

TC
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI

DOKTORA TEZİ

DRAMATİK METİNDE MOTİF KULLANIMI

Hazırlayan
Funda ÖZŞENER

Danışman
Prof. Dr. Murat TUNCAY

İZMİR – 2010

YEMİN METNİ

Doktora Tezi olarak sunduğum “**Dramatik Metinde Motif Kullanımı**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı dűşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gűsterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

.../.../.....

Adı SOYADI

Funda ÖZŞENER

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 30. maddesine göre Sahne Sanatları Anasanat Dalı Doktora öğrencisi Funda Özşener'in, "**Dramatik Metinde Motif Kullanımı**" konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projeninolduğuna oy.....ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ VERİ FORMU

Tez No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

Tez Yazarının

Soyadı: ÖZŞENER

Adı: Funda

Tezin Türkçe Adı: Dramatik Metinde Motif Kullanımı

Tezin Yabancı Dildeki Adı: The Use of Motif in Dramatik Texts

Tezin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü.

Enstitü: G.S.E.

Yıl: 2010

Diğer Kuruluşlar :

Tezin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: Türkçe

Doktora:

Sayfa Sayısı: 173

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: 76

Sanatta Yeterlilik:

Tez Danışmanınının

Ünvanı: Prof. Dr.

Adı: Murat

Soyadı: TUNCAY

Türkçe Anahtar Kelimeler:

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1- Motif

1- Motif

2- Dramatik Motif

2- Dramatic Motif

3- Dramatik Metin

3- Dramatic Tekst

4- Halkbilim

4- Folklore

5- Edebiyat

5- Literature

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum

Evet

Hayır

ÖZET

Dramatik Metinde Motif Kullanımı, dolayısıyla Dramatik Motif'in işlevi, estetik değeri ve ortaya çıktığı koşullarla ilgili bir tanımlama ve inceleme çalışmasını gerçekleştirmek bizi öncelikle Motif'in ne olduğu sorusunu yanıtlamaya götürür. Bu soruyu cevapladığımızda Dramatik Motif'i, anlama, tanımlama ve dramatik yapı içindeki işlevi ile ele alma olanağımız doğar.

Motiflerin yalnız dramatik tasarımda değil hemen hemen diğer sanat türlerinin tümünde birden karşımıza çıkması önemli bir konumu işaret etmektedir. Çünkü bu durum, sanatların kendilerine has onca yapısal ve estetik unsuru arasından sıyrılarak, ortak bir işlemci gibi görev gören motiflerin kendine has yapısını vurgular. Böylelikle motifin sınırları sosyolojik olandan, psikolojik olana, yerel olandan, evrensel olana dek genişler ve sonuçta sanat yapıtının kendinde temellenen bir özgünlük içinde, tamamen bağımsızca form bulur.

Motifler ortaya çıktıkları sanat dallarında, o sanatın türsel niteliklerine göre var olurken hem estetik hem de işlevsel görevler edinirler. Bu sebeple motiflere ilişkin oluşturulacak genel bir tanım, dramatik motife ulaşmanın ilk durağı olarak görülebilir. Dramatik Motif tıpkı Tema, Yan Tema, Mesaj, Önerme vb. gibi dramatik yapının estetik ve işlevsel bir unsuru olarak ele alınabilir. Dramaturgi çalışmalarının zorunlu bir parçasına dönüşebilir. Dramatik Motif'in detaylı bir incelemesi, eserin daha iyi ve yoğun biçimde kavranmasına yol açabilir. Bununla birlikte dramatik metinlerde açığa çıkan motiflerin çözümlenmesi meselesinin çoğu kez ihmal edildiğini, belli bir sistematiğe bağlanmadığını belirtmekte fayda vardır. Bu sorunu, belli oyun örneklerini dramatik motifler açısından ele alarak aşmak gerekebilir. Yerli ve yabancı yazarlar aracılığıyla Dramatik Motifler'in farklı kullanım biçimlerinin çeşitliliğini sergilemek estetik ve işlevsel açıdan çözümlenmesini de kolaylaştıracaktır.

Bir yazarın başat arzusunun; belli konulardaki fikirlerin, her tür aracı kullanarak, etkili bir şekilde iletmesi olduğu düşünülürse Dramatik Motif, bu amaca hizmet edebilecek incelikli, özgün ve gücünü insanlığın ortak kültür mirasıyla geçmişinden alan araçlardan birisidir diyebiliriz.

ABSTRACT

Conducting a study on the function and value of motif and the conditions in which it occurs in a dramatic text necessitates, first of all, a clear understanding of what an artistic motif is in its most general sense. Only then is it possible to define and identify special cases of motif in various disciplines such as drama, literature, folklore, music and the visual arts.

That we encounter motifs in almost every art discipline indicates its unique and peculiar nature among all those other esthetic and structural elements that are exclusive to a specific discipline. Thus the functional scope of motif, which has an independent existence in a work of art, ranges from the sociological to the psychological, from the local to the universal.

Motifs, as they appear in different disciplines with qualities that are specific to the discipline itself, take on esthetic and structural functions. For this reason, a general definition of motif can be seen as the first step in identifying a dramatic motif.

Seen as one of the fundamental and structural elements along with theme, sub-theme, message and etc., dramatic motif becomes a necessary component in a dramatic work and its detailed study in a dramatic text gives us a greater and fuller understanding of it. It should be noted that such analytic studies has been long neglected in the discipline.

Given that the main desire of a writer is to convey his ideas on certain subjects using every device available to him, dramatic motif drawing its unique and subtle power from the common past and culture of humanity is one of the devices to serve to this end.

ÖNSÖZ

“*Dramatik Metinde Motif Kullanımı*” başlıklı çalışmamızın temel amacı Dramatik Motifler’i, Dramatik Metnin sınırları içinde yapısal ve estetik bir unsur olarak tanımlamak ve örnek uygulamalarla değerlendirmek olmuştur. Ancak böylesi bir çalışma öncelikle sistemli bir şekilde, genel bir tanım altına yerleştirilmiş halde bulunmayan motiflerin sınıflandırılmasını gerektirir. Dolayısıyla farklı sanat türlerinde karşımıza çıkan motiflerin gruplandırılması Dramatik Motif’e ulaşmak için zorunlu bir başlangıç noktası olarak görülebilir. Bu sebeple kaynaklarımızı derlerken ve belli bir hedefe ulaşmak amacıyla düzenlerken takip ettiğimiz yol, onları öncelikle Dramatik Motif’in varlığını, işlevini ve estetik değerini ortaya koyacak bir şekilde değerlendirmektir. Çalışmamızın genel yapısını da bu kaynaklardan yola çıkarak ulaştığımız Dramatik Motif tanımının örnek uygulamalar üzerinden çeşitlendirilmesi belirlemiştir.

Ancak bütün çalışmalarda karşılaşılan temel bir problem, kaynak sıkıntısı bizim çalışmamızda da etkilidir. Daha çok ülkemiz üniversitelerinde gerçekleştirilmiş bilimsel çalışmalardan yararlanmayı ve bu yeni konuyu onların bakış açılarıyla desteklemeyi düşündüysek de amacımıza tümüyle ulaşamadık. Özellikle motiflerin tanımlanmasına ilişkin teorik incelemeler birkaç satırdan öteye gitmiyordu. Yine de öncelikli olarak güncel ve yerel bilimsel eserlerden faydalanmayı, örneklemelerimizi yerli oyun yazarlarının çalışmalarında yola çıkarak ele almayı tercih ettik. Konunun teorik kısmıyla ilgili olarak da herkesin takip ettiği yöntemi izleyerek, dünyaca ünlü bilim adamlarının kitaplarını, makalelerini referans alarak biçimlendirdik.

Dramatik Motifler’e ilişkin bir kaynak taraması gerçekleştirmek söz konusu olduğunda ise durum tümüyle ümit kırıcı bir hal aldı. Üniversite veri tabanları, uluslar arası kütüphaneler, milli kütüphane ya da YÖK arşivinde yaptığımız araştırmalar sonucunda, “Dramatik Motif” başlığını taşıyan, Dramatik Motifler’i tanımlama ve uygulama boyutuyla ele alan bir çalışmaya rastlayamadık. Bu sebeple temel bakış açımızı tiyatro ile ilgili kuramsal çalışmalarda yer alan sınırlı sayıda Motif çözümlenmeleri ile farklı alanlardan edindiğimiz dolaylı kaynaklar üzerinden inşa ettik. Onlar aracılığıyla özgün bir Dramatik Motif tanımına ulaşmaya çalıştık. Yerli ve yabancı oyun örneklerimizi Dramatik Motifler’in çeşitli kullanım biçimlerini ortaya koyması amacıyla olabildiğince zenginleştirmeye çalıştık.

Çalışmamızın “Giriş” kısmı öncelikle sözlüklerde, sanat ansiklopedilerinde ve daha genel kaynaklarda yer alan ancak sanat türlerinin tümünü birden kapsayacak biçimde genelleştirilmemiş olduğunu gördüğümüz Motif kavramının tanımlanması, dilbilimsel boyutu ve anlam içeriği üzerine temellendi. Bu kısımda, genel motif tanımlarının karşılıklı bir değerlendirilmesi yoluyla elde ettiğimiz veriler ışığında, tüm sanatları birden kapsayacak bir motif bilgisine ulaşmayı hedefledik. Böylelikle daha özel bir alanda, dramatik metnin sınırları içinde ortaya çıkan Dramatik Motifler’i incelerken yolumuzu belirleyecek ve sınır çizgilerimizi çizecek teorik bir bilgiye ulaşabileceğimizi düşündük. Dramatik Motifler her ne kadar tiyatro sanatının türsel özelliklerini yansıtacak bir tarzda, dramatik yapılar içinde biçim buluyor olsa da onları genel bir motif tanımından bütünüyle ayrı bir şekilde ele almayı yanlıtıcı olacağını düşünerek bu yöntemi tercih ettik.

Dramatik Motif’i incelediğimiz Birinci Bölümümüz genel motif tanımlarını göz ardı etmeden ancak bütünüyle Dramatik Motifler’e ait olduğunu öne süreceğimiz çeşitli niteliklerin saptanması ve değerlendirilmesi üzerine kuruldu. Bu bölümdeki temel amacımız Dramatik Motif’in kapsamı, olanakları ve ortaya çıkış koşullarını net bir şekilde belirleyerek sonraki kısımda gerçekleştireceğimiz uygulamalara sağlam bir alt yapı hazırlayabilmek oldu. Elde ettiğimiz veriler ışığında çeşitli yerli ve yabancı oyunlar üzerinden örnekler göstermeye çalıştık. Dramatik Motif’in, dramatik metnin; tema, yan tema, mesaj gibi temel kavramlarıyla olan ilişkisi, ayrıldığı ve benzerlik gösterdiği noktalar, dramaturgik açıdan çözümlenmesini sağlamak açısından özellikle önemliydi. Dramatik Motif’i, bu temel kavramlar ya da simge gibi büyük benzerlikler gösterdiği bir diğer unsurdan ayırmanın yolunun, onu net bir şekilde tanımlamak ve kullanım yöntemlerine ilişkin belli kriterleri saptamak olduğunu düşündük. Böylelikle bölümümüzü, belli kavramsal ayrımları netleştirmek, Dramatik Motif’in kullanım yöntemlerini netleştirerek, bu ayrımlar üzerinden çeşitli örneklerle açıklamaya ayırdık.

Çalışmamızın İkinci Bölümünü uygulama çalışmalarına ayırdık. Dramatik Metinde Motif Kullanımı başlıklı çalışmamız birden fazla alanda inceleme yapmayı, farklı sanat türlerinin ve bilimsel disiplinlerin ortaya koyduğu örnek çalışmaları kavramayı zorunlu kıldı. Bu kavrayışın bir kanıtı olarak biz de bazı uygulama örneklerine başvurduk. Stith Thompson’un Motif İndeks adlı çalışmasının, “İçindekiler” bölümü de aynı amaçla Ek I de yer aldı. Dünyaca ünlü bu eser,

akademik çalışmalarla ilgilenenler arasında oldukça yaygın bir şekilde kullanılıyor olmasına rağmen bu güne değin çevrilmemişti ve motiflere ilişkin yirmi üç maddelik bir liste dışında elimizde başka hiçbir liste bulunmamaktaydı. Stith Thompson'un altı cilt tutan Motif İndeks adlı çalışmasının tamamını çevirmek şu aşamada mümkün olamayacaksa da tam bir motif listesi sunması bakımından İçindekiler bölümünü çevirmeyi uygun gördük. Böylelikle bu listenin, bu türden çalışmaları sürdürecekle olanlar için bir başlangıç noktası haline gelebilmesini hedefledik.

Motif gibi hemen her sanat türünde karşımıza çıkan devingen ve canlı, estetik bir aracın tanımlanması sürecini elimizden geldiğince titiz ve detaylı bir şekilde gerçekleştirmeye çalıştık. Bu zorlu süreç içinde, çalışmamızın çeşitli aşamalarında karşımıza çıkan problemleri aşmamızda büyük desteğini gördüğümüz sayın hocamız, değerli bilim adamı Prof. Dr. Murat Tuncay'a ve tükenmek bilmeyen sıkıntılarımıza sabırla katlandığı için sayın hocamız, Prof. Dr. Hülya Nutku'ya teşekkür etmeyi bir borç biliriz.

Funda Özşener

İÇİNDEKİLER

DRAMATİK METİNDE MOTİF KULLANIMI

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	x
GİRİŞ	1

1.BÖLÜM

DRAMATİK MOTİF

1.1. Dramatik Motif Nedir?.....	26
1.2. Dramatik Motif'in Dramatik Metnin Temel Kavramları ve Simgelerle İlişkisi	62
1.3. Dramatik Metinde Dramatik Motif'in Kullanım Yolları	86

2.BÖLÜM

DRAMATİK MOTİF'İN MODEL OYUNLARLA İNCELENMESİ

2.1. Behiç Ak'ın "Küçülecek Yer Kalmadı" Adlı Oyununda Plastik Dramatik Motifler	103
2.2. Turgut Özakman'ın "Töre" Adlı Oyununda Kişileştirme ve Aksiyona Bağlı Olarak Ortaya Çıkan Dramatik Motifler	119
2.3 Güngör Dilmen'in Midas'ın Kördüğümü" Adlı Oyununda Mitolojik Kaynaklı Dramatik Motifler	136
SONUÇ	154
KAYNAKLAR	168
ÖZGEÇMİŞ	173

GİRİŞ

Motif nedir? Sözcüğün etimolojik incelemesi hangi bilgilere ulaşmamızı sağlar? Bugün motif dediğimizde ne anlıyoruz? Motif sözcüğünün dilbilimsel boyutuyla ilgili olarak benzer sorulara vereceğimiz yanıtlar oldukça önemlidir ve hem Dramatik Motif'i hem de onun metin içinde kullanımını kavramamızda bir rehber işlevi görebilir. Çünkü Dramatik Motifler de estetik ve işlevsel açıdan genel bir motif tanımından tümüyle bağımsız değildirler. Bir desenin, geleneksel bir el ürününe yaptığı *estetik* katkı ya da edebi bir motifin, bir roman içindeki *işlevi* bu iki sanat türü birbirinden ne derece ayrı olursa olsun ortak bir noktada buluşur. O halde henüz başlangıçta diyebiliriz ki; motifler, dâhil oldukları sanat eserine göre biçim bulan, oldukça *işlevsel* ve *estetik* parçacıklardır. Dramatik Motifler de genel özellikleriyle, çeşitli disiplinler ve sanatlar tarafından motif olarak tanımlanmış bulunan bu parçacıkla büyük oranda örtüşür ancak tiyatro sanatının, özelden ise dramatik metnin yapısı, Dramatik Motif'in kendine has nitelikler sergilemesinde temel belirleyiciler olarak karşımıza çıkarlar. İyi tanımlanmış, sanat türlerine göre gruplandırılmış ve tarihsel köklerine inilerek, etimolojik kaynaklarına ulaşılmış bir motif tanımı, büyük oranda Dramatik Motiflere ilişkin ihtiyaç duyduğumuz saptamalara ulaşmamızı kolaylaştıracak ve böylesi bir tanım da dramatik metnin yapısı içinde açığa çıkan Dramatik Motifleri incelememize yardımcı olacaktır.

Motif sözcüğü pek çok kaynakta fakat öncelikle sözlüklerde karşımıza çıkar ve genel bir fikir oluşturmaları bakımından bu sözlük tanımları iyi bir başlangıç noktası olarak kabul edilebilir. Örneğin, *Tiyatro Terimleri Sözlüğü* motif için şu karşılığı verir: *Motif, [Lat. motivus - gütmek] Gündü. Birçoğu yan yana gelerek bir tiyatro yapıtını geliştiren ve kendi başlarına birer varlık olan öge. 1. Motif ikiye ayrılır: a) Ana motif (bk. leitmotiv), b) Yan motif. 2. Yazara işlemek üzere gereci aldırın neden. 3. Oyuncuya oyunda davranışını yaptıran neden.*¹ *Gösterim Terimleri Sözlüğü* ise Türkçe *Örge* sözcüğünü önerir: *Örge: (es.t. motif, laytmotif) (Alm. Leitmotiv) (Fr., İng. Motif) : Yazında ve sanatta sık sık yinelenen temayı vurgulayıcı öge ya da süs.*² Her iki sözlüğün sunduğu tanım da motife belli nitelikler atfetmemizde ve onu tiyatro sanatıyla ilişkilendirmemizde oldukça önemlidir. Bu tanımlardan yola çıkarak motifin iki şekilde; belli eylemlerin ateşleyicisi (gündü) veya

¹ Türk Dil Kurumu, *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*, Haldun Taner, Metin And, Özdemir Nutku, Ankara,1966. 69.s

² Özdemir Nutku, *Gösterim Terimleri Sözlüğü*, İnkılâp Yayınları, İstanbul.1998,133.s

nedeni olarak ele alınabileceğini ve motifin eyleme ya da estetik etkiye dayalı böylesi bir işlevi “tekrarlar” aracılığıyla gerçekleştirdiğini söyleyebiliriz. Diğer sanatları da kapsayacak, daha detaylı bir tanım için ise *Türk Dil Kurumu*'nun *Güncel Türkçe Sözlük*'ü açıklayıcı olacaktır: *Motif, Fr. Motif: a. 1. Yan yana gelerek bir bezeme işini oluşturan ve kendi başlarına birer birlik olan öğelerden her biri: Halı motifi. Danteldeki motifler. 2. ed. Kendi başlarına konuya özellik kazandıran öğelerin her biri. 3. müz. Bestenin bir parçasına çeşitli yönlerden birlik sağlayan belirleyici küçük birim: Melodi motifi.*³ Yine *Türk Dil Kurumu*' nun *Türkçede Batı Kökenli Kelimeler Sözlüğü* biraz daha kapsamlı ve örneklerle çeşitlendirilmiş bir tanım sunar.

Motif: *Fr. 1. Yan yana gelerek bir bezeme işini oluşturan ve kendi başlarına birer birlik olan öğelerden her biri: “Kardelen’se, küçük bir makasla gipür danteli motiflerinden özenle oymakta.” -Adalet Ağaoğlu, Üç Beş Kişi, 93. § “Fakat sonraları unutulmuş bir motifi ile yeniden karşılaşmış oluyoruz.” -Peyami Safa, Türk İnkılâbına Bakışlar, 181. § “Bu çerçevenin içini, medeniyetin o rengârenk nakışlarıyla, motifleriyle doldurmak, bilir misiniz ne büyük iştir.” -Reşat Nuri Güntekin, Eski Hastalık, 32. “... Çok ince motiflerle süslü mermer sandukası...” -Yavuz Bülent Bakiler, Üsküp’ten Kosova’ya, 43. “Mine bu atölyenin, duvara çizilmiş bir dekor motifi gibi sökülmez ve yerinden kıymıdatılmaz arması...” -Necip Fazıl Kısakürek, Aynadaki Yalan, 23. “Bedenin dans içindeki plastik değerini hiçe sayan, salt meydan okuyan, tehlikeli, gözü dönmüş motifler sık sık yineleniyordu.” -Buket Uzuner, Şairler Şehri, 130. 2. Bir eserde sık sık tekrarlanan süsleyici öğe: “...yaşadığı ortamdan çıkışımın tek ana motifi...” -Adalet Ağaoğlu, Göç Temizliği, 54. “Bir leit-motif gibi bu rüyaları dolaşıyordu.” -Ahmet Hamdi Tanpınar, Huzur, 41. “‘Mey’ ve ‘canan’ motiflerinde ise bir Sardnapal sefahatinin kabalığını taşıdığı bence inkâr kabul etmez bir gerçektir.” -Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Gençlik ve Edebiyat Hatıraları, 117. 3. Bestenin bir parçasına çeşitli yönlerden birlik sağlayan belirleyici küçük birim: “Barın bir köşesinde kırmızı bir ışık yandı ve piyanoda evvela süratli bir gam, sonra Beethoven’in sanatlarından birini andıran serseri motifler dolaştı.” -Peyami Safa, Yalnızız, 13.⁴*

Sözlüklerin motif için vermiş oldukları karşılıkların yanı sıra ansiklopedik kaynaklara da bakmak, inceleme alanını derinleştirmemizi sağlar. Bu doğrultuda örneğin Celal Esad Arseven’in *Sanat Ansiklopedisi* motif sözcüğünü Batı’daki ve bizdeki kullanımları arasında bir ayrıma giderek tanımlaması bakımından önemlidir.

³ Türk Dil Kurumu, Güncel Türkçe Sözlük, <http://www.tdk.org.tr>

⁴ Türk Dil Kurumu, Türkçede Batı Kökenli Kelimeler Sözlüğü, <http://www.tdk.org.tr>

Kültürel bir perspektif kazanmamızı sağlar. *Motif: (örge) Bir tablonun, bir figürün veya bir tezyini resmin esasını teşkil eden şekil ve unsur. Bir tabloda tasvir edilmek istenen fikir ki, buna Fransızcada "mevzuu" da denir. Mesela bir düşün mevzuu gibi. Fakat bizde motif tabiri, tezyinat resimlerinde tekerrür eden ve bir süslemeyi teşkil eden parçalara veya kollu bir yıldız gibi belli başlı şekillere denir ki bunların her biri birer tezyinat motifi veya bezeme örgesidir.*⁵ Sanat Ansiklopedisi ise şu yalın açıklamayı verir: *Örge: İng., Fr. Motif; Alm. Motiv. Türkçede motif karşılığı kullanılan sözcük.*⁶ *Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi* motifin biçimsel boyutuna ve tekrarlara değinir:

*Motif; a (Fr. Motif; Geç. Lat. Motivus; Klasik Lat. Movere'den) 1 Bir ressamın, bir desinatörün gözle görülen gerçeklik içinden, kendine konu, model olarak seçtiği öge. 2 Dış dünyada ya da yapıtta yer alan anlatıcı ya da süsleyici görsel öge. 3 Herhangi bir zemin üzerinde sık sık tekrarlanan desen, süs: Bir halının motifleri. –müz: Birçok kez yinelenerek bir müzik yapıtına ya da yapıtın bir bölümüne birlik kazandıran küçük karakteristik öge.*⁷

Ana Britannica müzik sanatında karşılaştığımız motif örneklerine ilişkin bir açıklama sunarken aslında motifin farklı türlere ait eserler içindeki rolünün nasıl benzerlik gösterdiğini anlamamızı sağlar:

*Motif: müzikte çoğu zaman kendi başına bir anlam bütünlüğü taşımayan küçük ezgi parçacığı. Buna karşın müziğin temel yapısına ezgisel ve ritmik yönden damgasını vuran öğelerden biridir. Özellikle envansiyon, bazı küçük temalı fügler, koral çeşitlemeleri, ground ve basso ostinato gibi polifon (kontrapuantal çok sesli) biçimlerde motif müziğin yönetici öğesidir. Klasik müzikte uzun, gelişmiş bir müzik cümlesinde genellikle figürler motifleri, motifler cümlecikleri, cümlecikler de cümleleri oluşturur. Motifler çoğu zaman işlenmeye elverişli yapılarıyla, klasik dönem müziklerinin geliştirme bölümlerinin vazgeçilmez öğeleridir.*⁸

Çeşitli dillerdeki sözlükler de motif sözcüğüne yer vermişlerdir. Örneğin: *Dictionary of Art Terms (Sanat Terimleri Sözlüğü)* daha çok plastik sanatlara ilgilendiren şu karşılığı önerir: *Motif: 1. Bir resmin, heykelin, binanın ya da modelin*

⁵ Celal Esad Arseven, Sanat Ansiklopedisi, 3.baskı, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1983, 3.cilt, 1465.s

⁶ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 1997, 3.Cilt, 1409.s

⁷ Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, Interpress Basın ve Yayıncılık,1986, 16.Cilt, 8320.s

⁸ Ana Britannica, Ana Yayıncılık, İstanbul, 1989, 16.Cilt, 255.s

*tasarımında farklı olan ya da ondan ayrılabilen parça. 2. Resmin konusu*⁹ *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory (Edebi Terimler ve Edebiyat Teorisi Sözlüğü)* ise sözcüğün edebi boyutu üzerinde durur: *Motif: Edebi bir eserdeki baskın fikirlerden biri; ana temanın bir parçası. Bazen bir karakter, tekrarlayan bir imge ya da söz kalıbı.*¹⁰ Tüm bu tanımlamalar içinde Karl Beckson and Arthur Ganz' ın çalışması olan *A Reader's Guide to Literary Terms* de bulunan tanım sözel motiflerle ilgilenenler açısından en tanımlayıcı olanlardan bir tanesi kabul edilebilir:

Motif: Edebiyatta ya da folklorda yinelenen bir tema, karakter ya da söz kalıbı... Motif birkaç farklı çalışmada ortaya çıkan bir tema olabilir. Örneğin sanatın ölümsüzlüğü motifi Shakespeare, Keats, Yeats ya da pek çok farklı yazarda görülür. Tek bir çalışmada yinelenen bir unsur da motif olarak adlandırılır. Joyce'un *Ulysses*'inde ortaya çıkan ve yinelenen pek çok motif arasında örneğin *Plumtree's Potted Meat* (Erik Ağacının Konserve Eti), *the man in the brown mackintosh* (kahverengi yağmurluklu adam) ve *the one-legged sailor* (tek bacaklı gemici) bulunur.¹¹

Sözlük ya da ansiklopedik kaynaklardan alıntıladığımız tanımların genel bir değerlendirmesi gösterir ki; motifler ortaya çıktıkları sanat eseri içinde ne derece karmaşık bir yapı sergiliyor olurlarsa olsunlar aslında temel, değişmez birkaç özelliğe sahiptirler. Motifler; eserin içine yayılmış, tekrarlayan belli bir form, şekil ya da soyut içerik ve herhangi bir eylemin nedeni, ateşleyicisidir. Bu özelliklerden bir kısmı motiflerin biçimine ilişkindir. Müzik gibi işitsel ya da resim, heykel, süsleme gibi görsel algımıza seslenen sanatlarda motiflerin bu biçimsel özelliklerini açıkça görmek mümkündür. Klasik bir bestenin tüm esere yayılmış ve tekrarlayan bir melodisi, bir gül motifi ya da heykelde yinelenen bir kıvrım, yumuşatılmış çizgiler vb. motifin yinelenişini ve boyutunu somut olarak gözlemleyerek biçimi kavramamızda yardımcı olur. Fakat motif bazen soyut bir içerik ile bir konu veya kişilik tipi olarak açığa çıkar. O zaman da biz onu bir masalda "sihir" motifi, bir tiyatro oyununda "cadı" ya da sosyal çöküşü anlatan bir romanda, "para" ile ilgili tekrarlayan diyaloglarda görürüz. Motiflerin zaman zaman eserin derinliklerine gizlenmiş ya da tersine, oldukça göze çarpan bir şekilde işlenmiş oluşları ise daha çok sanatçının tutumu ve özellikle sanat türünün kendine has nitelikleri ile ilgili görünmektedir. Örneğin; Geleneksel El Sanatları'nda belirgin biçimde ön planda olan motiflerin, bir

⁹ The Thames & Hudson Dictionary of Art Terms, Edward Lucie-Smith, UK, 2003, New Edition 141.s,

¹⁰ Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, J.A. Cuddon, Penguin Reference,1998, England 376.s

¹¹ Karl Beckson and Arthur Ganz, *A Reader's Guide to Literary Terms*, The Noonday Press, New York, 1960,129.s, (Aktaran: W. Freedman, *The Literary Motif: A Definition and Evaluation*, 1971)

tiyatro metni ya da şiirde tespiti güç, zorlayıcı unsurlara dönüşmesi, büyük oranda yazılı metinlerin, görsel nitelikte olan eserlerden daha karmaşık oluşlarına bağlanabilir. Yine de motiflerin genel özelliklerinin bir sıralamasını yapmadan önce temel bir problemin altını çizmekte yarar olacaktır. Sözlük ve Ansiklopedi tanımları, motifleri belli sanat türleri içinde büyük oranda, sadece o sanatın bir unsuru olarak tanımlarlar. Başka bir deyişle; resim sanatı açısından “manzaranın konusu” ya da “tekrarlayan bir çizgi” olan motif, iş edebiyata geldiğinde “soyut bir kavram” ya da tiyatro sanatında “ateşleyici güç” olarak tanımlanır. Oysa bizim kavrayışımız; genel bir motif tanımının bu saydığımız niteliklerden hiç birini dışarıda bırakmayacak şekilde olması gerektiği yönündedir. Dolayısıyla bu haliyle, motiflere ilişkin değindiğimiz genel özellikler aslında söz konusu sanat türü içinde açığa çıkan motif türünün bir özelliğidir. Oysa motifler, halkbilimden edebiyata, resimden mimariye, müzikten süsleme sanatlarına dek çok geniş bir alanda varlık gösteriyorlarsa öncelikli ihtiyacımız bu alanların tümünü birden kapsayacak bir çerçeveye ulaşmak olmalıdır. Öyleyse motifleri, tek tek sanatların altına yerleştirmektense, hiç değilse böylesi bir çalışmada sanat dallarını büyük gruplar etrafında toplayarak motiflerin altına yerleştirmek daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Böylece çalışmamızın konusunu oluşturan Dramatik Motifler’in dâhil olduğu geniş parantezi de sanatların ortak özellikleri açısından ele almamız kolaylaşır. Ancak bir gruplamaya gitmeden önce motif sözcüğünün etimolojik ve semantik boyutuna ilişkin genel bir değerlendirme yapmak gereklidir. Çünkü farklı sanat türleri içinde açığa çıktığını gördüğümüz motiflerin; *güdü*¹², *konu*¹³ ve *süsleme ögesi*¹⁴ vb. gibi birbirinden oldukça farklı içeriklerle tanımlanıyor oluşu büyük oranda sözcüğün etimolojisi, tarihsel geçmişi ile de ilgilidir.

Motif sözcüğü Latince bir sözcüktür ve dilimize Fransızca’dan girmiştir¹⁵ Ancak bu durum sözcüğün değişime uğramadığı, Türk Dili’ne eklenmediği anlamına gelmez. Nasıl her sözcük dâhil olduğu dil, sosyal ve kültürel yapı içinde belli oranda farklılaşır, kullanım alanlarından kaynaklanan bir takım sebeplerle yeni içerikler edinirse, motif sözcüğü de benzer bir süreçten geçmiş ve bugün Türk Dili’nin sanat terminolojisine eklenmiş yeni bir kavram olarak Türkçe sözlüklerdeki

¹² Redhouse, İngilizce-Türkçe Sözlük, Charles H. Brown, Richard Blakney, Serap Bezmez, Redhouse, İstanbul 2001,638.s

¹³ Okyanus Ansiklopedik Sözlük, Pars Tuğlacı, Pars Yayınları, İstanbul. 1972, 5. Cilt, 2004.s

¹⁴ Ali Püsküllüoğlu, Türkçe Sözlük, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul,1995,1115.s

¹⁵ Ali Püsküllüoğlu, Türkçedeki Yabancı Sözcükler Sözlüğü, 5.Baskı, Arkadaş Yayınevi, Ankara, 2004, 325.s

yerini almıştır. Bu açıdan sözcüğün değişmeden, olduğu gibi kalan tek boyutu morfolojik boyutudur demek yanlış olmayacaktır. Motif sözcüğü, içeriksel bir genişlemeyi işaret eden değişim sürecini öncelikle parçası olduğu dillerde yaşamıştır. Başka bir deyişle, sözcüğün Latince'den başlayıp İngiliz, Fransız ve Alman dillerine hangi değişikliklerle girdiği ve bu gün sözü geçen dillerde, hangi içeriği taşıdığına değinmeden etimolojik açıdan tam bir inceleme gerçekleştirilmiş olmayacaktır. Yine de öncelikli olarak sözcüğü Türk Dili'nde ele almak uygun olacaktır.

