



**HERMAN MELVILLE'İN KÂTİP
BARTLEBY ADLI UZUN ÖYKÜSÜNÜ
SAHNELEME ÇALIŞMASI**

Sanatta Yeterlik Tezi

Mustafa ERGÜVEN

Eskişehir 2025

**HERMAN MELVİLE'İN KÂTİP BARTLEBY ADLI UZUN ÖYKÜSÜNÜ
SAHNELEME ÇALIŞMASI**

Mustafa ERGÜVEN

SANATTA YETERLİK TEZİ

Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı

Tiyatro Programı

Danışman: Prof. Erol İPEKLİ

Anadolu

Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Temmuz 2025

Eskişehir

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Mustafa ERGÜVEN'in "Herman Melville'in Kâtip Bartleby Adlı Uzun Öyküsünü Sahneleme Çalışması" başlıklı tezi .../06/2025 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek "Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca, Sahne Sanatları Ana Sanat dalında Tiyatro Programında Yüksek Lisans/Doktora/Sanatta Yeterlik tezi olarak kabul edilmiştir.

Ünvanı Adı Soyadı İmza

Üye (Danışman) :
Üye :
Üye :
Üye :
Üye :

.....

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

ÖZET

HERMAN MELVİLLE'İN KATİP BARTLEBY ADLI UZUN ÖYKÜSÜNÜ SAHNELEME ÇALIŞMASI

Mustafa ERGÜVEN

Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı

Tiyatro Programı

Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Haziran 2025

Danışman: Prof. Erol İPEKLİ

Herman Melville'in, 1853 yılında kaleme aldığı, Kâtip Bartleby adlı öyküsünün tek kişilik bir performans olarak sahnelenmesi, bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Ancak salt bir oyun sahnelemekten ziyade; düşük bütçe, kısıtlı imkân ve sadece bir oyuncuyla aksiyon ve diyalog çeşitliliğini yaratmak, çalışmanın çıkış noktasını oluşturmaktadır. Çalışmada tiyatronun ve anlatının geleneksel dili kullanıldığı gibi, çağdaş seyircinin yaklaşık 170 yıl önce yazılan klasikleşmiş bir öyküyle bağ kurabilmesi adına yeni anlatım biçimleri de araştırılmıştır. Ulaşılabilir ve ekonomik teknolojinin farklı biçimlerde kullanılmasıyla insan kaynağı ve bütçe konusundaki dezavantajlar bertaraf edilmeye çalışılmıştır. Ayrıca seçilen öyküdeki sıra dışı atmosfer de anlatım biçimini bozarak çeşitlendirmeye olanak sağlamıştır. Oyunlaştırma ve sahneleme olmak üzere iki aşamada gerçekleşen uygulamanın düşünsel temellerini Modernizm/Postmodernizm ve Apollon/Dionysos kavramları oluşturmaktadır. Bulgular Bölümünde, Herman Melville'in Kâtip Bartleby adlı öyküsüyle ilgili bilgilere yer verildikten sonra söz konusu kavramlarla ilgili teorik incelemeler yapılmıştır. Ardından uygulama aşamasına geçilerek, teorik bulgular rehberliğinde öykü uyarlanmış ve prova süreci yürütülmüştür.

Anahtar sözcükler: Herman Melville, Kâtip Bartleby, Sahne sanatları, Tek kişilik performans, Hikâye anlatıcılığı.

ABSTRACT

STAGING HERMAN MELVILLE'S LONG STORY BARTLEBY, THE SCRIVENER

Mustafa ERGÜVEN

Department of Performing Arts

Program in Drama

Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, June 2025

Advisor: Prof. Erol İPEKLİ

This study examines the staging of Herman Melville's 1853 novella "Bartleby, the Scrivener." Rather than merely mounting a play, the project's starting point is to create varied action and dialogue with minimal budget, scant resources, and a single performer. While employing the traditional languages of theatre and narrative, new modes of storytelling are also explored so that a contemporary audience can connect with a classic text written some 170 years ago. By creatively deploying affordable, readily available technologies, the disadvantages of limited personnel and funding are overcome. The story's extraordinary atmosphere further allows the conventional narrative form to be disrupted and diversified. The intellectual foundations of this two phase application gamification followed by staging are grounded in the concepts of Modernism/Postmodernism and the Apollonian/Dionysian dichotomy. In the Findings section, after presenting background on Melville's "Bartleby, the Scrivener," these theoretical concepts are examined in detail. The study then moves to the practical phase, in which the narrative is adapted and rehearsed under the guidance of these theoretical insights.

Keywords: Herman Melville, Bartleby the Scrivener, Performing arts, Solo performance, Storytelling.

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “Bilimsel İntihal Tespit Programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Mustafa ERGÜVEN

....../....../20....

STATEMENT OF COMPLIANCE WITH ETHICAL PRINCIPLES AND RULES

I hereby truthfully declare that this thesis/dissertation is an original work prepared by me; that I have behaved in accordance with the scientific ethical principles and rules throughout the stages of preparation, data collection, analysis and presentation of my work; that I have cited the sources of all the data and information that could be obtained within the scope of this study, and included these sources in the references section; and that this study has been scanned for plagiarism with “Scientific Plagiarism Detection Program” used by Anadolu University, and that “it does not have any plagiarism” whatsoever. I also declare that, if a case contrary to my declaration is detected in my work at any time, I hereby express my consent to all the ethical and legal consequences that are involved.

.....
Mustafa ERGÜVEN

TEŞEKKÜR

Bu çalışmada bana rehberlik eden değerli danışman hocam sayın Prof. Erol İpekli'ye ve Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı öğretim kadrosuna teşekkürlerimi borç bilirim.

Ayrıca projede oyuncu olarak yer alan, büyük bir özveriyle her prova ve oyun günü büyük bir gayretle çalışmayı yukarıya taşıyan sevgilim Nurhayat Yıldırım'a teşekkür ederim. Nitekim o olmasaydı başka bir oyuncuyla projeyi gerçekleştiremeyebilirdim. Provalar öncesinde aylarca masa başında hayal ettiğim anlatım biçimini, büyük ölçüde birlikte yakalamayı başardık. Diğer yandan projenin yapımcılığını üstlenen Ufuk Cebeci ve Tan Sanat Prodüksiyon'a da ne kadar teşekkür etsem azdır. Akademik bir projenin gerçekleşmesi ve profesyonel mecraya taşınmasındaki katkılarını asla unutmayacağım. Ve elbette yapım sürecinde bizi yalnız bırakmayan yönetmen yardımcılar Sena Pampal, Baran Ergün'e, afiş tasarımı yapan Hilal Bektaş Korkut'a ve lise yıllarımda çıktığım tiyatro yolculuğunda beni daima destekleyen annem, babam ve kardeşlerime teşekkür ederim.

..../06/2025

ETİK KURUL BELGESİ BEYANNAMESİ

Bu tez çalışmasının hazırlanmasında, yürütülmesinde, verilerin analizinde Etik Kurul İzni'ne gerek yoktur.

Mustafa ERGÜVEN



ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIM BEYANI

Bu tezi hazırlarken (örneğin ChatGPT, Gemini, DALL-E vb.) üretken yapay zekâ programlarından destek aldığımı beyan ederim. Tezin hazırlığı aşamasında üretken yapay zekâ programlarından çeviri desteği aldım. Üretken yapay zekâ programlarından aldığım bilgilerin doğruluğunu kontrol ettiğimi bildiririm.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Mustafa ERGÜVEN

DECLARATION OF GENERATIVE ARTIFICIAL INTELLIGENCE USAGE

I declare that I received support from generative artificial intelligence programs (for example ChatGPT, Gemini, DALL-E, etc.) while preparing this thesis/dissertation. I have received support from generative artificial intelligence programs language translation during the preparation of the thesis/dissertation. I declare that I have checked the accuracy of the information I received from generative artificial intelligence programs.

I also declare that, if a case contrary to my declaration is detected in my work at any time, I hereby express my consent to all the ethical and legal consequences that are involved.

Mustafa ERGÜVEN

İÇİNDEKİLER

BAŞLIK SAYFASI.....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	v
STATEMENT OF COMPLIANCE WITH ETHICAL PRINCIPLES AND RULES.....	vi
TEŞEKKÜR.....	vii
ETİK KURUL BELGESİ BEYANNAMESİ.....	viii
ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIM BEYANI.....	ix
DECLARATION OF GENERATIVE ARTIFICIAL INTELLIGENCE USAGE.....	x
İÇİNDEKİLER.....	xi
TABLolar DİZİNİ.....	xiv
GÖRSELLER DİZİNİ.....	xv
KISALTMALAR DİZİNİ.....	xvi
1 GİRİŞ.....	1
1.1. Sorun.....	4
1.2. Amaç.....	4
1.3. Sınırlılıklar.....	5
2.YÖNTEM.....	6
3. BULGULAR.....	7
3.1. Herman Melville ve Kâtip Bartleby’ye Bir Bakış.....	7
3.1.1. Modernizmden Postmodernizme Giderek Buharlaşan İnsan.....	11

3.1.2. İki Karşıt Kutup: Apollon ve Dionysos.....	25
3.2. Tek kişilik Anlatı.....	34
3.2.1. Anlatıcılığın Kökenleri.....	34
3.2.2. Halk Tiyatrosunda Anlatıcı.....	36
3.2.3. Çağdaş sahnelemede Anlatıcı.....	38
4.YORUM.....	42
4.1. Dramaturji ve Sahneleme Metninin Oluşturulması.....	42
4.1.1. Söylem.....	47
4.1.2. Öykü.....	48
4.1.3. Dönüm noktaları.....	50
4.2. Özgün Eserin Eylem Akışı ve Yorumu.....	51
4.2.1. Tanışma.....	51
4.2.2. Palazlanış.....	51
4.2.3. Yapmamayı tercih ederim (buraya dikkat!).....	53
4.2.4. Peki ben ne yapmalıyım?.....	54
4.2.5. Göndermeyi tercih ederim.....	57
4.2.6. Kaçış.....	58
4.2.7. Oyun bitti.....	60
4.3. Uygulama.....	60
4.3.1. Oyunculuk.....	60
4.3.1.1. Avukat.....	61
4.3.1.2. Mükerrer/Bartleby.....	62
4.3.2. Çevre Tasarımı.....	63
4.3.3. Işık Tasarımı.....	65

4.3.4. Ses Tasarımı.....	66
4.3.5. Kostüm Tasarımı.....	67
4.3.6. Sahneleme Metni ve Yönergeleri.....	67
5. SONUÇ.....	122
KAYNAKÇA.....	125

EKLER

ÖZ GEÇMİŞ



TABLÖLAR DİZİNİ

Sayfa

Tablo 3.1. Apollon ve Dionysos için bir karşılaştırma.....	32
Tablo 4.1. Özgün eser ve sahneleme metnindeki dönüm noktaları.....	50



GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 4.1 Karşıt renkler	63
---------------------------------	----



KISALTMALAR DİZİNİ

yy. : Yüzyıl



1. GİRİŞ

Tiyatronun kaynaklarına ilişkin çeşitli teoriler incelendiğinde, bunların her birinin bir meseleyi, durumu, düşünceyi, ideolojiyi, inancı, felsefeyi vb. “anlatma” ihtiyacına işaret ettiği görülür. Öyle ki “anlatmak”, gündelik hayatta bir insanın sözlü veya sözsüz defalarca icra ettiği en temel eylemdir. Çeşitli seslerle ihtiyaçlarını ifade eden bir bebek, ders anlatan bir öğretmen, şarkı söyleyen bir sanatçı veya sahnede canlı performans sunan bir oyuncunun en temel ve ortak eyleminin “anlatma” olduğu söylenebilir.

Sözlü kültürde nesiller boyunca aktarılan hikâye ve söylencelerin temel dinamiğini de “anlatma” eylemi oluşturmuştur. Sınırlı kelime hazinesine sahip olan arkaik toplumların kendilerini resimlerle veya bir çeşit dans adımlarıyla “anlattığı” hayal edilebilir. Kültürden kültüre farklılık gösteren anlatıcılar, tiyatronun kaynağı olan Antik Yunan’da da bulunmuştur.

Yazılı dönemde kâğıt üzerine sabitlenen anlatılar ve tiyatro gibi yeni sanat formlarıyla insanlığın “anlatmak” eylemi şekil değiştirerek devam etmiştir. Troya efsanelerinin Homeros tarafından derlenmesi bu bakımdan büyük önem teşkil etmektedir. Batılı anlamda tiyatronun temeli olan Antik Yunan’daki birçok tiyatro eseri, kaynaklarını İlyada ve Odysseia’dan almaktadır. Destan türünün en büyük örneklerinden olan bu yapıt, salt şiirsel anlatıma dayanmaktadır. Dönemin ozanları, ellerinde ozanlıklarının bir ruhsatı niteliğinde olan asalarıyla adete çoban gibi gezerek şiirlerini çeşitli toplantılarda söylerlerdi. Hatta bir ozanın şiir okuduğu sahnenin portresini de Homeros Odysseia’da çizmiştir. Rapsod olarak da adlandırılan bu ozanlar, Zeus’un kızları olan musalardan aldıkları esinle şiirlerini oluşturuyorlardı. Aslında bu sayede anlatılarının altında yatan ideoloji, bir nevi tanrı sözü haline getirilerek tartışılmaz kılınıyordu.

Antik Yunan çağının en büyük ozanı olan Homeros ile ilgili olarak, Azra Erhat şu sözleri sarf etmiştir:

Homeros sözlü geleneği sürdüren bir ozandı sonraları adını taşıyacak sakız ozanları gibi o da herhalde saraydan saraya dolaşp destan okurdu yaşadığı dokuzuncu yüzyılın İyonya’sında Troya savaşı 4.500 yıllık geçmişi olan ve dinleyicilerce çok iyi bilinen bir konuydu... Homeros yaşamış büyük bir şairdir. O büyük bir destan geleneğinin başlangıcında değil ortasında bulunuyordu. Yani Troya efsanelerini kendi yaratmamış yalnız biçimlendirilmiştir bu efsaneler arasında bir seçme yapmış ve seçtiği destan olaylarını sıkı bir düzen içinde bir bütün olarak kurmuştur (Erhat, 1967, s.18).

Homeros'un anlatısında öykü, yani mitos herkesçe biliniyordu. Bu büyük şairin derlediği anlatıyı insanlar belki birçok kez dinlemiş ve hatta ezberlemişlerdi. Peki onları tekrar tekrar bu hikâyenin etrafında birleştiren şey neydi?

Eser yüzeysel olarak incelendiğinde, onun çok iyi kurgulanmış bir macera öyküsü şeklinde örüldüğü kolaylıkla görülebilir. Bu ustalıklı kurgu ve derin dilin ardında tanrıların dünyasını anlatması ve dönemin monarkları, beyleri, şefleri hakkında bilgi vermesi, eseri çok yönlü kılmaktadır. Ancak dinleyici için keyif veren ve manevi yönden karşılık bulan bu anlatının, dönemin insanları üzerinde etki kurabilmesi için başka faktörlerin de olup olmadığı sorgulanmalıdır. Örneğin, Odysseia'da bahsedilen ozan sahnesinde, dikkatlerin büyük ölçüde ozanın üzerinde olduğu görülmektedir. Görsel, yazılı ve işitsel kaynakların oldukça az sayıda olduğu bir dönemde bir ozanla karşılaşan topluluğun buna ehemmiyet vermesi pekâlâ beklenen bir şeydir. Ancak izleyicide doğal olarak mevcut olan seyir ve dinleme arzusuyla, dizelerin taşıdığı mana bir kenara bırakılırsa, ozanın kendi başına hikâye anlatımına katkısının da ne olduğu merak konusudur. Ozanın şiir söylerken sıradanlığın dışındaki muhtemel hali, onun günümüz penceresinden bakıldığında edebiyatçı kimliğinin yanında "performans sanatçısı" olarak da değerlendirilmesine imkân sağlıyor.

Batılı anlamda tragedya ve komedy formunun destanla ne gibi benzerlikler ve farklılıklar barındırdığının da anlaşılabilmesi için tiyatro ile ilgili ilk kuramsal eser olarak adlandırılan Poetika'ya bakmak gerekecektir;

O halde tragedya, ahlaksal bakımdan ağır başlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir; sanatçı güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır; eylemde bulunan kişilerce temsil edilir. Bu bakımdan tragedya salt bir öykü [mythos] değildir (Aristoteles, 1995, s. 22).

Yukarıdaki ifadelerden anlaşıldığı üzere, tragedya taklit sanatıdır. "Taklit" ifadesi, genel bir deyişle vokal ve/veya fiziksel aksiyon, hareket veya eylem aracılığıyla canlandırma olarak da anlaşılabilir. Tragedya formunun, ilk olarak bugünkü bildiğimiz anlamda oratoryoya yakın bir benzerlik taşıdığı bilinmektedir. Esasında tragedya bu haliyle de tek başına şiir okuyan ozandan, biçimsel bakımdan pek farklı araçlar kullanmamaktadır. Henüz taklit ve eylem gibi araçlardan yoksundur. Ancak devam eden süreçte kimi kaynaklarda ilk oyuncu olarak bahsedilen Thespi's'in, koronun karşısına geçerek ona "cevap vermek" suretiyle eylemde bulunmasıyla, oratoryo formu yavaş yavaş çözülmeye

başlamıştır. Ardından büyük tragedya yazarlarının ilki Aiskhülos ile oyuncu sayısı ikiye çıkarılmıştır. Koro, birinci oyuncu ve ikinci oyuncu arasında diyalog ve eylem yaratma imkânı bu aşamada oldukça gelişmiş ve taklit unsuru ağırlık kazanmıştır. Ancak hala içerik bir yana bırakılırsa, “anlatıcılar/ozanlar topluluğu” olarak tarif edebileceğimiz koro baskınlığını sürdürmektedir. Sophokles’in oyuncu sayısını üçe çıkarması ve Euripides’in koronun yoğunluğunu azaltmasıyla birlikte de diyalog ve aksiyonu çeşitleme imkânı iyice artmıştır (Latacz, 2006 s.41-45; Fuat, 1961, 41-42).

Halk ozanlarından Euripides’e kadar olan bu zaman aralığına bakıldığında bütün bu “performans sanatçıların” tragedya formunu inşa ettiklerini söylemek pek de yanlış olmayacaktır. Ancak her ne kadar bugün kendilerini “sanatçı” olarak nitelendirsek de esasında onlar şiir ve tiyatroyu sanat kaygısıyla icra etmiyorlardı. Günümüz anlamında kullandığımız şekliyle “sanatçı” isimlendirmesi, Rönesans Dönemine dayanmaktadır. Yani Antik Yunan’daki ressam, heykeltıraşlar, şairler ve tragedya yazarları bir üretimi gerçekleştiren zanaatkarlardı. Tıpkı günlük hayattaki herhangi bir işe yarar ürünü ortaya koyan ustalar gibi. Bu durumun ozanlar için bile böyle olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Çünkü onlar da politik gereklilikler doğrultusunda toplumsal bir ihtiyaca ve siyasete yönelik üretimde bulunuyorlardı. Kısacası onlar için ürettikleri eserler toplumsal bir gerekliliktir. Zamanla, bu gerekliliği hangi araçlarla en iyi şekilde gerçekleştirebileceklerini buldular. Performans sanatçıları; ozanlardan oratoryoya, giderek artan oyuncu sayısından koronun azalan etkinliğine kadar, tüm bu değişiklikleri daha iyi bir anlatım için geliştirdiler.

Günümüzde tek kişilik oyun yapısı, birçok kişi tarafından “tiyatro dışı” bir form olarak görülmektedir. Oyuncunun çoğunlukla seyirciyi odağına alarak anlatma eylemini gerçekleştirmesi ve hikâyenin kimi figürlerini taklit etmesi, öteden beri kullanılan bir yöntemdir. Ancak bu şekilde bir diyalog ve karşılıklı eylem yaratılması pek kolay olamayabilir. Belki de aksiyon yetersizliği ve oyuncunun performans süresinin büyük bir kısmını sadece seyirciyle konuşarak geçirmesi, tek kişilik oyun yapısının tiyatro dışı olarak görülmesine neden olmuştur.

Özetle denilebilir ki; bu çalışma, sahne sanatları tarihindeki bahsi geçen tüm ilerleme ve anlatım olanaklarından vazgeçildiğinde, yalnızca bir oyuncuyla birden fazla oyuncunun yer aldığı yapımlardaki diyalog ve aksiyon yaratma imkanlarını araştırmaktadır. Fikirselsel

ve edebi olarak Herman Melville'in Kâtip Bartleby adlı son derece derinlikli ve unutulmaz eserini de çalışma konusu olarak belirlemiştir.

1.1. Sorun

Kâtip Bartleby, öykü olarak kaleme alınmış bir eserdir. Eserin hacmi, uzun öykü ile roman kategorisinde değerlendirilebilecek bir uzunluğa sahiptir. Sahnelemedeki problemlerden en önce geleni eserin düz yazı olarak kaleme alınmış olmasıdır. Özgün eserde hikâye, her ne kadar avukat-anlatıcının bakış açısından bir monoloğu çağrıştıracak biçimde aktarılıyor olsa da sadece seyirciyle veya kendi kendine konuşmanın dışında farklı anlatım tekniklerini de geliştirmek en önde gelen zorluktur.

Bunun yanında özgün eserde beş ana karakterin olması ve sahnelemenin de yalnızca bir lamba ve bir oyuncu merkezinde gerçekleşmesi, aşılması gereken bir diğer problemidir.

1853 yılında Amerika'da kaleme alınan eserin, nasıl bir yorumla günümüz dünyasında karşılık bulabileceği de üzerinde durulması gereken bir başka konudur.

1.2. Amaç

Bu çalışmanın en önemli amacı, Herman Melville'in Kâtip Bartleby adlı öyküsünü yalnızca bir lamba ve bir anlatıcının bulunduğu bir sahnede; anlamını ve değerini yitirmeden, günümüz seyircisini göz önünde bulundurarak ve projeyi gerçekleştirme güdülerini de koruyarak sahnelemektir.

İkinci amaç, tek kişilik anlatılarda aksiyon ve diyalog yaratma zorluklarını başka araçlarla aşarak, gösterimi salt bir anlatıdan ziyade, eylemlerin birbiri ardına sıralandığı, izleyicinin yalnızca monoloğu değil, diyalog ve eylemleri de takip edebileceği bir yapıya dönüştürmektir. Bunu yaparken, yaklaşık insan boyutlarında bir akrobatik lambaya hoparlör takılacak, yapay zekaya ait robotik bir sesle replikleri aktarılacaktır. Lamba her konuştuğunda ışığının yanıp sönmesi ve oyuncunun onu vida yerlerinden eğip bükerek formunu değiştirmesi, ona aksiyon kazandıracaktır. Yeni bir oyun kişisi olarak canlı oyuncunun karşısında konumlandırılması planlanan bu lambanın, fiziksel ve sözel aksiyonları “doğal” olmayan, hatta özellikle doğal olması da istenmeyen bir biçimde icra etmesi amaçlanmıştır.

1.3. Sınırlılıklar

Eser felsefi olarak modernizm\postmodernizm ve Apollon\Dionysos bağlamında incelenmiştir. Ancak bu inceleme, kavramların derinlemesine açıklanmasından ziyade sahneleme pratiğini karşılamaya yöneliktir.

Ayrıca anlatı formunun kökenleri incelenmiş ve çağdaş sahnelemede tek kişilik anlatının nasıl olabileceği sorusu sorulmuştur.

Oyunun yapım maliyeti, operasyonel/lojistik şartlar ve performans süresi de diğer sınırlılıklar arasındadır.



2. YÖNTEM

Bu tez, kuramsal araştırma (Bulgular) ve sahneleme çalışması (Yorum) olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır.

Kuramsal araştırmayı oluşturan Bulgular Bölümü, Herman Melville'in Kâtip Bartleby adlı öyküsünün modernizm\postmodernizm ve Apollon\Dionysos bağlamında yorumlandığı ve tek kişilik anlatı kavramının ele alındığı bölümdür.

Kuramsal çalışma tamamlandıktan sonra bulguların verilerin yorumlanmasıyla sahneleme gerçekleştirilmiştir. Herman Melville'in Kâtip Bartleby adlı öyküsünün çağdaş bir yaklaşımla, tek kişilik anlatı denemesi olan bu çalışmada sırasıyla şu adımlar izlenmiştir:

- 1.) Kâtip Bartleby öyküsü ve yazarı Herman Melville'in diğer eserleri incelenmiştir.
- 2.) Özgün eser, tekrar tekrar okunarak bölümlere ayrılmış ve kuramsal çalışmada elde edilen bulgular ışığında sahneleme metni oluşturulmuştur.
- 3.) Sahneleme metni üzerinde provalar süresince bazı değişiklikler ve düzeltmeler yapılmıştır.
- 4.) Tek kişilik bir anlatıda, aksiyonu yaratmak amacıyla provalar gerçekleştirilmiştir. Aynı zamanda, sahnelemede kullanılacak dekor parçaları ve aksesuarların tasarım amaçlarının dışında gerek oyun kişisi gerek de aydınlatma unsuru olarak nasıl kullanılabilecekleri araştırılmıştır.

3. BULGULAR

3.1. Herman Melville ve Kâtip Bartleby'ye Bir Bakış

Herman Melville, 1819 yılında orta sınıf bir ailede doğdu. Yazar, 16. Yüzyılda başlayan modernleşme hareketinin Sanayi Devrimi ile büyük hız kazandığı bir dönemin hemen sonrasında, Amerika'da dünyaya geldi ve hem orta sınıf hem de alt kültür hayatını deneyimledi.

Yazarın ticaretle uğraşan babası iflas ettikten sonra ağır psikolojik bunalımlar geçirerek öldü. Sekiz kardeşi ve annesiyle babasının ölümünden sonra müşkül duruma düşen Melville, okulu bırakmak durumunda kaldı. Yazarın en tanınmış eseri olan Moby Dick'te, İsmael'in balina gemisini kendisinin koleji olarak tanımlaması, tam anlamıyla akademik bir eğitimden geçmemiş olan Melville'in biyografisi ile benzerlikler barındırmaktadır. Belki de yazarın eserlerinde, kapitalizm-aydınlanmacı eksenin alegorik bir biçimde tartışılmasının nedeni, babasının yeni filizlenmeye başlayan Amerika ütopyasının bir kurbanı olması ve kendisinin de yoksulluk nedeniyle resmi bir eğitimden tam anlamıyla geçememesi olabilir (Urgan, 2022, s.11).

Melville'in eserleri ile biyografisi arasında, birçok noktada benzerlik bulunmaktadır. Yazar, gençlik yıllarında New York'ta "saygın" bir iş bulamayınca Pasifik'te balina avcılığı yapan bir gemiye tayfa olarak girmiştir. Ancak gemi kaptanının tayfalara kötü davranışı nedeniyle bir buçuk yıl sonra Marquess Adaları'na ulaşmak için gemiyi terk etmiş, ardından da dönemin macera romancılarını aratmayacak olaylar silsilesi başlamıştır. Yamyamlar tarafından ele geçirilen Melville ve arkadaşları, bir ay sonra Avustralyalı bir denizci tarafından kurtarılmaya dek yerlilerin dünyasını ve yaşam biçimlerini gözlemleme imkânı bulmuştur. Melville'in "aydınlanmacı/kapitalist" dünyanın bir panoramasını gözler önüne seren bu gemiden kötü muamele nedeniyle kaçması ve bu vesileyle de yerlilerin dünyasına dahil olması, onun uygarlık-karşıtı görüşlerini filizlendiren bir macera olmuştur. Evden uzak geçirdiği bu dört sene onun ilk kitapları için kaynak teşkil etmiş ve Melville, edebiyat çevrelerinde hatırı sayılır bir tanınırlık kazanarak "yamyamların arasında yaşayan adam" olarak anılmaya başlanmıştır (Pire, 2001, s.5).

İlginçtir ki yazarın çoğu eseri, "karşıtlıklar" üzerine kurulmuştur. Örneğin Moby Dick, 19. Yüzyıl Amerika'sının bir panoramasını sunmaktadır. Çalışma konusu eser olan Kâtip

Bartleby’de olduğu gibi, Moby Dick’te de gezgin İsmael birinci şahıs anlatıcı olarak, bir bacağı Moby Dick’e kaptıran ve hırslarıyla kendi sonunu hazırlayan avcı Kaptan Ahab’ın hikayesini anlatır. Tıpkı avukat anlatıcının Bartleby’nin hikayesini anlatması gibi.

Doğayı ve ilkelliği temsil eden balınaya karşı açtığı bu savaşta Kaptan Ahab ise insanlığın akılcı ve doğayı kontrolü altında tutmayı kendisine hak gören tarafını, yani çalışmanın konusu dahilinde tanımlarsak; “modernizm, kapitalizm, aydınlanma, akılcılık, ilerlemecilik, faydacılık ve Apollon”u temsil etmektedir.

Kaptan ve Moby Dick, son karşılaşmasında, balının İsmael’i alarak onu suyun derinlerine götürmesi ve denizin yüzeyinde “kaos”u sembolize eden devasa bir girdabın oluşması, yukarıda da değinildiği gibi insan ve doğa çatışmasının somut bir örneğini oluşturmaktadır (Urgan, 2022, s. 14-18).

Yazarın bahsedilmeden geçilemeyecek bir diğer eseri de Billy Budd’tır. Neredeyse yeryüzünde rastlanamayacak derecede olağanüstü “iyi” özellikler taşıyan genç denizci Billy Budd, son derece olumsuz ve karanlık nitelikler barındırdığı düşünülen gemideki nöbetçi Claggart ile karşı karşıya gelir. Claggart, ne kadar uğraşırsa uğraşsın Billy Budd’ı doğru bildiği yoldan şaşırtamaz. Ta ki asılsız bir isyan suçlaması karşısında Claggart’ın ölümüne neden olup ölüm cezasına çarptırılınca kazar (Pire, 2001, s.12).

Yazar, çalışmanın konusu olan Kâtip Bartleby adlı eserinde; para kazanma ve konfor odaklı bir avukatın, “hiçbir kötü niyet” barındırmayan bir kâtip ile karşılaşmasını ve bu karşılaşma-çatışma neticesinde ortaya çıkan düşündürücü sarmalı gözler önüne sermektedir.

Melville’in bu üç önemli eserine bakarak, kendisinin gerek bir gemide gerekse bir hukuk bürosunda yarattığı çatışmalarla, insanlığın temel sorunsalının mikro kozmosunu oluşturduğu söylenebilir.

Melville’in grotesk ve absürt öğeleri ustalıkla kullanımı, onu edebiyat tarihinde kendinden çok sonra gelecek sanatçıların öncüsü yapmıştır. Sıra dışı mizah, grotesk ve absürtün güçlü kullanımı, yazarın eserlerinde hissedilir. Tıpkı çalışma konusu öyküde, basmakalıp ve sıradan kaygılarla yaşayan avukatın hayatına gündelik dışı bir biçimde dahil olan Bartleby örneğinde olduğu gibi (Berthoff, 2009, s.13).

Yazarın, gerçek hayatta karşılaşmanın pek mümkün görünmediği karakter ve durumları ele alması, onun sanatsal ustalığını yansıtmaktadır. Nitekim Melville, kendine has bir gerçeklik gözlüğü ile dünyaya bakar. “Mantıklı” ve “mantıksız” arasındaki çatışmanın, onun için büyük bir şaka olduğu eserlerinden okunabilir.

Moby Dick’te “sırtlan” bölümünde geçen bu pasaj, yazarın dünyayı nasıl “şaka” olarak gördüğünü anlatır niteliktedir;

Yaşam dediğimiz bu acayip, bu karmaşık işte, öyle garip anlar oluyor ki, insan şu koca evreni büyük bir şaka olarak görür. Bu şakayı pek anlamasa bile, kendisiyle alay edildiği kuşkusuna düşer. Gene de yürekli kalır, tartışmayı doğru bulmaz. Tüm bu olan bitenleri, tüm inançları, tüm din ve mezhepleri, görülür ya da görülmez her şeyi, ne denli kaskatı ne denli yamru yumru olsa yutar; sindirme gücü çok gelişmiş bir devekuşunun, mermileri ve çakmaktaşlarını yuttuğu gibi küçük zorlukları ve üzüntüleri, beklenmedik felaket korkularını, elini kolunu ya da canını yitirme tehlikelerini, tüm bunları ve ölümü bile, gözle görülmeyen ve sağı dolu belli olmayan o koca şakacının gülererek aradığı birer şamar, keyifli birer sille sayar. Söylediğim bu garip duygu, yalnız en zor durumlarda gelir insana. Bu duygu kuşku duymadığımız öyle bir anda yakalar ki bizi, biraz önce pek önemli saydığımız bir şey, büyük şakanın ancak bir parçası görünür bize o anda (Melville, 2022, s.293).

Bu pasaj bize, Kâtip Bartleby’nin ve yazarın diğer pek çok eserini oluşturulan gizemli dünyanın ironisini sunar. Onun eserlerinde ironi, etkileyici ayrıntılarla dolu zıtlıklarla ortaya konmaktadır. İroninin sonuna dek gidilir ve artarak sertleşen durumlar okuyucuyu bir fikirle baş başa bırakır. Açlık, iyilik, kötülük, hırs, mantık, gibi kavramlar birer karakter, kimlik ve olay olup okuyucunun karşısında adeta bir düelloya tutuşur. Bu mücadelenin her zaman bir kazananı ve çözümü olmaz. Tıpkı Kâtip Bartleby’de olduğu gibi. Burada mühim olan ortada bir düello, bir çatışma olduğuna dikkat çekmektir. Bu bakımdan Melville’in eserlerinde ortaya konan arkaik tutku ve tutsak olunan mantıklı hayat arasında okuyucuya sunulan fikirsel katılım imkânı, onun bir yazar olarak büyüklüğünü ortaya koymaktadır (Berthoff, 2009, s.14).

Kimilerine göre Kâtip Bartleby, Herman Hesse’nin Sidharta adlı eseri gibi pasif direnişin öyküsüdür. Bu direniş, arzu edilende ısrarlı ve emin olunduğunu belirtmek veya Gandhi örneğinde olduğu gibi, savaşın dışında bir yolla zafer kazanmak içindir. İşleri yolunda giden bir avukatın yanında işe başlayan Bartleby, bir süre sonra patronunun isteklerini reddetmeye başlar. Karakter, bu eylemiyle kuralların, alışkanlıkların, öğretilerin ve aklın dışında durarak; yerleşik düzene meydan okuyan bir arketipi temsil eder. Bartleby, herhangi bir insanın kolayca yapabileceği evrakları kopyalama işini reddeder. Son derece

sıradan olarak çizilen karakter, patronunun kendisine yönelttiği basit ve iddiasız isteklere uymayı reddederek okuyucuya ilk bakışta “mantık dışı” davrandığını düşündürür. Öykünün başında, patronunun isteğine “yapmamayı tercih ederim” diye karşılık veren karakter, hikâyenin sonuna doğru yemek yemeği bile reddeder. Oldukça sade ve olumlu bir kalıp olan “yapmamayı tercih ederim” cümlesiyle, olumsuz bir ifadeyi dile getirir. Sonuç olarak bu yalın ve kibar söylem, karaktere derinlik katar. Bartleby’nin bu tutumu, onu kendisinden talep edilen her şeyi reddetmeye götürür. Karakterin son derece güçlü ve şaşmaz cesareti, avukatı etkisiz hale getirir. Kendisine “yapmayacak mısın?” diye sorulduğunda bile Bartleby, “yapmamayı tercih ederim” diyerek karşılık verir. “Yapmamayı tercih ederim” yerine “yapmayı tercih etmem” deseydi şüphesiz bu şaşırtıcı etki yakalanamayacaktı. Melville’in burada “tercih etmek” fiilini bilinçli bir şekilde kullandığı açıktır. O halde Bartleby, bu noktada yapmayı tercih edeceği bir şeylerin imasını mı vurgulamaktadır, bu konu yoruma açıktır. Netlikten uzak olan bu durum, hikâyeyi giderek muğlak bir yere doğru sürükler. Söz oyununa dayanan bu paradoks, anlatıyı şekillendiren bir dizi gerilimden sadece bir tanesidir (Desmarais, 2001, s.1).

Bartleby’nin giderek eylemsizleşmesi, onun karakterinin anlaşılması için ipuçları sunar. Örneğin Bartleby, öykünün ilerleyen bölümlerinde, hiçbir değişiklik yapmayı istemediğini ve sabit kalmayı tercih ettiğini ifade eder. Aslında tüm bu reddedişlerinin içinde gitmemeyi, çalışmamayı, yememeyi, uyumamayı aynı anda tercih etmektedir. Öykünün devam eden bölümlerinde, hiçbir surette kamusal alana çıkmayan karakter, özerk ve kendi başına kalmayı tercih eder.

Hikâye boyunca Bartleby, çok az enerji harcar. Hareketsiz ve sakin biri olarak betimlenir. Davranışlarının değişmezliği ile hareket etmeyi, daha fazla çalışmayı ve daha fazla yiyecek almayı reddederek münzevi bir saflığa ulaşır. En nihayetinde ofis, onun için sessizlik ve yalnızlık yeri olan inziva mekanına dönüşür. Bartleby’nin eylemi ve kararlılığı birleşince, 19. Yüzyıl edebiyat tarihindeki pasif direnişin en ilgi çekici ve kafa karıştırıcı psikolojik figürü ortaya çıkar.

Hikâye, Amerika’nın kapitalist sistemi bağlamında incelendiğinde Bartleby; yaygın ideallerin dışında yaşamak isteyen ve modernleşen dünyanın kendisine dayattığı “görevleri” kabul etmeyen bir figür olarak yorumlanabilir. Çünkü “olması gereken” Bartleby’in, kendisine yöneltlen buyrukları anında yetine getirmesidir. Onun “yapmamayı tercih etmesi” Modern Amerika denen vahşi doğada direnişin ısrarlı ve

kusursuz bir şekilde ifade edilmesidir. O, savaşmayı reddederek savaşır. Dolayısıyla “Bartleby”, modern bireyin seçme hakkını ve özgürlüğünü korumadaki başarısızlığının bir alegorisidir (Desmarais, 2001, s.3-4).

Netice itibariyle, çalışma konusu eserin birçok perspektiften yorumlanabileceği açıktır. Bu esneklik Melville’in evrenselliği sayesinde yakalanmaktadır. Bütün paradigmlar ve kuramlar bir yana, her okuyucu esere kendi özgün yorumunu getirebilir.

Yukarıdaki ifadelerden de anlaşılacağı üzere, Kâtip Bartleby, Sanayi Devrimi’nin etkilerinin artık günlük hayata yansıdığı ve modernizmin keskinleşmeye başladığı bir dönemde kaleme alınmıştır. Eserin çalışma konusu olarak seçilmesindeki başlıca nedenlerden biri de tam olarak budur. Çağının sınırlarını aşarak, modern sonrası döneme dair düşünsel ve estetik izler barındırıyor oluşu, eseri zamansız kılar. Melville, toplumsal dinamiklerdeki değişimi çok önceden fark edebilen ve bu değişimi eserlerine yansıtmayı başarabilen bir yazar olarak, Kâtip Bartleby’yi çağının ötesinde bir anlayışla kaleme almıştır. Bu nedenle, eserin incelenmesi sırasında referans alınacak kavramlar üzerinden derinlemesine bir analiz yapmak gerekmektedir.

Bir sonraki bölümde, modern ve postmodern dönemdeki toplumsal, düşünsel ve kültürel dönüşümler ele alınacak ve başlıkta da belirtildiği gibi, “buharlaşıma”, “çözülme”, “sıvılaşma” ve “atomize olma” gibi benzetmelerle örneklendirilecektir. Tüm değerlendirmeler sonunda kavramların, çalışma konusu eserdeki izdüşümleri irdelenecektir.

3.1.1. Modernizmden Postmodernizme Giderek Buharlaşan İnsan

Genel kabule göre, kökenleri coğrafi keşiflere, Rönesansa ve Adam Smith’in iktisadi politikalarından 20. Yüzyılın ikinci yarısına kadar olan zaman dilimine, modern dönem denilebilmektedir. Modernizm kelimesiyle de o dönemin dünya görüşü ve kültür biçimine işaret edilmektedir (Karabulut, 2014, s.9).

Kavramların terminolojik boyutuna tam olarak değinmeden önce günlük yaşantıdaki kullanımlarına dikkat çekmek faydalı olacaktır. Örneğin, herhangi bir küçük sosyal oluşum veya topluluk içerisinde modern ve modernizm kelimelerinin, “belirli bir standart ortaya koyan ölçüt” olarak kullanıldığı sık karşılaşılan bir durumdur. Yani kavramlar bir çeşit iyi olanı gösteren turnusol kâğıdı işlevi görür. Eskimiş ve yanlış olanın karşısında modern olanın durduğu ve ona ulaşmak için çaba sarf etmek gerektiği inancına çoğu insan

koşullandırılmıştır. Bu yönüyle kimi zaman “modern” kelimesi kibirli bir söylem gibi duyulabilir. Çünkü söz konusu dönem boyunca modernizme dair kültürel ve siyasi uygulamalar seçkin bir kitle tarafından toplumun tabanına yayılmaya çalışılmıştır. Sonucunda da kültür tarihinde adım adım kök salan bu kompleksin yerleşmesinden kaynaklı olarak “modern olanın en iyi olduğu” yaygın kanı haline gelmiştir. Modernizm ve kibir kavramları hakkında Tuğrul İlter’in şu sözleri bir hayli dikkat çekicidir:

Modernist anlatıda tarihin bu tek çizgisel yönelimi, Adam ve Akıl’ın vahşilik, barbarlık gibi modern olanın, yani şimdiye ait olanın gerisinde kalmış ötekilikleri ifade eden engelleri aşarak hedefe doğru muzaffer ilerleyişini anlatmakta. Kimliklerini bu metne göndermeyle “modern” olarak yazanlar kendilerini Adam yani Tarihin ve Aklın öznesi—olarak kuruyorlar ve kendi içlerindeki farklılıkları, kendilerinin kendilerinden farklılığını ve başkalarının kendilerinden farklılıklarını ancak bu tekil ölçütün hiyerarşik dizinine oturarak anlayabiliyorlar (İlter, 2006, s.2).

Modern kelimesi, her ne kadar 20. Yüzyılın ortasından itibaren dillere pelesenk olup, çağdaşlaşma anlamında kullanılarak gündelik dilin bir parçası olmuş olsa da 5. yüzyıldan bu yana eskiden yeniye doğru geçişi ifade etmek amacıyla belli kesimlerce kullanılmıştır (Kırılmaz ve Ayparçası, 2016, 33). Sallan ve Boybeyi, H.R. Januss’ın kelimenin etimolojik kökenine dair araştırmalarını şu şekilde özetler:

Modern terimi H.R. Januss’ın araştırmalarına göre, ilk kez V. yüzyılda, Latince modernus biçimiyle, Hristiyanlık sonrası dönemi Roman ve Pagan’ı geçmişten ayırmak için kullanırken VI. Yüzyıldan sonra Latince “yenileyin” anlamında bir terim olan “modo”yla X. yüzyıldan itibaren de felsefe ve din tartışmalarında kullanılır. Ancak terimin içeriği her defasında değişir. Hatta moda olan gelip geçici olandır diyenler bile vardır (Sallan ve Boybeyi, 1994, s.315-316).

Görüldüğü üzere; modern kelimesi, yüzlerce yıllık serüveni boyunca, kullanıldığı dönem ve zemine göre farklılıklar gösterse bile, genel itibarıyla “eski”den “yeni”ye geçişi niteler. Buradan hareketle denilebilir ki; modernizmin “eskimiş veya eskimek üzere olandan” kendini ileri atma gayreti veya düşüncesidir. Bu atılım, doğası gereği içinde bir “yeni olma halini” barındırır ve sürekli olarak devam eder. Örneğin kronolojik olarak Rönesans, Erken Orta Çağ’dan sonra geldiği için modern olduğu söylenebilir. Bu prensip doğrultusunda 18. yy. Aydınlanması, Romantik Modernizm olarak adlandırılabilirken, 19. yy. endüstrisine de Radikal Modernizm gibi bir tanımlama getirilebilir. Modernleşme durmaksızın devam eder ve insanlığa mevcut modern ile eski moderni karşılaştırma imkânını sunar (Kırılmaz ve Ayparçası, 2016, s.34). Öyleyse denilebilir ki; temelleri

Batı’da atılan ve insanlık tarihinin telosu olarak görülen modernizm, doğu toplumlarında “iyi bir toplumsal ve kültürel yaşam için” reçete olarak değerlendirilip “Batılılaşma Hareketi” olarak adlandırılmıştır (Erinç, 1994, s.32-33).

Birçok kodla açıklanan modernizm kavramına, berrak ve anlaşılır bir tanım getirmek zordur. Kavramın derinlemesine anlaşılabilmesi için Berman’ın “Katı olan Her Şey Buharlaşıyor” adlı eserindeki şu bölüme dikkat çekmekte fayda var:

Bugün, dünyanın her köşesindeki insanlarca paylaşılan hayati bir deneyim tarzı; başka bir deyişle uzay ve zamana, ben ve ötekilere, yaşamın imkânları ve zorluklarına ilişkin bir deneyim tarzı var. Bu deneyim yığınının modernlik diye adlandırmak istiyorum. Modern olmak, bizlere serüven, güç, coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat eden; ama bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi, bildiğimiz her şeyi, olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmaktır kendimizi. Modern ortamlar ve deneyimler coğrafi ve etnik, sınıfsal ve ulusal, dinsel ve ideolojik sınırların ötesine geçer, modernliğin, bu anlamda insanlığı birleştirdiği söylenebilir. Ama, paradoksal bir birliktir bu, bölünmüşlüğü birliğidir: Bizleri sürekli parçalanma ve yenilenmenin, mücadele ve çelişkinin, belirsizlik ve acının girdabına sürükler. Modern olmak, Marx’ın deyişiyle “katı olan her şeyin buharlaşıp gittiği” bir evrenin parçası olmaktır (Berman, 2014, s.27).

