış
Önceki gece	-1	Balayından dönüş
Sabah	0	Thea'nın gelişi
Öğleden sonra	1	Lövborg'un gelişi
Aynı akşam	2	Bekarlar partisi
Ertesi sabah	3	Hedda el yazmasını yakar
Akşam üzeri	4	Lövborg'un ölümü
Gece	5	Hedda'nın intiharı

zarak, oyunun şimdinden çok, geçmişinin önemli ve ağırlıklı olduğunu oyununun yapısıyla da göstermiştir böylelikle. Şimdide gerçekleşen eylem kaynağını içinden geçilen anın koşulları ile değil, geçmişin koşulları ile meşrulaştırmaktadır oyunda.

Bu yapının bu oyuna özgü bir nitelik olmadığını, Ibsen tiyatrosunun asal kurgusu olduğunu göstermek için bir iki metne daha kısaca bakmakta yarar olduğunu düşünüyorum.

Yaban Ördeği, Werle'nin evindeki ziyafet ile başlar. Oyunun bundan sonrası Hjalmar'ın stüdyo evinde geçecektir. İkinci perde aynı akşam Hjalmar'ın evinde devam eder. Üçüncü perdede ertesi sabah, dördüncü perdede o günün gecesi, beşinci perdede ertesi günün, yani Hedwig'in doğum gününün sabahı gösterilir. Yine, oyunun serimlerle büyüyen geçmişi, Hjalmar'ın babası Yaşlı Ekdal'ın geçmişi on yedi yıl öncesine, Hjalmar'ın Gina ile evliliği on dört yıl öncesine geri dönülerek aktarılır. Hjalmar ve Gina'nın on dört yıl önce sahip oldukları kızları Hedwig'in körlüğe giden göz hastalığı ile Werle'nin on dört yıl önce hizmetçileri Gina ile yaşadığı ilişkinin ortaya çıkması, Gina'yı Hjalmar'la evlendirerek skandalı örtbas etmeleri ve oyun ilerledikçe Hedwig'in gözlerini yavaş yavaş kör eden hastalığının duyulması ile Hjalmar'ın bütün yaşamının Werle tarafından düzenlenmiş bir oyun olduğunu fark etmesi ve hep yalanlarla yaşadığı gerçeğinin Werle'nin oğlu Gregers tarafından su yüzüne çıkarılması oyunun geçmişe bağlı şimdisini belirler.

"Ibsen'in en önemli tinsel özelliklerinden biri insanın büyümesini anlatmaktan vazgeçmeyişi"¹ ise eğer, *Denizden Gelen Kadın* oyununda, Ibsen'in diğer oyunlarında olduğu gibigelişen bir sürecin anlatılmasından, insanın evrimleşme ve olgunlaşma tarihinin serimlenmesinden daha doğal bir şey olamaz. Böyle baktığımızda, Ibsen'in oyun kişilerinin nasıl olup da bu denli sahici izlenim yaratan kişiliklere dönüşebildiğini, bu dönüşümün inandırıcılığını sağlamanın yolunun nasıl da mutlak biçimde art alanlı öyküler olması gerektiği de kolaylıkla anlaşılabilir.

Denizden Gelen Kadın oyununun şimdisi Doktor Wangel'in ilk eşinden olan iki çocuğundan ilkinin, yani Bolette'in öğretmeni olmuş Arnholm'un dokuz yıl sonra geri dönüşü ile başlar. Altı yıl önce Wangel ikinci eşi Ellida

1) Elinor Fuchs, *Karakterin Ölümlü: Modernizmden Sonra Tiyatro*, çev.: Beliz Güçbilmez (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2003), s. 83. Bu kitapta yer alan "Akıntıya Karşı Ibsen" bölümü *Denizden Gelen Kadın* ve *Hedda Gabler* üzerine son derece esinleyici yorumlar içermektedir.

ile evlenmiştir. İki buçuk yıl önce Wangel ile Ellida'nın bir çocukları olmuş ama kısa bir süre içinde ölmüştür. Üç yıl önce, tam Ellida hamileyken, huzursuzluğu iyice artmıştır ve bu huzursuzluk oyunun şimdisinde sürmektedir. Geçmiş aydınlandıkça onun şimdideki huzursuzluğunun ve denizle kurduğu tuhaf ilişkiye bağlı olarak kendisine takılan "Denizden Gelen Kadın" adının sırrı da açıklanır. On yıl önce tuhaf bir törenle nişanlandığı bir denizcinin hayali ya da düşüncesi Ellida'yı sürekli rahatsız etmektedir. Ellida pek az tanıdığı halde çok etkilendiği Yabancı'ya onu bekleyeceğine dair bir tür söz vermiş ama sonra Wangel'le evlenmiştir. Wangel'lerin yaşadığı kasabaya kısa bir süre için gelen ve anlattıklarından Yabancı ile aynı gemide çalıştığı anlaşılan Lyngstrand'ın sözlerinden Yabancı'nın üç yıl önce gemide eline geçirdiği eski gazeteleri okurken Ellida ile Wangel'in evlilik haberlerini aldığı ve bunun üzerine Ellida'dan hesap sormaya karar verdiği anlaşılır. Oyunun şimdisi Yabancı'nın geri dönerek Ellida'yı bir karar vermeye zorlaması üzerine kuruludur. Birkaç gün süren oyunun şimdisinde ilerledikçe, Ellida'nın geçmişi, kendisi ve yaşamı ile hesaplaşması ve Yabancı'ya ilişkin kararının oluşma süreci gösterilir. Bir kez daha, oyunun kısa süren şimdisine karşın, on yıl öncesinden oyunun bugününe kadar uzanan olaylar önemli duraklardan geçerek serimlenmiştir. Ancak, bu serimlerin yapılmış olması kadar, nasıl yapıldığı ve oyunun şimdi/geçmiş, sahne/sahnedışı, burası/orası ve nihayet öykü/olaydizisi oranının nasıl kurulduğu da önemlidir. Ve Ibsen'in katkısıyla gelişen iyi kurulu oyun tekniğini perspektifli resme bağlayacak olan çengel de kurgunun bu niteliklerinde saklıdır.

Ibsen'in beslendiği iki damardan birinin klasik dramla ilişki kurmayı sağlayan iyi kurulu oyun tekniği, diğerinin Rönesans'ta kendi küllerinden yeniden canlandırılan doğrusal perspektif tekniği olduğunu söylemiştim. Şimdi, bu ikinci damar dediğim kaynakla, resim sanatının belirleyici tekniklerinden biri olarak kabul edilen perspektifle Ibsen tiyatrosunun ilişkisi üzerinde durmak gerekiyor. Sonda söylenmesi gerekeni baştan söyleyerek izleme kolaylığı yaratmaktan yanayım. Ibsen tiyatrosunda ve onun kurduğu yapıyı izleyen Batı tiyatrosunda olayların dizilimi geçmişe doğru açılarak geliştirilir. Bu da oyunun, bir resim olarak 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. 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 nihayet oyunun gizli anlamının aşikâr edildiği, oyunun anlamına vâkıf olunan andır. Oyun serimlerle geriye doğru ilerken gidebileceği en geri, en uzak noktaya ulaştığında, yani öykünün “kaçış noktası”nın bulunduğu noktaya geldiğimizde oyunun şimdisini de bağlamına oturtarak 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. Aynı mantıkla değerlendirildiğinde, *Denizden Gelen Kadın*’da Ellida ile “Yabancı”nın nişan sahnesi, *Biz Ölümler Uyanınca*’da heykeltıraş Rubek’in kendisine bütün çalışmalarında modellik yapan Irene’ye ayrılırken söylediği ve çoktan unuttuğu “bir çift söz”, *Hortlaklar*’da Bayan Alving’in kocasının hizmetçiyi limonlukta sıkıştırdığını duyduğu sahnede oyunun kaçış noktası oluşur. *Rosmersholm*’da Rebekka’yı evlat edinen ve Rosmer malikânesine gelene dek Rebekka’nın birlikte yaşadığı ve “özgür ilişki” konusunda bildiği her şeyi öğrendiği Dr. West’in aslında gerçek babası olduğunu öğrendiği sahnedeki paniği ile ortaya çıkan ama Ibsen tarafından son derece örtük bırakılan Rebekka’nın bir dönem “öz babasının sevgilisi” olduğu gerçeği bir başka çarpıcı kaçış noktasıdır. “Kaçış noktası” oyunun kalbidir öyleyse, geriye doğru devrilmiş bir Freytag üçgeninin tepe noktasıdır. Oyunun şimdisinde gelişen olay örgüsü üzerine kurulu, gitgide krizlerle yükselen ve çatışmanın en yüksek noktasında tepe noktasına ulaştığı varsayılarak oluşturulmuş Freytag piramidi, bu anlamda, geçmiş-i-şimdisiyle ve öyküsü-olayıyla karşılaştırıldığında ortaya devasa bir farkın çıktığı bu tür oyunlar için pek bir şey ifade etmiyor.

Ibsen tiyatrosunda geçmişi şimdinin kurucu ilkesi olarak kabul eden yaklaşım sadece metnin öyküsünden okunabilecek bir nitelik olmanın ötesine geçer aslında. Oyunlarında yarattığı kurmaca mekânlar ya da zihinsel uzamlar ile de bu ana ilkenin kurduğu derinliğe katkıda bulunmaya özen

gösterir. Örnek olarak incelenen *Hedda Gabler* metninde ve *Yaban Ördeği*, *Hortlaklar*, *Rosmersholm* gibi kapalı mekânlarda ve kural olarak burjuva evlerinde geçen oyunlarda, sahne üzerinde kurulan mekân ya gerideki odalara açılarak, ya öndeki oyun mekânının arkasında ayrılmış bölümler olarak sahne üzerinde bir derinlik kuracak biçimde yapılandırılmıştır. *Hortlaklar*'ın sahnesi "arka planda odadan daha küçük bir limonluk" ve limonluğun camından da "sürekli yağan yağmurun bulanıklaştırdığı bir deniz manzarası" ile derinleştirilmiştir"¹ örneğin. *Yaban Ördeği*'nin açılış sahnesinin geçtiği Werle'nin evinin, önplandaki bir çalışma odasının açık kapılarından, "lambalar ve avizelerle tenvir edilmiş, gayet aydınlık, büyük ve mükellef bir oda görünür".² Yine, *Yapı Ustası Solness*'te, Solness'in evindeki sade döşenmiş bir çalışma odasının arka planında, bu odanın açık kapılarından görülen "plan ressamlarının dairesi"ndeki masada "abajurlu lambalar yanmakta" ve hem ön odada hem de arka odada bulunan kişiler aynı anda görülmektedir. *The Pillars of Society* [Toplumsal Direkleri] oyunun mekânı da, benzer biçimde, "Bernick'in evindeki geniş bir bahçe odası"ndan açılır. "Gerideki duvar bütünüyle cam bir plakadan yapılmıştır", duvardaki kapı açıktır ve geniş merdivenlerle arkadaki bahçeye bağlanır. Merdivenlerin bitiminde bahçenin bir kısmı ve küçük giriş kapısı görülür. Bahçenin bittiği yerde yol başlar. Yolun üzerinde ahşap evler seçilir. Hatta o yolun üzerinden oyun boyunca "insanların yürüyüp geçtiği, durup konuştuğu ya da köşedeki küçük dükkândan bir şeyler aldığı" bile görülür.⁴ Kapalı mekânlarda geçen oyunlarında, öyküsünün perspektifini destekleyecek bu tür mekânsal çözümler getiren Ibsen, açık mekânlar söz konusu olduğunda bu tutumunu da aşırılaştıracak, gözü kısıtlamadan, ufuk çizgisine kadar gördüğünü kaçış noktası ile birlikte tarifleyecektir. Örneğin, *Denizden Gelen Kadın*'da.

Sahnenin solunda büyük verandalı Dr. Wangel'in evi. Bahçe hem evin önünde hem de evi tamamıyla çevrelemiş. Verandanın alanda bir bayrak direği. Bahçede

1) Henrik Ibsen, *Hortlaklar*, çev.: İbrahim Yıldız (Ankara: İmge Kitabevi, 2001), s. 9.

2) Henrik Ibsen, *Yaban Ördeği*, çev.: Şaziye Berrin Kurt (İstanbul: M.E.B. Yayınları, 1989), s. 7.

3) Henrik Ibsen, *Yapı Ustası Solness*, çev.: Avni Givda (İstanbul: M.E.B. Yayınları, 1946), s. 3.

4) Henrik Ibsen, *Hedda Gabler and Other Plays*, çev.: Una Ellis-Fermor (Middlesex: Penguin Books, 1974), s. 26.

*sandalyeleri ve masasıyla bir çardak. Arkada, çitler ve küçük bir bahçe kapısı. Daha arkalarda sahil yolu. Ağaçlarla bezenmiş, geniş bir sahil yolu. Ağaçların arasından görünen körfez, yüksek sıra dağlar ve tepeler.*¹

Ve, yine benzer biçimde, son oyunu *Biz Ölümler Uyanınca* da, “arkada, fiyorttan denizi, burnu ve uzaklardaki ufak adaları gören bir manzara” ile açılır, ikinci perdede “uzun bir dağ gölüne kadar uzanan büyük ve çorak bir arazi”, “gölün ilerisinde karlı sıradağlar” ile, üçüncü perdede sisin içinde kaybolan karlı zirvelerle sürer.²

Ibsen tiyatrosu için önerdiğim bu okuma yönteminde, yani oyunu perspektifli bir resim gibi okuyarak zaman katmanlarının geriye doğru ilerlediği ve ufuk çizgisinde bir yerde, oyunun gitmesi gerektiği kadar geriye gittiği noktada, oyunun kurduğu resmin kaçış noktası bulunmaktadır. Geçmişte yaşanmış, bugünü tayin edecek önemde bir olay, bir andır bu. Kaçış noktası dramaturgisi ya da belki perspektif dramaturgisi diye adlandırabileceğim bu okuma biçiminin kaynağı, kendini doğrusal perspektif ilkeleri üzerine inşa etmiş oyun metninin kendisidir. Peki, bu perspektif ilkesi ile kurulan resim-tiyatro ilişkisi tiyatro sanatı için söyleyebileceklerimizi zenginleştirir mi, bir sonraki bölüm bu soruya yanıt arıyor.

1) Henrik Ibsen, *Oyunlar I* içinde, “Denizden Gelen Kadın”, çev.: Beliz Güçbilmez (Ankara: Deniz Kitabevi, 2006) s. 9.

2) A.g.e., “*Biz Ölümler Uyanınca*”, çev.: Ümmühan Kahraman Güneş, s. 137, 169 ve 202.

Perspektif, Diderot'nun Çerçevesi, Gerçekçiliğin Penceresi

Rönesans'ta "yeniden keşfedilen" bir teknik olarak doğrusal perspektif, perspektif sözcüğünün etimolojik anlamına bakıldığında, şeyleri olduğu gibi göstermek hedefinin sonucudur. Oxford sözlüğü perspektif sözcüğünün kökenini "percipere: yakından bakmak"tan, *perspect*, ışık ve görüntü bilimi anlamında optiğin bilimi" olarak gösteriyor. Yakından bakmak, "olması gerektiği netlikte görmek"i mümkün kılar¹ ve bu niteliği ile de doğayı olduğu gibi temsil etme yanılışmasının üretilebilmesinin yapıtaşlarından biri haline gelir. Dolayısıyla, resim sanatı açısından bir tür gerçekçilik sigortası olarak görülen teknik, resme bakan kişinin konumlanışı konusunda oldukça otoriterdir.

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.²

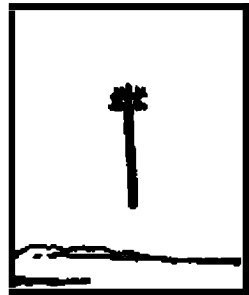
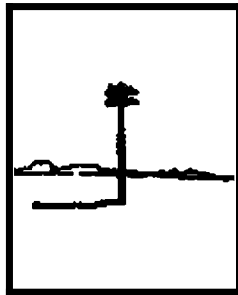
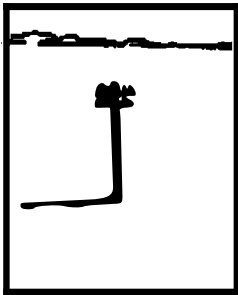
1) Zeynep Sayın, *İmgenin Pornografisi* (İstanbul: Metis Yayınları, 2003), s. 50.

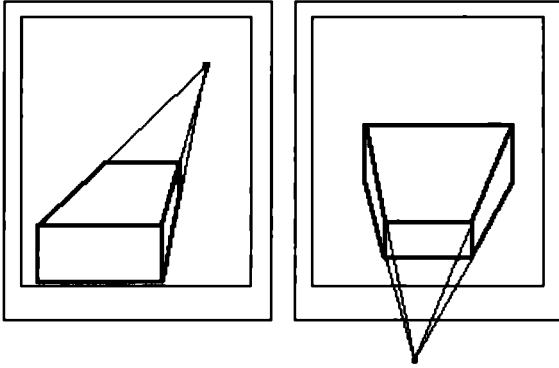
2) A.g.e.

Burada, perspektifin kartezyen egemenliğin uzantısı olarak tariflenmesinin arkasında kaçırılmaması gereken bir nokta var. Descartes'ın düşünce sisteminden türetilen Kartezyencilik, bu niteliğiyle, onun özneyi, dünya tarafından içerilmeksizin 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, Descartes'ın düşünceleriyle damgasını vurduğu Aydınlanma ve pozitivizmin realist ve doğalcı tutumunu da yansıtmaktadır. Üstelik, bu tanımlayış, genelde tiyatro sanatının, özelde tiyatrodaki izleyiciyi salt izleme eylemine kilitleyerek sabitleyen gerçekçi tiyatronun kendini var etme tutumu açısından da değerlendirilme potansiyeli taşımaktadır.

Perspektif yasası, teknik olarak, bir nesnenin görünen ölçülerinin uzam içinde ne denli değiştiğinin çizgiler ve kaçış noktaları ile belirlenmesi düşüncesi ve bakan gözün baktığı nesneden uzaklaşmasının nesnenin daha küçük görünmesine neden olduğu varsayımı üzerine kurulmuştur. Bu hat üzerinde daha fazla ilerlemeden önce, perspektif tekniğinin temel terimlerinden özellikle ikisinin, ufuk çizgisi ve kaçış noktası terimlerinin üzerinde durmakta yarar var. Ufuk çizgisi, aslında, teorik bir ufuk varsayımı üzerine kuruludur ve resme bakan kişinin bakış hizasını temsil eder. Bakış hizası değiştiğinde resmin perspektifinin değişmek durumunda olmasını ve bu nedenle perspektif yasalarına uygun bir resmin alımlayıcısını nasıl tek bir noktaya sabitlediğini aşağıdaki diyagram net bir biçimde göstermektedir.

İlk pozisyonda bakan kişi yukarıda, ikincisinde baktığı nesne ile aynı hizada, üçüncüde ise aşağıdadır. Benzer bir sistematik içinde, kaçış nok-





tası da uzamda paralel çizgilerin genellikle ufuk çizgisi üzerinde birbirine yaklaşıyor gibi görünmesidir.¹

Resim sanatında iki asal perspektif tutumu söz konusudur: özellikle Antik Yunan döneminden beri bilinen ve Rönesans resmi ile yeniden keşfedilen doğrusal/merkezi perspektif ve yine aynı dönemlerde kullanılan tersten perspektif ya da Bizans perspektifi. Perspektife ilişkin bu iki farklı ve birbirine tamamen zıt tutumun grafik açıklaması aşağıdaki çizimde verilmiştir. Diyagramın ilk bölümünde gösterilen doğrusal perspektifte kaçış noktası, yukarıdaki çizimlerdeki konumu temsil eder: resmin içinde ve derindedir, oysa, ikinci bölmede gösterilen tersten perspektifte kaçış noktası resmin dışındadır. Pavel Florenski, özellikle ikonlardaki yaygın ve sistematik kullanımından aşına olduğumuz tersten perspektif üzerine çalışırken, bu tür perspektifin resim sanatının çocukluğu ya da ilköğretim dönemi olduğuna ilişkin bütün savları reddeder. Ona göre, Mısır uygarlığı döneminde bile doğrusal perspektif bilinmektedir; öyleyse, bu perspektifin kimi kültürlerce tercih edilmemesinin –hatta kimi durumlarda yasaklanabilmesinin– arkasında bir çocukluk ya da beceriksizlik aramak mantıksızdır.

Yukarıdaki diyagram doğrusal perspektifte ve tersten perspektifte kaçış noktalarının konumunu göstermektedir. Diyagramın açıklayıcılığına rağmen, bu iki perspektif uygulamasına resimler üzerinde bakmak daha net bir bakış oluşturacaktır.

1) Perspektif notları ve diyagramlar için <http://daphne.palomar.edu/design/default.html> sitesinden yararlanılmıştır.



Bu doğrusal perspektifle yapılmış resimde kaçış noktası resmin içindedir. Bu düzenleme hem bakan gözü ehlileştirmekte ve ona resme nasıl bakması, bakmaya nereden başlayıp nerede sonlandırması, resimden çıkması gerektiğini öğretmektedir, hem de temsil ettiği “doğayı” düzenleyerek sıraya/hizaya sokmaktadır. Ressam bakılan nesne/sahne/uzam için daha baştan hükümlerini ilan etmiştir: kendisinin baktığı açı, yani sanatçının bakışı, izleyicinin de bakışı olacaktır. Bu yönlendirmenin ardına takılan izleyici aynı hükümleri paylaşır, sahip olduğu bakış açısını kendine ait sanır ya da bilinçli olarak bu yanılsama oyununa katılır. Ervin Panofsky de, “Sembolik Form Olarak Perspektif” adlı kitabında, perspektifin dayandığı ilkeleri sıralarken, tek bir hareketsiz gözün görüşü”nün mutlaklığından söz eder.¹

1) Ervin Panofsky, *Perspective As Symbolic Form*, s. 29.



Perspektifin tiyatro ile ilişkisi, Vitruvius'un tanıklığına bakılacak olursa, Yunan Altın Çağı'na kadar gitmektedir. Zeynep Sayın'ın da *İmgenin Pornografisi* adlı kitabında alıntıladığı gibi:

İlk olarak Agatharcus Atina'da Aeschylus'un sunduğu bir trajedi için sahne dekoru yaparak buna ilişkin bir yorum bıraktı. Bundan esinlenen Democritus ve Anaxagoras aynı konuda yazarak belli bir noktada verilen bir merkezde, çizgilerin doğal olarak bakış noktasına ve görsel ışınların kırılmalarına göre uyumlu olması gerektiğini; böylelikle bu yanılsama ile yapıların görünümlerinin güvenilir bir imgesinin boyanmış sahne dekorlarında yaratılabileceğini gösterdiler.¹

Bu alıntıda önemsenmesi gereken vurgulardan biri de “yanılsama ile yapıların görünümlerinin güvenilir bir imgesi” ifadesinde gizlidir. Bu yaklaşım sanatta özellikle gerçeğe benzerlik ilkesinin asal yönlendirici olduğu dönemlerde perspektif ilkesinin de baş tacı edilmesinin nedenini

1) Vitruvius, *Mimarlık Üzerine On Kitap*, İstanbul: Şevki Varlı Mimarlık Vakfı Yayınları, 1998, s. 149.

açıklamaktadır. Ama, kuşkusuz, tıpkı perspektifin açıkça gerçeği tahrif etmesinde görüldüğü gibi (kaçış noktasına doğru kesişiyormuş gibi çizilen demiryolunun gerçekte kesişmiyor olmasından söz ediyorum), perspektifin kullanıldığı bir başka sanat alanı olan tiyatrodaki da aynı yaklaşımın izi sürülebilir pekâlâ. Rönesans döneminde saray için hazırlanan gösterilerde son derece özenli bir sahne tasarısı söz konusuydu. Bu sahne düzenlemeleri bir tek mükemmel görüş noktasına göre örgütleniyordu: kralınki. “Kemerli, yan odalı ve boyanmış bir dekor perdesi olan sahne sadece bu noktadan mükemmel görülebiliyordu. Saray mensuplarının mertebesi, ona yakınlıkları, gösteriyi onun gözüyle görebilmeye ne kadar yakın olduklarıyla ölçülüyordu.”¹ Öyleyse, perspektifin, dünyayı olduğu gibi göstermekten de öte, ardında hiçbir gizemin kalmadığı, bir tür imkânsız “mükemmel görü” noktasından izlendiği varsayımı üzerine inşa edildiği, sanatın dünyevileştirme ve manipüle etme gücünün kaynağı haline geldiği söylenmelidir. Tek “ideal nokta” uygulamasının yarattığı katılığın gücünü anlamak açısından, “XIX. yüzyılda bile resimlerin, onlara bakan izleyicinin çoğunlukla resim düzlemine düşey olarak merkezi bir konumda olacağı şekilde, duvarlara belli bir açıyla asıldığı”² bilgisini anımsamak yerinde olabilir.

Aynı zamanda optik bilimi üzerine de çalışan bir felsefeci olarak Diderot, “kör bir matematikçi olan Nicholas Saunderson hakkında yazarken, dokunmaya dayanan bir geometrinin olanaklı olduğunu”³ iddia ettiği yapıtı *Lettres sur les aveugles* (1749) [Körler Hakkında Mektuplar] ile görme ve dokunma duyularının hakikati anlamakta birbirine koşut duyumlar olduğunu iddia ediyordu. Hakikat ve onun sanatlardaki temsili Diderot’nun temel düşünme alanlarıydı. Bir oyun yazarı da olan Diderot için tiyatro temel uygulama alanlarından biriydi ve tiyatrodaki doğalcılık değilse de doğallığa dönüşün bayraktarlığını yapıyordu. Sahnesel uzam ile resimde kurulan uzam arasında kurulması gerektiğini varsaydığı koşutluğu dile getiriyor, tiyatrodaki “gözü etkileyecek *tableau* serilerinden”⁴ söz

1) Darian Leader, *Mona Lisa Kaçındı: Sanatın Bizden Gizledikleri*, çev.: Handan Akdemir, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004), s. 23.

2) A.g.e., s. 126.

3) Jonathan Crary, *Gözlemcinin Teknikleri: Ondokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine*, çev.: Elif Daldeniz, (İstanbul: Metis Yayınları, 2004), s. 73.

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

ediyordu. Böylece, *tableau*, resim sanatı ile tiyatro sanatı arasındaki bağı oluşturacak köprü olarak tarif edilmiş oluyordu. Diderot'nun meselesi, aristokrasinin sanatı olarak uzun yıllar hüküm sürmüş klasisizmin karşısına orta sınıfı temsil eden yeni bir sanat diliyle çıkmamanın olanaklarını aramak üzerine kuruluydu. Tiyatro sanatında artık toplumda yüksek bir konuma sahip, "kahraman" olarak tanımlanan oyun kişilerinin yerini burjuva sınıfından oyun kişilerinin alması, sanatın bu dönemdeki alıcısı olan orta sınıfın kendini ve meselelerini sahnede görmesine imkân yaratıyordu. Diderot büyük ihtimalle şunu fark etmişti: sahnedeki dünya ne denli kendi içine gömülürse, sahnede kendi sınıfından kişileri gören izleyici o denli oyuna çekilecekti. Bu eğilimin tam bir karşılığını bu dönem Fransa'sının resimlerinde de bulmak mümkün. Chardin'ın 1739 tarihli *Köpük Üfleyen Oğlan* ya da *İskambil Kâğıtlarından Ev* isimli resimlerine bakıldığında, gündelik işlerine gömülmüş, öyle büyük yetenekler ya da özellikler gerektirmeyen gündelik uğraşlar ya da oyalanmalar içindeki insanları görürüz. Diderot'nun ismini de vererek tiyatro sanatında model olarak alınmasını önerdiği Greuze'ün resimlerinde de benzer bir mantık egemendir.¹ Peki, burada resme bakacağı, satın alıp evinin duvarına asacağı varsayılan burjuvanın kendine özgü hayatını bir sanat yapıtında bularak o yapıta yakınlık duymasının ötesinde ne vardır? Sanat tarihçisi ve kuramcı-eleştirmen Michael Fried'in altbaşlığı "Diderot Çağında Resim ve Resme Bakan" olan *Absorption and Theatricality* [İçe Kapanma ve Tiyatrallik] adlı çalışması bu dönem resmini bir tür alımlama estetiğinin terimleri açısından okumayı deneyen önemli bir çalışmadır ve bu soruya kayda değer bir farklılıkla yaklaşmıştır. Bir şeyi yavaş yavaş içine alma, içine çekme, bütün dikkatini bir şeye verme anlamlarını taşıyan *absorption* ile tiyatrallik bu kitapta birbirine karşıt terimler olarak tarif edilmiş ve Diderot'nun kendi döneminin resminde tiyatrallikten içe kapanmaya, kendi dünyasına gömülmeye doğru bir geçişin yaşandığı saptanmıştır. Tiyatrallik, Fried'in daha önce yazdığı ve kendi döneminde özellikle tiyatro dünyasında büyük bir "öfkeye" neden olan "Sanat ve Nesnelik" makalesinde türettiği bir terimdir. Fried için, tiyatrallik, öz-farkındalığı olan ve kendini bilinçli bir biçimde izlenmeye/ bakılmaya açan sanat eserlerinin ortak olumsuz niteliği olarak tarif edilmektedir. Buradaki akıl yürütmeyi izlersek, kendini sunumla ve izleyici varlığıyla koşullamış

1) İlgili resimler kitabın sonuna eklenmiştir.

bir sanat yapıtı tiyatralleşmiş, kendini bakışa açtığına göre nesneleşmiş, öyleyse, kendi varlık gerekçesini kendi içinden üretemeyen, izleyicinin yokluğu ile yok olacak bir sanat yapıtıdır; giderek bir nesnedir. Modern sanat yapıtı kendini bu nesnelikten, bu tiyatralilikten kurtarmak durumundadır ve bu düşmanı alt etme gücü oranında yapıtlaşabilecektir. Modernizmin kendini klasisizmden ayırmasının da ön koşuludur bu. Destansı ve kahramanlık öyküleri anlatan resimlerde –Fried’ın kitabındaki saptama ile– 1750’lerden sonra bir farklılık belirmeye başlar. Bu tarihten önceki egemen resim anlayışı temel ilkesini Aristoteles’in “resim sanatı ulaştığı en yüksek aşamada mutlak bir biçimde önemli insan eylemlerini temsil eder” görüşünden ödünç almıştı.¹ Tarihsel resim konusunu önemli olaylardan seçerek tür olarak da kendini seçkinleştirmiş oluyordu. Büyük sanat yapıtı, konusunu gündelik ya da önemsiz meselelerden seçerek varolamazdı yani. Ressamlar bu klasik ilkeden uzaklaşmaya başladıkça, resim içinde tek bir önemli figürün yapmakta olduğu yüce eylem değil, kompozisyonun kendisi öne çıkmaya başladı. Diderot için, kompozisyonun varlığı sayesinde, “iyi kurulu bir resim (tableau) tek bir bakış açısı ile kurulmuş bir bütün” oluşturmaktadır.”² Resmin birliği artık resmin içindeki herkesin aynı olaya kendi kişiliklerini yansıtacak biçimde tepki vermesi ile değil, resimdeki asal hareketin içine ortak bir biçimde gömülmüş olmalarıyla mümkün kılınacaktı. 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 özdeşlikle eğilmesini sağlıyordu. Böyle bir duygusal özdeşimin sağlanabilmesinde, resmin dışındaki bir noktaya bakmayan, kendisini izleyenlerle, yani resme bakanlarla göz göze 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 tiyatralleştiriyordu. Diderot çağının ressamı bu nedenle bir yemek duasını, işi başından aşkın insanları, oğluna kitap okuyan babaları resmediyor, yapmakta olduğu işe kapanmış figürler, izleyicinin resmin dünyasına çekilmesini ve algının kapılarının bu çekilmenin ardından gerçek dünyayı da dışarıda bırakıp kapanmasını sağlıyor, tiyatro sanatının pek sevdiği bir

1) Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Londra: 1980), s. 73.

2) Diderot’dan alıntılan Roland Barthes “Diderot, Brecht, Einstein” *Image, Music, Text*, çev.: Stephen Heath (New York: 1977), s. 71.

sözcükle ifade etmek gerekirse, “yanılsamayı” ürettiyordu. Fried’a göre, Diderot’nun resmin içinde kurulmasını talep ettiği birlik, resim ile resme bakan kişinin ilişkisini de geri dönülmez bir biçimde değiştirmiş oluyordu. Ressam resmini resme bakan bir gözün mutlak yokluğu üzerine kurmak durumundaydı artık. Bu yokluğu bu denli mutlak kılabilmenin koşuluysa zaten, kendisine bakan gözlerin farkına varamayacak denli yaptığı işe, düşüncelerine, hayallerine ya da tutkularına gömülmüş figürler.

Diderot bu türden tiyatrallığı geride bırakmış resimleri yeni sınıfın ihtiyaç duyduğu tiyatro için de model olarak kabul etmişti. Dolayısıyla, tiyatrodan da klasik ya da neo-klasik yaklaşım bertaraf edilmeye çalışılıyordu. Öyleyse, tiyatrodan izleyici varlığını ima eden her tür eğilim bertaraf edilmeliydi; uzun tiratlar, aparlar yerlerini daha doğal bir konuşma düzenine bırakmalıydı. Resimdeki figürler kendi dışındaki dünyayı ve resme bakan kişinin varlığını ironik bir biçimde kendi dünyasına katabilmek için kesin bir biçimde yok saymışsa, tiyatro sanatı da Diderot ile “dördüncü duvar” ilkesini üreterek sahne dışındaki dünyayı, yani rampa ışıklarının hemen önündeki seyir yerini bütünüyle yok saymış, açıkça görmezden gelmiştir. Artık izleyici için ya da izleyiciye oynamak kazanılmış bütün mevzileri kaybetmek anlamına gelecekti. Oyuncu “orada kimse yokmuş” inancıyla oynamak zorundaydı artık. Yani, tiyatro kendini tiyatral olmayan bir kiple yeni baştan çekmeli, bu kip içinde kendini yeniden örgütlemeliydi. Diderot için başarılı bir oyun “eylemin sonuçta görkemli bir doruk noktasına yönelmesi yerine, Greuze’nün *tableaux vivants*larında olduğu gibi, gözü etkileyecek tablo serileri”¹ olarak ilerlemesi ile yaratılabilecekti. Öyleyse, tiyatro, izleyicinin sırayla bir resimden diğerine geçeceği bir galeriye, bir sergiye dönüşüyor ama ironik bir biçimde kendi sergilenme halini bütünüyle görmezden geliyordu. Sanata ilişkin bu seçimlerin ardında Hauser’in ikna edici toplumsal gerekçelendirmesi vardır:

“...İçinde yaşadıkları çağı yeterince 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.”²

1) Hauser, *a.g.e.*, s. 89.

2) *A.g.e.*

Dolayısıyla, tiyatrodaki doğalcılığa doğru gidecek olan ve erken ve olgun örneklerini Ibsen ile verecek olan gerçekçi tiyatro, izleyiciyi kendisine çekebilmek için kendini onun mutlak yokluğu düşüncesi üzerine kurmuş oluyordu. İzleyici, sahnede izlediği oyun kişilerinin evlerinin bir duvarı her nasılsa yıkılmışken gizlice onları izleyen bir röntgenci durumuna getiriliyordu. Buradaki paradoks perspektifin de paradoksudur; zira “gördüğümüz şey ona nereden baktığımıza bağlıdır, bakan kişinin bakışı görsel gerçekliği basit bir biçimde kaydediyor değil, gerçekte onu kuruyormuş gibidir”. Zaten tam da bu nedenle “doğrusal perspektif yasalarını kullanarak, gerçekliği ‘olduğu haliyle’ resmetmeye çalışmak boşunadır”.¹ Çünkü perspektifşeylere kendince, kendi bakış açısıyla, bir sıraya sokma, hizaya getirme, düzenleme yetkisi ile yaklaşır. Doğada ya da gerçekte bulunmayan bir hiyerarşi artık bu resimlerde yerini katı bir düzenleme ile örgütlenmiş bir hiyerarşiye bırakmıştır ve Merleau-Ponty’nin deyişiyle “nesnelerin eşzamanlılığı” yitirilmiştir. Göze görünmek için “birbiriyle rekabet eden” nesnelerin, perspektif düzenlemesi ile eşzamanlı, uyumsuz, hiyerarşisiz nesnelerin rekabet gücü ellerinden alınmış, böylece, bu ilkeye bağlı resimler, “nesnellik ve gerçekçilik iddialarının aksine”, “perspektif sayesinde nesnelerin aslında sahip olmadığı bir uyum yanılışmasını”, “görüntülenen dünya üzerinde egemenlik kurarak” üretmiştir.²

Gerçeği temsil yöntemi olarak kullanılagelen merkezi perspektif ile gerçekçi tiyatronun izleyicisi ile buluşmak üzere onu yok sayması arasında belirgin bir bağlantı var. Öncelikle, ikisi de bir paradoks üzerine kuruyor kendini. Yani, doğaya ya da gerçeğe öykünülüyor, doğa ya da gerçek belli anlatım yasalarına tabi kılınarak dönüştürülüyor. Öyleyse, aslında, baştan beri bilinen, bir anlamda “malumun ilanı” sayılabilecek bir noktaya dolambaçlı bir yoldan ulaşmış oluyoruz: tiyatrodaki gerçekçilik, gerçekçi olmayan bütün diğer akımlardan farklı bir yerde durmaz. Bütün akımların, yazma, görme, temsil etme biçimlerinin yaptığı gibi, gerçeğe belli bir noktadan ve en önemlisi de nesnel değil, öznel bir noktadan bakar gerçekçilik. Diğer akımlarla tek farkı, öyleyse, bu tutumunu gizlemesi, perdelemesidir.