Motif sözcüğünün genel bir tanımına ulaşmak amacıyla gerçekleştirdiğimiz sözlük taramalarında, sözcüğün Türkçe karşılığı olarak kullanabileceğimiz bazı öneriler dikkatimizi çeker. Bunlar; “*örge*”¹⁶, “*güdü*”¹⁷, “*saik*”¹⁸, “*muharrik*”¹⁹ sözcükleridir ve sözlüklerde, motif sözcüğünün Latince'deki etimolojik karşılığı olarak önerilmişlerdir. Dolayısıyla bu sözcüklere ilişkin etimolojik bir sapma, motif kavramıyla uzak bir akrabalığı işaret edebilir. Yine de böylesi uzak bir akrabalığı varsayarken bile epeyce dikkatli olmak gerekir çünkü alıntıladığımız sözcüklerden hiç biri motif sözcüğünün yerini tam olarak alamamış ve belli bir gelişim süreci içinde kavramsallaşarak sanat terminolojimize dâhil olan yeni bir kavrama ya da terime dönüşmemiştir. Motif sözcüğünün salt *süsleme* amaçlı kullanımını işaret etmesi ve dilimizde de oldukça önemli ve eski bir sözcük olması bakımından *bezek* sözcüğü üzerinde durulabilir ancak bu sözcüğün kapsamı dardır ve *güdü*, *saik* vb. türünden, motifin etimolojisini karşılayacak bir içeriği yoktur. Yine de Türk Dil Kurumu'nun Tarama Sözlüğü'nün de *bezek* sözcüğüne yer vermiş olması onu dikkat çekici yapar: *Bezek: 1.Süs, ziynet, 2.Ziynet eşyası –kılmak: Süslemek, -irmek: Süslemek, tezyin etmek. Bezekçi: Süsleyen. Bezeklenmek: Süslenmek. Bezeklü: Süslü, ziynetli. Bezemek: (bizemek):Süslemek, donatmak, tezyin etmek. Bezenilmek: Tezyin edilmek. Bezenmek: Süslenmek*²⁰

Güdü, *Saik*, *Muharrik* sözcüklerinin ve ayrıca motif sözcüğünün geçirdiği içeriksel evrimin dilimizdeki bir işareti olarak gözükmesi sebebiyle *Örge* sözcüğünün Tarama Sözlüğü'nde karşılığını bulmak mümkün olmaz ancak özellikle bu üç sözcüğün etimolojileri daha ileride, motif sözcüğünün İngiliz, Fransız ve Alman

¹⁶ Nutku, a.g.e., 133.s

¹⁷ Tiyatro Terimleri Sözlüğü, a.g.e., 69.s

¹⁸ Redhouse, İngilizce-Türkçe Sözlük, a.g.e., 638.s

¹⁹ y.a.g.e, 638.s

²⁰ Tarama Sözlüğü, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara,1963, 1.Cilt, 529-536.s

dillerindeki etimolojisine değinirken, Türk dilinde belli çağrışımlar yaratabilecek olmaları bakımından söz etmeye değer görünmektedir:

Güdü: [YTü] Osmanlıcadan Türkçeye Cep Kılavuzu, 1935, garaz, niyet, [YTü] TDK Felsefe ve Gramer Terimleri, 1942, saik, Tü: gü²¹

Saik: Men xvii, (Franciscus Meninski Thesaurus Linguarum Orientalium, 1680) Ar, güden, motive eden, sevk.²²

Muharrik: Men xvii, (Franciscus Meninski Thesaurus Linguarum Orientalium, 1680) Ar, muharrik hareket ettiren, motör. Ar, taħrık, hareket ettirme, hareket²³

Güdü sözcüğü Yeni Türkçe bir sözcük olmakla, *saik* ve *muharrik* sözcüklerine kıyasla oldukça genç bir sözcüktür. Sevan Nişanyan'ın *Sözlerin Soyağacı* adlı etimolojik sözlüğü, *güdü* sözcüğünün ilk kez 1935 yılında Türk Dil Kurumunun yayımladığı *Osmanlıcadan Türkçeye Cep Kılavuzu* (TDK, Devlet Basımevi, İstanbul, 1935) 'nda yer aldığını daha sonra ise 1942 yılında yine Türk Dil Kurumu'nun *Felsefe ve Gramer Terimleri Sözlüğü* (TDK, Devlet Basımevi, İstanbul, 1942) 'ne girdiğini belirtir. Yeni Türkçe olan bu sözcük, Dil Devrimi bünyesinde yaratılmış bir kelimedir ve Türk Dili'nin felsefi kavramlara duyduğu ihtiyacı karşılamak üzere ortaya atılmıştır. Elimizde, sözcüğün motif kavramını karşılamak üzere önerildiğine dair bir bilgi olmasa da kısmen bu ihtiyaca cevap verebileceği açıktır ancak motif sözcüğünün *güdü* sözcüğünden daha önce 1924 senesinde ilk kez Mehmet Bahaettin Toven'in, *Yeni Türkçe Lügat* (İstanbul, 1924) 'nda karşımıza çıktığını belirtmekte fayda vardır. İsmet Zeki Eyüboğlu ise *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü* adlı çalışmasında *güdü* sözcüğü için daha genel bir tanım getirir ve sadece Türkçe olduğunu belirtmekle yetinir: *Güdü: tr. Gütmek. Güd-ü/güdü, kişiyi yönlendirici etki. Bunun kaynağı dürtü, duygulanım değil akıl gücüdür.*²⁴

Saik ve *muharrik* sözcükleri ise *Güdü* sözcüğünün aksine oldukça geç dönem sözcükleridir. *Sözlerin Soyağacı Etimolojik Sözlüğü*, her iki sözcüğün de 1680 yılına ait Franciscus Meninski'nin *Thesaurus Linguarum Orientalium* adlı çalışmasında bulunduğunu belirtir. İlk kez 1680 yılında basılan *Thesaurus*, 20. yüzyıl

²¹Sevan Nişanyan, *Sözlerin Soyağacı, Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü*, 4.Baskı, Everest Yayınları, İstanbul, 2009, 218.s

²²y.a.g.e. 531.s

²³y.a.g.e. 421.s

²⁴İsmet Zeki Eyüboğlu, *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü*, 3.Basım, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1995, 300.s

öncesi Osmanlı Türkçesi sözcük varlığını ortaya koyan en zengin çalışma olarak kabul edilir. Osmanlı Türkçesinin dönemindeki en büyük sözlüğü olan *Thesaurus*, bu boyutuyla hem zamanının hem günümüzün güvenilir kaynaklarından biri olarak gösterilebilir ve *saik* ve *muharrik* sözcüklerinin tarihsel varlıkları için sağlam bir referans olarak kabul edilebilir. *Osmanlıca-Türkçe Sözlük* de *saik* ve *muharrik* sözcüklerine yer verir: *Muharrik, muharrike: A.1) oynatan, harekete getiren 2) ayaklandıran, yapmaya teşvik eden, elebaşı.*²⁵ *Saik, saika: A. (sin ve hemze ile) (sevk'ten) götüreren, sevk eden*²⁶ anlamlarına gelir.

Dictionary of The History of Ideas (Düşünce Tarihi Sözlüğü) 'da Harvard Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Profesörü Harry Levin tarafından yazılmış olan Motif maddesi, sözcüğün etimolojik boyutu hakkında literatürde bulabileceğimiz en kapsamlı bilgiyi sunar. H. Levin, "özellikle modern dönemde, farklı terminolojilerde pek çok değişik şekilde kullanılan bu kavrama semantik, tarih ve sözlük anlamları bakımından yaklaşmak en uygun olanıdır"²⁷ diyerek motif sözcüğünün Fransızca kökenli olduğunu ve bu sözcüğü İngilizce karşılığı olan *motive* sözcüğünün daha geniş çaplı çağrışımlarından ayrı düşünmek gerektiğini belirtir.

Ruskin, motif kelimesini daima İngilizcedeki anlamında kullanmıştır ancak plastik sanatlar üzerine yazanlardan farklı olarak motive, "bir kompozisyonun temel fikri", "teknik açıdan motif olarak adlandırılan temel duygusal araç" diyerek, kelimenin anlamını genişletip, muğlaklaştırmıştır. Diğerleri motif kelimesinin çok biçimci olduğundan şikâyet ederken halkbilimciler kelimeyi özellikle bu yüzden tercih etmişlerdir çünkü motifi büyük oranda teknik anlamda kullanmışlardır.²⁸

H. Levin, etimolojik olarak motif kelimesinin, *Latince'deki movere (hareket etmek, ettirmek; to move) fiilinin geçmiş zaman kipi motus' tan*²⁹ türediğini belirterek, bu geç Latince *motivus* sıfatının (harekete duyarlı, yatkın, açık) ve dolayısıyla Ortaçağda kullanılan *motivum* (neden ya da itki) kelimelerinin temelini oluşturduğunu söyler.

Nitekim motif ve onun ilgili formları başlangıçta uyaran ya da hareket kaynağı anlamına geliyordu. Bu kelimenin yan

²⁵ Mustafa Nihat Özön, *Osmanlıca-Türkçe Sözlük*, 5.Basım, İnkılâp ve Aka Kitapevleri, İstanbul, 1973, 478.s

²⁶ y.a.g.e.,632.s

²⁷ *Dictionary of The History of Ideas*, Charles Scribner's Sons, New York, 1968, Volume 3, 235.s

²⁸ y.a.g.e., 235.s

²⁹ y.a.g.e., 235.s

anlamları yavaş yavaş fizikselden psikolojik olana, devinimden duygulanıma evrilmiştir. İngilizlerin 19. yüzyıla kadar “bir motiften hareket etmek”ten ziyade bir motife göre hareket etme deyimini kullandıklarını belirten Oxford İngilizce Sözlüğü bu değişimi aktarır. (...) Almandaki “motivieren” kelimesi, fiil biçimini ima eder görünür ve bu temelde Gustav Freytag’ın dramatik tekniklerle ilgili analizi kitabı vasıtasıyla İngilizcedeki “motivate” fiiline neden olmuştur.³⁰

H.Levin, Fransız Akademi Sözlüğü’nün beşinci basımında (1798) karşımıza çıkan geleneksel motif tanımının, harekete geçirmeyi (moving) her iki anlamda (hareket ettiren ve bir şey yapmaya neden olan şey) vurguladığını belirterek yine aynı sözlüğün 1835 yılındaki altıncı baskısında müzikle ilgili olarak motif teriminin daha özel bir kullanımının görüldüğünü de belirtir: “*tüm parçaya hâkim olan orijinal fikir, melodik yapı.*”³¹

Bu basımında Baron Grim 18. yüzyıl operası üzerine yazdığı makalede “aryanın temel fikri olan motifin en temelde müziksel dehayı oluşturan şey” olduğunu belirtir. Nitekim bu anlamda bir kullanım İtalya’da da söz konusudur. “Motivo” kelimesi uzun süre bir melodinin temel parçasına işaret etmekteydi. Görünürdeki soyut niteliği ile müzik çeşitli temsil, modülasyon, varyasyon ve orkestral çeşitleme araçlarıyla tamamlanmış kompozisyonlar oluşturan yapısal bir unsur olarak motifin en açık örneklerini sunar. Bu yüzden müzik sıklıkla diğer sanatlar için bir model işlev görmüştür. İlişkili fikirlerin aktarılması ve netice itibarıyla bir müzik dramasının ya da senfonik şiirin aksiyonu üzerine bir tür korosal yorum yapmak için böylesi araçların kullanımı Wagnerci Leitmotiv olmuştur. Ancak Wagner hiçbir zaman bu terimi kullanmamıştır. Onun kullandığı terim “ana tema” anlamına gelen “Grundthema”dır.³²

H.Levin, motif sözcüğünün aslında daha geniş bir kapsamı olduğunu belirterek, bunun giderek kullanım alanlarını belirlediğini ve sözcüğün yavaş yavaş tüm sanat disiplinlerine yayıldığını vurgular. *Empresyonist hareket sözcüğün yeni içeriğini kazanmasında etkili olmuştur.*³³

Ruskin’in fark ettiği gibi motifin daha geniş bir kapsamı vardır: ister ressam ister müzisyen olsun bir sanatçının altta yatan fikri. Kullanımın böylesi genişlemesi empresyonist hareketin bireyci ve öznelci yaklaşımı tarafından desteklenmiş görülür.

³⁰ y.a.g.e., 235.s

³¹ y.a.g.e., 235.s

³² y.a.g.e., 236.s

³³ y.a.g.e., 236.s

1854'te F.W. Hairholt'un yayınladığı Sanat Terimleri Sözlüğü (Londra) motifi, sanat söz dağarcığına yeni girmiş bir terim olarak nitelendirirken, 1826'da yayımlanan James Elmes'in Güzel Sanatlar Sözlüğü'nde motif başlığı bulunmaz. Vurgu pictoryal temsile yapıldığında eleştirmenler motifi temsil edilen konuya yerleştirme eğilimindedirler. Bu görsel imgeleri sembolize ettikleri fikirler ışığında yorumlayan sanat tarihi incelemeleri ve iconoloji bakımından daha da doğrudur.³⁴

Motif sözcüğünün geçirdiği evrim ve değişen içeriği dilimize de yansımış görünmektedir. Örneğin; 1966 yılında yayımlanan, Tiyatro Terimleri Sözlüğü (Ankara 1966) sözcüğü; "*Güdü. Birçoğu yan yana gelerek bir tiyatro yapıtını geliştiren ve kendi başlarına birer varlık olan öge*"³⁵ olarak tanımlarken, 1998 yılında yayımlanan *Gösterim Terimleri Sözlüğü* sözcüğü; *Örge. Yazında ve sanatta sık sık yinelenene temayı vurgulayıcı öge ya da süs*³⁶ olarak farklı bir şekilde tanımlamıştır. Dolayısıyla *saik, muharrik* gibi eski ve *güdü* gibi yeni Türkçe sözcükler motif kelimesini etimolojik olarak karşılarken, *bezek* ya da *örge* gibi sözcükler ona eklenmiş, yan anlamlarını karşılıyor görünmektedir.

Motif sözcüğünün Modern Dönem'le birlikte genişleyen anlamsal içeriği bunu büyük oranda sanat disiplinlerine, halkbilime ve edebiyat eleştirisine borçludur. Sözcük böylece giderek kavramsal bir içerik kazanmış ve kendi başına sanatın bir konusu haline gelmiştir. H.Levin, motif kavramını edebiyat eleştirisine ilk getirenin Goethe olduğunu belirtir ve şu tarihsel anekdotu ekler: *Goethe, Ocak 1825'te Eckermann ile Homerik, epik ve Sırp-Hırvat sözlü kültürüyle olan ilişkisi çerçevesinde, Sırp şiiri üzerine yaptıkları konuşmada, Schiller'in motifler üzerinde yeterince durmadığını gündeme getirmiş ve Schiller'in onları yeterince işlemediğini söylemiştir. Goethe'ye göre şiirin gerçek gücü ve etkisi motiflere bağlıdır.*"³⁷

Goethe'nin motif kavramına verdiği bu önem onun etkin kişiliği ile birleşince çevresinde de motife yönelik büyük bir ilginin doğmasına yol açmış görünmektedir. H. Levin bunu, "*Goethenin itibarı ile diğerleri de motif konusuna eğildiler*"³⁸ diyerek vurgular. "*Bu kişiler arasında en kararlısı, ölümünden sonra 1888'de Poetic Theory adlı kitabı yayımlanan Wilhelm Scherer'dir. Scherer, kitabında motif ile ilgili genel bir*

³⁴ y.a.g.e., 236.s

³⁵ Tiyatro Terimleri Sözlüğü, a.g.e., 69.s

³⁶ Nutku, a.g.e.,133.s

³⁷ Dictionary of The History of Ideas, a.g.e., 237.s

³⁸ y.a.g.e., 237.s

incelemeye yer ayırır ve motifin ne olduğunu sorar. Sonra da kendi sorusunu cevaplar; poetic malzemenin birleştirici parçası."³⁹ Yine Goethe'nin takipçilerinden Wilhelm Dilthey, yaratıcı imgeyi formüle ederken şairin malzemesinin önemini vurgulamıştır. Motifler, bu malzemenin bir bölümünü oluşturur ve yaratıcı imgenin ortaya çıkışında etkin rol oynarlar., Dilthey'in motife yaklaşımı oldukça belirleyicidir.

Goethe'nin etkisiyle Wilhelm Dilthey yaratıcı imgenin ne olduğunu şairin malzemesi ile açıklar. Dilthey, motifin işlevinin, onu tümüyle incelemeksizin anlaşılamayacağını söyler. Dilthey'e göre olası motif sayısı sınırlıdır ve tek tek motiflerin gelişimini izlemek karşılaştırmalı edebiyatın işidir.⁴⁰

Dilthey'in motifleri sınırlı bir sayıya indirilmesi, onları saymanın önünü açmıştır ancak *motifleri tek tek izlemek davetine karşılaştırmalı edebiyat alanında çalışanlar önce ilgiyle yaklaşılar da sonradan şüphe duymuşlardır. 20 yüzyılda ise kendilerini tümüyle bu işe adanmışlardır.*⁴¹ Giderek biçimci bir yaklaşım halini alacak bu uygulama elbette karşı tepkiler de doğurmuş görünmektedir. Rus akademisyen A. N. Veselovsky, H. Levin'in motif üzerine çalışmalarını vurguladığı bir başka isimdir. A. N. Veselovsky, biçimci yaklaşımın tam tersi bir noktadan, motifin içeriksel olarak incelenmesi gerekliliğinin üzerinde durur. Bu uygulama oldukça önemli bir değişimin ilk aşaması olarak değerlendirilebilir.

Rus akademisyen Veselovsky de 1897'de verdiği ve ölümünden sonra 1906 yılında Öznenin Poetikası adıyla kitaplaştırılacak karşılaştırmalı edebiyat derslerinde motife farklı bir yaklaşım açısıyla biçimsel değil içeriksel olarak yaklaşır ve öznenin belli yapısal birimlere indirgenebileceğini gösterir. Kısacası özne bir motifler kompleksiyken motif de günlük gözlemin ya da primitif zihnin farklı taleplerine bir imgeyle cevap veren en basit anlatsal birim olarak tanımlanır. Bu kavrayışın orjinalliği primitif zihne uygulanmasında değil günlük gözlemin sonuçlarının masalın basit bileşenlerine indirgenebilmesini öne sürmesindedir.⁴²

Farklı bilimsel ve sanatsal disiplinlerin inceleme ve uygulama çalışmalarıyla motif kavramına yaptığı katkı, bugün motif dediğimizde; niye hem bir konudan hem bir desenden hem de bir sebep ya da güdüden bahsediyor olduğumuzu anlamamızı

³⁹ y.a.g.e., 237.s

⁴⁰ y.a.g.e., 238.s

⁴¹ y.a.g.e., 238.s

⁴² y.a.g.e., 239.s

sağlar. Çeşitli sanatlar bu kavramın farklı boyutlarıyla ilgilenmişler ve kendi türsel araçlarının olanakları ölçüsünde motiflerin kullanım olanaklarını zenginleştirmişlerdir. Motifin mitolojik boyutuna da değinilen *Dictionary of The History of Ideas (Düşünce Tarihi Sözlüğü)*' da edebi ve halkbilimsel bağlantılar yoluyla bu anlamsal zenginleşme pekiştirilir. Genel bir motif tanımına ulaşma gayretinin parçası saydığımız bu çabalar değişik hipotezlere dayanmaktadır. Örneğin Levin "sabırlı bir biçimde, büyük oranda özel durumları inceleyen, bir araya getiren, sınıflandıran ve çıkarımlarda bulunan halkbilimcilerin tersine mitoloji alanında çalışanlar, mitlerdeki evrensel tema ve motifleri bulmak için; bütün mitlerin kendisinden kaynaklandığı, ortak bilinçaltı ya da güneş mitleri gibi büyük genellemelere başvurmuşlardır."⁴³ diyerek halkbilimcilerle, mitoloji alanında çalışanların konuya ilişkin temel farklarını özetler. Mitlerle ilgili olarak *tekrar tekrar ve değişik biçimlerde kendisini gösterecek olan insan doğasına ait evrensel özelliklerle ilgili tartışmalar*⁴⁴ da vardır. *Evensellik ilkesi görüşünü kabul edenler arasında ikinci bir tartışma konusu (da) tema ve motiflerin ortak bir kaynaktan yayılıp yayılmadığı meselesidir.*⁴⁵ Tartışmayı bilimsel bir araştırmayla destekleyen H.Levin şu örneği verir: *Elli farklı kültürle ilgili yapılan antropolojik bir inceleme bu kültürlerin kırk dört tanesinde büyük Sel öyküsü olduğunu gösterir. Her ne kadar üçte iki oran tam anlamıyla evrensel bir tezahür olarak değerlendirilmese de herhangi bir motifin ulaşabileceği epey yüksek bir oran olarak görülür.*⁴⁶ Mitlerin ritüellerle olan bağlantısını göstermek için yapılan bir başka araştırmada ise Lord Reglan, bir kahramanın eylemleriyle ilgi uluslararası bir model oluşturmak adına, yirmi iki maddelik bir şablon oluşturur. Şablon çeşitli krizler, dönüm noktaları ya da sürgün ve geri dönüş gibi motiflerden oluşmuştur. Reglan, bu şablona uyma derecelerine göre mit kahramanları sınıflandırılır ve *yirmi bir puanla Oidipus ilk sırada, yirmi puanla Mosess ve Theseus ikinci sırada, Dionysos ve Kral Arthur, on dokuz puanla üçüncü sırada yer alır.*⁴⁷ H. Levin, Sadece beş puan alan Hamlet'in ise daha sofistike karakterler için tersine bir oranın geçerli olduğu görüşünü kuvvetlendirdiğini belirtir.

Arketipler, mitler ve ritüellerle ilgilenen bir başka isim Gustav Jung'dur. Jung, bireysel kişiliğin gelişiminde bulunan evrensel bir "kahraman yaşantıları" kavramını kullanır. Jung'un yaklaşımı özetle; bireysel gelişimin her safhasının kendine ait bir

⁴³ y.a.g.e., 239-240.s

⁴⁴ y.a.g.e., 240.s

⁴⁵ y.a.g.e., 240.s

⁴⁶ y.a.g.e., 240.s

⁴⁷ y.a.g.e., 240.s

başlangıç biçimi olmakla birlikte gelişim o noktada kalmadığı ve farklı bir kahramaninkine uygun olarak devam ettiği şeklindedir. Jung'un bakış açısı halkbilimin motif kavrayışına belli bir derinlik sağlamıştır. H.Levin, Jung'un "*her eylemin bir harekete geçiricisi ve her olayın bir kahramanı olduğu varsayımıyla halkbilimin bir motifi, bir kişiliğin karakteri olarak görebileceğini fark ettiğini*" söyler.⁴⁸

Bu noktada bir an için duraksayıp Carl Gustav Jung'u kendi ifadeleri ile ele almak uygun olabilir. Böylelikle motifin içeriğini oluşturduğunu iddia ettiği "arketipler" ve "insanlığın ortak bilinçaltı" ile Jung'un aslında neyi kastetmiş olduğunu açıkça kavramak olanağı doğacaktır.

Okuyucuma günümüz düşleri ile ilgili daha fazla örnek sunmak isterdim. Ama korkarım düşlerin bireyselliği daha ayrıntılı tasvir edilmeyi, elimizdeki kısıtlı yerden de daha fazlasını gerektiriyor. U nedenle bir bireysel vakaların karmaşıklığıyla yüz yüze gelmeyeceğimiz ve ruh motifinin çeşitlemelerini az çok benzersiz, bireysel koşulları dikkate almadan inceleyebileceğimiz halkbilime dönelim yine. Ruh düşlerde olduğu gibi mit ve masallarda da kendini anlatır (...) ruhun düşlerde yaşlı adam olarak görünme sıklığı masallardakiyle hemen hemen aynıdır. (...) Kahraman dışsal ya da içsel nedenlerden ötürü gerekeni yapamadığı için gerekli bilgi, kişileştirilmiş bir düşünce yani öğüt verip yardım eden yaşlı adam kılığında ortaya çıkar.⁴⁹

Masallarda, edebi ürünlerde, tiyatro oyunlarında ortaya çıkan bazı figürlerin başka bir deyişle "kişilik tiplerinin" motifleri Jung'da etkileyici ve çarpıcı bilimsel bir zemin bulmuş görünmektedir.

Her ne kadar hepimiz "şeytanlardan" ya da "cadı ve büyücülerden" söz edildiğini duymuşsak ya da okumuşsak da bu kişisel anılarımızın kapsamına girmez. Hepimiz çingiraklı yılanları iştmişizdir ama sırf bir kertenkele hışırtısı duyduk diye kertenkeleye çingiraklı yılan demiyoruz. Bizim üzerimizde "şeytani" bir etkisi yoksa durup dururken tanıdıklarımızdan birine şeytan demeyiz. Ancak bu etki onun kişisel karakterinin bir bölümünü oluşturuyorsa o zaman bu adam gerçekten bir "şeytan", bir tür insan kılığına girmiş "kurt" olur. Ama bu mitolojiye girer yani ortak psişe kapsamına, bireysel psişenin alanında değildir. Bilinç dışımız yoluyla tarihsel ortak psişede payımız olduğu sürece doğal olarak ortak bilinçaltımızda

⁴⁸ y.a.g.e., 240-241.s

⁴⁹ Carl Gustav Jung, Dört Arketip,(a) Çev. Zehra Aksu Yılmaz, Metis Ötekini Dinlemek, 2.Baskı, İstanbul, 2005, 87.s

“insan kılığında kurtlar”, “sihirbazlar”, “şeytanlar” dünyasında yaşıyoruz çünkü bunlar geçmiş çağların üzerine büyük duygu yatırımı yaptığı şeylerdir. Aynı şekilde tanrılar, şeytanlar, kurtarıcılar ve suçlularla da ortak taraflarımız vardır; ancak bilinç dışının bu gizil güçlerini kişisel olarak kendimize atfetmek saçma olur. (...) Basit kafalı halk bunları hiçbir zaman bireysel bilinçten ayırt etmemiştir çünkü tanrılar ile şeytanlar psişik yansımalar, dolayısıyla da bilinç dışının içerikleri olarak görülmemiş aşikâr hakikatler gibi kabul edilmiştir. (...) İnsanoğlunun deneyimlerinin haznesi aynı zamanda bu yaşantının ön koşulu olan ortak bilinç dışı vücut bulması uzun yıllar alan dünyanın bir imgesidir. Bu imgede arketipler ya da dominantlar zaman içinde billurlaşmıştır. Bunlar iktidar kuvvetleri, tanrılar, ruhun deneyim çemberinde muntazaman vuku bulan tipik olayların baskın yasaların ve ilkelerin imgeleridir. Bu imgeler psişik olayların oldukça aslına uygun kopyaları arketipleri olduğu çapta bunların arketipleri yani benzer deneyimlerin yığılması ile vurgulanan genel özellikleri aynı zamanda fizik dünyanın bazı genel özelliklerine tekabül ederler. Dolayısıyla arketipik imgeler mecazi olarak fiziksel olayların sezgisel kavramlarıdır. Örneğin ilksel soluk ya da ruhun özü esir, dünyanın her yerinde var olan bir kavramdır, enerji ya da büyüleyici güç de aynı derecede yaygın bir sezgisel düşüncedir.⁵⁰

Geldiğimiz aşamada küçük bir parantez açıp motif çalışmalarını belirleyen genel bir yapı sunmaları bakımından öncelikle halk bilim çalışmalarının fakat daha geniş bir çerçeve içinde insan bilimlerinin özellikle başlangıçta iki ayrı kutupta ilerlediğini belirtmemizde yarar olacaktır. Halkbilim çalışmalarının Avrupa halklarının akrabalığını kanıtlamaya çalışan araştırmalara dayandığı görüşü ve buna karşı çıkan “evrimci” yaklaşım arasında özellikle 1900’lü yıllarda büyük tartışmalar yaşanmıştır. Dolayısıyla kültür ilişkileri, insanın gelişimi, birey, kişilik tipleri gibi temel konularda, çeşitli motiflere kaynaklık eden bu çalışmalar aslında büyük oranda bu iki yaklaşımın etkisi altında gelişmiştir. G.Jung ya da Lewis Henry Morgan gibi isimler karşı kutupta yer alırken Freud ya da Aarne Thompson’ın Fin Okulu, ırkları vurgulayan incelemeler yapmakla eleştirilmişlerdir. Aslında genel tartışma, Jung’da arketipler şeklinde de karşımıza çıkan temel kişilik tiplerinin iki yaklaşım biçimiyle de net bir şekilde açıklanamayacağı karşılığında dayanır. Evrimci bakış açısı kültürel çeşitliliği hesaba katmamakla diğer grup ise toplumsal ilişkilerin (kültürlerin) tipler üzerindeki etkisini görmezden gelmekle birbirlerini eleştirirler. İnsanbilimlerinin temel bir takım problemlerini kapsayan ve bazı kesin bilgiler isteyen bu tartışmaları bizim

⁵⁰ Carl Gustav Jung,(b) Analitik Psikoloji, Çev: Ender Gürol, Payel Yayınları, 2.Basım, İstanbul, 2006,168-169.s

çalışmamızın kapsamı dışındadır. Ancak örneklerimizdeki çeşitliliğin ve aynı zamanda birer motif olan kişilik tiplerinin düşünsel temelini ortaya koyması bakımından önemi büyüktür.

Evrimci kurama karşı sorular yöneltten bir başka grup da 1930'lar da Ruth Benedict ve Edward Sapir'in kurdukları "kişilik ve kültür insanbilimi" okuludur. Kültürel farklılıkların psikolojik önemleri üzerinde duran araştırmaların çoğunda temel sav şudur: benzer teknolojik düzeylerdeki toplumlarda birbirine paralel bazı belirli yapısal biçimlerin bulunduğu açık bir gerçektir. Ama aynı durumun haklin gündelik yaşamı için de böyle olup olmadığı gerçekten cevaplandırılması gereken bir sorudur. Değişik halk toplulukları, toplumların toplumsal yapısının temel dokusuna öylesine farklı içerikler kazandırmaktadır ki değerli saydıkları şeyler de birbirinden çok farklı ve önceden kestirilemeyecek kadar değişik şeyler olmaktadır. (...) 'Kişilik ve Kültür' konusunda çalışan insan bilimciler bir kültürden diğerine geçildiğinde görülen büyük farklılıkları ortaya koyan pek çok araştırmalar yapmışlardır. (...) Kişilikle ilgili sorunlar genellikle tarihsel olmayan bir çerçevede içinde ele alındıkları için bireylerin davranışları toplumsal sürecin işlerlik gösterdiği işlemler olarak değerlendirilememiştir. (...) Şunu belirtmek gerekir ki yürürlükteki küçük kuramı genel olarak bulanıktır; bireysel biçimleri oluşturan davranış biçimlerinin kültürel olarak belirlenmiş temellerini, mantığını ve yönlendirici buyruklarını ister istemez kabullenmek zorunda kalmıştır. Bireysel biçimler konusunu bir Avustralya'lı Tiwi kadını olan Turimpi'nin birbirinden çok farklı beş oğlunu anlatan C.W.M. Hart çok iyi belgelemiş olmaktadır.⁵¹

Halkbilim çalışmaları, özellikle motifin ortaya çıkış yöntemleri ile ilgili olarak temel saptamalarda bulunur. Motifin, sözlü gelenek ürünleri bağlamında daha ziyade masalları sınıflandırmak üzere önerilmiş bir birim olduğunu dikkate alındığında üç temel yapıdan söz etmenin mümkün olduğu görülecektir:

Thompson'a göre motif "bir masalda, gelenek içinde devam eden en küçük unsur" dur. Bu tanımlamada ayırt edici özellik unsurun ne olduğundan ziyade ne yaptığıdır (örn: gelenek içinde devam etmek). Dolayısıyla tanım eş zamanlıdan çok art zamanlıdır. Thompson üç motif kategorisinden bahseder. İlkinde aktörler vardır. İkincisinde "eylemlerin arka planındaki öğeler – büyümlü nesnelere, sıra dışı gelenekler, tuhaf inançlar

⁵¹ Lewis Henry Morgan, Eski Toplum, Çev. Ünsal Oskay, Payel Yayınları, İstanbul, 1986, 62-64.s.

vb.“ ve üçüncüsünde de Thompson’a göre “motiflerin büyük çoğunluğunu oluşturan tek tek olaylar” bulunur.⁵²

Masalların motif gibi temel bir birim üzerinden sınıflandırılmalarına karşı çıkarak kendi işlevsel modelini geliştirmiş olan büyük halkbilimci V.Propp ise her ne kadar bu sınıflandırma yöntemini “uygulanabilirliğini yitirmiş” balsa da motiflerin varlığını reddetmez.

A.N. Veselovski masalların betimlenmesi konusunda çok az şey söylemiştir ama söylediği de son derece önemlidir. Veselovski, konunun gerisinde bir örgeler bütünü tasarlar. (...) Masallar bilimi, Veselovski’nin öрге sorununu konu sorunundan ayırmak gerek diye ortaya attığı ilkeye daha iyi uymuş olsaydı birçok karanlık nokta çoktan ortadan kalkmış olacaktı. Ama Veselovski’nin örgelere ve konulara ilişkin öğüdü yalnızca genel bir ilke niteliğindedir. Öрге terimi için verdiği somut açıklama bugün artık uygulanabilirliğini yitirmiştir. Veselovski’ye göre öрге anlatının ayrıştırılamayacak bir birimidir. (...) Volkov’un kitabı (ise) şöyle bir betimleme önerir: masallar önce örgelere ayrılır. Kahramanların nitelikleri ve nicelikleri, kahramanların eylemleri ve nesnelere öрге olarak kabul edilmiştir.⁵³

Masal gibi olağanüstü olayların kurgulandığı bir türü değil de herhangi bir anlatısal yapıyı (örn: romanlar ya da dramatik metinler) dikkate aldığımızdaysa, masalarda önemli bir işlev meydana getiren büyülü nesnelere (uçan halı, görünmezlik şapkası, sihirli sopa vb.) yerini “durumlara” bırakabilir. Bu doğrultuda motif; katılımcılar (kişiler), eylemler ve durumlar içinde açığa çıkar ya da başka bir deyişle bir kişi, eylem ya da durum motifin kendisi, taşıyıcısı olur.