Berman’ın ifadelerinin bir hayli eleştiri barındırdığını söylemek pek de yanlış olmayacaktır. Bilinen, tanınan, öğrenilen değerlerin yok olup gitme tehlikesiyle karşı karşıya olunduğunu vurgular. Dünyayı değiştirme ve onu yok etme ihtimalleri üzerinde durur. Görüldüğü üzere, yazar modernizm kavramına romantik ve iyimser bir noktadan bakmamaktadır. Nitekim modernizm sürecini incelerken dönemi “romantik” bir bakışla analiz etmemek ve nedensellik ilişkisini salt kronolojik düzlemde kurmamak gerekir. Ancak ne yazık ki tarih anlatımlarında sıklıkla karşılaşılan ezberci yaklaşım, olayların birdenbire bağlantısız bir şekilde meydana geldiği yönündedir. Modernizmin tohumları, binlerce yıl önce, yerleşik dönem sonrası yazılı kültürün geliştiği evrede atılmıştır. Başlıktan da anlaşılacağı üzere modernizm, toplumsal yapının yavaş yavaş çözülmeye başladığı ilk basamaklardan biridir.

Modernizmin düşünsel altyapısını ise Aydınlanma hareketi oluşturmuştur. Aydınlanma hareketi, pozitif bilimlerin yükselişi, insanoğlunun kendi aklı ile kendi kaderine yön vermesi gerektiğine yönelik inancın gelişimi, bilimin önceliği vb. gibi birçok keskin tanımlamaya sahiptir (Tanilli, 1991, s. 82-85). Orta Çağ gibi insan hayatı için çok sayıda risk ve acı barındırma potansiyeli olan bir dönemin akabinde başlayan bu düşünsel hareket, radikal olmak ve insanlık için yüklendiği misyonda belirli standartları ortaya

koymak zorundaydı. Bir nevi kanaat önderi olan ve topluma yön verme kapasitesine de sahip olan düşünürler, insanlık tarihinin yeni mimarları olmuşlardır. Bu bakımdan bir yönüyle de modernizmin, Orta Çağ düşünce tortularına tepkinin ürünü olduğu söylenebilir.

Kopernik ile başlayan, Darwin ile devam eden ve Freud ile en belirgin kırılmasını yaşayan Orta Çağdan kalma düşünüş şekli, bu dönemde yeni bir biçimde ifade bulmuştur. Evrenin merkezinin Dünya olmadığı keşfedilmiş, insanoğlunun eşref-i mahlukat değil de yalnızca bir hayvan cinsi olduğu anlaşılmış ve zihin ile ilgili yapılan araştırmalar, insanın psikolojik bakımdan da ele alınması gerektiği gerçeğini ortaya koymuştur.

Bu dönemde eskiden beri var olan mevcut bilgi ve değerlere kuşku ile yaklaşmış, gerçek olan, akıl yoluyla kavranmaya çalışılmıştır. Evreni sistematik bir yöntemle inceleyen, kesin ve objektif bilginin temel ilkelerine ulaşmak isteyen düşünürler, dönemin dinamiğini oluşturmuşlardır (Yıldırım, 2010, s. 704-709).

Genel bir ifadeyle; Aydınlanma, bireyin “akılcı olmayan”dan kurtulup, bilgiye ve akılcı olana yönelmesidir. Akıllı her şeyin önünde tutan bu yeni anlayış, insana kendi potansiyelini gösterme gayreti içerisindedir. Birçok hareket ve düşünsel akımın birbirini tetiklediği Aydınlanma Dönemi’nde her çeşit felsefi ve toplumsal unsur akla dayandırılarak dizayn edilmiştir. Bu nedenledir ki Aydınlanma Çağı zamanla Akıl Çağı olarak da adlandırılmıştır. Burada kullanılan manasıyla “akıl” her türlü gelenek ve eskiden beri var olan inançların sorgulanmasında kullanılan turnusol kağıdını temsil etmektedir. Tanrıya durulan güven, yerini akla olan inanca bırakmıştır. Bu nedenle Aydınlanma’nın “karanlık dönemlerden” ve büyük acılardan kurtuluşu sağlayacağı ümit edilmiştir. Bu yaklaşım pozitif bilimlerin toplumsal ve kültürel hayata entegre olması bakımından tartışmasız hayati önem taşımaktadır. Ancak gelenek ve inançların gündelik hayatta büyük pay sahibi olduğu toplumlardaki bireylerin “ortak doğru”ları bir ölçüde de olsa ortadan kalkınca, her özne kendi bireysel doğrularını yaratmıştır. Artık ne kadar birey varsa o kadar çok akıl ve doğrunun olduğu bu dönemde de yukarıda bahsedilen parçalanma ve çözülme hali, bir başka yönüyle varlık göstermiştir (Kırılmaz ve Ayparçası, 2016, s.37).

Aydınlanma Çağının siyasi ayağını oluşturan Fransız İhtilaline değinmek gerekirse, çözülmenin kamu yönetimi başlığı altında da gerçekleştiği görülecektir. Aristokrasinin kabuğunun giderek incelmeye başladığı bu dönemde, toplumun alt kesimlerinin 1789

yılında vurduğu darbeye Fransız aristokrasi parçalanmış ve onun tartışılmaz üstünlüğü yerle bir edilerek yeni bir toplum modelinin önü açılmıştır. Fransız Devrimi ile “bireycilik” kavramı gündeme gelmiştir. Büyük kralların döneminden yavaş yavaş halkın kendi kendini yönetme adımlarını attığı bu sürecin devamında, bireyin oyu önem kazanmıştır. Yönetimde tek bir kişi söz hakkına sahipken, bu sayının milyonları ilgilendirmeye başlaması ve yekpare imparatorlukların yerine kurulan çok sayıda ulus devletler, çözülmenin siyasi bilimlere içkin örneklerini oluşturmaktadır (Tanilli, 1991, s.88-89).

Bu süreçte eski olan her şey tartışmaya açılırken, geleneksel yaşamın temelini oluşturan dini inançlar da revize edilmiştir. Yaygın mezhepler olan ve teolojik bakımdan eleştiriye ve yeni yorumlara pek fazla alan tanımayan Katolik ve Ortodoks Kiliselerinin dışında, Protestanlık gibi daha esnek uygulamalar barındıran yeni mezhepler türemiştir. Bu dönemde kilisenin giderek azalan otoritesi de tıpkı kralın parçalanarak mutlak gücü gibi çözülmeye başlamıştır. Reform süreciyle beraber kilisenin kalıplaşmış ve mantığın önüne yerleştirilmiş görüşlerine yönelik eleştirel değerlendirmeler gündeme gelmiştir. Bu hareketin öncülerinden olan Martin Luther, mevcut dini kurumlara karşı çıkarak Wittenberg Kilisesi’nin kapısına çivilediği meşhur 95 teziyle eyleme geçmiştir. Bu süreçte bireyle tanrı arasına kişiler ve kurumların geçmesi yaşanmıştır (Yıldırım, 2010, s.704; Kırılmaz ve Ayparçası, 2016, s.38).

Gündelik hayat üzerinden kalkan baskılar, gelişmeye başlayan demokrasi fikri, ulus devlet yapısı, zenginleşen sınıfın daha çok ve daha hızlı kazanma hırsları modernizmi oluşturan sürecin son ayağı olan Sanayi Devrimi’ne zemin hazırlamıştır. Bu dönem makineleşmenin, hızlanmanın ve seri üretimin devridir. Teknolojik araçların ön plana çıktığı bu dönemde Aydınlanma Çağı ile paralel seyreden bilimsel devrimlerin katkısı tartışılmazdır.

Bilimin desteklediği Sanayi Devrimi, ticareti geliştirip sermayeyi arttırarak soylu olmayan bir sınıfı zenginleştirmiştir. Belli bir azınlığın elde ettiği bu zenginleşme neticesinde özel mülkiyet kavramı önem kazandırmıştır. Serbest ticaret hakkı, sınırsız para kazanma özgürlüğü, herkese tanınan zengin olma fırsatı veya ihtimali gibi unsurlar, toplumsal çözülmeye neden olmuştur (Kırılmaz ve Ayparçası, 2016, s.39-40).

Zenginleşen sınıfın fabrika ve üretim tesisleri, kırsaldan kente olan göçleri tetikleyince, küçük topluluklar halinde herkesin birbirini tanıdığı yerleşim düzeninden, kalabalık

şehirlerde herkesin “isimsiz” olarak savrulacağı bir döneme geçiş başlamıştır. En nihayetinde topluluk olma bilinci giderek bireyselliğe evrilmiş, kırsal düzenin kalabalık aile yapısı kent hayatında çekirdek aileye dönüşmüştür. Böylelikle çok geçmeden başlayacak olan hane içi çözümlerin önü açılmış ve artık bölünme, toplumun tüm alanlarında varlık gösterir olmuştur.

Modernizm eğitim ve kültür alanını da organize ederek üniversite yapısını da şekillendirmiştir. Zamanla Batılı toplumlarda belli bir sistem ve tutarlılık yakalayan üniversite sistemi, branşlarda uzmanlaşmayı gerektirmiştir. Artık Leonardo Da Vinci gibi birçok alanda üretimde bulunan dehaların yerini, sadece bir konuda, derinlemesine uzmanlaşan bilim insanları almıştır. Bilimde meydana gelen bu branşlaşma hali de elbette bir başka çözümlenin alameti olarak görülebilir. Ancak bu dönemde yalnızca küçük bir azınlığın elinde bulunan eğitim fırsatı, yavaş yavaş gelişen eğitim ağı ile birlikte farklı kitlelerin de erişimine açılmıştır.

Sanayi Devrimi ile gelişen demiryolu ve deniz taşımacılığı sayesinde, bireyin tüketim arzularının sınırları da giderek genişlemiştir. Kapitalist sistemin “evrensellik” gibi farklı kelime oyunları ile kendini pazarlayışı, bireylerdeki kimlik çözümlerini yavaş yavaş başlatmış ve postmodern dönemde hızlanacak olan tüketim çılgınlığına zemin hazırlamıştır.

Özetlemek gerekirse; bir yönüyle modern birey, dogmaları olmayan, yeniliklere ve dönüşümlere kendini kapatmayan, ufku sadece bulunduğu bölge ile kısıtlı olmayıp dünya meseleleri konusunda da duyarlılık gösteren, yüzü geleceğe dönük, sistematize eden ve parçaları bir araya getiren, hayat ve evren ile ilgili her şeyin öğrenilebileceğine inanan varlıktır (Kırılmaz ve Ayparçası, 2016, s.36). Ancak bir başka yönüyle de modern birey; değerlerini yitirmenin başlangıcında, ait olduğu kökleri koparıp atmaya pek yakın, yorum kabiliyeti ve ehliyeti olsun veya olmasın toplumsal her konuda fikrini beyan etme hakkına sahip, gelecekte kaygılı biridir. Bu iki yorum da tartışmaya açıktır ve hangisinin “doğru” olduğu değerlendirmeyi yapan kişiye bağlıdır. Ancak kesin olarak denilebilir ki; büyük bir buz kütlesi gibi hayal edilebilecek geleneksel ve kültürel yaşam giderek sıvılaşmış, buharlaşmış ve bölümlere ayrılmıştır. Fakat tam anlamıyla atomize olma hali, postmodern döneme kadar gerçekleşmemiştir.

Postmodernizm ise terim itibarıyla, 1940’lı ve 1950’li yıllarda mimaride oluşan yeni yaklaşım biçimini tarif etmek üzere kullanılmıştır. Kavramın modernizmden sonra gelen

ve modernizmi eleştiren eser ve düşünceleri tasnif etmek için kullanılması da 1960'lı yıllardan sonraya tekabül eder. Ancak postmodernizmin tam olarak çıkış tarihine dair bir fikir birliği yoktur (Yıldırım, 2010, s.710). Lyotard'ın postmodernizmin başlangıç tarihine yönelik akıl yürütmesi, toplumsal alanlardaki farklı olaylarla sıçramalı bir şekilde temas etmesi bakımından bir hayli ilginçtir. Kendisi bu yöntemde önce modernitenin bitiş anını tespit etme yoluna izlemiştir.

Söz konusu söz, modernitede bir şeylerin sona ermekte olduğunu haber veriyor bize. Bu nedenle post- modernizmle ilgili asıl soru, daha çok moderniteye ilişkin olarak sorulmalıdır: 'Modernite nerede başlar, nerede biter?' gibi. Bu da bizi belli bir dönem belirleme sorunuyla karşı karşıya bırakır. Ne var ki, belli bir dönem belirlemek hiç de kolay değildir. Bu konuda bir yığın varsayım öne sürülebilir, ilkel yöntemlere başvurulabilir, tarih kesilip biçilir, örneğin yüzyılın devrildiği son kesin tarihin 1943 yılı olduğuna karar verilebilir (Lyotard, 1997, s.20-21).

İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemin, modernizmin bitişine tekabül ettiği yaygın olarak kabul edilmektedir. Lyotard, bu tarih sonrasında çeşitli grupların ve ideolojilerin kendi anlayışları çerçevesinde insanlığı özgürleştirme gayreti içine girdiklerini ifade eder. Bu grup veya görüşlerin menfaatleri birbiriyle çatışsa dahi aslında onların farkında olarak veya olmayarak, aynı amaca dönük olduklarını savunur.

Bu da bir anlamda doğrudur... "Son çözüm"le, savaşa yeni teknolojilerin girmesiyle, sivil halkı sistemli olarak ortadan kaldırma âdetiyle, o tarihte bir değişimin başladığı tartışma götürmez. Bu dönemde modernitenin ülküleri açıktan açığa ihlal edilmiştir. Özellikle de, çok daha önceden Saint Augustin'de gördüğümüz işte ayaküstü olası bir başlangıç tarihi daha sonradan Aufklärung., Fransız Lumieres kardeşler ve İngilizler tarafından yeniden ele alınan temel düşünce ihlal edilmiştir. Bu düşünceye göre bilim, teknik, sanat, siyasal öz gürlükler adına yaptığımız her şeyin ortak bir amacı vardır, bu ortak amaç da insanlığın özgürleşmesidir. Bu konuda herkes kendini ilgilendiren noktaya ağırlık verir: Liberal kapitalist yoksulluğa, Marksist çalışmaya, Fransız tarzı cumhuriyetçi cehalete... Bıkıp usanmadan tartışırlar. Ama hepsi yapılan uygulamaların bir insanlık yaratılmasına hizmet ettiği konusunda mutabık kalırlar. Demek ki 1943 tarihi, gerçekten de modernitenin bitiş anını belirleyen önemli bir tarih olabilir (Lyotard, 1997, s.20-21).

Yukarıdaki ifadelerde de görüldüğü gibi; Lyotard, net tarih olarak 1943'e işaret etmiştir. Elbette yorumlar coğrafyadan coğrafyaya farklılık gösterebilir. Örneğin Türkiye'nin postmodern anlamda bir sürece tam olarak hangi yıllarda girdiğini söylemek zordur. Ancak modernist aklın derinden sarsıldığı Batı toplumu için belirleyici tarihin İkinci Dünya Savaşı'nın hemen sonrası olduğunu söylemek pek de yanlış olmayacaktır.

Kavram ile ilgili olarak tarihsel bir işaretleme yapıldığına göre kavramın tanımı ve onu ortaya çıkartan unsurları ortaya koymakta yarar var. Postmodernizmin herhangi bir tanımı olmamasından kaynaklı kendi söylemi ve ona içkin kuramları arasında büyük farklılık ve çelişkiler mevcuttur. Bunun nedeni, postmodernizmin herhangi bir kalıplaşmış söylemi reddediyor oluşudur (Yıldırım, 2010, s.711). Elbette hal böyle olunca da her yorumlayan da kavrama kendi ideolojik ve kültürel penceresinden yaklaşmaktadır. Bazı kuramcılara göre postmodernizm, modernizmden bir kopuşu temsil ederken, bazılarına göre de modernizmin bir başka biçimdeki görünümüdür. Necmi Zekâ, kavramı nedensellik ilişkisi bağlamında şu şekilde tanımlamıştır:

Yine de postmodernizmin, 'post-' ekinden kaynaklanan bir sonralık, bir başkaldırı boyutu taşıdığını da unutmamak gerek. Herhangi bir tanıma indirgenemeyecek bir karmaşıklığa, düzensizliğe sahipse de postmodernizm öncelikle modernlikle bir hesaplaşma demek: Bu yönüyle kuşkusuz içinde modernizm karşıtlığını ya da modernizm öncesini de barındırıyor. Modernlik kervanı iyi kötü yoluna devam ediyor görünürken, birdenbire çoğu birbirinden habersiz olarak ne tutulan yolu ne de gidiş biçimini beğenmeyenler seslerini yükseltiyorlar. Aydınlanma tartışması ya da kavram-merkezciliğin eleştirisi gibi, görünürde dar kapsamlı karşı çıkışların, aslında Batı fikir hayatında büyük bir huzursuzluğun yankıları olduğu anlaşıyor (Zekâ, 1994, s.10).

Yukarıdaki ifadelerden kavramın ortaya çıkışı ile ilgili olarak huzursuzluk ve baskılanma durumlarının mevcut olduğu anlaşıyor. Nitekim postmodernizm, varoluş amacı gereği genellemeleri reddetmesi, atomize ve akışkan bir halde olması ve değerlerin, kültürlerin, geleneklerin ve yaşam tarzlarının farklılıklarını öncelenmesi nedeniyle, modernizme bir tepkidir. Ek olarak bireyin ve toplumun derinlerinde hiçbir koşulda bastırılmayan ilkel dürtüyü çarpık ve sistemsiz bir şekilde ortaya çıkarma gayretindedir. Yani bir benzetme yapılacak olursa, gündelik hayatın içinde şişen modernizm balonu, kamusal alanda bireylere yeteri kadar yer bırakmayınca yine bu kişiler tarafından patlatılır. Modernizm balonu, bireyler arasında olduğu gibi, bireylerin ruhsal ve psikolojik yapısında da baskılamaya neden olur. Kişinin ilkel ve arkaik benliğinin, modern hayatın gerektirdiği koşulların baskılaması buna örnektir. Devam eden süreçte, psikanaliz biliminin popülerleşmeye başlamasıyla, bireylerin içinde modern yaşamın dayattığı koşullar, hastalık olarak teşhis edilir. Tüm bu veriler çerçevesinde; o zamana dek doğru bilinenlerin temelinden sarsılmasının, gerçeklik algısının tepetaklak olmasına sebebiyet verdiği söylenebilir (Jameson, 2011, s.9; Yıldırım, 2010, s. 709-710).

Modernizmi yüzyılın ilk yarısından sonra yavaş yavaş söndürüp kendine kapanmaya, yok olmaya götüren nesnel nedenlerin başında, gerçekliğin zeminini yitirmesi, insanlardaki gerçeklik duygusunun yok olması geliyordu. Avrupa'nın yaşadığı büyük yıkım, bireylik duygusunu gerçeklikten koparmış, bu da modernizmin sonunu hazırlamıştı. Artık “verili dünyanın anlamlandırılmaması” durumu yaşanıyordu (Gümüş, 2015, s.42).

Yukarıda tarif edilen durum 2014 yılında post-truth olarak adlandırılan olguya işaret etmektedir. “Hakikat sonrası” olarak dilimize kazandırılan bu kavramdan anlaşılacağı üzere, artık neyin gerçek olup olmadığının anlaşılabilmesi ve daha da kötüsü önemini yitirmesi de postmodern çağın bir özelliğidir.

Postmodernizm yakıştırmaları sadece bir veya birkaç alanla sınırlı değildir. Edebiyat, mimarlık, resim, müzik, dans, moda, psikoanaliz, teoloji, tarih, felsefe gibi alanlarda kullanıldığı gibi bugün herhangi bir disiplinden bağımsız birçok olgu için de bu kullanılır. Birkaç on yıl öncesine kadar sadece belli bir kesimin gündeminde olan bu kavram, şimdilerde günlük dile yerleşip, toplumsal konularla ilgili tüm başlıklarda kendine yüzeysel veya derinlemesine yer bulur olmuştur. Postmodern gözlükle üzerinde inceleme yapılan bütün bu disiplin ve başlıklardan elde edilen bulgular arasında bir tutarlılık yoktur. Tıpkı postmodernizmin kendisi gibi. Her bir disiplinde konuyu ele alan kuramcılar tarafından postmodernizmin yorumu, farklı açılardan ortaya konmuştur. Örneğin, kimileri postmodernizmi teknolojik gelişmelerle eşgüdümlü bir çağın portresi olarak okurken, kimileri doğaya dönük ve çevreci bir bakışla yorumlar. Veya bazıları, toplumsal kodların gevşeyip, gelenek, din, aile gibi yapıların çözülmesinden dem vururken, bazıları da bu durumu özgürlük olarak niteler (Yıldız, 2005, s.2). O halde tüm bu muğlaklık nedeniyle; postmodernizmin, maddenin buhar olan haline dönüşmüş bir modernizm olduğunu söylemek pek de yanlış olmayacaktır.

Kavrama dair yapılan tutarsız yorumları, politik okumalarda da görmek mümkündür. Batılı ülkelerin kendilerinden geri kalmış ülkeleri, hak ve özgürlükler adı altında etnik ve mezhepsel bölünmelerle dağılma sürecine götürmesi bu duruma bir örnektir. Her halkın kendi kendini yönetmesini söyleyen Batı dünyası, söz konusu kendisi olunca Avrupa Birliği gibi çeşitli örgütlenmeler adı altında iş birliğine gitmektedir. Gündelik hayattan siyasal bilgilere kadar getirilen bu denli bariz yorum farkları, bir tehlikeyi daha beraberinde getirmektedir. O da yazılı olmayan evrensel bir kurala göre, “çağdaş” olarak adlandırılan her şeyin meşru kabul edilme ihtimalidir. Çağdaşlığın bir başka ifadesi haline gelen postmodernizmin, hangi yorumlarının kabul edilip edilmeyeceği tartışmaları

giderek artacak gibi görünmektedir. Denilebilir ki; modernizmin öncüsü olan batı toplumları, kendi yarattıkları çağın kodlarını yer yer esnetip, dönüştürüp, parçalayıp, buharlaştırarak yeni bir “kabul” yaratmışlardır (Yıldız, 2005, s.13).

Her ne kadar postmodernizm kavramı, dönemle bütünleşmiş olsa da bu ifadenin pek yerinde bir kullanım olduğu söylenemez. Çünkü sonunda *-izm* hecesi eklenmiş diğer felsefi görüşler incelendiğinde genel olarak kendi içinde bir tutarlılık ve bütünlük gösterdiği görülür. Ancak postmodernizm de durum böyle değildir. Postmodernizmde bir olgu birçok açıdan yorumlanabilir. Hatta birbiriyle tam zıt açılardan meseleye yaklaşılabilir. Zaten “buharlaşıma”, “parçalanma”, “atomize olma”, “sıvılaşma” gibi fiiller topluluğu ile ifade edilen modern sonrası çağın da netlik barındırması beklenemez. Bu nedenle postmodernizm yerine “postmodern bir durum” yaşandığının söylenmesi daha doğru olabilir. Özetle; “postmodern durumun” belli başlı bazı özellikleri şunlardır; belirsizlik, parçalanma, kuralların yıkımı, pastiş, ironi, melezleşme, arkaiklik, karnavalesk, gelip geçicilik (Yıldız, 2005, s.4). Bu özellikler, döneminin sanatının da belli başlı niteliklerini oluşturur. Ancak postmodern sanat hakkında bir şeyler söylemeden önce, sanatçıdan ve bireyden bağımsız bir değerlendirme yapılmaması gerektiğini belirtmek gerekir. Ayrıca bu denli muğlak bir dönemde üretilen eserleri, sanat tarihinin diğer dönemlerindeki eserler gibi kategorize etmek de bir hayli zordur.

Aydınlanma, "Tanrının" merkezi olduğu kutsal bir düzenden "insanın" merkez olduğu bir düzene geçişi temsil etmekteydi. Post modern dünyada ise "ne Tanrı, ne de insan" merkezdedir, merkez değil çok merkezlilik esastır. Bu sistem içinde insan bütünsel tutarlı bir akıl, tarih inşa eden özne değil, sürekli oluş halindeki, etkileyen ve etkilenen, bütünlükten ve tutarlılıktan yoksun, çeşitli özne konumlarından konuşan, çelişiklere düşen bir kimliğe sahiptir. İnsan aklının yansıra duygulara, güdülere sahiptir. Hatta duyguları ön plandadır. Bu nedenle çelişki ve farklılık Postmodern kişiliğin temellerini oluşturur (Sallan ve Boybeyi, 1994, s.316).

Yukarıdaki ifadelerden de anlaşılacağı üzere; postmodern birey, pastiş yaparak veya bir şeyleri derleyerek sanat nesnesi üreten bir sanatçının elinden çıkmış gibidir. Postmodern dönemdeki sanat ve birey arasındaki bu ilişkiyi göz ardı etmemek gerekir. Hatta öyle ki kimi durumlarda bireyin kendisi de bir sanat nesnesi olarak sunulur. Öyleyse bu genel resim ışığında; postmodern sanatın, sanat ile toplum arasındaki sınırları ortadan kaldırmayı amaçladığı söylenebilir. Nitekim modern ve klasik dönemde sanat eseri, çözümlenmesi ve anlaşılması gereken bir yapıttır. Sanatçı, eseri karşısında hayran

kalındığı ölçüde başarılı olur. Sanatçı, sanat tüketicisinden üstün bir konumdadır. Ancak postmodern dönemde sanat tüketicisi, sanatçının onu düşünsel bir sınıra hapsetmesini istemez. Sanki sanat tüketicisine “bunu ben de yapabilirim” cümlesini söyletmek amaçlardan biri gibidir. Ne sanatçı ne de sanat tüketicisi birbirinden üstündür. Modern sonrası sanatta, tüketiciye sanat nesnesini yorumlarken çok fazla zihinsel mesai harcatmamak belli başlı eğilimlerden biridir. Sanat eseri ve tüketici arasındaki ilişki anlık iletişim, basit bir fikir alışverişi veya şaka konumuna indirgenmiştir. Kimi yorumcular, bu durumu çağın sanatı olarak değerlendirirken kimileri de sahtekarlık olarak niteler. Sanatla gündelik hayat arasındaki sınırları kaldırmaya yönelik ortaya konan bu refleks, kimi zaman o sanat dalına dair en temel kuralları bile ortadan kaldırır. Hatta bazen ortada bir sanat eseri de olmaz. Seçkin sanat tüketicisi zümre ile halk arasındaki ayrımın ortadan kalkmasını isteyen sanatçı, bu sefer de yüzeysellik eleştirisiyle karşı karşıya gelir. Postmodern sanatta, klasik veya modern dönem eserlerinin eklektizm, parodi, pastiş ve ironi ile yeniden biçimlendirilip, üretilip, birleştirilip, alay edilip, içi boşaltıldığını söylemek pek de yanlış olmayacaktır (Yıldız, 2005, s.5-6).

Savaş sonrası birçok alanda olduğu gibi plastik sanatlarda da postmodernizmin öncülüğü ABD yapmıştır. Hamburger menülerini dünya çapında standardize ederek üretime sunan ABD, kültür ve sanat alanında Fransa'nın öncülüğündeki Avrupa'dan bayrağı söküp alarak yeni tip, kolay tüketilir bir sanat anlayışı ortaya koymak istemiştir. Bunun için ayrılan fonlarla ABD, sanatçılar için cazibe merkezi haline getirilmiştir (Antmen, 2015, s.143-145). Nitekim, tüm dünyada üstünlüğünü ortaya koymak isteyen ABD'nin askerinin olmadığı coğrafyalarda da varlığını hissettirebilmesi, modern sonrası sanata kapılarını açması ile mümkün olabilirdi. Bunu yaparken seçkin ve belli bir kitleye hitap eden eserlere seçkilerinde yer vermesi, kapsayıcılık bakımından ABD'nin menfaatleri ile uyuşmuyordu. Herkes tarafından kabul gören, herkes tarafından sevilen, “evrensel” bir sanat anlayışı ortaya koyması gerekiyordu. Ve bunun için standardı düşürülmüş, fikir ve içerikten çok, anlık etkileşim ve biçimin peşinde olan bir sanatı yaymanın peşine düşmüştür. Tıpkı hamburger zincir marketlerinde yaptığı gibi, aynı pazarlama çalışmaları ile bunu gerçekleştirerek, günümüz postmodern sanatını büyük oranda etkileyen ülke olmayı başarmıştır.

Yine bu dönemlerde Frankfurt Okulu'nun ABD'deki çalışmaları kapsamında yeni kültürün evrensel boyutu, son derece yenilikçi bir bakışla ele alınmıştır. Bu felsefede,

temel ilke birlik, bütünlük ve yekparelikten ziyade çoğulculuğu öne çıkarmaktı. Bu felsefenin sanata yansımaysa; bir araya getirme, derleme, atıfta bulunma, metinler arasılık ve yeniden oluşturma gibi araçlardır. Tıpkı Frankenstein’ın farklı organları bir araya getirerek yarattığı yeni insan modeli gibi, postmodern eserlerin benzersizliği de farklı kombinasyonlarla yeniden üretimlerinden kaynaklanmaktadır. Böylece sınırsız çeşitliliğin ve bir aradalığın olduğu bir alanda, iyi veya kötü, doğru veya yanlış gibi kıstasların olmadığı bir boyut, postmodernizmle var olabilmıştır (Erinç, 1994, s.39-40).

Bu noktada, çalışma kapsamında postmodern kavramının özellikle sahne sanatları alanında “itibarlı” bir noktaya konumlandırılmasına da açıklama getirmek gerekir. Tıpkı feodal düzenden çıkıp modern dönemin kültürel seviyesine ulaşmaya gayret eden toplumların özgün kimliklerinden vazgeçişleri gibi; postmodernizmin de “medeni ve nihai” hedef olarak algılanması neticesinde karşılaşılması muhtemel olan kayıplar ortadadır. Çünkü yukarıdaki ifadelerden de anlaşılacağı üzere postmodernizmin bir ideali, ulaşmak istediği hedefi yoktur. Sahne sanatları alanında değerlendirilecek olursa; “postmodern tiyatro” veya “postdramatik tiyatro” tanımlamaları ile bir yapıt üretildiğinde, hakiki anlamda güncel bir tiyatro yapıldığı düşünülmektedir. Her ne kadar bu tanımlamalar literatürde yer alıyor da olsa, postmodern tiyatro tanımının postmodernizmin kendisi gibi muğlak ve ithal olduğu ortadadır. Öyleyse bu tanımdan ne anlaşılmalı sorusuna gelinecek olursa; “içinde bulunulan dönem, dünya, sosyal ve politik koşullar gözetilerek ve iki bin beş yüz yıllık tiyatro geleneği araç olarak kullanılarak üretilen tiyatroya, postmodern tiyatro denir” ifadesini kullanmak pek de yanlış olmayacaktır.

Özellikle 2000’li yıllarda çevrilen İngiliz ve Alman yazarların metinleri, ülkemiz tiyatrosunun bu anlayıştaki oyunlarla tanışması bakımından önemli bir atılım olmuştur. Ancak sorulması gereken şudur? Çin, Japonya, Sırbistan, Hindistan vb. gibi ülkelerde postmodern tiyatro nasıl anlaşıldı ve yorumlandı? Postmodernizm her ne kadar evrensellik iddiası ortaya koysa da elbette farklı ülkelerde yaşayan sanatçıların bu anlayıştaki üretimleri de farklı olacaktır. Dönem aynı olsa da sanatçının dünyaya baktığı lokasyon farklıdır. Kıta Avrupa’sında veya Amerika’da bulunmadığı için o kişinin eserini demodelikle yaftalamak veya daha kötüsü görmezden gelmek, kültürel yitimi de beraberinde getirecektir.

Genel olarak tüm sanat dalları, özel olarak da sahne sanatlarında postmodernizmi teorik olarak kesin bir şekilde tanımlayamamak günümüz sanatı yorumunda belirsizlik yaratmaktadır. Bu dönem sanatının sınırlarını çizmeyi zorlaştıran bir diğer faktör de teknik ve yöntem yokluğudur. Herhangi bir sanat alanında alta yatan felsefi görüşün teknikle buluşarak üç boyutlu dünyada biçim bulması gerekmektedir. Teknik veya yöntem de çoğunlukla dışarıdan bir örneğe bakarak öğrenilip geliştirilir. Tekniği her uygulayanın, belli bir zaman sonra görüp taklit ettiği kişiden daha iyi olması da muhtemeldir. Ancak ortada bir “örnek” bulunmadığı durumlarda, bu tür bir ustalık gelişiminden söz edilemez. Postmodernizmin bir tanımı olmadığı gibi, belirli bir tekniği veya örneği de yoktur. Yalnızca sınırsız sayıda seçenek ve olasılık mevcuttur. Postmodernizmin sanatsal açıdan anlaşılmasındaki güçlük de kısmen bu nedenle ortaya çıkmaktadır (Erinç, 1994 43).

Postmodernizmin vurguladığı evrensellik kavramı; örnek yokluğu, dağınıklık ve bağlamdan yoksunluk gibi sonuçlar doğurmaktadır. Yaygın değerler ve kapsayıcılık olarak tanımlanabilecek evrensellik anlayışı, bazılarına göre yozlaşmış kitle kültürünün bir yansımasıdır. Kendini aynı anda, birbirine zıt ve bir araya gelmez denilen ideolojik görüşlerle tanımlayan bireyler, sosyal medya platformlarında günlük hayatından apayrı bir kimlikle performans sergileyenler, tüketildiği anda unutilan görsel içerikler, resmi anlamda eğitim düzeyinin tarihte hiç olmadığı kadar artmasına rağmen kitap okuma alışkanlığının azalması vb. gibi tutarsız durumların tümü postmodernizmin günümüzdeki yansımalarıdır. Şüphesiz bu örnekler, postmodernizmin toplumsal ve kültürel yaşamdaki çelişkili tezahürlerini açıkça göstermektedir (Erinç, 1994, s.38).

Postmodern süreçte edebiyat alanında anlatılar ön plana çıkmış ve kültürel alanda teorik çalışmalar artmıştır. Modern dönemde bütünlüklü bir yapıya sahip olan devlet, kapitalizmle olan ilişkisinin derinleşmesi nedeniyle yekpare yapısını kaybetmiş ve parçalı bir hale gelmiştir. Modern dönemin başlangıcıyla inşa edilen ulus devletler, postmodern dönemde devleti bir arada tutacak yeni bir “tutkal” arayışına girmişlerdir. Bu parçalanma, tek bir doğrunun olmadığı fikrini de beraberinde getirmiştir. Toplumdaki çeşitli gruplar, sivil toplum örgütleri, dini ve etnik yapılar, kendi varlıklarını ilgilendiren konularda söz sahibi olma ve görüş bildirme haklarının bulunduğu fikrini yöneticilere belirli oranda kabul ettirmişlerdir. Bu durum, postmodernizmin çoğulcu ve çok sesli yapısını ortaya koymaktadır (Tüzen, 2008, s.154-155). Kimi yorumcular postmodernizmi tarihsel ve düşünsel bir kolaj olarak nitelendirirken, kimileri ise insanlığın yozlaşması hatta bir sonu

olarak görmektedir. Bu bağlamda, günümüz toplumu; ideolojilerin kendini tükettiği, aklın yerine hazların ön plana çıktığı, manevi değerlerin ve kültürel kodların giderek ortadan kalktığı bir döneme girmiş durumdadır (Yıldız, 2005, s.1).

Son olarak; yukarıda açıklanan modernizm ve postmodernizm kavramlarının, çalışma konusu eser ile olan bağlantısını analiz etmekte yarar var. Bir önceki bölümde de ifade edildiği gibi eser, modernizmin bilhassa Amerika kıtasında güç kazandığı bir dönemde kaleme alınmıştır. Nitekim öykünün geçtiği dönem de aynı yıllara tekabül etmektedir. Ayrıca öykünün yayımlandığı ilk mecra da bir hayli dikkat çekicidir. Yazarlık kariyeri boyunca maddi sıkıntılarla boğuşan Herman Melville, dönemin popüler dergilerine öyküler göndermek zorunda kalmıştır. Bu dergilerden biri olan “Harper’s Monthly”, Amerika’da yayıncılık faaliyetlerinin hız kazandığı bir dönemde, özellikle şehirli okurlara hitap etmek ve iş dünyası ile çalışma hayatına dair konuları işlemek amacıyla çıkarılıyordu. Ancak Melville, özellikle Moby Dick gibi bir başyapıtını yazdığı dönemde bile maddi sıkıntılarla mücadele ediyordu. Bu süreçte arkadaşına yazdığı bir mektupta, “Paranın canı cehenneme! (...) İçimden geleni yazmam yasak – karşılığını alamam. Ama öbür türlü yaz deseler de yazamam” şeklinde dert yanmıştır (Thompson, 2021, s.34). Bu sözler, Melville’in ticari kaygılarla yazmaya karşı duyduğu isteksizliği ve içinde bulunduğu umutsuzluğu açıkça ortaya koymaktadır. Ancak yazarın farkında olmadığı bir gerçek vardır. O da hem “içinden geldiği gibi” hem de derginin beklentilerine uygun, ölümsüz bir eser yazabileceğiydi. Melville, dergiye gönderdiği üç öyküden biri olan Kâtip Bartleby’yi, derginin beklentilerine uygun bir şekilde kaleme almıştır. Yani Kâtip Bartleby tam da bu ikiliğin bir ürünüdür. Eser her ne kadar Wall Street’teki “beyaz yakalı” çalışanlara hitap eden bir dergi için yazılmış olsa da Melville, bu öyküde günlük ve sıradan konuların ötesine geçmiştir. Öyküde, modern, aydınlanmacı, kapitalist ve ilerlemeci bir dünyaya karşı tepkisini dile getiren, mantık dışı ve ilginç bir karakter olan Bartleby’yi merkeze alır. Bartleby, modern dünyanın dayattığı kurallara ve beklentilere karşı pasif direniş sergileyerek “yapmamayı tercih eden” bir figürdür. Bu karakter, Melville’in yazarlık serüveninde yaşadığı çelişkileri de yansıtır. Bunlar; bir yanda modernist dünyanın gerekliliklerine uyma zorunluluğu, diğer yanda ise “içinden geldiği gibi” yazma ve yaratma arzusudur. Melville, Kâtip Bartleby’de, sadece dönemin dergi okuyucularına hitap etmekle kalmaz, aynı zamanda modern dünyanın anlamsızlığına, bireyin bu dünyadaki yabancılaşmasına ve insanın içinde bulunduğu varoluşsal çıkmazlara dair derin bir eleştiri sunar. Bu nedenle, Kâtip Bartleby, yalnızca bir dergi

öyküsü olmanın ötesinde, Melville'in edebi dehasını ve moderniteye dair eleştirilerini de gözler önüne seren bir eserdir (Thompson, 2021, s.35-36). Öyleyse Melville'in bu eseriyle, modernist dünyanın kalbine bir manifesto bıraktığı söylenebilir.

Melville, kendinden sonra gelecek birçok yazar ve düşünürü esin kaynağı olmuştur. Bu düşünürlerden bir tanesi de F. Nietzsche'dir. Hem yazarın söz konusu çağı anlamak hem de modernitenin temel sorunlarını çözümlemek için, Friedrich Nietzsche'nin, Apollon ve Dionysos ile ilgili görüşlerine yer vermek gerekmektedir. Nitekim onun mitlere dönük yorumu, sanatı ve kültür tarihini bambaşka bir ilişkide ele alır (Butler, 2010, s.47).

Nietzsche, modern dönemin belirgin özelliklerini ve koşulları derinlemesine analiz eden bir filozof olarak, yalnızca felsefe alanında değil, edebiyat, sanat ve psikoloji gibi birçok disiplinde büyük etki uyandırmıştır. Onun düşünceleri, özellikle modernite eleştirisi bağlamında kendisinden sonra gelen düşünürler için ilham kaynağı olmuştur. Bu noktada, yukarıda da bahsi geçen Frankfurt Okulu'na mensup birçok filozofun da Nietzsche'den etkilenecek postmoderniteye dair yorumlar geliştirdiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Nietzsche'nin kurguladığı düşünce sisteminde, Antik Yunan dünyasına duyulan güçlü bir özlem ve bağlılık ön plandadır. Nietzsche, konuya ilişkin fikirlerini Tragedyanın Doğuşu (The Birth of Tragedy) adlı eserinde, tanrı Dionysos kültünü odağına alarak anlatır. Filozof bu eserde kaybedilen "insani" değerlere adeta ağıt yakmaktadır. Ona göre Dionysos ve Apollo, Yunan toplumunun ilkel benlik ve akıl dengesini kurar, Sonradan aklın ve rasyonelitenin ön plana geçmesiyle bütünlük bozulmuş ve Dionysos'un temsil ettiği yaratıcı, soyut, akıl dışı, birleştirici güç kenara itilmiştir. Nietzsche'nin bu analizi, yalnızca modernitenin kökenlerini anlamak için değil, aynı zamanda postmodern dönemin karmaşık yapısını çözümlemek için de önemli bir çerçeve sunar (Turner, 2003, s.184).

O halde sahneleme için modernite/postmodernite kavramları ile paralel olarak Apollon ve Dionysos kültlerine değinmekte ve çalışma konusu eseri, bahsi geçen mitik unsurlar ışığında analiz etmekte fayda var.

3.1.2. İki Karşıt Kutup: Apollon ve Dionysos

Mitlerin kökeniyle ilgili sayısız araştırma yapılmıştır. Arkeoloji, antropoloji ve etnografi çalışmaları neticesinde anaerkil düşünceden ataerkil yaşam biçimine geçiş olduğu genel olarak kabul görmüştür.

Yerleşik düzene geçiş ve çocuğun babasının belli olması durumuyla ortaya çıkan mülkiyet düşüncesi, bu teorinin zeminini oluşturmuştur. Aile kurumuna paralel olarak yerleşik düzende tarım, toprak ve konut mülkiyeti, sosyal organizasyon gibi başlıklar da gündeme gelmiştir. Dolayısıyla, göçebe/avcı düşünce yapısından yerleşik düzene geçen birey, hayatta kalmak için farklı konularda fikir ve kültür geliştirmek durumunda kalmıştır. Erkek egemen toplumda mitler, yavaş yavaş şekil değiştirmiştir.

On binlerce yıl süren göçebe hayata kıyasla yerleşik düzenin geçmişi oldukça azdır. Ancak bu “yeni” yaşam biçiminin kültür tarihindeki etkisi kuşkusuz birinci sıradadır. Yazının, bilimin, siyasi organizasyonun, barajların, şehirlerin ve kralların olmadığı bir dünyada, insanın yalnızca avlanma ve korunma güdülerıyla sürdüğü bir yaşamdan kopan modern bireyin yaşadığı bocalama pek de şaşırtıcı değildir (Harari, 2015, s.89-94). Bu bağlamda Johan Jakob Bachofen’in ataerkil düşünce yapısı ve onun kökenleri ile ilgili görüşleri büyük önem tartışmaktadır:

Ataerkil kafa yapısı için, eski dizge tam bir bilmecedir, düşünüş biçimi nedeniyle, onun hiçbir bölümünü kavrayamaz. Eski Yunan düşünüşünün, Laodamia’nın önselliğini türetmiş olmasına olanak yoktur çünkü kendisi böyle bir kavrama taban tabana zıttır. Aynısı bütün eski çağ kavimlerinin tarihöncesine sinmiş sayısız anaerkil düzen geleneği izleri için de geçerlidir — ataerkilliğin en kararlı savunmanı olan Atina ve Roma da bunun dışında kalmaz. Herhangi bir dönemin düşünce ve yazını, yaşam biçiminin yasalarını bilinçsiz olarak izler. Bu gibi yasaların gücü öylesine büyüktür ki, doğal eğilim hep daha önceki zamanların birbirine zıt özellikleri üzerine yeni bir iz bırakmaktan yana olur (Bachofen, 1997, s.102)

Bachofen’nın yukarıdaki ifadelerinden, kaydı tutulmuş ya da bilinen ataerkil mitlerin, bir zamanlar farklı anlamlar taşıdığı anlaşılmaktadır. Aynı şey Batı merkezli kültür tarihinin zeminini oluşturan Yunan mitolojisinde de görülmektedir. Kaynaklarını Mısır ve Anadolu’dan alan Yunan mitolojisinin, sadece Yunan yarımadasında yaşayanları ilgilendirmediği, genel bir inanış biçimini belli başlı yönleriyle temsil ettiği açıktır. Bu nedenle Yunan mitinin unsurlarını tartışan Nietzsche ve Freud gibi Batı aydınları, inceleme alanlarında mitolojiye yönelip, çalışmalarına referans göstermişlerdir (Erhat, 1996, s.128).

Nietzsche’nin Yunan mitolojisinden alarak kullandığı Apollon ve Dionysos kavramları da çalışmanın önceki bölümünde ele alınan modernizm/postmodernizm başlıklarının derinlerine inen bir sondaj niteliğindedir. Düşünürün kendisi de kavramlara, öncülü Bachofen gibi tersine okuma yöntemiyle yaklaşmıştır (Lloyd-Jones, 1976, s.9).