Batı sanatı açısından yerleşik ve güçlü bir kurma biçimi olarak değerlendirilebilecek doğrusal perspektif Batı tiyatrosunda özellikle Dide-

1) Leader, a.g.e., s. 131.

2) Zeynep Sayın, “Öykünme ve Temsil-İmge Benzeşim: Beden Kesintisiz Metin”, *DeFTER*, Yaz 1998, sayı: 34, s. 15.

rot sonrasında XX. yüzyıl ortasına dek kurucu nitelik olma özelliğini korumuş gibi görünüyor. Arthur Miller, 1957 yılında, oyunlarının toplu basımı için yazdığı önsözde bu mesele üzerinde duruyor:

Ibsen'in yönteminde gözden kaçırılmaması gerektiğine inandığım ve bugün artık göz ardı edilen bir özellik var. Eğer oyunları başka hiçbir işe yaramadıysa, insan yaşamının evrimci niteliğine dikkat çekmeye yaramıştır. [...] Bana kalırsa, pek çok modern oyun, tek ödevinin, ne olmuş olduğunu göstermek yerine hâlihazırda olanı desteklemesi gerektiği düşüncesiyle kurulmaktadır. [Ibsen'in oyunları] oyunun sonuna kadar muhteşem büyüklükte bir geçmişi sürekli belgeleyerek, 'şimdi'yi kendi bütünlüğü içinde, akmakta olan bir zamanın bir anı olarak gösterir, –pek çok modern oyunda olduğu gibi– gerekçesiz bir durum olarak değil.¹

Miller için bu sadece teknik bir başarı değildir, dram sanatının geçmiş ile şimdi arasındaki ilişkiyi göstermeden şimdinin nasıl şimdi olabildiğini anlatamayacağını düşünür. Miller için dram sanatının ve tiyatral temsilin bağlı bulunduğu "şimdi ve burada" olma koşulunu gerekçelendirmenin ve inandırıcı bir biçimde oluşturma başka bir yolu yoktur. Yukarıda alıntılanan metni kaleme aldıktan otuz beş sene sonra, aynı konuya dönen Miller, modern oyunların geçmişi göstermekten vazgeçmesinin arkasında sinema sanatından etkilenmeyi görür. Çünkü, ona göre, "Geçmişsiz sanatın galibi filmidir. Bir film kişinin varolmak için bir geçmişe ya da başka kanıtlara ihtiyacı yoktur; tek gereksinimi kameraya kaydedilmiş olmasıdır, böylece dokunulacak kadar somutlanır karşımızda".² Miller'a göre, geçmiş sadece polisiye türünde parodistik bir strateji ile geri gelmektedir artık. Suç ya işlenmiştir ya da işlenmek üzeredir ve türün doğası gereği geri dönüşlerle ya da geçmiş bağlantılarıyla nedenleri ortaya konularak anlatılmak zorundadır. Absürd tiyatro ile birlikte geçmiş anlatma ilkesi ve dolayısıyla Ibsen gibi yazmak bütünüyle demode görünmeye başlamıştır. Yeni oyunlarda, oyun kişinin varlığının yegâne kanıtı, içinde bulunduğu durumla ilgili olarak geliştirdiği ironik farkındalıktır artık. Her zaman kaçınılmaz olarak bireyselleştirme anlamına gelen karakterin kendisi, her tür gerçekçi bağdan kurtulmuş çöpten adamlardır ve bu çöpten adamlar

1) James McFarlane (yay. haz.), *The Cambridge Companion to Ibsen*, (New York, Melbourne: Cambridge University Press, 1994), s. 227.

2) A.g.e., s. 230.

oyunlar boyunca metinlerin biricik belirleyici gücü olan *durum* hakkında konuşur ya da o duruma tepki verirler (ya da vermezler). Geçmiş yoksa, geriye kalan, yalnızca şimdi hakkında konuşmaktır çünkü. İçinde bulunulan, daha doğrusu sıkışılmış olan durum zaten o denli acımasız biçimde güçlüdür ki, “iradesi ya da iradesizliği, kuşkusu ya da güveni, inancı ya da güvensizliği artık tartışma dışıdır ve bütün bunlardan temizlenmiş alan yalnızca bu ağır koşullarda varolmanın ironisine gelip dayanır”.¹ Ve, Miller’ın bütün bunlardan çıkardığı sonuca göre, yaklaşık yüz yıl önce başlamış olan Ibsen-Strindberg savaşı, yüz yıl sonra, absürdler sayesinde Strindbergciliğin galibiyeti ile sonuçlanmıştır.

Miller’ın sözlerindeki örtük horlama ile temsil edilen absürd tiyatro üzerine çalışmış ve türün isim babası olan Martin Esslin, özellikle Beckett hakkında yazdığı zihin açıcı bir yazıda şöyle der:

Bu oyunların [Beckett oyunları] durağanlığı aksiyonun yokluğu ile ilgili değildir, tersine, geleneksel oyunları dramatik kılan odaklanma, pekiştirme ve en üst düzeyde bir gerilim yoğunlaştırması vardır bu metinlerde. Oyun kişileri gerçek dünyayı geride bırakmıştır ama belki de sırf bu dışına düşme yüzünden kendi içlerinde minimal sayıda ve ölçekte anahtar imgenin ucuna bağlanmış şekilde bütün bir yaşam deneyiminin özünü taşırlar.²

Bu anahtar imgeler bütün bir yaşam deneyimini özetledikleri gibi, Esslin’e göre, giderek geçmişin son derece çekici, esinleyici ama yalın ve minimal bir temsiline dönüşürler. Dolayısıyla, bütün absürd oyunlarda değil ama özellikle Beckett tiyatrosunda geçmiş hâlâ son derece güçlü bir odaktır. Geçmişin temsil edilmesine ilişkin biçimsel tercihler büsbütün değişmiştir, geçmiş şimdide temsil edilmesi sorunlu bir imkânsızlık alanı olarak tarif edilmiş ve imkânsızlığına rağmen bu alan zorlanarak sahne bileşenlerine yedirilmiştir. Bir Beckett oyununda oyun kişilerinin geçmişlerinde ne olduğu tam olarak anlaşılmasa/aktarılmasa bile, bugünkü olma biçimlerinin bu geçmiş ile bağlantılı olduğu sezdirilir.

Buraya kadar en genel ve kaba hatlarıyla Batı tiyatrosunun bellekle, belleğin temsili ile gerçekçi tiyatronun iyi kurulu oyun formu ve perspektifli resimle bağlantısını özellikle Ibsen tiyatrosunu model alarak

1) A.g.e.

2) Esslin, *Mediations* (Londra: Abacus, 1983), s. 120.

göstermeye çalıştım. Tanzimat'tan bu yana Batılılaştığı varsayılan Türk tiyatrosunun içinde en çok ürün verdiği gerçekçi türün temelinde ne olduğunu gösterebilmek ve karşılaşma için zemin hazırlayabilmek üzere gerekli gördüğüm bu Perspektif ve Tiyatro bölümünden sonra, şimdi yerli oyun yazarlığına, bize özgü olduğunu varsaydığım türden bir gerçekçiliğe biraz daha yakından bakmak istiyorum.

II. Bölüm

Minyatür ve Tiyatro

Türk Oyun Yazarlığı Üzerine Tespitler

Bu kitabın ilk bölümünde tiyatronun bellekle, zamanla ve bu iki koşula bağlı olacak biçimde geç kalmış olmakla ilişkisi ele alınmıştır. Bu ilişki içinde oyun yazarlığının ürettiği birkaç yaygın formülden birinin de “geçmişte bir şey olur, gölgesi bugüne düşer” biçiminde türetilbileceği söylenmiştir. Bu formülün, Ibsen’in tiyatrosundan örneklenerek gösterildiği gibi, oyuna merkezi perspektif ilkesi ile üretilmiş resimlerinkine benzer bir derinlik kattığı, karakterlerinse yavaş yavaş serimlenen bir geçmişi arkalarına alarak bugünde, şimdide gerçekleştirdikleri eylemleri mazur ve mantıklı gösterecek bir çerçeve içine yerleştirildiği söylenebilir öyleyse. Formül hiç de karmaşık değildir, okunan metinlerden türetilmesi ya da uygulanması güç değildir. Peki, Batı tiyatrosundan etkilendiği, hatta, daha da ileri giderek söylenecek olursa, Tanzimat’tan bu yana siyasi ve toplumsal gerekçelendirmesinin ardında Batılılaşma düşüncesinin olduğu varsayılan Türk Tiyatrosu bu formülü ne ölçüde kullanmıştır? Kritik olduğunu düşündüğüm soru bu. Öyle ya, mademki Türk tiyatrosunun Tanzimat ile birlikte çizdiği yol haritasında hedef olarak işaretlediği yön “yirmi beş yüzyıllık bir geleneği olan, Antik Yunan’dan başlayarak Avrupa’da toplumların siyasal, kültürel gelişimine koşut biçimde gelişip olgunlaşmış, çağına ayak uydurmuş Batı

tiyatrosunun yönüdür”,¹ öyleyse pusulasını çevirdiği Batı yazma biçimleri ile kendi oluşumunu da – az çok– belirlemiş olmalıdır.

“Tanzimat’tan itibaren” söz öbeği Türkiye tiyatrosunun bugününü de açıklayan gelişimin ya da değişimin miladını gösterecek sıklıkla kullanılagelmışse, bunun ardında ortak bir tespit vardır. Türk tiyatrosu Batı tiyatrosu gibidir, modeli Batı tiyatrosunun büyük birikiminden türetilmiştir. Tanzimat’taki yön değişikliğinin öncesinde, Anadolu’da köy seyirliklerinin, özellikle İstanbul’da ortaoyununun belirleyici tür olduğu bilinmektedir. Tanzimat’ın Batılılaşma hamlesine koşut olarak, bu toprakların ortak kültürel birikiminin ürünü olan Ortaoyunu, çerçeveye taşınarak, adına Tuluat Tiyatrosu denilen bir geçiş köprüsü üzerinden Batıcı çerçeve tiyatrosuna atlamıştır. Buradaki biçim ve üslup öylesine farklıdır ki, buna bir değişim bile denemez belki de; bütünüyle bir yeniden doğuş olduğu söylenebilir olsa olsa. Bambaşka bir temsil biçimine soyunulmuş, öyleyse, anlatılan öyküler de bu biçimin dayattığı yepyeni bir bakış açısıyla kurulmuştur. İyi de, bu milattan itibaren Osmanlı’da ve Türkiye Cumhuriyeti’nde yazılan oyunlar ne ölçüde Batılıdır, hangi temel formülleri kullandığı için gönül rahatlığıyla Batılılaşmış, Batı tiyatrosunu model almış bir tiyatrodan söz edebilmekteyiz, asıl buna bakmak lazım. Az önce sözünü ettiğim formülün belli istisnalar dışında Türk tiyatrosunda hiç kullanılmamış olması, örneğin, bu tespiti zorlamaz mı? “Geçmişte bir şey olur, gölgesi bugüne düşer” formülü, Türk tiyatrosunun içinde en fazla ürün verdiği gerçekçiliğin asal formüllerinden biri olduğu halde, oyun yazarları nasıl olmuştur da bu formülü hiç dikkate almadan, akıllarına bile getirmeden “gerçekçi” oyunlar yazabilmişlerdir. Mademki klasik antikiteden Ibsen modernitesine ve hatta Beckett’in geçen yüzyılın son çeyreğini kapsayan oyun yazarlığına kadar Batı oyun yazarlığına damgasını vuran bir “geç kalmış olma düşüncesi”nin izi sürülebilmektedir, öyleyse, nasıl olmuştur da kendisi “gecikmişliğini kabullenmiş”² ve ontolojisinde bu türden bir telaş ve huzursuzluk taşıyan, “idealini kaptırmış” Osmanlı ve sonrasında Türkiyeli oyun yazarı bu meseleyi sınanmış biçimsel araçlarıyla ele almayı denememiş ya da, benim gözümünden kaçmış denemeler varsa, bu uygulamalar neden yaygınlaşmamıştır? Aynı soruyu başka başka

1) Sevdâ Şener, *Türk Tiyatrosu*, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, tarih belirtilmemiş), s. 40.

2) Burada, Orhan Koçak’ın “Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme” (*Toplum ve Bilim*, no. 70, Güz 1996) makalesinden ödünç alarak kullanıyorum bu terimleri.

vurgularla ya da kalkış noktalarıyla çoğaltmak mümkün ama gereksiz. İddia bu: Türk tiyatrosu Batı oyun yazarlığının egemen kalıplarından birini, geçmiş şimdinin gerekçesi olarak gösteren ve bunu yaparken kendini içine yerleştirdiği çerçeveyi bir resim çerçevesine benzeterek içinde bir merkezi perspektif kurduğu yapıyı kalıcı ve süreğen bir biçimde model almamıştır. Bunun yerine, yine Batı tiyatrosunda kullanılan bir başka formüle, “bir gün bir şey olur ve her şey değişir” formülüne yaslanmayı seçmiştir. Türkiye tiyatrosu açısından bunun bir rastlantı değil, bir seçim olduğunu düşünüyorum. Bu seçimin önce toplumsal ve siyasal nedenlerini, sonraki bölümde de estetik ve sanatsal gerekçelerini aramak istiyorum.

Tanzimat, Cumhuriyet, Dil Devrimi ve askeri darbelerin belli oranlarda birbirine benzetilebilecek bir “kesinti yaratma” potansiyelleri var. Her biri “bundan böyle” temasının egemen olduğu, kendisinden öncesi ile sonrası arasına kesin ayrımlar getiren siyasi süreçler olarak okunabilir. Kuşkusuz, burada belli siyasi konumlanışlar ile Cumhuriyet’i, Dil Devrimi’ni ve 27 Mayıs’ı diğerlerinden ayırmaya, yarattığı “olumlu” ya da “ilerici” sonuçlar açısından, diyelim ki, 12 Eylül’den büsbütün başka bir yere koymaya çalışan haklı haksız, yeterli yetersiz politik okumalar vardır, yapılmıştır. Ama beni burada bu gelişmelerin birlikte değerlendirilmesine götüren eğilim, siyasi bir keyfiyet ile zihinsel, ahlaki, kültürel ve sanatsal süreçlerin kesintiye uğratıldığı algısıdır. “Bundan böyle”ci her siyasal yönelim, bu siyasal kararların sonuçlarına maruz kalan kitleler üzerinde kimi hesaplanmış, kimi öngörülemediği zihinsel kırılmalar ve kırılmaların neden olduğu doldurulmaz boşluklar yaratmıştır. Bu kesintiler ve boşluklar ise herhalde en kesin etkisini bu coğrafyanın toplumsal belleğinde sinmiştir. Toplumsal bellekteki kırılmalar, geçmiş ile ilişkiyi olduğundan da daha sorunlu, daha içinden çıkılmaz bir mecraya savurmuş, sanatta geçmişin temsil edilme biçimini de muhakkak etkilemiştir. “Batı tarzı tiyatro”nun yakın geçmişini ve Tanzimat sonrasında yazılan oyunlarda geçmişin temsil alanının dışında bırakılmasını ima eden anlamlarıyla “geçmişsiz Türk tiyatrosu” betimlemesinin gerekçesini bu bellek yarıklarında buluyorum.

“Gerçekçi Türk tiyatrosunda minyatür kurgusu” ya da minyatür olarak gerçekçi oyunlar, Türk tiyatrosunun kendine özgü batılılaşma koşullarından kaynaklandığını düşündüğüm yazma biçiminin estetik kaynağına işaret ediyor kuşkusuz. Tiyatronun sözlü kültürün bir parçası olmaktan çıkıp Batı’da olduğu gibi yazılı kültürün, edebiyatın bir parçası haline getirilmesi gerektiğine karar veren aydınların oyun “yazmaya” yönelmesi ile Tanzimat’la birlikte yeni bir dönemin başladığı düşünül-

yor. Önce daha çok melodram formunda oyunlar yazılıyor, sonrasında, özellikle Cumhuriyet'in kurulması ile birlikte de gerçekçiliğe yöneliyor yazarlar. Belki burada melodram ve gerçekçiliğin birbirinden nasıl ayırt edilebileceğine de değinmek gerekiyor. Melodram eğer gerçekten kimi kuramcılarının iddia ettiği gibi "yozlaşmış tragedya" ise, yani klasik trajik çatışmayı –Hegel'in saptamasıyla– "iki olumlu değerın karşı karşıya gelmesi" oluşturuyorsa, melodramda "yozlaşan" bu çatışmanın kendisidir. Çünkü melodramlarda olumlu değerin karşısına çıkan olumsuz değerdir. Üstelik, karşıt güçler, klasik tragedyadaki "dengeli karşıtlık" niteliğini de kaybetmiştir. Çatışmanın kurulumu radikal bir değişikliğe uğramış olsa da, tragedyaya özgü kimi özellikler hâlâ korunmaktadır. Örneğin, ortalamanın üzerindeki kişilerin asal kahraman olması, anlatılan öykünün eninde sonunda bir kahramanlık öyküsü olması, gündelik yaşamdan çok, bir idealin temsil edilmesi gibi tragedyaya özgü nitelikler melodramda da korunmuştur. Gerçekçi tiyatro da ise yine daha önce sözü edilen Diderot'nun katkılarıyla gelişen bir içe kapanma hali, bu içe kapanmanın sonucu olarak da tirad, apar, oyuncuların birbirine yönelerek değil de izleyiciye yönelerek konuşması gibi izleyici varlığını ima eden her tür dramatik ve tiyatral unsurdan vazgeçilmesi, öykülerin iç derinliğini de artırmıştır. Tiyatro modernitesini başlatan gerçekçi tiyatro, burjuva yaşantısının temsilinin, öyleyse, orta sınıfın gündelik yaşamının yansımasının orta sınıftan oyun kişilerinin hikâyeleriyle üretildiği metinler ile geliyor akla. Dolayısıyla, gerçekçi Türk tiyatrosu metinlerinde gündelik yaşamın temsil edildiği, bu gündelik yaşamın da özellikle orta sınıftan ve alt orta sınıftan aileleri oturma odalarından türediğini düşünüyorum. Sevda Şener, *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu* başlıklı çalışmasını oluşturan makalelerinden "Türk Tiyatrosunda Aile"de, bu çalışmada eksik bırakılan aile oyunlarının yazarlarının ve metinlerinin kapsamlı bir dökümünü yapar ve ekler:

Aile dramının öyküsü, sınırları belirgin kısa bir zaman dilimini kapsar. Bu zaman dilimi, aile kurumu için tehlikenin belirmesini, aile birliğini etkilemesini ve bu durumun sonuçlarını gösterecek uzunluktadır. Perdeler arasındaki zaman sıçramaları genellikle kısa tutulur.¹

1) Sevda Şener, *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu* (İstanbul: Alkım Yayınevi, 2003) s. 36. Sevda Şener'in alıntılanan makalesinde, aile oyunlarının izi Tanzimat'tan 1980'li yıllara dek sürülmektedir.

Bu tanımdan yola çıkılarak bakıldığında, Ibsen'in oyunları da aile dramıdır. Ancak, yerli metinlerle Ibsen örneği karşılaştırıldığında baştan beri iddia edilen fark bir kez daha kendini göstermektedir. Lukacs'ın, *Rosmersholm*'un aslında bir roman olduğunu ve bu romanın son bölümünü Ibsen'in "dramatik form kılığına soktuğunu" iddia etmesine yol açan nitelikten söz ediyorum.¹ Yerli aile dramları ise, eğer roman analojisi sürdürülecekse, bir romanın ilk bölümü gibidir. Okura/izleyiciye içinde bulunulan durum gösterilir, kişiler genellikle yüzeysel olarak tanıtılır. Sanki asıl kurulması gereken bağlantılar oyunların bittiği yerden, finalinden başlayacak ve bu oyunlar hiç yazılmamış ve yazılmayacak bir romanın girişini oluşturacaklardır.

Bu karşılaştırmayı yapmaktaki muradım, Batı gerçekçiliğinin ne denli yetkin, "bizdekinin" nasıl yetersiz olduğu sonucunu çıkarmak değil hiçbir biçimde. Orijin Batı olduğuna göre, büsbütün özgün bir yazarlık damarı bulup çıkarılamayacağının da ayırdındayım.² Ama, yine de, hem ideolojik, hem ekonomik, hem de estetik koşulların belli bir biçimde bir araya gelişinden türeyen bir farklılığı belirginleştirmeye, bu farklılığın da giderek Batı dramaturgisinin kurallarını ya da ölçütlerini yerli oyunlara uygulamayı imkânsızlaştıracak ölçüde büyük olduğunu göstermeye çalışıyorum. Nasıl teknik olarak Batı resminde üretilmiş ve oradan öğrenilmiş temsil yöntemleri ile yaklaşmıyorsak Osmanlı minyatürüne, onun okunmasına ilişkin değerleri ve kuralları kendi içinden bulup çıkarıyorsak, aynı şeyin Batılı olduğu söylenen Türk tiyatrosu metinleri için de—bu Batılılaşma bilgisinin zaman zaman dışsallaştırılması yoluyla—yapılması gerekiyor. Türk tiyatrosu metinleri sanırım nicelik ve nitelik açısından en fazla gerçekçi forma yatırım yapmıştır. Ama bu gerçekçiliğin Batı tiyatrosunun kuralları ile işlediğini varsaymak için bir neden yoktur aslında, çünkü kültürel bellek ve bu belleğin ürettiği sanatsal temsiller, devlet politikalarının, hariciye stratejilerinin, politik yönelimlerin tutunduğu yüzeyden daha sağlam bir yüzeye tutunur. Görme ve temsil biçimlerinin yarattığı zihniyetin değişimi, yüzeydeki politik söylemden daha tutucudur. Bu nedenle, Tanzimat'tan bu yana yüzünü Batıya dönmüş olduğunu açıklayan, Cumhuriyet'le bir-

1) Jovan Hristic, Maria Shoup, "The Problem of Realism in Modern Drama", *New Literary History*, c. 8. no. 2 (Kış 1977), s. 311.

2) Nurdan Gürbilek "Orijinal Türk Ruhu" başlıklı yazısının sonunu şöyle bağlar: "Söylemeye bile gerek yok: Orijinalin içinde bol bol taklit, ruhun içindeyse bol bol madde var. Madde, üstelik yabancı madde." *Kötü Çocuk Türk* (İstanbul: Metis Yayınları, 2001), s. 133.

likte artık geri çevrilemez olduğuna inanılan kurumlarıyla yerleştirilerek gerçekleştirilen Batılılaşmaya rağmen, belli görme ve temsil biçimlerinin pek değişmediğini, Batılılaşırken, “Batı karşıtı” formlarla kaçınılmaz olarak melezlendiğini ya da, yüzeysel olarak değiştiği izlenimini uyandırır da, geçmişinden getirdiği biçimleri hep yedeğinde tuttuğunu düşünüyorum.

Minyatür ile doğrusal perspektif üzerine kurulmuş bir Batı resmini “hangisi daha iyi?” gibi bir soru ile karşılaştırmıyorsak, aynı tutum farklı kültürel coğrafyalara ait oyun metinleri için de geçerli olmalı tabii. Kitabın bundan sonraki bölümünde, neden Ibsenci formülle oyun yazılamadığını kültürel belleğin sürekli kırılması ile açıklamaya çalışıyorum. Buradan türeyen olumsuzluğu, “kültürel belleğin çeşitli siyasi pratiklerle kesintiye uğratılması”nın yarattığı sendrom minyatürlerle bağdaştırdığım temsil formu ile birleştiğinde “olağan” ve “kültürel” bir olgu haline gelişini de bir sonraki bölümde ele alıyorum.

Geçmiş Olmayan Tiyatro: Toplumsal Bellekte Süreksizlik

“Âti çıkınca ortaya, mâzi silinmeli.”

Tevfik Fikret, *Rubab-ı Şikeste*

“Bir belleğin yok mu senin?”

Ahmet Muhip Dıranas, *Gölgeler*

“Netamiye (...) geçmişini anımsasa infilak edecek bir ülkedir.”

Murat Uyrkulak, *Har*

Alfred de Musset'nin 1836 tarihli *Bir Yüzyıl Çocuğunun İtirafı* adlı kitabından birlikte okuyalım:

Bu çocukların yaşamında üç unsur vardı artık: arkalarında bir daha dirilmeyecek, kendi yıkıntıları üzerinde mutlakçı çağların bütün fosilleriyle birlikte titreşip duran bir geçmiş, önlerinde geleceğin ilk ışıklarını taşıyan korkunç genişlikte bir gelecek ve bu iki dünyanın arasında—Yeni Dünya'yı Eski Dünya'dan ayıran okyanus gibi—belirsiz ve yüzergezer, dibi enkazlarla, yüzeyi kaza dumanları ile kaplı bir acılar denizi gibi bir şimdi, geçmiş gelecekten ayıran, ne biri ne diğeri olan ama ikisine de benzeyen ve bu yüzden de her adımda yaşayan toprağa mı yoksa cesetlere mi bastıklarını bilemedikleri bir şimdi. [...]

Geçmiş dersin, onlarda zerresi yoktu, inanmıyorlardı geçmişe, ya gelecek, onu seviyorlardı ama nasıl? Galata'nın baktığı Pygmalion'du gelecek, mermer bir sevgili, o göğüsleri canlandıracak nefesi, damarları renklendirecek kanı bekliyorlardı. [...]

Şimdideki bütün kötülükler iki nedenden ötürü: 1793'ü ve 1814'ü yaşayanlar yüreklerinde bir yara taşıyor. “Olan” artık yok, “olacak olan”

da henüz gelmedi. Hastalığımızın kaynağı için başka yere bakmaya lüzum yok.¹

Burada, Musset, “uzun on dokuzuncu yüzyıl” olarak anılan 1789-1920 arasında yaşanan ve 1789-1815 devrimlerinin neden olduğu kırılganlığın çocuğu olarak tarif ettiği kendi kuşağının temsiline soyunuyor o çağın çocuğu olarak. Baktığı yerde bir boşluk görüyor Musset belli ki. Geleceğin gelmediği, geçmişin çoktan geçmiş olduğu bir anda, o en zorlu geçiş anında yaşananları kaydediyor. Onun sözleri tarihteki bütün devrim dönemlerine uygulanabilir durumda. Öyle olmadıklarında bile, büyük değişim ya da devrim dönemi olarak tanımlanan zamanlarda yaşayan ve buna ilişkin ideolojik bombardımana maruz bırakılan nesiller hep benzer kaygılar yaşıyorlar. Tarihin kesintiye uğradığı düşüncesi, geçmişle kurulan ilişkiyi ya belirsizleştiriyor ya da sorunsallaştırarak karmaşılaştırıyor. Belleğin kasıtlı olarak felce uğratıldığı dönemler bunlar. Ama bir yandan da bellek eğer her tür alımlama, akıl yürütme ve dil ediminde iş başındaysa ve belleğin yokluğunda anlamın da yok olduğu söylenebiliyorsa, belleksizlik ya da bellek krizi, belki de bellek felci, bir bakıma içinde yaşanan anı, şimdiyi de değerlendirme olanağının elimizden yitmesi anlamını taşıyor. Belki de bu nedenle bu tür çağların en akıllı, en kavrayışlı çocukları bile kendi dönemlerini değerlendirmek konusunda hep bir belirsizliğin, hep bir tül perdesinin, hep bir kararsızlığın gölgesinde kalıyorlar. Ahmet Hamdi Tanpınar, “Medeniyet Değiştirmesi ve İç İnsan” başlıklı yazısında, bu gölgede kalan iç insanın özelliklerini tespit etmeye soyunuyor. Bazen “yeninin adamı olarak eskinin tazyikini duymak”, bazen de “eskinin adamı olarak yeninin tazyiki altında” yaşamak, “ferdin kendi içinde bölünmesi” anlamına gelir ki, “hiç de tabii değildir”. “Kendimizi halis bulmamak”, “kendi ağzımızla konuşmuyor olduğumuz vehmine kapılmak”, “en ufak bir muvaffakiyetsizliğin, umumi hayattaki herhangi bir aksayışın karşısında ilk yenilik nesillerinin duyduğu, duymuş olması lazım gelen o nefse karşı yahut çok yüksek bir varlığa karşı işlenmiş gizli ve zalim cürüm duygusu”, “Tanzimat’tan beri, bir nevi Oedipus kompleksi, yani bilmeden babasını öldürmüş adamın kompleksi”² içinde yaşamamıza neden olan, zamanın, gerçekte kesintiye uğramadığı halde, zihinde ve bellekte bu

1) Alfred de Musset, *The Confession of a Child of the Century*, <http://www.gutenberg.org/etext/3939>.

2) Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1996), s. 38-39.

türden bir kesinti izlenimi yarattığı dönemlerin insanların gösterdiği semptomlardır Tanpınar'a göre. 1951 tarihli bu yazıda, "Tanzimat'tan beri yetişenlerin çoğunda hemen her hareket, gürültülü ve sessiz bir istifa, bir nevi tövbekârlık, kendi kendini inkârla sona erer. Yahut şahsiyet tam bir dargınlık içinde yeni ve kısır bir şüphede kendisini tüketir. Fikret ile Cenab'ın âkıbetleri!" diyerek de yaklaşık yüzyıldan uzun bir süreyi kapsayan bir süreci kendi içinde bir kopuş sürekliliği ile tarif etmiş olur. Burada, Musset'nin yukarıda alıntılanan yakınmalarıyla, "Hayatımız ikiye bölündü. Bir taraftan yeni, hayata dayanan zaruretlere karşılayan çehresiyle görünüyor, öbür taraftan bunun tam zıddı olan şey, yaşayan eski, yani yaşama kudretini kaybetmiş bir yığın artık kendi âleminin üstünde yüzebilen birkaç dağınık unsura yapışmış duruyordu. Tanzimat'tan 1923'e kadar olan devreyi memlekette bu kılıç artığı eski ile yeninin mücadelesi doldurur. Bu iki âlemin hayatımızda bu tarzda karşılaşması, sade yeninin zaferini güçleştirmekle kalmıyordu; aynı zamanda yeni karşısında eskinin muhakkak beğenilmemesi lazım gelen bir şey olduğunu yavaş yavaş bize kabul ettiriyordu,"¹ diye yazan Tanpınar'ı yan yana düşünmemeye ve bu iki yazarın ruh hallerinin benzerliğini rastlantı olarak değerlendirmeye olanak yokmuş gibi görünüyor. Tanpınar, 1950'lerde yazdığı yazılarda, kuşkusuz, Cumhuriyet'in "redd-i miras" ilkesinin sonuçları ile ilgileniyor. Oysa, 1950'lere gelinceye değin kendinden önceki kuşaklar da hayli yoğun bir biçimde yaşıyorlar benzer kopuşların neden olduğu bilinç yarılmalarını. 1836 ile birlikte her şeyin değiştiği düşüncesi Cumhuriyet'in kuruluşu ile bir kez daha katlanacak, ardından, 1928 dil devrimi ile kişinin, özellikle de aydının yazı ile kurduğu ilişki geri gelmez biçimde ellerinden kayacaktı. Bu nedenle, Ahmet Hamdi, telaşların nispeten yatıştığı, genç cumhuriyetin gemisinin yüzmeye başladığı bir dönemde yazarken bile "Tanzimat'tan beri" deme gereği duymakta, kendi "çağının çocuklarının" sıkıntısının yaklaşık yüzyıl önce yaşananlara benzediğini söyleyebilmektedir.

Geçip gitmiş, kasıtlı bir biçimde unutulması istenen geçmiş ve henüz tam olarak oluşmamış ya da oluştuğu haliyle geçmiş kadar güçlü bir imge oluşturamamış, zihinlerde somutlanamamış gelecek arasında kalmanın 'şimdi'yi de etkileyeceği açıktır. Şimdi, zaten yapısı itibarıyla kaygan bir zemine sahipken, bir de buna kesintiliğin ve dünden ve yarıdan yalıtılmışlığın yarattığı belirsizlik ve yalnızlık halleri eklendiğinde, "zamane"

olmanın, şimdide yaşamanın da koşulları iyiden iyiye daralıyor aslında. Çünkü “Şimdi’ye egemen olabilmek, onu gerçekten değiştirebilmek, onun edilginleştirici öğelerine karşı koyabilmek, ancak bir geçmişe ve bir geleceğe sahip olabilmekle mümkün”dür.¹ ‘Şimdi’yi eleştirmek için ihtiyaç duyulan referanstır geçmiş yani. Öyleyse, ‘şimdi’yi zihinselleştirmenin, gerçekten kavramanın, üstüne düşünmenin yolu nostaljik olmayan, yani geçmişin içinden olumsuzlukları ayıklayan bir geçmiş bilincidir.

Yaklaşık olarak yüz elli yıl önce Batılılaşmanın asal unsurlarından kabul edilen “Batı tarzı Türk tiyatrosu” ömrünün yarısını Osmanlı topraklarında, yarısını da Cumhuriyet Türkiye’sinde geçirmiştir. Dolayısıyla, artık haksızlık etmek kaygısına düşmeden birtakım karşılaştırmalar yapmak, Tanzimatçılık ile Cumhuriyetçilik’in Batılılaşma/Batılılaştırma ilkeleri üzerinden düşünerek oyun yazarlığının yönelimlerini tespit etmek de daha kolay gibi görünüyor. Tanpınar geçmişin tazyikini duyan biri olarak yazarken, Cumhuriyet ideallerinin özellikle Batılılaşma, muasırlaşma gibi ilkelerinin en önemli temsilcilerinden biri sayılabilecek Nurullah Ataç’ın sözleri belleksizliği devrimciliğin koşulu olarak kurar neredeyse.

“Devrimci miyiz? Gerçekten devrimci miyiz? Kapatacağz geçmiş. Yeni benliği edininceye kadar olsun, eski divanları okumayacak, eski musikiyi çalıp dinlemeyeceğiz. Gün gelir, yeni benliğimiz kurulur, gelişir, yerleşir, Fuzuli’yi, Baki’yi bir İngiliz’in, bir Alman’ın okuduğu gibi, yani duygularımızla değil, düşüncelerimizle okur beğeniriz, o gün gene bakabiliriz geçmişe.”²

Anımsamayı ertelemeyi politik ve kültürel bir strateji olarak öneren Ataç’ın sözleri, bir yanıyla da, bireysel ve kaçınılmaz bir edim olan anımsamanın bir politik strateji doğrultusunda baskılanması olarak okunabilir. Oysa, açıktır ki, geçmiş, istendiğinde yok sayılacak, uygun görüldüğünde yeniden kapağı açılarak içeriği ortaya dökülebilecek bir sandık muhteviyatı değildir. Çünkü anımsama bir pratik, deneyim ve alışkanlık işidir. Anımsamayı “ertelemek” bu pratiğe ket vurulması anlamına gelir ve artık Ataç’ın uygun bulabileceği bir dönemde bir düğmeye basarak yeniden canlandırılması mümkün olmayabilir. Ya da canlandırılabilirdiği durumda

1) Ahmet Oktay, *Zamanı Sorgulamak* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991), s. 35.

2) Nurullah Ataç, 16 Kasım 1953 tarihli günce.

da postmodern sanat politikasının ürettiğine benzer *turistik* bir geçmiş gezisi çıkabilir ortaya.

Tanzimat aydınları için de siyaset ve sanat ilişkisi başka dönemlere oranla çok daha saydammış gibi görünüyor. Siyaset arenasında boy gösteren isimlerle sanatsal üretimdeki imzalar öylesine sıklıkla çakışıyor ki, genellikle görünmez iplerle bağlı bu iki alanın ipleri bu dönemde görünürlük kazanıyor. Namık Kemal, Türk tiyatrosunun Batılılaşması konusunda en yıkıcı ve güçlü kavgayı vermiş siyasi bir figürdür. Onun kavgası sanatsal olduğu denli politiktir. Hiç tereddütsüz seçmiştir yönünü, yazma araçlarını da doğrudan Batı'dan devralmıştır. Namık Kemal'in Batı tiyatrosuna baktığında gördüğü örnekler daha çok melodram türü içinde değerlendirilebilecek oyunlar aslında. Batı'da da melodram türünün kurulumunda siyasi pratiğin etkin olduğunu anımsamak gerekiyor. Şimdi, burada biraz yavaşlayıp melodram türü üzerine düşünmek ve Tanzimat'ta yeni yeni gelişmeye başlayan oyun yazarlığına, Namık Kemal gibi güçlü ve etkin bir tiyatro adamının pratiğinin Türk tiyatrosunu nasıl etkilediğine yakından bakmalıyız.