H.Levin’e göre edebiyat da örneğin; *Cervantes’in şövalyesi gibi, bazı yerlerde göze çarpıcı nitelikte, farklı özellikler gösteren dramatik karakterlerle doludur. Buna göre Falstaff obur, Shylock zorba, Romeo ise her genç âşık için örnek bir karakterdir. Victor Hugo, kahramanı insan yüzlü bir mit olarak tanımlarken bu mitleştirme geleneğinin farkında gibidir*⁵⁴ Genel bir karakterleştirme tek bir tipe indirgenebilirse, tek bir figürün bile farklı insanlar için çok çeşitli özellikleri yansıtması

⁵²Alan Dundes, "From Etic to Emic Units in the Structural Study of Folktales", [Halk masallarının Yapısal Analizinde Etic Ve Emic Yaklaşım], The Journal of American Folklore, American Folklore Society, No: 296, 1962, 97.s

⁵³Vladimir Propp, Masalın Biçimbilimi, Çev: Mehmet Rifat, Sema Rifat, BFS yayınları, İstanbul, 1985. 3.s

⁵⁴.Dictionary of The History of Ideas, a.g.e., 241.s

*mümkündür*⁵⁵ Başka bir deyişle bu durum bir karakterin motife dönüştüğü, dönüşebileceği anlamına gelir ki; Levin'in saptamasının bizi asıl ilgilendiren boyutu da budur. Yine de motifler daima değişmez karakterler ve öyküler biçiminde açığa çıkmaz. Kültüre ve o çağa ait olarak yeni ve karma modellerle de karşılaşırız. Bu modellerin bir kısmını bizzat sanatçılar bir kısmını da kültürel etkileşim yaratmıştır.

Örneğin; Prometheus'un eylemleri, insanlar ve tanrılarla ilişkileri, Hesiod'dan Andre Gide'e kadar pek çok sanatçı için taslak olabilir. Temel tipler farklı yazarlarda değişikliklere, yenilenmelere maruz kalır. Bunun iyi bir örneği Faust'tur. Pek çok detaylı motif grupları, Faust'da farklı biçimlerde bir araya getirilmiş ve değişikliklere uğratılmıştır. Yasak bilgiyi arayan bir isyankar olarak Faust, Prometheus'un titanizmiyle, Adem'in meraklılığı ve Lucifer'in kibriyle ortaklıklar gösterir.⁵⁶

Motiflere ilişkin farklı sanatsal disiplinler arasında yaşanan bir başka karşıtlık ise tema ve motif ilişkisi ile ilgilidir. Çalışmamız içinde Dramatik Motif'in dramatik metnin temel kavramlarıyla ilişkisi temelinde, detaylı biçimde ele almayı planladığımız bu karşıtlığın yine de oldukça eski bir tarihe uzandığını ve birbirinden epeyce farklı görüşlerin çatıştığı bir arenada ortaya çıktığını belirtmekte yarar vardır. (...) *Temayı eleştirel yaklaşım için uygun bir kelime olarak kullanırken motifi daha genel uygulamalara saklamak mümkün olabilir.*⁵⁷

Motif kavramının etimolojik ve semantik boyutuna dair genel bir değerlendirme, sözcüğün geniş tarihsel bir perspektif içinde ele alınabileceği gerçeğini ortaya koyar. Ortaçağdan Modern Çağ'a ve oradan da günümüze gelen sözcük, tarihsel yolculuğunu içeriksel olarak gittikçe zenginleşerek sürdürmüştür. Başlangıçta sadece hareketi ifade eden bir fiil (motus) iken yavaş yavaş fiziksel bir eylemden psikolojik bir sürece, devinimden sanatçının eserini yaratmasıyla sonuçlanacak bir tür duygulanımına evrilmiştir. Özellikle Modern Çağ ile birlikte çeşitli sanat disiplinlerinin bağımsızlaşmaları ve kendi öznel alanlarında gerçekleştirdikleri derinlemesine incelemeler sözü geçen zenginleşmeye çeşitli yönlerden katkı sağlamıştır.

⁵⁵ y.a.g.e., 241.s

⁵⁶ y.a.g.e., 241.s

⁵⁷ y.a.g.e., 241.s

Tarihsel süreç içinde motif, müzik sanatının etkisi ile sanatçının yaratma gücünün, kısmen dehanın ateşleyici bir unsuru halini almış, daha çok bireysel psikolojik bir devinimi işaret eden bir **güdü, ateşleyici bir fikir, itici güç** haline gelmişken, şiirin etkisiyle diğer bir yönden **içerik, konu** anlamlarıyla ve mitolojik, psikolojik çalışmalar aracılığıyla figürler diyeceğimiz **kişilik modelleri** açısından gelişmiştir. Bu nedenle müzik sanatının kavramın içeriğine katkısı ne derecede merkezci, tekil ise mitolojinin katkısı da o oranda genel, insanlığın ortak mirasına yöneliktir diyebiliriz. Halkbilim bu anlam katmanlarının çoğalmasına doğrudan etkide bulunmuştur. Motifleri ortak kültür mirasına ilişkin daha geniş değerlendirmelerin merkezine yerleştiren mitolojinin aksine sınıflandırmaya yönelik çalışmaları ile kategorik bir düzenlemeye gitmiş, belli motif listelerine ve bu listelerin **nesnel, olaylar** ve **kişiler** düzleminde gruplandırmasına yardımcı olmuştur. Edebiyat alanında ise motif hem sanatçı eliyle ortaya konan hem de ortak mirastan payını alan çok yönlü estetik bir unsur olarak, iki yönden de değerlendirilebilecek bir niteliğe ulaşmıştır.

Bu doğrultuda genel olarak sözlük tanımlarından elde ettiğimiz verileri daha geniş başlıklar altına yerleştirdiğimizde motifle ilgili üç temel gruptan söz edebildiğimizi görürüz. Bizim **Plastik, Sözel** ve **Ezgisel** başlıkları altında sınıflandırmayı tercih ettiğimiz bu grupların her biri ana başlığın altında sanat türlerine göre alt dallara ayrılır. Böylece motif;

Biçim ve içeriği, desen ve çizgi tarafından belirlenen:

*Plastik Motifler

Biçim ve içeriği, dil ve söz tarafından belirlenen:

*Sözel Motifler

Biçim ve içeriği, ses ve melodi tarafından belirlenen:

*Ezgisel Motifler

olarak sınıflandırılabilir. Bu aşamadan sonra bir estetik öge olarak motif kavramını, ortaya çıktığı grup içinde, o gruba dâhil olan sanat türüne bakarak nitelendirmek ve bu açıdan değerlendirmek belki daha kolay ve anlaşılır olacaktır.

Plastik motifler kategorisi başlığı altına, ana malzemesi çizgi olan ve genellikle bir desen, bir renk ya da nesne olarak; çizgisel ya da üç boyutlu şekilde açığa çıkan yapıları yerleştirmek uygun gözükmektedir. Süsleme Sanatları, Geleneksel El Sanatları, Resim, Heykel, Mimari, Seramik, Çini vb. sanatlar, motifin sözü edilen formlarla vücut bulduğu, Plastik Motifler kategorisi altına yerleştirilebilecek disiplinler olarak kabul edilebilir. Plastik motif için, motifin en yaygın kullanım alanlarını kapsayan gruptur denilebilir. Sadece bilimsel literatürde değil günlük konuşma dili içinde de motif öncelikle bir şekil, desen, süsleyici bir öge çağrışımıyla kavranır. Geleneksel el sanatları ya da süsleme sanatlarının örneğin, edebiyatla kıyaslandığında çok daha ileri bir aşamada motif ile ilgilendikleri fark edilir. Özellikle, motiflerin içinde doğdukları kültürle olan kuvvetli bağları düşünüldüğünde Geleneksel Sanatların, Türk El Sanatları'na ilişkin, kültürümüzü aydınlatan çalışmaları çarpıcı bir oranda ön plana geçer. Bu gün yerel olarak doğmuş fakat yaygınlaşarak belli bir coğrafyanın hemen her tür geleneksel el sanatında (halılar, kilimler, örtüler, örgüler, kutsal kitapların ya da mekânların süslemeleri vb.) örneğini bulabileceğimiz belli başlı motiflerin neredeyse tümünün sınıflandırılmış, adlandırılmış ve çözümlenmiş olması Geleneksel Sanatların, kendi kültürümüze yönelik sözünü ettiğimiz ilgisinin bir göstergesidir. Örneğin; *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*⁵⁸ adlı eser, süsleme motiflerinin sınıflandırılmasıyla ilgili kapsamlı bir içerik sunarken aynı zamanda bu motiflerin kültürel değerine de değinir. Kendi alanında gerçekleştirilmiş aydınlatıcı bir çalışma olması ve bizim Plastik Motifler başlığı altında sınıflandırdığımız motif türüne dair belli örnekler sunması bakımından önemseydiğimiz bu eser alana özlü bir şekilde yaklaşmamızı da sağlar.

(...) tezyinatın temel malzemesi olan motiflerin kaynakları, tarihi gelişmeleri, kullanılış şekilleri ve üsluplaşmalarıyla büyük önem taşımaktadırlar. (...) Bu sebeple desenlerin temel taşları olan motifleri tek tek tanımak icap eder. (...) Kaynakları esas alarak motifleri tasnif etmek istersek ilk olarak bitki kaynaklı motifler göze çarpar. Hatayi grubu altında toplanan bu motifler (...) kendi içinde de gruplara ayrılır. Bilhassa XVIII. Ve XIX. Yüzyıllarda çok rastlanan ve Avrupa tesiriyle resmedilerek

⁵⁸ İnci A. Birol, Çiçek Derman, Türk Tezyini Sanatlarında Motifler, Kubbealtı Neşriyatı, 4.Baskı, İstanbul, 2004,

tabiattaki şekliyle süsleme sanatımıza giren çiçekler de vardır. Eski tabirle şükufe denen bu çiçekler (...) teknik bakımdan resim sanatının ürünleri sayılabilir. (...) Hayvan motifleriyse, efsanevi hayvan motifleri ve üsluplaştırılmış hayvan motifleri olmak üzere ikiye ayrılır. (...) Çintemani motifi sembolik düşünce tarzı motiflerdendir. Bir de münhani ve rumi motifleri vardır. (...) Tezyini motifler desendeki yerlerine ve vazifelerine göre: 1) desenin hakim noktalarında kullanılan, büyükçe ve detaylı ana motifler, 2) boşlukları dolduran, deseni zenginleştiren (...) yardımcı motifler. (...) Netice olarak Türkler, modellerini gerçekçi bir bakışla tabiattan almışlar, (...) detayı atmışlardır. (...) klasik motiflerin bu metodla ortaya çıktığı söylenebilir.⁵⁹

Geleneksel El Sanatları, Süsleme Sanatları kısmen Seramik, Çini Plastik Motifler başlığı altında sınıflandırdığımız resim ve mimarinin aksine çoğu kez gelenekselleşmiş, anonim motiflerin açığa çıktığı alanlardır. Resim sanatı bu açıdan her iki tür kullanıma da olanak sağlayan bir zemin sunar. Örneğin Batı resminde “haç” Hıristiyanlığın bir sembolü olarak çoğu kez ana figür olarak kullanılsa da doğrudan doğruya dinsel bir içerik taşımayan eserlerde ve süslemelerde de motif olarak bulunabilir. Batı sanatı bu tarz kullanımların sayısız örnekleri ile doludur ve bu örneklerin çoğu ciddi sanat tarihçilerinin gözünden kaçmamıştır.

700 yılından az önce Northumbria kraliyetinde resimlenmiş ünlü Lindisfarne İnciller Kitabı'nın bir sayfasında çok daha karışık bir yüzey üzerinde, birbirine girmiş ejder ve yılanlarla akıl almayacak zenginlikteki bir dantelden oluşan bir haç görüyoruz. Kıvrım kıvrım biçimlerin meydana getirdiği bu şaşırtıcı dolambaçlar içinde insanın kendine bir yol açabilmesi ve birbirine geçmiş vücutların sarmallarını izlemesi çok haz verici bir denemedir. Ayrıca burada en küçük bir karışıklığın bile olmadığını hatta çeşitli örneklerin karmaşık bir çizim ve renk uyumu oluşturacak biçimde birbirine tam tamına uyumu olduğunu görmek çok daha şaşırtıcıdır. Böyle bir örgütlenme düşüncesinin nasıl doğabildiğini ve sanatçının bunu sona erdirmek için nasıl sabırlı ve kararlı olduğunu düşünmek bile güç bir iş. Eğer gerekliyse işte, yerli geleneğin mirasçısı sanatçıların beceri ve teknikten yoksun olmadıklarının bir kanıtı!⁶⁰

Motife ilişkin bir diğer grup Sözel olandır. Biçim ve içeriği dil tarafından belirlenen ve motifin dilsel bir yapı ya da söz biçiminde ortaya çıktığı bu grup, sözel boyutu olan tüm sanatları kapsar. Edebiyat, şiir, tiyatro, opera ile halk bilimin sözlü

⁵⁹ y.a.g.e., 13-14.s

⁶⁰ E. H. Gombrich, Sanatın Öyküsü, Çev.Bedrettin Cömert, 3. Basım, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1984, 116.s

kültür ürünlerinin tümünü kapsayan bu grup, diğer iki gruba kıyasla oldukça geniş bir aile olarak kabul edilebilir. Özellikle edebiyat ve sözlü gelenek ürünlerinin kendi başlarına, pek çok alt dala ayrıldığı düşünülürse, motifi tanımlarken sözel olarak gruplandırmanın önemi biraz daha artırmış olacaktır. Sözel motifler diğer iki gruba oranla biraz daha karmaşık bir yapı sunar. Malzemesini dilden alan bu tür, motifin de dilsel olarak açığa çıktığı, dolayısıyla daha derinlikli incelemelere ihtiyaç duyan bir alan olarak karşımızda durmaktadır. Halkbilimin özellikle masallar, eposlar, halk şarkıları, türküler gibi alt türlerde gerçekleştirdiği kapsamlı çalışmalar kısmen sözünü ettiğimiz ihtiyacı karşılamış gözükmektedir. Motif en belirgin ve detaylı tanımına edebiyat ve halk bilim çalışmaları aracılığıyla ulaşmıştır. Özellikle halkbilimin sözlü gelenek ürünlerini motiflerden yola çıkarak sınıflandırmış olması ayrıca edebiyat incelemelerinde tema, yan tema, konu ayrımının titizlikle yapılması ve motife özel, kavramsal bir alan tanınması bu katkıyı güçlendirmiştir.

Motife ilişkin bir başka grup ise Ezgisel olandır. Müzik sanatı, sözlük tanımlarında sıkça karşımıza çıkar ve motif, bu sanat türünde kullanılış yönteminden bir başka deyişle; aslında bir müzik parçası içinde kazandığı biçim ve içerikten yola çıkarak tanımlanır. Bu tanımların bağımsız bir motif kavramına ulaşmada ne kadar yardımcı olacağı tartışılacak olsa da açıktır ki motif; müzik sanatı içinde önemli bir yer tutmaktadır. Genel bir yaklaşım tarzı ortaya koyması bakımından öncelikle Türk Musiki Ansiklopedisi'nin motif tanımına bakmak faydalı görülebilir: *Motif: Bir musiki parçasında bestekârın kullandığı bir nağme veya nağmeler topluluğu. O parçada müteaddit defalar tekrar edilir.*⁶¹ Ezgisel motif, genel bir tanımı oluşturmak adına detaylı ve iyi tanımlanmış bir motif kavrayışı ortaya koyar.

Motif kavramına kapsamlı bir tanım getirmek ve bu devingen aracı, dâhil olduğu sanat disipline uygun, belli bir estetik işlev çerçevesinde sınırlandırmak hem sanatçıların hem de halkbilim, dilbilim gibi alanlara dâhil bilim adamlarının gündemini uzun süre meşgul etmiş görünmektedir. Motifin ne olduğu ve bir sanat disiplini içinde hangi estetik işlevleri üstlenebileceği türünden sorular oldukça önemlidir ve elbette bu sorulara verilecek yanıtlar da büyük bir öneme sahip olacaktır. Motif kavramına ilişkin böylesi bir titizlenmenin pek çok sebebinin olabileceği, örneğin onun çeşitli şekiller alabilen ve içerik yönünden oldukça zengin bir araç oluşunun kavrayışta belli bir incelik gerektirdiği söylenebilir. Ancak önemli

⁶¹ Yılmaz Öztuna, Türk Musikisi Ansiklopedisi, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1974, II.Cilt,33.s

bir sebep daha vardır ve bizim açımızdan öncelikle vurgulanması gereken odur: motif, modern çağa ait “yeni” bir kavramdır. O halde ortak bir kabulde, sanat terminolojisine eklenmiş bu yeni kavramın gerek eserlerin yaratılmasında gerekse çözümlenmelerinde belli bir tarihsel dönemden sonra bambaşka bir ölçüt yarattığını söyleyebiliriz.

Aristoteles’in Poetika’sında motif ile karşılaşmayız, Homeros artık zengin bir motif yatağı olarak gördüğümüz İlyada ve Odisea’da olasılıkla, bilinçli bir şekilde ve bugün anladığımız anlamda hiç motif kullanmamıştır. Hatta H.Levin’in aktarımıyla Wagner bile “hiçbir zaman bu terimi kullanmamış onun yerine ana tema anlamına gelen Grundthema terimini kullanmıştır”.⁶² Kuramcı Gustav Freytag’a kadar tiyatrodaki, John Ruskin’e kadar sanat eleştirisi alanında, Baron Grim’e kadar operada, Goethe’ye kadar -öylesi hararetli bir şekilde- şiirde motif tartışılmamış, eserlerde belli bir amaca yönelik olarak motif kullanılmamıştır. Yine H.Levin’in aktarımıyla “1835 yılından önce modern bir motif tanımına rastlamayız. (...) Motifin sanat söz dağarcığına yeni girmiş bir terim olarak tanımlanması 1854’te, F.W. Hairholt’un yayınladığı Sanat Terimleri Sözlüğü”⁶³ vasıtasıyla olur.

Neyse ki bugün farklı pek çok kaynakta, sınırları çizilmiş bir motif tanımına rastlamak mümkündür. Bu kaynakların bir kısmı kavramın tek boyutuyla yetinmiş olsalar da detaylı çalışmaların niceliği azımsanmayacak ölçüdedir. Yine de ister karşılaştırmalı edebiyat ister halkbilim ister dilbilim alanlarında olsun motif ile ilgilenenler onun ne olduğuna ilişkin çalışmaların yoğunluklu olarak devam etmesi gerekliliğini vurgularlar. Böylesi bir ihtiyaç bir yoksunluktan olduğu kadar bir zenginlikten de kaynaklanmaktadır. Ancak motif dendiğinde ne anlaşılacağı, hangi motifin daha zengin bir içeriğe sahip olduğu ve öncelikle bunlardan hangisinin tanımlanacağı hala bir tartışma konusu olabilir ve bizim çalışmamızın bir amacı da motifi dramatik boyutuyla değerlendirerek bu tartışmalara katkıda bulunacak bir sonuca ulaşmaktır.

Motifin ne olduğuna ve sanatsal değerine dair verebileceğimiz en kestirme yanıtlardan biri yeni bir kavram olduğu yönünde ise diğeri de şüphesiz çeşitli gruplar altında sınıflandırılabilir, çok yönlü bir içeriğe sahip olmasıyla ilgilidir. Ancak nasıl

⁶²Dictionary of The History of Ideas, a.g.e., 236.s

⁶³y.a.g.e, 235-236.s

ki yeni oluşu en azından etimolojik olarak Ortaçağ'a dönmemizi gerektiriyorsa, sınıflandırılması ve tek tek motiflerin belli bir içeriği ima edecek biçimde tanımlanması da Tiyatro, Halkbilim, Edebiyat, Sosyoloji, Antropoloji vb. gibi olağan üstü büyüklükteki alanları kucaklamayı gerektirir. Motiflere ilişkin verilebilecek en kestirme yanıtların dahi böylesi geniş alanları kapsamaması nispeten ürkütücüdür ancak motifin sanat eserleri açısından niye önemli olduğuna da işaret eder.

Belirli çalışmalarda motifin işlevine dair pek çok tartışma yapılmış olsa da bildiğim kadarıyla bu aracın detaylı bir analizi yoktur. (...) Bence de belirli bir çalışmada ayrıntılı bir motifin varlığının çalışmanın değerini arttıran bir şey olduğunu varsaymak oldukça otomatik bir eleştirel yaklaşımdır. Fakat aynı zamanda bu yaygın inanın arkasındaki sebepleri araştırmanın mantıklı olduğunu düşünüyorum. Bir yazarın motif kullandığını göstermek ya da motifin varlığının bir değer olup olmadığını veya en azından niçin bir değer olduğunu incelemeksizin çalışmanın kavrandığını göstermek yeterli değildir.⁶⁴

Motife tarihsel açıdan biraz daha yakından bakmak, kendi başına bir değer taşıyan niteliklerinin belirginleşmesi açısından önemli olabilir. Ancak bu noktada artık modern bir kavram olarak kabul ettiğimiz motifin, çağdaş bir analizinin de yararlı olacağını vurgulamak gerekir. Böylesi bir yaklaşımın, kavramın ortaya atıldığı ilk dönemlere ilişkin belirgin sorunları atlayarak, belli bir kronolojiye nispeten ihmal ettiği düşünülecek olsa da asıl amacımızın öncelikle motife oradan da bir alt tür olarak ele aldığımız dramatik motife ulaşmak olduğunu hatırlatmak gerekebilir. Bu doğrultuda Jhon Ryan ve Marie Loure Ryan'ın, "Narrative Theory" adlı çalışması modern bir motif tanımı için zengin bir içerik taşır.

Bir motif genellikle tüm bir anlatsal yapı içerisinde sabit, soyut bir düşüncenin somutlaştırılmasıdır. "Göç, cinayet, Cinderella" ya da "dönüm noktası" gibi motifler pragmatik niteliklerini geniş bir alan içinde, katılımcılar, eylemler ve durumlar biçiminde devam ettirirler. Motif, aynı zamanda pek çok dönem ve tarz içinde ortaya çıkan "devingen bir araçtır". Bir motifin içerik boyutu karakterler (doppelganger, Amazon), eylemler (arayış, evlilik), mekânlar (cennet, gotik bir yıkıntı), nesnelere (gül, kılıç), zamansal geçişler (bahar, akşam) ve haller (delilik, hastalık) 'den oluşur. Bir motif genellikle çeşitli biçimler alabilen ve tek bir olaydan fazlasını içeren, çekirdek bir eylem etrafında inşa edilir. Öykü yoğunluklu motifler, eylemin mantığı merkezinde oluşurken, "gül" ya da "bahar" gibi yoğunluğu daha az olan

⁶⁴ William Freedman; "The Literary Motif: A Definition and Evaluation", [Edebi Motif: Bir Tanım ve Değerlendirme], Novel: A Forum on Fiction, Duke University Press, 1971, 123.s

motifler, ana eylemle daha az ilişkili olup, metnin anlatsal gelişimi ya da öyküsü üzerindeki etkileri azdır. (...) Motifler kendiliklerinden çok yönlü oluşları ve uygulamışlarındaki değişikliklerden dolayı tespit etmesi ve sınıflandırılması zor birimlerdir. Yine de “soyutlama düzeyi” ve “eylemin ve karakterin ağırlığı” gibi ölçütler temelinde tema ya da konu gibi diğer devingen araçlardan ayrılabilirler. Örneğin karakterler ve eylemleri arasındaki ilişki bağlamında, her iki aşığın da ölümü motifi, “aşk” temasından daha fazla ancak “aile içi entrika”, “mücadele”, “gizli evlilik”, “nasihatçi”, “zehirlenme”, ve “yanılma” gibi motifleri içeren Romeo ve Juliet’ten daha az özelliğlidir (spesific). (...) Ancak “gül” gibi grafik somutluğa sahip motifler ya da “dönüm noktası” gibi motif yüklü alanlar ilave basmakalıp anlamlar yüklenerek, sembolik bir güç kazansalar dahi tema ya da konu olarak anlaşılabilirler.⁶⁵

W.Freedman “*The Literary Motif: A Definition and Evaluation*” (*Edebi Motif: Bir Tanım ve Değerlendirme*) adlı makalesinde motifin atmosferi belirleyip, çalışmanın yapısının önemli bir unsuru haline gelerek, genel bakış açısının bir parçası olabileceğini söylemiştir. Dolayısıyla etkili bir tarzda kullanıldığı ve estetik bir etki yarattığı müddetçe ister bir durum içinde ister bir kişileştirme, nesne ya da olay olarak açığa çıksın motif etkin bir sanatsal araç olabilir.

O halde motif okuyucuya uygun bir ayırım oluşturması için öykünün aksiyonu (ya yapısının bütünü ya da olaylar), karakterlerin düşünceleri, çalışmanın bilişsel ya da ahlaki içeriği ya da duygusal önemi hakkında bir şeyler söyler. Okuyucuya olayların ona belki doğrudan söylediğini inceliklerle söyler.⁶⁶

Motif, eserin içine yayılarak onun anlamlar katmanının zenginleşmesine hizmet ederken derinlikli bir hale de getirebilir. Eserin sanatsal, felsefi ya da sosyolojik boyutuna katkıda bulunabilir. Motif bu katkıyı pekiştirici, anımsatıcı ya da süsleyici olarak yapabilir. Ayrıca bir motif eserin bilişsel ya da duygusal boyutlarından birine ya da ikisine birden de hizmet edebilir ancak neye hizmet ederse etsin bunu ya eserin kendi türsel olanaklarını ya da tiyatro gibi sanatlarda sözel – görsel – işitsel tüm olanakları kullanarak yapar. Dolayısıyla motif parçacıkları tutarlı bir bütün oluşturmak ve aynı amaca hizmet etmek kaydıyla, tek bir eserin içinde fakat değişik biçimlerde açığa çıkabilir. Tiyatro oyunları motifleri farklı

⁶⁵David Herman ve diğerleri, *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge Press, New York, 2005, 322-323.s

⁶⁶Freedman, a.g.e., 123.s

biçimlerde kullanmak ve tüm duyulara hitap edecek tarzda yapılandırmak açısından sonsuz sayıda alternatif sunacaktır. Dramatik motiflerin genel özelliklerine, tema, yan tema, simge gibi diğer anlatısal araçlarla olan ilişkisine ve kullanım yöntemlerine değineceğimiz Birinci Bölüm sözünü ettiğimiz olanakları tartışırken Türk ve Dünya Tiyatrosu'ndan çeşitli örneklerle bu tartışmayı zenginleştirilmeye çalışacaktır.

I. BÖLÜM DRAMATİK MOTİF

1.1. DRAMATİK MOTİF NEDİR?

Dramatik Motif öncelikle dramatik metnin bir parçasıdır ve dramatik metnin diğer unsurları gibi hem estetik hem de işlevsel yönden ona eklenmiştir. Yine de Dramatik Motifler'in ne olduğuna dair daha net bir çerçeve çizmeden önce dramatik metinlere hangi yollarla ve nasıl eklendiklerine bakmakta yarar vardır çünkü bu eklenme tarzı Dramatik Motif'in tiyatro sanatına göre tanımlanmasında etkili olur.

Canlandırılmak üzere yazılan dramatik metin nihayetinde, seyircinin estetik bir haz duyarak sahne üzerinde izleyeceği bir tiyatro eserine dönüşür. Plastik, Sözel ve Ezgisel sanat türlerinin tüm olanaklarını kendinde toplayan tiyatro sanatı bu yüzden çok boyutludur ve seyircinin alımlama sürecinde onun birden fazla duyusuna seslenecek şekilde örgütlenmiştir. Dramatik metin, doğrudan ya da dolaylı olarak tiyatro sanatının sözünü ettiğimiz, aslında her biri bağımsız birer sanat olan bu olanaklarının bir kaynağı ya da merkezi olarak da ele alınabilir ve *Dramatik Motif de öncelikle bu yapının; sahne üzerinde eyleme, söze, işitsel ve görsel imgelere dönüşen estetik ve işlevsel bir parçası olarak görülebilir.*

Başka bir deyişle Dramatik Motif, tiyatro sanatının bazı unsurları gibi bütünüyle görsel bir Plastik Motif veya işitsel bir Ezgisel Motif olarak kalabilir ya da bambaşka bir boyutta aksiyona, olaylar dizisine, kişileştirmeye eklenmiş olarak metne dair temel unsurlardan birine dönüşebilir.

O halde diyebiliriz ki; *Dramatik Motif, dramatik metnin imgesel ve anlatsal araçlarının herhangi biri şeklinde açığa çıkabilen estetik bir unsurdur.* Böylelikle biz onu sahne üstünde bir dekor parçası, ışık, sahne müziğinin tekrarlayan bir melodisi, bir rol kişisi ya da yönlendirici, soyut bir içerik, bir kavram olarak görebiliriz. Tiyatro sanatının diğer sanat türleriyle kesiştiği noktalar, Dramatik Motifler'in o sanat türünün estetik özellikleriyle ele alınıp çözümlenebileceği "ara bölgeler" olarak tanımlayabiliriz. Örneğin, **Turgut Özakman'ın Kanaviçe** adlı oyununda üç kız

kardeşin, insana azim ve sabır verdiğini iddia ederek işledikleri kanaviçeler aile içi baskının, bireyin üretkenliğini yok eden tutucu değerlerin somut bir göstergesi olarak ele alınabilir. Baskı gibi tematik bir içerik, Özakman'ın oyununda plastik bir öğeye dönüşmüştür. Yine Turgut Özakman'ın bir başka oyunu; **Bir Şehnaz Oyun** işitsel bir Dramatik Motif sunar: *Adı üstünde Bir Şehnaz Oyun'dur oynanan. Şehnaz makamı gibi başka makamlardan alınmış türlü çeşitli örgelerden oluşur; renkli, yumuşak, masalsıdır.*⁶⁷

Dramatik motifler, yalnız estetik değil dramatik metnin diğer tüm unsurları gibi aynı zamanda *işlevsel* parçacıklarıdır. Bu işlev, zaman zaman estetik etkinin güçlendirilmesi olarak tanımlansa da çoğu kez öykünün, kişileştirmenin, karşıtlıkların ya da temanın desteklenmesi olarak; dolayısıyla aksiyonun ilerlemesine doğrudan katkı sağlayacak belli bir görev biçiminde de tanımlanabilir. *O halde Dramatik Motif için bir başka açıdan; dramatik metnin imgesel ve anlatısal araçlarını, aksiyonu destekleyen, güçlendiren işlevsel bir unsurdur* da diyebiliriz.

Dramatik Motif'in bu iki boyutu; **estetik** ve **işlevsel** yönü, onun niteliklerini belirlerken aynı zamanda dramatik metnin bir parçası olarak; özelleşmiş bir alanda var olmasına da sebep olur. Ancak Dramatik Motifler'i bu iki açıdan tanımlamak yine de ona ilişkin bütün soruları yanıtladığımız anlamına gelmez. Çünkü Dramatik Motif'in ne olduğunun tanımlanmasında en az estetik ve işlevsel boyut kadar önemli bir başka nokta daha aydınlatılmayı bekler. Bu, Dramatik Motifler'in **biçim** ve **içeriğinin** ne olduğu sorunudur. Yani herhangi bir sanat eserinden bağımsız, belli bir form ve içerikle, önceden tanımlanmış, başlı başına motif olarak ortaya çıkan özel parçacıklardan söz etmemiz olanaklı mıdır?

Dramatik Motifler'in, onları diğer motif türlerinden ayrı kılan, bağımsız bir içeriklerinin ve buna bağlı olarak ortaya çıkan bir biçimlerinin bulunup bulunmadığı sorusu önemlidir çünkü böyle bir soruya verilecek olumlu yanıt, Dramatik Motifler'i başka, ayırıcı hiçbir niteliğe ihtiyaç duymadan görür görmez tanımamızın ve kolayca çözümlenmemizin aslında mümkün olduğu anlamına gelecektir. Aynı şekilde Dramatik Motifler'e has özelleşmiş bir içerik ve biçim saptaması; Edebi, Halkbilimsel

⁶⁷ Turgut Özakman, Bir Şehnaz Oyun, Ayşegül Yüksel, "Turgut Özakman'ın Oyun Yazarlığının Gelişim Aşamaları" Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1992, 28.s

ya da Poetik motifler için de benzer sonuçlar doğuracak ve her bir sanat türü için belli motif listeleri hazırlayabilmemizi olanaklı hale getirecektir.

Oysa çeşitli kaynakları, makale ya da tezleri incelediğimizde böyle listelerin olmadığını dahası halkbilimin, masalların taranması yoluyla oluşturduğu belli indeksler dışında motifler için özelleşmiş konu başlıklarından da söz edemeyeceğimizi görürüz. Kültürel aktarım içinde *gelenekselleşmiş, kalıplaşmış* belli başlı motif modellerine rastlamak mümkündür ancak bunların malzemesi de içeriği de çok çeşitlidir ve aslında her türden malzemenin motife dönüşebileceğinin sinyalini verir. Özetle; “**Asa**”, “**Gül**” ve “**Kılıç**” motife dönüşebilir, bir metnin içinde Dramatik Motif olarak işlenebilir ancak “**Mart**”, “**Baston**” ve “**Ocak**” motif olamaz, “**Baskı**”, “**Korku**” ve “**Yalnızlık**” güçlü tematik motiflerdir ancak “**Evlilik Hayali**” ya da “**Sanat Sevgisi**” dramatik motif değildir diyemeyiz. Benzer biçimde “**Aşk**”, “**Ayrılık**” ve “**Ölüm**” Dramatik Motifler’dir ancak “**Düşmanlık**”, “**Kardeşlik**” ve “**İstikbal**” Edebi Motifler’dir de diyemeyiz. “**Âşıkların Ölümü**” motifi **Romeo ve Juliet**’in olduğu kadar bir halk hikâyesi olan “**Ferhat ile Şirin**”in de motifi olarak ortaya çıkabilir dahası Divan Edebiyatı’nın en güzel örneklerinde ya da “**Külkedisi**” masalında da Aşk motifine rastlamak mümkündür. Bununla birlikte tıpkı Halkbilim’in yaptığı gibi Dramatik Motifler’i ortaya çıktıkları eser içinde saptayıp çözümledikten sonra o metin özelinde gruplar altında toplamak mümkündür.