20. yy. sanatçısının da mitolojiye yönelerek, sorularına cevap araması veya biçimsel taklitlere girişmesi, büyük oranda Nietzsche ve benzeri düşünürlerin etkisiyle gerçekleşmiştir. Jung’cu bir bakışla modern hayatın, kendilerini özünden uzaklaştırdığını düşünen bu sanatçılar, törensel deneyimlerle köklere dönme arzusu duymuşlardır. Bilinen en eski metinlere, ibadetlere, dini olmayan törenlere ilgi ve merakın kaynağı da bundandır. Özgün olmak isteyen sanatçı, bütün kültürel birikimi bir kenara bırakması gerektiğini düşünür. Sistemli, kendi içinde tutarlı ve birçok alanda ilkleri gerçekleştiren Yunan toplumunun kültürel mirası bu nedenle merak konusudur. Bu durum göz önünde bulundurulduğunda yukarıda bahsedilen Sanayi Devrimi sonrası modern toplumun düşünürü olan Nietzsche’nin, Yunan mitolojisinde yer alan iki karşıt tanrıyı kullanarak bu ikiliği anlatması sebepsiz değildir. Nitekim Eski Yunanlar da kendi içinde ikilikler yaşamış bir toplumdur. Demokrasi uygulansa da bu uygulama çoğunlukla belirli bir sınıf arasında gerçekleşirdi. Güç, bir elde toplanmak yerine paylaştırılmak istenirdi ancak uygulamadaki aksaklıklar, isyanlar veya bir tiranın ortaya çıkışı, demokrasinin ortadan kalkmasına neden olabilirdi. Dini referanslarla bu ikiliğin dengede tutulması gerekiyordu. Önceki bölümlerde değinildiği gibi tragedyaya bu noktada önemli bir araç olarak varlık göstermekteydi (Küçükkalp, 2011, s.41).

Nietzsche’nin Apollon ve Dionysos hakkındaki görüşlerini çarpıcı bir şekilde ortaya koyduğu Tragedyanın Doğuşu, 19. Yüzyılın sonlarında yayımlanmıştır. Çalışma, Nietzsche felsefesinin temelini oluşturması bakımından önemlidir. Apollon ve Dionysos’un, mitolojik birer figür olarak değil de kavramsal olarak ele alınması, bir ilktir (Şeref, 2019, s.272). Öyleyse konunun daha iyi analiz edilebilmesi için Nietzsche’nin Tragedyanın Doğuşu adlı eserindeki Apollon ve Dionysos hakkındaki görüşlerini belirtmekte yarar var;

Estetik biliminin sadece mantıksal bir çıkarsama değil aynı zamanda, doğrudan doğruya kesin bir gözlemin de ürünü olduğunu ne kadar çabuk algılayacak kazancımız da o ölçüde büyük olacaktır; zira sanatın hiç ara vermeyen gelişimi de biri Apolloncu diğeri de Dionysoscu olan bu çift yönlülüğe sıkı bağlarla bağlıdır: Tıpkı, üremenin kuşakların çift yönlülüğüne bağlı olarak gelişmesi sürecinde hiç durmaksızın meydana gelen çatışmalarda, uyumsuzluklara sadece belirli kısa süreler için ara verilmesi gibi. Dikkatli bir gözlemci için, kendisinin sanata ilişkin görüşlerindeki derin gizemleri, gerçekte kavramlarda değil, kendi ilahi dünyalarının şaşırtıcı bir biçimde açık ve net olan figürlerde ortaya koyan bu adları Greklerden almışız biz. Ve bizim sanat üzerine olan görüşlerimiz de onların bu iki sanat tanrısıyla bağlantılıdır (Nietzsche, 2012, s. 35).

Düşünür, estetik olanın karşıtlıkların bir ürünü olduğunu belirtmiştir. Aklın sembolü olan Apollon ile güdülerin somutlaştığı şarap tanrısı Dionysos, Nietzsche'nin tüm yapıtlarında ortaya çıkan iki önemli semboldür (Vanleene, 2011, s.237).

Herman Melville ve Kâtip Bartleby'ye Bir Bakış Bölümü'nde, yazarın eserlerinin karşıtlıklar üzerine kurulu olduğundan bahsedilmişti. Melville'in de ister içgüdüsel ister kuramsal bir gerekçelendirmeye hareket etmiş olsun, eserlerinde doğa ve akıl karşıtlığını evrensel bir şekilde ele aldığı açıktır.

Nietzsche, Apollon ve Dionysos hakkındaki görüşlerine şu şekilde devam eder;

Grek dünyasında, kökenler ve amaçlar bakımından Apolloncu olan biçimsel sanat ile Dionysos'un biçimsel olmayan müzik sanatı arasında, büyük bir karşıtlığın mevcut olduğunu da buradan öğrenmekteyiz: Bunların her ikisi de bir-birleriyle paralel giden son derece benzer eğilimlere sahiptir, çünkü çoğunlukla açık bir biçimde ihtilaf halindedirler ve durmaksızın bir-birlerini yeni ve daha güçlü doğumlara teşvik ederler. Bunun nedeni, görünüşte, karşılıklı «Sanat» terimleri arasında köprü oluşturmak için, kendi içlerinde, bu karşıtlıktan doğan uyumsuzluğu devam ettirmektir, ta ki, en sonunda, Helenlere özgü istemin metafiziksel bir mucizesi olarak birbirleriyle birleşmesi ve bu birleşme sonucunda da Attike Tragedyasının eşit derecede Apolloncu ve Dionysoscucu olan sanat eserini yaratana dek. Bu iki eğilimi daha yakından tanıyabilmek için, öncelikle aralarında Apolloncu olan ile Dionysoscucu olan arasında bir çelişkinin gözlemlenebileceği fizyolojik bir fenomen olan karşıtlığın bulunduğu düş dünyası ile esriğin birbirlerinden ayrı sanat dünyalarını kavramamız gerekir (Nietzsche, 2012, s. 25).

Apollon ve Dionysos kavramları da tıpkı modernizm-postmodernizm gibi farklı yorumlara açıktır. Yukarıda Nietzsche'nin değindiği genel tanımları referans alarak Apollon ve Dionysos hakkındaki kavramları sırasıyla irdelemek ve sembolik fonksiyonlarını ortaya koymak yerinde olacaktır.

Yunan mitolojisindeki Apollon akıllı, ölçülülüğü simgelemektedir. Tabiatı görme, varlığı akılla kavrama yeteneklerine sahip bir tanrı olarak mitolojideki yerini alır. Kehanetin, ezginin ve şiirin tanrısıdır. Hastalıkları tedavi ettiği gibi hayvancılık ve zirai ürünlere de bereket verir. Apollon, güneş tanrısıdır ve onun ışıkları bataklıkları kurutup yok eder. Bu yönüyle insanlık için koruyucu ve hayati nitelikteki bir tanrıdır (Albayrak, 2021, s.149).

Azra Erhat ise, Mitoloji Sözlüğü adlı çalışmasında Apollon'u şu şekilde tarif eder;

Apollon aydın, durgun, ölçülü gücü simgeler, ışıktır, doğayı görme, varlığı akılla algılama ve akıl yetisine dayanan yöntemlerle biçimlendirme gücü ve yeteneğidir, Apollon plastik

sanattır, ama aynı zamanda da öngörmedir, anlama ve kavramadır, ışığın doğayı bir projektör gibi aydınlatıp karanlık kalan sırlarını çözümlemesidir (Erhat, 1996, s. 128).

İkinci kuşak tanrılar arasında yer alan Apollon, Zeus'un oğludur. Apollon, kehanetlerini şiir ve müzikle dile getirir. Bu yönüyle şairlerin de esin kaynağıdır. Onun bu yeteneği Her ne kadar Dionysos'la özdeşleşmiş olsa da daha ölçülü bir yön barındırmasıyla Dionysos'tan farklıdır. Apollon'un analitik yanı, sayılara dayalı yaklaşımından kaynaklanmaktadır. Tabiattaki düzeni sayısallaştırır. Tıpkı klasik dönemin aristokratları gibi durgunluğu ve ölçülülüğü simgeler. Birçok kültürdeki güneş tanrı gibi o da ışıyla tüm karanlıkları aydınlatır. Bu bakımdan Apollon, biçimsel tutarlılığı ön planda tutmasından kaynaklı olarak "analitik düşüncenin, plastik sanatların, epik şiirin ve görkemli manzaraların tanrısı" olarak isimlendirilir. "Ölçülülüğü ve kendine hâkim olmanın sembolü olan Apollon, bu yönüyle Dionysos'un tam karşıtı olarak konumlanmaktadır (Küçükkalp, 2011, s.42). Mitoloji üzerine kapsamlı araştırmalarda bulunmuş olan Dona Rosenberg de (1998, s.27) Artemis'in ikizi olan Apollon'u kehanet, tıp, okçuluk ve müzik gibi benzer anahtar kelimelerle örtüştürmüştür. Ölçülülük ilkesi, Eski Yunan ve Batı dünyasında da kamusal düzen ve siyaset düşüncesini biçimlendirmiştir. Keyfiliği ve taşkınlıkları reddetmesi, Apollon'un siyasi boyutunu sembolik olarak vurgular (Küçükkalp, 2011, s.43).

Birlik ve bütünlüğü temsil eden Apollon'un karşıtı olan Dionysos'a değinildiğinde de onda bu bütünlüğün tam tersi bir yapı olduğu görünür. Zeus'un düşmanları oğlu olan Dionysos'u öldürüp parçalara ayırır. Sonra da babası tarafından yeniden diriltir. Yeniden doğmuş olarak yeraltı dünyasından çıktığında taşkınlık ve heyecan duyar. Bu coşku halini ancak Apollon'un temsil ettiği evrensel disiplin yatıştırabilir. Dionysos kültürünün kökenlerinin Asya'ya uzandığı bilinmektedir. Dionysos'un erken dönem tapınımlarında insan kurban edildiği bilinmektedir. Zamanla kurban edilen insanın yerini, ege bölgesinde de bolca yetiştirilen teke almıştır. Bu kurban törenini hatırlatan şiir ise "tragedya", yani "tekenin türküsü" olarak adlandırılmıştır (Pignare, 1975, s.15). Batılı anlamda tiyatronun kaynaklarını oluşturan Dionysos tapınımlarında, coşkun danslar ve müzik ön plandaydı ve Yunan tragedyası, Dionysos adına düzenlenen bu festivallerdeki coşkun dans ve müzikle söylenen şiirlerden doğdu (Yücel, 2015, s.1).

Dionysos hakkındaki en belirgin kaynak, Euripides'in "Bakkhalar" adlı tragedyasıdır. Oyunun açılış sahnesinde Dionysos kendini şu şekilde tanıtır;

Lidya'nın, Frigya'nın altın yatağı
ovalarından geliyorum. Gezip gördüm Pers ülkesinin
güneş yanığı bozkırlarını, Baktria'nın surlarla çevrili
kentlerini,
Medya'nın dondurucu iklimini yaşadım ve mutlu
Arabistan'ı

Bütün Asya ülkelerini tuzlu denizin kıyılarında,
Hellenler'le doğuluların birlikte yaşadığı
güzel burçlu kentleri gezdim; ve işte o ülkelerde
korolarını kurdum, törenlerini ölümlülere öğrettim.
Helenlerin yaşadığı şu kente ilk gelişim.
Evet, Helen ülkesinde ilk Thebai dır
esrik kadınların çılgınlıklarıyla ünlettiğim
vücutlarını ceylan postlarına sarıp
ellerine sarmaşıklı kargıyı tutuşturduğum (Euripides, 2012, s.27-28).

Dionysos kültünün, Antik Yunan dünyasının en eski kültlerinden biri olduğu kabul edilmektedir. Nitekim bu tanrının adı, Miken kültürüne ait Linear B yazısıyla yazılmış yazıtlarda da bulunmuştur. Yunanistan'da MÖ 4200'den beri şarabın bilindiği de düşünüldüğünde, kültün yazı öncesi bu tarihlere kadar uzandığı görüşü önem kazanmaktadır (Bajić ve Dimitrijević, 2020, s.190). Ancak bugün Dionysos'dan bahsedildiğinde, Nietzsche tarafından ona yüklenen anlam kast edilmektedir. Dionysos hakkındaki modern dönemde geliştirilen tüm düşünceler yazarın yukarıda da bahsedilen Tragedyanın Doğuşu isimli kitabından türetilmiştir (Baeumer, 1976, s.1).

Nietzsche'ye göre Dionysos; okuyucuyu, doğanın bütünlüğü ve birliğiyle ilgili estetik bir deneyimin yaşandığı özel bir psikolojik duruma ulaştırmayı amaçlamaktadır. İlerleyen dönemlerde tragedyanın bu işlevi oyuncular, olay örgüleri, dekorlar ve diğer teatral unsurlar nedeniyle yok olmuştur. Ancak Aiskhylos'un erken dönem oyunlarında, Dionysos'un orijinal estetik hazzını yeniden yakalama çabası görülür. Böylece, Aiskhylos ile birlikte Yunan trajedisi, görsel ve işitsel sanatların sentezi olan bir "gesamtkunstwerk" anlayışını yakalamıştır (Sweet, 1999, s.354).

Nietzsche, Batı kültüründe insanın özünü reddettiğini düşünüyordu. Bu sebeptendir ki Dionysos, onun düşünce dünyasında güdüselliği örnelemesiyle başat bir konumda yer almaktadır (Şeref, 2019, s.290). Nietzsche'den önce de Dionysos hakkında tarih boyunca çeşitli tanımlamalar yapılmıştır. Antik Yunanlar için şarabın, yaşamın, çılgınlığın, maske ve tiyatrunun tanrısıydı. Ve belki de o dönemin insanları için en ilginç, Dionysos'un "ölüp dirilmiş" bir tanrı olmasıydı. Tragedya, henüz bilinen formunu kazanmadan önce oluşan bu nitelikler hiçbir zaman değişmedi. Dionysos tüm bu tanımlar üzerinde (şarap, çılgınlık, maske-başkalaşım, yeniden doğma) özgürce dolaştı (Henrichs, 1984, s.205).

Tüm bu nitelikleri bağlamında Dionysos, güdüsellik ve dolayısıyla da hayvansılığın temsilcisidir. Ölçülü müzikle ilişkilendirilen Apollon'un aksine Dionysos, coşkunluk veren müzikle bağlantılıdır. Sarhoşluk ve kendinden geçme aracılığıyla insan, toplumsal kural ve normların dışına çıkabilir. Gerçeklik, kişinin gözünde yeniden kurgulanarak sadece o kişiye has, yeni bir gerçek olarak yaratılabilir. Kısıtlanmamış, terbiye edilmemiş, düşünce ve davranış kalıpları oluşabilir. Apollon'cu "kendini bil" anlayışına Dionysos kültüründe yer yoktur. Bunun yerine kişi "kendini unutma" eğilimindedir. Fakat buradaki "kendi" olarak kastedilen zihnin ve toplumun dayattıkları olarak düşünmek gerekir (Şeref, 2019, s.276).

Dionysos, Helen dünyasında sarsıcı bir dionizyak hareketin başlamasında etkili olmuştur. Adına düzenlenen festivaller, tüm Yunan dünyasını etkisi altına almıştır. Her yönüyle tabiata dönük olan bu tanrı, çiftçiler tarafından kutsanmıştır. Dionysos, Yunan dünyasında çok değerli olan incirin, çam ağacının, çiçeklerinin, üzüm bağlarının, yani o coğrafyadaki insanı en çok etkileyen ve hayatına yön veren bitkilerin tanrısıdır. Bugün bile Ege çevresinde zeytin, incir ve üzümün değerli ürünler olduğu bir gerçektir. İşte bu sebeptendir Dionysos, tüm bu kıymetli ürünlerin ve esriklik veren şarabın tanrısıdır (İndirkaş, 2012, s.62-63).

Dionysos, doğaya dönük bir tanrıdır. Yegâne amacıysa insanı doğanın bilinmeyen sırlarına erdirmektir. Tabiatın sırlarına ulaşmak tüm bilinmezleri çözmek insanoğlunun en büyük arzusudur. Dionysos, alkol, cinsellik, başkalaşım, dans ve müzikle herkese bu kapının anahtarını sunar. Sonunda kişi kendinden geçer ve içinde bulunduğu baskıdan kurtulur (Küçükkalp, 2011, s. 44). Modern insan, üzerindeki baskılardan kurtulmak için, içindeki Dionysos'u arar. Kendi yarattığı modernizm sınırları içinde nefes almak için delikler açmaya çalışır.

Ülfet Dağ (2021, s.1057), Apollon ve Dionysos ikiliğini Paglia'dan da alıntılar yaparak aşağıdaki tabloda net bir şekilde ortaya koymuştur.

Tablo 3.1.

Apollon ve Dionysos için bir karşılaştırma.

Apollon	Dionysos
Nesneleştirmezdir.	Özdeşleşmezdir.
Kategorik düşüncenin ve batılı kişiliğin keskin ve soğuk ayrımcılığıdır.	Bizi öteki insanlara, diğer mekân ve zamanlara taşıyan empatik ve sempatik bir duygudur.
Saplantı, röntgencilik, putperestlik ve faşizm-frijitlik ve gözün saldırganlığı, nesnelerin sabitliğidir.	Enerji, esrime, histeri, hafif meşreplik ve duygusallıktır; düşünce ya da pratiğin rastlantısallığıdır.
Sonuçları; fikir birliği, kısıtlama ve baskı olan uygarlığın sınır çizgilerini çeker. Sınırsız, taşkın, katı, yıkıcı ve savurgan enerjidir.	Sınırsız, taşkın, katı, yıkıcı ve savurgan enerjidir.
Yasallık, tarih, gelenek, alışkanlıkların vakarı ve sağladığı güvenlik duygusuyla birliğin biçimidir.	Yeni olandır, tüketen ama aynı zamanda kaba ve yeniden başlatmak üzere her şeyi süpüren güçtür.
Çokluğu reddeder ve çeşitliliğe tövbe eden tek olarak tanımlanır. Aristokrat, monarşik ve gerici olandır.	Değişken ve hareketli <i>hio polloi</i> , yani çoğul olandır. O, aynı anda hem ayak takımının demokratik iradesi hem de doğada gümbürdeyen sayısız nesnelerin bulmacasıdır.
Yalınlığın, bütünlüğün ve saflığın ilkesidir.	Sayısız değişimin ve metamorfozun ilkesidir.
Tektiplik, düzen ve katışıksız ağırbaşlılıktır.	Değişken, oyuncu, taşkın ve uçarıdır. Kendiliğinden ve oyuncu olandır. Demonik enerji ve çoğul kimliktir.
Katı, kesinkes belirlenmiş ve zapt olunmuş “tek” Apollon kibirli ve zarif bir sanat eseri anlamında batılı kişiliktir.	Nemli kadınsı bataklığın muhteviyatıdır. Metamorfozla doğanın aşırı enerjisinin bitmek bilmez deviniminin yarattığı titreşimlerdir. Bedenlerimizin otomatik refleksleri, gayri iradi fonksiyonlarıdır.
Apollon katılaşır ve “dur” der.	Dionysos çözünür ve “yürü” der.
Apollon kapıyı doğanın kasırgalarına karşı sıkıca kapatır ve içeridekileri birbirine kenetler. Apollonik olan yaratılan bir ideal, kulaktan çok göze hitap eden, açık seçik kavranabilir olan düşsel güzellik biçimleridir. Apollonik biçim, estetik bir mesafeden tasavvur edilir (Paglia, 2004, s. 105-106).	Dionysosçu özdeşimde ise mekân çöker. Gözün bakış açısı oluşmaz. Dionysos ağaçlara bakarken ormanı göremez (Paglia, 2004, s. 105-106).

21. Yüzyılın önemli tiyatro insanlarından Antonin Artaud'un da çalışmaları ve biyografisi incelendiğinde Nietzsche'nin etkisi belirgin bir şekilde görülmektedir. Nitekim

kendisinin çalışmaları da günümüze değin birçok tiyatro kuramcısı ve uygulayıcısını etkilemiştir. Artaud, oyunculuk ve yönetmenlik yapıyor ve aynı zamanda da sahneleme metinlerini oluşturuyordu. Her ne kadar arkaik referanslarla hareket edip modernizme karşı bir duruş sergilese de bir antropolog olmadığını pekâlâ biliyordu. Ancak o, mitsel olanı kuramında etkin bir şekilde yoğurmayı başardı.

Metin eleştirilerini uşaklara, biçim eleştirilerini estetlere bırakalım ve söylenmiş şeyin artık söylenecek şey olmadığım; bir anlatımın iki kez geçerli olmadığını ve iki kez yaşamadığını; söylenilmiş her szn öldüğünü ve etkisini yalnızca söylenildiği anda gösterdiğini; kullanılmış bir biçimin artık işe yaramadığını ve yalnızca bir başkasını araştırmaya zendirdiğini ve yapılan bir jestin ikinci kez yinelenmediği dünyadaki tek uzamın tiyatro olduğunu kabul edelim (Artaud, 1994, s.68).

Artaud, yukarıdaki satırlarda geleneksel kalıpları reddetmektedir. Bu noktada modernizmin yarattığı kültürü hedef alır. Onun için bu satırlarda bahsi geçen her şey, kuru bir tekrar ve sahtelikten ibarettir. Kültürün yarattığı alışkanlıklar, yaşamda olduğu gibi tiyatro sahnesinde de hakikati maskeler. Artaud, hakiki olana, ze ulaşmak için maskelerden kurtulmak gerektiğini söyler. Ve bunun için de madde etkisi altında, arkaik ritüelleri uygulayarak bilinçaltına ulaşmaya çalışır. Dionysos şenliklerinde alkol, dans ve seksaliteyle maskelerinden kurtulmaya alışan Antik Yunan insanını düşler. Kısaca söylemek gerekirse; Artaud saf, yeni, biricik ve tortular barındırmayan bir tiyatroyu idealize eder.

Modernizmle zdeşleştirilen Apollon'un, akıl/bilinç/medeniyet gibi insanlığın modern hayatta kutsadığı kavramları bünyesinde barındırdığını hatırlatarak, Artaud'un Tanrı Yargısını Bitirmek için adlı kitabındaki bir şiirine yer vermekte fayda var:

Peki bilinç tam olarak nedir?

Doğrusu onu da bilmiyoruz.

Hiçlik.

Bir şeyin hangi taraftan

olduğunu bilmediğimizi

söylemek için kullandığımız

bir hiçlik.

bilmiyoruz ve

o zaman bilinç diyoruz,

bilinç tarafından,

ama yüzbinlerce farklı taraf var (Artaud, 1993, s.40).

Dönemin sanatçıları tarafından akıl/bilinç/medeniyet gibi kavramların bu kadar çok hedefe konması bir hayli ilginçtir. Eş zamanlı olarak felsefe, sanat ve psikoloji alanında başlayan bu düşünüş biçimi modern çağın ruhuna işlemiştir. Yukarıdaki dizelerde de görüldüğü üzere, Artaud'un herhangi bir kalıba uymayan bu şiiri, tam da dönemin eleştirel ruhuyla örtüşür niteliktedir.

Özetle denilebilir ki; Apollon'cu olan, tabiata ve güdüselliğe karşı bir duruştur. Çünkü Olympos tanrıları anaerkil sisteme isyan edip onları devirerek ataerkil kültü tesis etmişlerdir. Kitonyan olan; yeraltına, anne rahmine, bilinmezliğe, sivilaşmaya ilişkin olan tinselliği ifade etmektedir. Apollon, kitonyan dünyaya karşı Batılı anlamda bireyselliğin tanrısıdır. Kanun koyucular ve yöneticiler Apollon'dur. Heykelsi karakterler, sistemli eğitim ve yaşam biçimleri de Apollon'dur. Apollon, aristokratik düzeni temsil eder ve Kitonyen olanı (Dionysos'u) kontrolü altında tutar. Burada Kitonyan ile ifade edilmek istenen Dionysos'tur. Çünkü o siviların, doğanın ve ilkelliğin tanrısıdır. Onun verdiği acı ve zevk birbirine karışmıştır (Dağ, 2021, s.1056).

Çalışmanın Yorum Bölümü'nde, Avukat ve Bartleby/Mükerrer karakterlerinin, Apollon/Dionysos karşıtlığı bağlamında ele alınması hedeflenmektedir. Bu bakımdan tüm bu teorik değerlendirmeler bir hayli önemlidir. Modern/Apollonik dünyada var olmak için yoğun uğraş gösteren Avukat ile kitonyan dünyadan, diyonizyak bir güdüsellekle, modernizmi adeta tüm tepkisizliğiyle eleştiren Bartleby/Mükerrer, sahnelemenin temel çatışmasını oluşturmaktadır.

Ek olarak; öykü, tek kişilik anlatı formunda sahneleneceği için, söz konusu türle ilgili bulguları ortaya koymak yararlı olacaktır.

3.2. Tek kişilik Anlatı

Tek kişilik anlatı kavramının derinlemesine anlaşılabilmesi için; sözlü geleneğin temsilcileri olan ozanların, halk hikayecilerinin ve günümüz tek kişilik anlatı icracılarının temel niteliklerine değinmekte yarar vardır.

3.2.1. Anlatıcılığın Kökenleri

Tüm sanatlar bir gereklilik neticesinde doğmuşlardır. İlkel yaşamda belli bir toplumsal işlevi yerine getirmekte önemli bir görev üstlenen sanat, doğanın görünmeyen güçlerini

etkilemeye çalışmıştır (Şener, 1975, s.24). Nitekim ilkel insan için sanat, doğanın bilinmezlikleriyle baş etmenin bir anahtarıydı. Düzenli ve istikrarlı bir hayatı olmayan ilkel insan, ihtiyaçlarını günü gününe karşılardı. Tümüyle “şimdiki zamana” odaklı bir hayat süren ilkel toplumun gelecek mefhumunun nasıl olduğu büyük bir merak konusudur. Büyüsel nitelikte ya da ihtiyaç ve iletişim odaklı bir sanat eseri ürettiğinde, zaman üzerinde tam hakimiyet kurardı. Yazının olmadığı, takvimlerin yalnızca mevsim döngüsüne dayandığı bir tarih algısı içinde, o anı veya olayı somutlaştırıp bir eşya haline getirirdi (Read, 2014, s.35-36).

Önemli bir olayı somutlaştırmak, tekrar etmek, geri çağırmak ve anımsamak için ilkel insanın, tiyatro sanatına benzer bazı teknikleri uyguladığı varsayılmaktadır. Bunlar dans, ritim, belli bir düzende hareket ve şarkı-anlatı olarak sıralanabilir. Nitekim tiyatronun kökenlerine ilişkin kuramlardan biri de hikâye anlatıcılığıdır. Bu görüşe göre hikayeler anlatmak ve dinlemek insani zevkler olarak görülür. Bu teorinin temelinde, savaş, av veya benzeri olayları anlatan anlatıcının kişileri ve diğer varlıkları canlandırması yatar. Ve artık belli bir evreden sonra, anlatıcının canlandığı her bir rolün bir başkası tarafından oynanması fikri gelişir (Brockett ve Hildy, 2016, s.4). Bu tür toplantılarda, sözlü olarak belirli bir kültüre ait metinler de aktarılır. Kimi zaman da belli bir düzen veya seçilmiş bir düzensizlikte dans edilir. Bu tip törenleri, av-savaş-kahramanlık hikayelerini, tapınımları ve diğer etkinlikleri birbirinden ayırmak kolay değildir. Ancak tiyatronun kökenlerine dair düşünceler üreten çoğu bilim ve sanat insanı; dini törenlerde izlenen prosedürlerin, icra edenler için kutsal olduğunu göz ardı etmekte ve konuya büyük ölçüde biçimsel yaklaşmaktadır. Nitekim günümüzde birçok eleştirmen, 20. Yüzyıl tiyatro çalışmalarında, oryantalist bir bakışla bu tür tapınım biçimlerini sahnede gerçekleştirmeyi yüzeysel bulmaktadır. Bu nedenle bu törenlerdeki anlamı, amacı ve maneviyatı hayal etmeye çalışarak değerlendirmek daha doğru olacaktır. Bu törenlerin yapıldığı kutsal zaman, manevi bir önem taşımayan gündelik zamandan ayrılır. Kutsal zaman, mitik bir ilk zamandır ve özü itibarıyla geri döndürülebilir niteliktedir. Bunun için törenlere, adaklara ve dualara ihtiyaç vardır. Böylelikle mitik bir dönemde meydana gelen kutsal bir olay yeniden canlandırılır. Gündelik zamandan çıkıp yeni bir boyuta geçilir ve bu kutsal olaya entegre olunur. Dolayısıyla kutsal zaman hem tekrarlanabilir hem de geri döndürülebilir niteliktedir. Her dini törende katılımcılar, bir önceki yılki törende veya yüzyıllar önceki bir törende tezahür eden aynı kutsal zamanı yaşarlar (Eliade, 1959, s.68-70). Ozanlar-şarkıcılar-anlatıcılar da bu dinamiğin ana unsurunu oluşturmaktadırlar. Yazılı

kaynakların bulunmadığı dönemlerde sözlü gelenek, anlatıcılar var oldukları müddetçe yaşatılabilmektedir. Bu bakımdan anlatıcıların da kimi toplumlarda bir nevi şaman-rahip veya peygamber-ozan olarak görülmesi pek de şaşırtıcı değildir. Ancak dini temelli bu şemadan farklı olarak kutsallık taşımayan, eğlence amaçlı anlatımların olduğu gerçeği de göz ardı edilmemelidir. Çünkü hikâye anlatıcılığının yazılı kültürün olmadığı dönemde sosyal yaşantıda önemi büyüktür. İyi ve etkili bir hikâye tekrar tekrar dinlenerek ezberlenebilir. Bir bilginin hikâye içinde sunulduğunda öğrenilmesi daha kolaydır. Bu yöntem günümüz eğitim modellerinde de kullanılmaktadır. Geçmiş dönemlerde hikayeler de nesilden nesle bu şekilde aktarılmıştır. Öyle ki, bir hikâye binlerce resme bedeldir. Bir görsel, sadece sabitlenmiş bir anı anlatırken, bir hikâye birden fazla anı kapsayan bir kompozisyon sunabilir (Avsar vd., 2016 s.1). Ayrıca yazılı olmayan dönemde, anlatıcılık yalnızca iletişim aracı değil, aynı zamanda güç ve bilgelik göstergesidir. Dini törenlerde gerçekleştirilen konuşmalar sadece kelime ve cümlelerin toplamı değil, aynı zamanda topluluğun kimliğini oluşturan, ortak ve kapsayıcı bir manaya da karşılık gelmektedir (Turner, 1969 s.103).

3.2.2. Halk Tiyatrosunda Anlatıcı

Halk tiyatrosunun temelinde “anlatı” vardır. Anlatı sanatı, dramatik biçimlerin hemen öncesinde gelmiş ve bu biçimlerin gelişmesine katkıda bulunmuştur. Eski dönemlere ait hikâye ve menkıbeler zaman içinde söylene söylene gelişmiş ve yeni formların yaratılmasına zemin hazırlamıştır. Metin Balay, halk tiyatrosundaki anlatı türünün evrimiyle ilgili görüşlerini şu şekilde ifade etmektedir:

Gezginci soytarı-oyuncuların sunduğu destanlar, aşk şarkı ve şiirleri, tartışmayı esas alan karşılıklı atışmalı şiirlere dönüşmüş, bu şiirlerde karakterlerin tek oyuncu tarafından da olsa kişileştirilmeye başlanmasıyla anlatı, sadece söze ve ona eşlik eden müziğe dayalı olmaktan çıkıp, m ime tik bir nitelik kazanmıştır. Pek çok kültür ve özellikle İtalyan halk tiyatrosu geleneğinde bu niteliği kazanmış olan anlatı, dramatik biçimlerin gelişmesiyle ortadan kalkmamış, tersine, bağımsız varlığını sürdürerek ve dramatik olanın kazanımlarından yararlanarak gelişmiştir. Orta çağda gezginci soytarı-oyuncuların başlattığı bu gelenek (giullari deniyor), daha sonra öykü anlatıcılar (fabulatore) haline gelmiş, günümüze kadar ulaşmıştır (Balay, 1995, s.17).

Orta Çağ tiyatrosunda gözlemlenen bu durum, bir önceki bölümde değinilen; hikâye anlatıcılığının tiyatronun kaynaklarından biri olduğu noktasındaki görüşü destekler niteliktedir. Fakat Avrupa ve Anadolu merkezli halk tiyatrosundaki anlatıcıların arkaik

dönemdekilerden farklı olarak din dışı konuları da seçtikleri gözlemlenmektedir. Bu yöndeki gelişmeler, formların esneklik ve eleştirel nitelik kazanmasının da önünü açmıştır.

Halk tiyatrosundaki anlatıcı için sarfedilen her bir ses ve hareket yaratım anının bir parçasıdır. Bilhassa bu dönem anlatıcıları için icra ile yaratım anının bir arada bulunduğunu söylemek pek de yanlış olmayacaktır. Nitekim yazıya geçirilmiş anlatılarda, okuma anı ile yaratım anı arasında belirgin bir boşluk bulunmaktadır. Ancak anlatıcının eylemini gerçekleştirdiği bir düzlemde icra ve yaratım birlikte meydana gelir. Örneğin eski dönemlerdeki anlatıcılar aynı zamanda hikâyenin yazarı ve hikâyedeki müziğin bestecisi olabilirdi. Yani şarkıcı, besteci ve oyuncu kimlikleri tek bir kişide toplanabilirdi. Örneğin yakın vakte kadar Anadolu'daki ozanlar, sadece bir geleneğin taşıyıcısı değil, aynı zamanda o geleneği yaratan sanatçılardı. Nitekim bu gelenek, tiyatronun altın çağına kadar sürmüştür. Shakespeare ve Molière gibi ustaların aynı zamanda bir çeşit tiyatro yönetmeni ve oyuncusu olmaları da bu duruma bir başka örnek olarak gösterilebilir. Birçok alanda olduğu gibi modernizmle birlikte sahne sanatları alanında da uzmanlıklar ayrılmaya başlamış ve bu alanların her biri ayrı bir kişiye bırakılmıştır. Ancak geçtiğimiz yüzyılın ortalarında sonra yine yazar/yönetmen/koreograf kimliğine sahip sanatçılar ortaya çıkmıştır. Sonrasında da sahne sanatlarının disiplinler arası bir alana dönüşmesiyle birlikte; koreograf, tasarımcı, oyuncu, yazar, müzisyen gibi birçok özelliği bünyesinde barındıran sanatçıların sayıları ve çağdaş tiyatroya olan etkileri giderek artmıştır. Tıpkı eski dönemlerdeki anlatıcı-ozanlar gibi (Lord, 2000, s. 13-14).

Arkaik dönemlerdeki şarkı ve şiirlerden, halk tiyatrosundaki hikâye anlatıcılarına geçişin üzerinde durulması gerekir. Yukarıda da bahsedildiği gibi, halk tiyatrosundaki anlatıcılar seküler faaliyetlerde bulunur. Topluluk tarafından performans sanatçısı kimlikleriyle benimsenirler. Mesleklerini profesyonel olarak da yürütebilirler. Bu hikâye anlatıcıları, hemen hemen her toplumda farklı isimler altında varlıklarını sürdürmüşlerdir. Anadolu coğrafyasında da meddah adını alan bu kişiler hem epik hem de yer yer dramatik teknikleri kullanmaları bakımından bir hayli önemlidir. Meddah, günümüz hikâye anlatıcılarının da kullandığı teknikleri dönemine özgü bir anlayış ve hikayelerle izleyicilerine sunar. Metin And, bir meddaha tanık olan yabancının izlenimlerini şu şekilde aktarır:

Kimi yabancı tanıklardan meddah hikâyelerinin konularını da öğreniyoruz. Nitekim XIX. yüzyıl başında bir yabancı tanık, kahvede dinleyicilerin yarım daire biçiminde oturduklarını, öndeki sıraların ise saygın kişilere ayrıldığını, yüksekçe bir yerde meddah için bir koltuk ve bunun yanında bir küçük masa bulunduğunu, elinde sopasıyla buraya çıkan meddahın parmağında sultanın kendisine armağan ettiği değerli bir yüzük bulunduğunu söyledikten sonra, meddahtan dinlediği hikâyeyi özetliyor: Halep'li bir Türk, dünyayı gezip görmek ve servet toplamak için, yolculuğa çıkıyor. Bir ülkede onu, kılık değiştirmiş bir paşa sanıyorlar, dayak atıp sakalını yoluyorlar. Sonunda İstanbul'a varıp, Sultanın yanına çıkıyor. Daha sonra Avrupa'yı geziyor, dönerken korsanların eline düşüyor, korsanlar onu Afrika kıyılarına götürüyorlar. Bu zoraki yolculukta kendisini deniz tutuyor, birçok serüvenlerden sonra Halep'e dönüyor. Bu tanığın anlattığına göre, hikâye süresince meddah çeşitli nesnelerin, kişilerin, hayvanların, hemen her şeyin seslerini taklit ediyor, hikâyeye ara verdiği yerlerde para toplanıyor, anlatı iki saat sürüyor. Oda sıcak ve havasız olduğu için, tanık daha sonraki hikâyeye kalmadan çıkıyor (And, 1985, s.232).

Yukarıdaki ifadelerde de görüldüğü gibi; sahne ve seyirci alanının oluşturulması, Meddah'ın başı ve sonu olan bir hikâyeyi canlandırarak anlatması, mekân ve zaman değişikliklerine dair yanılsamalar yapabilmesi gibi beceriler, günümüz performans sanatçılarını çağırıştırır niteliktedir. Eleştiriye ve gerçeküstü öykülemeye imkân tanınmasıysa, bu türün önemini arttırmaktadır. Meddahın sadece oturduğu yerden veya çok dar bir alanda performansını sunması, güçlü anlatım yetisine işaret etmektedir. Hikâyeyi anlatırken belli bir kanavayı doğaçlamalarla takip etmesi veya aynı hikâyeyi, yere ve zamana uyarlayarak anlatması, yaratımını önemli ölçüde “o anda” oluşturduğunu gösterir. Afrika'dan Asya'ya kadar bütün coğrafyalarda çok sayıda anlatıcı figürü mevcuttur. Bunların hepsine bu çalışmada yer vermeye imkân yoktur. Ancak Anadolu'da varlığını sürdürmüş olan meddah, birçok yönüyle hem dünyadaki örnekleriyle hem de günümüz anlatıcılarıyla ortaklıklar barındırmaktadır. Bu nedenle meddah, çağdaş tiyatrodaki anlatıcı figürü için kapsayıcı bir örnektir.

3.2.3. Çağdaş sahnelemede Anlatıcı

Günümüzde sözlü geleneğin önemi oldukça azalmıştır. Önce yazılı, ardından da dijital kültürün ağırlık kazanması, bu durumda etkili olmuştur. Kelimeler, kavramların birer kalıntısıdır. Artık sözlükler kaleme alınmış, tüm kelimeler ve deyişler yazı yoluyla sabitlenmiştir. Tüm anlatılar, hikayeler, romanlar, şiirler ve daha nice eserler binlerce kütüphanenin arşivinde yerini almıştır. Sözlü gelenekteki gezgin ozanların, anlatıcıların şamanların yerini artık dijital arşivler almıştır. Dinleyici ve anlatıcının kendiliğinden bir

araya geldiği mekanların yerine de tiyatro ve performans alanları geçmiştir (Ong, 2002, s.11; 2002). İlginç olansa bu denli teknolojiyle harmanlanıp dijitalleşen toplumun eski olana duyduğu meraktır. Yeni olanı, eskiye dönerek keşfetmenin peşine düşen sanatçı, gözlerini ilkel dönemlere çevirmiştir. “Anlatıcılığın Kökenleri” başlığında ele alınan unsurlar, yeni arayışlar için referans olmuştur. Bu yıllarda, ilkel dönemdeki tiyatro ve anlatıya içkin başlıklar, çoğu kez çağdaş tiyatroyla karşılaştırılmıştır. Bu noktada Mehmet Fuat’ın, şu sözlerine dikkat çekmekte yarar var:

İlkel tiyatronun ayrı bir oyun alanı yok, herhangi bir alanda oynanıyor; oyun yazarları da yok, el birliğiyle yaratılıyor; basit bir sahneye koyucusu, büyücüsü var yalnız. Çağdaş tiyatroyla karşılaştırılınca çok güçsüz görünüyor. Ama hiç de öyle değil gerçekte. İlkel tiyatro bir bakıma çağdaş tiyatrodan daha güçlü, daha önemli (Fuat, 1962, s.26).

Mehmet Fuat’ın sözleri, 21. Yüzyılın ortalarından sonra, sahne sanatlarının durumunu özetler niteliktedir. Yani denilebilir ki; Antik Yunan’dan günümüze, 2.500 yıllık tiyatro kültürü, sanatçının belli bir düzen ve anlayış doğrultusunda, ihtiyacına göre kullanabileceği bir kaynaktır. Artık mühim olan sanatçının söylemini şekillendirmesi ve buna en uygun olan anlatım biçimini kaynağından seçmesidir. Kuşkusuz günümüz sahne sanatlarında tek taraflı, dramatik ve geleneksel biçimde bir anlatım gerçekleştirmenin etkisi giderek azalmıştır. Bunun yerine, izleyiciyi zihinsel olarak etkin kılan, şaşırtan, iyi bildiği bir hikâyeyi farklı biçimde sunan, merak ettiren ve tartıştıran bir anlatım tarzı benimsenmelidir. Nihayetinde çağdaş anlatım; modern, klasik ve arkaik unsurlarla etkileşim içindedir. Bu denli geniş bir yelpazeden seçimler yapılması, belirli kuralların gevşemesine ve hiyerarşinin ortadan kalkmasına yol açmaktadır (İpşiroğlu, 1992, s.120).

Partice Pavis’in dramatik metin ve uyarılama konusundaki görüşleri, yukarıdaki ifadeleri desteklemektedir;

Artık kimse (tiyatro kuramcıları dışında) dramatik metnin özgüllüğüne, diyalog, karakter, dramatik yapı, vb. konusundaki kuralların ve yasaların varlığına inanmıyor... Roman metnini bir öykünce ve kişiler için altkatman olarak almak değil, ondan, okuyucularının doğaçlamaları yoluyla az çok oyunlaştırılmış bir sahnesel okuma yapmak söz konusudur. Metin ne diyalogların ayrıcalıklı ve "tiyatro kokan" bir bütünü, ne Brechtçilerin hiç sıkılmadan istediklerini alabilecekleri bir inşaat malzemesi, ne de kuşkusuz, anlatılan olayları düşleyen bir okuyucu tarafından okunan bir roman metnidir. Metin artık, edimlerin ve karakterlerin, uzamın ve zamanın psikolojik ya da toplumbilimsel bir çözümlemesine bağlı olarak sahneye konmaz (Pavis, 1999, s.95-96).

Günümüzde tiyatro metinleri kaleme alınırken, güçlü diyalog ve çatışmalardan büyük oranda uzaklaştığı görülmektedir. Oyun yazarları, eserlerinde açık ve berrak bir anlatım yerine, seyirciyi düşünmeye teşvik eden, karmaşık ve kimilerine göre de bulanık bir yöntemi takip etmektedirler. Dolayısıyla çağdaş tiyatrodaki yazarın hiyerarşik üstünlüğü ortadan kalkmış ve oyun metni, tiyatronun unsurlarından “sadece biri” olarak görülmüştür. Tiyatro yazınına, salt edebi metin olarak bakmaktan vazgeçilmiştir. Artık sahneleme çalışmasının amacı, eskiden olduğu gibi yazılı tiyatro eserini sahnede “aktarmak” değil, tiyatro metnini bir boya olarak kullanıp sahne uzamında yeni bir eser yaratmaktır. Patrice Pavis, günümüz tiyatrosuna ait metinlerle ilgili olarak sözlerine şu şekilde devam eder:

Yeni oyun yazımında diyalog, çatışmanın ve alışverişin bir kalıntısı olarak sahnelerden sürgün edilmiştir; fazla iyi düşünülmüş öykü, entrika ya da öykünceye artık kuşkuyla bakılmaktadır. Yazarlar ya da yönetmenler, üretimlerini anlatsızlaştırmaya, bir öyküncüyü yeniden kurmaya izin verecek her türlü anlatsal gösterge noktasını elemeye çalışır (Pavis, 1999, s. 96).

Metnin yapısını oluşturan öğeler arasındaki düzen ve hiyerarşi de ortadan kalkmış, hikâye kurgusunda, kelimenin gerçek anlamıyla “öykü” saf dışı bırakılmıştır. Artık sahne sanatlarında türü ne olursa olsun, yenilikçi ve risk alan yapımlar ön plandadır. Böylesi bir ortamda bağımsız sanatçı da akademik, kurumsal ve ticari organizasyonların karşısında üretimde bulunabilme olanağı yakalamıştır.

Arkaik dönemlerden halk tiyatrosuna evrilen anlatıcının dönüşüm macerası, halen devam etmektedir. Nitekim, fikir ve yaratıcılığı önceleyen sanatçının, ticari alanlarda kendine yer bulması pek zordur. Hikâye anlatıcılığıyla, az sayıda kişiden oluşan bir ekiple prodüksiyon oluşturulabilir. O halde çağdaş hikâye anlatıcısı, tıpkı tuvalinin karşısındaki bir ressam veya yazı masasında eserini kaleme alan bir yazar gibi, mali koşullardan bağımsız şekilde üretebilecek ve hikâyesini anlatabilecektir. Dezavantajların ortadan kalkması, araçların minimuma indirgenmesiyle çağdaş anlatıcı, anlatması gereken fikre odaklanır. İzleyicisiyle kuracağı ilişkide fikrini nasıl biçimlendireceği üzerine çalışır. Bunun için belirlenmiş bir kural yoktur. Yukarıda da bahsedildiği gibi 2.500 yılı aşkın bir deneyim havuzu mevcuttur. Anlatıcı, buradan istediğini seçip karıştırarak yeni bir anlatım yaratma imkanına sahiptir. Dolayısıyla geçmişteki tüm uygulamalar ve teoriler çağdaş sanatçının hizmetine sunulmuştur. Sanatçı, bunları kesip biçerek, kopyalayarak, biçimini

bozarak, bir parçasını alarak, darmadağın ederek, zamana göre yorumlayarak, kendince yorumlayarak, biraz umursayarak, öykünerek, alay ederek ve eleştirerek kullanabilir.