Türkiye'nin siyasi/kültürel ajandasının öncelikli maddesi olagelmış ve bir siyasi proje olarak geçerliliğini ve tazeliğini hiç yitirmemiş olan "Batılılaşma", Tanzimat dönemi dramatik edebiyatında belirleyici rol oynamıştır. Dönemin tiyatrosunda güçlü bir yankı bulan "Baticılık", tiyatronun işlediği konularla, yeni oluşturmaya başladığı dili ile ve bu ikisi tarafından hem belirlenen hem de ikisini birden belirleyen biçimi/formu ile temsil edilmiştir. Neredeyse bütünüyle ve sadece sözlü kültür tarafından belirlenmiş "yazı öncesi" tiyatro döneminin sonuna ve "oyun yazmak" diye adlandırılacak yepyeni bir edimin oluşturduğu "yazılı" tiyatro döneminin ya da, daha doğru bir teknik isimlendirme ile, tiyatro yazınının başlangıcına işaret koyması bakımından Tanzimat'ı, tiyatro alanında, kültür ya da siyaset alanlarındaki diğer her tür değişimden ve yenilikten daha belirgin/keskin bir milat olarak kabul etmek gerekmektedir. Tiyatro edebiyatının ilk ürünleri ile birlikte oyuncu/oynamak, izleyici/izlemek ikililerinin anlamı değişmiştir. Oyunculuğa ya da dar anlamıyla oynamaya ilişkin ölçütler değişmiş, oyunculukta türün sigortası olan belleğin ağırlıklı yeri sahne üzerindeki performansla sınırlanmıştır. Bir anlamda, Batı edebiyatının sözlü gelenekten yazılı geleneğe doğru açılan, yüzyıllara yayılmış gelişim öyküsü, Tanzimat'la birlikte tiyatro edebiyatına sıkışmış, birkaç kuşağın atması gereken bu yüzlerce yıllık adımlara doğal tökezlemeler eşlik etmiştir.

Batı'dan öğrenilmiş bir form olarak klasik dramatik yapı, Tanzimat döneminde, gösteri düzeyinde Tanzimat'a kadar gelen açık biçimi gözden düşürmüş, tiyatronun sözel olmaktan çıkıp yazınsallaşmaya başlamasıyla birlikte oluşan dramatik edebiyat yaygın ve güçlü örneklerinin büyük bir kısmını melodram formunda vermiştir. Melodram, Tanzimat'ın özellikle de siyasi gereksinimlerine tam olarak karşılık verebilmiş, Cumhuriyet döneminde yazılan gerçekçi oyunlara da bir anlamda zemin hazırlamıştır.

Fransız Devrimi insan düşüncesinin ve düşüncesine bağlı eylemliliğinin değişimi açısından bir miladı temsil ediyorsa –ki devrimin, 1789 yılını ilk yıl olarak kabul eden yeni bir takvimi kullanıma sokma düşüncesi anımsandığında, neredeyse sözcüğün gerçek anlamıyla bir milattan söz etmek gerekiyor–, bu miladın belirgin yaratımlarından biri birey fikridir. Birey, aklı ve vicdanı ile olduğu denli bedeni ile de bireyselleşmiştir. O artık başkalarından, ötekilerden ayrılabilir bir kütledir. Boşlukta kapladığı yer biriciktir, ona özgüdür.

Bütün gerçek doğası ile bir insanı göstermek istiyorum dostlarıma – ve bu göstereceğim insan benim. Yalnızca ben. Kendi yüreğimi biliyorum ve diğer insanları tanıyorum. Gördüğüm kimseye benzemiyorum; gitgide var olan kimseye benzemediğime inanıyorum.¹

Devrime bağlanacak olan romantik hareketin düşünsel arka planını büyük ölçüde Rousseau'ya borçlu olmasının kaynağı, onun “insanlar

1) Jean-Jacques Rousseau, *Confessions*, <http://promo.net/cgi-promo/pg/t9.cgi?entry=3913> adresindeki Gutenberg sitesinde bulunan metinden alıntılanmıştır. Alıntı birinci kitabın açılış tümceleridir.

arasındaki eşitsizliğin kaynağı ve temelleri" üzerine konuşmaları değildir sadece, eğitim üzerine söyledikleri bile tek başına bireysellik düşüncesinin taşıyıcı kolonlarını oluşturacak güçtedir. *Emile ya da Eğitim Üzerine* adlı çalışmasında ideal eğitimin ana ölçütü "doğal bireylik" olarak saptanmış, eski eğitim ile insanın bireyliğinin, kişiliğinin, *bedeninin* ruhunun engellendiği belirtilmiştir.¹ Devrim dönemi Fransa'sı susturulmuş bedeni konuşkan hale getirmenin en radikal biçimini melodramda bulmuştur. Melodram bir devrim sanatıdır gerçekten de. Devrimin kitlelere hızla ulaşması gereken dönemlerde, sözünü doğrudan söyleyen, iyisi kötüsü kolayca birbirinden ayrılan, mesajını karmaşıklıştırabilecek her tür ayrıntıyı titizlikle dışarıda bırakan melodram türü, her devrim sonrasında değişen sınıfsal dengelerin yarattığı belirsizlik ve huzursuzluk ortamını "yeni gelenleri" hızla eğiterek bertaraf etmeyi hedefler. Fransız melodramının kült ismi Pixérécourt son derece işlek hale getirdiği melodram hakkında şunları söylüyor:

Melodram tam da toplumda en fazla kahramanlık, cesaret ve sadakat ihtiyacı olan kesimlere model sunar. Gündelik olayların asil yönlerini sergileyerek onlara nasıl daha iyi insanlar olacaklarını gösteriyoruz. [...] Melodram her zaman halk için öğretici bir dramatik tür olarak kalacaktır; çünkü herkes tarafından anlaşılabilir. ²

Kuramcılar ve eleştirmenler Fransız klasik tragedyasıyla melodramı karşılaştırıp melodramı yere dursun, klasik melodramın babası kabul edilebilecek Pixérécourt karşılaştırmayı kendi lehine sonuçlandırmıştır zaten.

Orestes'in ya da Andromakhe'nin acılarından başka şeylere de ağlayabileceğimizi keşfettik; eylem gündelik yaşamdakilere, karakterlerin içinde bulundukları koşullar bizim toplumsal koşullarımıza benzedikçe, yanılma kusursuzlaşıp duygusal katılım yoğunlaştıkça eğitici etki de artacaktır. ³

XVIII. yüzyıl sonunun melodramın doğumuna tanık olması hiç de rastlantı değildir; çünkü bu doğum, Amerika'da iç savaşla, başta Fransa'daki olmak

1) Prof. Dr. Macit Gökberk, *Felsefe Tarihi*, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1984), s. 385.

2) Pixérécourt'un 1832 tarihli bir makalesinden alıntılanarak aktaran J. Paul Marcoux, "Guilbert de Pixérécourt: The People's Conscience", yay. haz.: Redmond James, *Melodrama* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), s. 57.

3) A.g.e., s. 72.

üzere Avrupa'daki devrimlerle, geleneksel toplum ve kültür dizgelerine meydan okunmasının yarattığı heyecan ve endişenin açığa çıkarttığı bir popüler tepki olarak değerlendirilmelidir. Pixérécourt'un yakın dostu ve dönemin ünlü tiyatro eleştirmeni Charles Nodier kendini hep melodramın avukatı olarak tanıtmış ve Pixérécourt'un kitabına yazdığı ve neredeyse o günden bu yana melodram üzerine kurulan hiçbir yazının alıntılanmadan geçemediği önsözde melodram ve devrim arasındaki bağlantıyı da kurmuştur.

[...] Melodram gerekliydi. Zaten bütün toplum sokaklarda ve meydanlarda tarihin en müthiş oyununu sahneliyordu.[...] Bu ağırbaşlı izleyiciler, bir kez barutun ve kanın kokusunu teneffüs ettiklerinden, artık buna benzer duygular peşindeydiler. Komplolara, zindanlara, savaş meydanlarına, önemli şahsiyetlerin şanssızlıklarını, hainlerin kendi kazdıkları kuyuya düştüklerini ve iyilerin kendilerini kurban ettiklerini görmeye gereksinimleri vardı.¹

Restorasyon sonrasında Fransız kentlerinde suç olgusunun hep temel sorun olarak kabul edildiğini iyi bilen Nodier, savunmalarında, “özellikle de alt sınıflar arasında suç oranının bu denli düştüğüne şahit oldunuz mu daha önce?” sorusuyla Fransız okurlarını en büyük korkularından yakalamayı seçmiş gibi görünmektedir. Nodier'ye göre, melodramın karakteristik özellikleri Terör dönemini yaşayan Fransa'nın gerçekleridir. Paris'in sokaklarını dolduran şiddet, melodram sahnesindeki yerini almıştır. Melodram için şiddet zaman zaman görünüm değişirse de temel yapının ana taşıyıcılarından biri olarak türün tarih içindeki devamlılığını sağlayacaktır.

Nodier melodramın moralizmini de devrime verilen yanıt olarak görüyordu. Bu oyunlar “devrim ahlakını öğretiyordu; erdem ödüllendirilir, suç cezalandırılır”. Bu ahlaki tutum, Batılı kültürlerin şiirsel adalet, Doğulu kültürlerin de Tanrı'nın adaleti diyerek adlandırdığı sistemden farklıdır; melodram düzenin yerine oturtulabilmesi için, yerinden bir kez sökülmiş taşların yeni yerlerine yerleşebilmesi için şiddetin kaçınılmaz olduğunu saptıyordu böylelikle. Devrimden yana olanlar erdemleriyle birlikte

1) Karelisa V. Hortigan (yay. haz.), *Within the Dramatic Spectrum* içinde, Jeffrey N. Coy “Melodrama, Monodrama and the Forms of Romantic Tragic Drama” (Londra: University Press of America, 1985), s. 24-25.

ödüllendiriliyor, cezalandırılan hainler, aynı zamanda cezalandırılmış ve cezalandırılacak devrim karşıtlarını da temsil ediyordu. Melodramın bilinen ak-kara karşıtlığı, iyi ile kötünün bu denli katışıksız bir biçimde –hatta, genellikle kostümlerinden, sahnede ilk gördükleri anda izleyicinin kimin hain, kimin kahraman olduğunu anlaması sağlanırdı– karşı karşıya getirilmesi ancak yoğun bir şiddet diliyle açığa çıkarılabiliirdi. Tütün tarih içinde sürekli evrim ilkesiyle günümüz Hollywood filmlerine dönüştüğünü varsayan yaklaşımlar, temellerini de bu bol hareket/şiddet ikilisinden almaktadır.

Melodram “*ancien régime*”in düşürülmesiyle doğmuştur. Ulusal Birlik’in 13 Ocak 1791’deki deklarasyonu ile tiyatrolar ve repertuarları serbest bırakılmış ve melodramın önlenemez yükselişi yazarların, oyuncuların ve izleyicilerin –ve türlerin– eski kısıtlama ve kurallardan kurtarılmasıyla hızlanmıştır. Sansürün kaldırılması yeni konuları, yeni ‘ethos’u ve yeni bir duyarlılığı gündeme getirmiştir. Melodram ilk dönemlerinde, yani devrimi izleyen ilk yıllarda toplumsal hiyerarşi ve çalışma, vicdan ve dürüstlük gibi değerleri onaylıyor ve özellikle bunları öne çıkarıyordu. Ancak, tür kendini zaman içinde geliştirdikçe ve birbirini izleyen devrimlerden beslendikçe (1830-1848-1871) melodramın yıkıcı ve ajitatif potansiyeli de keşfedilmeye başlamıştır. 1830 ve 1848’den sonra, sansürün ipleri bir kez daha gevşetilince, melodram da çağdaş yaşamdan yeni malzemeler devşirmeye başladı. Artık evde –özel yaşamlarında–, işte ve sokaklardaki halleriyle çalışan sınıflar, melodramın temsil ettiği en önemli sınıf haline gelmiştir. Hatta melodram ilk kez devrimin kendisini de konu edinmeye başlamıştır. XIX. yüzyıl boyunca, melodram yazarları dışında hiçbir yazar, Fransız Devrimi’ni ya da devrim kahramanlarını, Danton’u ya da Robespierre’i sahneye getirmemiştir. Melodram ise devrimi sahne tavrı ile birlikte temsil etmeye başlamıştır.¹ Tanzimat tiyatrosunun gözlerini Batı’ya çevirdiğinde gördüğü ilk tür de işte bu kendi anlatım alanını genişletmiş, ajitatif yanı güçlü, yüzü halka dönük bir melodram türüdür.

Melodramın yalnızca Fransız Devrimi’nin kültürel yaratısı olduğunu düşünmek doğru değildir. 1917 Ekim Devrimi sonrasında da, eğitim sorumlusu Lunaçarski’nin “Nasıl Bir Melodram” başlıklı yazısında “tiyatro kadar basit ve yalın olan melodram, dramatik türlerin en üstünüdür”

1) Jacky Bratton, Jim Cook, Christine Gledhill (yay. haz.), *Melodrama: Stage, Picture, Screen* (Londra: British Film Institute, 1994), s. 186.

deniyordu.¹ Üstelik, aynı yazısında, Lunaçarski, Dumas *père*'in de adını anıyor ve tiyatrodaki yeni bir *Dumasçılık* öneriyordu. Sovyetler Birliği'nde Yeni Sinema ve Yeni Tiyatro'nun hem uygulamacıları hem de kuramcıları hep melodramın erdemlerinden dem vuruyordu. Devrim sinemasının önemli senarist ve film kuramcılarında Adrian Piotrovski, melodramın değişim dönemlerinin çocuğu olduğunu ve doğası gereği bireyci olduğunu saptıyordu. Melodramın sunduğu iyimserlik ve ahlaki tartışmalarda verdiği kişisel tatmin ile de yeni dönemin propagandası için uygun psikolojik zemini hazırladığını söylüyordu.² Stanislavski de melodramı, "[...] Devrimden sonra izleyicimizde pek çok güzel duygu uyandı. Şimdi, halk bu aynı hoş ve soylu şeyleri ve aynı duyguları sahnede de görmek istiyor,"³ diyerek savunuyordu.

Melodramın genelde ahlaki açıdan tutucu ve politik statükoyu destekleyici olduğu düşünülse de, "solcu tiyatro", bu türe geniş kitlelerde devrimci duyguları uyandırma becerisi nedeniyle sık sık dönecekti. Hem XIX. yüzyıl Fransız tiyatrosunda, hem de XX. yüzyıl Sovyet tiyatrosunda aynı yoldan geçilmesi rastlantı değildir. Oyunların sonunda ahlaki düzen yeniden sağlansa da—oyunların bugünün terimleriyle devrimci sayılmalarını engelleyen tutumları da budur zaten—protagonistini genelde yoksullardan ya da mazlumlardan seçmesiyle, iktidardakileri değil, iktidardan mahrum edilenleri temsil etmeye yönelik oluşu, devrimci-halkçı eğilimin melodramda belli bir olanak bulmasının temelini oluşturmaktadır. Peter Brooks erken dönem Fransız melodramının hem içeriği hem de biçimi açısından demokratik olduğunu saptar.

Hainler genellikle ya tiran ya zalimdir, kudretleri vardır ve bunu insanlara acı çektirmekte kullanırlar. Oysa, masum ve erdemli kurbanlar demokratik bir evrene aittirler; imtiyaza değil, fazilete inanırlar. Küçük ve yoksul bir kız dürüstlüğü ile güçlü ve hain düşmanı yeniyorsa, bu sınıfsal egemenlik kalıplarını da değişime uğratar.⁴

1) Daniel Gerould ve Julia Przybos, "Melodrama in the Soviet Theatre", yay. haz. Daniel Gerould, *Melodrama*, c. 7 (New York: New York Literary Forum, 1980), s. 78.

2) A.g.y., s. 85.

3) A.g.y., s. 88-89.

4) Peter Brooks, *Melodramatic Imagination* (New Haven: York University Press, 1976), s. 44.

Hemen her coğrafyada devrim olarak nitelendirilebilecek büyük toplumsal değişimlerin hızlı ve pratik davranma zorunluluğu, melodramın somutluğunda, doğrudanlığında, yanlış yorumlanmaya, yanlış anlaşılmaya tahammülü olmayan, kendini bu tür “zaafların” dışında tutmayı seçmiş yönelimde kendini göstermektedir. Asal hedef duyguların uyarılmasıyla sağlanacak ajitasyon/egitimdir. Oyunlardaki temel iyi-kötü karşıtlığı ve melodramın kendine seçmiş olduğu, Fransız Devrimi’nin “şiddet sahneleri” ile dolu toplumsal fonu, türün alamet-i farikalarından biri olan şiddeti ve şiddetin en temel tiyatral göstergesi olan bedenselliği de beraberinde getirecektir.

Melodram Yazarı Olarak Namık Kemal ve Gülnihal

Rousseau'nun bireysellik düşüncelerinden etkilenmiş olan Fransız Devrimi, birey düşüncesi ile birlikte bireysel beden düşüncesini de gündeme getirmiş oluyordu. Fransız Devrimi'nin özellikle de Terör Dönemi olarak adlandırılan sürecinde, bütün su ların derhal ve vakit yitirmeden cezalandırılmasını öngörülüyordu. Devrim, sadece hainleri değil, devrime kayıtsız kalanları da cezalandırmalıydı; Cumhuriyet için bir şey yapmayanlar, Cumhuriyet'in içine yaramazdı. Devrimci  nderler, açıkça, bir cumhuriyeti kurmanın yolunun ona karşı olan her şeyi yok etmekten geçtiğini söylüyordu. Yaşanan günler kadar sonradan Fransız Devrimi'ni nakletmeye yönelen tarihçilerin dili de, cesedi, bedeni, söz da arının en sık yinelenen sözcükleri haline getirmişti.

[...] Bununla birlikte ta ranın ayaklanması, ünlü yazar Corneille'in küçük ye eni Charlotte Corday tarafından Marat'nın öldürülmesine dolayısıyla sebep oldu. [...] Normandiya'daki durum hakkında ona bilgi vermek bahanesiyle (...) evine girme e muvaffak oldu. Boyuna kükürtlü banyolar yapmak zorunda olduğundan, Charlotte Corday'i kabul ettiği zaman henüz banyosundaydı (...) ge ek kız onun kalbi hizasına bı a ı

saplayıverdi. Marat hemen hemen o anda öldü. Charlotte da altı gün sonra giyotinle idam edildi. Sadece Toulon şehrinde Cumhuriyetçiler, mızıka ve bayraklarla kendilerini karşılamak için gelen halktan ve denizcilerden 200 kişiyi kurşuna dizdiler. Ocak ayının başında kurşuna dizilenler 800 kişiydi. Ondan sonra da üç ay boyunca giyotin işledi durdu. İdam edilenlerin hepsi 1000 kişi kadardı. (...) Angers'de bir komisyon 1896 mahpusu sekiz zincir halinde kurşuna dizdirdi. Rennes'de Noel günü ve ertesi gün 90 kişinin başları kesildi. Sel halinde akan kanı yalamak için, köpek sürüleri darağacının çevresini almışlardı. Komisyon artık bir yargılama komedyası oynamak zahmetine bile katlanmıyordu. Sadece tutukluları sayıp, davalar gibi işaretlemekle yetiniyordu. K. harfi "kurşuna dizilecek", G harfi "giyotinle kafası kesilecek" anlamına gelmekteydi. 700 kurban böylece idama gönderildi.¹

Giyotin cezası ve somut olarak giyotin mekanizması, bedenin cezalandırılması ve bunun halkın karşısında yapılarak bir gösteriye dönüştürülmesiyle, bedeni hem kutsamış, hem de yok etmiş oluyor, bireysel beden fikrinin merkezi öneminin de temsilcisi haline geliyordu. Niceliği ne denli çarpıcı olursa olsun, "avamın öldürülmesi", "kralın öldürülmesi"nin yanında pek bir anlam ifade etmemeye başlıyordu. Sepete düşen başın krala, XVI. Louis'ye ait olması, krallık kurumuna atfedilmiş olan beden-ötelik niteliğinin bedenselleştirilmesi, krallık kurumuna ve kralın şahsına ilişkin her tür mistifikasyonun demistifiye edilmesi anlamını taşıyordu. Şöyle de denilebilir öyleyse: melodram "kutsallığı bozulmuş" bir dünyaya aitti. Yine, devrimin "fizikselliğinin" ya da bedenselliğinin en çarpıcı örneklerinden birini geçmişin monarklarının kötü kemiklerinden kurtulmak maksadıyla eski Fransa krallarının mezarlarının açılıp kemiklerinin çıkarılması oluşturmuyordu. Aynı işlem IV. Henri gibi çok sevilen krallara, hatta "güneş kral" XIV. Louis'ye bile uygulanıyordu. Belki de bütün bunlara devrimin sembolü ve başlangıcı olarak kabul edilen Bastille'in düştüğü gün, oradaki mahkûmlardan biri olan ve on yıldır boş bir hücrede "yatan" Marquis de Sade'ın da bütün bedenselliği ile ortaya döküldüğünü eklemek gerekiyor.² Devrimin sanatı olarak tanımlanagelen melodramda anlamın doğum yeri

1) Pierre Gaxotte, *Fransız İhtilali Tarihi*, çev.: Samih Tiryakioğlu (İstanbul: Varlık Yayınları, 1962), s. 221, 222, 224.

2) Sade ve Bastille bağlantısı üzerine olağanüstü bir bölüm için bkz. George Bataille, *Edebiyat ve Kötülük*, çev.: Ayşegül Sönmezay (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1997), s. 80-100.

insan bedenidir. Peter Brooks'un ima ettiği gibi, bastırılmış olan, özellikle de beden aracılığıyla fark ettirilmektedir.¹ Beden, sevilen/nefret edilen, arzu duyulan/eziyet edilen bir gösterge olarak tiyatrodaki metin düzeyinde de anlamın taşıyıcısı kılınmıştır. Şiddetli aşklar ve nefretler denli, dilin de bu güçlü duyguları ve heyecanları artiküle edebilecek şekilde şiddetle donatılması bu bakış açısıyla oldukça doğal görünmektedir.

Tanzimat tiyatrosunun Batı tiyatrosu ile ilişkisi içinde özel olarak etkilendiği, hatta giderek kendine model olarak seçtiği söylenebilecek Fransız tiyatrosunun, buraya kadar özetlenmeye çalışılan melodram türü ve bu türün toplumsal-siyasal gelişmelerle bağlantısı içinde değerlendirildiğinde, Osmanlı'da gerçekleşen/hedeflenen toplumsal değişim için uygun bir anlatım aracı olduğu kolayca görülebilir. Fransız Devrimi ile Sovyet Devrimi arasında Osmanlı Aydınlanması hedefiyle başlatılan bir dizi yenileşme hareketi, özellikle de yenileşme karşıtı birey ve kurumların şiddetli biçimlerde cezalandırılmalarıyla ya da, Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasında görüldüğü gibi, kurumu ayakta tutan üyelerin büyük çoğunluğunun yok edilmesiyle, benzer bir fonun önünde kendini ve özel olarak kendinde bastırılanı ifade etmek için kıvranan bedenin yükselişine işaret etmektedir. Bu yükselişte, Osmanlı tiyatrosu, Fransız tiyatrosundan melodram türünü ithal etmiştir. Değişim dönemine ait oluşuyla, eğitim hedefiyle, halka açık kolay anlaşılır kalıplarıyla tam da Yeni Osmanlıların hasret duyuyor olabileceği türün ta kendisiydi. Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde pek fazla örneği üretilen melodramın kültürel ya da estetik olduğu kadar politik bir strateji olduğu söylenebilir. Türkiye tiyatrosunun özellikle "eğitici sorumluluğu" bugün bile tiyatronun asal varoluş nedenleri arasında sayılabiliyorsa, Brooks'un deyiimiyle "melodramatik imgelem" belli refleksleriyle kökleşmiştir de denilebilir.

Tanzimat'ın ve Birinci Meşrutiyet döneminin önemli oyun yazarlarından biri olarak kabul edilen Namık Kemal'in *Gülnehal* adlı oyunu –pek çok Fransız melodramında ve, dolayısıyla, Tanzimat melodramlarında görüldüğü gibi– kadınlar arasında başlar. Kamuya "zinhar" yasak olan "kadın odası" kamuya açılmış, bütün mahremiyetiyle aşikâr edilmiştir. Aynı sahne genellikle geçmişle ilgili bir sırtın açığa vurulduğu, gizli ve umutsuz bir aşkın itiraf edildiği bir tirad ile devam eder. Genç kızların fazla açılıp saçılarak "kamusal alanda" kendilerini rezil etmelerinin önünde

1) Brooks, a.g.e., s. 12.

mürebbiyelerin, dadıların, sütinelerin ya da akrabadan saygın bir yaşlı kadının varlığıyla, genç bir beden kendi odasında görülmesinin yanı sıra bir de kalbinin en gizlisırlarının ifşa edilmesiyle altı çizilen bastırılmış olanın açığa çıkması, yaşlı ve arzulanmayan beden varlığıyla sınırlandırılmıştır. Gerçekten de *Gülñihal*'in açılış sahnesi Gülñihal Kalfa ile İsmet Hanım arasında, İsmet Hanım'ın odasında geçer. İsmet Hanım'ın sevdiği Muhtar Bey'in canının tehlikede olduğunu söylemektedir dadı Gülñihal. Tehlikeyi yaratan da Muhtar'ın amcası, zalim Kaplan Paşa'dır. Kaplan Paşa sancakbeyidir, hem Muhtar'ın, hem İsmet'in amcasıdır. Ancak, İsmet doğmadan önce gerçekleşen vahşi cinayetler, Kaplan Paşa'nın kardeşlerinin ailelerine karşı ne denli yıkıcı olabildiğini göstermektedir. Gülñihal'in ödevi, bütün bunları İsmet'e anlatarak, onun sevgilisi Muhtar'ı Kaplan Paşa'ya karşı uyarmasını sağlamaktır.

GÜLNİHAL:

Akrabanızdan Ali Bey'in şu meydanda başını vurdular. Hâlâ gözümün önündedir. Kanı kaynaya kaynaya, iki karış havaya fırlıyordu. Konaktakilerin yine –fıskiye seyrine çıkmış gibi– sefalarından, ferahlarından durulmuyordu.[...] Onun küçük kardeşi Kahraman Bey'i şu zindan kapısı önüne astılar. Hiç aklımdan çıkmaz. Zavallı delikanlı, ipini koparmak için ellerini boynuna attı da, hep tırnakları ile şah damarlarını kopardı. Yine konaktakiler, salıncak sefası yapar gibi eğleniyorlardı. (...) Dün buraya gelen hanımın babasını (...) yemeğe çağırdılar, [...] Biribirlerinin kılına dokunmamak için (...) yemin ederken, bir çift kurşun alnına, bir çift kurşun da göğsüne vurdular. Zavallı şehid! Yaralı aslan gibi bıçağına sarıldı. [...] Hâlâ hayali, her gece o kılıkta konağın odalarında dolaşıyor. [...] dayını bu evin önünde çengele astılar! Her çengelin iliştiği yerden dökülen kanlar esvabının üzerinde donmuştu da, biçarenin vücudu çiçek açmış leylak ağacına benzemişti.¹

Melodramda işleyen, “bastırılmış olan'ın beden aracılığıyla açığa vurulması” ilkesi, türün kullanageldiği klişelerin hemen tamamında görülebilir ve, Frederick Brown'un deyişiyle, “görüntünün gerçeği yalanlaması”

1) Namık Kemal, *Gülñihal*, haz.: Kenan Akyüz (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2001), s. 4-6. [Bundan böyle bu metne yapılacak atıflar metin içinde alıntının sonunda sayfa numarası ile gösterilecektir.]

aracında da ifadesini bulur.¹ Bütün melodramlarda görüntü aldatıcıdır; hem kahramanlar, hem de hainler kendilerini pek çok maskenin ardına gizlemiş olabilirler. Kadınlar erkeğe, erkekler kadına dönüşür; ölümler dirilir. Oyunların olay dizisinin çözüme ulaşabilmesi için geçilmesi gereken bütün entrikalar, oyunların doğasına bu görüntü/gerçek karşıtlığını yerleştirmiş, bu karşıtlık da maskesinden soyunan bedene, bedenin potansiyellerine dikkat çekerek bedenselliği bir kez daha ön plana çıkarmıştır. *Gülñihal*'de, oyunun başında dadı olarak gördüğümüz kadının, giriş sahnesinde geçmiş hakkında bilgi verdikçe onun da bir "bey kızı" olduğunu, türlü talihsizliklerden sonra dadılık yapmak durumuna geldiğini öğreniriz. Bu çalışmanın asal örneği olan, *Gülñihal* dışında kalan başka Namık Kemal metinlerinde de aynı stratejilerin izi kolayca sürülebilir. Örneğin, *Vatan yahut Silistre*'nin Zekiye'si oyunda erkek kılığına girer; oyunun sonunda babası olduğunu anlayacağı, dolayısıyla hem dirilen, hem kimlik değiştiren Miralay Sıtkı Bey aynı maske değişimini yaşar.

Üçüncü mecliste, *Gülñihal* bu kez şiddetin diline kadın bedenini de ekleyerek onu daha yıkıcı hale getirecektir. Muhtar sevgilisi İsmet'i görmeye gelmiştir ancak *Gülñihal*, Kaplan Paşa'nın Muhtar'a kötülük olsun diye İsmet'i sevdiğini iddia etmeye başladığından, almaya kalkışacağından söz eder:

GÜLNİHAL:

(...) Köpek tavşanı nasıl severse, öyle seviyor: Tutacak, kemiklerini kıracak, kanını yalayacak! [...] Bu hisler onun gönlünde yedi başlı ejderha kesilmiş: Kimi vurur, kimi yutar, kimi sarar, kimi koparır, bu kadar hıyanetle başa çıkılmaz. [G., s. 15-16]

Üstelik, siyaset arenası da aynı şiddet diliyle yoğrulmuştur. Muhtar halkın kendisini sevdiğini, böyle bir hıyanete izin vermeyeceğini zanneder. *Gülñihal*'in neredeyse yalnızca felaketleri arşivleyen belleği onu haksız çıkaracaktır. Yine, *Gülñihal*, siyasal alandaki bu dilin özel alandaki taşıyıcısıdır.

Biz, çok halka kendini sevdirmiş beyler gördük! [...] İçlerinde iki saat evvel taptığı adamın kellesini kana boyanmış perçeminden tutup da,

1) Frederick Brown, *Theatre and Revolution: the Culture of the French Stage*, (New York: Vintage, 1980), s. 67.

altın yağmasına yer açmak için, ötekini berikinin üstüne atanlar da vardı. [G., s. 17]

Oyunun iyileri ve kötöleri daha ilk sahneden anlaşılmıştır. Ancak, burada aynı şiddet dilinin sadece soyu ile ilgili olarak ya da genel yakıştırmalarla değil, Kaplan Paşa'nın ta kendisi için kurulması gerekmektedir. Hain, hainlikleri taşkın bir şiddet diliyle anlatılmadıkça yeterince hain olamaz. Onun zulmü ne denli yoğun tümcelerle aktarılabilirse, bir halk ayaklanmasının meşruiyeti de o denli sağlanmış olacaktır. Halk haksız yere dökülen kandan huzursuzdur, ayaklanmanın başına geçecek bir öndere gereksinim vardır.

[...] Kiminin karsına dokunmuşlar, kiminin kızını kaçırmışlar, kimini dövmüşler kimine sövmüşler, hepsini de soymuşlar! [...] Gün geçmedi ki on beş günahsız öldürmesin! Mübarek bayram günü biri on üç, biri on beş yaşında iki masumu –atının önünden geçtikleri için– çengele astırdı. [s. 18, 19, 20]

Bütün bu konuşmaların üzerine beklenen gerçekleşir ve Kaplan Paşa'nın adamı Kara Veli konağı basar. Muhtar Bey yiğit bir kahraman olarak göğsünü kurşunlara sunar, ancak İsmet Hanım bütün melodram kadınları gibi bir çığlık atıp bayılmıştır. Sevdığı kadının bu duruma daha fazla tanık olmasını istemeyen Muhtar, "kılıcını ayağının altında kırar, tabancalarını pencereden fırlatıp atarak" [s. 25] teslim olur. Kaplan'ın adamları, İsmet Hanım'a Kaplan'ın aşkını ilan eden mektubu bırakıp çıkmışlardır.

İkinci perde hainlerin evinde açılır. Kaplan Paşa ve annesi Paşo Hanım eşine az rastlanılabilecek bir ana-oğul diyalogu üretmektedirler. Kaplan Paşa annesine gönlünün gizli derdini açmakta, Muhtar'ı nasıl kıskandığını anlatmaktadır. Annesi ona kudretini anımsatmaya çalışır ama o bunu yeterli görmez.

KAPLAN PAŞA:

[...] Üç yüz bin kişinin başı elimde duruyor. Hangisini istersem koparır, avucumda oynarım. [...] İster misin şu ovayı yarı beline kadar baş aşağı gömmüş adamlarla donatayım? (...) İster misin aşağı mahalleyi sel basacak kadar kan dökeyim... İster misin bir adama, anasının derisini yüzdüreyim? (...) Bir kere bu kudrete bak (...) bir de Muhtar'ı yıldırımamayın düşün.

[...] Cehennem azabını ben ona dünyada çektireceğim. Kalbini, ciğerini parça parça edeceğim. [s. 30, 31]

Fransız melodramlarında özellikle de kötülerin dünyası karanlık sırlarla doludur. Anne ile oğul arasında ortak işlenmiş korkunç cinayetler, bu sahnede izleyici/okur ile paylaşılır.

Ben seni babamdan kurtarmağa alet oldum, sen de beni amcamdan kurtarmağa yardım ettin. Ya bizim bunlardan alçak bir sırtımız var mı ki, birbirimizden saklayacağız diye, başka türlü görünmeğe çalışıp duruyoruz? Biz, adeta, ana-oğul değil, iki ortak katiliz. [s. 32]

Annesini İsmet'i evliliğe razı etmeye gönderir. İsmet önce hem Paşo Hanım'a, hem de sonradan odaya dalacak Kaplan Paşa'ya öfke sağlar. Geri çekilmeyişi, ölümden korkmayışi ile zalim yöneticinin karşısına bir iktidar alternatifi ile çıkmış gibi görünmektedir. Melodramlarda, ne kadar zor durumda olursa olsunlar, iyi kahramanlar, kötülerden daha iyi bir etki bırakır. Gülnihal araya girip Kaplan'ı yatıştırır, İsmet'in aslında onu sevdiğini, kendisinin onu nişana ikna edebileceğini söyler. Amaç Kaplan'ı yumuşatmaktır. Bundan sonra sıra İyi ile Kötü'nün oyundaki ilk yüz yüze karşılaşmasına gelir. Ancak, aralarındaki karşıtlığın daha da belirginleştirilebilmesi için, bu karşılaşmadan hemen önce, Kaplan'ı işbaşında, halkın şikâyetlerini dinleyip her birine korkunç acılar çektirerek onları öldürtmesine tanık edilir izleyici/okur. Kaplan, halka zulmetme mesaisini tamamladıktan sonra, hapiste tuttuğu Muhtar'ı huzuruna çağırıp ona İsmet'le nişanlanacağını, sonra nikâhlanacağını ve nihayet "gerdeğe gireceklerini" bildirir.

KAPLAN PAŞA:

Çıldır! Çıldır! Dışınle kopara kopara omuzlarını ye, bakayım! Kudur! Kudur! Ellerini kurtarmağa var kuvvetini sarf et de zincir kemiklerine geçsin seyredeyim! Oh! [...] İsmet'i kucağıma alacağım. Kendi kollarımı onun boynuna, onun saçlarını kendi boynuma atacağım, başımı kalbinin üstüne yaslayacağım, doyuncaya kadar zevkime sefama bakacağım. Sen zindanın köşesinde oturacaksın. O meclisi, o saadeti, o lezzeti, yanındaki duvar deliğinden seyredeceksin de kendi kendini boğmaya çalışacaksın, ellerin boğazına yetişemeyecek! Kendi kendini ısıra ısıra yiyip tüketmek isteyeceksin de, boynundaki boyunduruk ağzını omuzlarına götürmene engel olacak! [G., s. 56, 57]

Kaplan'ın Muhtar'la oynadığı bu zevkli dakikalardan sonra, Kaplan'ın pek de sadık olmadığı anlaşılan "tetikçisi" Zülfikar, Muhtar'ı derhal öldürmeleri gerektiğini, onu sevenlerin o gece baskına gelerek Muhtar'ı kaçıracaklarını, iktidarını da elinden alacaklarını haber verir.