Bu gruplandırma **Kişiler, Olaylar ve Nesnelere** üzerinden yapılabileceği gibi farklı yollar da izlenebilir. Örneğin Prof. Dr. Murat Tuncay’ın, “*Dramaturgi Çalışmalarında Çözümleme ve Bir Yöntem Önerisi*”⁶⁸ başlıklı çalışması Dramatik Motifler’i bütünüyle sözel boyutuyla ele alır ve yapıları açığa çıktıkları alanlara göre sınıflandırır. *Motif adını verdiğimiz bu küçük işlemler son derece geniş bir yelpaze içine dağılmış olmakla birlikte asal karakterleri bakımından yine de belli genel kümeler altında toplanabilecek bir yapı içinde sınıflandırılabilir.*⁶⁹ Yirmi ana başlık altında sınıflandırılan ve her birine içeriğine göre belli bir tanımlama getirilen Dramatik Motif grupları aşağıdaki gibidir.

Önerdiğimiz yöntem bir oyun içinde karşılaşılabilecek motifleri şu genel başlıklar altında toplamaktadır: Yaşam gerçeği ile bağlantısı bulunmayan Fantezi ve Hayal ürünü Motifler;

⁶⁸ Murat Tuncay, *Dramaturgi Çalışmalarında Çözümleme ve Bir Yöntem Önerisi*, DEÜ, GSF Yayınları, İzmir, 1992,

⁶⁹ y.a.g.e., 33.s

Gerçeklere ve Gözleme Dayalı Motifler; İronik karakterde, Taşlama ve Eleştiri Motifleri; Öznel, içli duyguları yansıtan Lirik Motifler; Kahramanlıkla ilgili, destansı nitelikli Epik Motifler; Bilgi verme özelliği, öğretici niteliği ağır basan Didaktik Motifler; Yazarın içinde yaşadığı toplumun ya da evrensel anlamda geçerli sayılabilecek genel ahlak ilkelerini pekiştirdiği Etik Motifler; Dramatik anlatımın ekonomik ve işlevsel yapısına pek çok yönden ters düşmekle birlikte retorik anlamda güzel ve etkili konuşma fırsatları yaratan Retorik Motifler; Cinsel imgelerin heyecan uyandıracak biçimde kullanıldığı Erotik Motifler; Siyasal konulardaki düşünceleri yansıtan Politik Motifler; Dini konulardaki düşünceleri yansıtan Dinsel Motifler; Konuşan ya da konuşulanların içinde buldukları ruh durumlarını yansıtmayı amaçlayan Psikolojik Motifler; İçinde bulunulan sosyal çevreyle ilgili değerlendirmeleri yansıtan Sosyolojik Motifler; Değişik dünya görüşlerinin bakış açılarının işlendiği, düşüncelerin yansıdığı Felsefi Motifler; Tarihsel olaylara çağrışımlar, atıflar yapılan Tarihsel Motifler; Oyunun türünden kaynaklanan, o türe özgü kavramlar konusundaki görüşleri yansıtan Oyun Türünden Kaynaklanan Motifler; Oyunun içinde yer aldığı sanat akımının özelliklerini yansıtan Akım Özelliğinden Kaynaklanan Motifler; Yazarın Özgün Dünya Görüşünden Kaynaklanan Motifler; Oyun boyunca herhangi bir kişinin ya da düşüncenin çağrışımları için zaman zaman tekrarlanan ve sürekli aynı kişi ya da kavramın anımsanmasını sağlayan Kılavuz Motifler (Leitmotiv) ve bu çerçevelerden hiç birine sığmayan daha özel karakterli motiflerin toplandığı Diğer Motifler.⁷⁰

Dramatik Motifler'e biçimini verenin sadece dâhil olduğu sanat türü olduğu fark edilecektir. *Motifler biçimlerini, eklemlendikleri sanat türünün anlatısal araçlarından herhangi birinin şeklini alarak ortaya koyarlar* ve Dramatik Motifler için onu motif yapan özel bir içerikten söz edemediğimiz gibi özel bir biçimden de söz edemeyeceğimizi görürüz. Çünkü motifler, kendilerine has yapılarını ancak bir eserin içinde açığa çıktıklarında, ona eklemlendiklerinde kazanırlar. Böylelikle Dramatik Motifler için bir saptama daha yapabiliriz: *Dramatik Motifler, bağımsız-özelleşmiş bir biçim ve içerikleri olmayan ancak dramatik metnin imgesel ve anlatısal araçlarından herhangi birinin belli bir şekilde kullanılmasıyla oluşan parçacıklardır.*

Farklı kaynaklar motifleri kimi kez sadece dâhil olduğu sanat türünden yola çıkarak, daha dar bir çerçevede içinde tanımlamışlardır. Örneğin Giriş Bölümü'nde motiflere ilişkin çeşitli alıntılar yaptığımız sözlükler ya da ansiklopedik eserler bu

⁷⁰ y.a.g.e., 33.s

tarzda çok sayıda ifade ile doludur. Bununla birlikte kaynaklarımızın -ve çalışmamızda belli bir yinelemeye yol açacağı için yer veremediğimiz farklı eserlerin- neredeyse tümünde birden motiflere ilişkin bazı niteliklerin ortak bir şekilde yer aldığını görürüz. Bu niteliklerden birincisi motifin **boyutuyla**, daha açık bir söyleyişle; eser içinde işgal ettiği alanla, diğeri ise **tekrarla** ilgilidir.

Motiflerin oluşmalarında, estetik ve işlevsel bir unsur olarak herhangi bir esere eklenmelerinde belirleyici olduğunu gördüğümüz bu nitelikler, Dramatik Motifler için de geçerlidir ve bizim bakış açımıza göre Dramatik Motifler'in, dramatik metinler içinde oluşabilmelerinin sonra da çözümlenebilmelerinin oldukça kestirme ve anlaşılır yollarından biri yaratırlar. Örneğin *Sanat Sözlüğü* motifleri konu, kavram ya da renk ve desen boyutuyla ele alırken, sözünü ettiğimiz yinelemelerden, başka bir deyişle tekrarlardan söz eder: *Motif: 1 Yinelenen konu ya da baskın özellik. 2 Tekrarlanan renk ya da desen. 3 Tutarlı ya da tekrarlanan kavramsal eleman*⁷¹ *Türkçedeki Yabancı Sözcükler Sözlüğü* de motifin boyutuna ilişkin net bir ifade kabul edebileceğimiz "küçük birim", "bir yapıtta sık sık yinelenen süsleyici birim" tanımlarını kullanır.

Motif: a Fr. 1 Kendi başlarına bir bütün, bir birlik olan ve yan yana gelince bir bezek, süs oluşturan süsleme öğelerinden her biri. Eş. Öge. 2 Bir yapıtta sık sık yinelenen süsleyici öğe. 3 müz. Bestenin bir parçasına türlü yönlerden birlik sağlayan belirleyici küçük birim.⁷²

Bununla birlikte Dramatik Motifler'in metin içinde tekrarlardan ortaya çıktığı daha özel durumlar, detaylı bir incelemeyi hak eder. Prof. Dr. Murat Tuncay'ın "*Dramaturji Çalışmalarında Çözümleme ve Bir Yöntem Önerisi*" başlıklı çalışması bu alanda yoğunlaşmış ve Dramatik Motifler'i tek seferlik görünüşleri açısından ve sözel boyutuyla ele almıştır. Böylece belirli bir söz grubunun Dramatik Motif yaratmada etkin bir rol oynadığını kabul eder. Örneğin **Lorca'nın Yerma** oyununda, Yerma karakteri kocası Juan'ı boğup öldürdükten sonra şöyle der: *Öldürdüm oğlum, ben kendi ellerimle boğup öldürdüm oğlum*⁷³ Çocuk özlemiyle yanıp tutuşan Yerma'nın, onca çabasına karşın kocasının böyle bir arzusunun dahi

⁷¹ N.Keser, *Sanat Sözlüğü*, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2005, 224.s

⁷² Ali Püsküllüoğlu, *Türkçedeki Yabancı Sözcükler Sözlüğü*, 5.Baskı, Arkadaş Yayınevi, Ankara, 2004, 325.s

⁷³ Federico Garcia Lorca, *Toplu Oyunları I, Yerma*, Çev. Doç. Dr. Hale Toledo Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2006, 130.s

bulunmadığını anlaması bu felakete yol açmıştır. Prof. Dr. Murat Tuncay'ın tanımlamasına göre bu etkili söz öbeği bir dramatik motif örneğidir ve temayı destekleyici bir içerik taşır.

Türbe sahnesi karı kocanın birbirlerinden ne derece farklı olduklarının iyice belirginleştiği bir sahnedir. Koro ilahiler okur ve kadınlı erkekli bir grup insan, çeşitli dileklerde bulunmak için türbeyi ziyaret ederler. Ne var ki neşeli bir atmosferde başlayan, kalabalığın adak sunuları ile renklenen sahneye giderek hüznün hâkim olacaktır. Yerma'nın bütün ümidi tükenmiş gibidir. Kendi bedenine küsmüştür. Ancak Yaşlı Kadın, Yerma'ya kusurun kendisinde olmadığını, kocası Juan'ın kötü bir ailenin oğlu olduğu için lanetli ve kısır olduğunu herkesin bildiğini söyler. Yerma'ya kendi oğluya kaçmasını ve gelini olmasını teklif eder. Yerma öfkeyle teklifi geri çevirir. Onun amacı bir erkek bulmak değil bir çocuk sahibi olmaktır. Yaşlı kadın küskün uzaklaşır. Ancak bütün bu konuşmaları duyan Juan ile Yerma arasında beklenmedik bir yakınlık doğar. Juan'ın karısına duyduğu güven tazelenmiş gibidir. Ona yakınlaşmak ve aralarında gizlenen ne varsa açıkça konuşmak ister.

Bu içten arzu, karı kocanın birbirlerinden ne derece farklı beklentiler içinde olduklarını ortaya çıkaracak ve felaket gelecektir. Bir an için Yerma ve Juan'ın aşkla birlikte olacaklarını zannederiz. Eksik tamamlanacak gibidir fakat beklentimiz sonuçlanmaz. Yerma, kocasının *çocuksuz bir hayat çok daha hoş, ben çocuğum olmadığı için çok daha mutluyum*⁷⁴ sözleri ile çığına döner. Bir çığlık atar ve kocasının boğazını sıkar. Kocasını sırt üstü düşer. Yerma onu öldürünceye kadar boğazını sıkmaya devam eder. Türbedeki koro söylemeye başlar.

YERMA: Kanım başka bir kanın meydana geleceğini haber verecek mi diye uykumdan sıçrayarak uyanmadan huzurla dinleneceğim artık. Sonsuza dek çorak bir vücutla hem de. Neyi öğrenmek istiyorsunuz. Yaklaşmayın. Öldürdüm oğlumu. Ben kendi ellerimle öldürdüm oğlumu!"⁷⁵

Yerma'nın kocasına "oğlum" diye hitap etmesi ve kocasını öldürmekle aslında bir çocuk sahibi olmaya dair bütün umutlarını da öldürdüğünü biliyor olması tek seferlik, sözel bir Dramatik Motif yaratır. Bu sözel yapı bir kadının çocuk

⁷⁴ y.a.g.e., 129.s

⁷⁵ y.a.g.e., 130.s

arzusunun, kocasının varlığında nasıl somutlaştığının bir göstergesi olarak seyirci üzerinde de dramatik bir etki yaratacaktır.

Bir sanat yapıtında estetize edilmiş en küçük düşünce birimine Motif adını veriyoruz. Böyle bir yaklaşımla da bir sanat yapıtında estetik bir değer taşıyan daha küçük bir düşünce biriminin bulunmadığını kabul ediyoruz. Dramatik metinde bir motif bazen bir replikte, bazen sahnenin küçük bir bölümünde, en azından iz bırakan bir özdeyiş biçiminde kendisini gösterir. Motifin estetize edilmiş en küçük düşünce birimi olması, motifin belli bir yorumla biçimlendirildiğini bu yorumda yazarın bu motif hakkındaki yargısını ve bu yargısını bize iletme amacıyla yapıtın o bölgesinde gerçekleştirdiği düzeni ortaya koymaktadır. Bir yapıtın içinde tema boyutunda ele alınmamış pek çok motif bulunabilir.⁷⁶

Geleneksel, Kalıplaşmış motiflerin de tekrarlamayan, tek seferlik görünümlerinin olabileceği düşünülebilir. Geleneksel, kalıplaşmış motiflere, bağımsız bir başlık altında değinecek olsak da içinde doğdukları kültürle bağları çok kuvvetli olan bu motiflerin ortaya çıkışları ve kullanım biçimleri açısından özel koşullardan söz edebileceğimizi önceden söyleyebiliriz.

Dramatik Motifler'in dramatik metinlerdeki varlığına ve bu parçacığın incelenmesine dair önemli ancak sınırlı sayıda kaynak bulunmaktadır. Bu kaynakların bir kısmı, detaylı bir Dramatik Motif tanımına ulaşmamızda yol göstericidir. Örneğin Prof. Dr. Hülya Nutku'nun *Oyun Yazarlığı* adlı kitabı *Oyun Yapısını Oluşturan Temel Kavramlar* başlığı altında, motiflere ve motiflerin kullanım biçimlerine yer vermiştir. Çalışma, motif kavramını: *Ana Düşünceyi Süsleyen ve Sanatsal Yapan Öge* olarak tanımlayıcı bir alt başlıkla ele alır:

Oyuna egemen olan ana düşünce yani tema, buna uygun karakterler yani doğru saptanmış durum bütünlüğü, olay dizisini verir. Olay dizisinin merkezinden aksiyon geçer. Bu yapıyı daha sanatsal ve anlamlı hale getirmek için yazarlar zaman zaman simge ve motiften yararlanırlar.⁷⁷

Bu yaklaşım Dramatik Motif kavramının öncelikle estetik boyutunu vurgular ve yalnız tiyatro sanatında değil farklı pek çok sanatta motifin ortak bir niteliği olarak ortaya çıkan "süsleyici öge" ifadesine açıklık getirir. Böylelikle; *dramatik metnin*

⁷⁶ Tuncay, a.g.e., 28.s

⁷⁷ Hülya Nutku, *Düşünsel Boyutuyla ve Kavramlarıyla Oyun Yazarlığı*, Mitos Boyut Yayınları, Ankara, 1999, 70.s

imgesel ve anlatısal araçlarının herhangi biri şeklinde açığa çıkabilen, estetik bir unsur olarak tanımladığımız Dramatik Motifler'in bu boyutuna; estetik işlevine ilişkin ilave bir saptamada bulunabiliriz: Dramatik Motifler'in estetik işlevi, metnin anlam katmanlarının etkili bir şekilde zenginleşmesine hizmet eder. Eseri yoğun bir hale getirirken, akılda kalıcı, çarpıcı parçacıkları ön plana çeker.

...motifler temayı güçlendirir. Motif edebiyatta ve sanatta sık sık yinelenmeye dayanan bir biçim olarak karşımıza çıkar. Motif yinelenerek ve yan yana gelerek oyunun gelişimine katkıda bulunan öğedir. Sanatsal kullanımda belli bir dürtüye dayansa da akıl yoluyla seçilen motif oyunun süsüdür ve olup bitenlere anlam katar. (...) Motif bir dokudur ve yinlendiği için süreklilik taşır. (...) Motifin etkisi oyun boyunca kendisini hatırlatarak sürer. Bir örnekle pekiştirmek istersek kadınların ördüğü dantel masa örtüsündeki tek tek motifler sonradan birleştirilerek masa örtüsünü oluşturur. Bu masa örtüsü egemen motiflerin yan yana gelmesinden oluştuğu için örtünün tümüne tek bir motifin egemen olduğunu ve çokluk taşıdığını görürüz.⁷⁸

Dramatik Motifler'in tekrarlar biçiminde yani bir "bağlantılar bütünü" yaratarak ortaya çıkması ve farklı araçlar vasıtasıyla kurulan, yinelenen bu bağlantıların nasıl bir görev üstlendikleri iki açıdan önemlidir. Birincisi; bağlantılar demeti motifleri simge gibi diğer anlatısal araçlardan ayırmamızın temel prensibini belirler ve Dramatik Motif'in, tüm metne yayılmış bağımsız ancak kendine has bir yapı biçiminde ortaya çıkmasını sağlar. Tekrarlamayan daha doğrusu belli bir uyum içinde metne kişiler, olaylar ya da nesnelere düzeyinde eklenmeyen bir parçanın Dramatik Motif'e dönüşmesi mümkün değildir. *Sözgelişi, Cekhov'un Marti oyununda "marti" bir motiftir. Oyunun bütününe egemendir ve bağlantı kurduğumuz kişi ve anlarla özdeşleşir.*⁷⁹ Bizim bakış açımıza göre Dramatik Motifler estetik bütünlüğüne de bu tekrarlar diğer bir deyişle "bağlantılar bütünü" aracılığı ile ulaşır ve seyirci üzerinde kendinden beklenen, farklı bir anlatısal aracın yerine getiremeyeceği çarpıcı etkiyi yaratır.

Dramatik Motifler'in çeşitli kullanım biçimlerine dair Türk ve Dünya Tiyatrosu'dan sayısız oyun oldukça zengin bir içerik sunar. Dramatik Motifler'in saptanması kimi kez farklı yorumlara yol açabilecek olsa da genel olarak üzerinde uzlaşmaya varılmış hatta klasikleşmiş örneklerden söz etmek mümkündür. Örneğin

⁷⁸ y.a.g.e., 71.s

⁷⁹ y.a.g.e., 70.s

Shakespeare'in “Kral Lear” ya da **Sophokles'in “Kral Oidipus”** tragedyalarının bazı sahne yorumlarında, Kral Lear'ın (ya da Oidipus'un) gücünü yitirışinin bir göstergesi olarak kullanılan ve bir nesne motif olarak tanımlayabileceğimiz asa böyle bir yapı sunar.

Asa, yalnız iktidarın bir sembolü olmakla kalmaz, **Kral Oidipus** ya da **Kral Lear**'ın trajik hataları neticesinde uğradıkları yıkımın bir sonucu olarak, bazen yalnızlığın, çaresizliğin, bazen dostluğun, desteğin, hakiki sevginin ya da güçsüzlüğün işareti dörnüşerek, bir nesnenin çok farklı anlam katmanları içinde nasıl Dramatik Motif olarak kullanıldığının güçlü bir örneğini oluşturabilir. Asa, basit bir nesne olmaktan çıkmış, sembolik anlamını (örneğin bilgelik) yitirmiş ve giderek temayı destekleyici soyut bir fikrin örgüsü, bağlantılar demeti içinde Dramatik Motife dönmüştür.

Oysa geleneksel açıdan bir asa; Musa'nın yere vurduğunda Nil nehrinde yol açabildiği; bir bilgenin sihirli güçlerini idare ettiği ya da Kùlkedisi'ne istediği giysileri getiren büyölü, kişiye olağanüstü ya da insani güçler katan bir nesnedir. Açıktır ki; ne “Kral Lear” tragedyası asa üzerine kuruludur ne de “Kùlkedisi” sihirli değnekler için anlatılmış bir masaldır. Ancak her iki eserde de tema, güçlü bir yan anlam oluşturacak şekilde asa ya da sihirli değnek motifi ile desteklenmiştir. Böylece biz örneğin “Kùlkedisi” masalında aniden ortaya çıkıveren bir “iyilik” ile “şansa”, Kral Lear'da bir babanın ne olursa olsun tümüyle dayanaksız kalmayacağına şahit oluruz. Belli tekrarlar ve bağlantılar demeti içinde Dramatik Motif, alttan alta yeni ve temayı destekleyici anlamını yaratmış, metni zenginleştirmiştir.

Çin Taoist din liderleri ellerinde kırmızı bir baston taşımaktaydılar. Bu bastonların üzerinde sayıları yedi veya dokuz olduğu varsayılan, gökkatlarını simgeleyen düğümler bulunmakta ve bir gün kendilerinin bir turna kuşunun gagası ile tutacağı bu bastonun üzerine binerek göğe yükseleceklerine inanmaktaydılar. (...) Taoizm akidesinden Ortaçağ'ın büyücü kadın öykülerine kadar uzanan bu imajı, bir süpürge sopasını at gibi kullanarak sarp bir tepe üzerine kurulu şatoya uçarak ulaşan cadı kadın veya iyi peri ile kötü ece –kraliçe- nin konu edildiğini çocuk masallarında görüyoruz.⁸⁰

⁸⁰ Necmettin Ersoy, Semboller ve Yorumlarla Görünenden Görünmeyene, Kam ajans, İstanbul, 1990, 265.s

Turgut Özakman'ın Ocak oyunu, içerdği anlam itibariyle de evin ocağının tütmesi yani dirlik ve düzenliğin korunması anlamında oyunun bütününe egemendir.⁸¹ Dramatik motifler yukarıdaki örneklerde olduğu gibi zaman zaman nesnelere biçiminde açığa çıksalar da çeşitli oyunlarda soyut bir içerik olarak, kavramsal düzeyde de yer alırlar.

Oğuz Atay'ın, Oyunlarla Yaşayanlar⁸² adlı oyununda ölüm, yalnızlık ve anlamsızlık motifleri ana temayı güçlendiren, etkili unsurlar olarak açığa çıkarlar. Saadet Hanım'ın bunaklığı sadece hemen yanı başımızdaki ölümü çağrıştıran hastalıkların bir belirtisi değildir. Saadet Hanım, yaşlı olduğu ya da oyunlara bilinçli bir şekilde, isteyerek katılmadığı için de yalnız değildir. Asla geri dönmeyecek olan Cemil Paşa'yı yarı bulanık bir zihinle, ümitsizce bekleyecek kadar bu dünyadan koptuğu için aşılması imkânsız bir yalnızlığın içindedir. Oğuz Atay, Saadet Hanım'ın hastalığı aracılığıyla eşsiz bir *Yalnızlık* motifi yaratmayı başarır.

Memet Baydur'un Yangın Yerinde Orkideler⁸³ ve **Cumhuriyet Kızı**⁸⁴ oyunlarında Peri ve Neriman karakterleriyle somutlaşan bir *Akıllık* motifi ya da **Oktay Rifat'ın Yağmur Sıkıntısı**⁸⁵ adlı oyununda İnci'nin Vedat'a duyduğu bağıllıkta netleşen bir *Karşılıksız Sevgi* motifini, **Nazım Hikmet'in Yolcu**⁸⁶ oyununda ise; telefon direğinin devrilmesi, yolların kapanması, durmadan yağın kar ya da istasyonun çevresinin sarılmasıyla tekrarlayan bir dış dünyadan *Yalıtılmışlık* motifini bulabiliriz.

Duşan Kovaçeviç'in Profesyonel⁸⁷ adlı oyununda uzak bir geçmişe ait hatıraların baş aktörü olarak ortaya çıkan Baba motifi, **Erman Canatan'ın, Çukur**⁸⁸ adlı oyununda, Kadın Ve Erkek'in evi terk etmiş oğulları ya da Komşu Kadın'ın doğmayacak olan çocuğu ile güçlü bir Aile motifinin kurulmasını sağlar. Erkek'in hiç değiştirmedığı giysileri, duvarda asılı çerçevesi kırık yağlıboya tablo, tadı olmayan şekerler, sıkıntılı hava *Ümitsizlik* motifinin metne organik bir şekilde eklenmesinin unsurları olarak var olurlar. Oyuna adını veren çukur, zamansızca

⁸¹ Nutku, a.g.e., 70.s

⁸² Oğuz Atay, *Oyunlarla Yaşayanlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009

⁸³ Memet Baydur, *Yangın Yerinde Orkideler*, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1991

⁸⁴ Memet Baydur, *Cumhuriyet Kızı*, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1991

⁸⁵ Oktay Rifat, *Toplu Oyunlar*, Adam Yayınları, İstanbul, 1988

⁸⁶ Nazım Hikmet, *Ferhad ile Şirin Oyunları 2*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010

⁸⁷ Duşan Kovaçeviç, *Profesyonel*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2005

⁸⁸ Erman Canatan, *Toplu Oyunları*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2006

bu dünyadaki varlığımıza son veren, bizi yutan, çekip alan *Ölüm* motifinin sahnede gözükmeyen yine de yoğun bir şekilde hissedilen, sessiz varlığıdır.

Bu Dramatik Motifler'in her biri, birbirinden farklı anlatım araçlarıyla, metnin değişik noktalarında fakat tekrarlayarak ortaya çıkarlar. Elbette oyunları daha detaylı biçimde ele alarak Dramatik Motif örneklerini çoğaltmak mümkündür. Ancak Dramatik Motifler'in farklı yazarlar tarafından nasıl kullanıldığını incelemek kadar bir yazarın, yazma serüveni içinde yoğunlaştığı Dramatik Motifler'i incelemek de kullanımlarını kavramak açısından yeni ipuçları sunabilir.

Simgeler ve motiflerden hemen her oyununda yoğunluklu biçimde faydalanmış olan F. G. Lorca'nın metinleri her iki unsurun da farklı kullanım biçimlerini sergilemesi bakımından önemli eserlerdir. Dramatik metin açısından simge ve motif ayrımına *Dramatik Motif'in Dramatik Metnin Temel Kavramlarıyla İlişkisi* bölümünde ayrıntılı biçimde değinecek olsak da alıntıladığımız çözümleme öncelikli olarak Lorca'nın yazarlık serüveni içinde, pek çok oyununda kullandığı güçlü, Dramatik Motifler'i görmemiz açısından önemlidir.

Lorca oyunlarında simgeleri betimlemek için şiirden yararlanır. Çoğu zaman da bir motifin oyunun bütününe yayıldığına tanık oluruz. Oyunlarının çoğunda kadın, toprak gibi doğurgan ve bereketlidir. Ölüm keskin bir kılıç gibi kendini hissettirir. Ama kimi kadın ateşliliğinin, kimi kadın baskının, kimisi özgürlük ve başkaldırının, kimisi de kısırlığın simgesidir. Bernarda Alba evde yarattığı baskıda bastonundan güç alır. Yerma çocuksuzluğu ya da Bernarda'nın annesi Maria Josefa yaşlılığın getirdiği kısırlığı simgelerken Bernarda Alba ve kızlarının giydiği siyah giysiler baskının motifi olarak bütüne hizmet eder, Adele ise yeşil fistanı ile özgürlüğün ve başkaldırının simgesidir; Marianna Pireda gibi... Kanlı Düğün'ün Gelin'i ise isteklerine gem vuramayan kadını simgeler. Bernarda'nın evi yas atmosferini veren bir motif olarak her an vurguyu üzerine alırken Maria Jozefa'nın kucağında kuzu ile söylediği şarkı bu motifin doğuracağı sonucun simgesidir. Kanlı Düğün'de ay ışığı aşıklara yol gösteren bir simge iken, ananın kocası ve oğullarını yitirmesi oyunun dokusuna yedirilmiş ölüm motifidir. Karanlıkta parlayan bir bıçak ölümün simgesi iken, oyun boyunca hissedilen ölümün kendisi ise bir motiftir.⁸⁹

Dramatik Motifler genellikle, tiyatro sanatının teorik düzeyde devam eden tartışmalarının konusunu oluşturmadıkları gibi dramaturgik incelemelerin de

⁸⁹Nutku, a.g.e., 70.s

önemsenen bir unsuru haline gelememişlerdir. Bu açıdan örneğin Halkbilim, Edebiyat ya da Müzik sanatının çok daha ileri bir aşamada motif kavramıyla ilgilenmiş olduğunu; özellikle Halkbilim çalışmalarının motif parçacıklarını kavramamız açısından büyük olanaklar sunduğunu vurgulamamız gerekir. Dramatik Sanat ve Dramatik Tasarım başlıkları altında, Dramatik Motif'e en fazla değinen ve belli anlamlar atfeden tiyatro kuramcıları arasında olasılıkla Dr.Gustav Freytag ilk sıralarda yer alır. Onun "Technique of The Drama, An Exposition of Dramatik Composition and Art" (Drama Tekniği, Dramatik Tasarım ve Sanat Üzerine Bir İnceleme) adlı çalışması motifi, dramatik sanat ve tasarım açısından başat bir kavram olarak ele almıştır.

Bugün bizim için G.Freytag'ın fikirlerinin bir bölümü artışımalı bir hal almış olsa da dramatik tasarıma yönelik, sağlam ve tutarlı bir bakış açısı geliştirmiş olması açısından hala çok önemlidir ve kaynak niteliğindedir. Gustav Freytag, *dramanın temelini oluşturmak, motifi tespit etmek olarak adlandırılır*⁹⁰ der. Onun için *eylemin unsurları, motifler aracılığıyla sanatsal açıdan bağlantılı bir bütün içinde bir araya getirilir*⁹¹ Dramatik tasarımın ayırıcı özelliğini ise şu sözlerle açıklar: *Nedense/ bir bağlantının serbest yaratımıyla olayların bir araya getirilişi bu sanat türünün ayırıcı özelliğidir. Olayların birbirleri ile ilişkilendirilmesiyle dramatik tasarım oluşur*⁹²

Dramatik tasarımı, bütünüyle önceden tasavvur edilmiş eylemlerin, birbirleriyle sanatlı bir biçimde ilişkilendirilmesi temeline dayandıran Gustav Freytag için eylemler; yazarın serbest yaratıcılığının ürünü olan neden-sonuç ilişkileri içindedir. Dolayısıyla eylemlerin unsurları değil –çünkü Freytag bu unsurları motif olarak tanımlamıştır- fakat bizzat eylemler, onların birbirleriyle ilişkilendirilme biçimleri ve bu ilişki yumağının hangi nedenlere dayandırılacağı bütünüyle yazarın serbest yaratımına bırakılmış görünmektedir.

G. Freytag'ın yaklaşımında eylemlere bu denli güçlü bir vurgunun yapılması bizi belli yorumlarda bulunmaya ve dramatik tasarımın bu yönünü bir kez daha değerlendirmeye yöneltir. Çünkü açıktır ki; dramatik tasarımın birbirleriyle ilişkilendirilmiş eylemler üzerinden tanımlanması Dramatik Motiflere, dramatik

⁹⁰Gustav Freytag, Technique of The Drama, An Exposition of Dramatik Composition and Art, [Drama Tekniği, Dramatik tasarım ve Sanat Üzerine Bir İnceleme], Ed. Elias j. Macewan, M.A, Third edition, Scott, Foresman and Company, Chicago, 1900, 29.s

⁹¹ y.a.g.e.,29.s

⁹² y.a.g.e.,29.s

metinler açısından çok daha hayati bir görev yüklemekte ve onları tema, yan tema, simge vb. türden farklı anlatsal araçlarla karıştırmaktan korumaktadır.

Başka bir deyişle, Dramatik Motifler'in başka, herhangi bir anlatsal araçla hiçbir şekilde benzerlik göstermeyen, bağımsız varlığını sergilemesi bakımından önemlidir.

Ciddi dramanın eylemi inandırıcı olmalıdır. Dramatik şiirde gerçekliğin poetik hakikate dönüştürülmesi şöyle olur: belli nedensel ilişkiler ve tüm ilave icatlarla bir araya getirilip, bütünleştirilen temel parçalar temsil edilen olayların olası ve inandırıcı motifleri olarak kavranır.⁹³

G.Freytag, "Romeo ve Juliet" oyununu Shakespeare'in en iyi oyunlarından biri olarak kabul eder ve eseri *bağlantıları* yani motifleri açısından ele alır. Onun Dramatik Motifleri; *eylemin unsurlarını, sanatsal açıdan bağlantılı bir bütün içinde bir araya getiren yapı parçacıkları* olarak gördüğünü yeniden hatırlayacak olursak esere ilişkin açıklaması daha derinlikli bir anlama ulaşacaktır.

(...) Şans, Kaderin Cilvesi, talihsiz güçlerin açıklanamaz biçimde bir araya gelmesi olayların gelişimini başlatır. Aslında bu anlatıda insanın hoşuna giden şey bu kötü talihtir. Böyle ele alındığında bu malzeme bir drama uygun gözükmez. Ancak iyi bir şair bundan en iyi oyununu yaratabilir. Olgular genelde aynı kalmıştır. Değişen sadece bağlantılardır. Şairin görevi bize sahnede olguları sunmak değil onları kişilerin eylemlerinde, arzularında ve duygularında algılanabilir kılmak, onları aşikâr hale getirmek, olasılık ve usa uygun olarak geliştirmektir.⁹⁴

G.Freytag, Dramatik Motifler'in varlık alanlarını belirlemede oldukça esnek davranmıştır. Tarihsel oyunların ya da mitlerin yarattığı belli karakterlerin, temel kişilik özellikleri başka bir deyişle onları kahraman yapan nitelikler Dramatik Motifler'in bir diğer kaynağıdır. G.Freytag, *kahramanın karakteri aktif bir varoluşun iniş çıkışları için son bir motif olur*⁹⁵ dediğinde dolaylı olarak karakterin, kişilik özelliklerinde gizli kalmış ve eyleme geçtiğinde o kişiyi yaratacak olan motifleri kasteder: "*Sophokles; Odysseus, Antigone gibi karakterlerinin bazı özelliklerini kontrol edici motif olarak ortaya koymakta özellikle mahirdi.*"⁹⁶

⁹³ y.a.g.e.,49-50.s

⁹⁴ y.a.g.e.,33.s

⁹⁵ y.a.g.e.,38.s

⁹⁶ y.a.g.e.,42.s

Dramatik Motifler tarihsel, mitolojik, antropolojik ya da doğrudan doğruya kültürel herhangi bir olgunun metne eklemlenmesi açısından oldukça zengin olanaklar sunarlar. Dramatik Motif, karakter düzeyinde: bir Kahraman; Savaş gibi belli bir tarihsel olgu ya da Asa, Kılıç, Baston vb. tarzında kültürel açıdan tanımlanmış bir nesne olarak metinde yer alabilir. Bu çeşitlilik Dramatik Motif kullanımının değerine ilişkin belli bir yargıya varmamızı kolaylaştırır.