Unutulmamalıdır ki tarihte yüzyıllar içinde kaydedilen ilerlemeler günümüzde sadece birkaç on yılda gerçekleşmektedir. Gündemin, çağın ve koşulların sürekli değişmesi sanatı da etkilemektedir. Şüphesiz günümüz sosyal yaşantısındaki hızlı değişimler ve kültürel bocalamalar da çağdaş anlatım, performans ve sahnelemeye dair her unsuru dönüştürmektedir.



4.YORUM

4.1. Dramaturji ve Sahneleme Metninin Oluşturulması

Tiyatro metninin yeniden uyarlanmasıyla, düzyazı biçiminde kaleme alınan eserin tiyatro formatına uyarlanması büyük farklılıklar barındırmaktadır. Öykü, roman, şiir gibi eserlerin uyarlanması, kapsamlı bir yeniden yazım gerektirebilir. Buradaki zorluk, metnin sadece diyaloglar şeklinde yazılmamasıyla sınırlı değildir; aynı zamanda eserin “tiyatro düşüncesi” üzerine kurgulanmamış olmasından da kaynaklanmaktadır. Ayrıca uyarlama metnini oluştururken özgün esere sıkı sıkıya bağlı mı kalınacağı yoksa serbest bir tutum mu izleneceği hususu da bir hayli önem taşımaktadır.

Kâtip Bartleby öyküsünün uyarlanması birçok zorluğu beraberinde getirmektedir. Öykü “ben anlatıcı” tekniğiyle avukatın ağzından anlatılmaktadır. Bu anlatım biçimi, bir bakıma kolaylık sağlayabilir. Uyarlama metni, uzun bir monoloğa dönüştürülüp tek bir oyuncu tarafından aktarılabilir. Genellikle ilk akla gelen ve uygulanan da bu yöntem olmaktadır. Ancak önceki bölümlerde de belirtildiği üzere bu yöntemi tercih etmek çalışmanın amacıyla uyuşmamaktadır. O halde metnin yalnızca “ben anlatıcı” tekniğiyle yazılması, sahneleme tek kişilik bir performans olarak kurgulansa bile tiyatro metninin oluşturulmasında tek başına yeterli olmamaktadır.

Uyarlamadaki bir diğer zorluk ise, eserin yaklaşık yüzde yirmi beşinde adı geçen ofis çalışanlarına, öykünün devamında çok az yer verilmesidir. Kâtip Bartleby (Mükerrer), ofiste çalışmaya başlayana kadar olan kısmı oluşturan “tanıtım” bölümünde yer verilen karakter ve olaylara, oyunun ilerleyen aşamalarında neredeyse bir daha değinilmemiştir. Tanıtım bölümünün uzunluğu göz önünde bulundurulduğunda, tetikleyici etkinin gerçekleşmesinden sonra bu aşamaya kadar yaşananların bir kenara bırakılması, akışın tutarlılığını bozacaktır. Melville’in giriş kısmını görece uzun tutmasının nedeni, Üçüncü Bölümde de değinildiği gibi, hikâyenin giriş kısmının, öykünün yayınlandığı derginin hedef kitlesine hitap etmesidir.

Uyarlamadaki bir diğer zorluksa, oyundaki anlatıcının erkek oluşudur. Karakterin konuşmalarından 60’lı yaşlar civarında olduğu anlaşılmaktadır. Oysa bu yaşlarda bir erkek oyuncuyla çalışılması imkanlar dahilinde değildir. Bu nedenle sahnelemede, akılcı adımlar atarak kendine bir ekosistem yaratmak isteyen avukat karakterinin, genç bir kadın tarafından oynanması kararlaştırılmıştır. Dionysos ile Apollon karşılaşmasının daha güçlü vurgulanması için, yaş ve cinsiyet konusunda böyle bir değişikliğe gidilmiştir. Ayrıca

hikâyenin kadın oyuncu tarafından aktarılmasıyla, ataerkil düzen içinde konumlanmış avukatın karşıtlığının daha belirgin hâle getirilmesi hedeflenmektedir.

Böylece Avukat karakterinin, Bartleby'nin “mantıkdışı” tutumu karşısındaki çözülmesinin vurgulanması amaçlanmıştır. Ayrıca avukatın, meslek hayatının henüz başlarında olarak kurgulanması da karakterin hırslarının daha belirgin ortaya konması bakımından mühimdir.

Uyarlama metni oluştururken maddi ve lojistik koşullar göz önünde bulundurulmuştur. Sahnede bulunacak dekor parçaları/aksesuarların maliyeti ve kaplayacakları alan, uyarlama sürecinde hesaplanmıştır. Böylelikle, oyunda kullanılacak her türlü dekor parçası, aksesuar ve kostümün büyük bir valize sığması ve projenin maliyetinin yaklaşık bir buçuk asgari ücreti aşmayacak şekilde tasarlanması hedef olarak belirlenmiştir. Bu sayede dekor parçalarının saklanması ve taşınması kolaylaşmıştır.

Uyarlama sürecinde biri İngilizce, beşi Türkçe olmak üzere toplam altı farklı metin kullanılmıştır. Her bir metin tekrar tekrar okunmuş ve çeşitli bölümlerle ilgili notlar alınmıştır. Oyuncunun da önceden belli olmasının verdiği avantajla, öyküdeki sahnelerin tiyatro metnine nasıl transpoze edileceği hususunda tartışılmıştır. Kâtip Bartleby karakterinin, genellikle benzer cümleler kurması ve pek fazla hareket etmemesi gibi nedenlerden ilham alarak, akrobatik ayaklı lamba ile temsil edilmesine karar verilmiştir. Sonrasında sahnede kullanılmak üzere mikrofon, mikrofon sehпасı ve sökülüp takılabilen tekerlekli tabure tercih edilmiştir. Ek olarak bu üç aracın da ışık kaynağı olarak kullanılması kararlaştırılmıştır. Sahnede kullanılacak diğer küçük aksesuarlar da belirlendikten ve bunların bir valize sığacağı yaklaşık olarak hesaplandıktan sonra, sahneleme metnini oluşturma aşamasını geçilmiştir. Nitekim, uyarlama sürecinde her şey bu araçlarla sınırlandırılmıştır. Sahneleme metninin oluşturulması aşamasında getirilen kısıtlamalar bir yönüyle çeşitli avantajlar sunmuştur. Eldeki malzemelerle yaratıcı bir şekilde neler yapılabileceği, sahneleme süreci boyunca denenmiştir.

Öykü; “Tanışma”, “Palazlanış”, “Yapmamayı tercih ederim (buraya dikkat!)”, “Peki ben ne yapmalıyım?”, “Göndermeyi tercih ederim”, “Kaçış”, “Oyun bitti” adlı başlıklara ayrılmıştır. Her bir bölüm başlığının da sahnenin önünde duran bir panoda sırasıyla gösterilmesine karar verilmiştir. Bu bölümler, sahnedeki olayların gelişimine göre belirlenmiştir. Aristoteles ve Freytag'ın dramatik kurguya dair teorileri göz önünde bulundurulmakla birlikte büyük ölçüde sezgisel bir yol izlenmiştir.

Sonrasında, her bir başlık alt birimlere bölünmüştür. Bu bölümlleme, kesintisiz eylem zincirini net olarak kâğıt üzerinde de görebilmek ve prova zamanlarında daha sistemli ilerleyebilmek amacıyla yapılmıştır. Bu alt birimler, salt bölümlleme yapmak için değil, büyük başlığın kendi içinde tutarlı alt birimlere bölünmesiyle oluşturulmuştur.

Öykünün “ben anlatıcı” tekniğiyle yazılmasından kaynaklı olarak, oyuncunun seyirciyle veya kendisiyle uzun konuşmalarına yer verilmek istenmemiştir. Örneğin, tanışma bölümünde, oyuncu karanlık bir sahnede mikrofon sehpasına bağlı bir feneri kendisi yakarak, şarkı ve resitatiflerle seyirciye aktarılması gereken ön bilgileri anlatmıştır. Diyalog yaratmak için de oyuncu, lambaya bağlı olan hoparlöre, yani Bartleby’ye (Mükerrer) cevap vermiştir. Ya da telefonla/görüntülü olarak konuşmuştur. Bazen, oyun başlama anonsu yerli yersiz oyuna müdahale etmiş ve oyuncunun o sesle diyalog kurması sağlanmıştır. Sahneleme metninde de görülebileceği gibi, olayların derinlemesine irdelendiği ve monologların yoğunlaştığı bölümler aksiyonla dengelenmeye çalışılmıştır.

Öykünün başında karakter kendinden bahseder. Gayet ciddi olduğu anlaşılan bir tavırla, “görmüş geçirmiş bir avukat” olduğunu söyler. Okuyucu, birazdan “ciddi” bir öyküyle baş başa kalacağının bilincine varır. Ancak sahneleme metninde oyunun “ciddiyetle” başlamaması arzulanmıştır. Bu nedenle avukat karakteri birkaç cümle ile kendini tanıttıktan sonra, oyun başlama anonsunu veren dış sesten Herman Melville’in orijinal eserinin bir özetine yer verilmiştir. Georges Perec, “Uyuyan Adam” adlı romanının son bölümünde, isim vermeden Kâtip Bartleby’ye atıfta bulunarak eseri özetlemiştir. Perec’in romanındaki atıf, olduğu haliyle, hiç değiştirilmeden alınarak oyuna eklenmiştir. Böylelikle, klişeleşmiş oyun başlama atmosferinin sıra dışı bir şekilde kırılarak, tiyatral kaygıların bertaraf edilmesi amaçlanmıştır.

Bulgular Bölümü’nde, eserin nasıl ele alınacağına yer verilmiştir. Bu bulgular, fıkırsel düzeyde metin oluşturulurken incelenmiş ve kimi kritik repliklerde referans alınmıştır. Ancak tiyatro tarihinde etkin olan yönetmen veya kuramcılarının ortaya koyduğu teoriler ekseninde bir yazım süreci gerçekleşmemiştir. Örneğin, Brecht’in bakış açısıyla veya törenselle anlayışta bir metin oluşturma gayretine girilmemiştir. Böyle bir kaygı ve görev bilinciyle hareket edilmediği için son derece de özgür kalınmıştır. Sahneleme metnini oluştururken, kimi zaman orijinal öyküden cümleler olduğu gibi alınmış kimi zaman da bu durum hiç önemsizlenerek sahnelemenin gereklilikleri öncelenmiştir.

Ancak özgün hikayedeki basamaklar ve dönüm noktalarına sadık kalınmıştır. Örneğin, Kâtip Bartleby'nin “yapmamayı tercih edişleri”, hikâyenin ve Avukat karakterinin dönüşümüne etki eden temel basamaklar olduğu için, bunların sayısına ve biçimine sadık kalınarak sahneleme metni oluşturulmuştur.

Öte yandan, transpoze edilen öyküyü destekleyici sahneler de uyarlama metnine eklenmiştir. Bunlardan bir tanesi “Göndermeyi tercih ederim” bölüm başlığındaki 16. sahnedir. Bu sahne, özgün eserde yer almamaktadır. Ancak karakterin psikolojisini ironik bir şekilde ele almak için eklenmiştir. Bir diğer sahne de hikâyenin finalindedir. Melville, Bartleby karakterinin davranışının altındaki mantığı göstermek istediği için birkaç sayfalık bir bölüm yazmıştır. Bu bölümde, Bartleby'nin aslında önceden “ölü mektupları dairesinde” sahibine ulaşmayan mektupları yakmakla görevli bir kâtip olarak çalıştığı bilgisi okuyucuyla paylaşılmıştır. Bu noktada; Murat Belge yazarın, dönemin edebiyat anlayışına ve yazının mecrasına göre tutarlı ve risksiz bir yolla böyle bir finali tercih etme ihtimali üzerinde durmaktadır. Son derece soyut ve herkesin zihninde farklı resimler yaratan böylesi bir karakterin davranışlarını bir nedene bağlamak, sahneleme metnini oluştururken uygun görülmemiştir. Bunun yerine, 26. sahnede oyun başlama anonsunu yapan dış sesin “Oyunumuz bitmek üzere” anonsuyla birlikte, Avukat ve dış ses arasında bir diyalog başlamıştır. Bu diyalog ise oyunun, özgün eserdeki finaline bir alternatif olarak kurgulanmıştır.

Bulgular bölümünde değinildiği gibi, öykü 1850'lerde kaleme alınmıştır. Her ne kadar eser felsefi ve estetik olarak çağını aşmış olsa da çağdaş seyirciyle kurulması arzu edilen ilişkinin geliştirilmesi bakımından kimi güncellemelere gidilmiştir. Örneğin, bir hukuk bürosunun işleyişi ve iş hayatındaki tüm karakterlerin erkek oluşu gibi göstergelerde değişikliklere gidilmiştir. Bir defa zaten günümüzde artık hukuk bürolarında evrakların kopyası çıkarılmamaktadır. Bu noktada yazarın, pek yaratıcılık gerektirmeyen ve gün boyu evrakların kopyasını çıkartan bir mesleği ele almasının nedeni araştırılmış ve bunun günümüzde nelere karşılık gelebileceği üzerine düşünülmüştür. Günümüzde hukuk bürolarında katipler yerine çağrı merkezi elemanları çalışmaktadır. Avukatların, bankalardan veya farklı kurumlardan aldığı icra dosyalarını kendi adlarına tahsil edecek personellere ihtiyacı vardır. Bazen bu kişiler, işyeri veya konutları haczetmek gibi pek de sevimli olmayan işler için de kullanılabilir. Bu personeller komisyon usulü çalışırlar ve eğer patronları adına çok sayıda tahsilat yaparlarsa iyi kazanç elde edebilirler. Ancak

yaptıkları iş oldukça tekdüzedir. Gün boyu aradıkları her borçluya benzer cümleler sarf ederler. Kimi zaman bu konuşmalar, borçlu kişinin kendi hak ve menfaatlerine ilişkin zayıf bilgisini kullanmaya yöneliktir. İzlenilen yol genellikle çok basittir. Bir kulaklıkla ekran başına oturan çağrı merkezi çalışanları, bankalardan devralınan binlerce borçluyu sırayla ararlar. Söyledikleri sözlerde değişen tek şey çoğu zaman rakamlar ve borçluların isimleridir. Gün boyu telefonda, sayısız insanla, aynı konular üzerinde gerilimli konuşmalar yapmanın, insan zihni üzerinde nasıl bir etki yaratacağı tahmin edilebilir. Bu noktada Bartleby karakterinin ve ofis elemanlarının böyle bir işte çalışan kişiler olarak yorumlanması, meseleye güncel bir boyut kazandırmıştır. Çünkü, ne yazık ki, günümüz katipleri artık çağrı merkezi çalışanlarıdır ve ülkemizde son dönemde bu türden hukuk bürolarının faaliyetleri de önemli ölçüde artmıştır.

Sahneleme metninde, olayın geçtiği dönem konusunda da değişikliklere gidilmiştir. Metinde, Mükerrer dışında kimsenin ismi yoktur. Kaldı ki o da özel bir isim değil, bir sıfattır. Bunun dışında, mekânlar, para birimleri, şehir isimleri vb. gibi özel isim gerektiren yerlerde, “bızbızbız”, “cızcızcazcuz” gibi benzer heceler çeşitlenerek kullanılmıştır. Her ne kadar duyulan ve görülen her şey ülkemize yakın olsa da bir noktada bu göstergelerin her yere ait olması arzulanmıştır. Öyküde Avukat, Wall Street’te bir ofistedir. Sahneleme metninde bu mekân “cızcızbızbız plaza”dır. Telefon, bilgisayar, gece kulübü, internet gibi unsurların olduğu bir dünyanın günümüz veya günümüze yakın bir tarihe işaret ettiği anlaşılrsa da kesin bir tarih belirtilmemektedir.

Sahneleme metni oluşturulurken göz önünde bulundurulmuş noktalardan biri de süre konusudur. 70-80 dakikayı geçmeyecek şekilde bir sahneleme metni oluşturulması planlanmıştır. Fakat süre 100 dakikayı bulmuş ve oyun iki perde olarak sahnelenmiştir. Her ne kadar bir oyunu süresiyle değerlendirmek anlamsız olsa da günümüz seyircisinin oyundan beklentisinin “tek perde, 60-70 dakika” olduğu düşünüldüğünde ister istemez süre konusu gözetilir duruma gelmiştir. Ancak sonuçta bu plana ulaşamamıştır. Birkaç kısaltma ile süre 95 dakikaya çekilebilmiştir.

Sahneleme metni, üç aylık yoğun bir çalışma süresi neticesinde oluşturulmuştur. Provalara geçmeden önce oyuncu ile birkaç okuma provası yapılmış ve izlenimler doğrultusunda da metinde bazı ufak tefek değişikliklere gidilmiştir. Yapılan değişiklikler dil ve diyalogdaki birkaç düzeltmeyi geçmemiştir.

Sahneleme metni oluştururken, günümüz dünyasına ait bir tiyatro metninin nasıl olması gerektiği konusunda arayışa gidilmiştir. Kuramların esiri olamadan, 2.500 yıllık tiyatro geleneğinden serbest bir şekilde faydalanılmıştır. Felsefi olarak, Bulgular Bölümü'nde belirtilenler referans alınsa da "kuram için tiyatro" yerine "tiyatro için kuram" anlayışı benimsenmiştir. Öte yandan, son dönem tek kişilik yerli tiyatro metnlerinin çoğunda gözlemlenen yüzeysel ve arabesk dilin tam tersi estetikte bir sahneleme metni yaratma kaygısı g d lm ştir. Elbette, günümüz koşullarında, tıpkı bu çalışmada olduğu gibi, imkansızlıktan dolayı tek kişilik performansların artmış olması normaldir. Ancak dizi-film y zeyselliğinde bir Türkçe ve yaratıcılıkla "alternatif" bir iddia ortaya koymak son derece yozlaşmış bir durumdur. Bu nedenle sahneleme metnindeki c mlerler oluşturulurken, Melville'in kimi pasajları adeta bir harç olarak kullanılmış ve metin, edebi bakımından sağlam blokların üzerine oturtulmaya çalışılmıştır.

Ayrıca, provalarda oyun metni nasıl sahnede bulunuyorsa, temsillerde de yine sahnede bırakılmıştır. Oyuncuya gerek sahne geçişlerinde gerekse perde arasında, sahneleme metnine ve satır aralarında yazan kendi notlarına bakma imkânı tanınmıştır.

Son olarak, karakter için Kâtip Bartleby yerine neden "Mükerrer"i tercih edildiğine değinmekte fayda var. Öncelikle ismi transpoze etmek için muadili araştırılmıştır. Ancak herhangi bir sonuca ulaşılamayınca, karakterin oyundaki işlevinden bir isim yakıştırmayı yoluna gidilmiştir. Bu noktada da "tekrar eden, tekrarlı" anlamına gelen "Mükerrer" sıfatı tercih edilmiştir. Oyuna " ağrı Merkezi  alışanı Mükerrer" isminin konulması düşünülse de sonradan yalnızca "Mükerrer"de karar kılınmıştır.

4.1.1. Söylem

 yk ; "yapmamayı tercih eden" sıradan birinin "akıldışı" direnişiyle karşılaşan uygar bireyin dönüşümü" olarak yorumlanmıştır. Sahneleme metni oluşturulurken de bu yorum/söylem esas alınmıştır. Bulgular bölümünde de belirtildiği gibi;  ağdaş ve üreten bir dünyada konum sahibi olma mecburiyeti/gayretinde olan Avukat, kendi menfaatlerini gözeterek bunu yapmaya çalışmaktadır. Bir nevi, çağın sisteminin gerekliliği olarak görülen bu davranış biçimi, "başarı" getirebileceği gibi; diğer bireyler ve tabiat için oluşabilecek tehlikeleri de beraberinde taşımaktadır.

Sahneleme metninin söylemi belirlenirken de bu bakış açısı ile hareket edilmiştir. Para kazanma hırsı ve çabasının olduğu acımasız bir iş dünyasına çalışmak için gelen Mükerrer/Bartleby,  ağdaş dünyanın dayattığı akıl ve mantık kurallarının dışında

davranışlar sergilemektedir. Onun tabiatı adeta, ilkel ve ruhsal olanı temsil etmektedir. Sanki, çağdaş dünyanın devasa fabrikasında kendine bir pozisyon bulmak için çırpınan Avukat’a özünü hatırlatmak amacıyla çıkıp gelmiş ve onun dünyasına dahil olmuş gibidir. İki zıt kutbun çarpışması bu andan itibaren görülmeye başlar. Apollon’un Dionysos ile çatışıp esnemesi, oyunun sonunda belirgin bir şekilde gözlenir. Bu noktada önemli olan, Avukat karakterinden çok seyircinin ne düşündüğüdür.

Eseri ilginç kılan başlıca etkenlerden bir tanesi de Bartleby/Mükerrer’in benzer reddediş cümlelerini tekrarlamasıdır. Şayet, karakter güçlü, detaylı savlar ve söylemlerde bulunsaydı hem estetik anlamda hem de düşünsel anlamda bu kadar derinlikli neticeler ortaya çıkmayabilirdi. Şüphesiz onun bu “saf” davranışı, öyküyü yorumlarken kendisinin Dionysos bağlamında ele alınmasına referans olmuştur.

Ayrıca sahnelemede arzu edilen en mühim şey ise, herkesin oyunu izledikten sonra kendi yorumunu oluşturmalarıdır. Çağın sanatının, sanat tüketicisiyle kurmayı arzuladığı fıkırsel etkileşim, okuyucuyu ve izleyiciyi tek bir “anlam”a hapsetmemektedir. Bu doğrultuda kimi seyircinin Marksist bir okuma yaparken kiminin de varoluşçu bir “cümle” ile sahneleme metniyle ilişki kurması istenmiştir.

4.1.2. Öykü

Çalışmanın devam eden bölümlerinde özgün eser ve sahneleme metninin akışını detaylandırmadan önce özetlerini karşılaştırarak sunmakta yarar var.

“Ben anlatıcı” tekniğiyle aktarılan özgün eserde her şey yaşanıp bitmiş, Avukat/anlatıcı sanki olan biteni anlatmak amacıyla okuyucuyla buluşmuştur. Avukat, sıra dışı bir durumla karşılaştığını birkaç cümle ile ifade ettikten sonra yaptığı işten ve ofisindeki çalışanlarından, öykünün hacmine oranla biraz uzunca bahseder. Buraya kadar olan bölümde Avukat için her şey “normal” ve “konforlu”dur. Ancak bir gün Avukat, elindeki çalışanlarıyla başa çıkabileceğinden daha büyük ve kazanç getiren bir işin sorumluluğunu devralır. Bu nedenle ofisindeki çalışanlarına destek olması için yeni bir kâtip almayı kararlaştırır. İlanı verdikten birkaç gün sonra onun deyimiyle “kıpırtısız genç bir adam” çıkagelir. Bu kişi, öyküye ismini veren Bartleby’dir. Kendisi pek konuşkan ve dikkat çeken biri değildir. Avukat, Bartleby’yi “üstü başı düzgün, acınacak ölçüde saygıdeğer ve çaresiz derece yalnız” olarak betimler. Nitekim bu sessiz soluk benizli kâtip, başlarda düzgün ve istikrarlı çalışır. Günler boyu evrakların kopyasını hiç konuşmadan çıkarır. Kendisi ofisteki diğer katiplerden farklı olarak herhangi bir insani ifade veya duygu

belirtmez. Günler boyu tıpkı bir makine gibi çalışır. Ta ki bir gün Avukat ona yardımcı olması için sıradan bir buyrukta bulunduğunda, incecik sesiyle “yapmamayı tercih ederim” cevabını verene kadar. Bu noktadan sonra öyküdeki “olağan akış” kırılır. Avukat her ne kadar bu duruma şaşırsa da bir şey söylemez. Birkaç gün sonra Avukat yine kendisinden bir talepte bulunduğunda Bartleby, tekrar “yapmamayı tercih eder”. Günler geçtikçe nahif reddedişlerin sayısı artar. Bir vakit Avukat, Bartleby’nin doğru düzgün yemek yemediğini, pek fazla dışarı çıkmadığını gözlemler. Nitekim bir gece sabaha karşı ofisine gelen Avukat, Bartleby’nin oraya yerleştiğini görür. Bartleby artık ofisin bir “demirbaşı” olmuştur. Günler geçer, Avukat’ın durum karşısındaki duyguları da değişkenlik gösterir. Bir zaman ona kol kanat germeyi düşünse de Bartleby’nin hiçbir iş yapmaması ve ofiste dikkatleri üzerine çekmesi gibi nedenlerden dolayı maaşını fazlasıyla ödeyip onu göndermek ister. Fakat Avukat, hüsrana uğrar. Bartleby, hiçbir yere gitmediği gibi, tamamen bıraktığı işine rağmen ifadesiz bir şekilde Avukatın ona tahsis ettiği paravanın arkasında dikilmeye devam eder. Bartleby, bir yere gitmeyince en nihayetinde Avukat, taşınmaya karar verir ve ofisi boşaltır. Avukat oradan gittiğinde boş kalan ofiste Bartleby’den başka ne bir insan ne de bir eşya kalmıştır. Yeni ofisinde bir müddet işleri yolunda ve sakince ilerleyen Avukat, her ne kadar aklından Bartleby’yi çıkartmasa da halinden memnundur. Ancak bir gün gelen haberle sarsılır. Ofisi yeni bir kiracı tutmasına rağmen Bartleby ofisi terk etmemiştir. Avukat bu noktada hiçbir sorumluluğu olmadığını belirterek durumu savuşturur. Ancak kısa bir zaman sonra binadan zorla çıkartılıp merdivenleri işgal eden Bartleby’yi ikna etmek üzere eski iş yerinin yolunu tutar. Oraya vardığında tüm gayretiyle Bartleby’yi ikna etmeye çalışır. Ona başka bir iş bulmak, hatta onu evinde misafir etme gibi önerilerde bulunur. Ancak Bartleby, yine “yapmamayı tercih eder.” Avukat hayal kırıklığı ile oradan uzaklaşır. Bir müddet inzivaya çekildikten sonra olan biteni geride bırakıp tekrar işlerinin başına geçmeye karar verir. Ancak kısa zaman sonra Bartleby’nin serserilik yaptığı gerekçesiyle hapishaneye gönderildiği haberini alır. Onu tekrar dışarı çıkarmak için yetkili ile görüştükten sonra hapishaneye ziyarete gider. Bartleby’yi, avlunun ortasında tek başına dikilirken bulur. Önce onunla konuşmak ister fakat Bartleby, onu yine reddedince tekrar geleceğini söyleyip avludan ayrılır. Bartleby’nin hiç yemek yemediğini söyleyen bir görevliye, ona istediği yemeklerden vermesi için para verir. Avukat, tekrar cezaevine Bartleby’yi ziyarete gittiğinde onun öldüğünü görür. Yemek vermesi için para alan adamın gelip Bartleby’nin hiç yemek yemediğini söyleyip, yoksa yemeden mi yaşıyor

diye bağıra bağıra sorması üzerine, Avukat “yemeden yaşıyor” der. Adam, “uyuyor mu şimdi” diye sorunca Avukat, “uyuyor, yaptıkları kentler şimdi viran olan dünya kralları ve danışmanlarıyla birlikte uyuyor” der. Öykünün devam eden bölümünde Avukat, Bartleby’yi bu hale getiren önceki iş yerinden ve hayatından kısaca bahseder.

Sahneleme metni, yine özgün eserdeki gibi Avukat’ın kendini tanıtmayla başlar. Ancak dış sesin müdahalesiyle bu aşamayı tamamlayamaz. Ardından lafı dolandırmadan her şeyi doğrudan anlatmaya karar verir. Devam eden sahnelerde önce evinden çalışması sonra ofis açmaya karar veriş ve çalışanlarını tanıtışı görülür. Ardından Mükerrer iş başvurusu için çıkagelir. Ve devam eden dönüm noktaları, özgün eserdekine benzer şekilde takip edilir. Finaldeyse Avukat’ın dış sesle konuşmasına yer verilir.

4.1.3. Dönüm Noktaları

Özgün eser ve sahneleme metnindeki dönüm noktaları aşağıdaki tablolardaki gibidir.

Tablo 4.1.

Özgün eser ve sahneleme metnindeki dönüm noktaları.

Özgün Eser	Sahneleme Metni
Avukatın işlerinin sayının artması ve yeni bir personel almaya karar vermesi	
	Genç avukatın ofis açmaya karar vermesi
	Avukatın yeni bir bankanın dosyalarını almasından kaynaklı iş yükünün artması ve yeni bir personel almaya karar vermesi
Bartleby’nin işe başlaması	Mükerrer’in işe başlaması
Bartleby’nin ilk “yapmamayı tercih etmesi”	Mükerrer’in ilk “yapmamayı tercih etmesi”
Bartleby’nin devam eden tekrarlı reddedişleri	Mükerrer’in devam eden tekrarlı reddedişleri
Avukatın bir vaizi dinlemek için sabaha karşı kiliseye gitmek için dışarıda olması ve iş yerine uğraması ve Bartleby’le karşılaşması	Avukatın gece kulübünden sonra dinlenmek amacıyla ofise gitmesi ve Mükerrer’le karşılaşması
Avukatın Bartleby’yi göndermeye karar vermesi	Avukatın Mükerrer’i göndermeye karar vermesi
Avukatın ofisten taşınmaya karar vermesi	Avukatın ofisten taşınmaya karar vermesi
Avukatın Bartleby’nin binayı terk etmediğini öğrenmesi	Avukatın Mükerrer’in plazayı terk etmediğini öğrenmesi

Tablo 4.1. (Devam)

Özgün eser ve sahneleme metnindeki dönüm noktaları.

Avukatın Bartleby'nin hapisaneye girdiği haberini alması	Avukatın Mükerrer'in hapisaneye girdiği haberini alması
Bartleby'nin ölümü	Mükerrer'in ölümü
Bartleby'nin kim olduğunun ve nereden geldiğinin öğrenilmesi	Mükerrer hakkındaki soru ve cevaplarıyla seyircinin baş başa bırakılması

4.2. Özgün Eserin Eylem Akışı ve Yorumu

4.2.1. Tanışma

Avukat karakteri, klasik bir şekilde okuyucuya kendinden bahsetmeye başlar. Bartleby'nin adı, daha ilk sayfada geçer. Birkaç paragraf boyunca onun ne kadar esrarengiz ve sıra dışı bir adam olduğunu söyler. Melville, öyküye giriş tarzıyla dönemin korku edebiyatı örnekleriyle benzer bir gerilim yaratmıştır. Giriş bölümünü, görece uzun tutacağı için olsa gerek, okuyucudaki “merak” unsurunu daha ilk sayfalardan ekmeyi başarır. Sahneleme metninde bu bölüm yorumlanırken, hikâyenin giriş kısmının uzunluğundan dolayı, sarsıcı bir etkiyle oyunun başlaması hedeflenmiştir. Bu noktada oyunun başında, performansla başladıktan biraz sonra, dış ses oyuna dahil olmuştur. Teknik masadaki bir hata sonucu ortaya çıkan durum, seyircinin bir oyun izlediğini vurgulamak için kullanılmıştır. Aslında oyunun başlamasından pek kısa bir süre sonra olan ve henüz herhangi bir özdeşleşmenin yaşanma ihtimalinin bulunmadığı bir anın, yabancılaştırma olarak adlandırılabilir bir teknikle bölünmesinin sıra dışı olacağı fikri üzerinde durulmuştur. Melville'in korku edebiyatına özgü “giriş” bölümü, sahneleme metninde “teknik becerisizlik ve aksaklıklara dayalı bir yabancılaştırma” olarak yorumlanmıştır.

4.2.2. Palazlanış

Sahneleme metninde Avukat kompozisyonu, özgün eserdeki gibi ekonomik durumu ve kariyeri belirli bir düzeyin üstünde olarak değil de henüz mesleğin çok başında olarak yorumlanmıştır. Bu sebeple sahneleme metninin bu bölümüne, Avukat'ın yavaş yavaş kariyer basamaklarını tırmanacak olmasından kaynaklı olarak, ironik bir vurgu getirmesi bakımından “palazlanış” ismi verilmiştir.

Melville, okuyucuya birazdan Bartleby adında birinin hikayesini dinleyeceğine dair ipuçları verdikten sonra giriş kısmını derinleştirmeye başlar ve diğer çalışanlarından uzun

uzun bahsetmeye koyulur. 1850’li yıllarda Amerika’da avukatlık mesleğinin nasıl olduğundan, kendisinin ne türden işlerle uğraştığından bahseder. Sahneleme metninin günümüze veya günümüze benzer bir noktaya işaret etmesi hedeflenmiştir. Bu bakımdan avukatlık mesleğinin içeriğinin “New York Eyalet Mühürdarlığı” gibi günümüz seyircisine uzak olmaması arzulandığı için icra dosyaları ve bankalar ekseninde karakterin meslek hikayesi oluşturulmuştur. Ancak sahneleme metninde karakterin kendini şarkı söyleyerek bir müzik eşliğinde tanıtmayı istenmiştir. Böylelikle sahnenin hem aksiyon kazanması hem de Melville’in esrarengiz ve yarı karanlık atmosferinin tersine, eğlenceli bir tonla boyut kazanması istenmiştir.

Öykünün devam eden bölümünde, yazar yanında çalıştırdığı katiplerden bahsetmeye başlar. Katiplerin ortak özelliği; hiçbirinin kendi başına tam anlamıyla bir verimlilik sağlayamaması ama işleri de bir şekilde yürütebilmeleridir. Örneğin, “Hindi” karakteri sabahları işinde iyi, öğleden sonraları da öfke krizlerine yakalanır. Ancak “Kıskaç” için bu durum tam tersidir. Ve genellikle zencefilli çörek gibi şeyler atıştırırlar. Avukat’a bağlılık ve itaatlerinde herhangi bir sorun yoktur ancak başka bakımlardan yine de onu zorlarlar. Genel olarak karakterlerin hikayedeki hareketleri tutarsızdır. Onların bu yönleri, sahneleme metnin de daha göstermeci bir şekilde ele alınmıştır. Yukarıda da bahsedildiği gibi, çağrı merkezi olarak transpoze edilen bu oyun kişileri hem başlangıçta hem de oyunun devam eden bölümlerinde, temponun düşmeye başladığı noktalarda tüm taşkınlıklarıyla kullanılmıştır. Böylelikle sahneleme metninde onların dinamik halleri, yer yer tartışmalarıyla yer yer de sosyal medyaya özgü dans koreografileriyle aktarılmıştır.

Özgün eserde, mesleki yükü artan Avukat yeni bir kâtip almayı karar verir. Bunun için fazladan bir personele ihtiyaç duyar ve Bartleby çıka gelir. Ancak sahneleme metninde çatışmanın yükselmesi için Avukat karakteri, mesleğinin başlarında biri olarak çizilmiş ve onun “palazlanışı” ana hatlarıyla ortaya konmuştur. Bu bölüm, ünlü bir bankadan devralınan dosyalarla sonuçlanır. Çok önemli olan bu iş fırsatından sonra bir çağrı merkezi elemanı almak için ilan verir.

Özgün eserde Bartleby’nin başlarda çok iyi çalıştığına değinilir. Ancak her nedense onun bu sessiz ve neşeden yoksun halinde bir gariplik vardır. Ofisteki diğer çalışanlar gibi gürültülü, varlığını belli edip rahatsızlık veren biri değildir. Aksine, o tıpkı bir makine gibi çalışmaktadır. Çok kısa olan bu geçiş bölümünde, sahne matematiğine uygun kimi sözsüz oyunlara ve metin içi yönlendirmelere de yer verilmiştir.

4.2.3. Yapmamayı tercih ederim (buraya dikkat!)

Özgün eserde, Bartleby çalışmaya başladıktan üç gün sonra Avukat, alelaide bir iş için onu yanına çağırır. Birlikte incelemek istediği bir evrak vardır. Bartleby'ye seslenir ancak o kibarca “yapmamayı tercih eder”. Avukat önce ne olduğunu anlayamaz. Kendisini yanlış anlamış olma ihtimalini düşünür. Bartleby'ye bir daha seslenir ancak yine reddedilir. Bu defa yerinden kalkıp hemen onun yanına gider ve daha ciddi bir tavırla ona belgeyi karşılaştırmak istediğini söyler ve yine reddedilir. Bartleby'nin mülayim tavrı, onun sert bir söylemde bulunmasını engeller. Onun halinde en ufak öfke veya küstahlık yoktur. Bu yüzden de Avukat, hiçbir şey söyleyemeden yerine oturur. Bu sahne, oyunun leitmotifinin ilk halkasıdır. Oyun boyunca tekrar eden reddedişlerinin ilki, yoğun ve vurgulu bir şekilde ortaya konmuştur. Nitekim, düz bir bakış açısıyla Avukat'ın, Mükerrer'i kovması çoğu kişi için beklenen bir davranıştır. Bu düşünceyi kırmak için Mükerrer; insani ifadelerden yoksun, saf ve sanki henüz vücut bulmuş bir ruh gibi metaforlarla yorumlanmıştır. Onun enerjisi, duygulardan değil, katıksız bir arınmışlıktan kaynaklanır. Dolayısıyla Melville'in “herhangi bir insani ifadeden yoksundu” cümlesi, Mükerrer'in insanlık öncesi bilinç durumu olarak yorumlanmıştır. Bu ilk reddediş, sonunda yemek yememeye kadar varacak bir vazgeçiş sürecinin başlangıcıdır. Bu noktada Mükerrer'in, Apolloncu/akılcı Batı düşünüş biçimi karşısında, Doğu toplumlarına has bir manevi yön barındırdığı ifade edilebilir. Bu yorum, sahneleme metninde karanlığın kullanımı, ses tasarımı ve aydınlatma gibi farklı öğelerle somutlaştırılmıştır. Bu araçlarla, hızlıca geçilip gidilecek ve idrak edilmesi zorlaşacak durum, adeta yavaşlatılmış ”koyu” bir zamanda aktarılmıştır. Mükerrer'in repliği yalnızca ışık açıkken duyulur. Avukatın yüzü de bilgisayar ışığıyla aydınlanır. Bu detay, ikiliği vurgulamak için kullanılır. Nitekim giderek artacak olan reddediş sarmalının başlangıcı; ilk akla geldiği gibi asilik, öfke ya da sitem olarak ele alınmayıp, sade bir vazgeçme halinin ilk emaresi olarak yorumlanmıştır.

Özgün eserde ilk reddedişten birkaç gün sonra Avukat, Bartleby tarafından kopyaları çıkarılan mühim bir dava dosyasını kontrol etmek için tüm katiplerini çağırır. Bartleby dışında herkes çalışma alanına iştirak edince Avukat, Bartleby'e gelmesi için seslenir. Kâtip, kendisinden ne istendiğini sorar. Avukat görece gergin bir tutumla yapması gereken işi açıklar ve Bartleby, yine yapmamayı tercih eder. Ardından Avukat, ona neden reddettiğini sorar. Bartleby, yine benzer kelimelerle yanıt verir. Bu durum karşısında Avukat, önceki bölümde yaptığı gibi kendisini eylemsiz kılan nedeni açıklar. Onun yerine

başka biri olsaydı, hemen kovacağını ancak karşısında duran adamda kendisini çaresiz bırakan dokunaklı bir taraf olduğu için bunu yapamadığını söyler. Ardından onu ikna etmek için talebini birkaç kez daha farklı cümlelerle dile getirir. Yine reddedilince ofisindeki katiplere haklı olup olmadığını sorar. Ve en nihayetinde içinde bulunduğu bu ikilemi, bir başka güne erteler. Ve bu aşamada Avukat'ın, vicdaniyla yaşadığı çatışma belirginleşmeye başlar. İkinci reddediş basamağı olan bu sahneyle okuyucu/seyirci için Mükerrer'in yalnızca sıradan bir kahraman olmadığı, bir kavramı temsil ettiği anlaşılmaya başlar. Bundan sonra okuyucu/seyirci için yoğun olarak takip edilecek oyun kişi de Avukat değil, Mükerrer'dir.

Avukat'ın haklılığını diğer çalışanlarına onaylatma çabası bir hayli ilginçtir. Avukatın durumu çözemeyip başkalarına danışması, mizah unsuru olarak yansıtılmıştır. Bu noktadan itibaren yavaş yavaş Avukat, tıpkı işe yeni aldığı çalışanı gibi eylemsiz kalmaya başlayacaktır.

Aradan geçen birkaç günden sonra Bartleby, işine devam eder. Ortada Avukat açısından pek bir sorun yok gibidir. Ancak o Bartleby'nin tüm hareketlerini dikkatle inceler. Onun yemek yemek için dışarı çıkmadığını, hatta hiçbir yere çıkmadığını fark eder. Sonra Zencefil adlı getir götür işleriyle uğraşan çalışanın Bartleby'ye sessizce zencefilli çörek taşıdığını görür. Avukat, Bartleby'nin düzgün bir şekilde beslenmediğini fark eder. Hareket ve konuşmalarındaki tasarruf ve asgari ölçüdeki yeme biçimi, Bartleby'nin durumunu Avukat'ın nazarında iyice muğlaklaştırır. Melville'in burada Bartleby'nin beslenme tarzını, diğer personellerin sürekli bir şeyler yiyip içmesinin tam karşısı olarak ele aldığı açıktır. Bedensel ihtiyaç ve zevklerden bir hayli uzak olduğu anlaşılan bu karakter, doğu toplumlarına has bir yaşam biçimi benimsemiştir. Doğru düzgün yemek yemiyor olması, Avukat'ın irkilmesine neden olur. Ayrıca ilerleyen bölümlerde Bartleby'nin büroda yaşamaya başlamasının ilk ipuçları da bu bölümde verilmiştir.

Avukatın düşüncelerini yalnızca tek taraflı olarak aktarması yerine, seyirciyle 'Peki ben ne yapmalıyım?' başlıklı bir forum yapması planlanmıştır

4.2.4. Peki ben ne yapmalıyım?

Özgün eserde Avukat, neler olup bittiğini anlamaya çalışır. Okuyucuyla olan konuşmasında ne yapması gerektiğini dair kendine sorular sorar. Yorumlama açısından zihin akışında yer alan önerilerin seyirci üzerinden denenmesi fikri uygun görülmüştür. Bu bölümde, uzun süre tek taraflı bir anlatım olması istenmemiştir. Bu nedenle bu

bölümde, seyirci ile diyalog kurulması kararlaştırılmıştır. Avukat seyircilere mikrofon uzatıp ne yapması gerektiğini sorar. Onlardan gelecek cevaba göre sahne şekillenir. Bu noktada beklenen gerçekten bir forum yaratılmasıdır. Anlık görüşlerin alınması ve tartışılması seyirciyi etkin kıldığı gibi zihinleri de tazeleyecektir.

Devam eden kısımda Avukat, Bartleby'ye anlayış göstermeye ve onu biraz idare etmeye karar verir. Ancak hemen yine ondan bir şey yapmasını ister ve reddedilir. Avukat bu defa çalışanlarına ne düşündüklerini sorar. Akılcı tarafı temsil eden Avukat da yavaş yavaş bu anlardan etkilenecek çözülmeye başlar. İçinde bulunduğu durumla ilgili çevresine ve kendisine yönelttiği sorular giderek artmıştır, Bu bölüm sahneleme metninde yorumlanırken de Avukat'ın söz ve eylemlerindeki farklılık, dönüşümünün habercisi olarak kodlanmıştır.

Aynı olayın devamında Avukat, çalışanlarının görüşlerini aldıktan sonra daha öncekiler gibi problemi ertelemek yerine üstüne gitmeyi tercih eder. Onaylanıp onaylanmayacağını test etmek için Bartleby'e son derece basit taleplerde bulunur. Ve hepsinde reddedilir. Avukat'ın onu hala işten çıkarmamasına rağmen şansını tekrar denemesi, ondaki Bartleby'yi “normalleştirme” umudunu yansıtır.

Devam eden bölümde Avukat, birkaç gün boyunca gözlemlediği Bartleby hakkında okuyucuya fikirlerini sıralar. Bu anlarda; Avukat'ın, Bartleby'nin davranışlarını zorla olumlu gösterme çabası dikkat çeker. Bu pasajlar, Avukat'ın çözülmesinin giderek arttığını gösteren bir bölüm olarak yorumlanmıştır. Sahneleme metninde, söz konusu düşüncelerin diyaloga dökülmesi için oyuncunun karanlık bir sahnede, çarşafın altında, bilgisayarına (günlüğüne) yazdıkları sesli bir şekilde duyulur. Öyküdeki birinci şahıs anlatımı, güncel bir yaklaşımla “günlükle konuşmaya” dönüştürülmüştür

Özgün eserde Avukat, sözlerine “günlerden bir gün” diyerek başlar. Daha önceki zaman aralıkları genelde birkaç günü geçmeyen boşluklarken, burada daha fazla zaman geçtiği vurgulanır. Bir pazar günü, sabaha karşı bir vakitte dindar bir adam olduğu izlenimi uyandıran Avukat, kiliseye gitmek için evden çıkmıştır. Vakit erken olduğu için ofisinde oyalanmaya karar verir. Pazar günü boş olduğunu bildiği ofisine gider ve orada Bartleby'nin kaldığını görür. İçeri girmek ister ama Bartleby ona müsait olmadığını, biraz dışarıda beklemesi gerektiğini söyler. Bir müddet dışarıda bekledikten sonra tekrar ofise döner. Bartleby yoktur ve onun günlük ihtiyaçlarını karşılamak için ofiste bıraktığı eşyaları büyük bir hayretle inceler. Devam eden bölümde, anlatıcının durum hakkındaki

fikir uçuşmalarının çoğaldığı bir pasaj gelir. Sahneleme metninde, Avukat'ın gece kulübünde dans ettiği görüldükten sonra zifiri karanlıkta cep telefonu ışığıyla ofisinin kapısını aramaktadır. Sarhoştur ve yanında gece kulübünde tanıştığı biri vardır. Ancak bu kişi hiç görülmez. O kişi, kendini ofise davet ettirmek ister. Avukat kabul etmeyince tutumu serleşir ve aralarında tartışma çıkar. O esnada Mükerrer kapıyı açıp “Birazcık sessiz olmanızı tercih ederim” der. Kim olduğu belli olmayan adam korkup oradan uzaklaşır. Bu bölümde, yalnızca cep telefonu ışığının hareketi ve “tek taraflı diyaloglarla” sahneye aksiyon kazandırılmıştır. Devam eden sahnelerdeki fikir uçuşmaları da telefon konuşmalarıyla “tek taraflı diyalog” haline getirilmiştir.