Oyunun üçüncü perdesi, klasik melodramın romantik tragediyalarla ortaklaşa kullandığı geleneksel zindan sahnesiyle açılır. Gerçekten de pek çok melodramda kahraman, hain tarafından haksız yere hapsedilir ve oyunun bir sahnesi de diğer mekânlardan farklılığıyla dikkat çekici, tekinsiz bu mekânda geçirilir. Zindanda Muhtar'ın diğer mahkûmlarla ilişkisi, onlar tarafından nasıl sevildiği ve herkesin nasıl da korkunç haksızlıklara maruz bırakıldığı gösterilir. Kaplan Paşa saf kötüdür. Hem kamusal düzlemde, hem özel düzlemde cinayetler işlemiştir. Kaplan'ın İsmet ile Muhtar'ı birbirinden ayırması ile, oyun, bu cinayetlere kulak asmayacak denli gönül ilişkilerine meraklı izleyici/okuru da oyunun bundan sonraki bölümüne egemen olacak isyan temasını onaylamaya çağırmıştır. O akşam, hem Gülnihal'i seven ve ondan söz alan, hem de kardeşini kurtarmış Muhtar'a kendini borçlu hisseden Zülfikar'ın iknâsı sonucu, kendisine halkı kurtarma sorumluluğu vermiş yirmi bin kişinin emirlerini beklediği geceye karışır. Muhtar, İsmet'in Kaplan'la nişanını gerçek sanmaktadır ve bu nedenle yaşama isteğini bütünüyle yitirmiştir. Öte yandan, Kaplan'a ve annesine belli edebileceği endişesiyle, Muhtar'ın o gece öldürülmeyip de kaçırıldığı, sağ olduğu da İsmet'ten saklanmıştır. Aradan on beş gün geçmiştir. Planlandığı gibi Muhtar mezarlığa gelir. Bütün adamlar mezarlıkta toplanacak ve şafak sökmeden zalimin zulmüne son verilecektir. Muhtar adamlarını beklerken önce Mezarci'yla sohbet eder, sonra da Kaplan'ı kandırmak için dikilmiş mezar taşının altına gidip yatar. Az sonra, toplanan "isyancılarından" biri İsmet'in Muhtar Bey'in ölüm haberiyle nasıl yasa girdiğini, Kaplan Paşa'ya bir tek gün güler yüz göstermediğini, acıdan delirmek üzere olduğunu anlatır. Bu bilgiler üzerine gözü açılan Muhtar, intikamını aldıktan sonra "ölümü kucaklama" düşüncesinden vazgeçerek, o gece Kaplan Paşa'nın sarayını basmaya karar verir. Aynı gece, sarayda, İsmet'in hizmetçisi Muhtar'ı görünce işin aslı ortaya çıkar. Gülnihal ettiği büyük yeminler yüzünden Muhtar'ın yaşadığını saklamak zorunda olduğunu itiraf eder. Kaplan'ı son bir gece oyalayacaklardır. Ancak, Kaplan o gece kontrol edilemez haldedir. "İsmet ile birlikte olmamızı engelliyorsun," diyerek Gülnihal'i bıçaklar ama aynı anda Muhtar ve adamları odaya dalar. Böylece, kahramanla hainin ikinci karşılaşması, klasik melodram geleneğine uygun

biçimde, bambaşka koşullarda gerçekleşmektedir. İsmet'in ve Kaplan'ın "ölü" zannettiği Muhtar "dirilerek" karşılarına çıkar. Kaplan'ın akıldışı kötülüğünün karşısında, Muhtar, bir kez daha erdemden yana tavır alır ve Kaplan'ın canını bağışlamak ister. Ancak, araya başkaları girer. Artık ellerinde padişah fermanı vardır ve padişah bu hainin başının vurulmasını istemektedir. Oyunun son sahnesi, İsmet ile Muhtar'ın mutlulukları için kendi eşinin ruhuna sadakatsizlik etmek pahasına Zülfikar'ın teklifine boyun eğen, fedakâr Gülnihal'in can vermesi ile sona erer.

Bir zalime karşı başlangıçta hiç de güçlü görünmeyen Muhtar-İsmet-Gülnihal ortaklığının halkın desteği ile zafer kazanması, melodramda sık sık işlenen "devrim" düşüncesini "mahalli bir boyutta" yeniden üretmekte, ancak "hassas dengeler" nedeniyle padişaha sonsuz bağlılık içinde olunduğunun altı özellikle çizilmektedir. Padişahın başlangıçta burada olanlardan kesinlikle haberi olmadığı, sonra da, meseleyi öğrendiğinde Kaplan'ın kellesinin vurulmasını emrettiği temkinli bir biçimde dile getirilmiştir. Bu temkinlilik hali özellikle de *Vatan yahut Silistre*'den sonra ödenen bedel düşünüldüğünde, oldukça anlaşılırdır.

HAKİM:

[...] Padişahımız, bu kötü herifin idamını ferman buyurmuş. Padişahın yazılı emri bana gönderilmiş. [G. s. 141]

Hem Ahmet Hamdi Tanpınar, hem de Jale Parla bu tutumun ılımlılık olarak nitelendirilmesi gerektiği konusunda hemfikirdirler.

Bu oyunda Abdülaziz'e karşı özgürlük temasını işleyen yazar, XVIII. yüzyıl sonunda geçen mahalli bir isyan olayını kullanır. Ve isyancıların başı Muhtar Bey, mahalli müstebit Kaplan Paşa'ya karşı halkı ayaklandırdıktan sonra Sofya'ya gider ve Sofya Paşası'na halk tarafından yazılmış bir şikayet mektubu götürür. [...] Aslında yerel bir ayaklanmanın başını çeken bir asi, davasında haklıysa eğer, merkezi otoriteden destek alarak amacına erişebilirdi. [...] Ve doğal olarak başkaldırıyı, merkezi otoriteyi yadsımayacak, fakat bu otoriteyi adalete davet edecek biçimde meşrulaştırmak ılımlı bir ihtilalciliktir.¹

Ancak, Ahmet Hamdi devrimcilik niteliğini tartışmalı bulmaktadır:

1) Jale Parla, "Tanzimat Edebiyatında Siyasi Fikirler", *Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi*, yay. haz.: Tanıl Bora & Murat Gültekinil (İstanbul: İletişim Yayınları, 2001), s. 227-228.

Piyetin bitışı biraz gariptir. Namık Kemal, Muhtar Bey'in şahsi bir tepkiyle Kaplan Paşa'yı öldürmesine razı olmamış, merkezden ferman almak suretiyle ortadan kaldırmayı tercih etmiştir. Eğer sembolik olduğunu kabul edersek, buna Abdülaziz'in tahttan indirilmesi için lazım olan fetvadır, diyebiliriz. Belki de birinci şıkta, halkı açıktan açığa isyana teşvik etmek ithamıyla karşılaşabilirdi; hâlbuki halkın şikâyeti üzerine padişah fermanı veya şeriat fetvası ile idam olunan Kaplan Paşa Osmanlı tarihi için çok tabii bir şeydi. Kaldı ki, Namık Kemal [...] ihtilalden, isyandan daima çekinmiştir. O, Tanzimat'ın çocuğudur; ihtilalden ziyade ıslahat adamıdır.¹

Namık Kemal'in merkezi otoriteyle ilişkisine dair bu tartışma, bir anlamda, bireysellik, bireysel beden, bireyin politik organla ilişkisi açısından önem taşımaktadır. Özellikle de Namık Kemal'in tiyatro yazarlığı açısından model yazar olarak ele alınabilecek Victor Hugo'nun da devrimle ya da politika ile sık sık belirsizleşen ilişkisi, kaynağını ya da örneğini Fransız melodramından almıyor olsa da, model yazar tarafından da benimsenmiş bir strateji ile örtüşmekte, kısmen meşrulaştırılmış görünmektedir. Üstelik, yine melodramın devrim dönemlerinde devrimci, devrim sonrasında tutucu bir tür olması da –ya da en azından orijinal haline oranla daha statükocu bir tutuma yönelmesi– Namık Kemal'in bedenlerinin radikal olanaklarının sonuna kadar götürülmeyişinin gerekçesi olarak kabul edilebilir.

Melodram, Namık Kemal'in pek çok oyununda görülebileceği biçimde, bilinçli bir tercihle devralınmış bir form gibi görünmektedir. Romantizmin çocuğu olan melodramın klasisizmle mücadele eden "savaşçı" yanı, ona atfedilen "ilerici" nitelikle örtüşmüş, aynı nitelik, bu coğrafyada –pek de denk bir karşılık olmadığı halde– Namık Kemal'in öncülüğünde, geleneksel tiyatroya karşı çıkmakta ifadesini bulmuştur.

Bu "iri" melodram ve *Gülrihal* paragrafının söyleyeceklerimi somutlamak açısından önemine inanıyorum. Melodramın önceki sayfalardaki tanımlanışında eksik kalmış bir şey var aslında. Evet, devrimci olmasına devrimci bir tür ama klasik dramla da kesinlikle köprülerini atmamış bir tür melodram. Romantik dramın varlık nedeni, en güçlü motivasyonu Fransız klasisizmi ile hesaplaşmakken, kendisiyle aynı politik ve toplumsal

1) Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* (İstanbul: Çağlayan Kitabevi), s. 386.

rahimde büyümüş melodramın niceliği ile özellikle Fransa'da tiyatroya ve kültürel hayata egemen oluşu, bir anlamda, romantik dramın elini de zayıflatmış oluyordu. Belki de bu nedenle bütün romantik dram yazarları kendilerini melodram yazarlarından ayırmaya gayret gösteriyor, ancak, son derece zengin romantik teorisinin bir dram pratiği yaratamamasının ezikliği ile, gitgide ve kaçınılmaz olarak mevcut pratiği çoktan ele geçirmiş melodram türünde ürün vermeye başlıyorlardı. Tuhaf bir ironi var burada aslında: yüksek sanat yaptığını düşünen ve romantik teorisinin nihayet bir uygulama alanı bulduğuna inanan tiyatro yazarları kendilerini melodram yazarken buldukça, romantik dram değilse de melodram kuvvetleniyor, oyunların kalitesi, inandırıcılığı, sanatsal değeri de yükseliyordu. Victor Hugo'ya, örneğin, hayranlarının "aynı Shakespeare gibi" –Shakespeare romantik teorisyenlerin tutkuyla kapıldıkları ve model olarak önerdikleri bir yazardır–, düşmanlarının ise "aynı Pixérécourt gibi" demesi bundandır. Romantik dramın melodramdan farklı olmak için harcadığı bütün çabalar eninde sonunda ortak hikâyelere, ortak biçimlere, ortak buluşlara gelip dayanıyordu. "Hugo'nun *Hernani*'si veya Dumas'nın *Antony*'si romantik dramın örnekleriydiler", ancak "*melodrame parvenu*'den (sonradan görme melodram; asıl yapısını kaybeden melodram anlamında) başka bir şey değildiler".¹ Hauser melodram ile romantik dram arasındaki ortak öğeleri şöyle sıralamış:

(...) Sert çatışmalar, şiddetli çarpışmalar, serüvenci, kanlı, acımasız ve kaba konular, mucizenin ve şansın egemenliği, ani, genellikle gerekçesiz yön değiştirmeler, önceden kestirilemeyen karşılaşmalar, gerilimin ve rahatlamının sürekli olarak değişimi, zorlu acımasız oyunlar, tekin olmayan şeytansı durumlarla topluma saldırmak, konunun önceden hazırlanmış mekanik gelişimi, kılık değiştirip aldatmalar, kumpaslar, tuzaklar ve romantik tiyatro için gerekli olan *coups de théâtre* ile sahne gereçleri. Bu gereçleri ise tutuklamalar, baştan çıkarmalar, kaçırma ve kurtarmalar, kaçma girişimleri ve öldürmeler, cesetler ve tabutlar, mahzenler ve mezarlar, şatoların kuleleri ve zindanlar, kamalar, kılıçlar, zehir şişeleri, yüzükler, muskalar ve aileden kalma değerli eşyalar, yolu kesilen mektuplar, kaybolmuş vasiyetnameler ve gizli anlaşmalardır.²

1) Hauser, a.g.e., s. 183.

2) A.g.e., s. 184.

Listede *Gülnehal*'i oluşturan malzeme listesi de kolaylıkla seçilebiliyor. Demeye çalıştığım şey şu: tiyatrodan Batılılaşmayı en ciddiye alan, bunu yaparken de mevcut tiyatro geleneğine ve özelde “en budalaca evzai, en bî-edebane sözleri, en çetrefil, en gâliz lâfızları göstermekle suçladığı”¹ Ortaoyununa savaş açılması gerektiğini her fırsatta, insanı şaşırtacak denli net bir ifade ile dile getiren ve de “bu döneme güçlü kişiliğiyle her bakımdan damgasını vuran”² Namık Kemal bir misyoner sorumluluğuyla baktığı modele, romantik dramla melodramın karışımından oluşmuş modele olabildiğince –siyaset ve yaşam geleneklerinin ve dinin onaylayacağını düşündüğü sınırlar içinde kalarak yani– uymuş, formülleri, tür uylarımlarını, asal yapıyı sezmiş ve kendi metinlerine uygulamıştır. Metin And, *Gülnehal*'i kitabında romantik dram kategorisine dâhil ederek özetlemiştir. Melodram başlığı altında incelediği oyunların bir kısmının “romantik dramlarla duygusal dramlara da büyük bir yakınlık” gösterdiğini ve çoğunun “iki tür arasında bocaladığını”³ söylerken, Namık Kemal'in hiçbir oyununu bu türe dâhil etmek istemeyişinin ve bu konuda kesin bir biçimde karar verebilmesinin ardında, And'ın çok önemseddiği Namık Kemal'i “küçümse negelen” bir tür olan melodram yazarları arasından çekip alma isteği yatıyor kanımca. Aynı tutumun Niyazi Akı'da da görüldüğünü eklemeliyim. Bu bölümde, melodram türünün özünde ne tür bir devrimci potansiyel sakladığını göstermeye çalıştım. Dolayısıyla, Namık Kemal'in –ya da bu dönemde ürün veren herhangi bir oyun yazarının– melodram yazarı olduğunu söylemek, onun/onların yazarlık yeteneklerini küçümsemek anlamına gelmiyor, tersine, metinlerini politik açıdan da doğru yere oturtmak için daha verimli bir olanaklar aralığı yaratıyor bana kalırsa.

Öyleyse, şimdi, tiyatronun, Batılılaşmaya başladığı Tanzimat döneminde Fransız romantik geleneği ile kurduğu ilişkiye bakarak, başlangıçta bir yerlerde Batı ile zamandaş sayılabilecek bir modelleme olduğunu söyleyebiliriz. Melodramlar Fransız sahnelerinin 1830'lara kadar tartışmasız egemeni ise ve bu tarihten sonra da kendine romantik dram yazarı diyen daha “seçkin” bir yazar kitlesinin ve halktan oyun yazarlarının katkısıyla

1) Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)* (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1972), s. 270.

2) A.g.e., s. 258.

3) A.g.e., s. 378.

oyunların niteliği gelişti ise,¹ Namık Kemal'in oyunlarını kaleme aldığı 1860-80 dönemi Batı'daki oyun yazarlığı eğilimi ile paralel bir üretim içinde olmuştur denilebilir rahatlıkla. Bu saptamanın bizi önüne getirip bıraktığı bir başka soru şu öyleyse: melodram söz konusu olduğunda takip edilip uygulanan Batılı terkip ya da formüller diğer akımlar söz konusu olduğunda da aynı netlikle uygulanmış mıdır; yani, örneğin, Batı tiyatrosunda gerçeklikçilik akımının kullandığı formüller ne ölçüde sadık uygulamalarla takip edilebilmiştir, bu takip ne kadar sürmüş ve ne ölçüde yaygınlık kazanmıştır, şimdi buna bakmak gerekiyor. Ama, bundan önce, Batılı forma en yakın yerden yazan isimlerden biri olan Namık Kemal'i bir kez de kendi semptomu ile görmek/göstermek gerekecek.

1) Hauser, *a.g.e.*, s. 184.

Türk Tiyatrosunun Huzursuz Rahmi Yahut Namık Kemal Melodramlarında Histeri

Batılılaşma hevesinin belirlediği biçimiyle Türk tiyatrosunun ilk göz ağrısı melodramdır. Batı'ya çevrilen gözünün gördüğü ve belki de gözünün kestiği ilk türdür. Ancak, melodram Tanzimat dediğimiz kültürel ve ideolojik iklime ithal edildiğinde türün bünyesine buradaki kaygılardan bir şeyler bulaşması kaçınılmazmış gibi görünüyor. Ben de, burada, bir anlamda, bu kaygıların metinlere nasıl yansımış olabileceği üzerine, özellikle de Namık Kemal'in oyunlarına bakarak düşünmeye çalışacağım.

Yukarıdaki bölüm başlığı iki önerme içeriyor:

1. Batı tarzı Türk tiyatrosunun içinden büyüyeceği rahim huzursuzdur.
2. Dönemin en kayda değer yazarı Namık Kemal'in melodramları histeriktir.

Bu iki önermeyi açıklamadan önce, önermelerin içerdiği anahtar sözcüklere ve çağrıştırdıklarına bakmak gerekiyor.

Melodrama ve Melodram Oyunculuğuna Genel Bir Bakış

Her türün kendine ait bir "arıza"sı vardır. Tragedyalar içgörü, sağgörü ve

görmekle birleşmiş bilgi ile ilgili olduğundan körlükle, komedya, diyelim ki, yanlış anlamalar, kapı dinlemeler, *aparlar* üzerine kurulduğundan sağırlıkla, farslar –değiştirilmiş bakış açıları dikkate alındığında– şaşılıkla, absürdler –hareket yetersizlikleri dikkate alındığında– kısmi ya da bütün felçle birlikte düşünülebilir.¹ Ve, nihayet, burada hakkında konuşmak istediğim tür olan melodramlar da bedeni konuşkan kılan ve bu ifade alanını görünür kılabilmek için aşırılaştırarak öne çıkartan kuruluş ilkesi ile, dilsizlikle ilgidir/maluldür. Ve, bakın, Cixous, 1981 yılında yazdığı bir makalede, dilsizliği, bu çalışmanın melodramdan sonraki ikinci anahtar kelimesi olan histeri ile bağlantılandırmak için nasıl bir köprü kuruyor: “Sessizlik,” diyor, “histerinin işaretidir. Büyük histerikler, konuşmalarını yitirmişler, afonik hale gelmişlerdir... Konuşan, bedenleridir artık; onu da kimse duymaz.”² Ama bir yandan da söz vardır, çok fazla söz vardır hem de, ama söz bir türlü yetmez.

Sözün hem çok hem de yetersiz olduğu melodramın sahnesinde her şey biraz fazladır; aşklar şiddetli, yaralar ölümcül, düşmanlıklar mezara kadardır. Dil sanki çığırından çıkmış gibidir, tumturaklı söyleyişler, hamasi nutuklar ama belli anlarda hep içeriden taşmış duyguların bedende yarattığı neredeyse fizyolojik, biyolojik ve kimyasal tepkimelerin dilin içerdiği mümkün olabilecek en şiddetli, bazen de erotik ifadelerle betimlenmesi. Bu aşırılık hali, bir bakıma da semptomatiktir. Üstelik, mesele sadece dramatik öyküye ait unsurlardaki ve diyaloglardaki ya da tiradlardaki aşırılık değil, metnin ima ettiği sahnesel uygulamada, özellikle de oyun kişinin karşı karşıya olduğu durumlara verdiği tepkiler düzeyinde de aşırı ve histerik denebilecek bir hal olmasıdır.

Melodram oyunculuğu adı altında genellikle küçümsenegelen oyunculuk biçimi, gelişim tarihi içinde sessiz sinemanın ihtiyaçlarına da yanıt veren tarzıyla, daha çok, orada, beyaz perdede geliştirilmiştir ya da tiyatro sahnesi sinemaya ödünç verdiğini geri alırken oradaki oyunculuktan da etkilenmiştir. (Charlie Chaplin’in sessiz filmlerindeki olağanüstü kadınları anımsayalım, ki Chaplin çoğuyla evlenmiştir; her heyecanlandığında bayılan, her öpüşmede bacağına birini dizinden bükerek geriye doğru kaldı-

1) Buradaki ilişki kurma biçimini Peter Brooks’a borçluymuşum meğer. *Melodramatic Imagination* kitabında, tragedy, komedy ve melodramı, sırasıyla, körlükle, sağırlıkla ve dilsizlikle ilişkilendirmiş. Ben de o ilişki kurma biçiminden hareketle diğerlerini türetmişim.

2) Hélène Cixous, “Castration or Decapitation?” *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 7.1. (1981): 41: 55, s. 49.

ran, her sinirlendiğinde saçını başını dağıtan, gülerken koltuklardan düşen bütün o kadınları.) Bu heyecanlı kadınlara Lacan da ironik bir nostalji ile yaklaşacak ve iç çekecektir: “Nerede şimdi o eski histerikler, o şahane kadınlar, Doralar, Anna O.’lar falan,” diyerek. Lacan’ın iççekeşi, biraz da, belki içinden psikanalizin doğacağı rahmi sağlayan “kadın figürler”e ilişkin bir köken hatırlatması olarak okunabilir. Ama o köken bizi aynı zamanda tiyatronun da kökenine bağlayacak. Euripides’in *Bakkhalar*’ının üstünden Dionysos kökenli oyuncuya bakmaya ihtiyacımız var şimdi.

Euripides’in yazdığı oyunlar içinde en etkileyicilerinden biri olan *Bakkhalar* metninin unutulmaz sahneleri vardır. İşte, o sahnelerden birinde, Pentheus, Dionysos tarafından bir bakıma baştan çıkarılır ve kadın kılığına girer; Pentheus’un amacı bakkha kadınlarının kırdı yaptıklarını gizlice gözetlemektir, oysa, Dionysos kendisini aşağılamış bulunan Pentheus’tan alacağı korkunç intikamın sahnesini düzenlemekte, onu giydiren, deyim yerindeyse, oç oyununun kostüm tasarımını yapmaktadır.

Dionysos erkek iktidarını temsil eden Pentheus tarafından efemineliği nedeniyle aşağılanmıştır. Esrimenin, şarabın ve tiyatronun tanrısı Dionysos efemine kimliği ile Antik yunan tragedyasını toplumsal/kültürel yapıların dişillik olarak tarif edip kodladığı değerler sistemine bağlar.

Antik Yunan dünyasında Dionysos’a ilişkin çağrışımlarla kadınlık arasındaki bağlantının ilk kez burada tarafımdan kurulmadığını gösterecek aşikâr bağlantılar mevcut. Akıldışılık, delilik, duygusallık ya da, daha önemlisi, duyguları dışı vurmak gibi nitelikler toplumun erkeklerden çok kadınlara atfettiği değerler arasında yer alır zaten. Aiskhylos, Dionysos’un bir *gunnis* olduğunu (kadınsı erkek) söylemiştir örneğin. Bir anlamda, kadınlığın ve erkekliğin kusursuz ya da belki kusurlu karışımıdır. Demek ki, Dionysos tiyatronun tanrısıdır ama kadınsı bir erkek, bir *gunnis*, kadın görünümlü bir erkektir.¹ Bu noktada, akla hemen neredeyse her kültürde oyunculuğun belli bir modernizasyon aşamasına dek sadece erkek işi olması durumunun yarattığı, kadını oynayan, kadın kılığındaki erkekler geliyor. Bir bakıma, kadın kılığındaki erkek oyuncu, kadın oyuncunun yokluğundan doğan zorunluluk bir tarafa bırakıldığında da, tiyatronun kaynağına en yakın temsil biçimi olarak okunabilir hale geliyor.

Bu bağlantının ucunu tam kapatmadan bir başka köken hatırlatması daha yapmak gerekiyor. Batı dillerinde *histrionics* diye bir sözcük var.

1) Froma I. Zeitlin, “Playing the Other: Theatre, Theatricality and Feminine in Grek Drama, *Representations*, no. 11 (Yaz 1985), s. 63-94.



Bu isim sözlüklerde şöyle tanımlanıyor: tiyatral gösterim, oyunculuk, fazlasıyla dramatikleştirilmiş, abartılı konuşma ve davranışlar. Histrionics sözcüğünün etimolojik kaynağının Etrüsk olduğu ve Etrüsklerin de İ.Ö. 6. yüzyıla kadar varlığını sürdüren ve büyük ölçüde Anadolu'ya kadar yayıldığı sanılıyor. Konuştukları dil Türkçe'ye çok benziyor, eklemli bir dil ve Batı dillerine hiç benzemediğinden Batılı bilim adamları için uzun yıllar muamma olarak kalıyor. İtalya'da, Tiber kıyısında yerleşmiş olan bu halk zamanla Roma İmparatorluğu içinde kayboluyor ama kaybolmadan önce, Roma'da, çeşitli bölgelerde gösteriler yapan gezici tiyatrolar kuruyorlar, ancak Latince bilmedikleri için olabildiğince az sözcükle ve çok jestle sergiledikleri oyunlar oynuyorlar. Eski Romalılar bu toplulukları ve oyunlarını Histrionics diye adlandırıyor. Zaman içinde bu sözcük Hippokrates'in ve Platon'un tanımlamalarıyla birleşip histeri sözcüğü ile akraba çıkacak.

XIX. yüzyılda histeriyi neredeyse kurumsallaştıran ve bir yandan da kültürel fenomen haline getiren bir ismi, Jean-Martin Charcot'yu anımsamak gerekiyor bu noktada.

Yukarıdaki resim, Charcot'nun Paris'teki Salpêtrière Kliniği'nde yaptığı histeri matinelерinden birinden bir enstantane. Charcot hipnoz yoluyla krizini tetiklediği "histerik" hastasıyla dönemin çok ilgi çeken gösterilerinden birinde. Freud da Charcot'nun yanında altı ay misafir

asistan olarak çalışıyor. Yıl 1885. Histeri ile tiyatronun ve gösterinin yolu bir kez daha kesişiyor.

Charcot'dan ve Breuer'den etkilenen Freud, özellikle Anna O. olarak bilinen vaka üzerine çalışırken, hastasının histerik durumunu felçli babasına bakma zorunluluğu ile bağlantılandırıyor. Babanın bakımını üstlenen Anna O., babanın tuvalet temizliğini de yapmakta, kaçınılmaz olarak babasının cinsel organını görmekte ve ona dokunmaktadır. Freud rüya analizlerinin de yardımıyla Anna O.'nun sorununun kaynağında bu ihlalin yattığını kabul eder ve histeri tanımını buradan kalkarak yapar ve histeride her zaman cinsel bir içeriğin kabul edilemez bulunarak bastırılmış olduğunu ileri sürer.

Teşhis edilmemiş dışavurumculuğu, yani sahnede duyguların dışavurulmasına ilişkin zorunluluk tiyatro sanatını daha baştan arzalı bir hale getiriyor. Sözü buradan tutarak sonsuza dek uzatmak mümkün, oyuncuların yalancı, ikiyüzlü ve güvenilmez ve ilgi çekmeye çalışan insanlar olduğunu söyleyen bütün o akli başında saydığımız erkekleri, Platon'u, Rousseau'yu ve hatta Nietzsche'yi falan da anabiliriz hiç yoktan, ama bunun yerine Jonas Barish tarafından "tiyatro karşıtı önyargı" olarak adlandırılan bu yargı toplamını kadınlara ilişkin önyargılarla birlikte okumanın o kadar da imkânsız olmadığını görüp yola devam etmekte fayda var.

Tiyatro, Antik Yunan'daki başlangıç noktasından itibaren, bir tür efeminellikle damgalanmıştır. Bu efeminelik hem belli tarihsel aralıklarda kadın rollerine çıkan erkekler tarafından zorunlu ve ama bir yandan da kökene sadık bir biçimde temsil edilmiş, hem de sahnesellik, *histrionics*, yüzyıllar boyunca kadınların "mantıkdışı duygusalıkları", zayıf bünyeleri ve buna bağlı türlü çeşit kafa karıştıncı belirtileriyle özellikle kadınlara atfedilen histeri ile sözcük düzeyinde ilişkilendirilmiştir. Oyuncu budur çünkü kadına ait olumsuz özellikleri bünyesinde toplamıştır, kontrol edilmesi gereken duygularını abartılı jestlerle ve mimiklerle dışavuran kişidir. Ve, nihayet, melodram da abartılı coşkusu, tragedya gibi bir türle karşılaştırıldığında bir türlü kurtulamadığı saygınlık yoksunluğu, patetik denebilecek hisli hali ile bu ilişkiler ağına eklenir. Yani, burada, her defasında tiyatro kadını bir erkek gibi, kadın teşhis konmuş ya da konmamış bir histerik olarak, melodram ise tiyatronun kadını erkeğini de kadını da histerik biçimde temsil etmiş bir form olarak ele alınmaktadır.

Kadın melodram açısından kilit önem taşıyor. Kadınların melodramı sevdiği, melodramın da kadınları sevdiği söylenegelmiştir. Bu ifadenin ardındaki gizil amaç, hem melodramı hem kadını aynı anda küçüm-

seyerek, ikisini birbirine yazgıdaş kılıyor tabii. Sinemada ve tiyatrodada melodramların hem odağında, hem de izleyici kitlesinde bir “kadınlık” durumu tespit edilebilir. Demek ki, kadın karakterlerin önplanda olduğu ya da oyun ilgi çeksin diye ayılıp bayılan nazenin varlıklarıyla kadınları dolgu malzemesi yapan oyunlardan söz ediyor olmalıyız melodram derken. Heyecanlanan, fazla heyecanı kaldıramayan, belki sinirlerinin zayıf olduğu bilinen –konulmamış bir teşhisle– melodramın histerik kadınlarından. Öyleyse, burada geçmişten söz etmekten pek hoşlanmayan Türk tiyatrosu içinde melodramın rahminden, ama ille de huzursuz rahminden ne çıkıyor, bakmak gerek. Huzursuzluk dedik, histeri dedik, histerinin en erken tanımlarından birine, Platon’a dönüp bakacağız demek ki.

Platon, yaklaşık olarak İ.Ö. 360 yılında yazdığı *Timaeus* metninin üçüncü bölümüne şöyle bir not düşer:

Kadınlardaki rahim, aynı sebeplerden dolayı, onlarda çocuk yapmak arzusuyla yaşayan bir canlıdır. Bu işe elverişli zamanı geçtikten sonra uzun zaman kısır kalırsa, tehlikeli bir şekilde huysuzlanır, huzursuz olur, vücudun her yanında dolaşır, nefes borularını tıkar, soluk almağa engel olur, büyük acılara yol açar, her çeşitten başka hastalıklara sebep olur.¹

Uterus sözcüğünden türetilmiş ‘histericus’u, ‘hysteria’yı tarif etmektedir Platon. Huzursuz rahim histeriye neden olur.

Şimdi hızlı bir sıçrama:

Tanzimat’ın amacını Şinasi şöyle açıklar: “Asya’nın akl-ı piranesi ile Avrupa’nın bıkır-i fikrini izdivaç ettirmek.” Yani, Asya’nın eski, kadim aklı ile Batı’nın yeni fikirlerini evlendirmek. Bu evlilik eğretilmesinde Doğu’nun erkek, Batı’nın kadın olduğunu Namık Kemal’den de izliyoruz. “Şark ve Garbın fikri kemal ve bıkır-i hayal’ini izdivaç ettirmeye çalışmak” dediğinde Namık Kemal, kemal olanın, yani olgun, tam, eksiksiz olanın erkeği, hayâl olanın kadını ve, bir kez daha, Osmanlı’nın erkeği, Avrupa’nın kadını karşıladığına dikkatle vurgu yaptığını görüyoruz. Dönemin içinden geçen kimse etkilenmeden söz etmez, etkilenme endişesi, etkiye açık olanın kadın olduğu bilgisi ile hakkında konuşmaktan imtina edilen yasak

1) Eflatun, *Timaios*, çev.: Erol Günay & Lütfi Ay (İstanbul: Maarif Matbaası, 1943), s. 127.

bölgedir neredeyse. Etkilenme değil, bir evliliktir bu Batılılaşma, hep bunun altı çizilmeye çalışılmıştır, oysa, Batılılaşma, Batı gibi olma, ona benzeme, ondan etkilenme demektir açıkça. İçeriği en azından retorik düzeyinde çarpıtılmış bu yönelim dönemin yazarlarını hiç durmadan huzursuz edecek, bu evlilikte belirlenen değil de belirleyen olmanın imkânsız olduğunu, başlangıçtaki niyetlerin hilafına süreç içinde göreceklardır. Etkilenme, yazmaktan önce okumayı gerektirir ve okumak hem gecikmeli ve takipçi doğası gereği, hem de ileri sürülmüş bir şeyi içselleştirmeyi içerdiğinden egemen kültürün tanımları açısından kadınsıdır. Ve, bu, kuşkusuz, ataerkil bir toplum olan Osmanlı'nın gerileme döneminde özellikle de kompleks haline gelmiş olması muhtemel bir pozisyonudur.

Namık Kemal kuşağı, Tanzimat tarihi içinde birinci kuşak olarak adlandırılmıştır. Kemal ve çağdaşları, sonradan, diyelim ki, Cemil Meriç tarafından onaylanacak, Meriç “özellikle Ahmet Mithad, Namık Kemal ve Cevdet Paşa'yı Avrupa'ya karşı fatih edası” taşıdıkları için önemseyecektir. Burada, Meriç belki de istemeden en doğru sözcüğü bulup çıkartmıştır, fetih bir eda ile yad edilir, artık bir öznenin eylemi değil, bir rol kişinin tiyatral pozudur. Tiyatronun en tiyatral formu olan melodrama böyle dört elle sarılmanın gerekçesi olarak okunabilir belki de bu poz.

Çoktan belirlenmiş olduğunu kabul etmek istemeyen, bu anlamda kendine kör, yani ideolojik olarak kör bir Tanzimat melodramından söz ediyoruz öyleyse. Nurdan Gürbilek'in bize gösterdiği gibi, yazarın doğal bir refleksle kendi kişisel dünyasında yaşayacağı etkilenme endişesi, burada kaçınılmaz olarak ulusal, milli bir endişeye dönüşecek,² bu dönüşüm de “kapılmaya karşı koyma” denen cepheyi enerjinin en temel yığınaklarından biri haline getirecektir. Bu noktayı Yıldız Ecevit, “Tanzimat'ta ‘yenilikçi’ diye nitelendirilen düzenlemelere ne kadar zaman ve enerji harcanmışsa, yenilikçi atılımların sınırlarını çizmeye bunun birkaç katı özen ve enerji harcanmış[tır],”³ sözleriyle vurgular.

Demek ki, güçlü bir gerilim ve baskı hattındayız; dramatik metinlerin

1) Nurdan Gürbilek, *Mağdurun Dili*, İstanbul: Metis Yayınları, 2008, s. 87.

2) Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe* (İstanbul: Metis Yayınları, 2004), s. 32. Gürbilek için bu mesele verimli bir gerilim ve düşünce hattıdır. Bu meseleyi çeşitli tezahürleriyle başka başka yerlerde de ele alır. Örneğin, *Kötü Çocuk Türk* başlıklı kitabının “Orijinal Türk Ruhu” bölümünde de bu etkilenme endişesi, kendiliğini koruma kaygısı bu kez Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* romanı üzerinden ele alınmaktadır.

3) Jale Parla, *Babalar ve Oğullar* (İletişim Yayınları, İstanbul: 2002), s. 12.

içerdiği öngörülen çatışma burada artık yazar tarafından içselleştirilmiş, bir bakıma kendine sahne diye yazarın ruhunu seçmiştir. Histerinin en yaygın biçimde görselleştiği dönemlerin hep bir toplumsal değişim dönemi olduğunu ve değişimin getirdiği ağır yükü kaldıramamakla ilgili olduğunu söylemişti Freud'un da hocası olan Charcot. Bu değişim arzusu ile kendini, benliğini yitirme korkusu arasındaki sonsuz gidiş gelişlerin metne ister istemez yansımış olabileceğini düşünmek zorundayız gibi geliyor bana. Bu yüzden, histeriyi zaten potansiyel olarak içinde taşıyan bir tür olan melodram sınıfına sokulabilecek Tanzimat metinlerinin histeriyi potansiyel olmaktan çıkarıp basbayağı sahnesel ve yapısal bir unsura dönüştürerek yoğunlaşmış bir biçimde temsil ettiğini sanıyorum.

Örneklere Namık Kemal metinleriyle başlayıp orada bitireceğim; bunun iki nedeni var; ilki, tabii dönemin en verimli oyun yazarlarından biri oluşu, ikincisi de tiyatro hakkındaki, Batılılaşma hakkındaki görüşleriyle bir döneme neredeyse kural koyucu olarak damgasını vurmuş olması. Metin And (buradan selam göndermek için bir fırsat olsun, her neredeyse) *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu* kitabının son cümlesini Namık Kemal'in aşılmanışlığı vurgusu ile kurmuştur örneğin. Şöyle demiş hoca:

Tiyatronun ne olduğu, ne olması gerektiğinde bile Namık Kemal'in düşüncelerini bugün aşabildiğimizi sanmıyorum.¹

Namık Kemal'in yazdığı melodramlara birkaç açıdan bakarak buraya kadar ayrıntılandırmaya çalıştığım melodram-histeri bağlantısını somutlamaya çalışacağım. Bunu yaparken de hem metnin sayfa üzerindeyken söylediklerine, demek ki, dramatik içeriğe ve o içeriği kuran unsurlardan biri olan karakterlere, hem de metnin performatif içeriğine yoğunlaşmaya çalışacağım.

Gülrihal oyununun, oyuna adını verdiği halde aslında yardımcı kadın karakteri olan Gülrihal yitirdiği kocasına nasıl âşık olduğunu şu sözlerle anlatır.

Yüzüne baktıkça, bütün bütün kendimden geçerdim; dünya gözümün önünden çekilmeye başladı; varlığım, vücudum arada mahv olurdu.²

1) Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu* (İstanbul: Türkiye İşbankası, Kültür Yayınları, 1972), s. 453.

2) Namık Kemal, *Gülrihal*, haz.: Kenan Akyüz (M.E.B. Yayınları, 2001), s. 7.