Dramatik Motif esere büyük oranda estetik bir katkı sağlar ancak bunu yaparken metnin işlevsel unsurlarından biri olarak da çalışır. Böylece estetik olduğu kadar işlevsel bir görev de edinir. Bu yaklaşım, belli bir gelişim çizgisi içinde ve disiplinler arası bir alanda ele aldığımız motif ve motive atfedilen genel niteliklerle de büyük oranda örtüşür. Gerçekten de, motifi salt bir süsleme unsuru olarak görmek eğilimi, çalışmamızın başından itibaren çeşitli kaynakların da desteğiyle ortaya koymaya çalıştığımız gibi tek boyutlu bir yaklaşımdır. Ancak bunun aksi de oldukça mekaniktir ve büyük oranda modern dünyanın metin yazma teknikleriyle örtüşmez. Başka bir deyişle Dramatik Motifler'i basit bir süsleme aracı olarak ele almak da onu, yalnızca işlevsel bir araca indirgemek de olanaklarını oldukça daraltmak, sunacağı zenginlikten faydalanmamak anlamına gelecektir

Dolayısıyla Dramatik Motifler hem süsleyici hem de işlevsel parçalar olarak ele alındıklarında, anlatsal bir araç olarak, dramatik metnin sınırları içinde geniş olanaklar yarattıkları görülecektir. Dramatik metnin çok boyutluluğu ve genel olarak tiyatro sanatının diğer sanat türlerini kapsayan konumu sözünü ettiğimiz imkânları arttırır niteliktedir.

Yine de Dramatik Motif ya da Simge türünden anlatsal araçların tema, yan tema, konu, olay örgüsü ya da kişileştirme vb. gibi zorunlu yapısal parçacıklar olmadığını vurgulamak gerekir. Dahası, motifin hiçbir sanat türü içinde böylesi zorunlu bir estetik ya da yapısal işlevi yoktur. Bizim yaklaşımımıza göre tıpkı simgeler gibi Dramatik Motifler de yazarın isteğine göre metne yoğunluklu bir şekilde eklemlenir ya da hiç kullanılmaz. Özellikle tarihsel kişilikler, mitolojik kahramanlar, olaylar gibi belli bir öyküsü ya da geleneksel kalıbı olan parçaları Dramatik Motif olarak kullanmak bütünüyle yazarın yaratıcı tercihine kalmış görünmektedir.

Postmodern tarzda yazılmış eserlerin pek çoğu metinler arası ilişkilerle mitolojiden, tarihten yararlanıyor gözükse de bizim kastettiğimiz anlamda tarihin, geleneğin ya da kültürün belli değer yargıları ya da kalıpları olarak ele alınıp, irdelendiği eserlere rastlamak oldukça güçleşmiştir. Bu durum; Postmodern metinlerin gittikçe daha fazla, herhangi bir geleneksel, biçimsel bir bağa ihtiyaç hissetmeden ve belli bir özgürlük alanı içinde yaratılıyor olması kalıplaşmış motiflerin gerekliliğini de şüpheli hale getirir. Örneğin tragedyalarda olduğu gibi çağdaş yazarların büyük anlatısal öykülere ihtiyacı yoktur. Modern yazarın kişileri; tanrılar, alinyazısı, büyük günahlar ya da tabiatla da karşı karşıya kalmaz, o daha ziyade yine insan eliyle kurulmuş bir sistemin ya da olsa olsa öteden beri devam eden, kendi doğasına has kusurların (töre, savaş, cinayet, iktidar hırsı, intikam, değerbilmezlik vb.) mağdurudur.

Dolayısıyla ister geleneksel ister tarihsel diyelim, bir tür süreklilik ifade eden, göndergesel değeri “ortak kültür” olan kalıplaşmış Dramatik Motifler çağdaş dünyada eskisi kadar itibar görmeyebilir. Başka bir deyişle; **Tom Stoppard Aşkın İcadı** adlı oyununda mitolojiden **Güngör Dimen’in Midas Üçlemesi’nde** faydalandığı biçimde faydalanmayabilir. Elbette çağdaş yazar tanrılar dünyasında yaşamamaktadır, o dünyanın ya da başka tür bir düzenin ürünü olan motifleri kullanmak da yaratılmasına katkıda bulunmak da birincil görevi değildir. Ne var ki, yazar yine de belli bir çağın, içinde bulunduğu koşulların sınırlarına dâhil olmak ve kendi evreninde özgürce yaşamakla, bizim gelenek dediğimiz; insanın kendine, tabiata ve öte dünyaya dair temel fikirlerinden tümüyle muaf olmaz. Bunları düşünmeye, üstelik gönüllü bir şekilde yeni fikirler üretmeye, dahası bu fikirleri etkili şekilde dile getirmek çabasına devam eder. Belki de bu duygu, evrensel olma ihtiyacı bir yazar içtepidir. Kalıcı olmuş, belli bir etki yaratmış büyük çalışmalar yaratmanın yolunun daima, derin düşünceden ve insanın en temel çelişkilerine değinip, onları konu edinmekten geçtiği bilinen bir gerçektir.

Yazarın sözünü ettiğimiz vasıflarıyla ilgili belki de en çarpıcı ifadelerden birini Prof. Dr. Özdemir Nutku’nun 1965 senesinde yayınlanan, “*Oyun Yazarı*” adlı eserinin, “*Çağının Aynası Olma*” bölümünde bulabiliriz. Prof. Dr. Özdemir Nutku bu bölüme Heinz Kindermann’ın tiyatro tanımıyla başlar ve ardından çağının aynası olmak görevini yüklediği tiyatro yazarının, zihinsel ve ruhsal dünyasına ilişkin kendi fikirlerini aktarır:

Tiyatronun ünlü bilginlerinden ve yirminci yüzyıl tiyatrosunun en büyük yorumcularından biri olan Heinz Kindermann, tiyatroyu, bu dünyanın hercümerci ve karışıklıkları arasında, “insanların güvenlerini kazanacak ve varlıklarını koruyacak bir araç olarak” kabul eder. Yüzyıllar boyu tiyatronun insanoğluna ışık tutan gücü dünyanın en karışık zamanlarında “kuşkuya ve güvensizliğe karşı en sağlam direnme gücü” olmuştur. Bugün ise tiyatronun varlığı ve yetkisi tartışma götürmez bir gerçektir. Fransız Düşünürü Pierre Emmanuel, “oyun yazarı” der “dünyanın belirsiz korkusunu olumlu bir huzursuzluğa çevirmelidir; bir yandan da yeniliğin doğruluğun denemelidir. Çünkü dünyamız, yeni bir şey getirmek için sık sık kendi ereği ile kendini yıkıyor. Bu değişim kırık ve çukuklarla oluşuyor; bütün değerlerimiz parçalandı ve çatladı. Bundan da korkumuz doğdu ama bu korku inançlarıyla korunmuş insanları yaratıcı bir huzursuzluğa geçirdi ve böylece sonsuza olan duyguyla birleşti” Gerçekten bugünün insanları, masmavi göğü bir kanser gibi kaplayan atom bombası ile kendi aralarındaki yalnızlık arasında sersemlemiş durumdadır. Hayatlarının verdiği güvensizlik içinde tiyatrodan “ayaklarını sağlam basabilecekleri bir yer” istiyorlar. Çağının en bilinçli aynası olmak zorunda olan tiyatro bu dünyayı, yani köprüleri atılmış benler ülkesini topluca bilince, tehlikeleri görmeye yönelten ve bugünün var olan tehdidini anlatabilen en güçlü en etkili araçtır. (...) Çağın bilerek yaşayan ve acı çeken oyun yazarı, hiçbir şekilde avunmağa ve avutmağa kaçmadan gerçekleri bir bir gösterecek, yirminci yüzyılın atılmış köprülerini gözlerimizin önüne serecektir. (...) Çağımızın tiyatro yazarı, insanoğlunun dertlerini, alın yazısını fısıltıyla değil, haykırarak göstermek zorundadır.⁹⁷

Bir motifin dramatik eserdeki varlığını sadece yazarın içtepisi gibi ruhsal bir sebeple açıklamanın veya dramatik bir metinde, Dramatik Motifler’i saptamanın, o çözümleme çalışmasını zenginleştireceğini iddia etmenin keyfi bir gerekçelendirme olarak görülmesi mümkündür. Böylesi bir yaklaşımın sahibi, gerekçelerin kendisini dikkate alsa bile dramatik metinde Motiflerin varlığını fazla önemsemeyecek, eldeki yöntemsel verilerin bir çözümlemeyi mükemmel şekilde gerçekleştirmek için zaten yeterli olduğunu iddia edecektir. Üstelik çağdaş çözümleme yöntemlerinin çeşitliliği “eski usul” bir motif çözümlemesine sayısız alternatif de oluşturacaktır. Ancak temel bir itiraz bu yaklaşımı kısmen kuşkulu hale getirebilir:

⁹⁷ Özdemir Nutku, Oyun Yazarı, İzlem Yayınları, İstanbul, 1965, 16-17.s

Dramatik Motif'in, dramatik eser içinde bir işlevi vardır ve bu işlev bir kez saptandıktan sonra ona sadece gönüllü olduğumuzda değerlendireceğimiz bir unsur olarak yaklaşamayız. Bu noktada gönüllülük daha ziyade oyun yazarının Dramatik Motif kullanımına kalmış gözükmektedir. Belli kalıplaşmış Dramatik Motifler, bir yazarın ilgisini çekmeyeceği gibi, Dramatik Motif yaratacak şekilde bir esere yaklaşmak da her yazarın tarzı olmayabilir. Yine de yazarın "çağının insanı olması" gerekliliği son derece açık bir gerçeği ortaya kor.

Türü ne olursa olsun bir oyunun organik dokusu içinde pek çok yazar bazı kavramlar konusundaki düşüncelerini yerleştirme fırsatını değerlendirmişlerdir. Sahnenin dramatik bütünlüğünü bozmadan, bu bütünlüğe katkıda bulunabilecek şekilde bazen tek bir kişinin ağzından; bazen de konuşma düzeninin birkaç replik akışı içinde yer verilen bu düşünceler algılayanlarda estetik bir iz bırakacak şekilde düzenlenmekte ve oyunun o küçük birimi içinde dramatik atmosferi tamamlayan bir renk, bir motif oluşturmaktadır. (...) Kuşkusuz bir oyunda bu motiflerin her birine rastlamak olanağı yoktur. (...) Burada önemli olan yapıtın *Estetize Edilmiş En Küçük Düşünce Birimi* olarak tanımladığımız Motif bazına dek inen bir çözümlemeyle tüm estetik yapısının ortaya çıkarılması konusudur.⁹⁸

Burada Dramatik Motif'e yüklenen işlev, eserin türüne bağlı olmaksızın yazarın belli kavramlarla ilgili fikirlerini organik bütüne, onu bozmayacak şekilde dâhil etmesiyle açığa çıkar.

(...) kendi başına küçük bir Tema gibi görünen Motif sırasında tiyatral anlatımın oyunculuk, tasarım, ses ve görsel iletişim yöntemlerinin estetize edilmiş biçimleriyle de seyirciye ulaştırılabilir. Ancak böyle bir uygulamanın hareket noktası olan motif ya da motiflerin metnin içinde nasıl işlediğinin dramaturgik çözümleme aşamasında dikkatle ortaya çıkarılması gerekir. (...) Oyuncu, Tasarımcı ya da müzikçi ele aldığı sahneye egemen olan temanın ne olduğunu araştırırken, bu birim içinde işlenmiş motiflerin neler olduklarını da bilmek ve göz önüne almak durumundadır.⁹⁹

Şüphesiz dramatik bir metin, her noktası önceden belirlenmiş kavramlar tarafından işgal edilmiş, geçişsiz, donuk bir yapı değildir. Hatta dramatik metnin yoruma alabildiğince açık, seyrek dokusu öncelikli niteliğidir. Yazar, hangi temayla

⁹⁸ Tuncay, a.g.e., 32-33.s

⁹⁹ y.,a.g.e., 28.s

yola çıkmış ya da hangi türde yazıyor olursa olsun metnin boş alanlarını değerlendirmek ister. O boş alanları, farklı yaklaşımların ya da arzuların doğurduğu fikirlerle besler. Şüphesiz, sanatsal yaratıcılık da belli bir tema etrafında sınırlı, çözülmeyen ve değiştirilemez bir yapı örmekten çok daha karmaşık, renkli hatta sonuçları bakımından kısmen tanımlanamaz, belirsiz bir süreçtir. Sözü edilen kavramlar ve onlara ilişkin fikirler de bu tanımlanamaz sürecin parçası olarak doğar ve alımlayan üzerinde de yine, önceden tanımlanamaz bir etki bırakırlar. Dramatik motifi kullanımının o eserde ne derece başarılı olacağıysa tıpkı diğer unsurlar ya da eserin bütünü gibi yaratıcı yazarın yeteneklerine kalmıştır.

Fen bilimleri gibi belli kesinliklerle hareket etmeyen Sosyal Bilimler alanında, özellikle sanat disiplinleri altında, daima yöntem farklılıklarından ve yorumlamadan kaynaklanan tartışmalar yaşanacağı açıktır. Elbette farklılık da uzlaşma kadar doğaldır ve bilimsel çalışmalar devam ettiği müddetçe her ikisi de var olacaktır. Ancak bu tartışmalara bir biçim kazandıran temel bir çatışma mevcuttur: Bu çatışma terminoloji alanındadır ve farklı işlevsel - estetik kavramların nasıl tanımlanacağı, biçim ve içeriklerinin ne olacağı konularını kapsar. Dolayısıyla Dramatik Motifler'i bambaşka bir açıdan ele almak ya da farklı bir boyutuyla değerlendirmek de mümkündür. Bu sebeple Dramatik Motifler'i, bütünüyle yazarın yaratıcı gücünün bir ürünü olarak gören bir anlayışı benimsemek kadar onları geleneğin uzantısı, kalıplı yapılar olarak ele almak da olanaklıdır.

Geleneksel, Kalıplaşmış Motifler:

Geleneksel, kalıplaşmış ve çeşitli sanat eserleri içinde yüzlerce yıldır kullanılmaya devam eden bazı motif türleri büyük oranda Halkbilimin inceleme alanı içindedir. Bununla birlikte bu tarz motiflerle çağdaş dramatik metinler, tragedyaalar içinde de karşılaşırız. Shakespeare'in Macbeth oyununda "Cadılar" bu kalıplaşmış modellerin bir örneğidir. Antik Yunan Tragedyaları'nda karşımıza çıkan biliciler, kâhinler, canavarlar ya da anneye, kız kardeşe, babaya duyulan ölçsüz bağlılık, masumiyetin bir yalanla bozulması, geleceği görme, ceza, görev, kahramanlık türünden durumlar da ortak kültür mirasının bizlere aktardığı model yapılarıdır.

Kral Lear'ın adaletsizlik doğuran ölçsüz sevgisinde, **Ophelia'nın** onu intihara sürükleyen yıkımında, **Oidipus'un** onu annesiyle evlenmeye sürükleyecek

trajik hatasında, **Prometheus'un** kendini insanlığa adadığı için çektiği cezada, gösterdiği kahramanlıkta, **Bir Yaz Gecesi Rüyası'nın Oberon, Titania, Puck** ya da diğer peri tiplmelerinde kalıplaşmış motiflerin izleri vardır. **Güngör Dilmen; Midas Üçlemesi'nde, Orhan Asena; Tanrılar ve İnsanlar, Töre** oyunlarında, çağdaş yazarlarımızdan **Cuma Boynukara; Ateşle Gelen, Mem ile Zin, Civan Canova; Kıyamet Sularında, Ali Berktaş; Kerbela, Turgay Nar; Gizler Çarşısı** oyunlarında mitolojik ve tarihsel kökenli motifler kullanmışlardır.

Daha önce farklı bir boyutta, nesne motifin kullanımı bağlamında örnek bir sahne uygulaması olarak ele alınabileceğini düşündüğümüz Kral Lear oyununun geleneksel, kalıplaşmış motifler açısından yapılmış bir yorumunu aktarmak bu noktada aydınlatıcı olabilir.

Ölüm olarak aşk teması ne Shakespeare ile başlayan ne de O'Neill ile sonuçlanan ancak Batı dünyasında çağlar boyunca öldürücü ok ve yayıyla Cupid metaforuyla devam eden eski bir temadır. Freud'un Kral Lear çözümlemesinden bu yana yaşlı kralın en küçük kızına karşı olan sevgisinin baba sevgisinin ötesine geçtiği, bir babanın kızına olan sevgisinden çok damat sevgisine benzediği fark edilmiştir. (...) Yaşamının son dönemlerinde Kral Lear'ın gizli anlamının kız evlada karşı bastırılmış bir aşk olduğunu yazan Freud bu sözü söylemesinden yirmi yıl önce 'Üç Tabutun Teması' [The Theme of The Three Caskets] adlı çalışmasında damat diyalogunu büyük oranda aydınlatarak biçimde oyunun mitsel temelini açıklar. Erkek adayın üç kadın arasından seçimi ve efsanesi masalından pek çok örnek fark ederek bunun aşık ve sessiz olan Cordelia'ya tekabül ettiğini belirtir ve (...) üç kız kardeşi üç kadere benzeterek 'psikanalizin, rüyalarda hissizliğin ölümün ortak bir temsili olduğunu bize söyler. Dolayısıyla Freud, Cordelia'yı ölüm tanrıçasıyla özdeşleştirir.

100

Geleneksel, kalıplaşmış motifler; sözlü kültür ürünlerinin çözümlenmesi, ayrıştırılması ve sınıflandırılması yoluyla büyük oranda halkbilim tarafından incelenmiştir. Masallar, destanlar, halk şarkıları, bilmeceler, maniler vb. sözlü kültür ürünleri olarak tanımlanır ve Oral Edebiyat olarak da adlandırılan bu alan bazı motiflerin kültürel olarak aktarımı açısından güçlü araçlar olarak değerlendirilir. Zaten genel olarak halkbilimin konusunu bu malzemenin incelenmesi

¹⁰⁰ Winifred L. Frazer, "King Lear and Hickey: Bridegroom and Iceman", Modern Drama, Vol.XV, No:3, Canada, 1972, 268-269.s

oluşturmuştur. (...) *Halkbilim, bir ülke ya da belirli bir bölge halkına ilişkin maddi ve manevi alandaki kültürel ürünleri konu edinen, bunları kendine özgü yöntemleriyle derleyen, sınıflandıran, çözümleyen, yorumlayan ve son aşamada da bir bireşime vardırılmayı amaçlayan bir bilimdir.*¹⁰¹

Özellikle bölgelere ve yerel kültüre göre derlenmiş Türk Masalları'nın motif çözümlemeleri, mitolojik ve tarihsel kökenli dramatik metinlerde karşılaştığımız Dramatik Motifler'in kültürel bağlantılarını, tarihsel geçmişlerini ve farklı kullanım biçimlerini görmemiz açısından önemlidir. Böylelikle bu motif parçacıklarını daha derinlikli bir biçimde kavramamızın önü açılır. **Tepegöz, Deli Dumrul, Asena** ya da **Gılgameş, Şahmeran; Güneş, Su, Ok** ya da **Yay** motifleri bu geleneksel, kalıplaşmış motiflerden sadece bir kaçıdır. Örneğin **Murathan Mungan**'ın Mezopotamya Üçlemesi'nin son oyunu olan **Geyikler ve Lanetler**¹⁰² de bir geyiğin kanını içerek intihar etmeye kalkışan Kureyşa tiplemesinin eyleminde, Kureyşa'nın oğlu olan Mustafa Bey'in av sırasında bir geyiğe âşık olmasında ve onunla evlenmesinde daha sonra bir av sırasında oğulları tarafından geyik sanılarak vurulmasında, Geyik iken insana dönen Cudana tiplemesinde Budist Türk Mitolojisi'nin güçlü bir motifi olan **geyik** motifi yer alır.

Geyik ya da **Şahmeran** motifi gibi sayısız geleneksel motifle masal tipleri arasında güçlü bir bağ vardır ve masal tiplerine genel bir bakış, dramatik metinlerde de karşılaştığımız bu motiflerin bütünlüklü bir bilgisine ulaşmamızı sağlayacaktır. Kaldı ki; masal tipleri üzerine yürütülen çalışmalar bugün motif parçacıklarının kapsamlı, teorik bir bilgisine ulaşmamızda da oldukça etkili olmuştur. Motif ve Masal Tipi ilişkisi önemlidir çünkü bize sadece geleneksel, kalıplaşmış motiflerin doğuşunda nasıl bir araç olduğunu değil aynı zamanda motiflerin ne için hala "canlı" bir parçacık olduğunu sezdirir.

Masallar da tıpkı bağımsız yaratım ürünü olan sanat eserleri gibi farklı kaynaklardan beslenirler ve tek bir masal bile ardında yatan sayısız türün, bir daha ayrılmamak üzere birleştiği bir ürün olarak tanımlanabilir. Üstelik bu organik yapı öylesine zengindir ki yalnız aynı coğrafyanın aynı halkın kültür ürünleri değil farklı coğrafyaların ve halkların ürünleri bile birbiriyle kaynaşmıştır. Bu açıdan masal

¹⁰¹ Sedat Veyis Örnek, Türk Halkbilimi, TC Kültür Bakanlığı Hagem Yayınları, Ankara, 2000, 15.s

¹⁰² Murathan Mungan, Geyikler Lanetler, Metis Yayınları Edebiyat Dizisi, İstanbul, 2000

tiplerini belirlemenin ve varyantlarından yola çıkarak ana masala ulaşmanın ne kadar güç olduğu da açıkça ortaya çıkar. Muhsine Helimoğlu Yavuz, yerel masalların birbirleriyle etkileşmelerinden yola çıkarak, mitolojik kaynakların belirleyici olduğu masallara örnekler getirerek konuya kısmen ışık tutar:

Ülkemizin tüm bölgelerindeki masallar doğudan batıya, güneyden kuzeye (Diyarbakır'dan derlenen Nar Tanem Bir Tanem masalı, İzmir'den derlenen Gül Hanım masalının; Zonguldak'tan derlenen Evliya ile Kevliya masalı da Mersin'den derlenen Ali ile Musa Masalının varyantlarıdır) birbirlerinden etkilenmekle kalmamışlar, başka ulusların masallarından da etkilenmişler ve onları etkilemişlerdir. Masallar yalnız masallardan değil efsanelerden, mitolojiden, halk hikâyelerinden, halk şiirinden, destanlardan, atasözlerinden, deyimlerden, bilmecelerden de etkilenmişlerdir. Mitolojik etkilere en belirleyici örnek Balığın Gülmesi masalındaki kadın kahramanın başından doğurması ile Zeus'un başından doğurması arasındaki benzerliktir. (...) Bu mitin kaynağı, doğadaki şu örneklerden biri olabilir: Malezya'daki ejderha balıklarının erkekleri yavrularını henüz yumurta halindeyken kocaman ağızlarına alıyor ve iki ay süreyle besliyorlar. Yavrular erkeğin ağzından dünyaya geliyorlar."¹⁰³

Motif ve Masal Tipi çalışmalarının kısa bir tarihçesini sunması bakımından Prof. Dr. Ensar Aslan'ın *Masal Araştırmaları ve Korkak Ali Masalı Üzerine Bir İnceleme* adlı çalışmasındaki bölüm oldukça aydınlatıcıdır.

Masal araştırmalarının Avrupa'da yaklaşık iki yüz, ülkemizde ise yüz yıllık bir tarihi geçmişi vardır. Bu araştırmalar doğal olarak derleme çalışmalarıyla başlayarak, masalların çeşitli yönlerden sınıflandırılması; kaynakları, tipleri, formel dediğimiz kalıp sözler ve motif üzerinde yoğunlaşmıştır. Masalların sınıflandırılması üzerinde yapılan ilk ciddi çalışma Finlandiyalı Folklorcu Anti Aarne'e aittir. A. Aarne, 1910 yılında Helsinki'de yayınladığı Fince eserinde Kuzey Avrupa masallarını sınıflandırmıştır. (...) Anti Aarne'nin bu çalışmasından sonra Avrupa ülkelerinde masallar üzerine yapılan araştırmalar ve sınıflandırma çalışmaları hız kazanır. (...) Ancak bu sınıflandırma çalışmaları yukarıda belirtildiği gibi ülkeler bazında yani bir anlamda yöresel olmuştur. Bu nedenle evrensel masal araştırmalarının ihtiyaçlarına cevap verecek nitelikte değildir. Bu eksikliği gören ünlü masal araştırmacısı Stith Thompson, A.Aarne'nin sınıflandırmasını

¹⁰³ Muhsine Helimoğlu Yavuz, *Masallar ve Eğitimsel İşlevleri*, Cumhuriyet Kitapları, Dördüncü Baskı, İstanbul, 2009, 41.s

esas olarak 1928 yılında daha kapsamlı yeni katoloğunu yayınlamıştır.¹⁰⁴

Katalog bugün motif grupları açısından hala kendi başına bir otorite ve referans eser olarak kabul edilir. Yine de her iki çalışmanın da ancak özellikle motifle ilgili olanların nispeten yeni çalışmalar olduğunu belirtmekte yarar olacaktır. Alanın zengin malzeme olanaklarına rağmen henüz gençlik çağında oluşu ise dikkat çekicidir:

Motiflerle ilgili çalışmalara bakıldığında ise bunların tarihinin çok eskilere gitmediği görülmektedir. Bu konuda dünyada en geniş çalışmayı 1932-1936 yılları arasında yayınladığı altı ciltlik Motif Index of Fole-Literature adlı eseriyle Stith Thompson yapmıştır. Bu çalışmada 23 ana başlık altında toplanan motifler kendi aralarında da çeşitli alt başlıklara ayrılmıştır. İkinci baskısı 1955-1958 yılları arasında yapılan söz konusu motif kataloğu, yeni kataloglardan yararlanılarak daha da zenginleştirilmiştir. Kataloğun ilk beş cildinde, anlatı türlerinde bulunan motifler konularına göre A'dan Z'ye doğru tasnif edilerek alfabetik sırayla verilmiştir. Altıncı ciltte ise ilk beş ciltteki önemli kavramların harf sırasına göre düzenlemiş dizini yer almaktadır.¹⁰⁵

Gerçekten de motif kavramına ilişkin sonradan yapılan pek çok çalışmaya rağmen alanda gerçekleştirilecek genel bir inceleme, S. Thompson'un sınıflandırmasının, motif tanımına ana bir çerçeve oluşturmak bakımından her zaman öncelikli olduğunu ve A. Aarne'nin 2500 masalın incelenmesine dayalı indeksinin aşılamadığını ortaya koyar. Masal tipleri içinde karşılaştığımız geleneksel motiflerin tanımı ve belirlenmiş nitelikleri bizim Dramatik Motifler olarak tanımladığımız parçacıklarla yer yer benzerlik gösterir. Dramatik Motifler'in boyutu ya da soyut bir içerikle tematik düzlemde, bir kavram ya da konu olarak açığa çıkması bu benzerliğin örneklerindedir. .

Bilim adamları motifi tanımlarken onun iki önemli özelliğini vurgularlar. Birincisi anlatımda geleneksel bir oluşum göstermesi; ikincisi de anlatımın en küçük unsuru olması. Rus formalistlerinden B. Tomachevsky'e göre; farklı eserlerde tekrar tekrar karşımıza çıkan bölünmez, parçalanmaz tematik üniteler motif olarak adlandırılır. Stith Thompson'a göre motif konu içinde devamlılık gösteren en küçük unsurdur. Max Luthi, motifi;

¹⁰⁴ Ensar Aslan, Halkbilim Araştırmaları I, Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Yayınları, 2003, 398.s

¹⁰⁵ Atılgün Çıblak, "Propp'un Yapısal Çözümleme Metodu", Türk Dili Dergisi, Şubat 2005, sayı 638, 129.s

hikâye etmenin itici ve sürükleyici güce sahip en küçük unsuru olarak tanımlar.”¹⁰⁶

S. Thompson’ a göre yine de geleneksel olan her şey motif değildir. Bir kavramın motife dönüşmesinin belli koşulları vardır.

Anlatıda belirli unsurlar anlatıcılar tarafından kullanılmaya devam eder; onlar masalı oluşturan parçalardır. (Fakat) Bunlarda hatırlamaya değecek kadar özel bir ilginçlik olmalıdır. Örneğin “Anne” bir motif değildir. (fakat) Merhametsiz bir anne motif olur çünkü hiç değilse sıra dışı olduğu düşünülür. Hayatın sıradan eylemleri motif değildir. “John giyindi ve kasabaya doğru yola çıktı” demek hatırlanmaya değer, bağımsız bir motif sunmaz fakat “kahraman görünmezlik şapkasını giydi, sihirli halısına atladı ve doğu güneş ülkesine ve ayın batısına gitti” demek en az dört motif içerir: şapka, halı, sihirli bir uçuş macerası ve bilinmeyen bir ülke.¹⁰⁷

S. Thompson üç motif kategorisinden bahseder: 1) Aktörler 2) Eylemlerin arka planındaki öğeler (büyülü nesnelere, sıra dışı gelenekler, tuhaf inançlar vb) 3) Motiflerin büyük çoğunluğunu oluşturan tek tek olaylar. Bu üç kategori motif dağarcığının giriş kapısı niteliğindedir fakat yine de bunları dramatik metinler açısından değerlendirmekte yarar olabilir. Çünkü dramatik eserlerin, sözlü kültür ürünleri gibi Dramatik Motifler aracılığıyla sınıflandırılmaya ihtiyacı yoktur. S. Thompson’a yöneltilen en ciddi eleştirilerin başında ise bu gelir. Ancak tiyatro sanatı bağımsız bir sanattır ve motiflerin, dramatik metin içinde Kişiler, Olaylar, Nesnelere biçiminde ortaya çıkmaları her zaman mümkündür. Şüphesiz ki masal tiplerinin sınıflandırılması için ihtiyaç duyulan birimin motif olması giderek belki de motif aleyhine bir tür kalıplaşmaya yol açmıştır. S. Thompson’a göre *masal tipi bağımsız bir varlığı olan geleneksel bir masaldır. Masal tiplerinin, motif olarak adlandırılan daha küçük birimlerden oluşan bir birim olduğu düşünülürse; motifler, masal tipleri olarak işlev görüyor demektir. Ve aslında Thompson’a göre; “geleneksel tiplerin büyük çoğunluğu böyle tek tek motiflerden oluşmaktadır.*¹⁰⁸

Geleneksel motiflerden bazılarının hem masalarda hem de tragedyalarda ya da modern dramalarda karşımıza çıkması her iki türü de besleyen ortak bir

¹⁰⁶ Aslan, a.g.e., 400.s

¹⁰⁷ Dundes,(a) a.g.e.,96.s

¹⁰⁸ y.a.g.e, 96.s

kaynağın varlığını düşündürebilir. Sophokles'in Kral Oidipus tragedyasının bazı motifleri bir halk hikâyesinde kısmen değişime uğramış olarak karşımıza çıkar.

Motiflerin yer değiştirmesinin bir örneği Potiphar'ın karısının hikâyesinin değişik versiyonlarında görülebilir. Bu anne figürün baştan çıkarmaya çalıştığı oğul figürüdür. Oğul figürü reddettiğinde anne figürü oğul figürünü ona tecavüz etmeye kalkmakla suçlar. Bunun üzerine baba figürü oğul figürüne ceza verir. Pek çok versiyonda ceza körlüktür. Aslında bir unsurun öykü yapısını değiştirmeksizin bir diğerinin yerine geçebilmesi mümkündür. Bu ışıkta Potiphar'ın karısının öyküsünün ilginç Yunan versiyonu daha anlaşılır olur. Amyntor'un oğlu Phoenix babasının metresi Phthia tarafından tecavüzle suçlanır. (Baba) Metresinin sahte baştan çıkarma suçlamasının etkisiyle oğlunu kör eder ve çocuğu olmasın diye lanetler. (...) Propp'un işaret ettiği gibi anlatıcı görünürde belli bir motifem dizilimi içinde yaratsa da, dramatik karakterlerin özelliklerinin ve adlarının seçiminde tamamıyla özgürdür. motifemik örüntünün kültürün bir alanından diğerine değişip değişmediği henüz belirlenmemiştir. İkel kültürlerin halk masallarında böylesi bir örüntünün olup olmadığı bile bilinmemektedir. Herhangi bir kıyaslamalı incelemeye gitmeden önce tüm kültürlerdeki her tür halk masalının motifemik çözümlemesi yapılmalıdır.¹⁰⁹

Halkbilimin motif kavramına ilişkin teorik çalışmalarda son derece büyük olanaklar sunduğu açıktır. Kalıplaşmış motifler, geleneğin dolaylı örnekleri olmaları bakımından aslında insanlığın en eski kaynaklarıyla bağlantı kurmamızı sağlamaktadırlar. Bireysel bir yaratının eseri dramatik metinlerin özgür ve esinlenmeye açık doğası belki bize geleneksel, kalıplaşmış motifleri kavrama ve o eski kaynaklara dönme açısından masalların sunduğu olanakları veremeyecektir. Ancak tragedyaları ya da klasik eserlerin pek çoğunu ele alırken hala geleneğe, mitlere, efsanelere ya da destanlara ihtiyaç duyduğumuzu hatırlamak gerekebilir. Geleneksel, kalıplaşmış motiflerin Dramatik Motif incelemesi için bize zorunlu bir uğrak noktası olarak gözükmesi de bu bakış açısından kaynaklanmıştır. Üstelik ülkemizde de en az uluslar arası literatürdeki kadar yoğunluklu biçimde halkbilim çalışmaları sürdürülmektedir. Ancak hemen belirtmek gerekir ki bu çalışmalar büyük oranda uygulama çalışmalarıdır. Pertev Naili Boratav'ın çalışmaları dışında Türk Masalları'nda ortaya çıkan motiflerin uluslar arası bir indeks oluşturacak kadar kapsamlı bir incelemesine biz kaynak araştırmalarımız sırasında rastlamadık fakat sayısız uygulama çalışmasına yani bir masaldaki motiflerin sayılması ve

¹⁰⁹ y.a.g.e. 104-105.s

sınıflandırılması, yörelere göre masalların derlenmesi ve incelenmesi çalışmasına ulaşmak mümkün oldu.