Tüm bu olan bitenlerden sonra Avukat, yine sükûnetini koruyarak Bartleby'yi konuşmaya davet eder. Davete icabet eden Bartleby, Avukatın sorularına “söylememeyi tercih ederim” gibi yanıtlar verir. Bunun üzerine bitişiklerinde onları dinleyen Kısaç, öfkeyle atılır ve Bartleby'ye hakaret eder. Sonra diğer ofis çalışanları da olaya dahil olur ve her biri kurduğu cümleleri “yapmamayı tercih ederim” olarak bitirir. Bu “tercih etmeme” hali bir virüs gibi yayılmıştır. Avukat, bu absürtlüğün farkına vardığında son derece tedirgin olur. Ve ilk defa Bartleby'yi göndermeyi düşünür. Bartleby'nin sıklıkla kullandığı ifadenin ofisi etkisi altına alması, bir salgın metaforuyla aktarılmıştır.

Bu olayın yine “ertesi gününde” Avukat Bartleby'nin neden yazı yazmadığını sorar. Sanki onu işten çıkarmak için gerekli koşulları yaratmayı ister gibidir. Ancak Bartleby'nin durgun haline dikkat kesilen Avukat, onun bir görme kaybı yaşadığı izlenimine kapılır. Az evvelki duyguları merhamete dönüşür. Günler geçtikten sonra Avukat, onun gözlerinin iyileşip iyileşmediğini merak eder. Nihayet Bartleby'nin hiçbir sağlık sorunu olmadığını öğrenince ona yeniden çalışması gerektiğini söyler. Ancak bu sefer Bartleby, ona işi bıraktığını bildirir.

Melville, sonrasında ortaya çıkacak birçok absürt ve gerçeküstü eserlerin aksine burada dramatik kurgudaki nedensellik ilişkisini tutarlı bir şekilde korur. Öyküyü zeminden ne koparır ne de onun üzerine tamamen inşa eder. Kendine özgü bir gerçeklik zemininde olaylar ve kahramanlar adeta süzülür. Öykünün devam eden kimi sahnelerinde, eserin bu ve benzeri kırılma noktalarında, Avukatın “mecburiyetleri”, psikolojik gerçekçi olarak kategorize edilebilecek bir biçimde yorumlanmıştır.

4.2.5. Göndermeyi tercih ederim

Bartleby'yi ofisinden kesin olarak gönderme kararı alan Avukat, ona biraz süre tanır. Süre dolduğunda ona veda eder ve para vermek ister. Artık gitmesi gerektiğini, birazdan oradan ayrılacağını, yarın görüşemeyeceklerini söyler. Avukat, evine giderken gerçekten Bartleby'den kurtulduğunu düşünür. Üstelik bunu yaparken kaba saba davranışlar sergilememiş, gayet kibar bir tutum izlemiştir. Büyük bir başarı elde etmiş olduğunu düşünerek uykuya dalar. Ancak sabah uyandığında, bir önceki güne ait hisleri yok olmuştur. Bartleby'nin gitmemiş olma ihtimalinin kaygısıyla ofisin yolunu tutar. Kalabalık caddede, tartışan insanların bölük pörçük cümlelerini işitir. Birinin gidip gitmeyeceği üzerine bahse giren insanları duyan Avukat, bu kişilerin Bartleby'den bahsettiğini düşünerek onlarla bahse tutuşmaya kalkar. Fakat bu insanların belediye seçimleriyle ilgili tartıştıklarını fark eder. Zihni giderek allak bullak olan Avukat, ofisine varır. Bartleby'nin gitmemiş olduğunu duyunca büyük bir öfke duyar. Ve şimdiye kadar nezaket kurallarına uymaya çalışan Avukat, ilk kez çileden çıkar. Hınçla dolan Avukat, kendini sakinleştirir. Kimsenin olmadığı bu dairede bir kaza veya çok daha kötü bir olayın yaşanma ihtimaline karşı kendine hâkim olur ve öğleden sonra Bartleby'ye tek bir laf söylemeden çıkar. Gönderme kararını aldığı andan buraya kadar olan kısımda yaşananlar, öykünün tempo kazandığı bir noktaya karşılık gelmektedir. Sahneleme metninde de önce göndermeye karar veren Avukat, kararını muhatabına ilettikten sonra büyük bir sevinç yaşar. Eve doğru giderken annesiyle telefonda konuşur. Ardından eve varıp uykuya dalar ve klasik bir rüya sahnesi başlar. Burada Avukat'ın bilinçaltında hissettiklerinin ve çelişkilerinin adeta bir parodisi yapılır. Mükerrer, korku-komedi filmlerinin türüne özgü bir tutumla Avukat'a musallat olur. Komedi aracılığıyla Avukatın gerilimli ruh hali, tüm boyutlarıyla ortaya konar. Ardından işyerine giden Avukat, Mükerrer'in hala orada olduğunu görünce, ona yönelik ufak çaplı fiziksel müdahalelerde bulunur. En nihayetinde muhatabının tepkisizliği ve kendi aşırılığının farkına varır. Birini öldürmeyi düşünmekten korkar ve oradan uzaklaşır.

Özgün eserin devam eden bölümünde ofisinden ayrılan Avukat, bir müddet kendini dini kitaplar okumaya verir. Okuduğu kitapların etkisiyle ilahi bir gücün Bartleby'yi ona göndermiş olduğuna inanır. Huşu içinde onun istediği kadar ofisinde kalabileceğini mırıldanır. Dindar bir profil çizen Avukat, sahneleme metninde spiritüel merakları olan biri olarak tasarlanmıştır. Karakterin manevi yönü, kişisel gelişim ve spiritüalizmle ilgili

kitapları okuması ve meditasyon yapması ile verilmiştir. Bu pasajdaki bölümler, yanan mumlar ve tütsünün eşliğinde, adeta bir dua gibi Avukat tarafından mırıldanır.

Öyküde Avukat, içe dönüş seansından sonra ofise gelen meslektaşları ile Bartleby'nin karşılaşmaları neticesinde küçük düştüğünden bahseder. Ve bu sefer öykünün başından beri Avukat en şiddetli fikir uçuşmasını yaşar. Sonunda, Bartleby'ye artık taşınması gerektiğini söyler. Sahneleme metninde Avukatın akılcı yönünü kaybederek giderek Dionyssos'un etkisine girmesi alkol kullanımıyla gösterilmiştir. İçkisinden yudumlayan Avukat, sanki bir girdapta gibi, kendinden geçerek cümlelerini savurur. Tabure ve mikrofondaki aydınlatma araçları, karanlıkta tek ışık kaynağı olarak kullanılır.

4.2.6. Kaçış

Avukat, en nihayetinde taşınmaya karar verir. Bütün eşyalarını topladıktan sonra Bartleby'ye veda eder. Yeni yerine yerleşince, ofise her geldiğinde Bartleby'yi orada bulacağı kaygısını taşır. Fakat bir zaman sonra korkularının yersiz olduğunu anlar. Her şeyin yolunda olduğunu düşünür. Fakat o esnada bir yabancı ofisini ziyarete gelir. Ona eski ofisinde unuttuğu personelinden, Bartleby'den sorumlu olduğunu söyler. Ancak Avukat sorumluluk kabul etmez. Yabancı, oradan ayrılır. Birkaç gün sonra kalabalık bir grup Avukat'ın kapısına yığılır. Eski işyerindeki insanlardır bunlar. Bartleby, ofisten çıkartılmış ancak şimdi de binanın merdivenlerinde beklemektedir. Sonunda Avukat, eski çalışanını ikna etmek için eski işyerine varır. Orada Bartleby'yi merdivenlerin tırabzanlarında görür. Ve hiç duraksamadan onu ikna etmek için uğraşmaya başlar. Yeniden bir büroda çalışmak isteyip istemediğini sorar ve başka meslek önerilerinde bulunur. Ancak Bartleby hepsine aynı cevabı verir. Son olarak Avukat, onu kendi evine davet eder. Bu onun Bartleby'ye son önerisi olmuştur. Yine reddedilince çaresizce oradan uzaklaşır. Olayların birbirini kovaladığı ve oldukça hızlı geçen bu son bölümde, dış sesler yoğun olarak kullanılmıştır. Dışarıdan gelen yabancı ve kalabalıkların sesleri, cep telefonu ve mail yoluyla aktarılmıştır. Ancak yorum bakımından daha mühim olansa sahneleme metninde Avukatın ruhsal çözülmesini yansıtan bölümlerdir. Yeni yerine yerleştiğinde ve Mükerrer'in eski iş yerini terk etmediğini öğrendiğinde sırayla çalışanlarına bazı hakları iade eder. Maaşlarına zam yapar ve cumartesi gününü de tatil ilan eder. Çalışma prensibiyle ilgili de yeni kararlar almıştır. Personeline artık sadece ödeme gücü olan borçluları aramalarını ve korkutma usulüyle tahsilat yapmamalarını

söyler. Yorum bakımından Bulgular Bölümü'nde değinilen Apollon ve Dionysos karşılığının pratikteki yansıması da bu sahnedeki değişimle verilmeye çalışılmıştır.

Bartleby'yi ikna ederek oradan uzaklaşan Avukat, inzivaya çekilir. Her şeyden bir müddet uzaklaştıktan sonra tekrar eski hayatına döner. Ancak Bartleby'nin serserilik yaptığı gerekçesiyle hapis haneye gönderildiğini öğrenir. Avukat, hemen onu görmeye gider. Bartleby'yi avlunun ortasında tek başına dikilirken bulur. Onunla konuşmak ister fakat Bartleby, ona söyleyecek bir şeyi olmadığını söyler. Oradan ayrılacakken bir adam Bartleby için iyi yemekler tedarik edebileceğini söyler. Avukat, kabul edip adama para verir. Birkaç gün sonra Avukat yine Bartleby'yi ziyarete gelir. Onu avlunun ortasında yerde yatarken bulur. Dokunduğunda öldüğünü anlar. Sonra yemek için para alan adam bağıra bağıra oraya gelir. Hiç yemek yemediğini söyler. Sonra Bartleby'yi göstererek uyuyor mu diye sorar. Avukat da “Yaptıkları kentler şimdi viran olan dünya kralları ve danışmanlarıyla birlikte uyuyor” der. Öykü yorumlanırken gerek İngilizce aslında gerekse tercümelerde, bu son cümle üzerinde titizlikle durulmuştur. Eserin ele alındığı Apollon/Dionysos ikiliğinin karşılığı, net olarak bu son sözlerde görülmektedir. Nitekim eseri bu bağlamda yorumlamayı ve sahnelemeyi düşündüren başlıca nedenlerden biri de bu satırlardır. Sahneleme metninde bu cümle üzerinde biraz değişikliğe gidilerek “İnşa ettikleri silinip giden tüm krallar ve dehalarla birlikte...” denilmiştir. Yazarın, Eski Ahit'e yaptığı bu atıf, kültür tarihine yön veren siyasi güç ve zekanın gelip geçiciliği olarak yorumlanmıştır. Ayrıca ölüm anı dramatikleştirilerek gereğinden fazla duygusal özdeşlik kurulması arzu edilmediği için bu bölümde aksiyonlar azaltılmıştır. Oyuncu, sadece mikrofon aracılığıyla olabildiğince sade bir biçimde olanları anlatmıştır.

Özgün eserin devamında Avukat Bartleby'nin kim olduğundan bahseder. Yazar burada Bartleby karakterinin davranışlarını gerekçelendirmek istemiştir. Ancak eser yorumlanırken bu bölüme yer verilmemiştir. “Oyunumuz bitmek üzere” repliğiyle oyuna tekrar dahil olan dış ses ve artık Avukat karakterini temsil etmeyen oyuncu arasında diyalog başlar. Oyuncu, Mükerrer'in neden böyle davrandığını sorgular. Dış ses ona çeşitli kaynaklarda yüzlerce teori olduğundan bahseder. Oyuncuysa bunlarla ilgilenmediğini nedenini harflerin, seslerin, kelime ve cümlelerin olmadığı bambaşka bir lisanla kavramak istediğini söyler. Bir müddet sessizlik hâkim olur. Dış ses artık ışıkları kapatalım mı der. Oyuncu, ona “bekle” yanıtını verir ve gidip lambayı, oyunun başında durduğu yere taşır. Son olarak da sahnede yer alan küçük panodaki “oyun bitti” sayfasını

açar. Burada istenen seyircinin kendi nedenini sorgulamasıdır. Belki ciddi belki alay ederek ortaya konan düşünce ile ilgili bir bağ kurması istenmiştir. Nitekim, arzu edilen seyircinin edilgen bir şekilde sahnede tek taraflı olarak sunulan düşünceye maruz kalmamasıdır. Rolün gerçek anlamıyla bir kenara bırakıldığı bu bölümde, seyirciye bir duygu sunarak “tatmin edici bir final” yapmaktan ziyade, sahne ile seyirci arasında fikrî bir temas kurulması öncelenmiştir.

4.2.7. Oyun bitti

Mükerrer’in ölümüyle, ışığı sönen ve kabloları ayırışan lamba parçalanarak buharlaşmış olarak tasvir edilmiştir. Oyunun sonunda artık bütünlüklü bir yapıdan uzak olan bu nesne, oyunun başında durduğu yere sanat nesnesi olarak yerleştirilmiştir. Oyun bitiminde salondan ayrılan seyircinin lambaya bir an bakıp geçmesi, hiç bakmaması, saçma bulması, düşünmesi, fotoğraf çekmesi arzu edilen hedeflerden bazıları olmuştur.

4.3. Uygulama

4.3.1. Oyunculuk

Yoshi Oida, “Görünmez Oyuncu” adlı kitabında tek bir oyunculuk üslubu olmadığından bahseder. Ona göre projeye göre şekillenen bir oyunculuk biçimi vardır. Komedi oyunculuğu veya dram oyunculuğu diye bir şey söz konusu değildir. Televizyon, sinema, anlatı, müzikal, pantomim, sirk, geleneksel veya deneysel olsun her bir başlığın altındaki her bir projenin oyunculuk üslubu farklı ve o projeye hastır.

Söz konusu çalışmaya ait oyunculuk üslubu belirlenirken de bu anlayış esas alınmıştır. Zihinlerde yer edinen “doğru oyunculuk biçimi” kalıbından olabildiğince uzak durulmuştur. Her şeyin “mümkün” olabileceği kabul edilmiş ve farklı stillerden gerekli görülen ölçüde istifade edilerek çalışmalar yürütülmüştür.

Önceki bölümlerde değinildiği gibi bir tarafta akı, ilerlemeyi, aydınlanmayı, kapitalizmi, kültürü, uygarlığı, ataerkiyi, yerleşik düzeni, yekpareliği Apollon’u temsil eden Avukat ile; diğer tarafta iç güdüler, duyguyu, tasarımı, görünmez olanı, ilkelliği, avcı-toplayıcı yaşamı, anaerkiyi, sınılanmış soyutluğu, akıl dışılığı, istenci, idi, Dionysos’u temsil eden Bartleby/Mükerrer karakteri yer almaktadır. Şimdi bu rol kişilerinin, Yoshi Oida’nın anlayışı rehberliğinde nasıl şekillendiği anlatılacaktır.

4.3.1.1. Avukat

Sahneleme metni oluştururken, birlikte çalışılacak oyuncunun nitelikleri de göz önünde bulundurulmuştur. Örneğin, oyuncunun şarkı söyleyebildiği ve fiziksel hakimiyetinin yüksek olduğu bilindiğinden bu avantajlar kullanılmıştır.

Özellikle başlangıç provalarında birimlere ayrılmış sahnelerdeki eylemler belirlenmiştir. Sonrasında bu sahneler gerek sözsüz gerekse Toporkov'un Stanislavski Provada adlı kitabında belirttiği "cıdırca" olarak tarif edilebilecek egzersizlerle çalışılmıştır. Yaklaşık kırk sayfalık bir metnin sözel yükünün bir tarafa bırakılıp fiziksel olarak çalışılması oldukça faydalı olmuştur.

Bu alışma aşamalarında karakter yavaş yavaş şekillenmeye başlamıştır. Örneğin, bir plaza avukatı denilince ilk akla gelebilecek steril ve üstten davranış kalıplarını yerleştirmek yerine oyuncunun kendine has eylemleri araştırılmıştır. Her şeyden emin ve ne yapacağını bilen bir avukat karakterindense tökezleyen, bazen ne diyeceğini bilemeyen, şaşkınlığını gizlemeyen yani steril olanın karşısında ne varsa o şekilde davranan bir rol kişi si doğmuştur.

Ancak prova mekanının düzenli olarak programlanması noktasında ortaya çıkan engeller neticesinde laboratuvar çalışması aşaması belli bir aşamadan sonra noktalanmıştır. Sonrasında da klasik anlamda prova sistemine geçilmiştir. Hangi sahne üzerinde çalışılıyorsa, o gün mizansenler oluşturulmuştur. Ancak bu aşamada da oyuncu zgr bırakılmış ve mizansenler provalar boyunca tartışılıp değiştirilmeye açık tutulmuştur.

Oyunun süresi tek kişinin performansı için zorlayıcı olduğundan, oyuncu kondisyonunu geliştirmek için bireysel çalışmalar yapmıştır. Nitekim bu bireysel çalışmalar prova ve oyun kondisyonunu desteklemiştir. Ayrıca oyuncunun, oyun esnasında su içip soluklanabileceği alanlar bilinçli bir şekilde oluşturulmuştur.

Sahneleme metni, parça parça çalışılarak projeye özgü bir oyunculuk biçimi geliştirilmiştir. Örneğin, oyunun bir yerinde varyete oyunculuga has bir fiziksellik ortaya konulurken bazı sahnelerde de sinema oyunculuga benzer bir yaklaşım takip edilmiştir. Oyuncunun eylemlerinin hacmi, kimi sahnelerde oldukça fazlayken kimi sahnelerde de minimum düzeyde tutulmuştur. Kukla, clown, anlatı, trajedi, komedi, melodram öğeleri harmanlanmıştır. Farklı stiller projeye uyarlanarak tutarlı bir bütün oluşturulmuştur.

Oyuncu ile masa başında karakter analizi yapmaktan kaçınılmıştır. Toporkov'un da ifade ettiği gibi “uygulamalı dramaturji” yöntemi benimsenmiştir. Araştırılmak istenen her neyse, sahne üzerinde prova edilmiş ve uygun olup olmadığına bu deneyimden sonra karar verilmiştir. Teorik tartışmalardan kaçınılarak oyuncunun kafa karışıklığı yaşamasının önüne geçilmiştir. Ayrıca oyuncuyla Bulgular Bölümü'nde bahsi geçen değerlendirmeler hakkında da pek az tartışılmıştır. Temel noktalara değinildikten sonra felsefî ve düşünsel başlıkların yerine, izlenmesi gereken küçük verilerin üzerinde durulmuştur. Kısacası, oyuncunun düşünsel ve duygusal ön değerlendirmelerden uzak, olabildiğince fiziksel ve doğaçlamaya dönük bir yaratım sürecini takip etmesinin önü açılmıştır. Ve belli bir noktaya kadar ezber yapması talep edilmemiştir. Ancak özellikle son dönemde Ryszard Cieslak'ın “bütüncül ezber” yaklaşımına benzer bir teknik benimsenmiştir.

4.3.1.2. Mükerrer/Bartleby

Gordon Craig, “Actor and the Über-Marionette” başlıklı yazısında, oyuncuların fotografik bir gerçekliği taklit etmek yerine sanatsal bir yaklaşım benimsemesi gerektiğini vurgular. Hayata fotoğraf makinesi gibi bakan bir oyuncunun sanatına; müzik, şiir, resim gibi sanatlarla uğraşan sanatçılar gibi yaklaşmadığını ifade eder. Soyutlama ve düş dünyasına hitap etme yerine kopyalamanın peşine düşmüş bir oyuncuyu tarif eder (Craig, 1934, s.61-63).

Mükerrer'in lambayla temsili, Craig'in bahsettiği durumla tam örtüşmese de benzerlik taşır. Çünkü sahneleme metninde, özgün eserin aksine, Mükerrer'in kim olduğu ile ilgili bir bilgi verilmemiştir. Her izleyicinin, 'Mükerrer'i kendi zihninde yorumlayarak temas kurması amaçlanmıştır. İşte bu sebeptir ki Mükerrer'in de herhangi bir insan tarafından temsil edilmesi tercih edilmemiştir. Çünkü Craig'in soyutlama yaklaşımını bir “insan oyuncuyla” gerçekleştirmek zordur. Eğer Craig, günümüz teknolojisine sahip olsaydı, oyuncu yerine bir robot veya benzeri bir aygıt kullanır mıydı, şüphesiz bu da merak edilen bir başka sorudur.

Herkes için ilk görüşte benzer karşılığı olan ve oyunculuk yapma kaygısı gütmeyen bir lambanın fiziksel olarak yapabilecekleri son derece basittir. Lambanın seyirci üzerindeki etkisi, diyalog ve fiziksel hareketten çok, Mükerrer'in “dikilip durma” eylemiyle şekillenir. Lamba, klişe bir oyunculuk deyimiyse sadece “anda kalmaktadır”. Onun tepkisizliği, seyircideki Mükerrer imgesini besler ve şekillendirir.

Mükerrer'in replikleri genelde aynıdır ancak sesin teknik masadan erken veya geç verilmesiyle rutin kırılarak beklenmedik bir etki yaratılır.

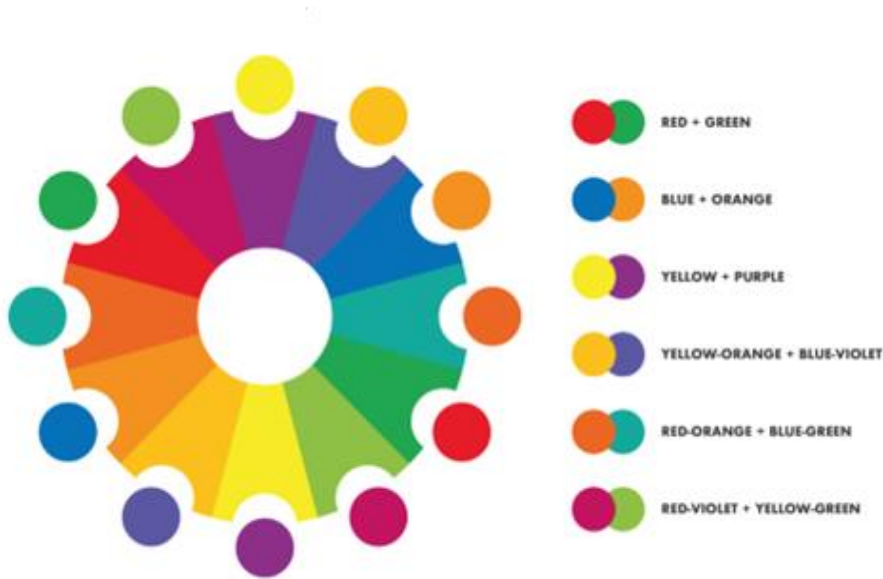
Mükerrer'in ampülü, parlaklığıyla varlığını hissettirir. Karanlık sahnelerde bile sönük bir ışıkla orada olduğunu ima eder. Mükerrer'in oynayıp biçimini belirginleştiren bir diğer unsur da oyuncunun onunla kurduğu temas ve ilişkidir. Oyuncunun eylemleri, tepkisiz bir şekilde duran Mükerrer'e boyut kazandırır. Bu nüansların daha da belirginleştirilmesi için lamba ile doğaçlama çalışmaları yapılmış ve oyuncunun alelade bir temasıyla lambanın imge yitimine uğrayıp eşyalaşması engellenmiştir.

4.3.2. Çevre Tasarımı

Minimal bir çevre tasarımı planlanmıştır. Bu nedenle siyah zemin üzerinde öne çıkan az sayıdaki dekor ve aksesuar parçasıyla atmosfer yaratılmıştır. Bu istek sadece plastik olarak değil, dramaturjik olarak da gerekli görülmüştür. Nitekim yukarıda da ifade edildiği gibi özgün eserin girişinde, korku edebiyatına özgü bir gerilim söz konusudur. Avukat'ın bir gizemi çözmeye çalışması sonrasında giderek "karanlık" bir sona evrilen olaylar dizgesi söz konusudur. Özgün metindeki bu esrarengiz ve karanlık atmosferin aksine, sahnelemede kontrast ve canlı renklerin kullanımı anlatıma boyut kazandırmıştır. Bu nedenle renk paletinde karşıt (complementary) tercihlerde bulunulmuştur.

Görsel 4.1.

Karşıt renkler



Kaynak: Olesen, 2013

Sarı ve mor, karşıtlığın oluşturulacağı renkler olarak belirlenmiştir. Renk tercihleri konusundaki bu prensip, afişten sahnedeki en küçük aksesuara kadar takip edilmiştir.

Sahnede ayaklı lamba, tabure ve mikrofon sehpası olmak üzere üç büyük parça bulunmaktadır. Diğer küçük parçalar sahnede bir tarafa atılmış vaziyette bırakılmıştır. Her bir aksesuarın bir görevi ve kullanılacağı yer vardır. Bu durum gözetilerek yerleştirme yapılmıştır. Ayrıca sahneleme metninde, Avukatın önce evden çalışıyor olduğunun vurgulanması için de bilinçli bir dağınıklık tercih edilmiştir. Ancak bu dağınıklık oyunun finaline kadar giderek artmıştır. Sonunda da oyunun başındaki bütün parçalar bambaşka yerde, formu bozulmuş bir vaziyette bırakılmıştır.

Dağınıklığın ve giderek büyüyen kaosu vurgulanması için sahnede oyuncu, herhangi bir şeyi düzelterip kendi oyun alanı için konfor yaratmamıştır. Bir anlık kullanılan bir kâğıt parçası bile düştüğü noktada oyunun sonuna kadar kalmıştır. Performans sanatçılarının tuval üzerinde kendi bedenleriyle resim yapmalarına benzer şekilde, sahne yüzeyi de adeta bir tuval gibi kullanılmıştır.

Oyunda bir dekor tasarımı yoktur. Bu nedenle sahne uzamıyla ilgili değerlendirmeler bu başlık altında ele alınmıştır. Ancak bu noktada Mükerrer’i temsil eden ayaklı lamba, proje tasarımı ve provalar süresince her ne kadar performansçı olarak değerlendirilse de onun bu başlık altında da incelenmesi yerinde olacaktır.

Her şeyin bir valize sığması gerektiği için lamba, beşe bölünebilir bir şekilde yapılmıştır. Renk olarak yukarıdaki paletle uygun bir tercihte bulunulmuştur. Retro rengi, ince demir yapısı ve sarı ampulüyle nostaljik ve sade bir görünüm kazanmıştır. Ayrıca gövdesinin düz değil, akrobatik olması tercih edilmiştir. İlginç duruşunun yanı sıra hem vida yerleriyle oynayarak giderek bükülmesi hem de finalde sökülüp parçalara ayrılmasıyla aksiyon kazandırılmak istenmiştir.

Oyunda kullanılan taburenin de renk tercihi, seçilen paletle göre yapılmıştır. Ayrıca tabure de taşıma kolaylığı bakımından üçe ayrılan şekilde tasarlanmıştır. Işık tasarımı bölümünde değinileceği gibi aynı zamanda bir aydınlatma aracı olarak da kullanılmıştır. Sahnedeki bütün parçaların belli bir hareket potansiyeli olması arzu edilmiştir. Yani sadece oyuncunun ara sıra oturması için orada bulunan bir taburedense, tekerlekleriyle sağa sola hareket ettirilerek bazı geçişlerde kullanılabilecek veya üzerinde devinilebilecek bir aracın olması tercih edilmiştir.

4.3.3. Işık Tasarımı

Işık tasarımı ve uygulaması hakkındaki teknik bilgi eksikliği, oynanacak her sahnenin benzer teknik imkanlara sahip olmayışı, ışıkların olduğu bir salonda yeterince prova alınamaması, temsil öncesi ışık kurulumunun zaman gerektirmesine rağmen bu zamanın sağlanamaması ve personel eksikliği gibi nedenlerden dolayı bilindik anlamda bir ışık tasarımı fikrinden başlangıçta vazgeçilmiştir. Nitekim, çalışmanın mevcut imkanlar doğrultusunda yürütülmesi temel prensipti. Bilindik anlamda bir ışık tasarımı yerine ışığın daha dinamik ve etkin olduğu bir anlayış benimsemiştir. Oyundaki Mükerrer karakterinin yorumlanmasında kullanılan ayaklı lamba buna bir örnektir. Lamba, ışık masasından kontrol edilmiştir. Mükerrer konuştuğunda ışık, diyaloglarla senkronize şekilde açılıp kapanır. Bazen sahnedeki durumuna göre yavaş veya hızlı bir şekilde yanıp sönmüş, bazen de karanlık sahnelerde tek aydınlatma aracı olarak kullanılmıştır. Diğer aydınlatma araçları da sahnede bulunana diğer aksesuar ve dekor parçalarıdır.

Aydınlatma araçları şunlardır: mikrofon sehpasındaki fenerler, tabureye monte edilmiş ledler, cep telefonu feneri, elektronik mumlar, ışıklı vantilatör ve küllük. Dışarıdan da yalnızca genel aydınlatma kullanılmıştır. Sahnedeki her nesne aynı zamanda bir ışık kaynağı olarak kullanılarak görsel bütünlük sağlanmıştır. Bu araçlar da oyuncu tarafından sahnede kullanılmıştır. Karanlıkla birlikte uygulanan bu aydınlatma araçları, sahneler arasındaki aksiyonun farklılaşması ve vurguların belirginleşmesini sağlamıştır. Işık, tek kişilik performansa yer yer dahil edilerek, oyuncuyla diyalog ve aksiyonun kurulmasına olanak sağlamıştır. Seyirciden gizlemeden gerçekleşen basit ışık değişimleriyle oyun hissinin canlı tutulması amaçlanmıştır. Ayrıca sahnede az sayıda olan bu parçaların kendi işlevlerinin dışında kullanımı da anlatıma boyut kazandırmıştır. Örneğin Mükerrer'in, Avukat ile diyalog kurduğu sahnelerde ışığı yanar. Ama aynı zamanda "kaçış" bölümünün başlangıcında olduğu gibi lamba, Avukat'ın yalnız kaldığı karanlık bir sahnede de yanar. Bu sahnede Avukat, Mükerrer'den dolayı gerilimli bir ruh halindedir ve onun yüzünü aydınlatan orada olmayan Mükerrer'in kendisidir.

Işık tasarımında, bilindik anlamıyla temiz ve net bir ışık kullanılmak istenmemiştir. Nitekim sahnedeki bu gibi araçlarla oyuncunun yüzünü dahi tam olarak aydınlatmak mümkün olmamıştır. Bu gibi durumlarda dışarıdan da destek verme yoluna gidilmemiştir. Çünkü bu gibi ışıkların oldukları haliyle kullanılmalarıyla seyirci ile samimi bir bağ kurulmak istenmiş, bir şeyler karanlık veya gölgeli kaldıysa o haliyle bırakılmıştır.

4.3.4. Ses Tasarımı

Ses tasarımında özgün müzikler kullanılmamıştır. Bunun yerine telif hakkına kapsamında olmayan stok kayıtlardan faydalanılmış veya yapay zekâ programıyla oluşturulmuştur.

Mükerrer'in sesi ve diğer dış sesler, yapay zekâ ile oluşturulmuştur. Bu tercihin temel nedeni, seyircinin sesin kaynağıyla özdeşlik kurmasını engellemektir. Nitekim, bir oyuncu tarafından seslendirme yapıldığında, oyuncunun yorumu neticesinde insani bir karakter oluşması muhtemeldir. Dolayısıyla herkesin artık günlük hayatta çeşitli versiyonlarıyla karşılaştığı yapay zekâ seslerinin frekanslarıyla oynanarak yeni sesler oluşturulmuştur. Bu sayede prova süresi boyunca, seslerin revize edilmesi gerektiğinde, oyuncu yerine bilgisayar aracılığıyla bu süreç hızlıca ilerletilmiştir.

Sesler, sahne dışı (efekt/müzik) ve sahne içi (Mükerrer) olarak ikiye ayrılmıştır. Efektler, müzikler ve dış sese ait konuşmaların tamamı dış hoparlörden verilmiştir. Ancak Mükerrer'in sesinin, gövdesine bağlı olan hoparlörden verilmesi tercih edilmiştir. Böylelikle, oyuncu ile aynı zemin üstünde diyalog kurması sağlanmıştır. Ancak rüya ve Mükerrer'in plazanın asansöründe olduğu sahnelerde, sesi dış hoparlörlerden verilerek mekânsal farklılık ortaya konmuştur.

Dış sesin konuşmalarının yapay zekâ ile kurgulanması sayesinde de özellikle oyunun finalinde Avukat ile olan konuşmalarındaki duygusal özdeşlik kırılmıştır. Yapay zekâ sesinin, Türkçeyi düzgün telaffuz edemiyor oluşu, çalışmaya bu yönüyle hizmet etmiştir. Ayrıca, oyunun başında ve sonunda devreye girmesiyle, sanki oyunu kurgulayan elektronik bir figür olarak da algılanmıştır.

Bunlar dışında günümüz telefonlarında olan mesajları ve mailleri okuyan uygulama sesi de kullanılmış ve yine yapay zekâ tarafından seslendirilmiştir. Bu tasarıma yer verilmesindeki amaç, hikâyenin gelişiminde etki eden bazı kritik olayların oyuncu dışındaki biri tarafından, o an duyulmasıdır. Bu sayede oyuncu, o anlarda, tıpkı diyalog kurduğu sahnelerdeki gibi, mail veya mesajı okuyan bu sesle konuşmadan diyaloga girerek olanı biteni öğrenmiştir.

Çalışmanın temel amaçlarından biri, tek kişilik bir oyunda aksiyon ve diyalog dengesini kurmaktır. Bu bağlamda diğer araçlarla olduğu gibi, ses ile de bu yaratım oluşturulmaya çalışılmıştır. Örneğin “kaçış” bölümünün hemen öncesinde kullanılan müzik, dinlemek değil hissedilmek içindir. Ve sahne boyunca derinden devam eder. Nitekim, Avukat'ın

günlük tuttuğu bölümden sonraki geçiş sahnesinde çalan müzik, onun bir eğlence mekânında olduğunu imler. Kısacası, ses kullanımlarıyla sahnelemeye amaca dönük, tutarlı aksiyon kazandırılmıştır.

4.3.5. Kostüm Tasarımı

Seçilen renk paletine göre bir kostüm tasarımı oluşturulmuştur. Ancak kostümün özel imalat olması imkanlar dahilinde olmadığından hazır giyim mağazalarından tasarıma uygun görülenler seçilmiştir. Hal böyle olunca bu süreç bir hayli zorlu olmuştur. Ancak en nihayetinde uygun parçalar bir araya getirilebilmiştir.

Kostüm tasarımında dikkat çekici seçimler hedeflenmiştir. Örneğin, standart renklerde bir takım elbise yerine, renk paletindeki mor tercih edilmiştir. Bu takım, bir palyaço kostümünü andırırçasına, morun karşıtı olan sarı renkte parçalarla tamamlanmıştır.

Oyunun başlangıcında “ev halini” betimleyen kostüm için seçilen sabahlık ve pijamada da aynı renk aralıkları kullanılmıştır. Değişen veya kullanılmayan kıyafetler oyun boyunca sahnede bırakılmıştır. Böylelikle Çevre Tasarımı Bölümü’nde de değinildiği gibi, sahnenin bütün parçalar ve aksesuarlarla boyanması fikri, yakalanmaya çalışılmıştır.

Hikâye ilk okunduğunda, renkler üzerinden bir imgeleme yapılması gerekirse, “koyu renkleri” çağrıştırmıştır. İşte bu nedenle tam karşıtı bir renk ve kostüm tasarımıyla atmosfer oluşturulmuştur.

Elbette, fiziksel performans gerektiren bir oyunda kullanılacak kostümün, oyuncuya ihtiyaç duyduğu hareket olanaklarını sağlaması da öncelenmiştir.

4.3.6. Sahneleme Metni ve Yönergeleri

Mükerrer giriş kapısının önündedir. Oyuncu da sahnede veya kuliste.

“Dokuz dakika” Anonsu duyulur.

“Dört dakika” Anonsu duyulur.

“Bir buçuk dakika” anonsu duyulur.

Oyuncu, “Tanışma” yazan sayfayı açar.

(0)

TANIŞMA

KADIN: (Takvimi açar. Stand up şeklinde sahneyi ortalar. Ted x gibi) Ben bir avukatım. Fakülte yıllarından beri, en güzel hayatın, en kolay hayat olduğuna derinden----

SES: Oyunumuz başlamak üzeredir. Lütfen cep telefonlarınızı sessize alınız ve mümkün mertebe fotoğraf ve video çekmeyiniz. Oyunumuz tek perdedir. İyi seyirler.

(Ses kaydının bittiğine emin olduktan sonra)

KADIN: Pardon...

SES: Bu süre zarfında sizlerle Herman Melville'in, Kâtip Bartleby adlı hikâyesinin bir uyarlamasını paylaşacağız. Uyarlamaya temel alınan eserin özeti ise şu şekilde— (Sesi kapatmak için aceleyle reji masasına koşar) Vaktiyle, New York'ta, Atlantik'in son dalgalarının gelip çarptığı kör kayaların birkaç yüz metre ötesinde, bir adam kendini ölüme terk etmişti. Bir kanun adamının yanında kâtiplik yapıyordu.

(Kaydın hızı iki katına çıkar)

Bir paravanın arkasında duran yazı masasında oturur, hiç kımıldamazdı. Zencefilli çöreklerle beslenirdi. Pencereden elini uzatsa neredeyse dokunabileceği kararmış tuğlalardan bir duvara bakardı.

(Kaydının hızını dört katına çıkar)

Ondan herhangi bir şey yapmasını, bir metni yeniden okumasını ya da postaneye gitmesini istemek boşunaydı. Ne tehditler ne de ricalar etki ederdi ona...

(Kadın, sesi sonlandırmak için adeta çırpınır, ses operatörü ile farklı tuşlara basar ancak bu defa ses, anlaşılamayacak derecede hızlanır)

Onu kovmak zorunda kaldılar. Binanın merdivenlerine yerleşti. Onu içeri tıktırdılar, o da hapishanenin avlusunda oturdu ve önüne konan yemeklere el sürmedi—

(Kadın ve ses operatörü en nihayetinde sesi kapatmayı başarır. Bir müddet bütün hikâyeyi dinlemiş olan seyirciye mahcup bir şekilde bakar)

KADIN: (Bulunduğu noktadan) Spoiler...

“Sürprizbozan”

(Sessizlik)

Aslında bunun bir önemi yok... Gerçekten... Çünkü mühim olan hikâye değil...

(Sessizlik)

Mühim olan ne, onu da bilmiyorum ama hikâye kesinlikle değil!

(1)

(Hikâyesini anlatmak için reji masasından seyircilere tek tek bakarak ve onlara teslim olarak anlatır)

Ben bir avukatım! Fakülte yıllarından beri en güzel hayatın, en kolay hayat olduğuna derinden inanan bir avukat! Bu yüzden birçok meslektaşımın başına geldiği gibi böylesine stresli bir mesleğin huzurumu bozmasını istemedim. Yani o tuttuğunu koparan avukatlardan değilim ben. O televizyondaki programlara çıkan ya da son dönemlerde sosyal medyada şu cirit atanlardan...

Peki, sen ne yaparsın diye sorabilirsiniz? Güvenli limanımın huzur dolu dinginliğinde, bankalardan topluca devraldığım icra dosyalarına bakarım.

Alacaklı bankaların tek tek tahsil etmek için değersiz bulup hukuk bürolarına devrettiği, benim gibi meslekte yeni sayılan avukatların da ganimet gibi kapıştığı dosyalara... Mesela kredi kartı borçları... Düşünün bir kere, bankalardan devraldığınız binlerce dosyanın yalnızca yüzde onunu bile tahsil etmeyi başarırsanız ne olur? Bir servet! Fakülteden sonra bir müddet başka avukatların yanında çalıştım... Bu süreç benim için gerçekten çok zordu. Ve artık dayanamadığım noktada da risk alıp icra alanında kendi işimi kurmaya karar verdim. İşte tam o sıralar, büyük bir şans eseri, mütevazı bir banka olan Bızbız Bankın icra dosyalarının vekâletini almayı başardım.

Ancak elbette iş, dosyaları devralmakla bitmiyordu. Bana bu kadar çok sayıda dosyayı, seri bir şekilde tahsil etmek için savaşıacak bir tim lazımdı!

Call Center'lar!

“Çağrı merkezi çalışanları”

Arzu edilse bu insanlar hakkında türlü hikâyeler anlatılabilir... Anlatmakla bitmeyeceğine şüphe yok. Ama içlerinde biri vardı ki görüp görebileceğim en sıra dışı insan olarak anılarımda yer etti. Kendisi hikâyesini dinleyeceğiniz kişidir.

Mükerrer!

Soluk benizli, üstü başı düzgün, acınacak ölçüde saygıdeğer, çaresiz derecede yalnız...

Size Mükerrer'den bahsetmeden önce onun olmadığı, hatta ondan önceki çalışanlarımın da olmadığı, Bızbız Bankın dosyalarını yeni aldığım zamanları anlatmamda fayda var.

(“PALAZLANIŞ” yazan sayfayı büyük bir sakinlikle açar. Sahne kararır. Müzik girer)

PALAZLANIŞ

(2)

(Mikrofonun başına geçer. Fenerin ışığını yakar. Şarkıyı esrik bir şekilde söyler)

Daha staj zamanlarımda -eğer düzgün ve sistemli yapılırsa- icra işinden hızlı bir şekilde para kazanılabileceğini gördüm.

Dediğim gibi Bızbız Bankın İcra dosyalarını yeni devralmıştım.

Ancak iş bununla bitmiyordu.

Her kesimden borçlu insanları arıyor, ödeme almak için bir başıma çırpınıyordum.

Bir tahsilat nasıl kolay yapılır ki?

Borçları tahsil edip bankalardan yüzdeyi almam için bir yöntem geliştirmem şarttı.

Hem pek fazla çalışmaya da uygun biri değildim.

Sosyal hayatım için ihtiyacım olan zamanı satın almak istiyordum.

Ne yapmalıydım?

Öğleden sonra üçte, işi gücü bırakıp bir yoga stüdyosuna gönül rahatlığıyla nasıl gidebilirdim?

Cevabı aslında çok basitti... Kimilerine göre de oldukça acımasız...

Tecrübelerim bana, borçluları telefonda ne kadar iyi korkutursam o kadar kolay tahsilat yapabileceğimi gösterdi.

Korkutmak?

Hayır, bu öyle kaba kuvvete dayanan ilkel bir korku salma değil, tam aksine sırtını devletin güçlü yasalarına dayadığın, gayet nezih ve soğukkanlı bir korkutmaydı.

Nitekim mafyalara özgü yöntemlerle tahsilat yapan avukatlardan etrafta epeyce vardı.

Ancak bana uygun olan bu değildi tabii ki.

Kanun yollarını biraz esneterek iş yapmak en uygun olanıydı. (Müzik biter)

Sonunda borçluları, durumları hakkında eskisinden daha “kibar” bir şekilde bilgilendirmeye başladım. (Feneri kapatır)

(Kadın karanlıkta gözlüğünü ve kulaklığını takar. Birkaç çağrı sesinden sonra sahne aydınlanır. Ceketini kedi tüylerinden temizliyordur)

Merhaba.

Sizi Bızbız Bank adına arıyorum, borcunuzla ilgili olarak. Cızbızcazcuz numaralı dosyanız elimde.

(Dinler)

Ödemeyi düşünüyor muydunuz?

(Dinler)

Borcunuz mu? Bir saniye... Anapara cızcaz tutarında... Ama faiziyle birlikte toplam cızcazcızcazcızcaz kadar...

(Dinler)

Aylık yüzde cazbazbaz faiz.

(Uzun uzun dinler)

Şu an o kadar paranız yok...

(Dinler)

Beyefendi size ihtarname dört ay önce gönderilmiş zaten. Bu sürede herhangi bir ödeme de yapılmamış.

(Uzun uzun dinler)

Üzerinize kayıtlı bir taşınmaz görünüyor ama...

(Dinler)

Gayrimenkul yani. Cızbaz semtinde.

(Dinler)

Ne yazık ki borcunuza karşılık bu gayrimenkulü satışa çıkarmam gerekiyor... Birazdan işlemleri başlatıyorum...

(Seyirciye dönerek)

Aslında bu işlemler zaman ister, böyle oldubittiye getirilemez.

(Seyirciye göz kırpıp telefondakini dinlemeye devam eder)

Anneniz mi oturuyor?

Maalesef bu bir şeyi değiştirmez beyefendi. Mülk sizin üstünüze kayıtlı.

(Seyirciye dönerek)

Sesini yükseltiyor.

(Dinler)

Sizinle bu şekilde iletişim kuramam mümkün değil. İşlemleri başlatmak zorundayım.

(Sessizlik)

Alo?

(Seyirciye döner, gülümseyerek) Sessizlik.

(Telefondaki, borcunu ödeyeceğini söyler. Seyirciye coşkusu gösteren bir jest yapar. Ardından kendine çeki düzen verip konuşmaya devam eder)

Hemen hesap numarasını gönderiyorum. Anaparayı yatırırsanız haciz işlemlerini üç aylığına durdurabilirim. Kalan faiz için tekrar konuşuruz.