Vatan yahut Silistre de bir aşk itirafı ile açılır. Zekiye, İslam Bey'e duyduğu aşkını anlatmaktadır:

Yüreğim ne kadar çarpıyor! Sanki, göğsümü yerinden koparacak da dışarı fırlayacak... Beynim ne kadar sıkılıyor! Sanki, başımı paralayacak da etrafa dağılacak...¹

Çok da alışık olduğumuz bir dil değil bu, hem şiddetle ifade edilmesi, hem aşırılığı, hem de açıkça aşkı azabından duyulan mutlulukla değil de salt azapla açıklıyor oluşu histeriye yakın duruyor. Histeriye yakın durduğu kadar, yazarın, dilin imkânlarını duyguların bedende yarattığı tepkileri ifade etmesi için zorladığını da fark ediyoruz.

Yine, Zekiye sevgilisi İslam'dan gelen bir aşk mektubu hakkında şöyle der:

Allahım o ne mektup idi!... Ateşle yazılsa, insanın yüreğini o kadar yakmaz. Okudukça gözlerimden sanki yüzüme, göğsüme damla damla alev parçaları saçıldı... [s. 20]

Biraz sonra da İslam'ın kendisi Zekiye'nin camından içeri, odasına girecek. Ve bu hareket, oyunu dönemin en yoğun eleştiri yazarlardan biri olan Mizancı Murad'ın öfkesinin hedefi haline getirecektir. Namık Kemal'i, yazarı "aşırı" bulacaktır eleştirmen. Ve, büyük harfle, tarihin ve yazının tuhaf bir ironisi ile diyelim, Karagöz ve Hacivat'ı bî-edibane, yani edepsiz bulmuş ve neredeyse bu türe karşı bayrak açmış Namık Kemal'in yazdıkları edepsiz bulunacaktır.

Şöyle demiş eleştirmen:

(...) Yabancı erkeğin pencereden odasına girdiğini görünce öncelikle komşusunun ne diyeceğini düşünen veya erkek elbisesiyle sevgilisinin arkasına düşüp aylarca ordu içinde yatıp kalkan küçük hanımefendiler ile kimsesiz bir namuslu kızın odasına davetsiz olarak pencereden uğrayan ve sonra kapalı bir Müslüman genç kız olan sevgilisini ordu içinde tutmakla yetinmeyip yüzde doksan dokuz o cananı din ve devlet düşmanına esir vermek ve kendisi için ölmek ihtimali aşikâr bulunan düşman ordugâhına

1) Namık Kemal, *Vatan yahut Silistre – Kara Bela*, günümüz Türkçesine uyarlayan: Tayfun Ergültekin (İzmir: İlya Yayinevi, 2004).

kadar sürükleyen beyefendileri gençler için örnek almaya rıza göstermeyi İslam adabına dayanarak bir miktar tereddütle karşılırsak, ümit ederiz ki, yazar bizi mazur görür.¹

Tiyatronun ahlaki işlevini en çok dile getirmiş yazarlardan birinden, Namık Kemal'den söz ediyoruz. Buradaki kaçınılmaz aşırılık, bir anlamda, toplumsalahlakın sınırlarını zorlayan, belki de aşındıran olgu, melodram türünün ontolojisinden kaynaklanmaktadır. Üstelik, Batılı anlamda tiyatro fikri göz ve görme odaklıdır, sahne seyredenin mutlak görüş hâkimiyetine açılmıştır. Kadın, dramatik metnin bir parçası olarak, sahne üzerinde başka gözlerle açıldıkça ve bu yazıyla kayıt altına alındıkça buna ilişkin huzursuzluğun yoğun bir biçimde yaşanması, bir anlamda mahrem kutsiyetinin yerle bir edilmesi kaçınılmazdır. Dahası, melodram bedene, özellikle de kadın bedenine ihtiyaç duyar, tensel bir varlık olarak temsil edilen kadın cinsi, İslam kültürüne bağlı metnin yapısına ontolojik bir huzursuzlukla dâhil olduğunda, metni kaçınılmaz biçimde aşırılık içeren bir sınır söylemine çeker.

Öyleyse, küçücük bir İslam kültüründe kadın ve tiyatro parantezi açmak “farz oldu”.

Bu mesele üzerine o dönemde de sonrasında da düşünülmüştür aslında. Tiyatronun ontolojisinde bir inanç insanını nasıl huzursuz edebilecek bir çekirdek olduğunu belki de en iyi Cemil Meriç görmüştür. Meriç der ki: “Dram, şüphe ile iman arasındaki bocalayıştan doğar.”² Yani, imanı zedelemeyen ya da en azından onu tehdit etmeyen bir dram sanatı tahayyül edilemiyor. Bu meselenin burada ele aldığımız kültürel iklimdeki en somut göstergelerinden biridir kadının sahnedeki varlığı. İslamiyet ile tiyatronun ilişkisi bir kez de kadının sahnede temsil edilmesi üzerinden konuşulacaktır.

Necip Fazıl'ın bu mesele hakkındaki görüşü aynı tedirginliğin ifadesidir:

Tiyatro bize âdet olarak yabancıdır. Kadınsız tiyatro kabil değil. Kadını, en şer'i ölçülerde bile olsa Baküs (yani Dionysos) ayinlerinden doğmuş

1) Aktaran Efdal Sevinçli, *Namık Kemal ve Tiyatro* (İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 1991), s. 168-169. Alıntıda ki kimi sözcükleri günümüz Türkçesine çevirdim.

2) Cemil Meriç, *Bir Dünyanın Eşiğinde*, İletişim Yayınları, 1994, s. 204.

tiyatroya tatbik de mümkün değil. Tiyatro hayatın dondurulmuş anlarıdır. Bu bakımdan onun bize ait olmayışı buna mensup bir söz. Bunu kabul kolay; fakat onun yerine meddahı ve Karagöz'ü ikame ederek teselli mümkün değil.¹

Gerçi, Necip Fazıl'ın kadınsız tiyatroyu sahiden denediğini de biliyoruz; *Künye* isimli oyunun başına şöyle bir not düşme gereği duymuştur:

Bir künyenin arkasından, 1904-1922 arasındaki Türkiye panoraması... İstanbul'da ve Türkiye'nin başka başka yerlerinde ve başka başka zamanlarda geçen, *kadınsız* bir vaka içinde... 1938. (vurgu bana ait)

Parantezden önce bıraktığım noktaya geri dönüyorum. Tiyatronun bir ahlak okulu ya da ahlak kürsüsü olduğunu düşünen Namık Kemal, yazdığı oyunlarda verili ahlakın sınırları içinde kalamaz bir türlü; belki de, yazdıkça, aslında, kapılma endişesinin yerini çoktan kapılmış olmanın acı veren şüphesinin aldığını bile söylemeliyiz. Dram, belki, sahiden de iman ile şüphe arasındaki bocalayıştan doğuyordur.

Namık Kemal'in sorumluk ile tutku, vatan ile kadın, kendini kontrol etme, isteklerinden feragat ederek kendini kurban etme ile arzuyu gerçekleştirme gibi ikilikler arasında sıkışan karakterleri² aynı anda gerçekleşmesi imkânsız, demek ki, birbirini geçersizleştiren iki olma biçimi arasına sıkışmıştır. Bu, yazarın da sıkışmasıdır. Bu ikiliklerden hep ilki Osmanlı'nın, ikincisi Batı'nın örtmecesidir. Namık Kemal'in Doğu ile Batı'nın evliliği olarak gördüğü Tanzimat, bu yüzden, bu koşullarla gerçekleşmesi baştan imkânsız bir evliliktir aslında. Nurdan Gürbilek'in okumasıyla, bu olgun erkekle genç kız evliliği bir kapılma hikâyesidir ve genç kız öyle toy falan değil, basbayağı erkeği rezil rüsva eden bir *femme fatale*dir. Namık Kemal, Paris'ten, 1867'de yazdığı bir mektupta tam da burada alıntılanacak bir iç çatışmasından söz ediyor. Kısacık mektubunun girişinde, "Hele burada bir tiyatro var; hakikat görülecek bir şey! Adeta hem ahlak, hem de lisan

1) Necip Fazıl Kısakürek, *Konuşmalar* (Büyük Doğu Yayınları, İstanbul: 1998), s. 109.

2) Fatih Altuğ, "Eksik Olma Kemal: Namık Kemal'in Temsillerinde Örtük İktidar", *Kritik*, sayı: 1, 2008, s. 35-87. Altuğ'un ufuk açıcı makalesi, nazar, ölüm arzusu, tiyatrallık, erkeklik, hakikat, tesettür ve Osmanlı temsili gibi anahtar sözcüklerle kurulmuş ve on dokuzuncu yüzyıl tiyatro araştırmaları alanında bana kalırsa şimdiden çok önemli bir kaynak haline gelmiştir.

için en büyük mekteptir,” dedikten sonra, kendini sefahate kaptıran ve bir oyuncuya âşık olduğu için her gece onu izlemeye giden bir arkadaşından söz ettikten sonra: “Kahbe Avrupa... Evliyai azdırıyor...” Ama kendisine de bir övünç payı çıkarıyor ve ötekiler gibi kapılmadığı için diyor ki: “Yine aferin Kemal’e... Bikrimizle duruyoruz. Adam bizim gibi olur.”¹ Bu kapılmadan ya da kapılma korkusundan olacak, yazı ya da söz metinlerde, belli anlarda çığırından çıkar. O imkânsızlığın içinde, yazı ya da yazar, sanki gözünü karartıp bir şeyin sonuna kadar gider.

Genellikle metnin histerik anı, gerçekçi konvansiyonun yıkıldığı andır. “[...] Değişken olmayan temsil konvansiyonunun yıkılması, bir düzeyde basit bir anlatı uyumsuzluğu gibi görünse de, bir başka düzeyde de bir fantezinin hayata geçirilmesi gibi görülebilir,”² diyor Geoffrey Nowell-Smith, *Minelli ve Melodram* başlıklı makalesinde. Melodram bir taşkınlık, aşırılık ve ifrata vardırma sanatıdır ve bu türün içinde bile türün yoğunluktan ve şiddetten kırılacakmış gibi görüldüğü, yapısal değil de histerik doruklar vardır.

Gülnehal’de bu ‘histerik an’ı temsil eden birkaç sahne vardır. Burada, sadece bir örneğe işaret edip geçmek zorundayım.

Oyunun mutlak kötüsü Kaplan Paşa, kendisi kadar kötü annesi Paşo Hanım ile konuşmaktadır.

Ah anne! Bana olan muhabbetinin avcının köpeğini sevişinden hiç farkı olmadığını ben bilmez miyim sanırsın? Beni küçükten beri elinde büyüttün, istediğin gibi ava alıştırdın, işine yarıyorum, sen de çaresiz okşuyorsun. Muhabbet dediğin bu değil mi? Ben seni babamdan kurtarmağa alet oldum, sen de beni amcamdan kurtarmaya yardım ettin. Birbirimizi sevdiğimizizin ortada başka bir delili var mı? [...] Hayatın, senin keyfin için babasını zehirlemiş adamın elinde duruyor. [s. 22-23]

Bu kısa konuşmada ne ararsak var; 1875 yılındayız, marazi anne-oğul ilişkisi, baba katli, belli belirsiz bir enest kokusu. Daha ne olsun?

1) *Namık Kemal*, haz.: Fevziye Abdullah Tansel, *Namık Kemal’in Mektupları*, I. cilt (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1967) s. 119.

2) Aktaran Murphy, Richard, *Modernism, Expressionism & Theories of the Avant-Garde*. Port Chester, NY, USA: Cambridge University Press, 1999, s. 145.

Bu türden bir taşma anını bir kez de *Kara Bela*'dan¹ örneklemek istiyorum.

Alıntının öncesinde, Ahşid, kendini hadım gibi gösteren Arap lâlâ, şah kızı Behrever'i sevdiği Hüsrev'le gizlice buluşturmak bahanesi ile dadıya harem dairesini boşalttırmış, Hüsrev'i de "birileri geliyor galiba" yalanıyla odalardan birine kilitlemiştir. Şimdi, Behrever'in üstüne yürümektedir.

Behrever Sultan her zaman ele geçmez. (...) Ahşid bu dakikayı ömründe bir daha bulamaz... Hüsrev'in zıddına, senin de inadına ben sana sahip olacağım. (...) Güneş nasıl karanlığa batarsa ben de seni kavuşma gecesine benzettiğin vücudumun içinde öyle yatıracağım... Behrever sen benimsin... Sen Ahşid'in malısın. [s. 141]

Sevdiği kızın camından içeri girip onunla konuşan bir adamı yazdığı için dönemin en önemsenen eleştirmeni Mizancı Murad'tan azar işitmiş Namık Kemal bunu yazan. Yıl 1908. Ne eleştirinin, ne politik gerekçeli sürgünün, ne de önemseddiği İslamiyet'in, ne de kurmaya çalıştığı İslam Birliği'nin durdurabildiği bir savrulma olarak okuyorum ben bu tür parçaları.

Kendinden Geçen Sahne, Histerik Bayılma

Saffet Murat Tura histerik bayılması hakkında şunları söylüyor:

Histerik bayılması olan vakalar (...) kriz gelip de bayıldıklarında, düşerken canlarının acımayacağı yeri seçer, kafalarını veya vücutlarını şiddetle bir yere çarpmazlar. Bu hastalar bayılırken beyinlerinin bir bölümü adeta ayıktır ve gerekli önlemleri alır.²

Ve, üstelik, histerik bayılmanın hep kalabalıklar içinde ya da kalabalıklar karşısında da gerçekleştiği belirtilmiş.

Bunun çok tiyatral bir bayılma olduğu açık. Bu nedenle olacak, bu histerik bayılmalardan bol bol bulunur Namık Kemal'in sahnesinde. Teşhisi kolaylaştıran dışsal bir semptomdan söz ediyoruz burada. Ve

1) Namık Kemal, *Vatan yahut Silistre – Kara Bela*, (İzmir: İlya Yayınevi, 2004).

2) Saffet Murat Tura, *Histerik Bilinç* (İstanbul: Metis Yayınları, 2007), s. 45.

semptom daima bir sırtın ortaya çıkmasıdır. Psikanalitik açıdan semptom (yasak) bir şey istemenin (gizli) yoludur. Bir şeyi tümüyle açık etmeden bilinir kılma isteğin göstergesi; örtüyü gösterip açılmasını istemenin bir yoludur. Metinlere ve bayılma sahnelerine şöyle bir göz atıp toparlıyorum.

Kara Bela oyununda Ahşid'in az önce alıntıladığım sözlerini duyan Behrever "bir tarafa yığılıp kalmıştır" ama bu ne ilk ne de son bayılmasıdır. Oyun açıldığında Hüsrev'le bir parkın birbirlerine uzak köşelerinde otururken:

(Behrever bayılır, Mihridil fazlasıyla telaşla alınma, yüzüne gözüne su serpmeye başlar)

Behrever (*baygın halde*): Hüsrev, Hüsrev! Allah seni bana nasip etmeyecek mi? (s. 99)

Ama gerçekten bu bayılma hali oyun ilerledikçe sıklaşacaktır.

Burada, halası Nurcihan, Ahşid'in tecavüzünü kimseye söyleyememiş Behrever'in derdini anlamaya çalışıyor:

Behrever: Halacığım, insaf buyurunuz, bayılacağım!

Nurcihan: Bayıl kızım, altı-yedi günden beridir saatte iki-üç kere bayıldığını işitiyorum, sen bayıldıkça biz de bayılıyoruz; velinimetimiz Şah babanın emriyle niçin bayıldığının sebebini ortaya çıkaracağım.

Behrever: Hastayım dedim!

Nurcihan: Kızım ne kadar doktor varsa yanına gönderdik, hepsi birden vücudunda hiçbir şey yok diyorlar. [s.145]

Bir sonraki sahnede, [beş sayfa sonra] yine:

(Behrever ağlaya ağlaya bir tarafa yığılır) [s. 150]

Final sahnesinde, Behrever, Ahşid'den Hüsrev'i zehirleyeceği yalanıyla bir zehir şişesi alıp içer. Sonra da herkesi odasına çağırıp ölüm döşeginde olanları anlatır; Hüsrev, Ahşid'i defalarca hançerler, Behrever "korkunç feryatla ruhunu teslim eder" (s. 161). Ama baba Şah da odadadır ve şimdi bayılma sırası ondadır.

Nurcihan: Bir doktor! Şah efendimiz bayılıyor! (s.161)

Bu arada, Hüsrev, Ahşid'i öldürdüğü hançerle kendi göğsünü yarmış, sevgilisi Behrever'in üstüne yığılmıştır.

Son sözleri, “Ruhumuz kim bilir nerelerde gezecek Behrever” olmuştur. Nurcihan hala yanıtlar sorusunu:

(Ağlaya ağlaya) İnşallah cennette! (Dadıya) Mihridil! Mihridil! O da bayılmış! [s. 162]

Böylece, sahnedeki herkes ya ölmüş ya bayılmıştır.

Bu sahnenin önemi Şah’ın da bayılmış olmasıdır. Bu konuyla ilgili son bir notla sonuç bölümüne geçiyorum.

Konuşmamın başında tiyatronun bir tür kadınsı erkeklerle temsil edildiğini söyledim. Namık Kemal’in sahnesi, bayılıp duran histerik kadınlarına, yaşadıklarına aşağı yukarı benzer fiziksel tepkiler veren erkekleri de ekleyerek, belki bir tür kaçınılmaz biçimde sahnede “kadınsılaştıran” erkekler yaratmıştır. Üstelik, erkeklığe, adamlığa yaptığı vurgu ile Paris mektubunu burada yıllar sonra alıntılanmışken biz.

Baygın Erkekler

Aynı *Kara Bela* oyununda, oyun boyunca savaş alanındaki başarılarına ve yiğitliğine övgüler düzülen Hüsrev ile lâlâ Ahşid arasında oyununun başında şöyle bir konuşma geçer.

Hüsrev: Lala! Lütfediniz, izin veriniz de ben gideyim.

Ahşid: Niçin efendim, rahatsız mı ettik?

Hüsrev: Hayır, bir taraftan olayın, bir taraftan da sözlerinizin etkisiyle gönlüm o kadar doldu ki, ya ağlayacağım, ya bayılacağım veya terbiye dışı bir harekette bulunacağım. [s. 102]

Ve Tanpınar’ın her şeyi bazen de biraz fazla gören gözü bu noktayı atlama-mıştır. O da gözlemini *Celaeddin Harzemşah* oyunu üzerine yoğunlaştırmış ve galiba aynı şeyi görmüştür.

Celâl’in en büyük zaafı bütün Namık Kemal tiyatrolarında olduğu gibi başlar başlamaz bir tâlâkat (düzgün konuşma) tufanı haline gelen belâgatindedir. İşin garibi o kadar kahraman olan Celâl’in duygularından bahse başlar başlamaz alelâde bir hissiliğe düşmesi ve sızlanmaya koyulmasıdır. Bu sızlanış hislerimiz üzerinde düşünmemiş bir kültürün tabii neticesidir. Ayrıca Namık Kemal’in kendisi de hissî ve tiyatraldır.

Onun kahramanları his ile hissiliği, ihtirasla ihtiras taklidini, tiyatralı karıştırırlar. O nasıl sözün kudretini büyük ve şişkin kelime yahut hayalle elde edilir zannederse hislerin de helecanla, telâşla ifade edileceğini zanneder. Onun için söz bu eserde boşlukta yüzer.¹

Bu bulguların ucunu sanırım bir sonuca değil de bir uçuşa bağlamak mümkün olabilecek ancak. Deneyelim.

Buraya kadar dağınık bir biçimde sıralanan düşünce parçaları birleştirildiğinde ortaya ilginç bir sonuç çıkmaktadır. Tanzimat döneminde, demek ki, Batı tarzı Türk tiyatrosunun başladığı noktada, Tanzimat aydınlarının neredeyse hepsi tiyatroyu önemsemiş ve bu Batılı form içinde denemeler yapmış ya da iyiden iyiye bu forma yerleşmiştir. Merak ettikleri bir şeydir sanki Batı tarzı tiyatro, istemeden, adım adım yavaşladıkları bir şey. Dönemin neredeyse bütün önemli yazarlarının dram formunu en az bir kez denediği iddia edilebilir kolaylıkla. Ancak, herhalde, bu denemelerin büyük çoğunluğunda, Batı tiyatrosu bir bakıma giderilemez bir huzursuzlukla birlikte edinilmiştir. Etkilenme endişesinin ve, Gürbilek'ten devralınmış bir terimle, kadınsılaşma korkusunun yanı sıra, kadının sahnedeki varlığı, yani mahremin namahrem karşısında, hareme girmeye izni olmayanların karşısında sergilenmesi erkek yazar için daha metin düzeyinde bile bir huzursuzluğa dönüşecektir. Tanzimat'ın algıladığı haliyle Batı sanki fethedilmeyi bekleyen genç bir kızdır. Ancak, anlaşılan o ki, uzaktan genç kız zannedilen, "bikr-i fikri" ile "dişi" Avrupa ve onun tiyatrosu, yaklaşıldıkça Namık Kemal'in Paris mektubundaki gibi baştan çıkaran, evliyaı azdıran bir 'femme fatale'e dönüşür. Birkaç adım daha atıldığında, tiyatronun kökeninde yer alan "kadın kılığındaki erkek" şaşırtan ve huzursuz eden bir gizli içerik gibi ortaya dökülür.

Diyeceğim o ki, Namık Kemal'in temsil ettiği Batı tarzı Türk tiyatrosu, melodram formu içine yerleşirken, Batı'yı fethetmeye, bir kadını fethetmeye gider gibi gidiyordu; onu görecektir, sırlarını öğrenecek fakat kendini ve erkekliğini kaybetmeyecekti. Ancak, genç bir kız bulmaya gittiği yerde, kadın kılığında bir erkek gördü, görmemesi gerekeni yani, üstelik kişisel olarak yazarın namusu değil, şimdi bütün bir milletin ırzı söz konusuydu ve Osmanlı oyun yazarı, kabullenemediği içeriğin bir semptomu olarak,

1) Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* (İstanbul: Çağlayan Kitabevi), s. 395-396.

Tanzimat melodramlarını ancak ve mecburen belirgin bir histerik tondan kalkarak kurabildi.

Şimdi, melodramın Namık Kemal tiyatrosundaki semptomatik varlığına işaret etmişken, Türk tiyatrosunun ikinci evi sayılabilecek gerçekçiliğe bakmaya geldi sıra. Kuşkusuz, orada da belli bir takım kopmalar söz konusu. Kopmalar nasıl, ne zaman, ne ölçüde vuku bulmuştur, bir sonraki bölümde bu sorulardan yola çıkarak devam ediyorum.

Cumhuriyet Tiyatrosu ve Gerçekçilik: İbsenciliğin Keşfi ve “Tasfiye”si

Eğer Tanzimat, Mehmet Ali Kılıçbay'ın iddia ettiği gibi,¹ içinde yaşanan bozulma sürecinden kurtulup eski kusursuz düzene, ideal olana dönmek, geçmişi yeniden kurmak için yapılan hamleler toplamı ise, genellikle var-sayılanın aksine, bir ilerleme/modernleşme/Batılılaşma projesi olmadığını, yüzeysel görünüm ile gerçek niyet arasındaki farkın yarattığı bir ironi ile karşı karşıya olduğumuz söylenebilir. Bir önceki bölümde andığım ve *Gülrihal*'in yazarı olarak ele aldığım Namık Kemal'in tiyatrosunda, sonraki dönemlerde kolay kolay rastlanamayacağını daha önce de söylediğim bir zamansallık bilinci ve kurgusu var. Oyunlarında yarattığı bugün kısmen de olsa geçmişle ilişkilendirilir ve oyunları kendilerine bir artalan kurmaya çalışır. *Vatan yahut Silistre*'de Zekiye'nin babasına yeniden kavuşması, bir anlamda, oyunun geçmişine ilişkin serimden takip ettiğimiz bir meselenin oyunun finalindeki çözümde yeniden belirmesi, bu türden art alanlı bir öykü kurulmasını sağlamakta ve oyunun yarattığı yüzeye kısmi bir derinlik

1) Mehmet Ali Kılıçbay, “Tanzimat Neyi Tanzim Etti?”, *Argos*, no. 15. s. 58'den alıntılanarak aktaran, Jale Parla, *Babalar ve Oğullar* (Ankara: İletişim Yay., 1990), s. 11.

sağlamaktadır. Benzer biçimde, *Akif Bey*'de de hikâyenin bir artalanı vardır. Bana kalırsa, Namık Kemal de, bütün yenilikçiliğine, değişimciliğine karşın, bir Tanzimat ideologu olarak geçmişte gerçekleşmiş ama şimdi her nasılsa uzağına düşülmüş bir ideale, döngüsel tarih anlayışının yerküreye uyarlanmış haliyle Batı'ya, "ileriye" doğru yürünmesi halinde yeniden ulaşılabileceğini varsayıyordu. Türk tiyatrosunda, sonradan kaybolacak, bir neden-sonuç ilişkisini zayıf ya da güçlü bir geçmiş-şimdi diyalektiğine oturtan Namık Kemal'in bunu yapabilmesinin ardında, geçmişten kopmak şöyle dursun, geçmişi bir ideal olarak kavramlaştıran bir duruş vardır. Namık Kemal, Tanzimat'ın "babalar kuşağı"na mensuptur¹ ve bir sonraki kuşakta başlayacak olan dinin gözden geçirilmesi, pozitivistin benimsenmesi, Voltairecilik gibi "radikal" meselelere bütünüyle uzak kalacaktır. Sürgüne, takibe, yasaklamalara uğramış bir Namık Kemal'den söz ettiğimin farkındayım elbette, ama, yine de, Hilmi Ziya Ülken'in değerlendirmesiyle, Namık Kemal'i "İslam-Türk geleneğine bağlı, muhafazacı bir meşrutiyetçi olarak"² ele almak tiyatrosundaki eğilimi anlamak açısından değerli bir cümledir. Özetle şunu söylemek istiyorum: Namık Kemal'in geçmişle bir bağı, bir hesabı vardır ve bu "hesap" metinlerinde artalanlı öykülerle yansıtılır. Cumhuriyet'in ilk dönem oyun yazarları açısından da benzer bir gerekçelendirmenin işleyebileceği varsayımıyla, biraz daha sonrasına, geniş bir adımla bir başka "kırılma" anına, Ahmet Oktay'ın –bütün yazdıkları gibi– son derece zihin açıcı çalışması *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*'nda saptadığı üzere, sanki "bir bellek yitimi"ne açılmış Cumhuriyet'in ilk yıllarına geçmek istiyorum.³ Burada, hem Tanzimat gibi bir Batıcılık ideolojisinin hakim olduğu, "muasır medeniyetler" olarak tarif edilen ülkeleri yakalama hedefi üzerine kurulmuş bir ideoloji hakim, hem de Cumhuriyet öncesi dönemde de yazan insanların sonrasında bir kez daha geçmişi yok saymaları gerektiğine ilişkin bir ideolojik bombardıman var. Cumhuriyet ideolojisinin anahtar sözcüklerini içerecek bir tümceyle ifade edilecek olursa, bu yeni ideolojinin *meşkûre*'sinin pusulası *muasır* medeniyetleri gösterecektir hep ve bunu yapabilmek için *reddi miras*, dünden, geçmişten gelen ne varsa –Tanzimat da dâhil olmak

1) Jale Parla, a.g.e., s. 95.

2) Hilmi Ziya Ülken, *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi* (İstanbul: Ülken Yayınları, 2001), s. 111.

3) Ahmet Oktay, *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları* (İstanbul: B/F/S Yayınları, 1986), s. 296.

üzere– hepsinin reddi esastır. Bombardımanın tozu dumanı dağıldığında kapitalizme giden yolun da ucu görünmeye başlayacaktır. Özellikle Demokrat Parti iktidarı sonrasında kapitalizm dışı bağımlı bir karakter kazanmaya başlayarak ivmesini de artıracak ve sonradan 12 Mart ve 12 Eylül darbeleriyle –sendikal hakların askıya alınması gibi uygulamalarla– önü açılarak desteklenecek burjuvazi palazlanma dönemini de yine bu yıllarda yaşayacaktır. Dünyanın neresinde kurulmuş olursa olsun, kapitalizm *şeyleşme*’nin rahmi olmaya uygun doğasıyla, unutmayı kendi kurucu ilkesi haline getirir çünkü. Adorno ve Horkheimer’in *Aydınlanmanın Diyalektiği*’nde son derece çarpıcı bir örnekle göstermiş olduğu gibi, “her şeyleşme unutmadır”. Kitapta, “İlerlemenin Bedeli” başlıklı bölümün altında, fizyoloji uzmanı Pierre Flourens’in bir mektubuna yer verilir. Flourens hayvanlarla yapılan deneylerde kloroformu ilk kullanan ve maddenin içeriği konusunda detaylı çalışmalar yapmış isimdir. Mektupta, kloroformun ve her tür narkozun yarattığı mucizenin aslında bir yanılsama olabileceğine işaret edilmektedir. Narkoz uygulanan canlı acı hissini yitirmemekte, sadece acıyı sonradan anımsaması engellenmektedir. Üstelik, hekimler artan dozlarda kullandıkları kloroform benzeri maddelere güvenerek hastalar üzerinde her geçen gün daha karmaşık, daha uzun sürecek ameliyatlara girişmektedirler. Oysa, bu uygulamalar sırasında hastanın hissettiği ancak sonradan anımsayamayacağı acılar, narkoz altında acıdan kıvranarak ama tepki veremeyerek ölmeye kadar gidebilir. Peki, bu durumda, ilerleme için ödenen bedel çok yüksek değil midir? Pierre Flourens’in mektupta ileri sürdüğü düşünceleri ve yakıcı sorusu, Adorno ve Horkheimer’in yorumları ile daha da çarpıcı hale gelir.

Belki de, bizim genel olarak insanlarla ve doğayla kurduğumuz ilişki, ameliyattan sonra kendimizle kurduğumuz ilişki ile aynı şey üzerine kuruludur: acıyı unutmak. Kendimizle diğer insanlar arasındaki mesafe aynı zamanda şimdimiz ile geçmişin acılan arasındaki mesafedir; aşılmaz bir engeldir. Doğa üzerinde kurulan daimi egemenlik, tıbbi ve tıp dışı teknikler ancak unutma ile mümkün olabilmektedir. Bellek yitimi bilimin aşkın koşuludur. Her şeyleşme unutmadır.¹

1) Adorno & Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, çev.: John Cumming (New York: Herder & Gerder, 1973), s. 230.

Bu alıntıyla göstermek istediğim şey iki yöne doğru işliyor: bir, kapitalizme uzanan gelişim yolunun “şeyleşme”den ve “unutma”dan bağımsız gerçekleşemeyeceği ve kaçınılmaz biçimde tarihsel sürekliliği ortadan kaldıracak ilkesini anımsatmak, ikincisi, unutmak zaten kapitalizmin hem kaçınılmayacak yan etkisi, hem besleyicisiyken, bir de bunun politik bir tercihle özellikle sloganlaştırılıp gündelik politik ve kültürel dilin bir parçası haline getirilmesinin yaratmış olabileceği çok büyük bir yarığa işaret etmek.

Bu noktada, melodramı örnek alarak yazan Namık Kemal'den sonra iki örnek üzerinde durmak istiyorum. Bu örnekler, ilk örnekten yaklaşık altmış sene sonra ve büsbütün başka bir ideolojik iklimde üretilmiş ve bu kez pusulasını Hugocu bir romantizmden Ibsenci bir gerçekçiliğe kaydırmıştır. İlk örnek Halit Fahri Ozansoy'un “manzum facia” altbaşlıklı *Hayalet*'i, ikincisi de Necip Fazıl Kısakürek'in *Bir Adam Yaratmak* isimli oyunu. Oyunlar sırasıyla 1935 ve 1938 tarihlerinde yazılmış ve her iki oyun da Ibsenci bir geçmiş odağı üzerine kurulu.

Bu iki oyunun Ibsenci kurgusuna ve temalarına bakmadan önce, sahne betimlemelerindeki Ibsenci perspektifi görmek/göstermek gerekiyor. *Hayalet* oyunun “İkinci Tablo”su “Nişantaşı'nda, Bay Nedim'in evinde, ince bir zevkle döşenmiş küçük bir istirahat salonu”na açılır. Odanın betimlenişi, geriye doğru açılan derinlikli perspektifi, uzakları gösteren artalanı ile Ibsenci niteliğini hemen açığa vuracaktır:

Sağda, dipte kıvrılan methalden büyük salona geçilir. Dipte, sahnenin tam karşısında geniş bir balkon, bu balkonun açık duran kapısından bahçenin ağaçları ve ta uzaktaki tepeler görünür. [H., s. 9.]

Yine, Sekizinci Tablo'da, bu kez Göztepe'deki bir köşkün geniş bir kameriyesinde başlar oyun. Buradaki sahne direktifi de benzer bir mantıkla kuruludur.

Kameriyenin sağ ve sol tarafları sarmaşıklarla örtülüdür. Dipteki kapıdan bahçenin ağaçları ve biraz ötedeki bir katlı köşkün bir kenarı ile ta nihayetdeki ufuk ve denizin bir parçası görünür. [H., s. 83]

Uzaktaki körfezden denizi gösteren, içinde bir kameriyesi de olan *Denizden Gelen Kadın*'ın sahnesinde, Ibsen'in bir oyunundayızdır adeta.

Aynı sahne düzenlemesinin *Bir Adam Yaratmak* metninde de geçerli olduğunu görmek şaşırtıcı değildir.

Boğaziçi'nin Anadolu yakasında, büyük bir yalının taşıdığı. Karşıda ve orta yerde rıhtıma açılan camlı kapı.[...] İki kanadı açık kapıdan çırpıntılı deniz ve Rumeli kıyıları görünür.¹

İkinci perdede, değişen mekâna rağmen, geriye doğru açılan dekor anlayışı ve betimlemesi değişmez.

Maçka taraflarında bir apartmanın büyük salonu. Karşısından ve orta yerde, bir buçuk metre genişliğinde, kapısız bir geçit. Bu geçit, salonun yarısı büyüklüğünde, sol nısfâ isabet eden bir iç odaya açılır. Salonun ortasından iç odanın yalnız sağ köşesi görünür. Bu köşede, kenarları yastıklarla çevrili bir duvar, duvarın önünde duvara bitişik tabure. Taburede bir abajur. [B.A.Y., s. 51]

Burada, sahnenin kurulum tekniği neredeyse birebir denebilecek bir yakınlıkla, diyelim, *Yapı Ustası Solness* ve *Yaban Ördeği*'ndeki giriş direktifleriyle Ibsen'i yankılamaktadır. Sahne direktiflerinden türetilen bu ilk "derinlik" işareti, oyunlar incelendikçe başka uygulamalarla birleşip, Cumhuriyet döneminin ayrıksı metinlerinin alamet-i farikasına dönüşecektir.

Hayalet oyunu bir prologla açılır. Burada, bir Adam ile bir hayaletin karşılaşması verilir. Adam, belli ki, intihar için bir köprüye gelmiştir ve "esrarlı ışıktaki" "bir ölü yüzü kadar solgun", "sonsuz bir yeisle uzun uzun sulara bakmaktadır".² Hayalet de Adam gibi "suların sonsuz derinliğinde sükûn aramış ama sonunda denizin dibi ona da zindan olmuştur". Bir kadını sevmek insanın başına gelebilecek en büyük felakettir ve o yüzden şimdi Adam'ın Hayalet'e bakıp "ibret alması" gerekmektedir. Yapılması gereken bellidir: "Yaşa ve tahammül et:/ Kadın tükürmez bile geçerken nâşımıza." Oyunun bundan sonrasını yönlendirecek repliğini söyler Hayalet, Prolog'un son sözü olarak:

Saz dolu, balçık dolu, gece dolu inlerden/ Bir tılsımla dirildim (...) gidiyorum.../ onun başı görünen ıslıklı pencereye (...) yatağına bir yılan gibi süzüleceğim... Hortlamam diyen ruha... (korkunç bir kahkaha) / oradan güleceğim. (Hortlak, Prolog, s. 5-8)

1) Necip Fazıl Kısakürek, *Bir Adam Yaratmak* (İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 1995, 9. basım), s. 11.

2) Halit Fahri Ozansoy, *Hayalet* (İstanbul: Kanaat Kütüphanesi, 1935), s. 5.