Bir örnek oluşturması ve geleneksel motifler ile Dramatik Motif'in ortaya çıkış biçimleri arasındaki farkı ve benzerlikleri ortaya koyması açısından Prof. Dr. Ali Berat Alptekin'in *Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı* adlı çalışmasını aktarmak bu açıdan yararlı olabilir. A. Berat Alptekin, çalışmasına bir motif tanımı vererek başlar:

Hikâye etmenin en küçük unsuru" şeklinde tarif edebileceğimiz motif kavramı üzerinde şimdiye kadar pek çok şey söylenmiştir. (...) Halk nesrinde motif olabilmesi için olağan üstülüğün olması gerekmektedir. Bu olağanüstülük kahramanda, olayda, zamanda, mekânda kısacası nesirdeki her türlü olayda karşımıza çıkabilir. (...) Konumuz halk hikâyesi olduğuna göre bu türün en derli toplu motif araştırması tarafımızdan hazırlanmıştır."¹¹⁰

A.B.Alptekin S.Thompson tarafından hazırlanan bazı motif gruplarının halk hikâyelerinde bulunmadığını belirtir ve konuya şöyle açıklık getirir: *Eğer halk hikâyesi masal kaynaklı ise motif yönünden zengin, değilse motif itibarıyla zayıf kalmaktadır.*¹¹¹ Ali Berat Alptekin'in incelemesinde oldukça geniş bir yer tutan motif örneklerinden derlediğimiz bir kaçını aktarmak, dramatik metinlerde karşılaştıklarımızla kıyaslamasını yapabilmek adına, hiç değilse çağrışım düzeyinde bazı fırsatlar sunar.

HAYVANLARLA İLGİLİ ÇEŞİTLİ MOTİFLER

Hayvanların Dillerinin Öğrenilmesi.

Şah İsmail kuş dilini öğrenir

Sihirli atla uçma

Şah İsmail'in atı sihir sayesinde uçar

Yardımcı at

Nedim şah'ın zehirli yemeği yemesine atı engel olur.

Şah İsmail'in yardımcısı Kamertay'dır.

¹¹⁰ Ali Berat Alptekin, *Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı*, Akçağ Yayınları, Üçüncü Baskı, Ankara, 2005, 289-290.s

¹¹¹ y.a.g.e., 289-290

Yardımcı Köpek

Köpek Şah İsmail'i iki defa ölümden kurtarır.

Köpek kendisine verilen ekmekleri kuyudaki Yusuf'a atarak ona yardımcı olur.

YASAKLARLA İLGİLİ ÇEŞİTLİ MOTİFLER

Sırları açıklama yasağı

Üvey anne hastalığının şifa bulması için Asıl'a yaptığı iftirayı itiraf etmek zorunda kalır.

Nedim Şah bir ihtiyar vesilesiyle babasının padişah olduğunu öğrenir.¹¹²

Oldukça özet bir şekilde, belli bir fikir oluşturması amacıyla alıntıladığımız birkaç motifin, halk hikâyelerinin motif yapısını bütünüyle ortaya koyabilmesi şüphesiz ki mümkün değildir. A.B. Alptekin'in çalışması elbette daha incelikli bir araştırmayı hak eder. Ancak asıl amacımız daha ziyade dramatik metinler ve Dramatik Motif adına vurgulayabileceğimizi düşündüğümüz bazı ortaklıkları yerinde görmektir. Bu açıdan olağanüstü niteliklerle donanmış bir "yardımcı köpek" ya da "at" motifinin değişime uğramadan, olduğu şekliyle dramatik bir metinde yer alması mümkün gözükmemektedir.

Ancak saklanması gereken "sırlar", bu sırların açığa çıkmasının doğurduğu sonuçlar gibi belli durumlar yaratan motifleri, dramatik metinlerde de görmemiz mümkündür. Örneğin, **Midas'ın Kulakları** oyununda, Kral Midas'ın eşek kulakları; bir sırrın saklanması, paylaşılması ve açığa çıkması üzerine kurulu güçlü bir motif yaratmamızı sağlar. **Güngör Dilmen'in Midas Üçlemesi**, bu tarz sayısız motifli dramatik düzeyde ustalıkla kullanmıştır. **Turgay Nar'ın Gizler Çarşısı** oyununda, **Ölüm** ve **Aşk** gibi kavramsal düzeyde, **Dilenci** gibi tiplene düzeyinde motiflerle karşılaşırız. Halk hikâyeleri ya da masallardan da bildiğimiz **Beşik**, oyunda doğumun ve ölümün yatağı olarak, doğaüstü bir boyutta karşımıza çıkar.

S.Thompson'ın Motif İndeks'inin İçindekiler Bölümü, geniş kapsamlı bir motif listesine ulaşmak ve onları belli gruplar altında görmek açısından daha zengin bir

¹¹² y.a.g.e., 291-293

içerik sunar. Bu liste, öncelikle masalarda karşılaştığımız fakat bizce yaygın bir kullanıma olanak sağlayabilecek motif gruplarını kapsar. Grup başlıklarının ve alt başlıkların çeşitliliği motiflerin ne derece geniş bir alanda ve farklı biçimlerde karşımıza çıkabileceğinin ipuçlarını sunar. Liste şöyledir:

A. MİTOLOJİK MOTİFLER

Yaratıcı

Tanrılar

- Genel olarak tanrılar
- Gökyüzü tanrıları
- Yer altı tanrıları
- Yeryüzü tanrıları

Yarı-tanrılar ve Kültürel Kahramanlar

Evrenbilim ve Yaradılış

- Evren
- Gökyüzü
- Yeryüzü

Yeryüzünün Topografik Özellikleri

Afetler

Doğal Düzenin Kurulması

İnsan Yaşamının Yaratılışı ve Düzenlenmesi

- Erkeğin Yaratılışı
- İnsan Yaşamının Yaratılışı
- Kültür edinme
- Geleneklerin Kökeni
- İnsan Gruplarının Dağılımı ve Farklılaşması

Hayvan Yaşamının Yaratılışı

- Hayvan Yaşamının Yaratılışı – Genel
- Memelilerin Yaratılışı
- Kuşların Yaratılışı
- Böceklerin Yaratılışı
- Balıkların ve Diğer Hayvanların Yaratılışı

Hayvan Özellikleri

- Hayvan Özelliklerinin Çeşitli Nedenleri

- Hayvan Özelliklerinin Nedenleri: Beden
- Hayvan Özelliklerinin Nedenleri: Görünüş ve Huylar
- Hayvan Özellikleri – Diğer

Ağaçların ve Bitkilerin Kökeni

Bitki özelliklerinin Kökeni

Diğer Açıklamalar

B. HAYVANLAR

Efsanevi Hayvanlar

Büyülü Hayvanlar

İnsan Özelliklerine Sahip Hayvanlar

Dost hayvanlar

- Yararlı Hayvanlar – Genel
- İyilikbilir Hayvanlar
- Yararlı Hayvan Türleri
- Yararlı Hayvanların Hizmetleri

İnsanların Hayvanlarla Evliliği

Hayvanların Fantastik Özellikleri

Diğer Hayvan Motifleri

C. TABULAR

Doğaüstü Varlıklarla İlgili Tabular

Seks Tabusu

Yeme ve İçme Tabusu

Bakma Tabusu

Konuşma Tabusu

Dokunma Tabusu

Sınıf Tabusu

Özel Yasaklar ve Baskılar

Diğer Tabular

Tabuları Çiğneme Cezası

D. BÜYÜ

Dönüşüm

- Farklı Bir İnsana Dönüşüm

- İnsanın Hayvana Dönüşümü
- İnsanın Nesneye Dönüşümü
- Hayvanın İnsana Dönüşümü
- Diğer Dönüşüm Biçimleri
- Dönüşüm Araçları
- Diğer Dönüşüm Durumları

Büyü Bozma

Sihirli Nesnelere

- Sihirli Nesnelere Sahip Olma
- Sihirli Nesne Türleri
- Sihirli Nesnelere İşlevleri
- Sihirli Nesnelere Özellikleri

Sihirli Güçler ve Ortaya Çıkışları

- Sihirli Güçlere Sahip Olma ve Onları Kullanma
- Sihirli Güçlerin Ortaya Çıkışı

E. ÖLÜLER

Dirilme

Hortlaklar ve Diğer Hayaletler

- Ölümden kötü niyetli dönüş
- Ölümden iyi niyetli dönüş
- Diğer Hortlaklar ve Hayaletler

Reenkarnasyon

Ruh

F. MUCİZELER

Öte Dünyaya Yolculuk

Mucizevî Yaratıklar

- Cinler ve Periler
- Ruhlar ve İblisler
- Olağanüstü Kişiler
- Olağanüstü Güçlere Sahip İnsanlar

Olağanüstü Yerler ve Şeyler

Olağanüstü Olaylar

G. DEVLER

Dev Çeşitleri

- Yamyamlar ve Yamyamlık
- Büyük Devler
- Cadılar
- Diğer Devler

Devin Eline Düşme

Yenilen Dev

Diğer Dev Motifleri

H. SINAVLAR

Kimlik Testi: Tanınma

Hakikat Sınavı

Evlilik Sınavları

Zekâ Sınavları

- Zekâ ya da Yeterlilik Sınavları
- Bilmeceler

Cesaret Sınavları: Görevler

- Görevlerin Verilmesi ve Yerine Getirilmesi
- Görevlerin Niteliği

Cesaret Sınavları: Maceralar

- Maceralara eşlik eden koşullar
- Maceraların Niteliği

Diğer Sınavlar

- Korku sınavları
- Dikkat sınavları
- Dayanıklılık ve hayatta kalma sınavları
- Karakter sınavları
- Diğer Sınavlar

I. BİLGE VE AHMAK

Bilgeliğin (bilgi) elde edilmesi

Bilgece ve bilgece olmayan davranışlar

- Seçimler
- Sağduyu ve öngörü

- Tedbir
- Şartlara uyum yeteneği
- Felaket karşısında teselli
- Tevazu
- Bilgeliğin diğer görünüşleri

Zekâ

- Zeki insanlar
- Mahkemede zekâ
- Zeki kişi diğerini şaşırtır
- Akıllıca bölümleme
- Zekice sözel mukabele
- Zekice davranışla mukabele
- Diğer akıllıca eylemler

Ahmaklar (ve diğer bilge olmayan insanlar)

- Ahmaklar (genel)
- Ahmakça yanlış anlamalar
- Olguların ahmakça yadsınması
- Ahmakça dalgınlık
- Ahmakça ileriye görememe
- Ahmakça mantıksızlık
- Saçma bilimsel teoriler
- Safdil ahmaklar
- Konuşkan ahmaklar
- Meraklı ahmaklar
- Ahmakça taklitler
- Hakiki ahmaklar
- Ahmakça aşırılıklar
- Müteşekkir ahmaklar
- Korkak ahmaklar
- Beceriksiz ahmaklar
- Kolay sorunu güçleştirmek

Bilgeliğin ya da Ahmaklığın Diğer Görünümleri

J. ALDATMA

Hileyle kazanılan yarışmalar

Hileli pazarlıklar

Hırsızlık ve kandırma

Hileyle kaçma

Hileyle yakalama

Ölümcül hile

Hileyle kişinin kendine zarar vermesine neden olma hile

Hileyle aşığılama

Baştan çıkarma ya da kandırarak evlenme

Enayinin malını kaybetmesi

Zinayla ilgili hileler

Kendi tuzağına düşen hilekâr

Numara yaparak kandırma

- Blöfle kandırma
- Kılık değiştirerek ya da göz aldanmasıyla kandırma
- Düzenbazlık
- İkiyüzlülük

Haksız suçlamalar

Eşkiyalar ve hainler

Diğer Kandırmacalar

K. TALİHİN DÖNMESİ

Küçük çocuğun zaferi

İstidatsız kahraman

Tevazu kazandırır

Güçsüzün zaferi

Kırılan gurur

L. GELECEĞİ BELİRLEMEK

Yargılar ve hükümler

Yeminler ve taahhütler

Pazarlıklar ve sözler

Kehanetler

Lanetler

M. ŞANS VE KADER

Bahis ve kumar

Şans ve kader yolları

Şanssız tesadüfler

Şanslı tesadüfleri

- Şanslı iş girişimleri
- Öğrenilen değerli sırlar
- Hazine
- Diğer şanslı tesadüfler

Rastlantısal karşılaşmalar

Yardımcılar

N. TOPLUM

Saltanat ve soyluluk

Diğer sosyal düzenler

Aile

Diğer sosyal ilişkiler

Ticaret ve meslekler

Yönetim

Gelenekler

Toplum – diğer motifler

O. ÖDÜLLER VE CEZALAR

Ödüllendirilen eylemler

Ödüllerin nitelikleri

Cezalandırılan eylemler

Ceza çeşitleri

P. TUTUKLULAR VE KAÇAKLAR

Tutukluluk

Kurtarmalar

Kaçış ve takip

Sığınmacılar ve yeniden yakalama

R. AŞIRI ZORBALIK

Zorba akrabalar

Korkunç cinayetler ve sakatlamalar

Vahşice kurban etme
Terk edilmiş ya da öldürülmüş çocuklar
Korkunç zulümler

S. SEKS

Aşk
Evlilik
Evlilik hayatı
Bekâret ve bekârlık
İllegal cinsel ilişkiler
Hamilelik ve doğum
Çocuk bakımı

T. HAYATIN DOĞASI

Hayattaki adaletsizlikler
Hayatın doğası – diğer

U. DİN

Dinsel hizmetler
Dinsel yapılar ve nesnelere
Kutsal kişiler
Dinsel inançlar
Hayır
Dinsel tarikatlar
Diğer dinsel motifler

V. KARAKTER ÖZELLİKLERİ

Beğenilen karakter özellikleri
Beğenilmeyen karakter özellikleri
Diğer karakter özellikleri

Y. MİZAH

Bozguna uğramayla ilgili mizah
Bedensel engelle ilgili mizah
Sosyal sınıflarla ilgili mizah

- Tüccarlarla ilgili mizah
- Mesleklerle ilgili mizah
- Diğer sosyal sınıflarla ilgili mizah

Irklar ve uluslarla ilgili mizah

Seksle ilgili mizah

Sarhoşlukla ilgili mizah

Yalan ve abartma ile ilgili mizah

Z. DİĞER MOTİF GRUPLARI

Formüller

Sembolizm

Kahramanlar

Özel istisnalar

Tarihsel, soya ait ve biyografik motifler

Korku hikâyeleri¹¹³

Halk hikâyeleri, masallar ve aslında genel olarak sözlü kültür ürünlerinin tümü içinde yer alan geleneksel - kalıplaşmış motifler, dramatik metinlere ne kadar uzak gözüksünlerse gözüksünler yine de belli çağrışımlarla Dramatik Motifler'le ilişkilendirilebilirler. Bu açıdan, ortak bir geçmiş içinde türlerin birbirlerine bağlanabileceğini de kabul etmek gerekebilir.

“Yasak”, “Ölüm”, “Aldatma”, “Kaderin Ters Dönmesi”, “Evlilik”, “Geleceğin Tayini” “Dünya”, “Yeryüzü”, “Hayvanlar” vb. motiflerin masallar ya da tragedyalarda olduğu kadar en çağdaş yorumlarla kaleme alınmış, son dönem oyunlarında da ortaya çıkabilecek bir içeriği barındırdıklarını düşünebiliriz. Ancak ima etmeye çalıştığımız düşünce, çağdaş dramatik metinler ya da tragedyaların, halk hikâyelerinden beslendiği yönünde değil daha ziyade geniş, kültürel bir düzlemde, yaratıcı insanın ortak bir birikim havuzundan beslendiği yönündedir ve belki de geleneksel motiflerle Dramatik Motifler arasında bir ortaklık kurabilmemizin en önemli yanı budur. Örneğin **Civan Canova'nın Kıyamet Sularında** adlı oyunu bir **yeryüzü**, **evren** motifi ile örülmüştür. Bir göktaşının dünyaya çarpmasına saatler kala evin içinde yaşananları konu edinen oyun, yalnız insan ilişkilerinin, aile

¹¹³Stith Thompson, Motif Indeks of Folk Literature, Indiana University Press, Bloomington - Indianapolis, 1989, 29-35.s

hayatının durumunu gözler önüne sermekle kalmaz aynı zamanda öteden beri zihnimizde var olan bir dünya imgesini dramatik motif olarak örerek metne eklemeler.

Turgay Nar'ın **Gizler Çarşısı** ve **Ali Berktaş**'ın **Kerbela** oyunlarında, S.Thompson'un da listesinde yer alan Dinsel Motifler'in ya da doğrudan doğruya insana, varoluşa ilişkin dramatik motiflerin bulunduğunu söylemek mümkündür. **Kerbela** oyununda **A.Berktaş**, **rakkase** figürü, **kervan** ve kuru bir **ağaç** ile T.Nar, unutuşun dramatik motifi olarak bir **duvar** imgesi ile metinlerini zenginleştirmişlerdir. **Cuma Boynukara'nın Ateşle Gelen** oyununda **yeryüzü**, **gökyüzü** ve **tanrı** motifleri metni örmüştür. Bir aşk öyküsünü anlatan **Mem ile Zin**. İse bütünüyle bir halk hikâyesinden beslenmiştir.

Bu doğrultuda, Ali Berat Alptekin'in motif listesinde örneğini gördüğümüz, halk hikâyelerinde sıkça karşımıza çıkan ve oldukça önem taşıyan Hayvan Motiflerinden, "At" ın **Peter Shaffer**'ın "**Küheylan**" oyununu, "**Sütnine**" figürünün, **Seneca'nın Phaedra'sında**, Phaedra'nın sütninesini çağrıştırdığını düşünebiliriz. Başka bir deyişle At'ı ya da Sütnineyi niye yadırgamadığımızı, eskiden beri biliyormuşçasına nasıl kabul ediverdiğimizi açıklayabileceğimiz sağlam zemini, insanlığın ortak kültüründe, kalıplaşmış motiflerde bulabiliriz. Bu noktada Prof. Dr. Saim Sakaoğlu'nun bir saptaması ihtiyaç duyduğumuz çerçeveyi çizer.

Prof. Dr. S. Sakaoğlu türlerin benzerliğini açıklamak için, türlerden ya da benzer motiflerin ortaklığına yol açan nedenlerden değil onları dinleyenlerden yola çıkar ve türsel benzeyişin sebebini "**aynı insanlar**" diye tanımladığı, sürekli değişen fakat bir boyutuyla hep aynı kalan dinleyicide bulur. Masalların, efsanelerin, mitolojik öykülerin, destanların dinleyicileri (ve bizce seyirciler ve okuyucular da) aynı insanlardır. Böylelikle türler arasında ve motiflerin türsel geçişlerinde benzerlikler kaçınılmaz olur.

Masal, efsane, mit ve hikâye gibi halk anlatmalarının aralarında diğer bazı hususiyetlerinde olduğu gibi motifler açısından da bir paralelliğin olması tabiidir. Bütün bu halk anlatmalarının dinleyicileri hemen hemen aynı insanlardır. Bu bakımdan anlatıcılar benzer motifleri değişik türlere yerleştirmekte fazla bir güçlük çekmemişlerdir.¹¹⁴

¹¹⁴ Saim Sakaoğlu, Efsane Araştırmaları, Kömen Yayınları, Konya, 2009, 50.s

1. 2. DRAMATİK MOTİF'İN DRAMATİK METNİN TEMEL KAVRAMLARI VE SİMGELERLE İLİŞKİSİ

Tema – Yan tema ve Dramatik Motif İlişkisi:

Motif, uzunca bir süre pek çok şair, eleştirmen, besteci, yazar ya da tiyatro kuramcısı tarafından, eserin “tema”, “konu”, “ana fikir” vb. türünden farklı boyutlarını tanımlamak için kullanılmış bir kavramdır. Tarihsel gelişim içinde motif kavramına belli bir içerik atfetme çabasının ürünü olarak değerlendirebileceğimiz bu yaklaşımlar büyük oranda sözcüğün geçirdiği anlamsal değişimlerin izlerini de taşır. Örneğin, temanın ve motifin karşılıklı ilişkisi bağlamında H.Levin, Benedetto Croce'un bu iki kelimeyi birbiri yerine kullandığını belirtir:

Shakespeare'in motiflerine gönderme yaparken motiften konu seçimiyle ilgili olarak bahseden sanat tarihçileri ve eleştirmenleri, temayı Cezanne ve Van Gogh arasındaki farklılıklarda olduğu gibi, ele alma tarzını vurgulamak için kullanırlar. Ernest R. Curtius, motifi nesnel bir unsur, temayı ise kişisel bir renk olarak değerlendirdiğinde edebi uygulamadan ziyade sanatsal uygulamayı izler gibidir.¹¹⁵

Oysa dramatik metnin Tema, Yan Tema gibi temel anlatısal araçlarıyla, Simgeler ve Dramatik Motif kavramı arasındaki temel ayrımlar çalışmamızın konusunu oluşturan “Dramatik Metinde Motif Kullanımı” başlığı altında önemli bir yer tutar. Çünkü bu unsurlar arasında biçim ve içeriklerine, estetik ve işlevsel boyutlarına ilişkin ciddi farklar vardır. Farklar Dramatik Motifler'in yalnız temayı değil onunla birlikte konu, olaylar dizisi, mesaj hatta kişileştirmeyi de içine alacak şekilde içeriksel bir genişlemeye uğrama ve giderek belirsiz bir kavrama dönüşme ihtimalinin ortadan kalkması için de özenle vurgulanmaya ihtiyaç duyar. Bu durumun hem sanatsal hem de bilimsel pek çok sebebi vardır.

Hiç şüphe yok ki; tiyatro sanatı, yapısal ve estetik açıdan güçlü bir şekilde örgütlenmiş, ciddi bir terminolojiye sahiptir. Tiyatro sanatının ve özellikle dramatik metnin doğası sağlam ayaklar üzerinde durmayı gerekli kılar. Dolayısıyla dramatik metin, bir yönüyle oldukça özgürken bir yönüyle de herhangi bir sanatsal disiplinde, ihmal ya da özensizlik yüzünden yaşanan kavramsal karmaşayı taşıyamayacak

¹¹⁵ Levin, a.g.e., 241.s

denli ince, neredeyse matematiksel hesaplar üzerinde yükselir. Temel kavramları birbirinden net bir şekilde ayırmanın gerekliliğini destekleyici pek çok kanıt ya da sebep bulmak mümkündür fakat sadece iki tanesi bile onu benimsememiz için yeterli olacaktır: Birincisi; tiyatro sanatı en eski sanatlardan birisidir. Aristoteles'in Poetika'sı ile birlikte estetik birlik ve güçlü bir yapıya ilişkin en büyük adımlardan biri tarihsel olarak atılmış sayılır.

Oyun yazmanın kuralları kadar, bu kurallar çerçevesindeki bir kavramın ele alınışı ve işleniş biçimi hakkında bize bilgi veren Poetika tarzı eserler, kuramın getirdiği sonuçların düşünür Aristoteles tarafından belli bir bütünlük içerisinde sunumudur. Kuram tarihine baktığımızda yalnızca öyle bütünlüklü eserler dışında zaman zaman yazarların da yazım kuralları, genel anlamda tiyatro ile ilgili düşüncelerini açıkladıklarını ve açıklamalarının içine de dönemin dram anlayışını eklediklerine tanık oluyoruz. (...) Bu inceleme yöntemi tiyatrodaki metni merkeze alan ve tiyatronun daha çok yazın sanatı (edebi) kısmıyla ilgilenen bir anlayışı içermektedir. (...) Yüzyıllar boyunca tiyatro geçirmiş olduğu evrelerle bize tiyatro tarihi kadar tiyatronun düşünce tarihini de vermektedir.¹¹⁶

2000 seneden bu yana tiyatro sanatı, neredeyse hiçbir zaman "başiboş" kalmamış, kendini hepten unutturacak ve belleklerden tümüyle silinecek şekilde ortadan kalkmamıştır. Her zaman tiyatro sanatı üstüne düşünen, yazan, üreten sançtıllar ve düşün adamları olmuştur. Belki bu sağlam altyapı, tıpkı Poetika'nın henüz girişinde Aristoteles'in söylediği gibi "güzel bir yapıtı gerçekleştirmek için" gereklidir. Dolayısıyla tiyatro estetik kuramı, terminolojisi ve çağlara göre değişse de felsefesi bakımından ayaklarından birini yere sınımsıkı basmıştır.

Şiir sanatının kendisinden ve değişik türlerinden, tek tek bu türlerin olanaklarından, sonra da güzel bir yapıtı gerçekleştirebilmek için öykülerin nasıl biçimlendirilmesi gerektiğinden söz edeceğimize, sonra da bu sanatı oluşturan parçaların sayı ve özellikleriyle bu incelemeyle ilişkili başka bütün konular üstünde duracağımıza göre, doğal düzeni izleyelim biz de ve işe başta gelenlerden başlayalım.¹¹⁷

Dramatik metin, iyi tanımlanmış yapısal ve estetik unsurlar üzerinde yükselirken sadece yaratmanın değil çözümlenmenin de araçlarını sunar. Diğer sanatların aksine bir tiyatro metnini, yalnızca sezgilerimize güvenerek oluşturmaya

¹¹⁶ Hülya Nutku, Dramaturgi, Oyun Sanatbilimi, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 2006,30.s

¹¹⁷ Aristoteles, Poetika, Çev. Samih Rifat, Can Yayınları, İstanbul, 2007, 19.s

kalkışmak çoğu kez hayal kırıklığıyla sonuçlanacaktır. Üstelik tüm dünyada ve ülkemizde dramatik metin yazarlığı hem kuramsal hem de pratik uygulamalarıyla akademi ve üniversitelere dâhil olan, ciddi bir eğitim sürecini kapsar. Dramatik metin, tiyatro kürsülerinde gerçekleştirilen bilimsel çalışmaların hem terminolojik hem felsefi konusu olarak belki de en canlı fakat kurallı parçasını oluşturur. Yazarlık ve dramaturgi çalışmaları sadece klasikleşmiş metinlerin değil yeni yaklaşım biçimleri, estetik anlayışları ile ortaya çıkan çağdaş metinlerin de göz ardı edilmeksizin incelendiği; bir açıdan, sürekli yeni kavramlar ve kuralların tespit edildiği akademik birimlerdir. Bu çalışmaların her biri, tek başına büyük etki alanlarına sahip olmasalar bile kümülatif olarak sahip oldukları güç ve tiyatro sanatına kazandırdıkları kimlik göz ardı edilemez. Prof. Dr. Hülya Nutku *Dramaturgi, Oyun Sanatbilimi* adlı çalışmasında bu konuya kapsamlı bir açıklama getirir.

Özellikle tiyatro sanatı, taşıdığı tarihsel öz ve evrensel öz itibarıyla önemli bir tartışma alanıdır. Çünkü tiyatro sanatı resim, heykel, mimari, çini, seramik, sinema, fotoğraf vb. gibi dondurulmuş bir güzelliğin ürünü değil, yeniden ele alınma şansı olan ama bunu yaparken de tazeliğini, güncelliğini, gereksinimlere yanıt verme özelliğini yitirmeden sunulması gereken bir sanattır.¹¹⁸

Yukarıda sözü ettiğimiz iki sebep; tiyatro sanatının Antik Yunan'dan günümüze belli bir kuramsal çerçeve içinde kesintisizce ilerlemesi başka bir deyişle düşünceden hiç kopmaması ve bugün hala terminolojik, felsefi ve estetik incelemelerin merkezinde yer alıyor olması, onun niçin sağlam bir altyapıya sahip olduğunun yanıtı gibidir. Tiyatro sanatı ve ona bağlı olarak dramatik metin söz konusu olduğunda, sözünü ettiğimiz sıkı yapısal bütüne daha önce çok fazla tartışılmamış bir parçayı, Dramatik Motif'i eklemeye kalkışmanın da bu açıdan pek çok güçlüğü olabilir: Öncelikle böyle bir eylemi dramatik metnin doğal sınırları içinde ve aynı zamanda Dramatik Motifler'in olanaklarını göz ardı etmeden gerçekleştirmek gerekir. Zaten motif kavramını diğer sanatlarda örneklerini gördüğümüz tarzda; dramatik metinde var olan bir kavramın yerine eklemeye kalkışmak, bazı benzerlikler ne kadar büyük olursa olsun olanaksızdır. Dolayısıyla Dramatik Motifler'i, dramatik metnin temel kavramlarından bütünüyle farklı bir biçimde ele almak ve ayrımları netleştirmek gerekir.

¹¹⁸ Nutku, a.g.e.,7.s

Dramatik metnin imgesel ve anlatısal araçlardan herhangi biri şeklinde açığa çıkabilen, estetik bir unsur olarak ele aldığımız Dramatik Motifler, bu yapının; sahne üzerinde eyleme, söze, işitsel ve görsel imgelere dönüşen estetik ve işlevsel bir parçası olarak var olabilecek özel bir unsurdur. Bununla birlikte Dramatik Motifler bu imgesel ya da anlatısal parçalardan herhangi birinin yerini, onun tüm görevlerini üstlenecek şekilde almazlar. Tersine, bu unsurlardan bir ya da bir kaçına birden organik biçimde eklenilerek, buldukları yerde ve belli bir boyutta işlev görürler.

Böylece biz nesne olarak ortaya çıkmış bir Plastik motiften ya da tematik içerik taşıyan bir Dramatik Motif'ten veya figürden söz etme olanağı buluruz. Dramatik Motif, kişileştirmenin yalnızca küçük bir parçası olarak bir figür düzeyinde ya da ışık tasarımının belli bir anlamı vurgulamak için özel olarak yapılandırılmış bir parçası olarak açığa çıkar. Dramatik Motif, kavramsal bir içerikle ortaya çıktığında da tema ya da yan temaların yerini almamış ancak sadece tematik bir içerik edinerek, eserin organik yapısına eklenmiştir. Kişileştirme Dramatik Motifler üzerine kurulu değildir fakat geleneksel, kalıplaşmış bir figür oyuna bir kişilik tiplemesi olarak eklenmiştir.

Tema, yan tema ya da simgeler üzerine belli tanımlara gitmeden önce genel bir fikir oluşturması adına, sahne ışığının nasıl etkili bir Dramatik Motif'e dönüşebileceğinin örneğini Prof. Dr. Özdemir Nutku'nun "Gecenin Maskesi" adlı eserinde, Shakespeare'in Romeo ve Juliet oyunundan yola çıkarak yaptığı çözümlemede görebiliriz.

Prof. Dr. Ö. Nutku, Romeo ve Juliet oyununun kendi doğal ışık düzeni içinde, belli anların belli anlamlar yaratmak üzere ışık imgesi ile nasıl desteklendiğini ve tekrarlayan bu ışık düzeninin oyuna yaptığı estetik ve işlevsel katkıyı detaylı bir şekilde açıklar. **Romeo ile Juliet'in Alacakaranlığı** adını taşıyan bölüm, Dramatik Motifler'in daima küçük ve tekrarlayan bir parçacık olarak ortaya çıktıklarının ve eserin imgesel ya da anlatısal parçalarından herhangi birinin şeklini aldıkları halde hala motif olarak kalmaya nasıl devam ettiklerinin ayrıntılı bir açıklaması olarak da ele alınabilir. Böylesi bir örnek, tematik ya da simgesel bir içerikle ortaya çıkan fakat tema ya da simge olarak tanımlamayacağımız dramatik motiflerin genel bir kavranışı için sağlam bir alt yapı oluşturmamıza da yardımcı olur.

Bu oyunda ışık imgesi açısından iki karşıt mekan vardır: Bunlardan biri, Romeo ile Juliet'in birlikte oldukları sahnelerdeki yarı karanlık (ay ışığı, yıldızlı gece, meşalelerle aydınlatılmış balo salonu, Rahip'in loş hücresi, Capuletler'in çıraklarla aydınlatılmış aile mezarı vb.) öbürü de bu iki aşığın birlikte olmadıkları, Romeo ile Juliet'in başkalarıyla oldukları sahnelerdeki gün ışığı. Aynı şekilde onların bulunmadığı tüm sahneler gün ışığında geçer. Sonu olmayan bir aşkın bu genç kurbanları, hep yarı karanlıkta yaşarlar. Romeo Rosalind'in aşkıyla yanıp tutuşurken gittiği Capuletler'in balosunda Juliet'e ilk görüşte çarpılır ve "parıldamayı öğretiyor bütün meşalelere" demekten kendini alamaz. Juliet için, Romeo "gecenin içinde gün ışığıdır". Her iki sevgilide birbirini göz kamaştıran bir ışık olarak görür; çünkü her ikisi de hep yarı karanlıktadırlar. Romeo için Juliet, "doğudan yükselen güneş"tir. Birbirlerini cennetteki parlak yıldızlara benzetirler.¹¹⁹

Farklı mekânların ışık düzeni içinde Aşk temasını destekleyecek biçimde açığa çıkan bu Dramatik Motif yalnız görsel bir öğe olarak kalmaz, sözel düzeyde de yaşamaya devam eder.

Romeo Julietten söz ederken şöyle der: "Tüm göklerin en güzel yıldızlarından ikisi, yalvarıyor onun gözlerine işleri olduğundan; Biz dönünceye dek siz parlayın diye. Gözleri gökte olsaydı, yıldızlar da onun yüzünde; utandırırdı yıldızları yanaklarının parlaklığı, Gün ışığının kandili utandırdığı gibi tıpkı." Bu sözlerden sonra aşkıdan gelen büyük bir coşkuyla duygularını şöyle noktalar: "öyle parlak bir ışık çağlayanı olurdu ki gözleri gökte, gece bitti sanarak kuşlar cıvıldaşırdu."¹²⁰

Sevgililerin içinde buldukları durumun belirsizliğinin, gayri meşruluğunun, gizliliğinin yarattığı bir sonuç olarak "alacakaranlık" meşru bir Evlilik ve Aile kurumu yanında Aşk duygusuna ilişkin genel geçer yargıyı da aktarmaktadır. Aşk, sebebi ne olursa olsun gizli kalmak ve gölgeler ardına çekilmek zorundadır. Kurumsal olan ve toplum tarafından kabul görmüş her tür ilişki ise aydınlıktadır. Aşıklar birbirlerini parlak bir ışık olarak överlerken yalnız tabiatın güzelliklerinden esinlenmiş bir coşkuyla hareket etmez, içinde buldukları durumu ve aydınlığa çıkma arzularını da hissettirirler.