Meslekteki ilk adımlarımı böyle atmaya başladım. Ofisim yoktu, evden çalışıyordum. İşlerim fena sayılmazdı ancak çok fazla telefon görüşmesi yapıyor, her şeyi bir başıma halletmeye çalışıyordum. Ve tabii bu kadar mesaiden sonra başımı yastığa koyduğumda

kulağında gün boyu telefonda konuştuğum insanların sesleri çınılıyordu... Tüm bu karmaşanın ortasında elbette sosyalleşmem de gerekiyordu...

(Sahne kararır. Bilgisayarını açar. Onu sadece bilgisayarı aydınlatır)

Nasıl, alıştın mı oralara?

(Kadın imrenerek dinler)

Ne hoş, çok güzel...

(Uzun uzun dinler)

Hı-hı harikaymış hayatım.

(Dinler)

Ee vatandaşlık ne zaman peki?

(Dinler)

Altı ay... Çok güzel hayatım... Zamanında yüksek lisansı orada yapmakla ne iyi ettin!

(Dinler)

Ben de aynıyım işte, biraz yoğun geçiyor. Biliyorsun bir bankanın dosyalarını aldım.

(Dinler)

Yeni bir banka... Şey... Bızbız Bank... Ama epey dosyası var yani...

(Dinler)

Yok canım evden çalışmıyorum, ofis tuttum!

(Seyirciye bakar, sonra arkadaşıyla konuşmaya devam eder)

Şeyde... Cızcızbızbız Plazada... Evet...

(Dinler)

Çalışanlarım?

(Seyirciye bakar, sonra arkadaşıyla konuşmaya devam eder)

Var tabii canım olmaz mı? Bütün işi onlar yapıyor zaten. Ben sadece gün başlarken brief veriyorum. *(Düzelterek)* “Bilgi veriyorum”. Bir de mesai biterken, dışarıda falan olduğum için, uzaktan check ediyorum. *(Düzelterek)* “Denetliyorum”.

(Dinler)

İkisi stajyer, toplam yedi kişi şekerim...

(Dinler)

Zaten her biri onlara ödediğimin kat kat fazlasını bana kazandırıyor.

(Dinler)

Yani inanır mısın bu düzene çok alıştım bir tanem. Başka bir yerde, başka bir işi yapamazmışım gibime geliyor. Ne oldu, kapı mı çaldı? Kargo mu? Tamam, sonra görüşürüz canım.

(Bilgisayarını kapatırken genel ışıklar yanar)

Hemen Cızcızbız Plazada bir ofis kiralayıp, çağrı merkezi çalışanlarından oluşan bir ekip kurmaya karar verdim.

(3)

(Giyinmeye başlar) Böylelikle hem daha profesyonel görünecek hem de daha az yorulup daha fazla kazanacaktım. Artık yeterli geliri elde etmiştim.

Çok geçmeden elli dört katlı Cızcızbız Plazanın giriş katında mütevazı bir ofis kiraladım. Ofisim epey küçüktü. Hepsini iki penceresi, bir de pencere boyutunda bir havalandırma boşluğu vardı. Bu mütevazı iş yerimde, kendi aralarında birbirlerine Küllük, Fırır ve Simit lakabını takan üç ilginç personelle çalışmaya başladım. Yalnız bir noktaya dikkat çekmek isterim, henüz hikâyenin bu aşamasında Mükerrer yok.

(Kadının işaretiyle defile müziği girer. Işık "lokal"e veya "alacakaranlık"a döner. Mikrofonu ışık takılmıştır)

Bunlardan ilki Küllük!

(Küllük, balgam atar)

KADIN: Altmışlı yaşlarda, savruk giyimli, boğazına düşkün, yoğun olarak mide ve bağırsak problemleri yaşadığından ikide bir tuvalete gitmek zorunda kalan, lakabını boşa çıkarmayacak derecede içebildiği kadar sigara içen, kısa boylu tıknaz bir adam.

KÜLLÜK: Öhhöö! Çok şükür...

KADIN: Ofisteki gününe kahve kupasında gizlediği alkolünü yudumlayarak başlardı.

KÜLLÜK: Yahu inanır mısınız kahve içmeden ayılamıyorum.

KADIN: Ama gelin görün ki bu ilginç adamın telefonda ağzı iyi laf yapıyordu.

KÜLLÜK: Merhaba iyi günler. Bızbız Bank adına arıyorum. Eğer vaktiniz varsa, muaccel olan borcunuzdan dolayı başlayacak olan icra işlemleri ile ilgili sizi bilgilendirmek isterim.

KADIN: Ona verdiğim tüm dosyaları havada kapıyor, gerçekleşmesi muhtemel her tahsilata ölüm kalım meselesiymiş gibi yaklaşıyordu.

KÜLLÜK: Evet, az evvel nakliyeciler arkadaşlar kamyonlarla birlikte iş yerinize doğru yola çıktılar.

KADIN: Zaten ona katlanmamın nedeni de işine duyduğu bu bağlılıktı.

KÜLLÜK: Birazdan orada olurlar.

KADIN: Sanki bu iş için yaratılmıştı.

KÜLLÜK: Hayırlı olsun o zaman. Hesap numarasını gönderiyorum mesai saati bitimine kadar yatırırınız.

KADIN: Her ne kadar kabul etmek istemesem de tahsilat konusunda ondan çok şey öğrendim.

KÜLLÜK: Hanımefendi inanır mısınız bugün tam cazcazbazbaz tutarında ödeme hesaba geçti. Onlarla öyle bir konuştum ki duymanız lazımdı.

KADIN: Tebrik ederim.

(Seyirciye) Öğle saatlerine kadar Küllük'ün verimliliğinden son derece memnundum. Fakat öğleden sonraları Küllük, gizliden gizliye kahvesine karıştırdığı alkolün dozunu

fazla kaçırdığından olsa gerek telefondaki borçlularla büromuzun standartlarına hiç uymayacak şekilde konuşmaya başladı.

KÜLLÜK: *(Öksürerek)* Avukat Hanım!

KADIN: *(Seyirciye)* Öğleden sonra...

KÜLLÜK: Affınıza mağruren avukat hanım, bana bir dosya daha verin... Öhhöö! Prim falan umurumda değil! Lütfen!

KADIN: *(Seyirciye)* Mesai saatinin bitimine doğru...

KÜLLÜK: Bana dosya verin! Hepsinin anasını belleyeceğim! Tüm ordularıyla saldırıp kopartacağım! Yemin ederim kopartacağım! Öhhöö!

KADIN: *(Seyirciye)* Yüzde kırk tahsilat oranına sahip olmasa çıkışını çoktan vermiştim.

KÜLLÜK: *(Boğazını temizler)* Kopartmazsam namerdim! Avukat Hanım! Avukat Hanım! Affınıza mağruren avukat hanım, siz bana dosyayı verin gerisini düşünmeyin—

(Kadın, aniden Küllük'ü ortadan kaldırır)

Gün ortasından akşama kadar Küllük'ün taşkın ve her an ne yapacağı belli olmayan bu halini çekmek zorundaydık. Neyse ki ofisimde -kendisine pek güvenemesem de- denge unsurunu sağlayacak biri vardı. Fırfır!

(Kadının işaretiyle defile müziğinin sesi yeniden yükselir)

KADIN: Henüz otuzlarının başında! Yakışıklı olduğuna derinden inanan! Düzgün giyimli! Hatta kendi çapında metroseksüel.

(Düzelterek) “Bakımlı erkek”.

(Vantilatör, kendisine parfüm sıkarak)

KADIN: Ancak böylesine gösterişli bir plazada çalışıp da lise terk olmanın vermiş olduğu tezatlıktan olsa gerek, işine hırsıyla yaklaşırdı.

(Kadın, vantilatörün hızını arttırır)

KADIN: Çoğunlukla onun prezantabl... *(Düzelterek)* “Derli toplu ve eli yüzü düzgün” çalışan maskesini düşüren de işte bu kontrol edemediği hırsıydı.

FIRFİR: *(Telefonda)* Evet... Dedim ya Bızbız Bank adına... Evet, hukuk bürosundan arıyorum ama Bızbız Bank adına arıyorum.

KADIN: Gerilimli konuşmaları bilhassa sabah saatlerinde yönetmekte zorlanırdı.

FIRFİR: Ne call centerı? Ben call center falan değilim! Hem onun adı çağrı merkezi çalışanı bir kere! Neyse, ben şu anda sizi resmi bir bilgilendirme için bizzat aramış bulunmaktayım!

KADIN: Sonucunda da...

FIRFİR: Avukatım tabii ki!

(Kadın, seyirciye imalı bir şekilde bakar)

FIRFİR: Baro sicil numaram mı? Ne... Oğlunuz mu avukat?

KADIN: Telefondakilere yetmezmiş gibi, ben yokken ofise gelenlere de benzer palavralar savurmaktan kendini alamazdı.

FIRFİR: Hoş geldiniz hanımefendi. Kime bakmıştınız?

Avukat hanım adliyeye kadar gitti. Size nasıl yardımcı olabilirim?

Hmm boşanmak mı istiyorsunuz?

Kimden?

E tabii... Benimki de soru. Ne yazık ki avukat hanım boşanma davalarıyla ilgilenmiyor. Evet... Ancak endişe etmeyin ben de avukatım, bu büronun ortağımı yani... Tabelada ismim yazmıyor evet... Yeni ortak oldum çünkü...

Öğle yemeği saati de geliyor. İsterseniz durumuzla ilgili neler yapabileceğimizi bir şeyler yerken konuşabiliriz.

KADIN: Onu esir alan bu aşağılık duygusuna rağmen, Küllük gibi Fırfır da benim için faydalı bir çalışandı. İyi tahsilat yapıyor ve nerede nasıl konuşacağını iyi biliyordu. Ve şükürler olsun Küllük ile Fırfır, kibarlık konusunda olduğu gibi, öfke ve sinir krizlerinin zamanlaması hususunda da birbirlerinin boşluklarını tamamlıyorlardı.

Ofisimdeki akıl sağlığının, tıpkı bir bayrak yarışı gibi elden ele devredilişine, elbette üçüncü çalışanın da dâhildi. *(Müzik girer. Kadın müziği keser)* Simit!

(Kadın, simitler için kullanılan bir kese kâğıdı çıkartır ve onu bir çorap kuklası gibi eğip bükerek konuşturur)

SİMİT: Buyurun lawyer hanım?

KADIN: Fakülteden nasıl mezun olduğunu anlamadığım, akli beş karış havada, pek fazla umut vadetmeyen stajyerim. Ücret almadığı için buradaydı ve bir çalışanın daha olması, olmamasından iyidir diye düşünüyordum.

SİMİT: Etkileşimim düşmüş.

KADIN: Ancak aramızda pek yaş farkı olmamasına rağmen dertlerini anlamakta da zorlanıyordum.

SİMİT: Algoritmalarda kesin bir hata var.

KADIN: Yaşı gereği bunda bir sorun yoktu tabii ama diğer çalışanlarımı da kendine uydurunca, ortaya son derece vahim görüntüler çıkıyordu.

SİMİT: *(Küllük ve Fırfır'a)* İşaretimle başlıyoruz! Küllük, biraz daha kadrāja gir. Evet, kayıt!

(Müzik girer)

(Kadın mikrofonu bırakmak üzere standa giderken anlatır)

KADIN: Stajyerim, her ne kadar ofisin ciddiyetini arzın merkezine düşürse de borçlulara telefon etmenin dışında getir götür işlerinde de epey faydalıydı. Mesela sabahları krem peynir ve simide aşeren Küllük ve Fırfır'ın ihtiyaçlarını karşılama konusunda... Zaten lakabı da bu hizmetinden ileri geliyordu...

(kadının işaretiyle, ışık genelden lokale döner. Mikrofonu bırakır) Şanslıydım, üçü bir uyum yakalamıştı. Bızbız Bankın görece az sayıdaki dosyalarını idare etmemde de yeterliydim... Ta ki dosyalarını almak için talepte bulunduğum, o ünlü Bızbız Banktan mail gelene kadar.

(Taburede sırtı dönük otururken)

KADIN: Hey Bibi! Maili oku!

BİBİ: Sayın Avukat;

Bankamızın alacaklı olduğu kredi kartı borçlarının tahsil edilmesine yönelik talebiniz incelenmiş ve uygun bulunmuştur. Söz konusu ödenmemiş kredi kartı borçlarının tahsilatı durumunda, tutarın yüzde on beşi tarafınıza aynı ay içerisinde ödenecektir. İşlemlerin başlatılabilmesi için sizleri en kısa sürede Bızbızbızbızbızbı Bank Genel Müdürlüğüne beklediğimizi belirtir, iyi günler dileriz.

KADIN: Voleyı vurdu. Voleyı vurdu...

(Taşkın bir şekilde sevinir)

KADIN: Bana daha çok personel lazım. *(Yazar)* Evet kriterler... Üniversite mezunu... Yok... *(Yazdıklarını siler)* Gerek yok... Yabancı dil... *(Yazdıklarını siler)* Ona da gerek yok... Diksiyonu düzgün, kendini geliştirmeye açık, alkol ve sigara kullanmayan, verilen metinleri telefonda karşı tarafa eksiksiz ve açık bir dille aktarabilen, esnek çalışma saatlerine uyabilecek; bir çağrı merkezi çalışanı aranmaktadır.

KADIN: Ve beklemeye başladım.

(Beklemek ve sümük etüdü)

(En nihayetinde lambanın ışığı yanar. Kadın, ışığı görür ve seyirciye işaret ederek)

(4)

İlanı verdikten birkaç gün sonra; kıpırtısız, genç bir adam, ofisimin açık kalmış kapısında belirdi. Ne kadardır orada dikiliyordu bilmiyorum. Soluk benizli, üstü başı düzgün, acınacak ölçüde saygıdeğer, çaresiz derecede yalnız...

(Uzaktan seslenir. Acele etmeden bekleyerek...)

Merhaba...

(Sessizlik)

Kime bakmıştınız?

(Sessizlik)

Sanırım iş ilanı için geldiniz.

(Sessizlik. Herhangi bir cevap gelmez. Kadın, aniden ironik bir tavırla lambayı tutup hızlı ama yine de kibar bir şekilde sahneye taşır)

Buyurun, buyurun, lütfen çekinmeyin. İçeri geçin.

(Lambanın karşısına oturur. Sessizce lambaya bakar)

Vasıfları üzerine üç beş kelam ettik.

(Sessizlik. Uzun uzun lambaya bakar)

Sonra onu işe aldım. Serinkanlılığı, diğer çalışanlarımla karşılaştırdınca hoşuma gitmişti.

İki bölmeden oluşan mütevazı ofisimde ona bir yer ayarlamaya karar verdim.

(Kadın, lambayı belirlediği bir noktaya nazikçe taşır)

Masasının tam karşısı, pencereyi andıran havalandırma boşluğunu görüyordu.

Her şeyin mahremiyetimize uygun olması için bitpazarından çok uyguna aldığım yeşil, yüksek bir paravanı da Mükerrer ile arama yerleştirdim.

(Çantasından çıkardığı kartondan minyatür paravanı Mükerrer'in önüne koyar)

Böylelikle bu paravan, hem onu görmemi engelleyecek hem de ses menzilimin içinde tutacaktı.

(Tabureye oturur ve Mükerrer'e bakar)

Başlangıçta Mükerrer, olağanüstü bir incelikle çalıştı. Sanki uzun zamandır çalışmaya hasret kalmıştı da telefon görüşmeleriyle yoksunluğunu gidermeyi arzuluyordu...

(Çağrı ve tuş seslerini de barındıran, boğuk bir ritim duyulur. Mükerrer'in ışığı monoton bir şekilde yanıp söner)

Gün boyu yerinden kalkmadan, tüm çalışanlarıma ezberlettiğim aynı cümleleri bir dua gibi söyleyip durarak kısa sürede sayısız tahsilat yaptı...

Ama... Nasıl desem, onun bu istikrarlı halinde beni rahatsız eden bir şey vardı... Hep aynı... Hep aynı... Yani neşeli bir çalışkanlığı olsa onun bu gayretinden zevk duyardım. Ama o tıpkı bir makine gibi hissiz, soğuk ve konuşmadan çalıştı...

(“YAPMAMAYI TERCİH EDERİM (buraya dikkat!)” yazan sayfayı açar)

YAPMAMAYI TERCİH EDERİM (buraya dikkat!)

(5)

bürosundaki bir çağrı merkezi çalışanının görevi, onlara verilen kalıp cümleleri kullanarak borçluları ödemeye “teşvik etmektir”. Ancak bazen aranacak her borçlu için aynı cümleler yetmeyebilir. Bu gibi özel alaka gerektiren durumlarda, personelimi çağırır, repliklerini prova ettirip, ezberletirim. (Bu civarlarda tabureye yerleşir ve bilgisayarı kucağına alır) Mükerrer’i de hemen dibimdeki paravanın arkasına bu gibi durumlarda hızlı iletişim kurmak için yerleştirmiştım. Birlikte çalışmaya başladığımızın altıncı günüydü sanırım. Hayır dört... Evet dördüncü... (Bilgisayarı açar, tüm ışıklar kapanır. Kadını sadece bilgisayar aydınlatır) (Tik tak efekti girer)

Sesini çok az duymuştım...

O ana dek ya her şeyi sessizce onaylayıp, anladığını belirtmiş ya da kırık dökük, önem arz etmeyen kelimelerle iletişim kurmuştu.

Evet, o gün önemli bir dosya hakkında bilgi vermek için ona seslendim.

Acelem var... Hemen cevap alacağımdan şüphem yok... O yüzden bir yandan da bilgisayarımda diğer işlerime bakıyorum. Sağ elim havada... Gelip alması için dosyayı uzatmışım. Dosyayı tutuyorum. Mükerrer hızlıca gelip alsın, ona birkaç yönlendirmede bulunup işime döneyim diye. Sesleniyorum... (Müzik durur)

Mükerrer! (LAMBA YANAR)

(SAHNEDE HEM LAMBA HEM DE LAPTOPUN IŞIĞI YANIYORDUR)

Şu tekstil atölyesi ile ilgili dosyayı sana vermek istiyorum. Gelip benimle birlikte inceler misin? Sessizlik. Bir süre bekledim. Sonra...

MÜKERRER: Yapmamayı tercih ederim. (Müzik tekrar girer)

KADIN: Öylece kalakaldım. Tüm iyi niyetimin zorlamasıyla ilk aklıma gelen, kulağımın beni yanılttığı ya da Mükerrer’in beni tamamen yanlış anladığı oldu. Bu yüzden talebimi olabilecek en berrak şekilde tekrarlamaya karar verdim. (Müzik tekrar durur)

Diyorum ki şu tekstil atölyesinin icra dosyasıyla senin ilgilenmeni istiyorum. Gelip benimle inceler misin?

MÜKERRER: Yapmamayı tercih ederim.

(Işıklar “genel”e döner. Kadın sinir bozukluğuyla bilgisayarı kapatır. Paravanı alır)

KADIN: Yapmamayı mı tercih edersin? Ne demek istiyorsun? (Kalkıp Mükerrer’in yanına geçer) Yoksa sen Küllük’le kahve içmeye mi başladın ha? Derhal şu dosyayı benimle birlikte incelemeni istiyorum. Duydun mu? Git al şunu.

MÜKERRER: İncelememeyi tercih ederim.

KADIN: Dedi... Gözümü dikip ona baktım. Yüzünde boş bir sakinlik ifadesi vardı. Üzerinde tek bir heyecan kırıntısı yoktu. Tavrında en ufak, en ufak bir tedirginlik, öfke, sinir ya da ne bileyim küstahlık olsa, hiç durmaz hemen onu kapının önüne koyardım. (Lambanın yüzünü masaya çevirir) Ama o tüm sükûnetiyle bir müzayededen çok ucuza kapattığım, masamdaki güneş enerjili, led ışıklı, sürdürülebilir bereket tanrıçası büstüne bakıyordu. *(Lamba söner... Kadın, karton paravanı tekrar aralarına yerleştirir ve çömeldiği yerden konuşur)*

(6)

Bu olaydan yaklaşık bir veya iki hafta sonra, önemli bir tahsilat için bütün personelimi toplamaya karar verdim.

(Kadın, tabureye Küllük, Fırfır ve Simit’i yerleştirir)

Batık bir işletmenin kredi borçlusu, dört bir koldan aranıp ödemeye teşvik edilmeliydi. Her zaman olduğu gibi tüm personelime genel bir bilgilendirme yaptıktan sonra söylemeleri gereken cümleleri ezberletip, onları sahaya sürecektim.

“ Herkes burada mı arkadaşlar?”

Diye seslenince, Küllük, “Mükü yok” cevabını verdi. Sonra hepsi birden kıkırdadı. Anlaşılan Mükerrer de lakabını elde etmiş diye düşündüm ve hiç ciddiyetimi bozmadan seslendim:

Mükerrer! Bekleniyorsun!

MÜKERRER: Ne isteniyor?

KADIN: Hani toplantı yapıyoruz ya toplantı... Senin de katılman gerekiyor?

MÜKERRER: Ben katılmamayı tercih ederim.

(Tabureyi ve üzerinde duran kuklaları kendinden uzaklaştırarak)

KADIN: Neden?

MÜKERRER: Katılmamayı tercih ederim.

KADIN: (Gidip paravanı kaldırıp ona bakarak) Öyle tuhaf bir yanı vardı ki... Nasıl desem... Herhangi bir insani ifadeden yoksundu... Tekrar ikna etmeye çalıştım.

(*Mükerrer'e*) Bak, dördünüz de aynı borçluya günün belli aralıklarında telefon edip taciz... Yani telefon edip borcuyla ilgili bilgilendireceksiniz. Ben de size repliklerinizi ezberleteceğim.

MÜKERRER: Ezberlememeyi tercih ederim.

KADIN: (Dünya dışı bir varlığı inceler gibi) Her dediğimi anlıyor... Evet, anlıyor ama sanki daha büyük bir yerden gelme keyfilikten dolayı bu şekilde cevap veriyor.

(Kuşatarak) Demek dediğimi yapmamaya kararlısın?

Öyle mi?

MÜKERRER: Toplantıya katılmamayı tercih ederim.

(Paravanı tekrar yerine koyar ve çömeldiği yerden konuşur)

KADIN: Dedi. İnsan bu gibi mantıksız, saçma sapan durumlar karşısında kalınca, kendini olayın dışındaki kişilere onaylatma ihtiyacı duyuyor.

(Taburenin bulunduğu noktaya geçerken)

Arkadaşlar ne diyorsunuz bu duruma? Haklı değil miyim?

(Kuklalar kendilerine ait nidaları çıkarırlar. Kadın, Simit'i konuşturduktan sonra onu yere atar)

SİMİT: Offf...

KÜLLÜK: Hak puu!

FIRFİR: Lalalalaaa...

(Bulunduğu noktadan)

KADIN: (*Mükerrer'e*) Yaa işte duyuyorsun değil mi? Arkadaşların ne diyor? Hadi çık oradan da değimi yap!

Dedim ve sustum.

Sessizlik.

Cevap yok.

Sığınağından çıkmadı. Ben de çözüm aramayı erteleyip, diğer çalışanlarımın söylenmeleri eşliğinde toplantıya devam ettim.

(Arka ortada su içer, aşağıdaki replikleri söylerken belki burada ceketini de çıkarır mikrofon sehpasına asar)

(MÜKERRERİN BOYNUNU AŞAĞIYA İNDİRİR)

(7)

(Su içtiği noktadan) Aradan birkaç gün geçti...

Bir şey yapmasını talep etmemiştim ve sürekli onu gözlüyordum.

(Mükerrer'e) Mükerrer öğlen oldu, istersen gel birlikte yemeğe çıkalım.

MÜKERRER: Çıkmamayı tercih ederim.

KADIN: Burada mı yiyeceksin?

(Seyirciye) Hiç yemek molasına çıkmadığını fark ettim. Aslında benim bildiğim, ofis dışında hiçbir yere gitmemişti. Fakat bir sabah, Simit'in paravanın arkasına doğru sessiz sedasız çekildiğini gördüm.

(Yerden "hişşt..." diye seslenir. Bir süre tekrar eder ve Simit onu duymaz. Ardından kurnazca yerden alır ve kenara çeker.) Simit, gel bakayım buraya.

SİMİT: (elini kuklaya geçirir geçirmez konuşur) Vallahi ben yapmadım.

KADIN: Neyi?

SİMİT: Küllük yaptı?

KADIN: Ne yaptı?

SİMİT: Bilmiyor musunuz?

KADIN: Bilmiyorum Allah sizi kahretmesin. Öğrenmek de istemiyorum. Şimdi sen soruma cevap ver. Paravanın arkasında ne yapıyordun?

SİMİT: Hiiç.

KADIN: Ne hiç?

SİMİT: Simit götürüyorum. Kendi istedi.

KADIN: Bu kadar mı?

SİMİT: (Çok önemli bir bilgi verircesine yaklaşmasını işaret ederek) Krem peynir yememeyi tercih ederim dedi.

KADIN: Tamam gidebilirsin.

(Simit'i fırlatır. Son kelimeyi yutarak sorar) Bana bak, Küllük yine ne yaptı?

(Taburenin arkasında, tabureye kapanarak) Demek hiç doğru dürüst yemek yemiyor. Belki vejetaryendir. Ya da ne bileyim, kilo almak için bir tür karbonhidrat diyeti yapıyor da olabilir. Ama bu şekilde beslenmek insanın bünyesine iyi gelmez ki.

(*Seyirciye*) Peki ya benim durumumda birine ne iyi gelir?

(“PEKİ, BEN NE YAPMALIYIM?” yazan sayfayı büyük bir sancıyla açar)

PEKİ, BEN NE YAPMALIYIM?

(8)

(Devam eden sancısı onu mikrofonun arkasına sürükler. Bir kuyuya sırrını söyler gibi...)

Nothing so aggravates an eartes person as a passive resistance.

“Hiçbir şey iyi niyetli bir insanı pasif direniş kadar sinir edemez.”

Ne yapacağım? Ne yapacağım? ...

Eğer ben onu kovarsam, bir başkası hayli hayli kovar. Ortada kalır. Ee kovmazsam da bir işveren olarak onu hep alttan almam gerekir... Bu tavrıyla hiçbir yerde tutunamaz ki... Ne yapacağım ben?

(*Mikrofonu seyircilerden birkaç tanesine tutar. Onların görüşlerini alıp küçük bir forum oluşmasına teşvik eder*)

Görüş bildirdiğiniz için teşekkür ederim. Ama ben yazarın bana çizdiği yoldan devam edeceğim.

(Tabureye oturur)

Işıkları kapatalım. Yabancılaştırma bitti.

Bir anlamda Mükerrer'i kovmam, aç bırakmam demek. Bunu yapamam... Olmaz... (Yön değiştirir) Onu biraz idare edip, görmezden geleceğim. Hem iyilik yapmanın ne gibi kötü bir tarafı olabilir ki? Değil mi? (Yön değiştirir) Bu sayede ben de öz onaylamamı kazanırım işte. Onunla arkadaş olurum. Acayip, başına buyruk hallerine göz yumarım. (Yön değiştirir) İşten kovmam. Sayemde müşkül duruma düşmeyeceği için de asgari ücret artı sigorta masrafları karşılığında maneviyatımı tatmin ederim... (Sırtı dönük kalır ve sırtı düşer) Diye düşünmüştüm.

Ama sonra vicdanım patronluk hissiyle birleşerek beni tahrik etti. Sadece öz onaylanma değil, Mükerrer tarafından da onaylanmak istiyordum. Bir gün öğleden sonra bu his beni yine ele geçirdi ve şu sahne oynandı.

(9)

Mükerrer?

Cevap yok.

(Biraz yaklaşır)

Mükerrerciğim?

Sessizlik.

(Tabureyi alıp yanına oturur ve paravanı eline alır)

Mükü?

MÜKERRER: Benden ne isteniyor?

KADIN: Her şey iyidir, yolundadır umarım.

(Arzusunu dile getirmekte tereddütlüdür)

Şey... Ne güzel havalar... Değil mi?

(Elini yavaşça uzatır ve naifçe dokunur)

Aranacaklar listesini seninle oturup düzenlemek istiyorum!

(Büyük bir gerilimle cevabı bekler)

MÜKERRER: Yapmamayı tercih ederim.

(Spor müsabakalarında kaçırılan bir skora tepki verircesine paravanı yere atar)

KADIN: Hadi be!

(Tabureye yani toplantı salonuna yönelir) Küllük! Yahu bu beni yine reddediyor. Ne yapayım ben şimdi?

(Seyirciye) Dikkatinizi çekerim olay öğleden sonra oluyor.

KÜLLÜK: Affınıza mağruren avukat hanım, anasını sikin! Gel lan buraya! Yetti be!

(Küllük, Mükerrer'e saldırmak üzere ileri atılır. Kadın, onu engeller)

KADIN: Dur! Yahu dur! Ne yapıyorsun? Geç yerine! Geç! Burası nezih bir iş yeri!

Fıfır, ne yapacağım ben bu Mükerrer'le? He? Bari sen doğru düzgün bir akıl ver.

FIRFIR: Hanımefendi, açıkçası kendisinin pek bir iş yaptığı söylenemez. Bu nedenle maaşının, Küllük'le benim aramda paylaştırılmasının iyi bir çözüm olacağı kanaatindeyim.

SİMİT: Ben ne oluyorum burada?

KÜLLÜK: Sana ne oluyor lan parlak!

SİMİT: Yürü git be! Avukat hanım bu öğle arasında bira içti yine!

(Küllük ağlamaya başlar)

KÜLLÜK: Hain! Hainsin sen!

KADIN: Yeter, kesin sesinizi. Size akıl danışanda kabahat!

(Bir müddet bekler) Ben de kendimi tutamıyordum ki. Yeniden Mükerrer'i test etmeye gittim.

(Mükerrer'in yanına gider ama sırtı ona dönüktür)

(Mükerrer'e) Mükerrer, güvenliğe kadar bir gidip tebligat gelmiş mi bakar mısınız?

MÜKERRER: Bakmamayı tercih ederim.

KADIN: Gitmeyecek misin yani?

MÜKERRER: Bakmamayı tercih ederim.

(Arkaya sessizce çekilir. Başını duvara hafifçe vurur. Bir süre orada zaman geçirdikten sonra toparlanır. Ve tekrar yüzünü döner)

Mükerrer!

(Mükerrer'e yönelir)

Mükerrer dedim!

MÜKERRER: Benden ne isteniyor!

KADIN: Hemen Fırfır'a seslen yanıma gelsin!

MÜKERRER: Yapmamayı tercih ederim...

KADIN: (Kenarda duran tabureye yönelir) Pekâlâ! Öyle olsun Mükerrer Bey! Öyle olsun! Yapmamayı tercih edin bakalım. Daha ne kadar edeceksiniz.

(Seyirciye) Ona karşı artık çok net olmak istiyordum.

(Mükerrer'e) Yapmamaya devam edin lütfen! Çünkü devam etmezseniz incileriniz dökülür!

(Seyirciye) Kendisi açısından ortaya çıkabilecek olumsuz sonuçları düşünmeliydi.

(Mükerrer'e) Harikasın ya! Gerçekten! Ama bu hep böyle devam etmez Mükerrer! Devam etmez!

(Seyirciye) Tam olarak böyle düşünüyordum. Yani neredeyse... (Sahne kararır)

(10)

(Kadın, çarşafın altında bilgisayarına günlük tutmaktadır)

Sevgili günlük... Geçen gün bana yine yapmamayı tercih ettiğini söyledi. Hem de birkaç kez. Ama biliyor musun? Zamanla ona alışmaya başladım. Bunu kimseye söyleyemiyorum... O kanaatkârlığı, düzenliliği, hiçbir kötü huyunun olmayışı ve o rahat, kendinden emin halleri... Tüm bunlar aslında onun benim için bir kazanım olduğunu gösterdi.

(Çarşafın altından çıkar nefes alır. Tekrar girer) Ama bence en önemli husus, Mükerrer'in mütemadiyen orada olması. Evet orada. Sana bahsettiğim paravanın arkasında. Aslında objektif bakıldığında o öyle disiplinli biri ki... Sabahları en önce geliyor mesela. Yani ben geldiğimde o hep çoktan orada, paravanın arkasında, penceremsi havalandırma boşluğuna bakıyor.

Bütün gün büroda. Öğle molasına bile çıkmıyor. Çay, kahve almaya falan da gitmiyor. Bu yüzden mesai saatlerine bağlılık konusunda, diğer personellerimden kat kat iyi.

Ee akşamları ben çıkarken de o hala, düşünebiliyor musun, o hala yine paravanın arkasında bekliyor. Böyle bir sebat. Tıpkı daha yeni okuduğum o romandaki... (Çarşaftan çıkar) Adı da neydi romanın unuttum. Hani bilge bir adamı görmek için babasından izin isteyen çocuğun olduğu...

Aman neyse işte... O romanda, çok uzaklardaki bilge bir adamı görmek için evden ayrılmak isteyen bir çocuk var. Ancak babası gitmesine izin vermiyor. Sonra da çocuk, bulunduğu yerden hiç kımıldamadan, babasını ikna etmek için müthiş bir kararlılıkla tüm gün ve tüm gece, dimdik ayakta duruyor. (Bilgisayarı kapatır) Tıpkı Mükerrer gibi... (Çantayı dans edeceği alanın yanına koyar. Boynuna de telefonu asar. Müzik girer)

(II)

(Sağ arka köşede yüzünü seyirciye dönmeden çılgın şekilde dans eder. Müzik azalırken kadının telefonun ışığını açar. Kahkahalarla söze girer)

KADIN: Bulacağım! Güldürme beni!

(Adam konuşur)

Ofisimin hangisi olduğunu biliyorum tabii ki.

(Adam konuşur)

Doğru kapı bu.

(Adam konuşur)

Eve gidemem. Bunun dönüşü var. Zaten birazdan mesai başlar, ben de kendime gelirim.

(Kadın, çantasını karıştırmaya devam eder. Sessizlik)

Hem sen niye geldin ki ya buraya?

(Adam konuşur)

Ben mi gel dedim?

(Adam konuşur)

Hadi ya... Hiç hatırlamıyorum.

(Adam konuşur. Kadın, giderek artan bir tedirginlikle)

Ne? Öyle mi dedim sana!

(Adam konuşur)

Oha!

(Adam konuşur)

Tamam, tamam yeter!

(Adam konuşur)

Ya ben... Ben gerçekten... Çok özür dilerim... Biraz fazla içtim. Gevezelik yapmışım belli.

(Adam konuşur)

Yok, yok gerçekten... Gerçekten çok özür dilerim!

(Adam konuşur)

Heh! Anahtarı da buldum. İyi sabahlar.

(Adam konuşur)

He?

Kahvem yok ki...

(Adam ısrar eder)

Yemin ederim yok. Biz ofise dışarıdan sipariş ediyoruz.

(Adam ısrar eder)

Maalesef, dinlenmem lazım. İyi sabahlar tekrar.

(Adam ısrar eder)

Demişimdir de hatırlamıyorum ki.

Neyse iyi sabahlar tekrar.

(Adam ısrar eder)

Yatıp uyuyacağım diyorum... Ne ilgisi var bunun çocuklukla?

(Adam daha çok ısrar eder)

Bak... Hatırlamıyorum diyorum sana.

(Adam sesini yükseltir)

Ştt! Sessiz ol biraz.

(Adam daha yüksek sesle)

Ne diyorsun sen be düzgün konuş!

(Adam bağırır)

Düzgün konuş!

(Adam bağırır)

Bak bağırma!

(Adam bağırır)

Bağırmasana!

(Adam bağırır)

Sus... Sus diyorum sana. Sus!

...

(Adam bağırır)

Eh... Kes be kes! İstemiyorum diyorum lan! Var mı bir diyeceğin? İstemiyorum! Çünkü şimdiki tercihim bu. Anladın mı? Çünkü canım öyle istiyor! Çünkü şu anda, şu karşımda duran, şükürler olsun ki yüzünü göremediğim, saçma sapan adama, kahve yapmamayı tercih ediyorum!

(Mükerrer'in ışığı yanar ve sahne "alacakaranlık"a boyanır)

MÜKERRER: Bu saatte gürültü yapmamanızı tercih ederim.

KADIN: Mükerrer!

(Arkasını dönüp adama çıkışacakken)

Bana bak! Gitmiş... Mükerrer...

(Sarılarak) Çok teşekkür ederim. Salağın teki yakama yapıştı. İyi ki buradaydın.

(Durumu idrak ettikten sonra temkinli bir şekilde)

Ama... İzinle sana bir şey soracağım.

MÜKERRER: Sormamanızı tercih ederim.

KADIN: Bu saatte burada ne yapıyorsun?

(İçeri girmek için yeltenir)

MÜKERRER: Şu anda müsait değilim. Toparlanmam lazım. Arzu ederseniz caddede biraz hava alıp öyle gelin. (Işığı kapanır)

KADIN: (Aniden kapı yüzüne çarpar) Mükerrer!

(Çarpma etkisiyle geri geri adımlar) Kapıyı yüzüme kapattı. Gayri ihtiyari kendi ofisimin kapısından uzaklaştım. Ve dediği gibi caddeye çıkıp beklemeye koyuldum.

(Sahnenin köşesine gider oturur ve sakız çiğneme etüdünü yapar) (seyirci ışıkları yanar)

Herhalde şimdi müsaittir. (Kalkar)

(*Seyirciye*) İçim içimi yiyordu. Tedirgin bir merakla yeniden kapının önüne vardım.

(Lokal ışığın düşeceği muhtemel dairenin çizgisine gelir)

Bir engelle karşılaşmadan kapıyı açıp içeri girdim. (Bir adım atar ve temkinli bir şekilde etrafa bakar)

("Alacakaranlık", "lokal" ışığa döner)

Mükerrer... Mükerrer neredesin? Mükü... Burada mısın?

Gitmiş.

(Kadın, sahnenin önündeki karton kutuya doğru yönelir. Kutunun içinden baskı şeklinde tıraş köpüğü ve tıraş fırçası görseli çıkarır)

Bu ne ya?

(İçinde köpüklü suların olduğu bir leğen görseli çıkarır)

Bu?

(Yığınla bayatlamış simitlerin olduğu, seyyar satıcıların tepsilerini andıran bir görsel çıkarır)

Ama...

(Kadın artan bir hızla ne var ne yoksa ortaya dökmeye başlar. Bunlar sırasıyla diş fırçası, pilli radyo, el feneri, eski moda alt üst içlik takımı, uyku kukuletası, battaniye ve yastık görselleridir)

Burayı... Burayı kendine bekâr evi yapmış. (Bulunduğu yere yayılır)

Sarsılmıştım. Bunu hangi yüzle, hangi cesaretle yapmıştı? Düşündüm... Düşündüm... Düşündükçe öfkem yavaş yavaş merhamete dönüştü. Ve şöyle dedim;

Ne sefil bir yalnızlık... Ne dehşet verici bir yoksulluk...

(Yerden dizlerinde yükselme pozisyonuna gelir)

O sabah, Mükerrer'in ofisimdeki yaşamına tanık olduğumda, ortak bir insanlık bağının, beni karşı koyamadığım bir kasvetin derinliklerine doğru, çaresizce sürüklediğini hissettim. Kardeşçe bir melankoli... O gün ofiste şu sonuca vardım; Mükerrer ile ben, ikimiz de bu kozmosun parçacıklarıyız...

(Derin bir içsel huzura doğru tam yönelmişken, Mükerrer'in telefonunu fark eder)

Bu...

(Telefonu alır. Bir an duraklar, telefonu kurcalayıp kurcalamama konusunda tereddüt eder)

Yok canım... Daha neler...

(bir an sonra)

Niye olmasın, biz aynı kozmosun parçacıklarıyız.

Şifre koymamış. Sosyal medya yok. Zaten olsa şaşardım. Hmm... Çağrı geçmiş, yok. İnternet aramaları, bakayım, o da yok. Fotoğraf yok, video da yok. Yuh! Rehber yok... Hiçbir şey yok... Aa banka uygulaması. *(Kendini ikna etmek için)* Onu soyacak değilim ki, neticede maaşını ben veriyorum.

(Seyirciye) Birini tanımak istiyorsanız ya çöpünü kurcalayın ya da hesap hareketlerini. Hmm... Bunun şifresi ne şimdi... Ne olabilir ki? *(Bir an düşünür)* 0-0-0-0? Doğru! Anlaşılan şifre koymamayı tercih etmiş. Evet, hesap hareketleri. Gelen ödemeler... Bunlar benim yolladıklarım... İyi de maaşlarına hiç dokunmamış. Nasıl ya? Başka hesap hareketi de yok.

(Aniden ışık kapanır, hemen ardından yanar. Boynuna astığı telefonla konuşur)

(12)

(Seyirciye göre sağdaki duvar kenarında zemini veya duvarı kullanarak sarsılmış bir vaziyette)

Anne, adam resmen ofisime kamp kurmuş, orada yaşıyor. Her soruma aynı cevabı veriyor. Yok, korkmuyorum ama... Babam mı o? Anne sana duymasın demiştim. Hayır, babacığım bir şey saklamıyorum. Erkek arkadaşım değil baba, çalışanı. Kaba kuvvet gerektirecek bir durum yok. Hayır, mobbing... *(Düzelterek)* “Yıldırma” değil. Yıldırmaya maruz kalmam için benim çalışan, onun da patron olması lazım. Tam tersi de mi olur? Neyse baba telefonu anneme verir misin? Bir odaya falan geçtin mi? Heh, anne bak, bu adamdaki bütün tuhaflikları yeni yeni anlıyorum. Yapmamayı tercih ederimden başka ağzından bir laf çıkmıyor; öğle paydosunda yemek yemediği gibi o arada ne bir şey okuyor ne de video izliyor. Bak abartmıyorum, sabahtan akşama kadar havalandırma boşluğuna bön bön bakıyor... *(Dinler)* Anncim ne lokantası, hiçbir bir yere gitmediğine; sevgilisi olmadığına; kimseye kendinden bahsetmemeyi tercih ettiğine; o solgun, cılız haline rağmen hiç hastalıktan şikâyet etmediğine o kadar eminim ki.

(Annesini dinler)

Tamam, anncim sen merak etme. Onunla soğukkanlılıkla, yapıcı bir şekilde konuşacağım. Davranışlarını düzeltmesi için... Eğer bir şeyleri yine yapmamayı tercih

ederse ya da ne bileyim kaçamak cevaplar verirse, tazminatını fazlasıyla hesaplayıp bu konuyu sonsuza kadar kapatacağım.

(13)

(Duvarın kenarında bulunduğu yerden)

Ertesi sabah.

Mükerrer...

Hadi gel biraz. Tercih etmeyeceğin herhangi bir şey yapmanı istemeyeceğim söz. Sadece sohbet etmek istiyorum.

(Mükerrer net bir şekilde yanar. Ancak bir şey söylemez)

Ailen nerede yaşıyor?

MÜKERRER: Yapmamayı tercih ederim.

KADIN: Söylememeyi tercih ederim demek istedin herhalde. Yani söylesen iyi olur.

(Sessizlik)

Bizimkiler buraya çok yakın oturuyor...

(Sessizlik)

(Giderek derinleşerek) Ben tek çocuğum... Kardeşim yok. Olmasını da hiç istemedim galiba...

(Sessizlik)

Ama belki de benim bilmediğim kardeşim ya da kardeşlerim vardır. Olabilir yani... Babam çok çapkın bir adamdı...

Aslında annem de çapkındı. Ama beni sevgi ile büyüttüklerini söyleyebilirim.

(Hafifçe Mükerrer'e dokunur)

Kendin hakkında herhangi bir şey söylemeyecek misin?

MÜKERRER: Söylememeyi tercih ederim.

KADIN: Neden?

MÜKERRER: Söylememeyi tercih ederim.

KADIN: Tamam da neden diyorum sana? Var mı bir gerekçen?

MÜKERRER: ...

KADIN: Burada seninle insan gibi konuşmaya çalışıyorum... Sana söylüyorum, duyuyor musun beni?

Masamdaki güneş enerjili, led ışıklı, sürdürülebilir bereket tanrıçası büstüne bakıyordu yine. “Nedir cevabın Mükerrer Bey” dedim. Cevap vermesi için içimden saymaya başladım. Bir, iki, üç, dört... Bana ne kadar süre meydan okuyacağını merak ediyordum. Yedi, sekiz, dokuz... Hala büste bakmaya devam ediyordu... On üç, on dört... Bir an hiç cevap vermeyecek diye düşünündüm. Ve tam on dokuzuncu saniyede bembeyaz olmuş dudaklarını belli belirsiz titreterek “Şu anda cevap vermemeyi tercih ederim” dedi!

(Nefes egzersizi yaparak sakinleşmeye çabalarken ışık genele döner)

Tamam Mükerrer... Ne yapalım... Cevap verme... (Kalkar ve Mükerrer’e dostça dokunur) Ama bak senden bir arkadaşın olarak rica ediyorum, bu ofisin bazı kuralları var. Bunlara uymaya çalış. Şimdi bana yarından itibaren işine dört elle sarılacağını söyle... Birazcık mantıklı olacağım de.

(*Sessizlik*)

(Mükerrer’i tutup sarsar)

Söyle şunu Mükerrer.

MÜKERRER: Birazcık mantıklı olmamayı tercih ederim.

KADIN: (Kuklaların bulunduğu toplantı köşesine yönelir) O sırada gizli gizli konuşmalarımızı dinleyen Fırfır, hışımla konuşmanın ortasına daldı!

FIRFIR: Tercih etmiyor musun?

(Fırfır, uzak bir noktadan tehditler savurur)

Gel ben sana komple tercih ettireceğim! Gel! Gel Lan! Gelsene!

KADIN: Fırfır! Şimdilik bizi yalnız bırakmanı tercih ederim.

(*Seyirciye*) Nedense son zamanlarda bu tercih kelimesi sinsice dilime yapışmıştı.