Ayılıncaya kadar onu kolumda tutmak,
 Gül kokan nefesini koklamak ve uyutmak
 Kalbimde boynu bükük aşkımın çocuğunu [H., s. 28]

diye dile döküp bu gizli aşka izleyiciyi/okuru ortak ederken, bir yandan da yazmaktan başka çıkışı olmadığını hissettiği için “büyük ıstırabını satırlara gömerek” kitabına şu tümceleri yazar:

Esasında her sabit fikir bir ihtirastır,
 İhtiras bir hükümdür, bir düsturdur, bir nastır
 İhtiras bir arzudur, bir aştır veya bir kin,
 Fikirler boyun eğer önünde bu kudretin.
 Ruh denen bu karanlık uçurumun ejderi,
 İhtiras olmasaydı âlem dönerdi geri,
 Yeniden hilkat olur, tutuşurdu küreler [H., s. 28]

Böylece, oyunun iki temel izleği, gizli aşk ve ruh denen karanlık aşikâr edilmiş olur. Bu üçüncü tablo, oyunun genelindeki Ibsenciliğe belki Ibsen’in sembolist oyunlarındaki ölüm temasının, Maeterlinkci denecek bir rüzgârın ve sembolizmin tiyatrodaki temel sembollerinden olan ayın eklenmesi ile ilginç bir bölüm haline gelmiştir. Nermin’in bayılması ile davet sona ermiş, herkes evlerine çekilmiştir. Bir şehrin yukarıdan görüntüsü ve çatılar arasından seçilen ayın yüzü yavaş yavaş değişir ve üzerinde gözler ve ağız belirir: Ay şimdi evlerine dönen davetlilerin o gece hakkındaki gizli konuşmalarını gösterecektir bize. Aynı ayrı evlerde tek tek ışıklar yanar. Her defasında farklı bir ailenin evindeki konuşmalara şahit olur izleyici. Bu konuşmalarda “olağan” dedikoduların, çekiştirmelerin yanı sıra, Saip’in Nermin’e duyduğu aşkı herkesin bildiğini, Nermin ile Nedim’in oğlu Necdet’in, “ölenin oğlu” olduğu dedikodusunun dolaştığı anlaşılır.

Dördüncü tablonun başında, Necdet’in Saip’le yaptığı telefon konuşmasından, Nermin’in olayın üzerinden geçen bir ay boyunca geceleri kâbuslar görmeye devam ettiği öğrenilir. Bu telefon konuşmasında, Nedim, Saip’i, kendi kliniğinde Nermin’e küçük bir oda ayırarak müşahadesi altında tutmaya ikna eder. Bu arada, Necdet ile geçen her sahnede bir önceki “tabloda” duyulan dedikodunun gerilimi hissedilir. Ya Nedim’in oğluna sert bir davranışında, ya gece onun başucunda ağlamasında hep belli belirsiz bir keder titreşir. Altıncı tabloda artık Nermin Saip’in kliniğindeki odasına yerleşmiştir. Burada, Saip’in hastabakıcısına verdiği

talimatlarda rüyaların önemine değinilir ve uykudaki sayıklamaların not edilerek üzerinde durulmasının tedavi açısından zorunluluk olduğuna işaret edilir. Aynı tablonun ikinci meclisinde, Nermin'in "Gözlerinin altı çürümüş mosmor! Yüzün mumya renginde" [H., s. 54] diyerek başladığı uyku sayıklaması, III. Meclis'te düşün odada canlanması ile sürer. Nermin ve eski sevgilisi birer gölgedir burada ve, bu gölgelik hali dışında, içine hiçbir düşsel ögenin sızmadığı gerçekçi tonda, bir flashback sahnesi olarak kurulmuştur. Bu sahne sayesinde Nermin'in hasta babasını ve ihtiyar annesini üzmemek için zengin Nedim'le evleneceği hafta, olasılıkla son kez, eski sevgilisi ile konuştuğu güne tanık olunur.

Nermin'in bu düşü gördüğü gece, ikiye bölünmüş sahnenin Saip'in klinikteki çalışma odasına ayrılmış bölümünde, Saip yine kitabı üzerinde çalışmakta,

Hastanın rüyaları deşildiği zamanlar,
Görürüz ki en korkunç olan *refoulement*lar,
Ta derine, utanan şuurdan kaçmışlardır,
Ve şuurun altında bir kanat açmışlardır: [...]
Cinsî ihtirasların çırpındığı pusudur
Şuurun, üzerinde kapandığı o zindan.
Yarasalar, uykuda, o zindan kapısından
Süzülür ve ordan yukarı bir yol olur:
Hepsi başka bir şekil, başka bir sembol olur
Bir rüyanın içinde genişleyen hayaller...

gibi son derece Freudyen tümceler yazmaktadır. Tam o esnada, Nermin'in rüyasından çıkıp gelmiş gibi, yine üzerinden sular sızarak Hayalet görünür Saip'in penceresinde ve eğilip Saip'in elini tutarak ona "Nermin'i seviyorum" tümcesini yazdırır. Birkaç meclis sonra, Nermin, Saip'in çalışma odasına gelir. Saip'in, içinde yaşadığı dönemin toplumunu bir "yığın fecatı" olarak betimlediği ve kendi yazdıklarını da "cemiyetin üzerine düşen sis"i "kamçılایan yağmur" olarak nitelendirdiği kitabı üzerine konuşulur. Öyle ki, yazılmakta olan kitap "ağzı dili olmayan zavallı bir eser değil (...) biraz sert"tir. "Bir tek meziyeti var"dır, tam bir insan gibi "mert"tir; "yalnız çıplak hakikat" içerir... "Başka ne süs, ne giyim" vardır onda. [H., s. 80] Bu bölüm, meraklanan Nermin'in kitaba göz atması ile bir gece önce hayaletin Saip'e yazdırdığı ve Saip'in de henüz farkında olmadığı tümceyi okuması ve Saip'in büyük şaşkınlığı ve dehşeti ile sona erer.

Yeni meclis, kiralanan bir köşkün bahçesindeki kameriyede açılır. Bu meclisin birbirini izleyen bölümleri boyunca, Nermin'in belli bir iyileşme göstererek klinikten ayrıldığı ama hâlâ buhranlarının, korkularının sürdüğü gösterilir. Nihayet, oyun bir gece Nermin'in, yine kaynağı belirsiz bir korkuya düşmesiyle kendini odasına kapatması ve bir kez daha ziyaretine gelen Hayalet'in onu sulara kavuşmaya davet etmesi üzerine kendini balkondan aşağı atması ile son bulacaktır. Oyunun son tablosunda, balkonun altındaki havuzdan Nermin'in boğulmuş cesedi çıkarılır. Nedim'in "Ah o katil hayalet boğdu onu havuzda" sözüne Freudyen doktor Saip'in verdiği, bilinçaltı güçlere işaret eden yanıtla oyun biter:

Hayır boğan o değil [...]

Libidosu!

Vahşi nasıl ormanda beyazlara bir pusu

Kurarsa, o cinsiyet açlığı da, bedbahta

Öyle bir tuzak kurdu, tuzak gayrişuurda!

Ve öldürdü (...) götürdü onu gelmemek üzere. [H., s. 106]

Oyunun Ibsenci bir formüle uygun düşebilecek bir geçmiş yönelimi taşımasının yanı sıra, öyküsündeki belli unsurlarla da Ibsen tiyatrosunu izlediği rahatlıkla görülebilmektedir. Üstünden sular süzülerek dolaşan Hayalet, pekâlâ, *Denizden Gelen Kadın*'da Ellida'nın geçmişte nişanlandığı denizci sevgilisinin dönüşünü anımsatmaktadır. Yine, Nermin'in suya ilişkin korkulu saplantısı, Ibsen'in oyunundaki Ellida'nın denizle kurduğu ilişkiye benzer ve, nihayet, Saip'in çığır açıcı önemde gördüğü, "herkes tarafından beklenen" kitabı, *Hedda Gabler*'de Lövborg'un yazdığı kitapla birlikte düşünülebilir.

Dönemin dikkate değer bir başka Ibsenci metninin *Bir Adam Yaratmak* olduğunu yukarıda söylemiştim. Burada, mâzi, oyunun asal kahramanı Hüsrev'in de kalbinde vardır. Oyunun başında ruhen de bedenlen de sapasağlam olan Hüsrev oyun ilerledikçe gitgide çevresi ve kendisi üzerindeki kontrolünü yitirecektir. Bir oyun yazarıdır Hüsrev, yazdığı son oyun "Ölüm Korkusu" geniş bir ilgi uyandırmıştır; bu oyun annesini kazayla vuran bir adamın, çektiği vicdan azabı sonunda, babasının yaptığı gibi, kendini bir incir ağacına asarak intihar etmesi üzerine kuruludur. Dış oyun başladığında, gazeteci Turgut, bahçesinde incir ağacı olan Hüsrev'in yaşadığı köşkte yazar ile röportaj yapmakta, oyundaki otobiyografik unsurları anlamaya çalışmaktadır. Kafası "bir arı kovanı gibi

hep ölüm ihtizazlarıyla” dolu ve hep “ölümle meşgul” Hüsrev kendisine yönelen bakışlardan sıkılmış, hayatının didik didik edilmesinden yorulmuştur. Çünkü Hüsrev “mahremi cazibesini duyan”, benliğinin en saklı tarafları “yaralı parmaklar gibi sargılar içinde” olan ve “en keskin ağrısı bu sargılar çözülürken duyan” biridir.¹ Hüsrev’in onlarla birlikte yaşayan kuzeni Selma da bu duyguları paylaşmaktadır. Böylece, oyunun hemen başında, oyun yazarlığımızda pek sık görülmeyen bir “iç insan” meselesine belirgin ve geniş bir kapı aralanır. Tam da Necip Fazıl’ın kendi oyunu için söylemiş olduğu gibi:

Bu piyeste sanatkâr, bir yemişin gizlice olurken ve bir maddenin toprak altında pişerken geçirdiği göze görünmez vücuda geliş safhaları gibi, mahrem hayatı ve iç planı içinde, resmedilmek istenmiştir.²

Oyunun hemen bu sahnesinde, Hüsrev gazetecilerden sakladığı önemli bir kişisel sırrı, babasının gerçekten kendisini incir ağacına asarak intihar ettiğini açıklar, yakın dostu ve içoyunun başrol oyuncusu olan Mansur’a. Bu bilgi, Hüsrev’in oyunundaki diğer bilgilere, örneğin, annesini öldürmesine ilişkin bir önseme yaratır. Yaptığının bilincinde olan Necip Fazıl, bu sahneyi Hüsrev’in annesinin girişi ile yükseltilmiş bir gerilimle kapatmayı da ihmal etmez.

Hüsrev: [...] Piyesimi yaşamış olmamı istiyorlar. Şimdi onları memnun etmek için ne yapmalıyım biliyor musun?

Selma: Susun, susun!

(Camlı kapının sağından Ulviye gelir. Kapıyı birkaç adım geçer, durur.)

Gazeteci Turgut çıkarken anne Ulviye ile karşılaşmış ve Hüsrev’den alamadığı yanıtları, babanın otuz sene önceki intiharını Ulviye’nin ağzından almıştır. Bu arada, Mansur, Selma’yla evlenmek istediğini söylemiştir Ulviye’ye. Şimdi, Hüsrev, aslında, sonradan anlaşılacağı gibi, kendisine gizliden gizliye âşık Selma’ya Mansur’un teklifini bildirerek kararını öğ-

1) Necip Fazıl Kısakürek, *Bir Adam Yaratmak* (İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 1995, 9. basım), s. 21.

2) Der.: Osman Selim Kocahanoğlu, *Türk Edebiyatında Necip Fazıl Kısakürek* (İstanbul: Ağrı Yayınları, 1983) içinde, “Necip Fazıl Kısakürek: Bir Adam Yaratmak”, *Türk Tiyatrosu Dergisi*, s. 82, 15.2. Teşrin 1937, s. 262.

renecektir. Selma teklifi tereddütsüz reddeder. Gazete patronu Şeref ile karısı Zeynep de ailenin dostlarındadır. Üstelik, hemen bundan sonra şahit olunacağı gibi, Zeynep ile Hüsrev arasında sekiz yıldır “yasak” bir ilişki sürmektedir, ancak, belli ki, ilişki yıpranmış, başlangıçta varolan “yabancılikten beslenen sırtın aralarında yarattığı büyü” ortadan kalkmıştır. [B.A.Y., s. 34] Böylece, Hüsrev’in “tabii zevklerini sıhhatle duyan” ve “kendini kolayca onlara bırakan” Zeynep’ten uzaklaşmasını doğal karşılayacak izleyici/okurun, onu, tıpkı onun gibi “içli” ve “kısmetlerini” reddeden Selma’ya yakıştırmaları ve bu ikilinin birlikte olacağına ilişkin bir beklenti geliştirmesi sağlanır. Oyunun son önemli kişisi de aynı gün köşke gelerek kendini izleyiciye/okura tanıttak olan, “dört aydan beri hususi bir kliniği olan” ruh doktoru Nevzat’tır. Doktor, Hüsrev’in oyununu “içindeki marazî psikoloji bakımından fevkalade mühim” bulmakta ve Freud’un “sanatçının nevrozlu kişi olduğuna ilişkin” iddialarını sık sık tekrarlamaktadır. Eve gelen konuklar, Şeref, Zeynep, Nevzat, Mansur ve ev halkı Hüsrev’in oyunundaki kaza sahnesinin inandırıcılığı üzerine sohbete başlarlar. Hüsrev o sahneye inanmayanları ikna edebilmek için Nevzat’ın silahını alır ve “tatbikata” başlar. Zeynep’in inançsızlığı ile kıskırttığı Hüsrev silahı annesine doğrultarak gerilimi yükseltir, ancak bu sırada tesadüfen aralarına giren Selma silahın yanlışlıkla patlaması sonucu vurularak ölür. İkinci perde, başka bir evde, ailenin Maçka’daki dairesinde açılır. Hüsrev yaşadığı acılar nedeniyle saplantılar geliştirmiş, durmadan annesine babasının intiharını sormaktadır. Babası “dünyanın en sıhhatli insanı iken”, “kendine o kadar hâkim iken” “içinde in cin olmayan yalıda” bir gece geçirdikten sonra bir sabaha karşı “o işi yapmış”tır. Ulviye’nin bütün bildiği budur çünkü baba “kendisini vermeyen”, “düşündüklerini hiç söylemeyen”, “yüzünden, halinden de bir şey anlaşılmayan” bir adamdır ve sonradan, babanın portresinden göreceğimiz gibi, sadece fiziksel olarak değil, kişilik özellikleri açısından da oğluyla benzeşmektedir. Bu benzeşim ya da genel olarak “baba mirası/kalıtı” olarak adlandırabileceğimiz olgu çeşitli düzeylerde Necip Fazıl’ın başka oyunlarında, *Künye*, *Nâm-i Diğer Parmaksız Salih*, *Kanlı Sarık*, *Mukaddes Emanet* ve *Sır*’da da etkindir ve aslında kısmen natüralizmin etkisi olarak değerlendirilmelidir. Bu tür Batılı etkiler Necip Fazıl üzerine çalışan Orhan Okay’ın da dikkatinden kaçmamıştır.

Sembolik bir ifade ile asiri bir idealizm, karamsar bir dünya görüşü ve korku duygularıyla tezahür eden Avrupalı yazarların [Ibsen, Strindberg,

Maeterlinck] doğrudan doğruya veya Muhsin Ertuğrul tesiriyle Necip Fazıl üzerinde rolleri olduğu düşünülebilir. Bununla beraber Necip Fazıl'ın tiyatrolarında vak'a, mekân ve kahramanlar tamamen yerli olduğu gibi, tesir etmiş olduğu ileri sürülen bu temaların işleniş de yerli motiflerle gerçekleşmiştir.¹

Oyuna geri dönecek olursak, Hüsrev'in derinleşen bunalımı karşısında, Doktor Nevzat, anne Ulviye'yi Hüsrev'in kliniğe yatırılması için ikna etmeye çalışmaktadır. Bu arada, Şeref'in gazetesinde, Selma'nın yaşarken tutmuş olduğu notların yakında yayımlanacağı ve aslında Hüsrev'i sevdiği haber olarak duyurulmuştur. Üstelik, gazetenin daha önceki yayınlarında, Nevzat'ın dostu hakkında verdiği "muzayenesizlik raporu" ile "kazanın büsbütün maruz görüldüğü" yorumlarına yer verilmiş ve, böylece, Nevzat'ın gizlice iddia makamına verdiğini iddia ettiği rapor da kamuoyuna sunularak Hüsrev'in dengesizliğini ilan edilmiştir. Hüsrev'in artık dostlarına güveni kalmamıştır, hepsini "kefen hırsızları" olarak görmektedir. Hüsrev'in artık "gözünden birtakım perdeler" kalkmakta, "annesi bile gözüne eskisi gibi görünmemekte", "dünyasını kaybetmekte"dir. Hüsrev'in dünyası bundan böyle Hamlet'inki gibidir; "çığırından çıkmış"tır ve oyunun bu noktasından itibaren dinsel açıklamalar meşrulaştıracaktır Hüsrev'in "trajik" yazgısını. Hamlet benzetmesi üzerinden ilerleyecek olursak, bir tek oyunun Horatio'su Mansur'un yanında yırtabilmektedir "deli gömleğini" Hüsrev ve yıkımının nedenini yalnız ona açıklayacaktır:

Hüsrev: [...] Bilmiyorlar. Söyleyemiyorum [...] O benim meğer kurbanımmış. Gafletimin değil, en ahmak tarafımın, sanatımın kurbanı. [...] Ben sanatı hayattan başka bir şey sanıyordum. [...] Orada oyuncaklarıyla oynayan bir çocuk gibi başıboştum. Orada kulluktan çıkıyor gibiydim. [...] Bir hududu zorladım. Meğer kul olduğumu anlamak için Allahlık taslamalıymışım! Meğer nasıl yaratıldığımı anlamak için bir adam yaratmaya kalkmalıymışım! [...] Anlayın bu azabı! Bir azap ki kul olduğum için çekiyorum, çekmemek için Allah olmak lazım. İnsana göre değil bu; yok bunu çekecek âza insanda. [B.A.Y., s. 68-69]

Okay'ın "Batılı temaların işlenişinde yerli motifler" bulmasını sağlayan tam da bu sözleridir Hüsrev'in. Yaratmanın ancak Tanrı'ya özgü olduğu inancı, yaratıcı bireyi tanrısıyla karşı karşıya getirmekte ve elbette karşılaşmadan yenik çıkarmaktadır. Hüsrev elbette çıldıracaktır, çünkü İslam dininin tiyatro sanatı hakkında bir yasağı olmasa da, bu perspektifli resim gibi geriye doğru derinleşen form açıkça resme benzemekte, "bir adam yaratmak", bir insan resmi çizmek anlamına gelmektedir. Hüsrev'in açmazı, karakteri ile aynı işi yapan Necip Fazıl'ı da kendi ontolojisinin ve –Jale Parla gibi söyleyecek olursak– epistemolojisinin yarığına sürükler ve olasılıkla bu nedenle Necip Fazıl'ı, oyun yazmayı sürdürse de, bir daha *Bir Adam Yaratmak*'ta yakaladığı niteliği yakalayamamasının saklı mantığına sürgün eder.

Oyunun bundan sonrası, çözüm sahnelerini içererek, hızla Hüsrev'in yıkımına doğru ilerler. Şeref, gazetesindeki yayınlar için Hüsrev'in gönülünü almak üzere evine gittiğinde, oraya kendisinden önce giden ama kocası gelince saklanan Zeynep'i gizleyen perdeyi Hüsrev'in açmasıyla açıktan düşmanlık etmeye başlar. Nevzat'la işbirliği yaparak, gerekirse devlet zoruyla Hüsrev'i kliniğe kapattırmak için harekete geçer. Bu işbirliği Nevzat'ın da saklı emellerini açığa çıkarır; o da delilik hikâyesi gazetelerden takip edilen oyun yazarını yeni açtığı kliniğine kapatarak reklam yapmayı planlamaktadır. Çevresinde dönen dolapların farkında olan Hüsrev bir süre ortadan kaybolur, sonra yağmurlu bir gecede boş yalıya gider. Oyunun başındaki gazeteci Turgut, patronu Şeref'in onun için kurduğu planı duyurmak ve Hüsrev'i uyarmak için köşke gelmiştir. Az sonra oyunun diğer kişileri de köşkte toplanır. Annesi, oğlunun olası intiharını engellemek amacıyla bahçedeki incir ağacını kestirmiştir. Geçmişle tek ve son bağının koparıldığını gören Hüsrev'in, artık "bu cemiyet içinde yaşamak istemediğini" söyleyerek, kendisini bir hastaneye götürmek için gelen devlet görevlilerine boyun eğişi ile oyun biter.

Sezai Karakoç'a *Bir Adam Yaratmak* için "bir nevi modern Oidipustur"¹ saptamasını yaptıran odak, insanın yazgısı ile ilişkisidir. Ancak, kuşkusuz, salt içeriği değil, biçimsel formülleri de gösteren bir gözlükle bakıldığında, "geçmişte bir şey olur" formülünün kökeni ya da arketipi olan Oidipus metninin bu metnin kaynağı olarak görülmesinin Karakoç'un söz etmediği nedenleri de vardır. Yine, bu metinde yaratılan derinlik izleniminin

1) Der.: Osman Selim Kocahanoglu, *Türk Edebiyatında Necip Fazıl Kısakürek* (İstanbul: Ağrı Yayınları, 1983) içinde, Sezai Karakoç, "Bir Adam Yaratmak", *Diriliş*, sayı: 14 Kasım 1970, s. 348.

“Shakespeareyen oyun içinde oyun”un bir türevi ile de desteklendiği varsayılabilir. *Hamlet*’teki oyun içinde oyun sahnesi olarak bilinen ünlü “Gonzago’nun Öldürülmesi” sahnesi, içine yerleştiği *Hamlet* metnini derinleştirir, oyun kişilerini, *Hamlet*’in izleyicilerinin izlediği *Gonzago* izleyicilerine dönüştürerek içiçe gösterilen iki katman yaratır ve içteki katmanı oluşturan iç oyun, dış oyunun, *Hamlet*’in bir anlamda maketidir. Yakın bir işleyiş *Bir Adam Yaratmak*’ın iç oyunu “Ölüm Korkusu”nda da geçerlidir. İç oyundaki anne yerine dış oyunda Selma’nın öldürülmesi, iç oyundaki intihar yerine dış oyunda –intihar edemediğinden– akıl hastanesine kapatılmaya razı olan oyun kişisi gibi farklar dışında, dış oyun ve iç oyun birbiriyle örtüşür, kesişir, ilişkilendirir. Bu iç-dış ilişkisi de oyuna perspektifli kurulumun yanı sıra, bu Shakespeareyen teknikle desteklenmiş bir derinlik katar. Tabii ki, Shakespeare’in tekniği ile Necip Fazıl’ın teknikleri arasında yine de önemli bir fark kalır; ilkinde iç oyun bir gösteri olarak dış oyuna eklenirken, burada iç oyun salt söz ve düşünce düzeyinde yer bulabilir kendine. Ve, bir fark daha, *Gonzago*’nun öldürülmesi, *Hamlet* ailesinin geçmişi ile ilgilidir. Claudius’un nasıl Baba *Hamlet*’i öldürdüğünü açığa çıkarır ve bütünüyle fizikseldir, oysa, bu metinde iç oyun bir kehanete dönüşmüş, henüz gerçekleşmemiş cinayeti ya da kazayı yaşanmadan işaret etmiştir, bu haliyle de, önseme demeyeceksek, metafizik dünyaya aittir.

Hamlet benzerliğini anan bir başka eleştirmen de bu oyunu “tiyatro eserlerimizin en başarılısı” kabul eden Orhan Burian’dır. O da farklı etkilerin rüzgârından oluşmuş bir fırtınaya yakalanan kahramanın *Hamlet* gibi bir baba kompleksi içinde olduğunu saptamıştır.¹ Yine, Özdemir Nutku, “Söylevci Bir Yazar” başlıklı yazısında, hem kurgu açısından *Oidipus* metni ile benzerlik üzerinde durmuş, hem de –bireyin çevresi ile olan savaş temasını Ibsen’in *Hortlaklar*’ına benzetse de– bu asal temaya bağlı olarak yazılan natüralist oyunlarla bu oyunun temel farkının kişinin yazgısının kendi eylemlerine değil de, müdahale edilemeyecek ilahi bir yazgıya bağlanması ile farklılaştığını iddia etmiştir.²

Bir Adam Yaratmak sosyolojik ölçütlerle bakıldığında da, estetik ölçütlerle bakıldığında da Türk tiyatrosu için önemli tespitler yapmaya imkân tanıyan bir metindir. Necip Fazıl’ın oyunu, yalnızca başlı başına Batılı bir form olarak tarif edilmiş tiyatro sanatının bir başka kültürde, özellikle İs-

1) Sadık Yalsızuçanlar, “Necip Fazıl’ın Sahnelenen Tiyatroları”, *Hece: Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı*, sayı: 97, Ocak 2005, s. 433.

2) Kocahanoglu, a.g.e., s. 338.

lamiyetçe yoğrulmuş bir zihinde açtığı onarılmaz yarayı tarif edişiyile değil, bu epistemolojik ve dolayısıyla ontolojik yarığı özellikle İbsenci bir kurguyla vermesi açısından dikkate değerdir. Bir başka tiyatral form içinde, karakter yerine tiplerin, iç dünya yerine dışsal gözlemlerin yansıtıldığı ve, bir sonraki bölümde tarif etmeye çalışacağım gibi, minyatürün anlatım ekonomisine yaklaştırmış bir form içinde bu karşıtlık kendini göstermeyecek, oyun yazmak hiçbir yazarı bilinç ve bilinçdışı düzeyinde ya da ontolojik sorunlar yaratmak anlamında bu denli rahatsız etmeyecektir. Aslında, Batılılaşmaya –ya da, daha inceltirilmiş bir ifade ile, mevcut Batılılaşma politikasına– zihinsel, politik, dinsel açıdan karşı olan bir oyun yazarının, Türk tiyatro yazınının belki de en Batılı formuyla ürün vermiş olması ve oyununun içsel dramatik çatışmasının yerine aslında kendi çatışmasını koyması ironik ve anlamlıdır. Muhafazakârlığıyla, bozulmamış dünyanın bütün bu değişimlerin öncesinde yaşayabileceğini kuran zihin, bunu anlatabilmek için gemisini dosdoğru Batı'ya sürmüş ve kayalara vurmuştur sanki. Şöyle de söylenebilir; Necip Fazıl'ın yaşadığı günle kapanmamış ve hiç kapanmayacak hesabı, geçmiş bir saplantı haline getirmesine yol açmıştır. Saplantısını merkezine yerleştirdiği metninde de, geçmiş temsil etmek için, Türk tiyatrosunun geleceği olarak görülen Batı tiyatrosunun formlarını kullanmıştır. Belli ki bu yüzden, oyunu seyreden Galatasaray hocası Berjo, locaların arkasından sahneye dalmış ve Necip Fazıl'ın omuzuna dokunarak, “Azizim,” demiştir, “senin yerin Fransa, sen orada olmalısın.”¹

“Sanat şekilleri içinde en büyük keşfin tiyatro olduğuna inanan” ve tiyatroyu “tez’in laf olmaktan çıkıp büyü olduğu yer, işte o esrarlı dört köşe”² ve “ön tarafı açılır kapanır bir mikap (küp) içinde hayatı yakalamak”³ olarak tarif eden Necip Fazıl'ın *Bir Adam Yaratmak* oyunundaki ağaç imgesi oyundan yaklaşık yedi sene sonra kaleme alacağı *Büyük Doğu*'nun çıkış bildirisinde bir kez daha kullanılacaktır ve, gerçekten de, bu anlamda “Türk vatanının ruh zemininde” aranan “Büyük Doğu mefkûresi”, “kökümüzle birine ve dallarımızla öbürüne ilişik olduğumuz Doğu ve Batı dünyaları” arasında aslı bir yüksek gerilim hattında yazılmış bir oyundur *Bir Adam Yaratmak*. Batılı dramatik kalıpları “en iyi” kullanan yazar sıfatı, milli edebiyatçı Ozansoy'a ve Büyük Doğu'nun mimarı

1) Yalsızuçanlar, a.g.y., s. 432.

2) Muhsin Mete, “Bir Adam Yaratmak ve Reis Bey'in Televizyon ve Sinema Uyarlamaları”, *Hece*, a.g.y., s. 402.

3) Yalsızuçanlar, a.g.y., s. 424.

Necip Fazıl'a "nasip" olmuştur ve bana kalırsa bu hiçbir biçimde rastlantı değildir. İçinde yaşadığı sistemle ve mefkûresi ile sorunu olan muhalif / muhafazakâr yazarlar, geçmişle tamamlanmamış hesaplarını görmek üzere, geçmiş odağı üzerine kurulu, perspektif yasaları üzerine inşa edilmiş metinleri ile kazandıkları başarılarla rağmen, bu yazarlık mecrasının yaşarkalmasını sağlayamamışlar, sonradan yazdıkları oyunlarda bu biçimi kullanmaktan vazgeçmişler, kendilerinden sonra gelen oyun yazarları için örnek teşkil etmemişler ve, yaklaşık bir tarihle söylenmesi gerekirse, kırklı yıllarda yerlerini büsbütün farklılaşmış, yazanı, okuyanı, izleyeni tedirgin etmeyen, munis ve sakin bir biçime bırakarak gözden kaybolmuşlardır.

Burada iki saptamanın önüne gelmiş bulunuyoruz: birincisi, Tanzimat'ın özellikle Namık Kemal'in oyunları ile, romantik bir tiyatro formu olan melodramla kurduğu ilişkinin benzerini İslamcı, milliyetçi kanadın cumhuriyet döneminde ve bu rejim altında bu kez Ibsen'le ve öyleyse Batılı tiyatro modernizmi ile kurmuş olduğu, ikincisi ise bu yazma yöneliminin, özellikle de *Bir Adam Yaratmak* örneğinde göstermeye çalıştığım gibi, sanki Batı'nın gidilebilecek en uç noktasına kadar gidip çıldırarak geri döndüğüdür. Sanki Necip Fazıl görmüş ve kendinden sonra oyun yazacaklara göstermiştir ki, sanatsal formlar, bir toplumun tarihsel, dinsel, kültürel gelişimlerinden bağımsız değildir ve öyleyse bir formu benimsemek, yaratıcı özneyi bu alttan alta işleyen mekanizmalarla beklenmedik ölçüde karşı karşıya bırakabilmektedir. Özellikle bu karşılaşmayı ani bir şok gibi deneyimleyecek olanlar açısından, karşılaşma, Hüsrev'inki gibi, korkunç yıkıcılıkta sonlar/sonuçlar yaratabilecektir. Peki, "yaklaşık olarak kırklı yıllarda ne olmuştur da, oyun yazımında başka bir form denenmemeye başlamıştır" sorusunun yanıtını vermek, bu saptamalara rağmen, kolay değildir yine de. Ben burada Orhan Koçak'ın tespitinden, otuzlu yıllarda yoğunlaşan kültürel gerilimlerin 1940'larda, Hasan Âli Yücel'in maarif vekilliğine atanmasıyla birlikte yön değiştiren kültür politikalarının sağladığı gerilim boşalmasına bağlanmasından yanyayım. Koçak, özellikle '80 darbesinden sonra varlığını yoğun bir biçimde hissettirecek Türk-İslam sentezinin bu dönemde oluşmaya başladığını söyleyerek, "40'lı yılların görece kültürel restorasyonu"nun "bazı eski güvensizlikleri bir süre için sağalttığını ve örttüğünü" saptamaktadır.¹

1) Orhan Koçak, "1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları", yay. haz.: Ahmet İnsel, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Cilt 2: Kemalizm* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2001), s. 398.

Hasan Âli'nin "yüzyıllık yaraları gerçekten iyileştirmeyip örten" ve bu nedenle kendisini gerilimin taraflarından birinin en belirgin düşmanı haline getiren Türk hümanizmasına ve buna bağlı olarak değişen kültür politikasına, gitgide daha kuvvetle yerleşen kapitalist koşulların yukarıda sözünü ettiğim hızlı unutmaya eksenini eklediğinde, geçmiş gerilimlerin, dramatik aksiyonun çıkış noktası ve gerekçesi olarak kullanılan formun belli belirsiz ve usulca "tasfiye" edilmesini sağlayan koşulların oluştuğunu söyleyebiliriz sanırım.

Peki, bu belli belirsiz "tasfiye"nin yarattığı boşluğu ne dolduruyor? Geçmişle hesaplaşmanın bir yana bırakılması anlamına gelen bu tasfiye, "sınıfsız, imtiyazsız, kaynaşmış bir kitle" hedefine doğru yol almanın bedeli gibi de görülebilir. Geçmişe değil de geleceğe bakmak, o geleceğe bakmak için de sadece şimdiyi referans noktası olarak kabul etmek Türk tiyatrosunda kaybolmuş görünen bir yazma stratejisinin yerini neyin doldurmuş olabileceğini tahmin etmeyi kolaylaştırıyor zaten. Bana öyle geliyor ki, ortadan kalkan/kaldırılan türlerin yarattığı boşluk önce bir süre Batılı formlarla doldurulmaya çalışılmış, yeni model boşluğu dolduracak kadar gelişemediğinden (Batılı formun yerel oyun yazarlığında gelişmeden kalmasını açıklayacak anahtar, yine, Jale Parla'nın Tanzimat romanının Batı romanından farklılaşmasını açıklamak için kullandığı epistemolojik farklılıktır), kültürel ve estetik bellekten gelen sızıntılar bu boşluğa doğru akmaya başlamıştır. Belki, burada, yeniden Orhan Koçak'ın *Kaptınlmış İdeal*'ine dönerek "ulusal bilinç, kendi yarasıyla, kendi gediğiyle aynı anda başlamıştır: bir yara, bir gedik olarak başlamıştır"¹ saptamasını gündeme getirmek gerekiyor. Koçak'ın gedik derken Tanzimat'ta Osmanlı'nın kendini Batı ile karşılaştırmaya karşılaştırmadan yenik çıkarak başladığını –Jale Parla'yı da anımsatarak– kastettikleriyle benim burada "reddedilen geçmişe ait sanatsal formların yarattığı boşluk" ve o boşluğu doldurmak için geçmişten bugüne doğru sızan yaratma biçimleri" formülüm arasında bir bağlantı varmış gibi geliyor bana. Sızıntı derken ima ettiklerim bundan sonraki bölümün içeriğini oluşturuyor; temelde minyatür ve anonim metin düşüncesini besleyen sözlü kültür ve ortaoyunundan gelen nitelikler, Batılılaşmış yerli oyun yazarlığında kendi yokluklarından doğan boşluğu bir kez daha doldurmak için, gömüldükleri yerden çıkıp gelmiş gibi görünüyorlar.

1) Koçak, a.g.e., 1996, s. 100'deki dipnot.

Türk tiyatrosunun dramatik malzemesini seçerken geçmiş bugünün gerekçesi olarak gösteren bir anlayışa pek rağbet etmediğini, bu seçimin de oyun metinlerinin tekniğinde, artalanlı öyküler yerine, şimdide başlayıp şimdide biten, derinlik yaratma arzusu ile donatılmamış bir kurguya yer açılması için uygun bir zemin yarattığını daha önce de söyledim. Bu bölümde, bu tercihin estetik ve sanatsal gerekçelerini görmeye/göstermeye çalışacağım. Bu çalışmada tiyatro sanatı ile resim sanatının yolu iki yerde kesişti; Diderot'nun resim sanatı ile burjuva tiyatrosu arasında nasıl bağlantı kurduğunun gösterildiği ve sonra da Ibsen tiyatrosunun perspektifli bir resim gibi, kaçış noktası dramaturgisi dediğim bir teknikle okunabileceğini varsaydığım bölümlerde. Şimdi, bir kez daha, aynı bağlantı biçimini Türk Tiyatrosu için kurmayı deneyeceğim.

Tiyatro hakkında konuşurken resim analogisinin –deyim yerindeyse– böyle “yağ gibi” işleminin nedeni ortada: Batı tiyatrosu kendini bir çerçeve düşüncesi üzerine kurmuştur. Her daim karşısından bakılan, bakını belli bir mesafede tutan ve ona kendisine nasıl bakması gerektiğini ima, hatta dikte eden bir formla bağlamıştır kendini. Batı geleneğinde duvara asılan çerçeveler sadece karşıdan bakılma koşulunu değil, kar-

şıdan ve yalnızca belli bir açıdan bakılma koşulunu sağlayacak biçimde belli bir eğimle asılır. Böylece, resim, kendine, kendi önerdiğinin dışında hiçbir bakılma stratejisi ile yaklaşılamayacağını garantisini kurmuş olur.

Peki, Osmanlı için bunun karşısına konabilecek ne var?¹ Resim-tiyatro ilişkisinin üçüncü ayağında minyatüre bakmak istiyorum. Perspektifi hiçe sayan, “minyatürleştirdiği dünyayı avucunun içinde tutan”,² “Batı sanatında duvara asılan resimler gibi karşıdan bakılamayan”, çünkü bir kitap resimleme sanatı olarak “zaten daha baştan okunmak üzere örgütlenmiş” minyatür ile³ Türk tiyatrosunun artalansız, geçmişin yavaş yavaş serimlenmesi ile oluşturulan metin içi derinliğe başvurmayan, şimdi ve burada “bir gün bir şey olur” formülü ile sadece şimdi ve hemen sonrası arasına ya da genişletilmiş bir şimdi içine yerleşen formu/formülü arasında bir ilişki olduğunu söylemeye cesaret edeceğim.