Juliet'in Romeo'ya yönelişi de aynıdır. Her ikisi de ay ışığı ile gümüşlenmiş yıldızlı bir gecede konuşurlar. Juliet balkonda, Romeo balkonun altındadır. Ama her ikisi de birbirlerine olan duygularını ışığa duydukları özlemi dile getirecek biçimde imgeler kullanarak açıklarlar. (...) Sevgililerin birbirlerini binbir

¹¹⁹ Özdemir Nutku, Gecenin Maskesi, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1995, 22-23. s

¹²⁰ y.a.g.e., 23.s

ışık imgesiyle betimlemesi ya da ışık özlemi diyebileceğimiz bir duygu alışverişi içinde onların bir açıdan alacakaranlıkta kalmalarının da sonucudur. (...) Bu oyun yarı karanlıkta yaşamış olan ve onun için de gelecekleri olmayan genç âşıkların tragedyasıdır. Bu tragedyanın bir an parıldayıp sönen ışıkları da Mercutio, Dadi ve Peter'dir.¹²¹

Dramatik metnin temel bir kavramı olarak karşımıza çıkan Tema için *sanatçının esere ilişkin genel fikrini belli bir başlık altına yerleştirmek istediğimizde, eserin neredeyse tümünü birden kapsayacak denli genişletebileceğimiz, en baskın kavramdır* diyebiliriz. Sanatçı başlangıçta bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde, belli bir etkilendirme ile eserini oluştururken daima bir fikre, bir yönelişe göre hareket eder. Bu etkilendirme her zaman belirgin bir şekilde tarif edebileceğimiz bir içerik taşıyabilir. Yani bir sanatçı, *Savaş'ı* anlatacağım ve bunu; savaşın birey üzerindeki yıkımını, yakınlarının tümünü birden yitiren bir Ana karakteri üzerinden yapacağım demeyebilir. Çoğu kez esinlenme, nereden kaynaklandığını bilemediğimiz çağrışımlar, kişisel deneyimler, yazarın kendi duygulanımları, kişisel geçmişi eserin belli bir form bulmasında, genel fikrin belirginleşmesinde etkili olur. Ancak sanatçı hangi dürtüyle yola çıkmış olursa olsun sonuçta ortaya çıkan eseri bağlayabileceğimiz temel bir kavram bulunacaktır. Bu kavram eser boyunca değinilen, çeşitli araçlarla işlenen diğer tüm kavramlardan daha baskındır ve açıkça görülür ki metin *evlat sevgisine, dostluğa, korkuya, ölümün soğukluğuna ve adaletsizliğe* de değinmiş olsa aslında tümüyle savaşı anlatmıştır. Diğer kavramlar onu destekleyen, etkili bir şekilde ortaya çıkmasını sağlayan, doğal ancak daha küçük boyutta yer alan Yan Temalar'dır.

Tema ve Yan Tema kavramları dramatik metnin temel unsurları olarak pek çok kez incelenmiş ve tanımlanmıştır. Bu tanımlar tema ve yan temaların işlevini, boyutunu ve diğer kavramlarla ilişkilerini anlamamızda oldukça açıklayıcıdır.

Temayı herhangi bir yorum içermeksizin bir yapıtın tümüne ya da belli bir bölümüne egemen olan kavram olarak değerlendirmek gerekir. Bir yapıtın, herhangi bir durumun ya da bu durumun içindeki kişilerin sergilenmesinden çok o durum ve kişiler aracılığıyla seyirciye bir düşüncenin, bir kanının, bir masajın aktarılması amacıyla biçimlendirildiğini dikkate alırsak oyunda bir ya da birkaç temanın işlediğini

¹²¹ y.a.g.e., 23-24.s

kabul etmek durumundayız. Bu durumda eserin tümüne egemen olan temaya Ana Tema; yapının çeşitli bölümlerinde işlenen diğer temalara da Yan Tema adını veriyoruz. Temanın tek başına bir kavram olduğunu ve nesnel bir anlamdan öte bir değer ifade etmediğini biliyoruz. Para, Aşk, özgürlük, Başarı, Suç, Evlilik, Hoşgörü, Barış, Savaş, kadın, Erkek, Çocuk, Aile, Polis, Adalet, İkiyüzlülük vb. birer temadır. Bu haliyle tema herhangi bir yorumu, bu yapıtta nasıl ele alındığını, nasıl değerlendirildiği konusunda herhangi bir ipucu vermekten uzaktır. Genel anlam ve bu anlam çerçevesi içindeki çağrışımlardan öte bir açıklama da getirmemektedir. Temaya yazarın yaklaşım biçimi onun önermesinde kendini gösterecektir.¹²²

Bu tanımlamaya bağlı olarak **Güngör Dilmen'in *Midas'ın Altınları*** oyununda servet tutkusunun, **Oğuz Atay'ın *Oyunlarla Yaşanlar*** adlı oyununda Uyumsuzluk kavramının, **Murathan Mungan'ın *Geyikler ve Lanetler*** oyununda feodal düzenin, **Turgay Nar'ın *Gizler Çarşısı*** oyununda ihanetin, **Çehov'un *Vişne Bahçesi*** oyununda tüm değerleriyle birlikte yitip giden Aristokrasinin, **Moliere'in *Cimri*** komedyasında insani zaafının, **Refik Erduran'ın *Bahçemdeki Ayı*** adlı oyununda evlilik kurumunun baskın şekilde metinde belirleyici olduğunu görürüz. Bununla birlikte metne asıl şeklini veren tema ya da yan temalar değildir. Çünkü onlar tümüyle tarafsız, soyut içerikler olarak metinlerin pek çoğu tarafından ortak şekilde kullanılabilir.

Boris Vian'ın *Kasaplığın El Kitabı* adlı oyunu da **Nesrin Kazankaya'nın *Dobrinja'da Düğün*** adlı oyunu da Savaş temalıdır. Ancak bu iki eser ne türsel olarak ne de içerik açısından birbirlerine benzerler. *Dobrinja'da Düğün* kişileştirme, dil örgüsü, karşıtlıklar ve oyunun genel işlenişi açısından son derece gerçekçi bir metindir. Ana Tema; umut, direnç, hayatta kalma mücadelesi, milliyetçilik, ölüm, dostluk, sevgi gibi yan temalarla beslenmiştir. Bütün bu soyut içerik, tarihsel bir gerçek olarak belleklerimizde yer etmiş olan Yugoslavya'daki iç savaşı, Bosna-Hersek'deki kıyımını daha iyi anlatabilmek adına somut bir şekilde yapılandırılmıştır.

¹²² M. Tuncay.a.g.e., 27.s

Sanat savaşı anlatamaz; onu en iyi belgeseller yapacaktır. Oyunda yıkıntılar arasında yan yana iki evde yaşayan insanların, savaşıla tetiklenen kırgınlıkları, çatışmaları ve savaşı rağmen umutları, dirençleri anlatılmaktadır. Hazırlıklarla geçen sabah, öğleden sonra ve düşünle sonlanan akşam savaşın içinde bir günün trilogyasını oluşturur.¹²³

Boris Vian'ın *Kasaplığın El Kitabı* adlı oyunu ise absürd öğelerle yüklü, bir gerçeklik hissi yaratmaya değil aksine onu yıkmaya çalışan ve bunu da kara mizah yoluyla yapan bir eserdir. Aynı tema, savaş teması bambaşka yan temalarla desteklenmiştir. Ölüm, askerlik, küçük burjuva değerleri, aile, aşk, iffet Vian'ın oyununu destekleyen yan temalardandır. Bu oyunda da bir düşün merasimi vardır ancak yarım kalan, boyuna kesintiye uğrayan saçma bir düşün. Bir açıdan B. Vian'ın savaşı da saçmadır.

Sonuçta bu yıkım bir savaşın varlığına gereksinim duyar. Zira üzerinde yeni bir dünya inşa edilmek istenirken, eski dünya buna çok da sessiz kalmayacaktır. İstense de istenirse de bir savaş patlak verir. Savaşın tarafları da değişkendir üstelik. Kimin ne tarafta olduğu çoğu zaman belli değildir, kaypak bir savaştır bu. Vian'ın yıkım için kurduğu hayali dünyada savaş hiç şüphesiz başroldedir. (...) Ve bu savaş bazen tam da bir genç kızın düşününe denk gelir.¹²⁴

Savaş teması her iki eserde de farklı bir şekilde yorumlanmış ve yazarlar bakış açıları doğrultusunda bambaşka sonuçlara ulaşmışlardır. O halde temaların yorumlanmadan önce tümüyle tarafsız bir kavram olduklarını, belli bir anlamsal yöneliş ya da biçim yaratacak bir içerik taşımadıklarını söyleyebiliriz. Bu durum eserde daha küçük bir yer tutan yan temalar için de aynıdır çünkü sonuçta onları yan tema durumuna getiren ve baskın temadan ayıran yegâne fark boyutlarında ve işleniş biçimlerinde gizlidir. Tema ve yan temaların işleniş estetik bir denge gözetilerek, kişiler ve eylemin baskın fikri en iyi şekilde yansıtacağı bir bütünlük içinde gerçekleşir.

Oyun yapısı gereği, görselliğe ve canlandırmaya dayalıdır. Yazılı metinden görsel sahnelemeye giden yolda yazarların temel kavramlara, ortak bir terminolojiye sahip olmaları gerekir. Oyun yapısının bütünlük kazanabilmesi için oyunun

¹²³ Nesrin Kazankaya, *Toplu Oyunları 1, Dobrinja'da Düşün*, Mitoş-Boyut Yayınları, İstanbul, 2006, 7.s

¹²⁴ Boris Vian, *Kasaplığın El Kitabı*, "Vian Tiyatrosu Başlarken" Ayberk Erkay, Mitoş Boyut Yayınları, İstanbul, 2008, 13.s

kaleme alınmasında itici bir güç olan ana düşünceye yani temaya gereksinim vardır. Bu ana düşünceye uygun karakterlerin seçiminin ve ana düşünceyi iletmekle yükümlü karakterlerin uygun bir atmosfer ve durum içinde verilmeleri gerekir. (...) Tiyatronun temel ilişkisi oyuncunun eylemi ve izleyicinin katılımıyla gerçekleşir. İşlenen tema, uygun durum ve boyutlandırılmış karakter üçlüsünden oluşan bu üçgen bize oyunun estetik dengesini verir. Bu dengeyi sağlayabilmiş yazarlar daha başarılı olabilmüş yazarlardır. (...) tema oyunu kapsamlı ve dokusuna sinmelidir. Tema adeta resmin çerçevesi gibidir. Her şey bu tablo içinde cereyan eder. Dolayısıyla tema oyunda sözü edilecek birkaç tümceyle geçiştirilecek bir ileti değildir. Özü gereği yapının kendisidir. (...) Yazarın oyunda ileri sürdüğü sav ve oyun boyunca bunun üzerine gerçekleştirdiği tartışma sonuçta kendisinin vardığı yargıyı belirler. (...) Yazarın dramatik tasarımı tiyatronun formatına uygun bir biçimde hayata geçirilebilmesi için malzemesine egemen olan temanın da Dramatik Olan'ı beslemesi gerekir.¹²⁵

Tema ve Yan temalara ilişkin genel bir değerlendirme açıkça ortaya koyar ki, Dramatik Motifler eserin tema veya yan teması değildir. Hiç değilse çağdaş tiyatro terminolojisi açısından Dramatik Motifler'i eserin tema ve yan tema olarak tanımladığı temel kavramlar yerine kullanmanın olanağı yoktur. *Bununla birlikte Dramatik Motifler eserde kişileştirme, nesne ve olay düzeyinde ya da görsel ve işitsel bir imge biçiminde açığa çıkarken tıpkı yan temalar gibi ana temayı destekleyici bir içerik taşırlar. Başka bir deyişle Dramatik Motifler de başlangıçta tarafsız ancak eser içinde yorumlanmış bir fikrin somut göstergelerine dönüşürler.*

Seçilen temanın tüm insanlığı ilgilendiren evrensel bir boyutu olduğu gibi yerel bir yaklaşımı da içerdiği görülebilir. Örneğin evlilik evrensel bir temadır ama kuma sorunu yerel motifler taşır. Güngör Dilmen'in Kurban oyunu kuma sorununu işlerken yerel motiflerden yararlanmakla birlikte sevdiği erkeği bir başkasıyla paylaşmayı istememe açısından evrensel boyuta taşınmıştır. Tıpkı Medea'nın sevdiği erkeği bir başkasıyla paylaşmama isteğinin çocuklarını öldürmeye yönelik bir cezalandırma ile sonuçlanması gibi... (...) Amadeus oyununda Peter Shaffer gibi psikolojik boyuta önem veren yazarlarda hem temasal karşıtlıklar hem yan temalar hem de oyunu besleyen motif ve simgeler ayrı bir önem kazanır. Dahi olmakla vasat olmak, yoksullukla saray bestecisi olma karşıtlığı, yetenekle yeteneksizlik, doğa vergisi sayılan dehanın başarısı ile başarısızlık, ciddiyetle çocuksuluk, sanatta tek düzelikle çeşitlemeye gidebilme

¹²⁵ Nutku, a.g.e., 54-55.s

ustalığı, yaratıcılıkla kıskançlık, anlaşılammakla sonradan değerinin anlaşılması, yaratma özgürlüğü ile sanatta hırsızlama ve sanat gerçeği ile yaşam gerçeği arasındaki çelişkiler çatışkılar yazarın metnini zenginleştirmiştir.¹²⁶

Dramatik Motif ve tema, yan tema gibi anlatsal araçları birbirinden ayırmak için içeriksel ve biçimsel bir değerlendirme yapmak gerekebilir. Böylece “Dostluk” bir tema ise “Dosta İhanet” dramatik bir motif olabilir. Yine de Dramatik Motifler’ in tıpkı tema ve yan temalar gibi kavramsal bir içerik taşımaları, onları eserin temasından bütünüyle bağımsız bir parçacık haline getirmez. Dramatik Motifler belli açılardan temaya bağımlı, onu destekleyici kavramsal bir içerikle ortaya çıkmak zorundadır. Dramatik Motifler bir eser içinde yoruma bağılı olarak doğmuş belli bir içeriğe ve biçime yazarın bu bakış açısıyla ulaşırlar. Böylelikle **Sofokles’in Philoctetes** adlı tragedyası ile **Melih Cevdet Anday’ın İçeridekiler** adlı oyunu arasında oyun kişilerinin karşı karşıya kalmış oldukları tutsaklık durumunun dramatik motifler aracılığıyla nasıl zenginleştirildiğini görmek mümkün olur.

Melih Cevdet Anday, modern devlet otoritesini sorguladığı oyununda bu temayı; düşünce suçu, kişisel hak ve özgürlükler, aydın kimliği, polis gücü, psikolojik şiddet, yalnızlık, bedensel arzular, aile gibi yan temalarla destekler. Fakat temaya bağılı olarak ortaya çıkan ve tutsaklık durumunu bir mekânda somutlayan Dramatik Motif, yine modern insan eliyle inşa edilmiş olan hapishanedir. İçeridekiler adlı oyunda hapishane imgesi, oyunun çağdaş tutsaklık mekânını yaratır. Dramatik Motif olan Yalıtılmışlık, bu mekân aracılığıyla sahnede varlık bulur. Oysa Sofokles’in *Philoctetes*’i bir adada tutsaktır. Onun yalıtılmışlığı tabiat eliyle hazırlanmış bir mekânda sürer.

İçeridekiler oyununda bedensel acıyı tensel arzular yaratır, *Philoctetes* ise bir deniz yılanı tarafından sokulan bacağındaki yaranın yol açtığı korkunç acıları çeker. Fiziksel acı Dramatik Motif olarak; tutsaklığın yol açtığı bir başka motif yalıtılmışlığı daha da dayanılmaz hale getirir. Öğretmen tümüyle silahsız ve savunmasızdır. Düşünceleri ve kimliği tek silahıdır. Fakat *Philoctetes*’in oku ve yayı vardır. Güç motifi bu ok ve yay aracılığıyla oyunda yaşamaya devam eder.

Entrikalarıyla ünlü Odüsseus, on yıl önce Troya seferi henüz başladığında ayağı bir deniz yılanı tarafından sokulan

¹²⁶ y.a.g.e., 56-57.s

Filoktetes'i yarası iğrenç kokular saçtığı ve çığlıkları savaşçıların moralini bozduğu için Limni adasına tek başına terk etmiştir. Kahin Helenos'un Filoktetes'te bulunan ok ve Herakles'in zehirli okları olmadan Troyayı ele geçiremeyecekleri yolundaki kehanetinden sonra yanına Akhilleus'un oğlu Neoptolemos'u alarak Limni Adasına döner. Amacı Filoktetes'te bulunan oku ve yayı almaktır.¹²⁷

Her iki oyunda da Dramatik Motif olarak ortaya çıkan kişisel güç, sahiplerine acı veren üstelik onların bedel ödemelerine sebep olan durumları yaratır. Dolayısıyla Dramatik Motifler, temanın ve yan temaların destekleyici unsurları olarak zaman zaman yerel ve dönemsel renkleri de esere eklemleyerek metinle organik bir bütünlüğe ulaşırlar. İçeridekiler oyunu da *Philoctetes* de bireyin yalıtılmışlığı üzerine kaleme alınmış oyunlar değildir. Ancak her iki metinde de var olan tutsaklık teması, bu Dramatik Motif aracılığıyla belli bir derinlik kazanmış, estetik açıdan etkileyici hale gelmiştir. Böylece Romeo ve Juliet oyununda "Aşk"ın bir tema "Âşıkların Ölümü"nın ise Dramatik Motif olarak tragedyayı nasıl biçimlediklerini görmek mümkün olabilir.

Diyelim ki aşk teması, insanlık var olduğu müddetçe aşk gündemde kalacak bir temadır. Bugün için aşk adına elde kılıç düello yapılmamakla birlikte sevgiliyi elde etmenin yolları farklılaşsa bile aşk yine vardır. Belki yönelişlere ilişkin değişiklikler, biçimsel farklılaşmalar olsa bile evrensel özü itibarıyla aşk insanlar için geçerli bir duygudur.¹²⁸

Narrativ Theory'nin¹²⁹ Âşıkların Ölümü olarak adlandırdığı geleneksel, kalıplaşmış motif örneği motifin tema ve yan temalarla ilişkini aydınlatması açısından önemlidir. "Aşk" bağımsız bir temadır ancak "Âşıkların Ölümü" motifi temaya belli bir yön vermiştir. Böylece eser aşk teması ekseninde daha derinlikli ve zengin bir içeriğe sahip olur. Âşıkların ölümü motifi; kişileştirme, bir durum ya da eylemler bütünü düzeyinde açığa çıkabilecek zengin bir içeriği çağrıştırmakla "geleneksel", "kültürel" veya "evrensel" bir duyarlılık noktasına da temas edebilir. Yani Âşıkların Ölümü motifini yaratmak için bir cellât kişileştirmesine ya da intihara başvurulabilir.

¹²⁷Sofokles, Eski Yunan Tragedyaları Filoktetes, Çev. Şükran Yücel, "Filoktetes Adında Biri", Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2008, 9.s

¹²⁸Nutku, a.g.e., 55.s

¹²⁹David Herman ve diğerleri, a.g.e., 323.s

Narrative Theory de sözü geçen geleneksel motifin tipik ve etkili bir örneği olarak Shakspeare'in Romeo ve Jüliet oyununu gösterir. Ancak aile içi entrika, mücadele, gizli evlilik, nasihatçı, zehirlenme ve yanılma gibi dramatik motifleri içeren oyunun Âşıkların Ölümü gibi bağımsız, geleneksel, kalıplaşmış bir motife kıyasla çok daha özellikli olduğunu vurgular. Bu noktada bir itirazımızın olduğunu belirtmek gerekir. Öncelikle bağımsız, tekil bir geleneksel motifin pek çok yan motifle desteklenmiş bağımsız bir eserle estetik açıdan kıyaslanması hatalıdır.

Geleneksel bir motifi içeriksel açıdan ya da sunduğu anlatısal olanaklar açısından belki bir başka motif ile karşılaştırmak mümkündür. Ancak bütünlüklü bir eserin, tekil bir geleneksel motiften çok daha kapsamlı bir içerik taşıması olağandır. Kaldı ki, böylesi bir kıyaslamaya gidildiğinde dahi, tıpkı temalar gibi yazarın yorumuna bağlı olarak biçim alması beklenen, tarafsız başka bir deyişle henüz tam olarak yorumlanmamış motiflerin değerine ilişkin kesin bir sonuca varılıp varılamayacağı da şüphelidir. Bir eserin bağımsız bir motiften daha zengin bir içerik taşıması motifin yetersizliğini kanıtlamayacağı gibi eseri de o motife üstün kılmaz.

Bu sebeple tema ve Dramatik Motif ilişkisinde, geleneksel, kalıplaşmış motiflerin tema ya da yan temalardan daha zengin içerikler sunduğu görüşü de bizce tartışmaya açık bir bakış açısını sergiler. Daha doğru ifade; geleneksel, kalıplaşmış motiflerin tema ve yan temalara kıyasla belli bir yönelişi belirleyebilecek, "hazır" bir içerik sunabileceği dolayısıyla temadan daha "zengin" ya da "özellikli" değil "biçimli" ya da başka bir deyişle gelenek tarafından kısmen "yorumlanmış" olduğu yönünde olabilir. Bu durumda da "aşk" teması, "âşıkların ölümü" motifinden daha zayıf değil olsa olsa daha soyut ya da tarafsız olarak değerlendirilebilir. Geleneksel ya da özgün tüm dramatik motiflerin birincil işlevi bizim bakış açımıza göre temayı desteklemektir. Üstelik Dramatik Motifler metnin ana temasını yalnız düşünsel düzeyde desteklemekle kalmaz eserin estetik boyutuna katkıda bulunarak çeşitli renkler, üsluplar edinmesini de sağlarlar.

Bununla birlikte Dramatik Motifler ne derece güçlü renklere sahip olurlarsa olsunlar yine de metnin kurucu bir ögesi olarak ele alınamazlar. Dramatik bir motif, tema gibi oyunun tamamını belirleyen bir içeriğe sahip değildir. O bütünün yalnızca bir parçasını oluşturur. *Bu sebeple Dramatik Motif ancak bütünlüklü bir eserde, içsel bir unsur biçiminde var olabilir.* Tema, bir eserde işlenmek suretiyle çeşitli türsel ve

anlatısal araçlar vasıtasıyla dolaylı olarak, eserin tamamına yayılacak şekilde açığa çıkar. Böylece hem anlatısal süreci (konuyu) hem de eserin bütününe belirler. Dramatik Motif bu sürece dâhil olan ancak kesintili olarak açığa çıkabilen bir bağlantılar demetidir. Böylece temanın niçin eserin tamamını kapladığını dramatik motifin ise görece daha az yer işgal ettiğini açıklamamız mümkün olabilir.

Tema, eserin kesintisiz düşünce akışını yaratan temel kavram olmakla Dramatik Motif'ten bütünüyle ayrı bir görev edinmiştir. Oysa Dramatik Motifler hem varlıklarına hem de estetik değerlerine tekrarlar aracılığıyla ulaşırlar. Bu Dramatik Motifler'in sahnede etkin olmadıkları anların da bulunabileceği anlamına gelir. Fakat tekrarlar Dramatik Motif'in eserdeki etkinliğinin bir göstergesi olarak aynı zamanda bütüne yayılmalarının yegâne yoludur.

Peter Shaffer'in Küheylan adlı oyununda da **Sam Shepard'ın Aç Sınıfın Laneti** adlı oyununda da **Tennessee Williams'ın Yaz ve Duman** adlı oyununda da örtük bir şiddet motifi eser boyunca kendini hissettirir. Bu şiddet bedene yöneliktir. Kimi kez cinselliğin bastırılması kimi kez açlık kimi kez de bir eylem biçiminde; atın gözlerinin oyulması şeklinde ortaya çıkar. **Yaz ve Duman** oyununda insan anatomisini gösteren **anatomi modeli**, **Küheylan'da at** ve **Aç Sınıfın Laneti** oyununda, bir insan ağızı gibi durmadan boşluğa açılan kapağıyla **buzdolabı** tıpkı şiddet gibi yine örtük şekilde açığa çıkan canlı beden olgusunun *nesne düzeyindeki dramatik motifleridir*. Oysa biz bu parçacıkları kesintili bir biçimde görür; şiddeti de bedeni de metnin değişik noktalarında yeniden hatırlarız. Dramatik metnin tüm parçaları tematik yorumu olgunlaştırmak için durmaksızın işlerken, Dramatik Motif belli anlarda fakat yine aynı amaçla işlev görür.

Esere boyutunu ve derinliğini de tema ve yan tema gibi anlatısal araçlarla, tiyatro sanatının kendi türsel araçları verir. Dramatik Motif'in alanı bu açıdan oldukça sınırlıdır. O, esere ancak kendi boyutu kadar fakat yine de bütünlüklü olarak hizmet eder. Tema ya da yan tema gibi anlatısal araçlarla Dramatik Motif arasında belirgin bir ayrıma gitmeye çalışacak olursak; herhangi bir eserde temanın vazgeçilmez olduğunu vurgulamamız gerekir. Oysa Dramatik Motif sanatçının isteğine, tarzına, üslubuna bağlı olarak ortaya çıkabilir. Bu, Shakespeare eğer isteseydi **Romeo ve Jüliet'de ışık** motifinden; **Sophokles, Philoctetes'de ok** ve **yay** motifinden; **Lorca, Kanlı Dügün** oyununda **çiçek** ve ürün adları olarak ortaya

çıkan **tabiat** motifinden; **Turgay Nar**, *Divane Ağaç* oyununda **albastı** motifinden faydalanmayabilirdi anlamına gelir.

Bu motiflerin kullanımı, saydığımız eserlere farklı boyutlarda pek çok katkı sağlamışsa da onları çeşitli motiflerle değiştirmek de hiç kullanmamak da tümüyle yazarın bireysel seçimine kalmıştır. Dramatik Motifler'in, dramatik metnin temel unsurları olan tema ve yan temalarla en önemli farklarından birini, zorunluluk ve gönüllülük olarak adlandırabileceğimiz temel ayrımında yattığını vurgulamamız gerekir. Yine de Dramatik Motif kullanımının pek çok oyun yazarı tarafından benimsendiğini; yazarların çoğu kez, Dramatik Motiflerin metne kattıkları estetik değerden faydalanma yoluna gittiklerini belirtmek gerekir.

Dramatik Motiflerin estetik değeriyle birlikte; tıpkı tema ve yan temalar gibi dağınık bir fikrin ulaştığı son nokta, eser içinde yorumlanmış bir parçacık olma sıfatıyla eserin düşünsel çerçevesini de belirlediklerini fark edebiliriz. Böylece Dramatik Motifler, temanın estetik ve düşünsel açıdan yorumlanmasının özel bir unsuru olarak da işlev görürler. Örneğin Turgay Nar'ın *Divane Ağaç* adlı oyununda geleneksel, kalıplaşmış motifler olarak ele alabileceğimiz pek çok Dramatik Motif, yazarın temaya yaklaşımının, eserin düşünsel çerçevesinin en güçlü unsurları durumundadır:

Yunus Emre'yi doğuran Kün Ana, Yunus'a lohusalığında Albastıya girmiştir. Oyun Albastı içindeyken başlar. Yani oyun, Kün Ana'nın albastı durumundayken gördüğü sanrılar, hayaller, düşler, karabasan gibi memoratlarından oluşmaktadır. Albastı Türk Şaman kültüründe önemli bir motiftir. Anadolu'da da iyi bilinir. Albastı oyunda Albıs adıyla kişileştirilmiştir. (...) Oyunda, doğum – yaşam – ölüm – kozmik varoluş gerek Asya uygarlıkları gerek İslam tasavvufu gözetilerek motifler, kullanılan simgeler ve ilişkilendirmelerle bütün bir Doğu ve Anadolu ritüel birikimi içinde verilmelidir. Oyun daha çok Anadolu tasavvuf kültürüne göndermelerde bulunan simgeler ve metaforlar üzerine kuruludur. (...) Divane ağaç, divane özelliği ile İslam süfizmini, ağaç ile de Asya Türk şamanizminin birleşmesi olarak değerlendirilebilir. Kün Ana, Kün yani Ol emri ile ilahi varoluşu, ana ile de doğurganlığı bereketi, dirliği hayatı imlemektedir. (...) Issızlığın Yılanı'nde Yılan, nefsin yani bencillik ve egonun, sevgisizliğin, doymazlığın simgeü olmakla birlikte bunun tersi anlamlarını da nefsin ikincil anlamı olarak taşır. Issızlık ise dünyayı temsil etmektedir. Fırat ile Dicle'de Fırat, insanın insana yaptığı acımasızlığa, mezalimlere, Dicle ise barbarlığa

işgalciliğe, kültür yağmacılığına karşı birer simge olarak kullanıldılar. (...) Değirmenler, makro olarak kozmik varoluşu, zamansal döngüyü ve mikro olarak felsefi anlamda, batini yorumuyla hakikati temsil etmektedir. Karabasan Kadim Zaman kültürünü ve bir üretim aracı olarak uygarlık temelinde insanın yaratıcılığını, tarih içindeki yaşamsal dirliği örgütleme yetisini ve bunun sürekliliğini anlatmak için kullanıldı.¹³⁰

Genel olarak diyebiliriz ki, tema ve yan temalar dramatik metnin ve tiyatro sanatının anlatsal, işitsel ve görsel tüm unsurları aracılığıyla somut bir varlık bulurken Dramatik Motifler yalnızca yazarın yaratımının bir ürünü olan özgün ya da yine yazarın seçiminin ürünü olarak geleneksel, kalıplaşmış bir tarzda var olurlar. Yazar dramatik bir motifi Divane Ağaç metninde bir örneğini gördüğümüz gibi ya **Albıs** gibi kişileştirme düzeyinde ya **Değirmen Taşı** olarak nesne düzeyinde ya da **Karabasan** gibi bir durum şeklinde biçimlendirebilir. O halde Dramatik Motifler'in tema ve yan temalardan bir farkı da biçimseldir ve boyut bu biçimi belirler.

Sonuç olarak; **boyut**, **işlev** ve **estetik** değer gibi temel ayrımların Dramatik Motifler'i tanımamızda, incelememizde ve onları temalarla yan temalardan ayırt etmemizde belirleyici olacağı söylenebilir. Genel olarak dramatik tasarımın temel tüm kavramları için benzer kurallar geçerliyse de Dramatik Motif gibi, dramatik metnin diğer unsurlarıyla karışma ihtimali güçlü olan parçaları açısından bu ayrımlar özellikle önemlidir.

Elbette eserin teması ya da yan temaları ile doğrudan ya da dolaylı bir ilişkisi bulunmayan, rastgele seçilmiş ve metne eklenmiş bir Dramatik Motif'in o eser içinde belli değer de ayırım da yaratmayacağı açıktır. Sanatsal açıdan ne kadar etkileyici olursa olsun, temayla bütünleşmemiş böylesi bir Dramatik Motifin hem yapısal hem de estetik işlevlerini yerine getiremeyeceğini dolayısıyla kolaylıkla çıkartılıp atıliverilecek bir "fazlalıktan" başka bir anlam taşımayacağını kolaylıkla söyleyebiliriz. Dramatik tasarımın temel tüm kavramları, tiyatro sanatının anlatsal tüm araçları gibi Dramatik Motifler de nihayetinde iyi bir şekilde ele alınıp, ustalıkla işlendiklerinde bağımsız varlıklar olarak belirginleşip, etkili bir hal alabilirler.

Bu noktada belki de Dramatik Motifler'e ilişkin bazı estetik ölçütler bulmak ve onlara nasıl uyulabileceğini saptamak Dramatik Motifler'in tema ve yan temalara

¹³⁰ Turgay Nar, Divane Ağaç, "Ön Bilgi", Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2006, 4-5-6.s

göre ayırıcı özelliklerini ortaya koymak açısından faydalı olacaktır. *Dramatik Motif, eserin içine yayılarak onun anlamlar katmanının zenginleşmesine hizmet ederken, metni düşünsel ve estetik açıdan daha derinlikli bir hale getirebilir.* Ancak bu, iyi işlenmiş bir Dramatik Motif'in alımlayanda **rastlantıdan** ya da **zorunluluktan** doğduğu hissini uyandırmayacak ve **haz** verecek bir şekilde düzenlenişiyle mümkün olabilir. Böylece bir Dramatik Motif eserin **sanatsal**, **felsefi** ya da **sosyolojik** boyutuna da katkıda bulunabilir. *Pekiştirici, anımsatıcı ya da süsleyici olabilir.* Motif eserin **bilişsel** ya da **duygusal** boyutlarından birine ya da ikisine birden aynı anda hizmet edebilir ancak neye hizmet ederse etsin bunu ya eserin metin düzeyindeki anlatsal araçlarını ya da tiyatro sanatının görsel – işitsel tüm olanakları kullanarak yapar. Dolayısıyla Dramatik Motif parçacıkları tutarlı bir bütün oluşturmak ve aynı amaca hizmet etmek kaydıyla tek bir eserin içinde farklı biçimlerde açığa çıkabilir.