FIRFİR: Siz nasıl tercih ederseniz hanımefendi.

KADIN: *(Seyirciye)* Etrafımdakilerin de...

KÜLLÜK: Affınıza mağruren avukat hanım. Size söylemek istediğim bir şey var.

KADIN: Söyle.

KÜLLÜK: Dün ben bizim bu Mükü'yi düşünüyordum... Düşündüm, düşündüm dedim ki her gün şöyle iyi kıvamda yarım kilo bira içmeyi tercih etse, hayırlısıyla her şey yoluna girer.

KADIN: Demek herkese bulaşıyor!

KÜLLÜK: Affınıza mağruren, ne bulaştı avukat hanım?

KADIN: Demin söylediğin.

KÜLLÜK: Ne dedim ki?

MÜKERRER: Biraz sessiz olmanızı tercih ederim.

KADIN: Bu işte bu!

KÜLLÜK: He anladım “tercih etmek”... Evet, garip bir kelime. Şahsen ben hiç kullanmam aslında ama avukat hanım dediğim gibi, eğer tercih edecek olsaydım—

(Kadın, Küllük'ün sözünü keserek)

KADIN: Küllük! Dışarı çık lütfen!

SİMİT: *(Fısıltıyla)* Küllük yemin ederim burada böyle oturup duracağıma, senin yerinde olmayı tercih ederim.

KADIN: İkiniz de çıkın!

(İlk kez işten çıkarmayı dile getiriyor) Benim ve çalışanlarımın, aklını değilse de, bir ölçüde dilini bulandırmaya başlayan bu manyak adamdan kesinlikle kurtulmam gerektiğine karar verdim. Ama işten çıkaracağımı ona hemen bildirmemeliydim.

(Arka ortada su içer. Yüzüne biraz su çarpar)

(14)

Ve ertesi gün.

Mükerrer, her zaman olduğu gibi yine paravanın arkasında dikilmiş, havalandırma boşluğuna bakıyordu. Ben de onun bu klasikleşmiş zaafını, aldığım kararı uygulamama zemin hazırlayacak bir fırsat olarak düşünüp hemen atıldım.

(Patron edasıyla ona yönelir) Neden telefonda değilsin?

MÜKERRER: Artık telefon etmeyi bıraktım.

(Aşağıdaki soru-cevap bölümü bulunduğu yerden ilerler)

KADIN: Nereden çıktı bu?

(Seyirciye) Çok sinirlenmiştim.

(Mükerrer'e) Peki ne yapacaksın şimdi?

(Seyirciye) Ona bağıırıyordum.

(Mükerrer'e) Borçluları aramayı bıraktın demek...

MÜKERRER: Bıraktım.

KADIN: Neden?

MÜKERRER: Sebebini görmüyor musunuz?

KADIN: Neymiş o?

(Öfkesinin yerini, gülünç derecede bir merhamet duygusu alır. Gözünü Mükerrer'den ayırmadan seyirciye)

Dik dik baktım ona. Yüzünde تنها bir ifade vardı.

(Mükerrer'e) Mükerrer...

(Seyirciye) Çok garip, sanki beni duymuyor gibiydi...

(İşitip işitmediğini kontrol etmek için parmaklarını şıklatarak ses çıkarır) Hiç tepki yoktu.

(Mükerrer'in arkasına geçer ve elini birkaç kez çırpar.) Mükerrer!

(Seyirciye) İşitmiyordu.

(Elini çırpar ve yüksek sesle Mükerrer'e seslenir) Mükerrer!

Yok, duymuyordu. Duyuyorsa bile en iyi ihtimalle kısmen sağır olmuş falan diye düşündüm.

(Ona dokunur ve kendi kendine) Anlıyorum... Demek çalışamama sebebin bu...

Kendi kendime, saatlerce telefonda konuşan çağrı merkezi çalışanlarının böyle bir rahatsızlık yaşamasının pek muhtemel olduğu sonucuna vardım ve—

(Tasa yüzünü gösterip, belki tutup, bağırarak) Hiç mühim değil, gerçekten... Sen güzelce dinlen, iyi olana kadar kimseyi arama, kulaklık falan da takma. Ben şimdi eczaneye kadar bir gidip sana damla alacağım. Sabah, akşam kulaklarına damlatırsın bir şeyciğin kalmaz.

(Nedenselliği kurarak kendini ortaya açar, huzurlu...) Aradan günler geçti. Hiç reddedilmedim. Çünkü Mükerrer'den bir şey yapmasını istemedim. O sadece paravanın arkasında durup pencereden muhteşem manzarasını seyrediyordu (Onu manzarasına doğru çevirir) Kulaklarının iyileşip iyileşmediğini çok merak ediyordum (*Bir an düşünüp Mükerrer'e baktıktan sonra*) Görünüşe bakılırsa iyileşmiş gibiydi... (Seyirci ile paylaşarak olduğu yerden yavaş öksürür sonra yaklaşıp yüksek öksürür. Sonra gerçekten öksürür ve su içmeye gider.)

(*Mükerrer'e şefkatle*) Mükerrer beni duyabiliyor musun?

MÜKERRER: (*Aniden*) Evet.

KADIN: Güzel... Geçmiş olsun. (Es) O zaman şimdi tekrar telefonun başına geçebilirsin?

MÜKERRER: Yapmamayı tercih ederim.

KADIN: Neden? Tam iyileşmedin mi yoksa?

MÜKERRER: Telefon etmemeyi tercih ederim.

KADIN: Ne? Tut ki kulakların iyileşti, eskisinden de iyi oldu gene mi telefon etmeyeceksin?

MÜKERRER: İşi bıraktım. (Mükerrer söner)

KADIN: Dedi ve kayboldu. Resmen ofisimin demirbaşydı artık. Bilgisayarlar, koltuk, masalardan bile daha hareketsiz bir demirbaş... (Tabureye oturur) Peki, ben ne yapacağım şimdi? Hiçbir diyaloga yanaşmayan bu adam, elimi kolumu bağlamıştı. Kendisinden bir

fayda gelmediği gibi, vurdumduymazlığı diğer personellerime de bulaşmış, baştan savma aramalar yüzünden günlerdir tahsilat falan yapılmamıştı. Başka ne olacaktı ki? Adam iş yerimin ortasında, direnişi temsil eden etten kemikten bir heykel gibi dikilip her şeyi reddederken, ben nasıl diğerlerine söz geçirip burayı yönetecektim? Hayır, tırnaklarımla kazıyarak yarattığım bu ekosistemin mahvolmasına göz yumamazdım. Ne duruyor o zaman dedim. He? Ne duruyor? Gönder gitsin. Tamam, bir yandan üzülyordum haline ama varlığı da ciddi derece sıkıntı veriyordu. Bir akrabasının, bir arkadaşının adını söylese hemen onlara ulaşır, bu zavallı adamı koruyup kollayacak bir kurum bulmaları için yardımcı olurum. Ama yalnızdı işte... Yapayalnız...

(“GÖNDERMEYİ TERCİH EDERİM” yazan sayfayı açar)

GÖNDERMEYİ TERCİH EDERİM

(15)

Sonunda işimin gerektirdiği sorumluluklar, beni başka bir şey yapmaya mecbur bıraktı...

(Mükerrer'e) Mükerrer, üzgünüm ama seni işten çıkarmam gerekiyor. Bir hafta içinde burayı terk etmelisin. O zamana kadar kendine kalacak bir yer bulman lazım. İstersen bu konuda sana yardım edebilirim. Aklında bulunsun. Neyse... Buradan büsbütün parasız ayrılmaman için tüm imkânlarımı zorlayacağım. Unutma bu saatten sonra bir hafta.

(Sırtı dönük) Süre başladı.

(Yüzü dönük) Süre doldu.

(Çantayı almaya giderken, dramatik, sabit ve esli bir şekilde... Işık genele dönebilir) Vakit geldi Mükerrer... İnan çok üzülyorum... Ama artık buradan ayrılman lazım. Al, nakit para. Kendine iyi bak Mükerrer... Hadi şimdi git.

MÜKERRER: Gitmemeyi tercih ederim.

KADIN: Gitmelisin! Mükerrer bak bu para senin. Bu ay ve önümüzdeki üç ay. Hak ettiğinden fazlası. Hepsi burada. Almıyor musun? O zaman hesabına yatırırım.

(Çıkmaya hazırlanır) Şimdi ben gidiyorum. Eşyalarını ofisten aldıktan sonra kapıyı çekip çıkabilirsin. Senden başka herkes gitti. Sabah geldiğimde seni göremeyeceğim. Onun için

hoşça kal. Bundan sonra yeni yerinde sana yardımcı olmam gerekirse beni mutlaka ara...
(Bir adım attıktan sonra oradan bakarak) Hoşça kal Mükerrer...

(*Mükerrer'e bakıyorken seyirciye*) Cevap vermedi. Yıkılmış bir tapınağın son sütunu gibi kendinden başka kimsenin kalmadığı ofisin ortasında, dilsiz ve yalnız, duruyordu öylece...

(perde arası yazan sayfayı açar)

(16)

(Telefonla konuşurken seyircilerin arasında dolaşır. Diğer duvar kenarında veya sahne yükseltisinde airpod ile konuşur) Artık bitti annecim. Gerçekten. Yo hiç öyle bağırma çağırma olmadı. Evet... Gayet medeni bir şekilde.

(*Annesi konuşur*)

(Yavaş yavaş sahneye geçip sabahlığını giymeye başlar) Çok kolaydı aslında. Şöyle ki öncesinde gideceğine inanmıştım zaten. Yani kendimi inandırmaya çalışmadan inanmıştım. Sonra gidip onunla konuşurken de söylediğim her şeyi bu inancımın zeminine inşa ettim. Ve sonuç...

(*Telefondan babasının sesini de duyar*)

Hayır, baba erkek arkadaşımın ayrıldım. Erkek arkadaşım mı kim? Yok öyle biri...

(Tabureyi etrafı toplar gibi ortaya çeker ve çantayı da hemen yanına koyar)

Tamam, ayrıldım dedim ama erkek arkadaşımın ayrıldım dedim... Yani... Off ne diyorum ben. Tamam, baba sonra konuşuruz.

(Göz bandını alnına takar. Tabureye bir masalda gibi yerleşir) O gece zaferimin tadını çıkararak tatlı bir uykuya daldım.

(Göz bandını gözüne indirir. Işık, "alacakaranlık"a döner. Kadının başı uykuya daldığını imlercesine hafifçe yana düşer. Eski bir müzik kutusuna özgü hoş bir melodi duyulur. Ses başlangıçta düşük olmalıdır. Mükerrer'in sesi ilk kez dış hoparlörlerden uyulur)

MÜKERRER: Avukat Hanım?

KADIN: (Uykulu bir sesle ve göz bandını çıkarmadan) Efendim Mükerrer?

MÜKERRER: Eşyalarımı topladım. Gitme vakti...

KADIN: (Göz bandını kaldırıp seyirciye) Rüya sahnesi.

(Oturduğu yerden kalkmadan Mükerrer'e) Bu yaptığın ne kadar ince ve anlayışlı bir tutum. Her ne kadar çok üzülsem de bunun ikimiz için de daha iyi olacağına inanıyorum.

MÜKERRER: Ben de öyle... Biliyor musunuz şimdiden yeni bir iş buldum bile.

KADIN: (*Mükerrer'in yanına yaklaşır*) Gerçekten mi, o kadar sevindim ki...

MÜKERRER: Her şey için teşekkürler, kendinize iyi bakın.

KADIN: (Sevecen ve samimi bir şekilde) Sen de öyle Mükerrer. Ama bak bu bir veda değil. Ara sıra uğra, laflarız biraz.

MÜKERRER: Çok isterim.

KADIN: (Mükerrer'i sanki onunla kol kola girmiş gibi alıp yürüyerek) Gideceğin yere kadar seni bırakabilirim ya da istersen taksi de çağırabilirim. Sen hangisini tercih edersen.

MÜKERRER: Hmm bilmem ikisi de bana uyar.

(Bu laf üzerine sahnenin ortasında denebilecek bir yerde durur ve Mükerrer'i bırakır)

KADIN: Harika, böyle olmana çok sevindim. (Sarılır. Yüzü seyirciye dönüktür. Absürt bir görüntü oluşmuştur)

(Mükerrer, karmaşık bir şekilde, aynı anda diğer cümleyi ve cümleleri de söyler)

MÜKERRER: Ben de böyle düşünmenize sevindim.

Yapmamayı tercih ederim!

KADIN: (Bir an duraksadıktan sonra) Anlamadım.

MÜKERRER: Taksiyle gitmeyi tercih ederim.

Yapmamayı tercih ederim

KADIN: Ne dedin?

MÜKERRER: Siz zahmet etmeyin.

Bu kapıdan çıkmamayı tercih ederim.

KADIN: Ne diyorsun anlayamıyorum.

MÜKERRER: Hoşça kal.

Vedalaşmamayı tercih ederim.

KADIN: Doğru düzgün söyle şunu.

MÜKERRER: Doğru düzgün söylememeyi tercih ederim!

(Sessizlik)

KADIN: Tamam ben seni tutmayayım, git sen. (Kendine doğru çeker. Başarısız olunca birkaç kez daha dener)

MÜKERRER: Gitmemeyi tercih ederim.

KADIN: Ne?

MÜKERRER: Gitmemeyi tercih ederim.

KADIN: Gideceğim demiştin.

MÜKERRER: Bu kapıdan çıkmamayı tercih ederim.

KADIN: Ne yapacaksın peki?

MÜKERRER: Yapmamayı tercih ederim.

KADIN: (Bir süredir Mükerrer'in diğer tarafındadır) Mükerrer bak bu yaptığın hiç hoş değil. Anlaşmıştık.

MÜKERRER: Anlaşmamayı tercih ederim.

Gitmemeyi tercih ederim.

KADIN: Mükerrer! Birazdan buradan gideceğine dair söz ver bana!

MÜKERRER: Söz vermemeyi tercih ederim.

Yapmamayı tercih ederim.

KADIN: Mükerrer, git buradan! (Birkaç kez itmeyi dener. Başarısız olur)

(Bu noktadan sonra kadının konuşmaları bulanıklaşır. Korku, kâbus, karabasan hallerine özgü sayıklamalarla kendi Mükerrer'in önüne atarak koşmaya başlar. "Alacakaranlık" Işığı yavaşça kapanır. Müzik artar. Kadının ne dediğinin artık bir önemi yoktur. Dev lambanın önündeki minicik bir çocuk gibi ondan uzaklaşmaya çalışır fakat yine lambaya çekilir. Bütün bunlar izleyene dehşet verirken bir o kadar da eforsuz olmalı ve çizgi romanlara özgü bir eğlence barındırmalıdır.)

MÜKERRER: Gitmemeyi tercih ederim.

Telefon etmemeyi tercih ederim.

MÜKERRER: Susmamayı tercih ederim

Yürüyüş yapmamayı tercih ederim.

Konuşmamayı tercih ederim.

MÜKERRER: Toplantıya katılmamayı tercih ederim.

MÜKERRER: Buradan gitmemeyi tercih ederim.

Yapmamayı tercih ederim.

Taksiye binmemeyi tercih ederim.

Vedalaşmamayı tercih ederim...

(Mükerrer'in ışığı da söner. Sesler bir süre daha azalarak devam eder. Sahne aydınlandığında her şey uykuya dalmadan önceki gibidir. Kadın uyandığını imlercesine sakince başını kaldırır. Uzun sessizlikten sonra)

İnsanın en sağduyulu ve akıllı başında olduğu zaman, uyandıktan hemen sonrasındır. Uyandığımda... Gece, kendimi beğenmişliğimi törpülemişti sanki. (Bu noktada göz bandını çıkarır. Tabureden birkaç adım öne gelir. Üstündeki sabahlıktan kurtulur. Çantasını alır. Ceketini giyer. Bu pasaj içerisinde tüm bunlar oyuncunun seçim sırasına göre gerçekleşir) Bir önceki akşamdan daha farklı hissediyordum. Nasıl söylesem... Kazandığımı düşündüğüm zafere dair zihnimde şüpheler uyanmıştı. Yani onun gideceğine kesinkes inanmam ve iletişim biçimimi buna göre şekillendirmem çok akıllıca

bir stratejiydi ama sonuç olarak bu teoride böyleydi. Yani asıl sorun benim gideceğine inanmam değil, onun bunu tercih edip etmeyeceğiydi.

Kahvaltıdan sonra iş yerimin olduğu caddeye doğru yürüdüm. (Olduğu yerde adım atmaya başlar.) Zihnim uçuşuyordu. Bir an onun gittiğine inanıyor, hemen sonra da onu yine aynı noktada dikilirken bulacağımı düşünüyordum.

(Kısa sessizlik. Hisseder)

Hava nispeten serindi ama ben terliyordum.

(Bir siyasi partinin propaganda müziği ve cadde sesleri duyulur.)

Cadde tıklım tıklı insan doluydu. “Bu ne kalabalık” dedim kendi kendime. Evet, öyle dedim... Sonra yol boyu hızlı adımlarla yürürken ihtimaller tokat gibi suratıma çarpmaya başladı. (Bu noktada bir yerde durur) O esnada boğucu kalabalıktan birkaç bulanık cümle yığımı duydum. Bir ses “kesin gidecek” dedi. Başka bir ses de “yok gitmeyecek” gibi bir şey söyledi. Gidecek, gitmeyecek, gidecek, gitmeyecek... Seslerin sahipleri benzer sözcüklerle atıştılar. Sonra “var mısın iddiaya?” dedi biri. Öbürü de “varım, koy parayı” deyince tüm dalgınlığımın vermiş olduğu bilinçsizlikle “gidecek” diye bağırıp elimi çantamdaki cüzdanıma attım. Tam paramı çıkarmak üzereydim ki seslerin sahiplerinin yaklaşan belediye seçimleri ile ilgili bahse tutuştuklarını büyük bir utançla fark ettim... (Müzik ve sesler yavaşça kaybolur)

Hiçbir şey olmamış gibi oradan uzaklaştım. Budala gibi herkesin derdime ortak olduğunu zannetmeme kızarak, ofisimin kapısına geldim.

(Kadın temkinli bir şekilde içeriye dinler)

Çıt yok.

(İçeriye girer. Çok kısa göz attıktan sonra ve bir anlık sevinçle) Galiba gitmiş...

(Etrafa daha detaylı göz atar. Ardından az önceki bir anlık sevinci, belli belirsiz bir hüzne dönüşür)

Gitmiş...

(Çantasını yere bırakır ve çıkan ses üzerine Mükerrer’in ışığı yanar ve söze girer)

(17)

MÜKERRER: Kim var orada?

KADIN: (Gizlemeye çalıştığı bir sevinçle seyirciye) Gitmemiş!

(Değişken ruh halini açıklamak istercesine seyirciyle göz göze gelir. Bu karmaşık ruh hali, tüm tutarsızlığı ile ortaya konulur)

Karmakarışık duygular içindeyim. Hem ondan kurtulmak istiyorum hem de... Hem de kurtulmak! Ama onu tutup kolundan dışarı atamam. Küfredemem, polis çağıramam... Ee ne olacak peki? Küstah zaferinin keyfini sürmesine izin mi vereceğim? Hayır, tabii ki? Ben Mükerrer'in gideceğine inanmıştım. Tüm iletişimimi ve duygusal organizasyonumu bunun üzerine inşa etmiştim... Şimdi gitmediyse bile ben onun gitmiş olduğuna inanabilirim. Evet inanabilirim. Ve içeri girip onu hiç görmemiş gibi yapabilir ve sanki bir hava kütesiymiş gibi üzerine yürüyebilirim. Evet! Bakalım buna direnebilecek mi?

(*Sessizlik*)

Ama biraz daha düşününce bu plan bana pek mantıklı görünmedi. Konuyu onunla soğukkanlılıkla yeniden ele almaya karar verdim.

(Bulunduğun noktadan/köşeden Mükerrer'e)

Mükerrer! Çok canım sıkkın. Çok üzgünüm. Ben senin kibar bir beyefendi olduğunu düşünmüştüm. Öyle varsaymıştım. Ama görüyorum ki yanılmışım. Şu haline bak! Para veriyorum onu bile almıyorsun.

Hiçbir şey söylemedi.

Sana diyorum, gidecek misin gitmeyecek misin?

MÜKERRER: Gitmemeyi tercih ederim.

(Kadın, soğukkanlılığını koruyamaz ve aniden Mükerrer'e yönelir paravanı bir tekmeyeyle savurur ve Mükerrer'i ensesinden kavrar)

KADIN: (Tırmandırarak) Hangi hakla kalıyorsun burada? Kira ödüyor musun bana he? Vergilerimi ödeyip faturalarıma ortak oluyor musun? Yoksa babanın malı mı burası?

Yine hiçbir şey söylemedi.

(Alnını Mükerrer'e yakın bir hizada tutar. Belki yine onunla temas halindedir. İkisinin de yüzü seyirciye paralel denebilecek bir konumda karşı karşıyadır.) Borçlulara telefon

etmeye hazır mısın? Ne de olsa kulakların iyileşti değil mi? Veya öğleden önceki toplantıya iştirak eder misin? Ya da ne bileyim, gidip güvenlikten bize gelen tebligatları alır mısın? Yani Mükerrer kısacası, muhtaç olduğumdan değil, sırf sana bir şans vermek için soruyorum; buradan gitmeyi reddetmene haklılık kazandıracak herhangi bir şey yapar mısın?

(Mükerrer'in ışığı yavaşça sönmeye başlar. Ardından Mükerrer'e bakarak seyirciye)

(Sarsılmış bir vaziyette binlerce kilogramlık bir hava kütesinin altında gibi güç bela tabureye yerleşir. Etraftaki eşyalara bakar. Derin bir endişeyle. Bu pasajda tedirginlik artan bir grafikte daha çarpıcı bir şekilde, cesurca dışa vurulur)

Ofisteki delici kesici aletler... Kalem, zarf açacağı, cam bardaklar, makas vesaire... Hepsinin silah olma potansiyeli beni dehşete düşürdü. Hayır, ben böyle bir şey yapmayacağımı zaten biliyordum. Mükerrer de ama... Şeytan doldurur derler ya. Üçüncü sayfa gazete haberleri geldi gözümün önüne. Bu düşünce çarptı geçti zihnimi. Midem bulandı, dengem bozuldu. O kadar eğitim almış ve hayatındaki tüm ilişkileri gayet birinci sınıf bir şekilde yöneterek bu günlere gelmiş olan ben, masamın üstünde duran bir dolma kalemin silaha dönüşebilme ihtimalinden korkar olmuştum. Hemen kaçtım oradan. (Taburede arkasını döner. Sahne ANİDEN kararır)

(18)

(Çan sesi ve belki bir çeşit meditasyon müziği duyulur. Taburenin önünde yerde bağdaş kurmuştur. Birkaç elektronik mum yakınında duran çantanın içindeki keseden alıp yakar. Ardından tütsüyü yakar. Köze üfleyerek dingin bir şekilde söze girer)

Birkaç gün ofise gitmemeye, evde kalmaya karar verdim. Bu sayede “Varlığımızı Yoğuran Meditasyon pratikleri” ile “Cinsellikten Süperbilince: para ve güç dengesi” ne bir göz atma imkânı buldum. Açıkçası bu kitapları okumak bana iyi geldi. Okudukça Mükerrer'den kaynaklanan tüm bu belaların benim alınyazım olduğuna ve her şeyin kaynağı olan kozmosun da onu esrarengiz bir emelle bana gönderdiğine inanmaya başladım.

(“Lokal” ışık, pasaj boyunca giderek aydınlanır. Ve belki müzik de artar. Kadın bir ayçiçeği gibi ışıkla büyür ve giderek artan mistik bir heyecanla kendi kendine)

Evet Mükerrer... Paravanın arkasında dur bakalım... Ben seni kovmayacağım... Zararsızsın... Bir bitki kadar sessizsin... Sen buradayken kendimi hiç olmadığı kadar özüme yakın hissediyorum. Sonunda görüyorum, evet görüyorum. Alnıma yazılmış kaderime, hayatımın büyük ve gizemli amacına doğru ilerliyorum.

Başka insanların oynayacağı daha büyük roller olabilir Mükerrer. Ama benim bu dünyadaki vazifem, sana dilediğin kadar kalabileceğin bir ofis temin etmekten ibaret.

(Müzik biter. Bir süre susar. Tütsü ve küçük mumları birer birer kaldırır. Çantaya koyar ve oradan konyak şişesini alır. Büyük ve doyurucu bir yudum alır. Artık meditasyon oturduğu, dinginliği ve sterilliğinde değildir. Büyük yudumu bitince söze girer. Aşağıdaki bölüm boyunca ara ara içkisini yudumlar.)

Ofisimi ziyarete gelen görgüsüz ve taş kalpli meslektaşlarımın düşüncesiz sözleri olmasaydı bu dervişlere özgü halim ömür boyu devam edebilirdi.

Yakın iş çevremde ofisimdeki “yabancı cisim” ile ilgili alabildiğine çirkin dedikodular dönüyordu. Elbette bu kendini beğenmiş ahmaklar sürüsünün benim ve çalışanlarımla ilgili, ileri geri konuşmaya hakları yoktu... Yoktu... Ama Mükerrer de sürekli olarak onlara malzeme vermekten geri durmuyordu.

Mesela bazen öğle aralarında düşüncesiz bir meslektaşım çat kapı ofisime gelirdi. Korkuluk gibi hiçbir soruya cevap vermeden dikilen Mükerrer’den başka kimseyi bulamayınca da başlardı sağda solda boşboğazlık etmeye... Ben ofisteysem de yine görgüsüz bir meslektaşım gelir, Mükerrer’den kahve ister ve tabii kibarca reddedilirdi. Sonra ben de arkadaşım her ne zıkkımlanmak istiyorsa gidip kendim getirmek zorunda kalırdım.

Diğer çalışanlarımın Mükerrer’e gösterdiğim hoşgöründen dolayı bana isyan edişlerine hiç değinmiyorum bile.

Bunun gibi bir sürü irili ufaklı skandal yaşanınca bir baktım fısıltıların sayısı giderek artmış... Mesleki itibarımın yerle bir olacağından, kariyerimin biteceğinden endişelenmeye başlamıştım. Kendimi haklı göstermek için söylemiyorum ama o zaman şöyle düşündüm; ya bu Mükerrer uzun ömürlü çıkarsa... Ya ofisimdeki işgali simit yiyerek yıllarca sürdürürse...

(Sessizlik)

Tüm bu karabasanlara dönüşmek üzere olan kaygılarımla mücadele ederken... İçimde adım adım büyüyen bir değişim meydana geldi.

(Sessizlik)

Bu dayanılmaz kâbustan kendimi koparıp atmaya karar verdim...

(19)

Mükerrer!

(Mükerrer'in ışığı yanar)

Buradan temelli gidişinin yerinde olacağı kanaatindeyim.

(Seyirciye) Bir şey demedi.

(Mükerrer'e) İyice düşün taşın...

(Seyirciye) Üç gün sonra...

(Mükerrer'in sesine işaret eder)

MÜKERRER: Buradan ayrılmamayı tercih ederim. (lambanın ışığı kapanır)

KADIN: ...

(Bir müzik girer. Kadın içkiyi son damlasına kadar içerken ışıklar kararır, müzik artmıştır. Karanlıkta mikrofonu ve feneri alır. Tabureye karnını yaslar.)

Ne yapmam lazım, ne yapmam lazım, ne yapmam lazım...

Gitmesi için bu adama, bu hortlağa ne yapmam lazım?

Söyle bana ey kozmos!

Ondan kurtulmam şart... (Tabureden iner)

Ne yapmalıyım diye soruyorum varlığımı yoğuran bilmem ne sikim pratikleri kitabına, sen cevabı ezberliyorsun ama hayat aynı soruyu asla tekrarlamaz diyor...

Bok tekrarlamaz! (Tabureyi önüne yatırır)

Bu zavallıyı, bu solgun yüzlü aciz varlığı yaka paça atayım mı?

Yapamam... Yapamam...

Bunu yapacağıma bırakırım burada yaşar, burada ölür.

Cesedini şu paravanın altına gömerim.

Ne yapacaksın söyle o zaman avukat hanım? Sen istediğin kadar dil dök, o kılını bile kıpırdatmayacak. Hiçbir dediğini yapmıyor. Demediğini de yapmıyor. O sadece sana yapışmayı tercih ediyor. Anla artık. (Tabureyi yavaşça arkasına alır)

Demek ki başka türlü bir şey yapmam lazım. Keskin ve radikal bir şey.

Bir dakika! Bir dakika! Bu zavallıyı, bu solgun yüzlü aciz varlığı polislerle teslim edip hapishanede çürümesine razı olamam. Hem hangi gerekçeyle hapse girsin, bu yaptığı suç mu?

Kendi kendine yetemiyor. Hiçbir geçim kaynağı yok evet ama—

Hayır, var aslında. Maaşını ben ödüyorum. Ona ödediğim parayla her ay kendine bin yüz otuz dört tane simit alabilir.

(Es)

O simit yemeği seviyor... (Arkasını döner. Seyirci sadece sırtını görmektedir)

İşyerimin dokunulmazlığını ihlal etti... İşte bu suç... Eğer şikâyet edersem tabii... Ben etmem...

Hastaneye de yatamaz. O gayet akli başında biri, deli falan değil. Sadece bir şeyler yapmayı tercih etmiyor.

Biliyorum... Her şeyin farkındayım... Ama onu bu şekilde gönderemem... Ona kötü davranılmasına müsaade edemem. (MÜZİK BİTER.)

(Tabureyi sakince kaldırır. Sırtı yine seyirciye dönüktür. Hafifçe Mükerrer'e başıyla dönerek söze girer)

O zaman geriye tek bir seçenek kalıyor... O gitmiyorsa ben gidiyorum.

(Işıkları aynı anda kapatır. Karanlıkta mikrofonu yere bırakır. Feneri alır. Takvimde “kaçış” yazan sayfayı açar. Fenerle yazıyı aydınlatır. Karanlıkta söze girer)

KAÇIŞ

(20)

Aldığım bu karar doğrultusunda ertesi gün onunla konuştum.

(Bulunduğu yerden Mükerrer'e net bir şekilde) Mükerrer.

(Mükerrer'in ışığı yanar. Etrafı bu ışık aydınlatır.)

Biliyorsun bu ofis adliyeye biraz uzak. Artık gidip gelmek bana zor geliyor.

Hem gördüğün gibi burası yeterince ışık da almıyor...

Uzun lafın kısıası, ben önümüzdeki hafta başka bir yere taşınıyorum. Senin yardımına da ihtiyacım olmayacak. Bunu şimdiden söylüyorum ki kendine başka bir yer arayabilesin.

(Sahne aydınlanır. El fenerini söndürür)

(Mükerrer' bakar) Cevap vermedi... Başka bir şey de konuşulmadı...

Kararlaştırılan günde küçük bir araç tuttum.(Çantasını vurgular) Az sayıdaki eşyam hızlıca toplandı. (Kuklaları çantaya koyar)

(Kadın, paravanı alır. Uzun uzun Mükerrer'i izler. Mükerrer'e)

Hoşça kal Mükerrer. Ben gidiyorum. Tüm güzel enerjiler seninle buluşsun. Al şu parayı. Nakit... Gidip bankadan çekmekle uğraşmana gerek yok. Al hadi... (Mükerrer söner)
(Parayı vermeye çalışırken hadi hadi diye havadan yere düşer)

Eline para sıkıştırdım ama yere düştü. Ne garip şey... Böylesine kurtulmak istediğim birinden zorla kopardım kendimi. (Sahne aniden kararmalı. Tam Kadın arkaya adımını alırken kararır. Kadın Lambayı sahnenin en arka ortasına, taburenin arkasına alır. Onu sadece lamba aydınlatır.)

Yeni yerime yerleşince, birkaç gün kapıyı kilitli tuttum. Her şey yolunda gibiydi.

(Bir ses duymuş gibi)

Kim o? Kim o? Fıfır sen misin? Fıfır?

(Telefon eder) Alo neredesin Fıfır? Evdesin, anladım. Ofise gelmedin yani. Tamam, bana bak Küllük'le Simit'e de söyle hafta bitene kadar evlerden çalışacağız. Ofisin düzenlenmesi lazım. Henüz çalışmak için uygun ortam yok. Neyse hadi kapattım.

(Yavaşça yukarı bakar. Müzik de aynı anda yükselir ve sonra alçalır)

Sanki hep tepemde...

Burada olmadığını biliyorum. Ama düşüncesi zihnime yapıştı kaldı. Her an şu kapıda belirecek gibi...

Buraya asla gelmeyecek biliyorum. Yemek almak için bile yerinden kımıldamıyordu. Adresimi de söylemedim. Para da kullanmıyor. Buraya gelmesi mümkün değil, mümkün değil, mümkün değil...

(Sayıklarken müzik biter. Mükerrer'in ışığı söner. Sahne yavaşça aydınlanır. Sahnenin arkasında kalan Mükerrer, yalnızca siluet olarak görünmektedir. Seyirciye)

Bütün haftam böyle geçtikten sonra yavaş yavaş anladım ki korkularım yersizdi. Ortalıkta Mükerrer falan yoktu. Ben de şimdiki ofisime personelimi çağırıp yeniden çalışmaya başladım. Küçük bir farkla...

Mahcup...

Arkadaşlar sizlere memnun olacağınız bir haber vereceğim. Bundan sonra cumartesi günleri yarım gün için ofise gelmek yok. Ama bunun karşılığında hafta içi daha verimli çalışacağız. Anlaştık mı?

Bir de arkadaşlar artık borçlulara, sadece borç durumları ve eğer ödeme yapmak isterlerse izlemeleri gereken yolla ilgili bilgi veriyoruz. Ne eksik ne fazla.

Hadi arkadaşlar son zamanlarda çok oyalandık. Biraz çalışalım.

(21)

(Telefon çalar) Bu kim?

Alo. Evet benim. Ben kiminle görüşüyorum? Buyurun meslektaşım fakat şimdi biraz yoğunum, hızlıca anlatırsanız dinleyebilirim. Cızcızbız Plazada mı? Hı hı... Üçüncü kattaki. Evet, benim ofisimdi. Tam anlamadım siz şimdi orada yeni kiracı mısınız? Mükerrer'i tanıyorum... Nasıl? Orada mı hala? (Sessizlik) Evet buradayım, dinliyorum. Bir dakika, bir dakika... Bakın bu benim problemim değil. Yetişkin bir insanı ben nasıl bir yerde unutmuş olabilirim ki koltuk mu bu? Onunla konuşun... O zaman yapmayı tercih edeceği bir teklifte bulunun. Tamam, bağırıyorum, siz de sesinizi yükseltmeyin lütfen. Bakın Mükerrer benim ne akrabamdır ne de artık çalışanım. Ondan beni sorumlu tutamazsınız... Size bilgi vermem mümkün değil, ben de hakkında bir şey bilmiyorum.

Çağrı merkezi elemanı olarak işe almıştım ama doğru düzgün çalışmadı. Ne yapacağınıza karışmam... Şey... Yalnız lütfen ona karşı kaba olmayın. Alo, alo?

Birkaç gün geçti. Ses soluk çıkmadı. Yeni kiracıyı tekrar aramak istedim. Ama tam ne olduğunu bilemediğim bir hassasiyet beni aramaktan alıkoydu. Sonra şimdiye kadar ne olduysa oldu artık diye düşündüm ve tekrar işlerime odaklandım...

Arkadaşlar sizlere güzel bir haberim var, beni dinleyin. Farkındayım primleriniz çok az ve neredeyse sembolik. Primleri bugünden itibaren iki katına çıkarıyorum.

Eskiden beri vicdansız biri olduğumu hiç düşünmedim. Ama şimdi her nefes aldığımda yüreğim, keskin aklımı yontuyordu sanki.

Arkadaşlar artık düşük gelirli insanların borçlarını tahsil etmemeye karar verdim. Bundan böyle ödeme gücü olan, yüksek gelirli insanlara nişan alıyoruz. Avukatları benimle konuşmak isterse yönlendirin, ben icabına bakarım. Hadi bakalım telefonların başına.

(Kadın bilgisayarını alır. Tam çalışmak üzereyken mail bildirimi gelir)

KADIN: Bibi maili oku.

BİBİ: Mükerrer adlı kişiden sorumlu avukata;

Çok sayıda meslektaşımızın ofislerinin bulunduğu Cızcızbız Plazada bırakmış olduğunuz çalışanınız eski ofisinizden yeni kiracının güç kullanması ile çıkartılmıştır. Ancak kendisi şimdi plazanın ortak kullanım alanlarından asansörü işgal etmekte olup buradan çıkmayı kati suretle reddetmektedir. Her ne kadar hukuken bir sorumluluğunuz bulunmasa da geçmişte kendisiyle kurmuş olduğunuz muhtemel ilişki münasebetiyle, adı geçen plazadaki adı geçen asansöre gelmenizi ve eski çalışanınızla konuşmanızı meslek kuruluşumuz olarak sizlerden rica ederiz. Saygılarımızla. Baro. (Bilgisayarın ekranını yavaşça kapatır)

KADIN: Ne kadar onunla bir ilgim yok desem de boşunaydı... Mükerrer ile alışverişi olan son kişi ben olduğuma göre, beni sorumlu sayıyorlardı. Bu yüzden başarılı olamayacağımı bilmeme rağmen, oraya gidip herkesin gözü önünde Mükerrer'i ikna etmek için çırpınmaya karar verdim.

(Tabureden karşı ve yukarı bakarak ayağa kalkar. "Lokal" ışık girer. Arkada Mükerrer'in ışığı çok hafif kızarıktır. Mükerrer'in olduğu aynı noktayı imleyerek konuşur)

(22)

Eski yerime vardığımda Mükerrer'in, plazanın ortasından yükselen cam duvarlı iki asansörden birinde, on beş kat kadar yukarıda durduğunu gördüm. (Lambanın ışığı yanar) Orada olduğu için korkudan kimse o asansöre binemediğinden, ikinci asansörün önünde uzun kuyruklar oluşmuştu. Şaşkınlığımdan kurtulduktan sonra cümlelerimi tasarlayıp seslendim.

(Mükerrer'in sesi dışarıdan gelir.)

Mükerrer! Ne yapıyordun orada?

MÜKERRER: Bekliyorum.

KADIN: Niye asansörde bekliyorsun?

MÜKERRER: Böyle kıpırdamadan seyahat edebiliyorum.

KADIN: Seyahat etmeyi tercih etmiş olmana çok sevindim. Hadi şimdi oradan çık. Beraber dışarıda biraz yürüyüş yapalım.

MÜKERRER: Yürüyüş yapmamayı tercih ederim.

KADIN: Mükerrer, bana nasıl büyük bir eziyet verdiğinin farkında mısın? Ofisten çıkarılmışsın şimdi de asansörü işgal ediyorsun. Hadi in oradan.

Mükerrer, sana diyorum!

Bak önümüzde iki seçenek var. Ya sen bir şey yapacaksın ya da biri sana bir şey yapacak. Şimdi söyle hangisini tercih ediyorsun? Yeniden bir hukuk bürosunda çalışmaya razı mısın?

MÜKERRER: Hayır, mevcut durumumda herhangi bir değişiklik yapmamayı tercih ederim.

KADIN: Mesela sana bir motosiklet ayarlasak, sen de kuryelik yapsan olur mu?

MÜKERRER: Bu türden bir işte zamana karşı ezilmek gerekiyor. İnsanın özgürlüğü kısıtlanır.

KADIN: Özgürlüğü mü kısıtlanır! Şu anda özgürlüğünü kendi ellerinle kısıtladığının farkında değil misin?

MÜKERRER: Kuryelik yapmamayı tercih ederim.

KADIN: Peki peki... O zaman barista olmak uyar mı sana?

MÜKERRER: Beni düşündüğün için teşekkürler ama baristalık yapmayı bilmiyorum. Hem biliyor olsam bile yapmamayı tercih ederdim.

KADIN: *(Seyirciye)* Alışılmışın dışında konuşması bana cesaret verdi.

(Mükerrer'e) Mükerrer! Güvenlik görevlisi olmak ister misin? Çok hareketli bir iş sayılmaz.

MÜKERRER: Güvenlik görevlisi olmamayı tercih ederim.

KADIN: İstemiyor musun? O zaman sosyal medyada içerik üretip para kazanmak sana uyar mı?

MÜKERRER: Bu meslek hakkında bir bilgim yok.

KADIN: İşte nasıl desem... Eğlenceli veya bazen bilgi aktaran görüntüler çekip insanlarla paylaşıyorsun. Simit gibi...

MÜKERRER: Bu iş bana pek tanımlanabilir gelmedi. Mantıklı değil. Yapmamayı tercih ederim.

KADIN: Mantık mı? Dalga mı geçiyorsun Mükerrer? Şu haline baksana, mantıklı mı bu yaptıkların?

MÜKERRER: Yapmamayı tercih ederim.

(Kadın, seyirciye arkasını döner. Sessizce bağırır, küçük bir öfke krizi geçirir ama seyirci hiçbir şey duymaz... Kadın, bir an bekledikten sonra sakinleşir.)

Avazım çıktığı kadar bağırdım. Tüm plazanın ortasında... Belki küfür bile ettim. Bilmiyorum... Tam çıkıp gidecekken bir an durdum... Son bir şey geldi aklıma...

(Başını tekrar yukarıya kaldırır) Mükerrer, benimle evime gelmek ister misin? Ofise değil. Yaşadığım eve gel diyorum. Sadece ben varım orada. Sana bir yer ayarlayana kadar kalırsın olur mu? Hadi in aşağı Mükerrer, gidelim.

MÜKERRER: Şu an herhangi bir değişiklik yapmamayı tercih ederim.

(Yılgın bir şekilde tabureye otururken ışık, “genel”e döner. Mükerrer’in ışığı söner)

(23)

Hiçbir şey demedim. Kendimi büyük bir hızla binadan dışarı attım. Önüme gelen ilk arabaya binip kaçtım oradan. (Tabureyle arkaya, sağa, sola döner) Sonra başka bir arabaya... Sonra bir trene... Mükerrer'den ve tüm olaylardan kilometrelerce uzaklaştıktan sonra artık ıssız denilebilecek bir sahile vardım. (Seyirciye paralel denebilecek bir açıda yüzü mikrofona doğru bir yerde konumlanır. Oradan başını sağa doğru açarak konuşur) Tüm personelime süresiz izin verip, telefonumu kapattım. Etrafımda kimse yoktu. Günlerce konuşmadım... Kelimeleri kullanmamak bana iyi geldi... Ve o zaman fark ettim ki ben elimden geleni yapmıştım. Evet, yapmıştım. Bundan sonra ne olduysa artık umurumda değil diye düşündüm. Sahici bir boş vermişlikle, geri dönüş yolunu tuttum. Ailemin evine gittim. Telefonum hala kapalıydı.

(Kadın telefonuna bakar)

Açmak istemiyorum.

(Sessizlik)

İşlerim bekliyor... Açmam lazım...

(Kadın telefonunu açar. Telefonun açılış melodisi duyulur. Ardından da onlarca bildirim sesi gelir)

Arkadaş grupları... Bankalar... Tamam... Beğeniler var... Küllük ses kaydı atmış.

SES KAYDI: (Küllük'ün sesi) Avukat hanım sizi çok özledik neredesiniz, gelin artık.

(Fırfır ve Simit'in arkadan gelen sesi) Çok özlediik!

(Küllük'ün sesi) Tam kadro hazırız, bekliyoruz avukat hanım. Öpüyorum kocaman.

KADIN: Benim de sizi özleyeceğim hiç aklıma gelmezdi. Neyse ki başka arayan soran yok.

(Telefona mail bildirimi gelir.)

Bibi, maili oku.

BİBİ: Mükerrer adlı kişiden sorumlu avukata;

Daha önceden size bildirildiği gibi; çok sayıda meslektaşımızın ofislerinin bulunduğu Cızcızbız Plazada bırakmış olduğunuz çalışanınız, eski ofisinizden, yeni kiracının güç kullanması ile çıkartılmıştı. Sonrasında da binanın ortak kullanım alanlarından asansörü işgal etmiş, buradan çıkmayı da kati suretle reddetmişti. Ancak en nihayetinde sizin iyiniyetli çabanız da ne yazık ki sonuç vermeyince, plaza sorumluları ilgili mercilere şikâyetle bulunmuştur. Polis zoru ile binadan çıkartılan çalışanınız, çıkarıldığı mahkemece, iş yeri dokunulmazlığını ihlal ettiği gerekçesiyle tutuklanarak ceza evine gönderilmiştir.

(Sesler giderek boğuklaşır ve duyulmaz olur. Daha da kısılır)

Her ne kadar hukuken bir sorumluluğunuz bulunmasa da geçmişte kendisiyle kurmuş olduğunuz muhtemel ilişkiyi de göz önünde bulundurarak eski çalışanınız hakkında size bildirimde bulunmanın gerekli olduğunu düşündük. Süreci yakından takip etmeniz hasebiyle kurumumuz adına size teşekkür eder, iyi günler dileriz. Saygılarımızla. Baro.

(*Kendi kendine*) Böyle saçmalık mı olur! Ne iş yeri dokunulmazlığı ne ihlali!

(*Seyirciye*) Deyip (Ayağa kalkar) doğru adliyenin yolunu tuttum. (Bir adım öne gelir. Işık lokale döner) Hâkimin karşısına çıktığımda soluk soluğa kalmıştım.

(*Hâkime*) Efendim müvekkilime yönelik şikâyetlerin yersiz olduğu gayet açıktır. Ayrıca kendisinin kaçma ihtimali bulunmadığından, tutukluluğuna da gerek olmadığını belirtmek isterim.

(*Hâkimi dinler*)

Evet... Adresi ve bir işi yok... Ama eğer yargılaması tutuksuz devam ederse kendisi benim evimde konaklayacak.