Genişletilmiş şimdi bir dünya algısına işaret eder. Geçmiş zamanlarla bağı kopmuş, gelecek zaman ile ilgili tasarıları kuramayan ya da kurulmuş tasarıları içselleştiremeyen, öyleyse, dününe dargın, yarınına kayıtsız ya da inançsız bir zihin yapısıdır egemen olan. Aslolan ‘an’dır yani. Her şey ‘şimdi’de olup bitmektedir. Bu durumda, gerekçelendirmenin iptal edilip sürekliliğin sekteye uğratıldığı, zamansallıktan koparılmış bir oluş halinden ve onun temsilinden söz edilmektedir. Minyatür bunu yapar. Figürlerin, Batı temsil sanatından aşına olduğumuz biçimde, “fiziksel anlamda” bile ayaklarının yere basmadığı, yüzey içinde konumlandırılışlarının bir tür yüzergezerlik hissi vererek, bir paradigmaya bağlı olmaksızın eklenen ayrıntı ve süslemelerle gösterildiği bir formdur minyatür. Minyatürün oluşturduğu ve derinliksizlik izlenimi ile hep sadece bir yüzey olduğunu anımsatan sathı, düzenlendikleri kesin olan ama hangi kurala göre düzenlendikleri konusunda en ufak bir fikir vermeyen figürleri ile bakını şaşırtmaya, onun beklentisini bozmaya her an hazır, burada başlayıp burada biten, ama tam olarak ne zaman biteceğini bilmenin mümkün

1) Burada, örneğin, Doğu terimini kullanmamamın pek çok nedeni var. En büyük korku Doğu’nun genellemeler yapıldığında yanlışlığı düşülmesini sağlayacak denli büyük ve renkli bir yer oluşu. “İslamiyetin doğusu olarak doğu”da bütünüyle başka kuralların geçerli olduğunu bilmek genel bir kategori olarak Doğu demeyi güçleştiriyor. O nedenle, genellikle bu bölümde ve başka yerlerde “Osmanlı”yı sadece siyasi bir devlet olarak değil, bugün üzerinde yaşadığımız toprakların üzerine kurulmuş bir kültür iklimi olarak da kullandığımı belirtmeliyim.

2) Gaston Bachelard, *a.g.e.*, s. 168.

3) Zeynep Sayın, *İmgenin Pornografisi*, s. 192.

olmadığı bir bakma serüvenine zorlar. Mademki bir kitap formu içindedir, ona hep yukarıdan ve sabit bir noktadan, belirli bir ‘manzar’dan bakılacaktır. Ancak, bu sabit noktadan kalkan bakış, perspektifli resmin göze öğrettiği gibi çizilmiş bir patika bulamaz kendine. Figürlerin dikkati kendi üzerlerine çekmek için birbirleriyle rekabet ettikleri, kaotik denebilecek bir kalabalık içinde, her defasında yeniden bir bakma yolu çizmek durumundadır göz kendine. Yalnız ve rehbersiz çıkılan bir yolculuktur bu; kişisel bir serüvene dönüşmesi de, dünyanın temsili olma iddiasını taşıması da bundandır. Bütün zamanların ve mekânların üstünde ve ötesinde kendi hikâyesini kurar. Hiçbir figür mantıksal, zamansal ya da mekânsal olarak birbirine bağlanmaz, hiçbir figür yokluğu ile büyük bir boşluk yaratmaz ama varlığıyla “dünya temsili”nin bir parçasıdır. Öyleyse, minyatürün ekonomisi, tuhaf denebilecek bir paradoks üzerine kuruludur: Her figür vazgeçilebilir, görmezden gelinebilir olduğu halde, bir “dünya hali” her nasılsa izhâr edilebilmektedir. Üstelik, bir “gerçekçi” ton egemendir minyatürlere. Beklenti de bu yöndedir zaten. Şehnâmecî Tâlikizâde, *Eğri Fethi Tarihi*’nin sonunda eseri resimleyen Nakkaş Hasan’ı yarattığı gerçeklik etkisi ve inandırıcılığından ötürü övmektedir.

(...) Herhangi bir meclis çizip şekillendirdiğinde, âşıklar keyiflerinden canlarını verirler. Eğer heybetli bir pehlivan çizse, görenler gücünü kaybedip korkudan sırtüstü düşerler. Güneş resmi çizse görenler sıcaklık hissederler. Çimen çizse tazelik verir. Eğer bir kâğıda gülistan çizse, onu gören bülbül feryad etmeye başlar. Eğer Leylâ’nın mevzun boynunu çizse, ağlayan âşıkları Mecnun eder.¹

Alıntının işaret ettiği önemli mesele şu: Osmanlı minyatürü, Batı resminin inandırıcılığı sağlamakta kullandığı tekniklerin hiçbirini kullanmadan bu etkiyi yaratmanın bir yolunu bulmuştur. Bu yol, Sezer Tansuğ’un yorumuna göre, “çeşitleme” ve “ekleme” tekniklerinden geçer. “Aynı dekor çerçevesini kullanan ve parçacı, eklemeci bir yol tutturarak tasvir dizisi içinde, çeşitlemecilik ve değiştirmecilik, parçalar arasında zorunlu” bir bütünlemeyi hazırladığı gibi, “parçanın ayrımını, bağımsızlığını, parça olarak değerini” kurarak bir yandan da “parçayı kaçınılmaz şekilde bütüne

1) Alıntılanan Metin And, *Osmanlı Tasvir Sanatları-1: Minyatür* (İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2002), s. 127.

katıp, sıraya, diziye bir çeşit gelişmeyle" bağlamaktadır. Burada, Tansuğ, Nakkaş Osman'ın *Üçüncü Murad Sumamesi*'ne bakmaktadır ve bir olayı anlatmak için art arda dizilen minyatürler arasındaki ortak unsurları, sonra ortak unsurların uğradığı değişimi ve çeşitlenişleri, "tamamlanan bir anlatım" unsurunun "böylelikle ardından gelen bir başkasında" tekrar edilmeyerek nasıl sonlandırıldığını göstermektedir. Bu gelişim çizgisi minyatür durağanlığı içine kendine özgü bir şimdi/sonra mantığıyla ilerleyen bir zaman algısını da yerleştirmektedir. Böylelikle, minyatür sanatı "zaman ve mekân kavramlarının duyulmuş, yaşanmış gerçekle ilişki kurabilen özel bir görünüşü haline gelmiş, olayın gerçek oluşunu, sürekli akışını minyatür biçimleriyle uyuşan bir duyarlılık halinde karşımıza çıkarmıştır".¹

Minyatür sanatı "önceden belirlenmiş bir öze değil ama önceden belirlenmiş bir biçimle" kurulduğundan, yani hangi öyküyü anlatacak olursa olsun, biçimi "hazır" bir süreç söz konusu olduğundan, "özel bir bireysellik"ten söz edecek koşullar da ortadan kalkmış, bu türden bir bireyselliğe ihtiyaç kalmamıştır. Minyatürcünün sürecini bu yüzden Karagözcüye benzetecektir Sezer Tansuğ. Zira, "Karagözcünün de elinde, ışıktandırılmış perdesinde gölgelerini oynatacağı hazır biçimler vardır. O, bu davranışla, her defasında başka bir olayı canlandırır; üstelik canlandırmakla da kalmaz, olayın, konunun sınırlarını genişletip aşarak, onu kendi biçim olanaklarına yediren, kendi figürlerinin esprisine mal eden bir duyarlılığa kadar ulaştırır".²

Faili meçhul nakış,³ minyatürün yapım koşullarından da kaynaklanmaktadır. Metin And'ın *Osmanlı Tasvir Sanatları* dizisinin birinci cildi olarak hazırladığı *Minyatür* kitabında belirttiği gibi, minyatürsüz bir yazmada birlikte çalışması gereken zanaatçılara⁴ minyatür eklendiğinde, bu çok sayıdaki zanaatçılar/sanatçılar daha da kalabalıklaşacaktır: insan resimleri ve portreler yapan *musavvirler*, bina ve bahçe resimlerinde uzmanlaşmış *tarrahlar*, boyayanlar, renklendiren *renkzenler*, ilk çizimleri yapan *siyah kalemler*, kalabalık grup sahnelerinde istif ve tümlemeyi ya-

1) Sezer Tansuğ, *Şenlikname Düzeni* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1992), s. 34.

2) A.g.e., s. 27.

3) Tabii ki, Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* romanı ve romandaki faili meçhul cinayet geliyor akla.

4) Kitapta bu zanaatçıların (ya da sanatçıların) bir kısmı şöyle sıralanıyor: "Metni yazan tarihçi, şair, bilim adamı, bunları yazan hattatlar, kağıda altın serpme işini yapanlar, tezhip yapan müzehhipler, yıldız ve mürekkeple çerçeveleri çizen cedvelkeşler ya da kalemkeşler, çok ince çiçek bezemeleri yapan girih-bendler, ebrû yapanlar ve mücellidler." And, s. 120.

pan *meclisnâvisler*'in bir arada çalıştığı düşünülecek olursa, "kitap sanatı ya da kitap sanatları(nın) kolektif bir yaratmayı gerektirdiği" rahatlıkla söylenebilir.¹ Bu türden bir ortak çalışma pratikte nakşa kimin imza atacağı sorusunu güç yanıtlanır bir hale sokmaktadır elbette; ama mesele biraz da şu: her dönemin öne çıkan, yapıtları ile övülen nakkaşları var, her zaman birlikte çalışan nakkaşlar ile metin yazarları var ya da, kimi durumlarda, yazma ve nakış işini aynı kişinin üstlendiği çalışmalar mevcut ve imza buna rağmen atılmıyor. Dolayısıyla, sonradan sanat tarihçilerine ter döktürse de, yapıldığı dönem içinde kimin hangi nakşı yaptığı biliniyor elbette. Böyle bakıldığında, Batı'nın perspektifli resmi ile Osmanlı'nın minyatürü arasında müthiş ve anlamlandırılabilir bir fark ve farkın diğer aşırı ucunda bir benzerlik de çıkıyor ortaya. Doğrusal perspektifli resmin, ressamın bakış açısını öne çıkararak, o ışıktaki, öyleyse, tam o anda, *oraya, oradan* bakan kişi olarak ressamın konumunu biricikleştiren perspektifin, imzayı meşrulaştıran kurulumu ile perspektifsiz, deyim yerindeyse o dünyaya nereden bakarsa baksın herkesin görebileceklerini nakşetmeyi seçen ve, öyleyse, kendi gözünü anonimleştiren ama gözün gördüğünü başka türlü görülemeyecek kadar *minyatürleştirilen* ve bu ölçeği küçültülmüş dünyada kendi imzasına ne mantıksal, ne optik, ne ekonomik, ne de ahlaki bir yer bulabilen nakkaşın ürettiği kurulum arasındaki farklılığın ve benzerliğin çarpıcılığı üzerine düşünmek gerekiyor. Batı resminde bakanın konumu resmi yapan ile özdeştir ve biriciktir; aynı şey biriciklik koşulu dışında minyatür için de geçerlidir. Ancak, ilki, teorik olarak, o resimde değil, başka resimlerde başka açıların mümkün olabildiğini ima eder (başka an, başka ışık, başka bir bakış açısı); mutlaklaştırılan şey, bakılan dünyanın, görünümün değil, bakanın konumudur; ikincisinde ise hangi taraftan ve kimin tarafından bakılırsa bakılsın değişmeyecek olan bir mutlak menâzırdır. Öyleyse, yorum, ilgi alanının ve zaten imkân alanının dışında bırakılmıştır. Dünya nasılsa öyledir, kimin baktığından, nereden bakıldığından bağımsız olarak var olur.

Mutlak menâzır ilkesi, anonimleşmiş dediğim bakışın özgür hareketi ile birlikte işler. Yani, optiğin kurallarını hiçe sayarak, baktığı nesnenin etrafında dolaşır ve, örneğin, yukarıdan ve karşıdan aynı anda görülmesini sağlar; "bir binayı dışarıdan gösterirken, [...] aynı zamanda binanın içindeki bir sahneyi de gösterir" ya da, "Matrakçı Nasuh'un kuşbakışı

kent minyatürlerinde” olduğu gibi, “cephelerin de görülmesi” sağlanır.¹ Kimi minyatürlerde ise göz daha da özgür kılınarak, kurmaca unsurunu destekleyecek yalancı ama her şeye rağmen inandırıcı bir tanık durumuna getirilir ve “birbirinden uzak iki mekân aynı minyatürde zamandaş olarak” gösterilir.² Tanıklık ya da aktarımcılık, örneğin, kimi gözbağcılık gösterilerinin nasıl yapıldığını, numaraların görünmez hilelerini görünür kılarak, sergileme niteliği ile bir tür yeniden tarif edilmiş gerçekçiliğe doğru yönelir. Bunun en çarpıcı örneklerinden biri Metin And’ın da kitabında da örneklediği Levnî’nin *Sumame*’sinde bulunan “Haliç gösterileri” yapılarından takip edilebilir. Burada, su üstünde kayarak yürüyormuş gibi görünenlerin numarasının, orada bulunanlar tarafından görülmeyen, su üstünde yüzen ve göstericilerin iki ayaklarının sığacağı genişlikte, iplerle kıyıya bağlı yüzer levhaların üzerinde durmaları ile mümkün olabildiği açık seçik gösterilmiştir.

Minyatür “sanatçısı”nın kendini birbirine karşıt ikili bir konuma hapsettiği ve özgünlüğünün de bu koşula bağlı olduğu söylenebilir. Bir yandan, dünyayı avucunun içine sığdıracak kadar yüksek bir yerden baktığı büyüklüğü, büyüklüğüne dokunmadan minyatürleştirebilen bir algı ve temsil konumu ile, bunun hemen yanında, mümkün olduğunca kişisellik kaygısından arınmışlık. Aslolan, geleneğe imza attırmaktır, minyatüre damgasına vuracak kişisel izler, olsa olsa, ruhun ve elin acemiliğini gösterir. Kimin elinden çıktığını belli eden bir minyatür ihanet içindedir. Bu türden bir teknik “edep” ile dünyayı küçülten, öyleyse, dünya içinde kendini büyüten görme tutumu arasındaki paradoksu açıklamak üzere tasavvuf kuşkusuz önemli bir kaynak; ama burada tiyatro metinleri ile minyatür arasında kurulmasına çalışılan analojinin temel taşlarını saymak daha öncelikli gibi görünüyor.

Minyatüre ilişkin bu dağınık yorumlardan Türk Tiyatrosu’na ait kılınabileceği varsayılan bir minyatür modeli oluşturmak için buraya kadar söylenenleri toplamak gerekiyor. Minyatür, nakış yüzeyini paradigmatik bir düzenleme ile örtmez. Kuşkusuz, belli eğilimler, alışkanlıklar, belli göstergeler söz konusu edilebilir ama ne kullanılan ayrıntıların seçimine ve yüzey üstündeki kompozisyonuna, ne de nakkaşın (ya da nakkaşların) sabit olmadığı için nereden baktığı tespit edilemeyen konumuna bir düzen

1) A.g.e., s. 136.

2) A.g.e.

getirilebilir. Nereden bakıldığı belli değilse, kimin baktığı da belli değildir, öyleyse, imza ya da yaratıcını/sanatçının kişiselliği tartışma dışıdır. Yazarın/yaratıcının kişisel bir duruşla yapıta eklenmediği her durum, yapıtın kendisinin de bu türden kişisellikleri dışında bırakması anlamına gelir. Bu nedenle olacak, bir minyatürdeki “insan yüzlerinde hiç ifade yoktur”. Üstelik, kalabalıklar içinde çizilen onlarca yüz “tıpatıp birbirine benzer”.¹ Dünyanın hangi ölçek kullanılarak bu denli küçültülebildiğini anlamak zordur, anlaşıldığında bile kimi figürlerin bu ölçeği hiçe saydığı hemen fark edilecektir. Aslolan, yekpare geniş bir ‘an’ı “temsil” etmektir. Bu genişliği temsil etmeye soyunan minyatürün (bir kez daha Tanpınar’ı kendimize hatırlatarak) “iç insan”la genişleyip büyüyen figürlere ayıracak yeri de zamanı da yoktur.

Geçmiş defterini kapatmaktan öte, yakmış gibi görünen Türk tiyatrosuna, bu geçmişsizlik ile tezat oluşturan bir hayalet, artık çoktan tedavülden kalkmış, diriltilemeyecek denli ölü bir biçimin ve biçimin hayaleti dadanmıştır. Tanzimat’la birlikte gönlünü ve geleceğini Batı’ya kaptıran, Cumhuriyet’le birlikte Batı ile mesafesini kapadığını varsayan kültürel ideolojinin kızı olan tiyatro tam eteğini toplayıp âşığına kaçacakken, artık çoktan bardak olmuş eski formlardan biri eteğine basıvermiştir sanki. Minyatür, yüzer gezer bir şimdije bağlanma ve onu kurma biçimi ile, birbiriyle kavgalı olmayan ama birbirlerini çok da umursamadan bakanın gözüne çarpmaya çalışan figürleri ile Türk tiyatrosunun asal yazma biçimine sızıvermiştir sanki. Şimdi, bu sözünü ettiğim hayaleti (kendi vehmim olmaktan çıkarmayı umarak okurların gözüne) görünür kılmak için, Türk tiyatrosunda gerçekçiliğin sağlam kalelerinden biri olarak kabul edilen Turgut Özakman tiyatrosuna bakmak istiyorum.

1) A.g.e., s. 135.

1962 tarihli *Ocak*, “Özakman’ın benzetmeci biçimde yazdığı oyunlar arasında başyapıt niteliği taşıyan”, içinde “gerçekçi anlatımın daha önceki oyunlarda denenmiş özellikleri(nin) [...] en inandırıcı yansımasını” taşıdığı kabul edilen oyunudur. Bu oyunun örnek metin olarak ele alınmasının nedeni de Ayşegül Yüksel’in Özakman’ın toplu oyunlarının basımlarından birine yazdığı önsözdeki genel kabulden beslenmektedir. “*Ocak*, Türk yazarları tarafından bir dolu benzerinin daha önce de, daha sonraki yıllarda da yazılmış olduğu, ancak hiçbirinin aşamadığı bir düzeye ulaşmış bir yapıttır.”¹ Ayşegül Yüksel’in kullandığı *benzetmeci biçim* ve *gerçekçi anlatım* kavramları okurların ve tiyatro kuramcılarının Batı tiyatrosundan bildiği ve bu anlamıyla “*evrenselleştiği*” varsayılan kavramlardır. Bir sonraki tümcede ise oyun metninin bu kez içeriden, Türk oyun yazarlığının boy ölçme tahtası olarak kullanılarak oyunun yerel oyun yazımı açısından değerlendirilmesi gerektiği gösteriliyor.

1) Ayşegül Yüksel’in Özakman’ın *Toplu Oyunlar-1*’i (İstanbul: Mitos Boyut, 1999) için yazdığı önsözden, s. 13.

İyi biliniyor ama anımsamakta fayda var. Bir aile oyunudur *Ocak*. Ailenin üç erkek, bir kız, dört çocuğu vardır ve adı olmayan Büyükanne de onlarla birlikte yaşamaktadır. Büyükanne şimdi ile bağı kopmuş, bir anlamda geçmişte yaşayan bir demans hastasıdır. Baba Tarık bir tamir atölyesini işletmekte, sürekli çektikleri yoksullukla baş etmek için durmadan yeni iş planları yapmaktadır. Ortanca oğul Fazıl tamircide onunla çalışmakta, en büyük oğul Nihat sevimli olduğu söylenebilecek bir aylaklık yaşamı sürdürmektedir. Özcan henüz öğrencidir, Sevda “ev kızıdır”, annesi Safiye gibi evdeki erkeklerin gündelik ihtiyaçlarını karşılar, alışveriş yapar, bir ayağı sakattır.

Oyun başladığında Tarık'ın yeni bir işin peşinde olduğu görülür, ancak, kısa süre sonra, ölen bir tamirci arkadaşlarının atölyesindeki bir hurda arabayı çalıştırıp taksi yapma düşüncesine kapılır. Hurda arabayı satın almak için gereken sermaye Safiye'nin kızı Sevda'ya düğünü için vermeyi vaat ettiği bir altın bilezikle karşılanır. Sevda mahalleden bir oğlanı sevmektedir, ağabeyi Fazıl'ın engelleme çabalarına karşın her dışarı çıktığında onunla görüşmektedir. Bu arada, hurda arabayı çalıştırmak bir süre mümkün olmaz; tam ümitlerin tükendiği anda Tarık eve arabayı çalıştırdığı müjdesi ile gelir. Ancak, Sevda evden kaçmıştır. Nihat bu ağır ve sıkıntılı günlerde önce temelli evden ayrılıp uzaklara gideceğini bildirir ailesine; annesinin üzüntüsünü görünce hemen vazgeçer. Sonra bir işe girer, fakat ondan da kısa süre sonra ayrılır. Oyunun üçüncü bölümünde Safiye hastadır; Sevda yoktur. Nihat'ın da babası ve kardeşi ile birlikte çalışmaya başladığı ama yine vazgeçmek üzere olduğu görülür. Ev işleri iyice çığırından çıkmışken, Fazıl, gündüz Sevda'yı gördüğünü ve o anda da aşağıda, arabada beklediğini söyler. Evden gittiğinden beri onun adının anılmasını bile yasaklayan Tarık güç bela ikna edilir ve dokunaklı bir kavuşma sahnesi ile oyun biter.

Ocak oyunu sınırları belirgin bir alanda, Türk tiyatrosunun büyük sığınağında, içinde mutfak da olan bir oturma odasında geçer. Oyunun birinci bölümü ile ikinci bölümü arasında bir hafta, ikinci ve üçüncü bölümleri arasında üç ay geçmiştir. Öyleyse, oyun bir başlangıç anından sonra atlamalı bir biçimde üç akşamüstünü gösterir ve bu arada geçen süre üç ay bir haftadır. Oyunun başlangıcı olan şimdi noktasından geriye doğru oyunun gelişimini belirleyecek bir ilmek atılmadığı, aslında, oyunun ileriye doğru gittiğini de gösterecek çok fazla gelişmenin bulunmadığı bir “şimdi oyunudur” *Ocak*. Ayşegül Yüksel'in aynı önsözde Sevda Şener'den alıntıladığı bir bölüm var:

Ocak temelde bir aksiyon oyunu değildir. Yazar bir ilişkiler dokusunu çeşitli yönleri ile göstermek, konuşmaları canlı tutmak için olayları devindirmiş, fakat seyircinin ilgisini olayların gelişim yönüne değil, bu devinimin su yüzüne çıkardığı kişilikler ve kişilerarası ilişkinin niteliği üzerine çekmiştir. Bu yüzden çatışmalar geçicidir. Düşümler merak uyandıracak biçimde karmaşılaştırılmamış, kısa sürede çözülmüştür.

Oyunun tekniği ile ilgili söylenmesi gereken her şeyi söylemiş gibi görünüyor Sevdâ Şener. Bu oyunun ve, Yüksel'in de söylediği gibi, Türk tiyatrosunda bu oyunun benzeri pek çok oyunun olay dizisi ile öyküsü neredeyse özdeşdir. Yani, sahnede bir kısmı seçilerek gösterilen ve aksiyona dönüştürülerek art arda dizilen bir olay dizisini, izleyicinin zihninde serimlerle ve sahnede dışında geçtiği varsayılan eşzamanlı olaylarla büyüten bir öykü fikri ve uygulaması genellikle yoktur bu oyunlarda. Bu da çok önemli bir ayrımın önüne getirip bırakmaktadır bizi: öykü/olay dizisi oranının öykü lehine olduğu oyunlarda, sahne tam da gerçekçilerin düsturunu karşılayacak bir biçimde hayattan ya da dünyadan bir kesit sunar. Yani, bu sahne dışında büyük bir dünya ve büyük bir hayat vardır. Tıpkı perspektifli resmin, kendi bakış açısını vurgulayarak, teorik olarak başka bakış açılarının var olabileceğini ima etmesi gibi, sahnede bir kısmı gösterilen yaşam ya da dünya, dışarıda daha büyük bir dünyanın olduğunu ima eder. Oysa, burada ele alınan *Ocak* ve benzeri bir teknikle yazılan oyunlarda,¹ oyunun hikâyesi, neredeyse sahne üzerinde sergilenen olay dizisi kadardır. Öyleyse, dünyanın ya da yaşamın kendisi *miniyatürleştirilmiş*, bir odaya sığdırılmıştır. Tiyatroda Ibsen ile başlatılan modern gerçekçiliğin de asal mekânı burjuvaların oturma odalarıdır ama Türk tiyatrosundaki karşılığı ile aralarındaki en temel fark, bizde –biraz kabalaştırarak söylemek gerekirse– hayatın kendisinin o oturma odalarında geçenlerden ibaret olduğunun gösterilmesi ile küçültülen bir dünya resminin ortaya çıkmasıdır.

1) Ayşegül Yüksel'in anılan özsözünde bir dolu benzerinin yazıldığını söylediği oyunlar yelpazesini bir miktar somutlaştırmak için belki burada birkaç isim saymak "model"i desteklemek açısından yararlı olabilir. Nazım'ın *Yolcu*'sundan Güner Sümer'in *Bozuk Düzen*'ine, içindeki "bunak" Büyükanne ile ve emekli tarih öğretmeni Coşkun'un varlığına rağmen Oğuz Atay'ın *Oyunlarla Yaşayanlar*'ından, diyelim, Memed Baydur'un *Cumhuriyet Kızı*'na, Nazım Kurşunlu'nun *Gecikenler*, *Branda Bezi* gibi oyunlarından, Necati Cumalı'nın *Nalınlar*, *Boş Beşik*, *Bir Sabah Gülererek Uyan* gibi oyunlarına, Recep Bilginer'in *Parkta Bir Sonbahar Günü*'nden Haldun Taner'in *Fazilet Eczanesi*'ne, Tuncer Cücenoglu'nun *Çıkamaz Sokak*, *Çığ*, *Helikopter* gibi oyunlarından Behiç Ak'ın oyunlarına kadar gerçekten tek tek sayılması anlamsız bir oyunlar demetinden söz ediyorum.

Öykünün şimdide başlayıp yakın bir gelecekte biten dar bir zamana ve genellikle evlerin oturma odası olarak belirlenen dar bir mekâna sıkışmasının yarattığı bir olanak var. Sevda Şener'in de belirttiği gibi, öykünün ya da dramatik çatışmanın kendi üzerine çekmediği dikkat, oyun kişilerine ve durumun kendisine yoğunlaşmış biçimde yönelebilir. Ancak, oyun kişilerinin mevcut durum içindeki tutumları, davranışları ve düşünceleri için gerekçe göstermeyi mümkün kılacak bir artalan yokluğu, seçenek olarak geriye yalnızca durumun kendisini bırakır. Sevda Şener "devinimin su yüzüne çıkardığı kişilikler"den söz ederken kullanılabilecek en doğru sözcüğü bulmuştur aslında. *Ocak* oyunu, bu dar alanda ve dar zamanda, ancak belli kişilik özellikleri sergilenebilecek figürlerle kurulmuştur. Kimi sabırlıdır, kimi bıkkındır, biri ısrarcıdır, diğeri hayalci vs. Büyükanne ile Safiye'nin iki ucunu oluşturduğu hayalcilik/gerçekdışında olma ve gerçekçilik/gerçeklerin farkında olma skalasının üzerinde bütün aile üyeleri de kendilerine kolayca yer bulurlar. Yani, oyun kişilerini birbirinden ayıran yalnızca derece farklarıdır. Birinin diğerinden biraz daha hayalci olması ya da belli anlarda birinin gerçeğin daha fazla farkında olması gibi. Dolayısıyla, burada, tek tek her bir karakterin önem kazanarak derinleştiğini söylemekten çok, karşılaştırma yapılmasını sağlayan kişilerarası ilişkilerin ön planda olduğunu söylemek gerekmektedir.

Minyatürün sergilediği "dünya hali"nin tiyatro metnindeki karşılığı "durum"dur öyleyse. Bir "durum oyununda" (Batı'da üretilen örnekleri de dikkate aldığımızda) gerçekçiliğin izleyicilerini tatmin edecek inandırıcılıkta karakterler yaratmak olanaksızdır. Bir durum oyunu okuruna/izleyicisine daha baştan şunu kabul ettirmek durumundadır: oyunda anlatılmayanlar kasıtlı biçimde dışarıda bırakılmıştır, burada gösterilen durum açısından dışarıda bırakılanlar önemsizdir, öyleyse, bu metnin, bu sahnenin, bu odanın, bu durumun dışında bir şey yoktur. Sorabileceği soruların yanıtını metnin içinde bulmaya alıştırılmış gerçekçi okur/izleyici için dayanılmaz bir koşuldur bu. Çünkü, bu türden alımlayıcılar, durum oyunlarının ima ettiği alımlayıcıların tersine, yanıtları metnin içinde saklı ya da aşikâr sorular üretmeye kışkırtılmaya alıştırılmıştır. Sorular, metnin kendisine sorulmak üzere öne çıkardığı sorulardır (her zaman bunun dışında da sorular üretilebilir ama bunların yanıtını metinde bulmak olanaksızdır tabii); bu soruları kendi ürettiği yanılsamasına kapılan alımlayıcılar buldukları yanıtlarla tatmin edilmişlerdir. Zihin, göz ile birlikte kışkırtılmış, bilme, görme ve anlama iştahı birlikte doyurulmuştur. Ancak, yerli gerçekçi oyunlardaki *durum* temsili ile Batılı *durum*

oyunları arasında önemli bir fark olduğunu düşünüyorum yine de. Avrupa tiyatrosundan örneklerle Türkiye’de de iyi tanındığını varsaydığım “durum oyunları” çerçevesinde, önceki bölümde Beckett için Esslin’in yazdıklarını anımsamak gerekiyor. Beckett’ın durum, “anahtar imgelerle” bütün bir yaşam deneyimini içinde taşımayı, ima etmeyi sürdürür; yani, bir Beckett ya da, diyelim ki, Pinter oyununda geçmiş yok sayılmaz, yalnızca bir ihtimaller aralığı olarak şimdideki yorum olanaklarını artıran bir ulaşılmaz muhteveyata dönüştürülür. Oysa, yerli metinler, Miller’in absürd oyunları küçümseyerek okuduğu biçime daha yakındır; burada “geçmiş” bütünüyle yok zamandır, yok edilmiştir; geri getirilemezliği, şimdide ele geçirilemezliği gibi *problematic bir yanıyla* metnin şimdisinde herhangi bir tartışma yaratmaksızın, hiç akla bile gelmeksizin, metnin, yazan aklın ve izleyicinin algısının büsbütün dışında bırakılmıştır. Belki de bu nedenle izleyici/okur, diyelim ki, Pinter’in *Doğumgünü Partisi*’nde asal oyun figürlerinden biri olan ve yalnızca “karanlık bir geçmişe” sahip olduğunu bildiğimiz Stanley’in geçmişi hakkında soru sormaktan vazgeçmez. Bu sorusuna metnin içinden yanıt bulamadıkça, tedirginliği artar. Oysa, yerli *durum* oyunlarında bu tür sorular sormaya ihtiyaç duymaz okur. Batı örneğinde yokluğu ile varlığına dikkat çekilen bir alan iken geçmiş, yerli oyunlarda anlatım ve alımlama aralığının dışına sürülmüştür.

Ocak’ta Fazıl’ın birinci bölümün sonundaki sözleri oyunun eksiksiz bir özetini vermektedir:

Fazıl: Ben bıktım usandım bu hayallerden... (*Nihat’ı gösterir*) İşte bu yarın sabah başını alıp gitmek istiyor. Özcan dersene, bizden utanıyormuş. Sevdâ’yı kara bir oğlanla görüyorum. Biraz cesareti olsa kaçacak. Annemin bizi avutacak kuvveti kalmadı. *Durum bu. Şimdi konuşalım.* (vurgulamalar benim, s. 127)

Fazıl’ın söylediği gibi, “durum bu”dur ve yapılacak tek şey konuşmaktır. Bu nedenle, oyunun hiç bitmeyecek genişlikte görünen şimdisini gündelik konuşmaların telaşsız yaygınlığı doldurur. Telaşsızlıktan kasıt, bu konuşmaların, Batı gerçekçiliğinin “sonradan kullanmayacağı hiçbir şeyi metne almayan”, Özakman’ın *Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği*’nde söylediği gibi, “sebepsiz yaprak bile kıvıldamaz”¹ ilkesinin katı ekonomisi ile karşılaştırıl-

1) Turgut Özakman, *Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği* (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1998), s. 153.

duğunda daha da belirginleşen amaçsızlığıdır. Oyuna canlılık ve inandırıcılık kattığı muhakkak olan bu gündelik konuşmalar, kendi içlerinde ve o an için anlamlı ancak oyunun dramatik gelişimi açısından genellikle önemsizdir. Büyükanenin aslında oyunun başından beri sır olmayan çarpıtılmış geçmişine bağlı konuşmaları ve bu konuşmalara aile üyelerinin verdiği karşılıklar da bu gündelik konuşmalara eklenerek oyunun “dramatik amaçlı diyalog” oranını iyiden iyiye düşürür. Oyun boyunca Tarık komşularından gelen müzik sesine söylenir ama bu kendi başına bir anlam katmanı yaratmaz. Komşularla çevrili bir yerde yaşanması ile çevresi ıssız bir gecekonduya yaşanması arasında –oyunun gelişimi açısından– bir fark olmadığı halde, metnin girişindeki sahne direktifine “kısım kısım kiraya verilen bir eski konağın ikinci kat sofası” bilgisi eklenmiştir. Birinci bölümün hemen başında, Tarık’ın ilk sahne girişinden hemen sonra, sıkıntılı görünen Tarık, Safiye’ye “yanlarındaki garajda bir kaza olduğunu”, “çalışanlardan birinin kaburgalarının kırıldığını” ve “üç beş ay çalışamayacağını söyler”. Ailesi için para toplanmıştır ve Tarık’a göre yardım edenler “sadaka verir” gibi vermişlerdir yardım parasını. Tarık kendisinin de aynı duruma düşeceğinden duyduğu endişeyi ima eder. “Bir gün (...) mesela diyorum (...) Benim de kafam patlasa, ya da ne bileyim hastalansam...” (s. 104) Aynı bölümün sonunda, Tarık akşam eve döndüğünde şöyle bir konuşma geçer.

Tarik: Fazıl içerde mi?

Safiye: Evet.

Tarik: *(bağırır, sesinde ümit çınlar)* Fazıl!...

Safiye: *(Tarık’a)* Hoş geldin. Ne oldu?

Tarik: Hele çete toplansın, hepsini anlatacağım.

Nihat: Merhaba Baba.

Tarik: Fazıl!... *(Fazıl girer)* Evden çıkmışsındır diye ödüm koptu. Gel bakalım. *(masaya oturur)* O kaburgaları kırılan adam var ya...

Fazıl: Bu sabah ölmüş.

Tarik: Niye bana söylemedin?

Fazıl: İşte...

Tarik: Ölmüş ya... *(Safiye elini Tarık’ın omzuna koyar)* Neyse... Safiye, çocuklar, dinleyin şimdi beni. Eski bir araba var. Satılık. Biz onu bir tamir ettik mi gelin arabası gibi olur. (s. 125, 126)

Oyunun birinci bölümünün gündelik konuşmalar dışında kalan ve dramatik etki yaratan nadir diyalogları böylece havada asılı kalır. Tarık’ın

sahneye girer girmez yaralanan tamirciden söz etmesi, Batılı gerçekçi dram tekniğinden ve genellikle buna yakın bir kalıp kullanan Hollywood sinemasından aşına olunan önseme beklentisi yaratır, ancak metin bu beklentiyi boşa çıkarır. Tarık'ın yeni iş projesinin bu ölen adamın atölyesinden çıkma bir hurda araba ile ilgili olduğu belirtilmediğinden, konuşma da bir yere bağlanamaz. Gerçekten, bu arabanın komşu atölyenin kapatılması ile ortaya çıktığı düşünüldüğünde de, bu tür hurdalar hep alınıp satıldığından fazla cömertçe harcanmış, çünkü daha baştan kısıtlı ve dikkatli kullanılması gereken bir zaman fikrine değil de geniş bir şimdi fikrine yatırım yapan bir uygulama olarak çıkar ortaya.

Sevda babası ile ilişkileri bozulmadan önce ondan bir guguklu saat ister. Sevda'nın guguklu saat isteğinin nedeni saatçinin kalfasına duyduğu aşktır belki ama guguklu saat somut bir nesne olarak sahneye taşındıktan sonra anlamını yitirir. Sevda'nın evden kaçtığı gün hurda arabayı nihayet çalıştırabilmiş olmanın verdiği neşeyle Tarık eve bir guguklu saat ile döner. Fazıl, Sevda'nın gittiğini söyler. Guguklu saat bir kez öter. Sonrasında ne üçüncü bölümde guguklu saati bir daha görürüz, ne Sevda eve döndüğünde karşılaşır saatle. Saat meselesi de, böylece, oyunun dramaturgisi içinde hiçbir yere bağlanmaksızın, (zamanın aslında akmadığı bir oyunda, bu dış bilgiyle saatin varlığı birleştğinde bir ironi oluşuyor olsa da) bir süre dikkati kendine çekip sonradan kendini unutturarak genel görünüme dâhil olur.