Onu dışarı çıkarmanın biraz zaman alacağı belliydi. Ama yine de dilekçemi sundum. Adliyeden çıkıp hemen cezaevine, onu görmeye gittim. (Işık “alacakaranlık” olur. Kendine göre sahnenin solundan sağ tarafındaki arka duvara doğru gider. Bulunduğu noktadan konuşur)

(24)

Onu, taş duvarlı hapishanenin avlusunun ortasında tek başına dikilirken buldum. Sessiz sakin, zararsız biri olduğundan burada istediği kadar vakit geçirmesine müsaade etmişlerdi.

Mükerrer. (Hafifçe dokunabilir)

(Mükerrer'in ışığı biraz yanar)

MÜKERRER: Sizi tanıyorum. Size söyleyecek bir şeyim yok.

KADIN: Mükerrer... İnan bana seni buraya ben getirmedim Çıkartacağım seni buradan... Biraz dayan. (*Sessizlik*) Hem burası o kadar da kötü bir yer değil Mükerrer. Değil mi? (*Sessizlik*) Çıkana kadar azcık dinlenirsin. Kimsecikler kızmayacak sana burada... Avlu da çok güzel... Gökyüzüne baksana, yerler de çimen...

MÜKERRER: Nerede olduğumun farkındayım. (Lambanın ışığı kapanır)

(Kadın, hala Mükerrer'e bakarken seyirciye)

KADIN: (Geri geri birkaç küçük adım atar) Başka bir şey demedi. Bir daha geleceğimi söyleyip onu yalnız bıraktım. Çıkışa doğru yürürken önlük takmış, iri kıyım bir adam Mükerrer'i işaret ederek "senin arkadaşın mı?" diye sordu. Ben de evet deyince o da arkadaşım için hapishane yemeklerinden başka doğru düzgün yemekler ayarlayabileceğini söyledi. Küçük bir ücret karşılığında bu "hizmet"i sunduğu başka saygın dostları da varmış. Hiç düşünmeden kabul ettim. Kaç para istiyorsa eline tutuşturup, oradan çıktım.

(Diğer sahneye geçmek için birkaç adım öne gelir. Mükerrer'in ışığı yanar. Işığı görünce bir an duraksar ve oynamaktan vazgeçer. Gidip Mükerrer'i sökmeye başlar. Hoparlörünü de ayağının dibine koyar. Lambaya dokunuşları ve bakışları çok hassastır. Ardından kadının avuçları arasındayken lambanın ışığı yavaşça söner. Mikrofonu alır, tabureye oturur. Lambanın dibindedir.)

(25)

Birkaç gün sonra yine Mükerrer'le bir görüşme ayarladım... Cezaevine gittim. Gardiyana nerede olduğunu sordum. Bana "konuşmayan adamı mı arıyorsunuz, avludadır o yine" dedi. Avluya gittim. Avluda çit yoktu. Taş duvarlar vardı dedim ya... Duvarların yarıklarından da çimler fışkırmış... Geçen sefer fark etmemiştim... Bu çim tohumlarını

oraya kuşlar bırakmış herhalde diye düşündüm. Yerde de çimenler vardı çünkü... Sonra Mükerrer’i gördüm.

Duvarın dibinde, böyle... Anne karnında gibi, dizlerini çekip yan yatmış... Başı da çimli duvarın taşlarına yaslı halde... Kıpırtı yoktu... Durdum bir önce, sonra yanına yaklaştım... Eğildim... Gözleri açıldı... İçimden bir şey ona dokunayım diye dürttü beni. Eline dokundum. Bir ürperti kolumdan tırmandı, omurgamdan aşağıya indi... Ta ayaklarıma kadar...

Sonra yemek için benden para alan adam, “Yemeği hazır. Bugün de mi yemeyecek? Yoksa yemeden mi yaşıyor” diye bağıra bağıra yanıma geldi.

“Yemeden yaşıyor” dedim... Ve gözlerini kapattım...

“Uyuyor mu şimdi” diye fısıldadı bu sefer...

“Uyuyor” dedim. “Uyuyor”... “İnşa ettikleri silinip giden, tüm krallar ve dehalarla birlikte.”

(Uzun sessizlik)

(26)

(Oyunun başındaki kayıttan gelen ses, yeniden duyulur)

SES: Oyunumuz bitmek üzere...

(Sessizlik)

(Artık mikrofonsuz konuşur)

KADIN: Evet.

(Sessizlik)

SES: Böyle mi bitecek?

KADIN: Bitti bile.

SES: Peki Mükerrer’i böyle davranmaya iten asıl sebebin ne olduğu ile ilgili bir şeyler söylemeyecek misin? Herman Melville’in yaptığı gibi...

KADIN: Hayır.

SES: Neden?

KADIN: Hikâyenin o kısmı uyarlamayı yapanın pek içine sinmedi.

SES: Tamam ben kısaca anlatayım—

KADIN: Hayır.

SES: O zaman son bir şey diyebilir miyim? Oyunun finaliyle alakalı.

KADIN: İlla anlamlı bir şeyler söylemek istiyorsun değil mi?

SES: Galiba.

KADIN: Söyle o zaman.

SES: “Öyle kolay bir sanat değildir uyumak. Onun uğruna bütün gün uyanık durmak gerekir.”

KADIN: Güzelmiş. Bir kitaptan mı?

SES: Sayılır... İnternette.

KADIN: Daha iyi misin şimdi?

SES: Hı-hı. Sen?

KADIN: Sence neden böyle yaptı?

SES: Kendime ait bir cevabım yok ama çeşitli kaynaklarda sayısız teori var.

KADIN: Onlar umurumda değil... Nedenini harflerin, seslerin, kelime ve cümlelerin ötesinde bir dille kavramak istiyorum. Gerçek olmadığını bildiğim bu hikâyeyi, o taptaze lisanımla tekrar ve tekrar anlatmak için...

(Sessizlik)

SES: Yoruldun. Artık ışıkları kapatalım mı?

KADIN: Bekle.

(Mükerrer’i oyun başlarken bulunduğu yere tekrar taşır. Takvime gidip ”Oyun Bitti” yazan sayfayı açar.)

OYUN BİTTİ

(0)

(Kadın, sahneden çıkarken ışıklar birer birer kapanır)



5. SONUÇ

Herman Melville'in Kâtip Bartleby adlı öyküsünü sahnelemeye yönelik sanatta yeterli çalışması, iki aşamada gerçekleştirilmiştir. Bunlardan ilki olarak Bulgular Bölümü'nde sahnelemenin düşünsel altyapısını tesis etmeye yönelik teorik çalışmalar ortaya konmuştur. Gerekli literatür ve alan araştırmaları bu başlık altında sunulmuştur.

Sahneleme aşamasını oluşturan yazınsal çalışmalar da Yorum Bölümü'nde ele alınmıştır. Sanatta yeterlik çalışmasının nihai hedefi olan, uyarlama ismiyle, "Mükerrer" oyununun ilk temsili 13 Kasım 2024 tarihinde gerçekleştirilmiştir.

Gerek Bulgular gerekse Yorum kısmındaki veriler değerlendirildiğinde çalışmanın büyük oranda amacına ulaştığı söylenebilir. Ancak bir tiyatro oyununun, bir noktaya kadar bilimsel olarak değerlendirilebileceği düşünülürse, her bir seyirci için durumun farklılık göstermesi kaçınılmazdır.

Somut kazanımlar değerlendirilecek olursa, tiyatro metni olmayan bir eser, aksiyon ve diyaloglarla zenginleştirilerek çağdaş bir sahneleme anlayışıyla uyarlanmıştır. Tek oyuncu ve farklı araçların kullanımıyla, oldukça düşük maliyetle zengin anlatım olanaklarının yaratılabileceği gösterilmiştir. Ayrıca günümüz koşullarında, oyunun uzun süre oynanabilmesinin sağlanması bakımından her şeyin bir valizde yer alabiliyor olması, lojistik ve depolama bakımından da avantajlar sağlamıştır. Teknik imkanlardan yoksun sahnelerde, buluntu mekanlarda ve açık alanlarda sergilenmeye uygun bir üretim gerçekleştirilmiştir. İptidai araçların dezavantajları, tiyatronun doğası gereği kabullenilmiş ve seyirciyle samimi bir etkileşim kurularak avantaja çevrilmiştir. Bu bakımdan çalışmanın bağımsız tiyatrocılara yol gösterici sonuçlar ortaya koyduğu söylenebilir.

Kuramsal çalışma, uygulamayı destekleyecek ancak dar bir alanda kalacak şekilde tasarlanmıştır. Modernizm, postmodernizm, Apollon/Dionysos ikiliği ve hikâye anlatıcılığına dair referanslar, sahneleme hedefine ulaşmak için birer araç olarak kullanılmıştır. Bu yönüyle bahsi geçen kavramlar kimi zaman literatürde yer alan karşılıklarının biraz dışında veya paralelinde yorumlanmıştır.

Tek kişilik oyunların handikabı; anlatım araçlarının sınırlılığı ve uzun konuşmaların tiyatronun temel unsuru olan eylemi geri plana itmesidir. Bu nedenle uygulamanın sahneleme metnine dönüştürülmesi ve prova sürecinde diyalog yaratma imkanları

araştırılmıştır. Bu bakımdan yaklaşık yüz dakika süren bir performansta yer yer bu ilkeden taviz verilse de bu hedef büyük ölçüde yakalanmıştır. Ancak günümüz seyircisi için henüz oyunu izlemeden dahi gözünü korkutan oyun süresi konusu da ayrıca bir inceleme konusudur. Bundan beş veya on yıl önceye dek var olmayan kalıpların, peşin olarak insanları etkilediği görülmüştür.

Ayrıca yazarın hikayesi ve eserde ortaya koyduğu felsefesinin yanında, kelimelerinden de büyük oranda istifade edilmiş, sözel aksiyon bakımından performans güçlendirilmiştir. Ancak anlatımda farklılık yakalamak amacıyla diyaloglarla birlikte kişileştirme ve taklit kullanımı tercih edilmemiş olsa da bazı sahnelerde mecbur kalınmıştır. Bu sahneler olabildiğince kısa ve az sayıda tutulmaya çalışılmıştır. Sözsüz veya doğaçlamaya dayalı, yer yer seyirciyle doğrudan iletişime açık olunan sahneler de oyunun “nefes aldığı” bölümler olmuştur. Yine de oyuncunun, seyircinin bulunduğu alanı kullanımı tam arzu edildiği gibi olamamıştır. Değişen salonlar, seyircinin oturduğu alan ve aydınlatma düzeni gibi unsurlar, tasarlanan amacın her zaman uygulanmasına engel olmuştur. Bu yüzden söz konusu sahnelerde alan kullanımı noktasında ilerleyen temsillerde daha risk almayan bir yol izlenmiştir.

Kısıtlı olan imkân ve araçların kullanımı yenilik arayışlarını zorunlu kılmıştır. Bu kısıtlılık da tüm parçaların aydınlatma aracı olarak kullanılmasını gerektirmiştir. Nitekim performans, ışık düzeneğinin de olmadığı bir alanda sahnelenmiştir. Diğer yandan kullanılan araçlar, ilerleyen dönemde daha iyileriyle değiştirilip revize edilebilecekken bile onların olduğu halleriyle “kusurlu” olarak kalmaları daha uygun ve yeterli görülmüştür. İmkanların eksikliği, sahnelemede yalnızca gerekli olanın arayışında olmayı zorunlu kıldığından anlatımda olabildiğince hikâyenin özüne odaklanılmıştır.

Klasik bir metne düşünsel anlamda herhangi bir eksiltme yapmadan çağdaş bir yorum getirmek, çalışmanın temel amacıdır. Komedi, kukla, sinema, anlatı ve dramatik oyunculuk gibi farklı teknikler bir arada kullanılarak, projeye özgü bir üslup oluşturulmuştur. Özgün eserin düz yazı olarak kaleme alınması, sahnelenmesini zorlaştırmaktadır. Bu yüzden, konvansiyonel tiyatro anlayışının büyük oranda dışına çıkarak uygulama gerçekleştirilmiştir. Ayrıca özgün eserdeki hikâye akışında herhangi bir eksiltmeye gidilmemiş ve ek sahnelerle metin zenginleştirilmiştir. Öykü, sahneleme metni ve sahnede hayat bulan oyunun; birbirine bağlı ancak özgün olmaları gerektiği anlayışı benimsenmiştir.

Sonuç olarak denilebilir ki; kurum ve ticari tiyatroların alışıldık örneklerinin dışına çıkmayı başarıp, ağdaş tiyatro seyircisine hitap edebilen bir oyun ortaya konmuştur. Nitekim, Semih Fırıncıoğlu’nun da ifade ettiği gibi, farklı anlayışta tiyatro yapmak için koşulların ana akım standartlarında olması gerekmez. Hatta olmaması yaratıcılığı besleme açısından daha verimlidir. Birisinin bir köşede bir düzine mumla yarattığı atmosfer, onlarca spotla aydınlanan bir sahneden daha anlamlı olabilir.



KAYNAKÇA

- Albayrak, Y. (2021). Homeros' un İliada ve Odysseia'sında Apollon-Artemis. *Arkeoloji ve Sanat*, 166(166).
- And, M. (1985). *Geleneksel Türk Tiyatrosu: Köylü ve halk tiyatrosu gelenekleri*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Antmen, A. (2015). *20. Yüzyıl Batı Sanatında akımlar*. İstanbul: Sel yayıncılık.
- Aristoteles. (1995). *Poetika*. (Çev: İsmail Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Artaud, A. (1993). *Tiyatro ve ikizi*. (Çev: Bahadır Gülmez). İstanbul: Yapı Kredi yayınları.
- Artaud, A. (2020). *Tanrı yargısının işini bitirmek için*. (Çev: Mehmet Bağış). İstanbul: Ve yayınevi.
- Avsar, B., Aliabadi, D. E., Aliabadi, E. E., & Yousefnezhad, R. (2016). Academic presenter: A new storytelling presentation software for academic purposes. *arXiv preprint arXiv:1607.06979*. <https://doi.org/10.48550/arXiv.1607.06979>
- Bachofen, J. J. (1997). Söylence, din ve anaerki. (Çev: Nilgün Şarman). İstanbul: Payel yayınevi.
- Baeumer, M. L. (1976). Nietzsche and the tradition of the Dionysian. *Studies in Nietzsche and the classical tradition*, 165-189.
- Balay, M. (1995). *Halk tiyatrosu ve Dario Fo*. İstanbul: Mitos- Boyut Yayınları.
- Bajić, A. ve Dimitrijević, M. S. (2020). Dionysus, wine, stars and Apollo. *Novi Sad*.
- Belge, M. (2021). Sonsöz, Yazıcı Bartleby. Melville, H. (Yaz.). *Yazıcı Bartleby* içinde (s. 93-99). İstanbul: İletişim yayınları.
- Berman, M. (2013). *Katı olan her şey buharlaşıyor*. (Çev: Ümit Altuğ ve Bülent Peker). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Berthoff, W. (2009). Önsöz, Introduction by Warner Berthoff. Melville, H. (Yaz.). *Great short works of Herman Melville* içinde (s. 9-19). New York: Perennial Library.
- Brockett, O. G. ve Franklin, F. J. (2016). *Tiyatro tarihi*. (Çev: Tufan Göbekçin). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Butler, C. (2010). *Modernism: A very short introduction*. New York: Oxfor University Press.
- Craig, G. (1934). *On the art of the theatre*. Chicago: Browne's Book Store.
- Dağ, Ü. (2021). Arcturus'a Yolculuk ve Hayalet Kentin Kadınları Eserlerinde Apollon-Dionysos Dikotomisinin İzleri. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5(2), 1050-1070.
- Desmarais, J. (2001). Preferring not to: The paradox of passive resistance in Herman Melville's "Bartleby". *Journal of the Short Story in English. Les Cahiers de la nouvelle*, (36), 25-39.
- Eliade, M. (1959). *The sacred and the profane: The nature of religion*. New York: Houghton Mifflin Harcourt.
- Erhat, A. (1967). Önsöz, Homeros. Homeros, (Yaz.), *İlyada* içinde (s. 9- 19). İstanbul: Sander Kitabevi.
- Erhat, A. (1997). *Mitoloji sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Erinç, S. M. (1994, Haziran 8). Postmodernizm'in tanımı [Konferans sunumu]. Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi
- Euripides. (2012). *Bakchalar*. (Çev: Güngör Dilmen). İstanbul: Mitos-Boyut yayınları.
- Fuat, M. (1961). *Tiyatro tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Gümüş, S. (2015). *Modernizm ve postmodernizm*. İstanbul: Can Yayınları.
- Harari, Y. N. (2015). *Hayvanlardan tanrılara sapiens: İnsan türünün kısa bir tarihi*. (Çev: Ertuğrul Genç). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Henrichs, A. (1984). Loss of self, suffering, violence: the modern view of Dionysus from Nietzsche to Girard. *Harvard Studies in Classical Philology*, 88, 205-240.
- İlter, T. (2006). Modernizm, postmodernizm, postkolonyalizm: Ben-öteki ilişkileri ve etnosantrizm. *Küresel İletişim Dergisi*, (1).

- İndirkaş, Z. (2012). Dionysos tanrının maskesi ya da maskenin tanrısı. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, (5).
- İpşiroğulu, Z. (1992). *Tiyatroda yeni arayışlar*. İstanbul: Düzlem Yayınları.
- Jameson, F. (2008). Postmodernizm ya da geç kapitalizmin kültürel mantığı. (Çev: Nuri Plümer ve Abdülkadir Gölcü). Ankara: Nirengi Kitap.
- Karabulut, T. (2014). *Modern tiyatro*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Kırılmaz, H. ve Ayparçası, F. (2016). Modernizm ve postmodernizm süreçlerinin tüketim kültürüne yansımaları. *İnsan ve İnsan*, 3(8).
<https://doi.org/10.29224/insanveinsan.280014>
- Küçükalp, K. (2011). Nietzsche felsefesinde Apollon- Dionysos ya da varlık-oluş karşıtlığı. *Felsefe Dünyası*, (53), 41-52.
- Latacz, J. (2006). *Antik Yunan tragedyalari*. (Çev: Yılmaz Onay). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Lloyd-Jones, H. (1976). Nietzsche and the study of the Ancient World. *University of Nort Carolina Press*.
- Lord, A. B. (2003). *The singer of tales* (Vol. 24). London: Harvard University Press.
- Lytard, J. F. (1997). Postmoderne dönüş. Batur, E. (Haz.), *Modernizmin serüveni: Bir temel metinler seçkisi 1840-1990 içinde* (s. 20-22). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Melville, H. (2001). *Bartleby. Benito Cereno*. New York: Routledge is an imprint of the Tolyor & Francis Group.
- Melville, H. (2019). *Kâtip Bartleby*. İstanbul: Can Yayınları.
- Melville, H. (2022). *Moby Dick*. (Çev: Sabahattin Eyuboğlu ve Mina Urgan). İstanbul: Yapı Kredi yayınlari.
- Nietzsche, F. (2012). *Tragedyanın doğuşu*. (Çev: Elif Yıldırım). İstanbul: Oda yayınlari.
- Ong, W. J. (2002). *Orality and litecay*. New York: Routledge is an imprint of the Tolyor & Francis Group.
- Pavis, P. (1999). *Sahneleme: Kültürler kavşağında tiyatro*. (Çev: Sibel Kamber). İstanbul: Dost Kitabevi.
- Pignare, R. (1975). *Tiyatro tarihi*. (Çev: Pınar Kür). İstanbul: Gelişim Yayınları.
- Pire, L. (2001). Önsöz. Melcille, H. (Yaz.). *Bartleby, Benito Cereno içinde* (s. 5-16). Italy: Giunti.
- Rosenberg, D. (1998). *Dünya mitolojisi: Büyük söylenler ve destanlar antolojisi*. (Çev: Koray Akten vd.). İstanbul: İmge Kitabevi.
- Sallan, S. ve Boybeyi, S. (1994). Postmodernizm-modernizm ikilemi. *Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Dergisi*, (15).
https://doi.org/10.1501/Felsbol_0000000137
- Şener, S. (1975). Tiyatronun kaynağına ilişkin kuramlar. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 6.
- Şeref, C. (2019). Nietzsche: Apolloncu Dionysos ile karşılaşınca. *Birey ve Toplum Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(2), 271-292.
- Sweet, D. (1999). The birth of the birth of tragedy. *Journal of the History of Ideas*, 60(2), 345-359.
- Tanilli, S. (1991). *Uygarlık tarihi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Thompson, G. (2021). Önsöz, Bartleby ve dergi öyküleri. Melville, H. (Yaz.), *Yazıcı Bartleby içinde* (s. 27-45). İstanbul: İletişim yayınlari.
- Turner, B. S. (2003). *Oryantalizm, postmodernizm ve globalizm*. (Çev: İbrahim Kabaklıyaka). İstanbul: Anka Yayınları.
- Turner, V. (1969). *The ritual process: Structure and anti-structure*. New York: Cornell University Press.
- Tüzen, H. (2008). Postmodernizm mitosu. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2008(17), 145-158.
- Urgan, M. (2022). Önsöz. Melville, H. (Yaz.). *Moby Dick içinde* (s. 11-27). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Vanleene, S. M. A. (2011). Nietzsche'nin sanat anlayışı bağlamında Apollon ve Dionysos. *Felsefe Dünyası*, (53), 237-252.
- Yıldırım, M. (2009). Modernizm, postmodernizm ve kamu yönetimi. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 6(2), 380-397.
- Yıldız, H. (2005). Postmodernizm nedir?. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (13).
- Yücel, Ç. (2015). Dionysos bayramları ve şenlikleri. *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (4), 151-164.
- Zekâ, N. (1994), Önsöz, Yolları çatallanan bahçe, Aynalı gökdelenler, dil oyunları ve Robespierre, Zekâ, N. (Der.). *Jameson, Lyotard, Habermas: Postmodernizm içinde* (s. 7-30). İstanbul: Kıyı Yayınları.



EKLER

EK-I: Prova günlükleri

2 Temmuz 2024 / Kadıköy İkincikat

Metnin son revizeleri yapılırken birkaç okuma gerçekleştirilmiş ve alt bölümler için “amaçlar” belirlenmişti. Bu nedenle okuma provası yapılmadan amaçlar çerçevesinde sözsüz doğaçlamalarla sahneler çalışıldı. 0 ve 1 numaralı sahneler bu doğrultuda çalışıldı.

3 Temmuz 2024 / Kadıköy İkincikat

Aynı sahneler “cıbırca” kullanılarak araştırıldı.

7 Temmuz 2024 / Kadıköy İkincikat

2 ve 3. Numaralı sahneler de çalışmaya dahil edildi.

11 Temmuz 2024 / Kadıköy İkincikat

Çalışılan sahneler oyuncu tarafından bir defa okunduktan sonra oyuncunun aklında kalan replikler ve imgelerle çalışıldı. nceki günlerde yakalanan eylemler de çalışmaya dahil edildi.

13 Temmuz 2024 / Kadıköy İkincikat

Aynı alışma sürdürüldü. Ezber yapmadan ve herhangi bir mizansen sabitlemeden sahneler okunup ardından doğaçlamalarla oynandı.

18 Temmuz 2024 / Kadıköy İkincikat

Çalışmaya bir seyirci dahil edildi. Ve oyuncudan özellikle seyirciyle temas kurarak oynaması istendi. Oyuncunun izlenmeye alışması için ilk adım atılmış oldu. Dahil olan seyirci provaya dinamizm kazandırdı.

19 Temmuz 2024 / Kadıköy İkincikat

Havalar çok sıcak ve çalışma alanında da uygun koşullar olmadığı için verimlilik düştü. Öndeki günlerdeki çalışmalar tekrar edildi.

26 Temmuz 2024 / Kadıköy İkincikat

Prova alanıyla ilgili yaşanan sorunların çalışmaya etkisi arttı. Pek verimli olmayan bir provadan sonra Belediyenin provalar için tahsis ettiği ücretsiz ama uzak bir sahneye bir süreliğine geçmeye karar verildi.

29 Temmuz 2024 / Kartal Bülent Ecevit Kültür Merkezi

Koşulları iyi olan bu çalışma alanında yeni sahneler de çalışmaya dahil edildi. Oyuncu, kendi kelimelerini, cıdırca ve tekstteki replikleri kullanarak ezber kaygısı olmadan çalıştı.

30 Temmuz 2024 / Kartal Bülent Ecevit Kültür Merkezi

Bir önceki günkü çalışmalara yenileri de eklendi. Aynı anlayışta çalışıldı.

31 Temmuz 2024 /Kartal Bülent Ecevit Kültür Merkezi

Oyunun yaklaşık yüzde 40'lık bölümüne, ezber yapmadan ve mizansen sabitlemeden gelindi.

01 Ağustos 2024 / Kartal Bülent Ecevit Kültür Merkezi

Bazı sahnelerde ezber, mizansen kendiliğinden yerleşmeye başladı. Yeni sahneler eklendi.

02 Ağustos 2024 / Kartal Bülent Ecevit Kültür Merkezi

Önceki provalar tekrar edildi. Ve tüm oyunun sonuna kadar yüksek enerji ve kaba hareketlerle okundu. Böylelikle oyunun bütünü tekrar hatırlandı.

12 Ağustos 2024 / Pendik İdris Güllüce Kültür Merkezi

İlk perdenin sonuna kadar gelindi. Bazı sahneler için oyuncudan ezber yapması istendi. Ve mizansenler sabitlendi.

13 Ağustos 2024 / Pendik İdris Güllüce Kültür Merkezi

Tüm bu süreçte oyuncunun kondisyonun arttığı gözlemlendi. Ayrıca performansın üslubu için gerekli olan yakıtın niteliği kavranmaya başlandı.

15 Ağustos 2024 / Pendik İdris Güllüce Kültür Merkezi

Tekrarlardan ibaret bir prova yapıldı.

16 Ağustos 2024 / Pendik İdris Güllüce Kültür Merkezi

Yorucu olmayan bir tekrar provası yapıldı.

19 Ağustos 2024 /Kadıköy İkincikat

Mekanla ilgili problemler yeniden belirdi. Verimsiz ve kısa süren bir prova oldu.

23 Ağustos 2024 /Kadıköy İkincikat

İkinci perdenin ilk sahneleri çalışıldı. Artık doğaçlamaya dayalı araştırma anlayışından uzaklaşmaya başlandı. Bundaki sebep kaygı ve yaşanan zorluklar oldu.

25 Ağustos 2024 /Kadıköy İkincikat

Sorunların neden olduğu zamansızlık nedeniyle oyuncunun keşfetmesini beklemeden bırakmadan hızlı bir şekilde sahneler çalışılmak mecburiyetinde kalındı.

26 Ağustos 2024 /Kadıköy İkincikat

Provalardaki verim düştü ve ekip içi problemler artmaya başladı. Prova için yeni mekân arayışları başladı.

29 Ağustos 2024 /Kadıköy İkincikat

Tekrardan ibaret bir prova yapıldı.

31 Ağustos 2024 /Kadıköy İkincikat

Oyuncun ezberi ve hakimiyeti arttıkça ilk perde belirginleşti.

02 Eylül 2024 / Kadıköy İkincikat

İkinci perdenin yarısına kadar gelindi. Oyuncudan artık ezber yapması istendi. Klasik prova anlayışına dönülerek çalışmaya hız kazandırıldı. Bunun olumlu anlamda etkisi oldu.

03 Eylül 2024 / Kadıköy İkincikat

Birkaç gün önceki sahneler pekiştirildi. Oyuncu yeni sahneleri oynarken elinden teksti bırakması istenmedi.

04 Eylül 2024 / Kadıköy İkincikat

Kaba akış yapıldı.

09 Eylül 2024 / Kadıköy İkincikat

İkinci perdenin son yarısının mizansenleri verildi.

10 Eylül 2024 / Esentepe İlkokulu Konferans Salonu- Eyüpsultan

Yeni prova yeri arayışları neticelendi. Konum olarak zor ancak konforlu bir yerde provalara başlandı.

Dekor parçası ve aksesuarların tam kurulumu yapıldı.

Arada kalan sahneler bırakılıp final sahnesi çalışıldı. Bu sahnedeki etkinin performans boyuncunca saklanması salık verildi.

13 Eylül 2024 / Esentepe İlkokulu Konferans Salonu- Eyüpsultan

Oyuncu serbest bırakıldı. Ve istediği gibi akış aldı. Üzerindeki baskılardan büyük ölçüde kurtuldu.

14 Eylül 2024 / Esentepe İlkokulu Konferans Salonu- Eyüpsultan

Akış alındı. Ancak bu sefer oyuncu izlenmedi. Sadece sesi dinlendi. Bu şekilde vokal eksikler teşhis edilmeye ve kuvvetlendirilmeye çalışıldı.

17 Eylül 2024 / Esentepe İlkokulu Konferans Salonu- Eyüpsultan

Eksik sahneler de tamamlandı. Mükerrer'in ses kayıtları yapıldı. Ve artık provaların bu şekilde ilerlemesine karar verildi.

20 Eylül 2024 / Esentepe İlkokulu Konferans Salonu- Eyüpsultan

Oyuncunun Mükerrer ile olan ilişkisi üzerinde duruldu. Onun bir eşyadan ziyade insan olarak benimsenmesi gerektiği vurgulandı. Yine sözsüz doğaçlamalarla bu ilişki güçlendirildi.

21 Eylül 2024 / Esentepe İlkokulu Konferans Salonu- Eyüpsultan

Diğer aksesuar, dekor parçaları ve kostümdeki eksiklikler yavaş yavaş kapatıldı. Oyuncu bu araçlarla prova yapmaya başladı.

24 Eylül 2024 / Esentepe İlkokulu Konferans Salonu- Eyüpsultan

Karanlıkların kullanımı üzerine çalışıldı. Mükerrer'in ışığı, fenerler ve diğer aydınlatma araçlarıyla karanlıkta prova yapıldı.

25 Eylül 2024 / Esentepe İlkokulu Konferans Salonu- Eyüpsultan

Ses ve dekor parçalarındaki eksiklikler ve kapatıldı. Provaya okulun öğretmenleri seyirci olarak alındı ve onlarla prova yapıldı.

27 Eylül 2024 / Esentepe İlkokulu Konferans Salonu- Eyüpsultan

Akış yapıldı. Ezberin eksik olduğu sahneler üzerine çalışıldı.

29 Eylül 2024 / Esentepe İlkokulu Konferans Salonu- Eyüpsultan

Oyun sahneden alınarak bütün alana yayıldı. Oyuncunun geçiş sahnelerindeki hakimiyeti üzerinde duruldu.

01 Ekim 2024 / Esentepe İlkokulu Konferans Salonu- Eyüpsultan

Oyun büyük oranda çıkmaya hazırды. Seri bir şekilde yapılacak provalara ihtiyaç vardı. Ancak bu noktada sezonun başlamasıyla oyuncun diğer işleri programını yoğunlaştırdı. Bu nedenle seyrek ama verimli provalar yapmaya karar verildi. Bir akış yapıldı. Hakimiyetin zayıf olduğu sahneler üzerinde duruldu.

05 Ekim 2024 / Esentepe İlkokulu Konferans Salonu- Eyüpsultan

Oyuncun sahneler arasındaki aksiyon çizgisini kesin olarak takip edebilmesi için ondan kendi anladığı şekilde detaylı bir şema yapması istendi. Böylelikle oyuncunun, oyunu bütün olarak görüp eylem akışını zihninde de yapabilmesi amaçlandı.

06 Ekim 2024 / Esentepe İlkokulu Konferans Salonu- Eyüpsultan

Akış Yapıldı. Eksikler not edildi.

13 Ekim 2024 / Esentepe İlkokulu Konferans Salonu- Eyüpsultan

Ezber ve akış provası yapıldı.

18 Ekim 2024 / Esentepe İlkokulu Konferans Salonu- Eyüpsultan

Akış provası yapıldı.

26 Ekim 2024 / Esentepe İlkokulu Konferans Salonu- Eyüpsultan

Genel prova yapıldı.

27 Ekim 2024 / Esentepe İlkokulu Konferans Salonu- Eyüpsultan

Genel prova yapıldı.

01 Kasım 2024 / Esentepe İlkokulu Konferans Salonu- Eyüpsultan

Eksikler gözden geçirildikten sonra seyircili prova genel prova yapıldı.

03 Kasım 2024 / Esentepe İlkokulu Konferans Salonu- Eyüpsultan

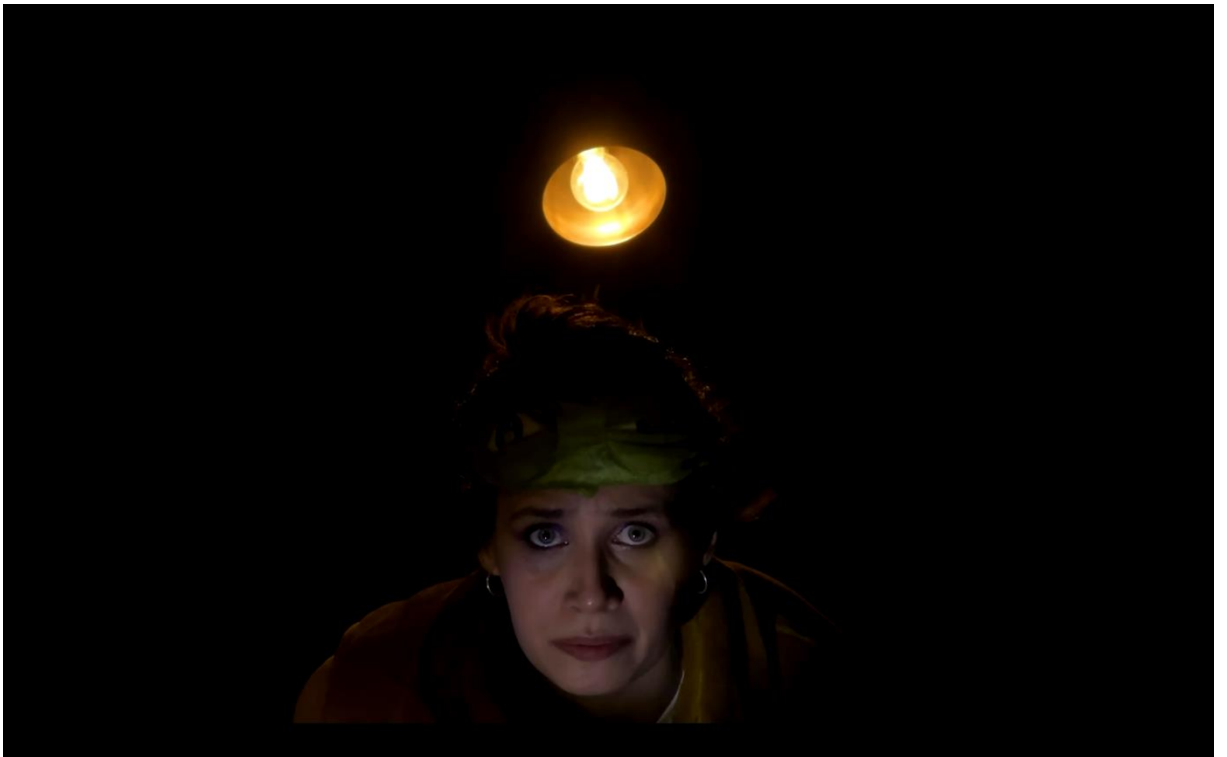
Seyircili genel prova yapıldı.

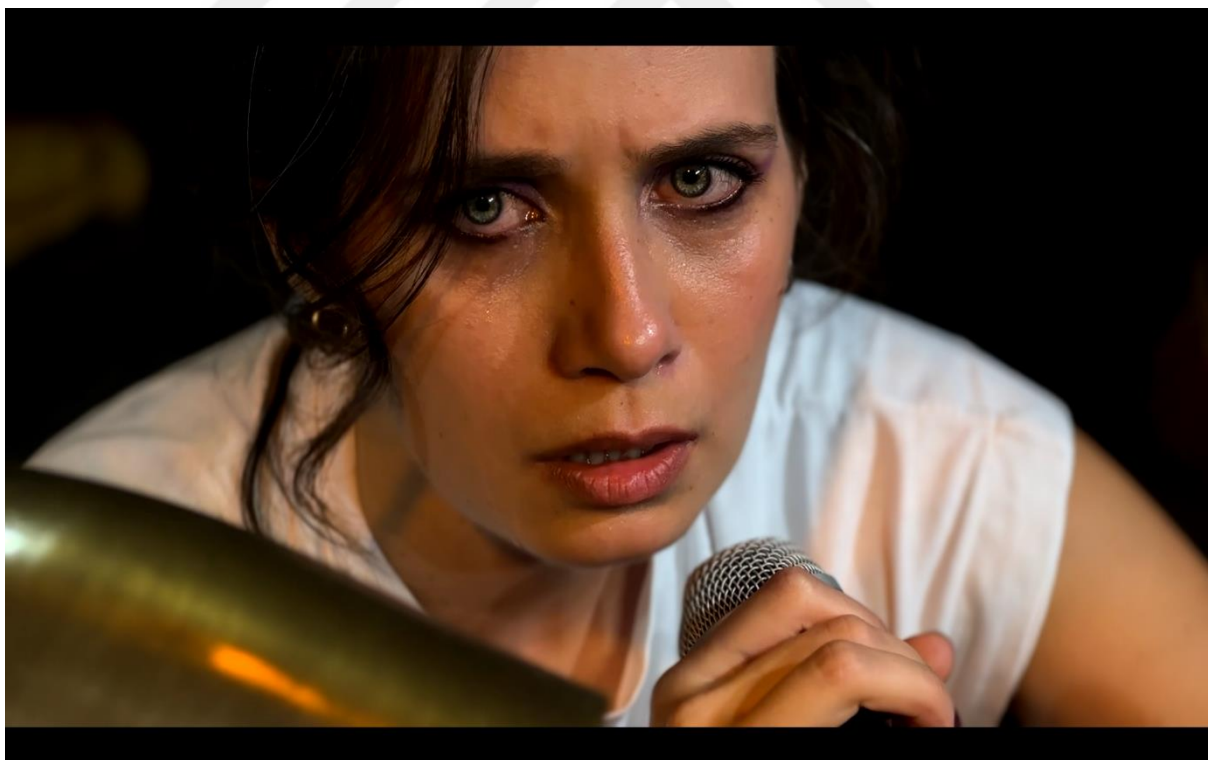
11 Kasım 2024 / Esentepe İlkokulu Konferans Salonu- Eyüpsultan

Seyircili genel prova yapıldı.

EK-II: Oyun fotoğrafları



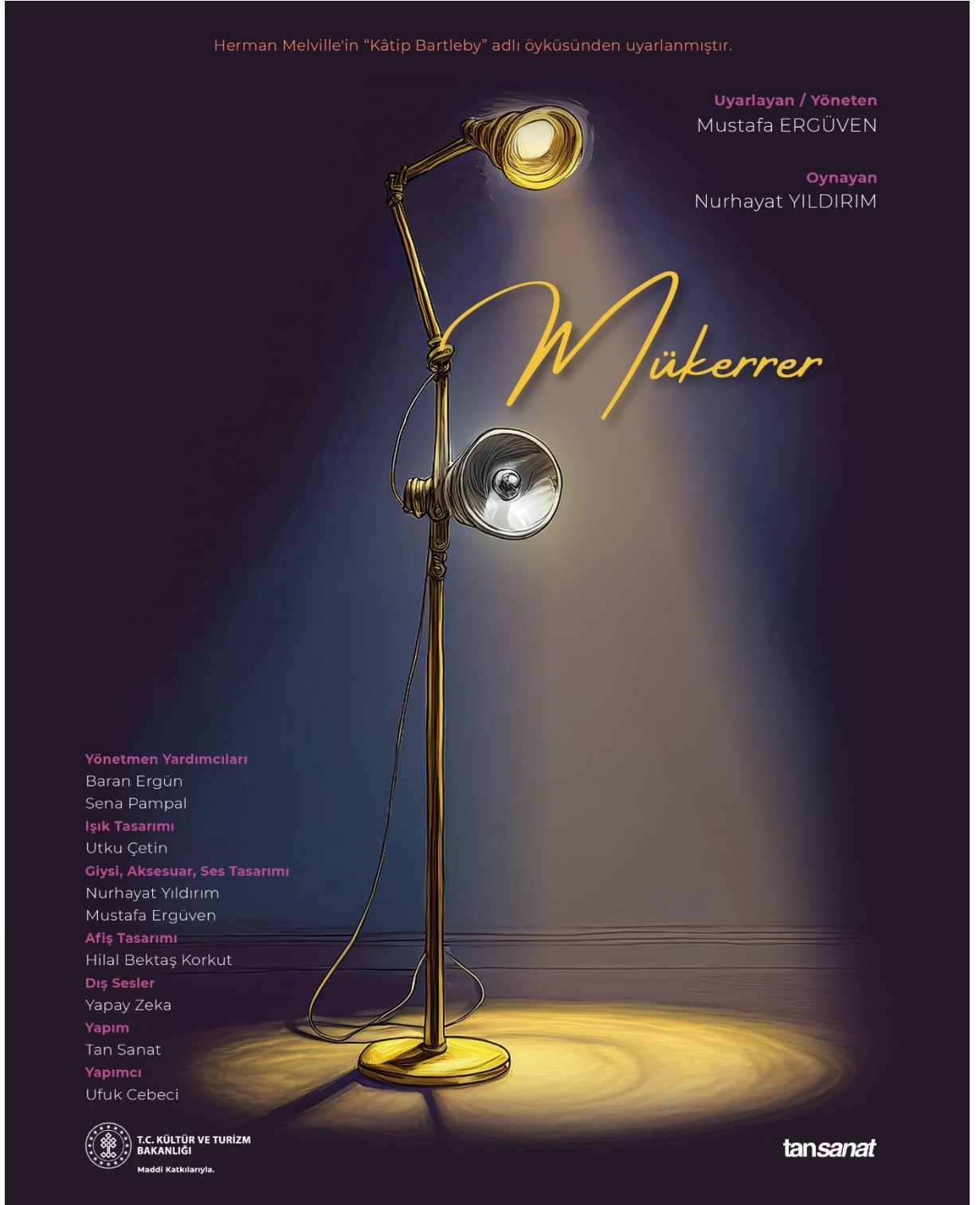








EK III: Oyunun afişı



ÖZ GEÇMİŞ

Adı Soyadı : Mustafa ERGÜVEN

Yabancı Dil : İngilizce

Doğum Yeri / Yılı :

Eğitim Bilgileri:

2015, İstanbul Üniversitesi, Hukuk Fakültesi, Lisans

2019, Haliç Üniversitesi, Tiyatro Bölümü, Yüksek Lisans

Mesleki Denevimi:

2015-2025, Kamu ve özel tiyatrolar, oyuncu/yönetmen/dramaturg

Yayınları:

Ergüven, M. (2025). Çocuk Tiyatrosu ve Çocuk Tiyatrosunda Müziğin Kullanımı. (Smart Journal, 11(1): 78 84. <https://doi.org/10.5281/zenod.o.14751524>

Ergüven, M. (2025). Romantik Dönemde Müzik ve Opera. Smart Journal Dergisi, 11(2): 296 300. <https://doi.org/10.5281/zenodo.15068096>

Ergüven, M. (2023). Tarihsel Süreçte Beden Kültürünün Oyunculuk Sanatı Üzerindeki Etkisi. Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 13(1), 15-27. <https://doi.org/10.20488/sanattasarim.1313800>

Ergüven, M. (2023). Toplu Oyunları 1. Mitos-Boyut Yayınları. İstanbul.

Ergüven, M. (2021). Tiyatro ve Yargılama Alanlarında Törensellik. Nişantaşı Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 9(1), 46-55. <https://doi.org/10.52122/nisantasisbd.908290>

Bilimsel Faalivetleri (Kongre, Sempozyum, Çalıştay vb.):

Ergüven, M. (2024). Doğal Hukuk Felsefesi Perspektifinden W. Shakespeare'in Venedik Taciri Adlı Oyununa Bir Bakış, 3. Uluslararası Sanatın Ritmi Sempozyumu, Kocaeli Üniversitesi, Türkiye

Ergüven, M. (2024). Herman Melville'in Moby Dick'inin Apollon-Dionysos Karşıtlığı Bağlamında İncelenmesi. 1th International Literature, Language and Educational Research Symposium Symposium, Ankara, Türkiye

Ergüven, M. (2024). Bir Anlatı Türü Olarak Operanın Romantik Dönem Karakter kurgusuna Etkisi. 1th International Literature, Language and Educational Research Symposium Symposium, Ankara, Türkiye

Sanatsal Faaliyetleri (Sergi, Konser, Gösteri vb.):

2024, Mükerrer- Oyunlaştıran/yönetmen/ Kostüm ve aksesuar tasarımı, Tan Sanat, İstanbul/Türkiye

2024, Seyirci, Dramaturg, Shc Studio, İstanbul/ Türkiye

2023, Fazilet Yalnız Değildir, Dramaturg, İkincikat, İstanbul/ Türkiye

2023, Romeo Juliet Son Masal, Oyuncu, İnsanlık Komedyası, İstanbul/ Türkiye

2023, Çatı, Yönetmen, İkincikat, İstanbul/Türkiye

2022, Anneme Yolculuk, İkincikat, İstanbul/ Türkiye

2019, Masanın Altında, Oyuncu ve yönetmen yardımcısı, Bizim Tiyatro, İstanbul/Türkiye

2018, Empatopya, Oyuncu, Mam'art Tiyatro, İstanbul/ Türkiye

2018, Radyum Kızları, Oyuncu, İstanbul Devlet Tiyatrosu, İstanbul/ Türkiye

2017, Serbest Düşüş, Oyuncu, Tiyatro KaSt, İstanbul/ Türkiye

2015, Hamlet Makinesi, Oyuncu, İstanbul Devlet Tiyatrosu, İstanbul/Türkiye

2015, Oyun Treni, Oyuncu, Pınar Çocuk Tiyatrosu, İstanbul/Türkiye