Sezer Tansuğ, Nakkaş Osman'ın minyatürleri üzerinde çalışırken önemli bir detay yakalar. Üçüncü Murad Surnamesi'nde, birbirini izleyen minyatürlerde, ön planda, sağ alt köşede sürekli tekrarlanan bir Obelisk vardır. "Her defasında" Obelisk'in

(...) üstündeki hiyeroglif yazılar çeşitlenir. Değiştirmecilik bu ince ayrıntıya kadar kendini göstermiştir. Obelisk'i kaideye bağlayan maden takozlar da bazen gösterilir, bazen gösterilmez. Yani bazen Obelisk havada durur. [...] Birinci sahnenin üst yarımını teşkil eden tribünlerde de korkuluklar bazı defa çizilmez ve seyirci konuklar dirseklerini boşluğa dayarlar. Göz bunu bile yadırgayamaz.¹

Minyatür izleyicisinin bu yadırgamama, boşluğu fark edip nedeni sor(a) mama, ya da bunu bir zafiyet gibi görmeme halini sağlayan koşul da

1) Tansuğ, a.g.e., s. 45-46.

minyatürün içindedir. “Her motifin, her şemanın birbirinden ayrı ayrı duyulması ve düzenin içinde birbiriyle eklemeci bir bağıntıya sokulması”nın ardındaki “motif klişeciliği ve şema kalıpcılığı” nedeniyle de, “insan figürünün yaşadığı çevreyle dışta, görünürde kaynaşmasını, yani eylemleriyle birlikte getirdiği ilişkilerin gösterilebilmesini” önlediğini saptamaktadır Tansuğ. Burada, ben, *Ocak* oyununun doğal okurunun ve izleyicisinin, Batı dramaturgisinin terimleriyle, bu türden “teknik hata” ve “eksikliklerin” farkına varmaksızın bu oyundan bir tamlık, sahicilik ve gerçeklik hissiyle ayrıldıklarını düşünüyorum. Doğal okur/izleyici dedim, burada, aslında, akademik niyetlerle bir metni didik didik etme gereği duymayan, metnin içini dışına çıkarıp da metnin “tadını kaçırmayan”ları kastediyorum ama bu izleyici Batı’ya ait dramatik koşulları sinema sanatından, dizi filmlerden iyi bilmektedir aslında, ben burada *Ocak*’ın buna rağmen çok sevildiğini, öyleyse metnin içinde bu türden bir mekanizma ve dışında bu mekanizmayı sezip bundan zevk alabilecek bir izleyici/okur olduğunu varsayıyorum.

Ocak metninin hemen girişinde, ilk sahne direktifinde, “sol geri köşedeki ocakla sağ ön plandaki Büyükanne’nin koltuğu”nun “biçim ve renkleriyle ön plana çıktığı” belirtilir. Oyunun sahne tasarımıyla vurgulanması önerilen koltukta hemen hemen oyun boyunca oturacak olan Büyükanne, sanki oyunun ve ailenin geçmişini temsilen oradır ama bu yorumu destekleyecek bir kurulum yoktur aslında oyunda. Büyükanne, oyun boyunca, “şimdi sürgünde” olan “Paşa” eşinden söz eder. En küçük torunu Özcan zaman zaman Paşa kılığına girerek artık iyiden iyiye bunamış büyükannesini heyecanlandırır. Oyunun ikinci bölümünün sonlarına doğru, büyükannenin paşa kocasının aslında bir komiser olduğunu, o şaşaalı ev hayatının da evlatlık verildiği konakta gördükleri olduğunu öğrenir Özcan ağabeyi Nihat’tan. Ama bu kritikmiş gibi görünen bilginin oyunun bu aşamasında gelmesinin aslında hiçbir önemi yoktur. (Hem zaten oyunun erken bir anında, birinci bölümde, Fazıl’ın ağzından “kıtipiyoz komiserin biri” olduğu duyulmuştur.) Bu bilgi oyundaki hiçbir yönelimi değiştirmez (Özcan’ın büyükannesine daha kaba karşılıklar vermesi dışında); çünkü, oyun, koltuğunun vurgulanması isteğinin düşündürebileceğinin tersine, büyükanne üzerine kurulmamıştır ve aslında hiçbir oyun kişinin üstüne tek başına kurulu değildir. Oyundan Büyükanne’yi çıkarmak hemen hemen hiçbir şeyi eksiltmez, sadece büyükannenin bunamadan kaynaklanan zamandışılığı oyundaki bungun havaya katkıda bulunmaktadır. Başta Safiye olmak üzere bütün oyun

kişileri belli anlarda onun huyuna gitmeye çalışmakta, Büyükanne'nin en olmadık zamanlarda karşılanmasını beklediği isteklerini dile getiriş biçimindeki buyurganlık, evin yoksulluktan ve çaresizlikten boğucu-laşmış havasına katkıda bulunmaktadır. Oyun kişileri içinden özellikle Büyükanne'yi seçerek üzerinde durma ihtiyacının nedeni açık: oyunda geçmiş Büyükanne'nin sözlerinden takip edilmektedir ama zaten o sözler de bir olamamışlığın acısını çeken bir kadının bunama ile açığa çıkmış hezeyanlarıdır. Geçmiş yoktur, öyleyse, doğal olarak gelecek de yoktur. Büyükanne'nin geçmişi nasıl yalansa, baba Tarık'ın gelecek kurguları da hayaldir. Bu hayaller ve ailenin yaşamının aşağı yukarı böyle, burada, bu üç akşamüstünde gösterildiği gibi geçeceği aşikârdır. Bu anlamda oyun buradan hiçbir yere gitmez, gitmeye ayak direr ve kendi üstüne kapanır. Ortada somut bir şimdi vardır. O somut şimdiyi yoksulluk, çaresizlik, çıkişsızlık, güvensizlik ve tutunacak tek dalmış gibi görülen aile bağları doldurmaktadır.

Oyunun bu somut şimdisini dolduran daha "somut" bir hareket çizgisi de var kuşkusuz oyunda. Buradaki hareketten kastım, "dramatik aksiyon" değil, dramatik olmayan ama şimdiyi doldurarak ona bir dolgunluk ve hayatiyet kazandıran, dramatik amaçlı olmadığını yukarıda söylediğim gündelik konuşmalara/diyaloglara eşlik eden bir hareket halinde olma, bir meşguliyet aslında. Oyun boyunca iç odalara, banyoya, evin dışına çıkıp girmeler son derece sıktır. Oyun kişilerinin çoğu (Safiye ve Büyükanne hariç) tamir atölyesi ve bakkalla ev arasında mekik dokurlar. Çaylar doldurulur, içilir, yenilenir, patatesler soyulur, yemek hazırlanır, sofra kurulur, bulaşık yıkanır, tıraş olunur, dolaplar, kutular karıştırılır; açılmayan pencereler zorlanarak açılır, aynı zorlamayla kapatılır, görünmeyen gürültücü komşulara bağırılır, bir şeyler aranır, şaraplar içilir, sargılar çözülür; koparılan kolyeler, yerlere yuvarlanan tencereler tavalar, kucakta taşınan hastalar, çizme parlatmalar, saat kurmalar, kardeşlerin birbirine diklenerek bir dövüşün eşğine gelmesi gibi pek çok geçici, kendi başına önemsiz hareket vardır. Bu sürekli hareket hali de oyunun durağanlığını, dramatik açıdan gerilimlerle yüklü aksiyon yokluğunu perdeler. Tıpkı Sezer Tansuğ'un saptadığı gibi ilerlemektedir her şey; nakkaş minyatürdeki figürleri "gerçek eylemleriyle tasvire çalışmış"tır. "Bir eşyayı taşıma, araba çekme, eğilme, bükülme, oturup kalkma, cam şişirme, çekiç sallama, kumaş kesme, urgan örme, koyun boğazlama, at nallama, ağ çekme vb. daha birçok eylem, figürlerin yüzeyle statik, durgun olabilecek bağlantısına karşı

koymuş”tur.¹ Oyundaki gündelik ve olağan hareket, buna eşlik eden aynı işlevli diyaloglar eşliğinde hem sahicilik duygusunu beslemekte, hem de statikliği bertaraf etmektedir. Oyundaki dar zamanı olduğundan daha geniş gösteren, oyunun özündeki ‘durum’u salt durağanlık olarak kavramamızı engelleyen bir sigorta gibidir bu işleyiş.

Bu izlenimi destekleyen ve aslında geriye doğru açılarak derinleşmeyen, geçmişten söz etmeye gereksinim duymayan bu tür metinlerde oyunun –öyle olduğu halde– salt bir yüzey olarak algılanmasını engelleyen bir hünerden daha söz etmek gerekiyor. Oyun kişileri ait oldukları oyunlara tam olarak geçmişlerinden beslenmeyen ya da bu bağlantıları açıkça göstermeye muktedir olmayan ve oyunun şimdisini etkilemeyen küçük hikâyeler, kendilerine ilişkin küçük detaylarla eklenirler. Yine, model oyun olarak seçilen *Ocak*’tan takip edilerek gösterilecek olursa, Büyükanne’nin varlığı, oyundaki başka hiçbir oyun kişisine nasip olmayan, gerçek olmasa da oyundaki gündelik tartışmalara çanak tutan “sürgün edilmiş Paşa koca” hikâyesi böyledir. Ya da Sevdâ’nın Fazıl’a kendisi hakkındaki okur/izleyici yargısını başka bir mecraya akıtan ve oyunun genelindeki konuşmalarından çok ayrık bir tonla saatçi çırağından söz etmesi buna örnek verilebilir.

Sevdâ: ...İlk defa o bana “İspinoz” dedi, “ne sekiyorsun öyle ayağına sapan taşı mı geldi?” Arkamdan alay ediyormuş. Dümdüz, sizin gibi yürüseydim, ona da bir kulp takardı. İşin alayında. Dünya ile barışık, bir sürü gevezelik ediyor. (s. 118)

Ya da Nihat’ın kardeşi Özcan’la içerken söylediği, oyunun genelindeki havayla uyumlu olmayan sözleri:

Nihat: Herkes körlere acır. Ya her şeyi görenler? Onlara acıyan yok. Bazen bir yaprakta bir orman yaşar yavrum. Sahipsiz bir çift terlikte bütün bekleyenlerin azabı. Bunu göremiyorsan yazıklar olsun sana. Ama gördün mü o zaman da geçmiş olsun, insanda ne rahat kalır ne huzur. (s. 146)

Bu türden dar boyutlu, başladığı yerde biten, oyunun asal hareket çizgisine katkıda bulunmayan detay anlatımları ile, oyun kişilikleri, kendi üstle-

1) A.g.e., s. 35.

rine bir an parlayıp sönecek bir ışık düşürür, dikkatleri kendi üzerlerine çekerler; deyim yerindeyse, oyunun yüzeyi içinde kendilerine, kendi boyutlarında bir oyuk açar, bir “girinti” yaratırlar; yine, Tansuğ’un minyatür okumasındaki gibi, hareket halinde, gündelik işleri ile tarif edilen figürler “içe doğru bir esneklik, bir girinti kazanır”lar.¹ Bu girintiler, oyunun pürüzsüz yüzeyinde izleyici/okurun tutunabileceği boşluklar yaratarak, kendine özgü bir yanılsama unsuruna dönüşür. Perspektifli resmin bakışı kendi içinde odaklayarak izleyiciyi kendine çekmesi gibi bir tekniğe hiç başvurmadan, yeterince tanıtılmadığı, nereden gelip nereye gittikleri, neden böyle davrandıkları yeterince açıklanmadığı halde, izleyici/okurun karakterleri anlık bir davranışları ile benimseyip kendisine yakın bulması ve bilmeden “anlaması”, tanımadan “sevmesi” mümkün kılınır. Minyatür ekonomisi ile kurulmuş metinlere, perspektifli resim ilkesi üzerine kurulu öykülere dayanan Batı tiyatrosu’ndan farklı bir dramaturjik gözlükle bakmak gerekiyor öyleyse. Minyatürün anonim bakışı, oyun metninin hem izleyici açısından her noktadan dâhil olunabilecek geçirgen bir yüzeye sahip olduğu, hem de yazarın konumunun boşaltıldığı anlamına gelmektedir. Belki de Yüksel’in anılan önsözünde “*Ocak* benzeri bir dolu oyun” olduğu saptamasını bir kez de buradan okumak gerekiyor. Birbirine benzer oyunlarıyla Türk tiyatrosunun özellikle burada ele alınan damarı içinde, oyun yazarlığı anonimleşmiş, metinlerde bulunması doğal olabilecek yazara ait kişisel izler belirsizleşmiş, belki de silinmiştir.

Yapıtın kişisellikten arınmış olması, yazarlar eksenli bir kişilerarası/metinlerarası ilişkiyi de imkânsızlaştırmış gibi görünüyor. Orhan Koçak, “Kültür Politikaları” makalesinin sonunda, “Tanzimat’tan 1960’lara kadar, her yeni edebiyatçı kuşağı(nın), kendinden önce gelenleri yok saymamak ve işe sıfırdan başlamamak için ortada hiçbir bağlayıcı zorunluluk olmadığını hissetmiştir,”² der. Koçak’ın saptaması aynı kulvarda yazan/yazmış başka yazarlarla ilişki kurmaya gereksinmeyen tiyatro açısından da geçerlidir. Başka bir oyun yazarı ile ya da bir kanonun kendisi ile ilişki kurmanın belirgin işaretlerinden biri yenidenyazınlarla kendini gösteriyorsa eğer, bunun da Türk tiyatro yazınında tek taraflı işleyen bir mekanizma olduğunu anımsamak buraya kadar söylenenleri, demek ki, geçmişsizliği, anonimliği desteklemiş gibi görünüyor. Eğer her yenidenyazım bir geçmiş okuması

1) A.g.e., s. 47.

2) Koçak, a.g.e., 2001, s. 410.

ise, şimdiden kalkarak yapılan her okuma şimdinin değerleri ile geçmişin değerlerini, eski ile yeniye, geleneksel ile çağdaşı yan yana/iç içe/ çatışırken gösterdiği için karşılaştırma açısından önemli bir malzeme sunar. Oysa, gerçekçi oyun yazarlığında geçmişin temsil edilmemesini yönlendiren zihinsel ve estetik konumlanış, bu tiyatronun bir form olarak kendi geçmişi ile ilgilenmesinin de önünde engel yaratmış gibi görünüyor. Yani, kendi tarihine küs Türk tiyatrosu, Batı'da sık görülen "yeniden-yazma"lara da kapısını kapamış, bu olanağa kapısını nadiren araladığı durumlarda, belki de Tanzimat'tan gelen uyarılama alışkanlığı ile orijinal metinlerini bulmak için Batı tiyatrosu dağarına yönelmiştir. Benim taradığım metinler içinde rastladığım biricik aykırı örnek, Ahmet Muhip Dıranas'ın, Abdülhak Hamid Tarhan'ın *Finten* metnini aynı isimle yeniden yazmasıdır. Bu yenidenyazımın gerekçelendirmesini Munis Faik Ozansoy şöyle açıklar:

Finten nihayet yazılışından (1886-1887) yetmiş, neşrinden (1917) kırk sene sonra Devlet Tiyatrosu'nda temsil edilmiş oldu. [...] Abdülhak Hamit, eserlerini hiçbir zaman sahneye konmak üzere yazmadığı, tiyatro şeklini sadece muhtelif şahıslara çeşitli fikirleri söyletmek bakımından mükâlemenin en uygun tarz olduğunu düşünerek kullandığı için, onun sahne eserlerinde bu güçlük daha fazla göze çarpar. Sonra, Hamid'in nesir dili çağdaşlarına nazaran çok sade, ifadesi konuşmaya yakın olmakla beraber, Türk dilinin geçirdiği umumi istihale şüphesiz *Finten*'in edebi kıyafetinde de çok şeyi eskitmiş, bugünün zevkine göre "demode" yapmıştır. [...] Büyük eserler kıymetli taşlar gibidir; üzerlerinde zamanla biriken tozu silmek, nihayet mahfazalarını veya çerçevelerini değiştirmek, asl'i güzelliklerini ortaya çıkarmak için kâfi gelir. Fakat bunu yaparken, onları zedelememeye, hususiyetlerini kaybettirecek aşırı tasarruflara gitmemeye itina etmelidir. [...] Ahmet Muhip Dıranas'ın şair düşüncesi buna en titiz itina göstermiş, onun sanatkâr kalemi Hamid'in cümleleri üzerinde en küçük tahribe imkân vermeyecek bir dikkatle gezinmiştir.¹

Yeni *Finten* karşısında, izleyici, Ozansoy'a göre, "yine Hamit'i dinleyecek", metnin "ruhunda yine Hamit'i, fakat sahne terkinde daha çok Ahmet Muhib'i" bulacaktır. İki *Finten* birbiriyle karşılaştırıldığında da,

1) Ahmet Muhip Dranas, *Oyunlar: Gölgele-Çıkma-Finten* (İstanbul: Adam Yayınları, 1995), Munis Faik Ozansoy'un *Finten* oyununun başına eklenen "Abdülhak Hamit ve *Finten*" başlıklı yazısından, s. 143-145.

Ozansoy'un yazısına bakıldığında da buradaki 'yenidenyazım'ın Batılı anlamda, orijinal metni parodileştiren, boşluklarını doldurarak öyküsünü dönüştüren, yeni yazarın imzasını atmakta tereddüt etmeyeceği bir yazma stratejisi ile üretilmediği ortadadır.

Bu parantezden sonra, orijinal metnini Batı tiyatrosu yazınından seçen örnekler anımsanmalı belki de. Orhan Güner'in birer Shakespeare uyarlaması olan *İkinci Nöbetçinin Sıkıntıları* ve *Antonius, Kleopatra Arada Bir Sezar*, Ümit Kıvanç'ın "Muhitimize Bir Uyarlama Denemesi" alt başlıklı *Macbeth*'i, *Medea*'nın yeniden yazımı olan Güngör Dilmen'in *Kurban*'ı ve Yüksel Pazarkaya'nın *Mediha*'sı, Kemal Demirel'in 1973 tarihli *Antigone*'si, Melih Cevdet Anday'ın *Julius Caesar*'ın hikâyesindeki varsayımsal boşlukları doldurarak yeniden yazdığı *Ölümsüzler ya da Bir Cinayet Söylencesi*, Yılmaz Onay'ın *Prometheus*'u, Nazım Hikmet'in *Tartüf* 59'u ilk ağızda sıralanabilir.

Her biri birer yenidenyazım olan bu metinlerden kalkarak sorulması gereken soru, bu yazarların yenidenyazımları üretirken neden dönüp Batı metinlerini orijinal metinleri olarak seçtikleri değil, bu yazma stratejisine açılmış kapıların neden hemen hemen hiç yerli metinlerin yenidenyazımına geçit vermediğine ilişkin olmalıdır. Bu sorunun iki muhtemel yanıtı varmış gibi görünüyor. İlk olarak, "minyatür olarak Türk tiyatrosunu" yaratan dramatik ölçütlerin, minyatürdeki imzasızlığın, dramatik metne uygulandığı durumda, hem oyun metnine yazara özgü bir kişisel yüklememesi, hem de oyun kişilerinin de buna bağlı olarak bu tür bir kişisel taşınamasına bağlı olduğu söylenebilir. Şunu söylemeye çalışıyorum: bir yazarı, diyelim ki, yirminci yüzyılda Tom Stoppard'ın ya da Orhan Güner'in yaptığı gibi bir Shakespeare oyununu yeniden yazmaya kışkırtan şey, o metne içkin Shakespeare varlığıdır. Bu varlık bir başka yazarın gözünü kamaştırarak kendine çeker. Bir anlamda yeniden doldurulmaya davet çıkaran muhkem bir konumdur yazarların kapladığı. Bu kişisel izin yokluğu ise, metni anonimleştirerek, aynı biçimde yazılan bütün metinleri daha baştan birer yenidenyazıma dönüştürür. Artık her ilk yazımın çoktan bir yenidenyazıma dönüştüğü, dışı açılarak genişlemek yerine, türün kendi kazanımlarını kendi içinde kullanıp tükettiği bir yazarlık damarı söz konusudur. Ve eğer gerçekten böyleyse, neredeyse eski geleneksel formların anonimliğini ve bu anonimliğe ait yalınlaştırma, basitleştirme, şematize etme gibi yönelimleri bünyesinde barındırmaya başlar. Öyleyse, burada Cumhuriyet tiyatrosuna dadanmış bir başka hayalet formdan daha söz etmek gerekiyor. Buraya kadar sayılan özellik-

leriyle *Ocak tipi*, geçmişsiz, artalansız, şimdide başlayıp şimdide biterek 'an'ı genişleten Cumhuriyet oyunlarında, Türk tiyatrosunda oyun yazma diye bir *mesleğin* henüz icat edilmediği, çünkü metinlerin yazılmak yerine ortak bir gelenekle sözlü olarak taşındığı Ortaoyunu formunun kimi temel özelliklerini seçmek mümkünmüş gibi görünüyor. Bir kez daha, kültürel alışkanlıkların, diyelim, Tanzimat aydınları, mesela Namık Kemal öyle istedi diye değişemeyeceğini görmek gerekiyor.

İkinci muhtemel yanıt ise daha pratik ve özünde ilk yanıtla bağlı. Yenidenyazım ile üretilen metinlerarasılık ilişkisi, bütün kuramcılar aynı fikirde olmasa da, temelde ilişki kurulan metinlerin tanınabilirliğine bağlıdır. Dolayısıyla, yenidenyazımın izleyicisi açısından doğru işleyebilmesi için orijinal metnin tanınması, oyunun yeniden *bu* yazar tarafından yazılmasının ne tür bir değer taşıdığını anlamak açısından başattır. Kısacası, karşılaştırma yapabilecek durumda olan *seçkin* ya da, daha hafif bir ifade ile, *içeriden* bir okura/izleyiciye ithafen yazılmıştır bu metinler. Türk tiyatrosuna dönüp bakıldığında, bu düzeyde karşılaştırma yapabilecek denli iyi bilinen, yani bir anlamda klasikleşmiş ya da yaygınlaşmış bir oyun metni yoktur. Bu yanıtı ilkinde bağlayan içsel sürecin anahtar sözcükleri kendini hemen ele veriyor zaten: Akılda kalıcı oyun kişilerinin yokluğu, oyun kişilerinin ve öykülerinin birbirine benzerliği, külliyyatın bu anlamda da anonim oluşu.

Türk oyun yazarlığının belli bir momentten sonra benim minyatüre benzettiğim modele dönüşü ne türden yorumların önünü açabilir? Halit Fahri Ozansoy'un Freudyen ve Ibsenci *Hayalet*'i (1937), Necip Fazıl Kısakürek'in geçmişin belli imgelerine takılarak onu yaşamının ve şimdisinin ve tabii ait olduğu oyunun odağına yerleştiren *Bir Adam Yaratmak*'ı (1938), onlardan önce Yakup Kadri'nin Ibsen'in *Hortlaklar*'ına benzetilegelen 1909 tarihli *Nirvana*'sı yazılmış, yazılabilmişken, sonra ne olmuştur da bu yazma damarı neredeyse büsbütün kuruyarak, sanki yanlış toprağa atılmış bir tohum gibi filiz vermeden kendi içinde çatlamıştır? Bu soruların tümüne birden yanıt vermek yerine, *ayrımları* yok sayan bir kabalaştırmayla şunu söylemekle yetineceğim: Tanzimat döneminde de, cumhuriyet döneminde de Ibsenci biçimle oyun yazarlar, geçmişle hesabı olan, gününden, gidişattan rahatsızlık duyarak eskiyi canlandırmaktan yana olan ya da eskinin büsbütün yok sayılmasının yıkıcılığından rahatsızlık duymuş yazarlardır. Mâziperestlikleri, onları, bugünden duydukları rahatsızlıklarla geçmiş arasında bağlantı kurmaya zorlamış, geçmiş ağırlıklı metinlerinin kaynağına bu huzursuzluk yerleşmiştir. Mâziyi yüceltme eğilimleri ile şimdiye muhalefet etmişler, bu muhalefetin aracı olarak da

aslında karşı durdukları bir hedefin dramatik araçlarından beslenmişlerdir. Aynı paradoks tersten kurulduğunda da doğrudur: Cumhuriyet'in ideallerini paylaşan, bu anlamda yeni rejimle sorunu olmayan, "ilerici" yazarların metinlerinde de bu kez kültürel ve politik olarak reddedilmiş bir mirasın estetik unsurları belirleyici olmuştur. Sanki her şey yeterince karışık değilmiş gibi, ilerlemeden yana olan, yakalanacak idealin Türkiye'nin geleceği olarak görülen Batı'da köklendiğine inanan ve, diyelim ki, Cumhuriyetçiliğin ve Kemalizmin tercihlerini ilkeselleştirmiş yazarlar ideolojik düzeyde reddedilmiş geçmişe ait formların yapıtlarına sızmasına engel olamamış ama "salt şimdi"yi kurarak bu ölçütü inkâr etmişken, geçmişteki mutlu, yozlaşmamış, saf ve millî hülyaya yatırım yapanlar, geçmişini asal yönelim haline getirdiklerinden, Türk tiyatrosunun görüp göreceği en Batılı metinlerine imza atmışlardır. Bir de tabii 1923-1939 yılları, Koçak'ın iddia ettiği gibi, "Şark-İslam"ın bastırılmaya, unutturulmaya çalışıldığı bir dönem ise eğer,¹ özellikle bu dönemde bir direnç olarak geçmiş yönelimli metinlerin yazılmasının şaşılacak bir yanı yoktur. Belki, ilk bakışta şaşırtıcı olabilecek şey, bu metinlerin Avrupa modern tiyatrosunun en olgun örneklerinden birini, Ibsen'i bu denli birebir yankılamalarıdır.

Oysa, 1914 yılında Antoine İstanbul Belediyesi tarafından davet edilmiş ve Darülbeydi onun gözetiminde kurulmuştur. Antoine'ın repertuvarında en çok Ibsen'e ve Maeterlinck'e yer vermesi aynı dönemde Yahya Kemal tarafından şu sözlerle övülmüştür:

Antoine sahnede Dumas'ya karşılık Ibsen'i, Brieux'ye karşılık Maurice Maeterlinck'i, dış hayatın kuruluşuna karşılık iç hayatın sıcaklığını, sırlarını, buhranlarını, kalıplaşmış dilin kuruluşuna karşılık iç dilin sonsuz bir musiki gibi giden bestesini coşturdu. Herkes temaşayı Dumas'zadelerim eserleriyle bitiyor sanırken Ibsen'le başlıyor gördü.²

Burada çizilmek istenen rotayı görmemek elde değil, bir yandan da Ibsen'inkine hiç benzemeyen yapıyla yerli oyun yazarlığının nasıl bu başlangıç taleplerinin dışına düştüğünü de.

1) Koçak, a.g.e., 2001, s. 396.

2) Süleyman Sadi (Yahya Kemal), "Temaşa Mecmuası Çıkarmak İsteyen Bir Zata", *Peyam-ı Edebi*, sayı 32, 1330/1914'ten alıntılanarak aktaran Niyazi Akı, *Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış* (Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1968), s. 17.

Yine, 1920 yılında, Yeni Sahne açılırken edebi heyet başkanı Memet Rauf'un verdiği röportajdaki sözleri çok önemli görünüyor:

Güzellik ve Sanat yolunda o kadar çorak bulunan bu bedbaht memleketimizde biz Darülbeyt'i kendimiz için değerli bir çalışma arkadaşı sayarız. [...] Biz halkın fikrini, ahlakını, zevkini zehirleyen tuluatçı kumpanyalara rakip olarak çıktık. Çünkü maksadımız, Türkleri içine daldıkları gaflet uçuşumundan çekip çıkararak onları irfan nuruna kavuşturmaktır.¹

Memet Rauf'un 1920 yılındaki yaklaşımı ve asıl rakip –hatta düşman olarak gösterdiği– tuluat kumpanyalarından yakınma biçimi, akla hemen Ortaoyunu'nu yaklaşık aynı sorunlara sebebiyet vermekle suçlayan Namık Kemal'i getiriyor. Öyleyse, özellikle bu seçimleriyle tiyatroyu yönlendiren “tiyatro bürokrasisi”nin Tanzimat'ta ve Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında sürdürdüğü sanat politikasının bir sürekliliği olduğunu söylemek mümkün görünüyor. Burada çizilen yolun sadece Batı tarzı tiyatro olduğunu söylemek yeterli değil öyleyse, Yahya Kemal'in sözleriyle, “tiyatroda iç hayatın sıcaklığını, sırlarını, buhranlarını ele alan”, temelde Ibsenci ve bir ölçüde Maeterlinckçi bir tiyatro yaratma beklentisi hâkimdir aslında. Ancak, öyle görünüyor ki, bu beklenti kısa sürede boşa çıkmış, oyun yazarları, kırklı-ellili yıllardan sonra, benim başlangıcına Cevat Fehmi Başkut'un tiyatrosunu koymayı uygun gördüğüm bir yola girerek bu başlangıç hedefinin uzağına düşmüşlerdir. Uzaklık, perspektifli resimle minyatür arasındaki kadardır. Gerçekçi yerli oyun metinleri *perspektif dramaturgisine* uzaktır, onun yerine bir *an dramaturgisi* ile okunmaya yatkınlık gösterirler; oyunlar aile oyunlarına dönüştükçe de sıkışan, yoğunlaşan mekân minyatür formunun gitgide daha belirginleşmesini sağlar. Dramatik anlatının coğrafyası genişledikçe, minyatürün sıkışmışlığını görmek de, göstermek de güçleşiyor, ama, öyle sanıyorum ki, iç hayat yokluğu, derinleşmiş karakterlerin yaratılmayışı, oyun kişilerinin niteliksel bir çeşitlilik taşımıyor olmasında hep bu minyatür ekonomisinin ya da minyatür estetiğinin izleri taşınmaktadır. Olayların –sahnelerin– birbirine ve geçmişe sıkı dokunmuş neden-sonuç ilişkileriyle bağlanmak yerine, yanyanalık, zamansallık, aynı geniş ‘an’ı paylaşma gibi ölçütlerle gevşekçe teğellenmiş olması bu tespiti güçlendirmektedir kanımca.

1) “Yeni Sahne’de Hazırlık”, *Vakit*, sayı 1011, 1920’den aktaran Akı, a.g.e., s. 19.

Resim analogisinden ilerlerken, üretiminden sunumuna ve algılanmasına kadar her aşamada bambaşka zihinsel ve estetik süreçlerin hâkim olduğu iki farklı temsil biçiminden söz ediyorum ama bir yandan da mesele yerli *oyun metinleri* değil de *Türk tiyatrosu* olduğunda bu denli keskin bir ayırmadan söz edilemeyeceğini, ayırmanın zaman zaman belirsizleşerek kendini silmeye eğilim gösterdiğini de kaydetmek durumundayım. Şunu söylemeye çalışıyorum: dram sanatı salt dram sanatı olarak algılanamayacağı, ancak sahne temsili ile, gösterimle tamamlanabildiği için, oyun metinlerinin kendisi söz konusu olduğunda açık seçik bir belirginlikle görülebilen ayrımlar dikkatli olmayan bir göz için gösterim anında yok olabilir. Yine, resim analogisi ile sürdürecektir olursak, Türk tiyatro sanatı, Cumhuriyet'ten bu yana pek de yön değiştirmemiş reji anlayışıyla, benzetmecî üslupla, "gerçekçi" metinlere her yönünde minyatürü ait olduğu bağlamdan, bir kitabın içinden koparıp duvara asmış, öyleyse, tıpkı perspektifli resimleri duvara belli bir açıyla asmaya alışmış bir sergi düzenleyicisi gibi davranmış, bütünüyle Batılı bir sahneleme/sunum biçiminin içine, bu çerçeve ile kavgalı değilse de uyumsuz bir içerik yerleştirmekten rahatsızlık duymamıştır.

Minyatür analogisi Türk tiyatrosu açısından geçerliyse sahiden, Sezer Tansuğ'un saptamasıyla, verili olmayan içeriklerle verili biçimleri birleştirerek oluşturulmuş metinlerle karşı karşıyayız demektir. Oyun yazarının öznel konumlanışının geçerli olmadığı her durumda, "nasıl anlatılmış" sorusunun yerini "ne anlatılmış" sorusu alacak, Türk tiyatrosu üzerine çalışanlar da kaçınılmaz olarak metinlerin kendisine ilişkin bu öncelikli soruya yanıt vermeye çalışacaktır. Türk tiyatrosu üzerine yapılan çalışmaların çoğunlukla sosyolojinin verileriyle beslenerek üretilmiş olmasında, bu tür bir eğilim taşımasında şaşılacak bir şey de yoktur öyleyse. Kurumsallaşmış eleştiri, bu metinler kendilerine ne sorulmasını istemişse onları sorup yanıtlamış, asıl aydınlatıcı olabilecek, metnin kendisine sorulmasını teşvik etmediği soruları neredeyse hiç üretmemiştir. Metnin suyuna gidilmiştir yani; kendisine nasıl ve nereden bakılmasını istemişse, hep oradan bakılmış, fotoğraflanmış, hep en "iyi pozları" yakalanmıştır.

Tabii, tiyatro eleştirisinin kurumsal olarak yumuşak, pek de eleştirel olmayan, açıklayıcı ve bilgi verici tutumunun ardında, Tanzimat'ta ve Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında tiyatronun Batı'ya açılan pencere, öncelikle uygar dünya için kurulmuş bir vitrin olma özelliğinin eleştiri kurumu tarafından da desteklenmesi yatıyor. Bu bakış açısı neredeyse yüz elli yıl boyunca hiç değişmeyecek, tiyatronun desteklenmesine ilişkin

büyük proje, hem dram metinlerinin, hem de tiyatro gösterimlerinin esaslı bir eleştirisinin yapılmasının önünde engel oluşturmaktadır.

Benzer bir eleştirel yaklaşım eksikliği, tiyatro “bürokrasisi”nin Türk tiyatrosuna Batılı unvanını bahşetmesinden sonra, bu “unvan”ın veri kabul edilmesinde de kendini göstermiştir. Oysa, Türk tiyatrosu gerçekçi kanon içinde teknik olarak en Batılılaştığı noktada, ilerici/İlerici/Batıcılık hamlesine direnç göstererek geçmiş, yok sayılması istenen ne varsa onu konu edinmiş, ideolojik olarak en Batılılaştığı noktada ise öyküsünü kurarken yok saydığı geçmiş, demek ki, “Şark-İslam”ı bu kez teknik anlamda hortlatmıştır. İster Doğulu, ister Batılı formlarla yapılsın, tiyatro sanatının kaçınılmaz olarak mekân oluşturmamasının ve mekânın doğal olarak anımsamaya, belleğe seslenmesinin yarattığı kırılmaz (sanılan) tiyatro-bellek ilişkisi bu coğrafyada kırılmış gibi görünüyor. Geçmişinden kaçan toplum, o geçmiş yok saymanın yolunu bulmuş, tiyatrosunda, üstelik de gerçeği temsil etmeyi vaat eden “gerçekçi” tiyatrosunda geçmişle hiç ilgilenmemiş, yekpare bir ‘an’da, dondurulmuş bir zamanda ve salt bir “satır”a dönüşmüş zemininde, kendini ansızın zuhur eden hikâyelere tutturmuştur. Öyleyse, gerçekçi Türk tiyatrosu, kendini derinliksiz, iki boyutlu bir satır olarak kurdukça, anlattığı hikâyeyi ona yaklaşımadan, kişilerini canlandırmadan, dışarıdan anlattıkça, sadece görünümü, satırı ya da dışı ile ilgilenen bir ‘zâhirperest’e dönüşmüş, *Araba Sevdası*’nın züppesi Bihruz’un ruhunu hiç durmadan şâd etmiştir. Dış telkine açıklığı ve mutlak iç yokluğu ile kendini hedeflediği değil de reddettiği bir kaynağın etkisine maruz bırakmış, minyatürlüğünün farkına varmaksızın, ömrünü ideali olan ama ruhuna uygun olmayan Batılı çerçeve sahne üzerinde heba ederek asıl macerasını hiç yaşamadan geride bırakmıştır.

Ekler



Greuze / Babanın Laneti.



Greuze / Babanın Laneti, Cezalandırılan Oğlan.



Chardin / İskambil Kağıtlarından Ev.



Chardin / Köpük Üfleyen Oğlan.

ZAMAN / ZEMİN / ZUHUR

Beliz Güçbilmez

Türk tiyatrosunun Tanzimat'tan bu yana Batı'yı model aldığı, onun peşine takıldığı genel ve yaygın bir bilgidir. Ama Batı modeli, kültürün kaçınılmaz yönü, muasır medeniyetleri yakalamanın mecburi istikameti olarak onaylandığı durumlarda da, milliyetçi ya da ulusalcı reflekslerle eleştirildiği hallerde de etkisi, tarihsel doğruluğu ve geçerliliği tartışılmadan kabul edilen bir bilgidir bu. Türkiye'de oyun yazımı tarihinin bir anlamda orijini Batı bu görüşe göre. Elinizde tuttuğunuz bu çalışmanın arayışı ise bu 'Batı tarzı Türk Tiyatrosu'nun ne kadar Batılı olduğunu anlamak için kuruyor saatini. Başka bir ifadeyle ve Walter Benjamin'e öykünerek, tarih halisinin havını tersine taramaya çalışıyor.

Beliz Güçbilmez

Minyatür: Matrakçı Nasuh, 1480-1564, Halep (detay).



gösterim sanatları
tiyatro, tiyatro teorisi