Güçlü bir motif, aynı anda tüm duylara seslenecek bir tarzda kurulmalıdır. Böyle bir Dramatik Motif görsel ve işitsel göstergelerin kişileştirme ve eylem ile desteklenmesinden doğar. **Shakespear'in Macbeth** oyununda **Cadılar**, belli bir eylem ve etkinlik alanı içinde işlev gören figürler olarak; **Hamlet** tragedyasında **Kral'ın Hayaleti**, olayların ateşleyicisi bir figür ve görsel-ışitsel bir imge olarak, sözünü ettiğimiz anlatsal araçların tüm olanaklarından faydalanmış, geleneksel motifler olarak tanımlanabilirler. Dolayısıyla Dramatik Motif kullanmanın kendine has estetik kuralları, onları tema ve yan temalardan ayırt etmemizi sağlayacak en güçlü araçları doğal olarak sunacaktır. Böylesi bir çerçeveyi çok daha özlü bir şekilde ifade etmesi açısından W.Freedman'ın saptamaları oldukça yararlı olabilir.

Belki şimdi bir tanım yapmaya cesaret edebilirim. O halde motif bir tema, karakter ya da sözel bir modeldir fakat aynı zamanda ister hayvan, ister makine, döngü, müzik ya da başka bir şey olsun belli bir kavram ya da nesne sınıfına doğrudan ya da mecazi göndermeler yapan bir bağlantılar öbeği veya ailesi olabilir. Genellikle simgeiktir yani motifin doğrudan aşikâr olan düz anlamın ötesinde bir anlam taşıdığı düşünülebilir; sözel düzeyde çalışmanın yapısı, olayları, karakterleri, duygusal etkileri, ahlaki ya da bilişsel içeriğine ait karakteristik bir şeyi temsil eder. Hem bir betimleme nesnesi hem de daha sıklıkla anlatıcının hayal gücü ve betimleyici söz dağarcığının bir parçası olarak sunulur. Ve motif zorunlu olarak hem kendini en azından bilinçaltından hissettirmek hem de amaçlılığını belirtmek için minimal düzeyde belirli bir tekrar sıklığı ve ihtimal dışı bir ortaya çıkış gerektirir. Sonuç olarak, motif gücünü bu sıklığın ve beklenmedik oluşun uygun bir düzenlenişi, önemli bağlamlarda ortaya çıkış, tekil durumların

ortak bir amaca ya da amaçlara yönelik olarak birlikte çalışma derecesi ve simgeik olduğunda da hizmet ettiği simgeik amaç ya da amaçlara uygunluğu ile elde eder.¹³¹

Simgeler ve Dramatik Motif İlişkisi:

Yunanca *uygun işaret* anlamına gelen Simge (Sembol) sözcüğünün Osmanlıca karşılığı *Rumuz* ya da *Remiz*'dir¹³² ve bir simgenin tiyatro metnindeki en açık, anlaşılır örneğini **Oktay Arayıcı'nın Rumuz Goncagül** adlı metninde, eseri okumaya dahi başlamadan, isminde görmek mümkündür.

Gülsüm karakteri, içinde buldukları sıkıntılı ekonomik hayattan çıkış yolunu, Annesi İnsaf Hanım'ın teşvikiyle varlıklı biriyle evlenmekte bulur ve gazeteye Goncagül rumuzlu bir ilan verir. İlane gelen yanıtlar ve Gülsüm'ün gönlünü kaptırdığı genç kiracıları Sıtkı ile ilişkisi oyunun aksiyonunu, olaylar dizisini yaratır ve metin epik bir komedi tarzında devam eder. Ancak burada bizim açımızdan gerçekten önemli olan, Goncagül rumuzunun (simgesinin) Gülsüm karakterinin bir **işareti** olmasıdır. Çünkü Goncagül, sahne üzerinde **ortak bir uzlaşıyla** Gülsüm'ü temsil ettiği kabul edilmiş, üzerinde fikir birliğine varılmış simgelerin tipik bir örneğidir. *O halde simgeler için kültürel olarak ya da bazen Oktay Arayıcı'nın oyununda örneğini gördüğümüz gibi anlık bir ortak uzlaşının ürünü olarak ortaya çıkan işaretler, isimler, nesnelerdir diyebiliriz.*

Simgeler genellikle kavramsal bir içerik taşır: özgürlük, aşk, veda, iktidar, barış, tehlike, evlilik, yas vb. gibi çeşitli duyguları ya da sosyal olguları, durumları ifade eden sayısız simge vardır. Bir yüzük evliliği, beyaz bir mendil vedayı, beyaz bayrak teslimiyeti ya da barış arzusunu, bir kalp şekli aşkı, büyük bir çarpı işareti tehlikeyi, siyah bir başörtüsü yası, taht iktidarı simgeler. Kültürel farklar kimi kez çok farklı biçimlerde açığa çıkan simgeler üretmiş olsa da bunların büyük bir kısmı yaygınlık kazanarak, evrensel, hepimizin bildiği bir ifadeye dönüşmüştür. Örneğin çeşitli dinlerin kendilerine has simgeleri bulunmaktadır; Hıristiyan inancın Haç'ı, Yahudilerin şapkası, Müslümanların çift uçlu kılıç imgesi vardır ve biz bu özelleşmiş simgeleri yaygın biçimde tanır, sanat eserlerinde kullanır ve neyi ifade ettiklerini biliriz.

¹³¹ Freedman, a.g.e.,127.s

¹³² Türk Dil Kurumu, Güncel Türkçe Sözlük, <http://www.tdk.org.tr>

Simgeler de tıpkı Dramatik Motifler gibi temayı güçlendiren, onun düşünsel ya da estetik boyutuna katkıda bulunarak anlam katmanlarının derinleşmesine yardımcı olan parçacıklardır. Ancak Dramatik Motifler'den farklı olarak; simgeler için "hazır içerikler"dir diyebiliriz. Simgelerin kültürel olarak kodlanmış olması onları kısmen geleneksel, kalıplaşmış motiflerle benzer kılar. Yine de dramatik bir metinde simgelerle Dramatik Motifler'in kullanımları oldukça farklıdır. Bu iki unsur, estetik ve işlevsel açıdan benzer bir amaca hizmet etseler de birbirlerinin yeri almazlar. Başka bir deyişle Dramatik bir metnin içinde hem simgelere hem de Dramatik Motifler'e rastlamak ve bunları bir arada kullanmak mümkündür.

Simgeler ve motifler temayı güçlendirir. (...) Simge ise başlı başına bir anlam ifade eden süstür; çünkü simge anonim olarak belleklerimizde yer alır. Ülkelerin bayrakları, para birimleri, alfabedeki harfler, kraliyet armaları, rakamlar vb. birer simgedir. Kimi simgeler **evrensel** boyutları ile de anlamlıdır. Hürriyet heykeli, güvercin, zeytin dalı vb. Simgeler çağrıştırdıkları anlam nedeniyle bütüne hizmet eder. Bir oyunda uzun saçları, beyaz giysisi ile sahneye gelen kızın karşısındaki oyuncuya zeytin dalı uzatması izleyicide barış kavramını çağrıştırır. Öte yandan siyah pelerinli elinde çatallı sopa taşıyan Azrail ölümü simgeler. Simgeyi ana motifi besleyen, onun anlamını pekiştiren motiften ayrı tutmak gerekir. (...) Simge belli bir yerde ve anda kullanılır. Gereksinim duyulan yerde simgeye başvurulabilir. Bu, anlık bir etki uyandırır.¹³³

O halde Dramatik Motifler ile simgelerin temel farkının iki boyutta; biçim ve içerik açısından ortaya çıktığını söyleyebiliriz. *Simgeler kültürel olarak kodlanmış hazır içeriklerin, Dramatik Motifler ise çoğu kez özgün yaratıcılığın bir ürünüdürler.* Biçimsel temel farkı ise anlık etki yaratan simgelerin aksine Dramatik Motiflerin tekrarlarla ortaya çıkan yapılar olmalarında arayabiliriz. Bununla birlikte bir simge, dramatik metnin içinde biçim ve içerik değiştirip bir Dramatik Motife dönüşebilir. İktidarın simgesi bir Taç, gücün simgesi bir Kılıç ya da aşkın simgesi bir Gül, metnin tamamında, belli bir izlek yaratacak şekilde bir bağlantılar demeti içinde örülüyor ise Dramatik Motif olarak ele alınabilir. Örneğin, **Lorca'nın Kızkurusu Gül Hanım** oyununda, çeşitli çiçekler ve özellikle gülün kullanımı Dramatik Motif yaratacak biçimdedir.

¹³³ Nutku, a.g.e. 70.s

Aşkın simgesi olan Gül ve canlılığın, tazeliğin, diriliğin simgesi olan çiçekler Lorca'nın metninde sevgilisini yitirmenin, aldatılmanın ve evlenememenin acısını yaşan Gül karakterinin gitgide soluşunun Dramatik Motif'ini yaratırlar. Gül çiçeği aşkın simgesi iken; hüznün, ayrılığın ve kırgınlığın Dramatik Motifine dönüşür. W. Freedman'ın açıklayıcı bir örneği, konuyu aydınlatmak bakımından yararlı olabilir. W.Freedman, Steinbeck'in Gazap Üzümleri romanının girişinde ortaya çıkan ve Okies'in ruhunun ve eylemlerinin metaforik habercisi olarak yorumladığı kaplumbağanın motif değil bir simge olduğunu söyler. Freedman'a göre;

(...) roman boyunca sıklıkla Tom Joad'un üstünden çıkartmadığı balıkçı yaka kazağa (İngilizcede kaplumbağa yaka) göndermeler ya da Ma Joad'ın kaplumbağa gibi sabit fikirli veya yavaş ancak aynı derecede ısrarlı olduğuna dair tekrar eden ifadeler bulunsaydı o zaman bu "bağlantılar demeti" içinde bir motife sahip olmak mümkün olabilirdi. Dolayısıyla bir eserde, kaplumbağa gibi kendi anlamsal bütünü içinde ortaya çıkmış ve bir bağlantılar demeti oluşturacak şekilde, farklı göndermeler ile desteklenmemiş birimlere **simge** derken, anlamı eserin içinde oluşmuş ve eserin bütününe yayılmış birimlere **motif** diyebiliriz.¹³⁴

Böylece simgesel anlam taşıyan herhangi bir içeriğin Dramatik Motife dönüşmesi için öncelikle simgesel anlamından sıyrılması ve yeni bir kurgu içinde eser ile bütünleşmesi gerektiği ortaya çıkar. Sözü edilen bütünleşme ve yeni anlam katmanının oluşması ise ancak bağlantılar demetinin varlığı ile belli bir güç kazanmaktadır. Bir örnekle açıklayacak olursak; bağımsızlığın simgesi olan bir bayrak ya da iktidarın simgesi bir kılıç kendi simgesel anlamlarından herhangi biri ile eserin içinde bulunabilir ve bu simgesel anlamı hiç yitirmeden defalarca tekrarlayabilir. Bayrak ya da kılıcın, eserin içinde farklı noktalarda tekrar tekrar ortaya çıkışı eğer sanatçı tarafından yeni bir anlam ile desteklenmemişse, bayrak da kılıç da bir simge olarak kalmaya devam edecektir.

Motif bir simge değildir fakat sembolik olabilir. Sembolik olduğunda bu niteliği kümülatif bir biçimde, ya eylemle (gerek eylemin tümü gerekse basitçe bir ya da daha fazla olayla) bir veya daha fazla karakterle, çalışmanın bilişsel veya duygusal içeriğiyle ya da bu olasılıkların herhangi bir kombinasyonu ile ilişkisiyle elde eder.¹³⁵

¹³⁴ Freedman, a.g.e., 125.s

¹³⁵ y.a.g.e. 123.s

Lorca'nın **Kızkurusu Gül Hanım** ya da **Behiç Ak'ın Küçülecek Yer Kalmadı** adlı oyunlarında ortaya çıkan çiçek adları da simgesel içerikleri ile kalmamış bir bağlantılar demeti içinde yepyeni bir içerik edinerek Dramatik Motif olarak metne eklenmişlerdir. Oysa aynı metinde, **tren düdüğü** yeni bir misafirin geliyor ya da "tarih dışı köy"ü terk ediyor oluşunun simgesi durumundadır. Bir **oduncu baltası** ise gizlenmesi gereken bir öfkenin simgesi olmuştur.

(ADAM) baltanın ucundaki odunu çekince Misafir'i de kendine doğru çekmiş olur. (...)Bu birkaç kere daha devam edince Kadın da biraz önce yatıştırılamadığı siniriyle baltadan odun çıkarma eylemine katılmaya çalışır. Misafiri belinden tutarak savrulmasını önlemeye çalışır. Biraz önce yatıştırılamadıkları sınırlarını odunu baltadan çıkarma eylemine yansıtırlar. Birbirlerine bağırarak için ikide bir Misafir'e bağırırlar. Misafir neye uğradığını şaşırır. Onlarla birlikte sağa sola savrulur, sandalyeler devrilir.¹³⁶

Simgeler de tıpkı Dramatik Motifler gibi dramatik metinlerde sıklıkla kullanılır. *Tarihsel dönemi, sosyal konumu ya da bir duyguyu açıkça anlatmanın en kestirme yolu olarak yazar, metninde ya da yönetmen plastik etmenlerde, ışıktaki simgelere başvurabilir.* Tarihsel oyunlarda simgelere başvurmak neredeyse bir zorunluluktur. Çünkü çoğu kez makam, zenginlik, fakirlik, iktidarı ele geçirmek, isyan, savaş gibi sosyal içerikler toplumsal hayatta da simgelerle ifade edilir. Bir kralın iktidara oturmasının simgesi tacıdır, yoksul bir köylü yırtık giysileri ile kendini ele verir, boş bir beşik doğmamış bir çocuğu simgeler. Fakirlik kadar zenginlik de simgesel olarak ifade bulur.

Ortaçağ'da zenginliğin en belirgin işareti, içi altınla dolu para keseleridir. Her kese elde tartılabılırdi. Yüzyıllarca zenginliğin göstergesi tarla, otlak, orman, koyun sürüsü, şato ve köylüler olmuştu. Sonraları biber ve karanfil yüklü gemiler veya buğday çuvallarıyla dolu tahıl ambarları, şarap dolu mahzenlerle, Thames Nehri üzerinde kurulmuş olan eski deri kokularının ve boğucu pamuk tozlarının yayıldığı depolar zenginlik göstergesi oldu. Bu dönemde zengin kişilere ulaşılabilirdi. Ancak sonraları zenginler sade halktan uzaklaşarak güç anlaşılır, soyut bir simge durumuna geldiler.¹³⁷

¹³⁶ Behiç Ak, Toplu Oyunları 2, Küçülecek Yer Kalmadı, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2009, 49.s

¹³⁷ Jan Kott, Çağdaşımız Shakespeare, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1999, 15.s

Fakirliğin, ekonomik mücadelenin, daha düşük bir sınıfa ait olmanın bildik simgeleri eski giysiler, kalabalığa doğru uzanan bir avuç ya da bir buzdolabının boş rafları iken bazen değişir ve yepyeni bir içerikle karşımıza çıkar. **Eugene O’neill Allahın Ayısı** adlı oyununda bunu, buharlı bir geminin kazanında durmaksızın yanan ateşle simgeler. Ateş, kapitalist sistemin doymak bilmeyen, kavurucu gücüdür. Bir bakıma **Shakespeare’in, Venedik Taciri** oyununda Antonio karakterinin zenginliğinin işareti olan ticaret gemileri ile Yank’ın fakirliğinin işareti olan kazan dairesi aynı içeriğe işaret eder: karakterlerin sosyal konumlarına.

Belirli kültürlerle, tarihsel dönemlerin kendine has simgeleri vardır. Antik Yunan ya da Roma Kültürünü; İkinci Dünya Savaşı ya da Irak İşgali’ni seyirciye belli simgelerle hatırlatmak, belli simgelerle sahne üzerine taşımak mümkündür. Çünkü Simgeleştirme, toplumsal iletişimin tıpkı dil gibi, canlı bir parçası olarak yaşamaya devam eder. Yeni simgeler üretilir ve simgelerin içerikleri değişir. *Böylece simgelerin anonim ve hazır içeriklerinin donmuş, değişmez bir biçim içerik ilişkisine yol açmadığını aksine simgelerin; esnek, yeniden yaratılmaya ve üretilmeye yatkın yapılar sunduklarını* söyleyebiliriz. Bu süreç bazen Irak İşgali’nin simgesi haline almış fırlatılan bir “ayakkabı” gibi toplumsal devrimin bir parçası olarak, hayatın içinde ve medya gibi farklı iletişim araçlarıyla gerçekleşir bazen de sahne üzerinde, sanatsal edimin bir parçası olarak anlık biçimde gerçekleşir. **Shakespeare’nin Hamlet** tragedyasının, Mezarlıklar sahnesinde Yorick’in kafatasını eline alan Hamlet, seyirciye ölümün simgesini gösterir. Fakat aynı kafatası ve onun bir oyuncu tarafından belli bir şekilde havaya kaldırılması neredeyse tümüyle bir tiyatro ediminin, Shakespeare çağının simgesi durumuna da gelmiştir.

Giysiler, sahne aksesuarları, dekor parçaları gibi plastik öğelerin tümü simgeleşmeye yatkındır. Bir anlatım tarzı olarak simgeleştirme, Dramatik Motif kullanımında olduğu gibi aksiyona, kişileştirmeye ya da metnin düşünsel ve estetik boyutuna bir katkı olarak hizmet edebilir. Bir karakterin değişimi, duygu dünyası, yönelişi simgesel anlatımın olanaklarını kullanarak son derece süratli bir şekilde seyirciye iletilebilir.

Lorca’nın Bernarda Alba’nın Evi adlı oyununda yasın simgesi siyah giysilerdir. Lorca, metninde yas duygusunu bu siyah giysiler aracılığıyla Dramatik Motif olarak işlemiştir. Siyah rengin simgesel içeriği, bağlantılar demeti içinde, metin

boyunca örülerek Dramatik Motif'e dönüşmüştür. Bununla birlikte Adela karakteri, siyah giysisini çıkartıp renkli bir tane giyince dengeyi altüst eder. Onun yeşil giysisi; değişiminin, isyanının, arzularının ifadesidir. Böylece biz karakterin değişen iç dünyasına tanık oluruz. Sonraki eylemlerinin bir hazırlayıcısı olarak canlanmanın simgesi yeşil renk hem estetik hem düşünsel bir işlev görür. Tacını kaybeden bir kral, yenilgi, soyluluk, kanlı iktidar mücadelesi sahne üzerinde simgeler yoluyla desteklenerek etkili bir tarzda anlatılabilir.

Sonradan IV: Henry adıyla tahta çıkacak olan Henry Bolingbroke, sürgünden ordusuyla geri döner ve vasalları tarafından II:Richard'ı yakalar. Hükümet darbesi başarılı olmuştur. Artık yasallaşması gerekmektedir. Çünkü eski kral halen yaşamaktadır. (...) Tüm kraliyet giysilerini çıkartmış olan Richard, muhafızlar eşliğinde içeri girer. Kraliyet nişanını taşıyan soylular da onu takip etmektedir. Sahne Lordlar Kamarası'nda geçmektedir. Ön mekân Richard tarafından yeniden inşa ettirilen, meşeden yapılmış çatısıyla ünlü Westminster Hall'ü temsil etmektedir. Richard buraya yalnızca bir kez, tahttan feragat etmesi için getirilir. (...) Çok kısa bir an için tacı elinde tutar ve sonra Henry'e verir.¹³⁸

Erhan Gökgücü'nün Ramazan ve Cülide adlı oyununda ise topyekün bir toplumsal bunalımın, çete ekonomisinin, kara paranın, mafyanın simgeleştiğini görürüz. Toplumsal düzenin çarpıklıkları işporta tezgâhlarında, gizli depolarda el değiştiren malların simgeleştiği yer altı dünyasını kurar. Tezgâhlarda Nescafe, Whisky, Esrar, Amerikan Cigarası, Amerikan Kotu, Lastik Pabuç hatta zeytinyağı satılır.

Bununla birlikte mafyanın da bir hiyerarşisi vardır. Barut Osman ve fedaisi Tevfik, mafya düzeninin elebaşları olarak durmadan Whisky içerlerken, "Kaçak Mallar Genel Dağıtım Şirketi Deposu" nun muhasebecisi yaşlı ve alkolik Memduh Baba ise çocuğu şarap alması için bakkala koşturur. Bu durum bütün bir ekonomik sistemin bile simgeleştirilebileceği anlamına gelirken bir noktayı daha işaret eder: *bazı simgeler eskir ve yalnız ait oldukları dönemin kalıplaşmış yapılarına dönüşürler.*

Bugün **Nescafe, Whisky, Zeytinyağı** ya da **Kot Pantolon**, eğer Ramazan ile Cülide oyunundaki gibi yazar tarafından, özel bir tarihsel dönemi vurgulamak için kullanılmamışlarsa seyircide özel bir anlam ifade etmeyecektir. Bu açıdan,

¹³⁸ Kott, y.a.g.e., 19.s

saydığımız ürünler (esrar dışında kalanlar) simgesel değerlerini yitirmişlerdir. Çağdaş seyirci kot pantolonun ya da bir şişe zeytinyağı ile bir kavanoz Nescafe'nin kaçak ekonomisini ve kara parayı simgelediğini çoktan unutmuştur. Hatta içerik tam tersine dönmüş, Nescafe; kentsoylu, modern bir hayatı, Kot Pantolon; erotizmi, Zeytinyağı ise; sağlığı, tabiatı, diyeti ya da doğaya dönüşü simgeler duruma gelmiştir. Bununla birlikte benzeri ürünler bambaşka bir simgesel içerikle de metne eklenilebilirler. **Behiç Ak'ın Benim Küçük Küresel Köyüm** adlı oyununda **şarap** ve **Kongo kahvesi**, küreselleşen dünyanın simgesi olarak işlev görürler.

Fondaki dış kapının önünde iki fedai düzeni sağlarlar. Kapının dışında bekleyen satıcılar görünmektedir. Bir köşede eski bir masa önünde, yıpranmış ve alkolik bir muhasebeci olan Memduh Baba hesaba gömülmüş; öbür köşedeki masada Barut Osman, fedaisi Tefik ile viski içmektedir. FEDAI- (Kapı ağzından) İki teneke zeytinyağı, 5 karton Malboro, Bir iki üç... Üç karton Pall Mall. 2 Whisky, White Horse. Biri Kulplu. Reco'nun iadesi. / MEMDUH BABA – Tamam, kaydolunmuştur.¹³⁹

Sonuç olarak; simgelerin de Dramatik Motifler'in de dramatik metnin zenginleşmesine, temanın desteklenmesine farklı açılardan yardımcı olan parçacıklar olduklarını söyleyebiliriz. Dramatik Motifler'de olduğu gibi simgesel bir anlatıma başvurmak da tümüyle yazarın bireysel tercihi kalmış görünmektedir. Bununla birlikte simgeler, dil yapısının ayrılmaz bir parçası olmakla, Dramatik Motifler'den farklı olarak bir kullanım zorunluluğunu da beraberinde getirirler. Başka bir deyişle devlet içinde belli bir statüyü simgeler dışında bir araçla anlatmanın, belli tarihsel mekânları, onların kendilerine has simgeleri dışında bir işaretle ifade etmenin, parayı para, bayrağı bayrak ile belirtmemenin yolu yoktur.

Sahnenin bazı pratik ihtiyaçları da çoğu kez simge kullanımlarını zorunlu kılar. Bir tren ya da geminin varlığı düdük sesi ile simgelenir. Evin dışında kopan fırtınanın simgesi gök gürültüsüdür. Dramatik Motifler gibi simgelerin kullanımı ve estetik değerini belirleyen de yazarın yaratım gücüdür. Yazar özgürlük, ölüm, barış, teslimiyet gibi soyut içerikleri simgeleşmiş olarak, hazır bir biçimde alıp kullanabilir.

Bu durumda ölümü bir tabut, mezar taşı ya da kuru kafayla; teslimiyeti, beyaz bayrak ile ya da vedayı bir tren istasyonunda ayrılan trenin ardından sallanan bir

¹³⁹ Erhan Gökgücü, Toplu Oyunları, Ramazan'la Cülide, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2004, 99.s

mendil ile ifade edecektir. Fakat yazar simgeyi bambaşka bir şekilde, sanatsal üretim süreci içinde anlık bir uzlaşa yaratarak da kurabilir. **Beckett'in Godot'yu Beklerken** adlı oyununda olduğu gibi kuru ve çıplak bir **ağaç** bomboş, tanrısız bir dünyayı simgeleyebilir. Seyirci bu işareti anlar ve kabullenir. Ağaç daha sonra aksiyon gelişimi içinde Dramatik Motife dönüşecek ve sahne üstündekiler gibi anlamsızlığın bir parçası haline gelecektir. Tüm bu kullanım olanakları sonuçta yazarın ve yönetmenin yaratıcı gücü ile ilgilidir. Simgeler ve Dramatik Motifler ne derece güçlü anlatısal araçlar olurlarsa olsunlar dramatik metnin diğer tüm unsurları gibi belli bir estetik denge gözetilerek organik yapıya eklemlenmelidirler.

1.3. DRAMATİK METİNDE DRAMATİK MOTİF'İN KULLANIM YOLLARI

Dramatik Motifler öncelikle dramatik metnin sahne üzerindeki plastik öğelerinden herhangi birinin parçası olarak; yani bir aksesuar ya da dekor, ışık ve oyun müziğinin tekrarlayan bir melodisi biçiminde kullanılabilirler. Oyun yazarı metnine böylesi bir Dramatik Motif'i eklememiş olsa dahi yönetmen, sahneleme aşamasında anlamı güçlendirmek, bazı sahneleri ya da duyguları diğerlerine oranla baskın kılmak amacıyla sahne ışığı ya da müziğinde düzenlemelere gidebilir ve böylece Dramatik Motifler sadece yazarın yaratımının bir parçası olarak değil sahneleme eyleminde, yönetmenin yaratımının bir parçası olarak da işlev görebilirler.

Bu açıdan Dramatik Motiflerin, Plastik ve Ezgisel boyutu oldukça geniş olanaklar sunacaktır. Yine de sahnelenmemiş veya sadece metin düzeyinde ele alınan tiyatro eserlerinde, yönetmenin ne türden değişikliklere gideceğini, hangi estetik araçları kullanacağını, hangi durumları vurgulayacağını önceden bilmenin olanağı yoktur. Fakat bazı metinler hiç değilse plastik açıdan bir takım ipuçları sunabilir. Başka bir deyişle biz; **Shakespeare'in Hamlet** tragedyasında ölüm motifinin bir mezarlıklar sahnesi ile **Ionesco'nun Gergedan** oyununda gergedanlaşma ile sonuçlanacak bir örneği fiziksel devinimlerde ya da **Marlowe'un Doktor Faustus** oyununda, geleneksel bir motif olarak ele alabileceğimiz büyü eylemini ses, ışık ve sahne plastiği ile desteklenmiş bir şekilde göreceğimizi önceden tahmin edebiliriz.

Dramatik Motifler, temayı desteklemek amacıyla dramatik metnin **Kişileştirme** ve **Aksiyon**'una organik biçimde eklenmiş bir tarzda da kullanılabilirler. Dramatik Motif, aksiyonun yürütücü bir parçası olarak ortaya çıktığında ya Karşıtlıklar'ın belirginleşmesini sağlayarak Çatışma'yı güçlendirmiş ya da belli Durumlar'ın doğmasında, hatırlanmasında, pekişmesinde vurgulayıcı bir etmen olarak işlev görmüştür. Böylelikle Dramatik Motifler aslında metnin bütününe etki edebilecek, esnek bir yapı sunarlar. Bu çok yönlülük Dramatik Motifler' in kullanım alanlarını oldukça genişletir.

Dramatik Motifler'in bir *figür* olarak, *oyun kişilerinden biri şeklinde* açığa çıktığı örnekler, onların kişileştirmeye doğrudan dâhil oldukları, oyun

karakterlerinden birine dönüştükleri en açık modelleri oluştururlar. Bu tarz oyunlar, büyük oranda mitolojik, efsanevi ve masalsı öğelerle kurulmuş, ana malzemelerini büyük anlatılarla, insanlığın ortak kültüründen almış oyunlardır. Din, mistik bir evren kavrayışı, tanrılar düzeni, iyi-kötü çatışması, bireyin erdem, görev ve insani arzular arasında sıkışıp kalması temel karşıtlıkları yaratır ve çatışmayı ateşler. Kişileştirme çoğu kez tarihin belirsiz bir noktasında doğmuş; **Tanrı, Ruh, Hayalet, Cadı, Şeytan, Âşık, Kahraman, Kral, Prens, Prenses, Büyücü** gibi evrensel tiplmelerinin ya da yerel kültürden beslenen; **Şahmeran, Simurg, Tepegöz, Gulyabani** gibi hayali tiplmelerin metinde karakter düzeyinde yer almasıyla oluşur.

Özellikle mitolojik öyküler ve efsaneler bu tiplmelerin biyolojik – psikolojik ve sosyal yapılarının biçimlenmesinde etkin olur. İç ve Dış aksiyonu ilerletip, olaylar dizisini geliştirecek yönelişler ise kişilik modellerinin geleneksel öykülerinde yatar. **Nazım Hikmet'in Ferhat ile Şirin** adlı oyunu bunun güzel bir örneğini oluşturur. Öyküsünü bütünüyle bir halk hikâyesinden alan oyunun ana karakterleri de aynı halk hikâyesindedir. Bununla birlikte Nazım Hikmet, anlatıyı tümüyle bir aşk hikâyesi olarak ele almamış, özgün bir bakış açısıyla yeniden yorumlayarak, toplumsal boyutu oldukça güçlü ve insanın en temel çatışmaları merkezinde yoğunlaşan, bağımsız bir eser meydana getirmiştir.

Ferhat ve Şirin, Nazım Hikmet'in oyununda artık sadece aşk acısıyla yanan iki genç değil, insanların kendi yararlarına olanla toplum yararına olanı buluşturması, bu iki gücün çelişmemesi gerektiğini ortaya koyan genel bir fikrin parçasıdır. **Âşık** figürü önce bir halk hikâyesinde vücut bulmuş daha sonra aynı karakterler, tiyatro sanatının ve dramatik metnin kendine has estetik kuralları çerçevesinde, yazarın bakış açısına göre yeniden biçimlenerek metne eklenmiştir.

Genel bir ilke olarak; *dramatik metinlerde kişileştirme düzeyinde, oyunun karakterlerinden biri olarak açığa çıkan Dramatik Motifler'in, büyük oranda değişime uğradıklarını ve metnin amaçlarına hizmet edecek bir tarzda yeniden boyutlandırıldıklarını söyleyebiliriz.* Dramatik metinler, yazarın bağımsız ve özgün yaratımının bir eseridir. Dolayısıyla ister hazır bir öyküden, mit ya da efsaneden isterse tarihe mal olmuş karakterlerden ya da hayali kahramanlardan yola çıkarak kaleme alınmış olsun, sonuçta yazarın dünya görüşü çerçevesinde biçimlenecek ve bir yandan tiyatro sanatına hizmet ederken bir yandan da yazarın söylemek istediği

sözün bir parçasını oluşturacaktır. Bu açıdan; *Kişileştirme düzeyinde ortaya çıkan Dramatik Motifler'in dramatik metnin yapısında etkin bir rol oynadıklarını söylemek mümkündür. Bu kullanım tarzı Dramatik Motifler'in dramatik bir metinde en belirgin olduğu biçimi yaratır.*

Tanrı, kahraman, âşık gibi **Kişi Motifleri'nin**, karakter düzeyinde kullanıldığı pek çok örnek metin bulabiliriz. **Orhan Asena'nın Tanrılar ve İnsanlar** oyununda **Endigu** ve **Gılgamış** karakterleri Gılgamış destanından alınmış, olağan dışı eylemler içinde ortaya çıkan oyun kişileridir. **Pan, Apollon, Kral Midas Güngör Dilmen'in Midas'ın Kulakları** adlı oyununda, **Silenos, Dionisos Midas'ın Altınları** ve **Kübele, Gordios Midas'ın Kördüğümü** adlı oyununda, **Mem ile Zin, Cuma Boynukara'nın** aynı adlı oyununda yer alan; Tanrı, Tanrıça, Yarı Tanrı, Kral, Âşık kişi motifleridir.

Türk Halk Hikâyeleri, efsaneleri ya da destanlar, dramatik bir metne hem kişi hem de öykü düzeyinde kaynaklık edebilecek sınırsız bir malzeme deposu gibidir. Nazım Hikmet'in Ferhat ile Şirin oyunu bunun tipik bir örneğini oluşturur fakat en az onlar kadar güçlü âşık tiplerini sunan hikâyeler vardır. **Kerem ile Aslı, Arzu ile Kamber, Elif ile Mahmut, Hurşit ile Mahımihri, Tahir ile Zühre, Sefil Baykuş** hikâyeleri bunlardan sadece bir kaçıdır. **Köroğlu Destanı** veya **Hikâye-yi Mahmut Gaznevi, Hüthüt Kuşu** gibi farklı hikâyeler de zengin bir motif malzemesi sunarlar ve belki de her biri, böylesi hikâyelerin artık anlatılmadığı çağdaş dünyada, geniş kitlelerle yeniden buluşabilmek için dramatik bir metne dönüşmeyi beklerler. Ayrıca aşk, tematik bir başlık olarak insan edimleri içinde en etkileyici olanlardan bir tanesidir ve sayısız metinde hem yan tema hem dramatik motif düzeyinde, belli bir eylem bütünü içinde ele alınabilir.

Türk halk hikâyelerinde âşık olma motifi önemli bir yer tutmaktadır. Bu hikâyelerde kahramanlar dört şekilde birbirlerine âşık olur. Bade içerek âşık olma, aynı evde büyüyen kahramanlar kardeş olmadıklarını öğrenince kardeş olma, resme bakarak âşık olma ve ilk görüşte âşık olma.¹⁴⁰

Şüphesiz Kişileştirme; **Aksiyon'dan** bağımsız değildir. Karakterler belli bir fiziksel eylemi gerçekleştirdiklerinde ya da belli bir ruh halinden diğerine

¹⁴⁰ Nefise Abalı, Türk Halk Hikâyelerinde "İlk Görüşte Aşk" Motifi, Enest Yasağı ve Egzogami, <http://millifolklor.com>

geçtiklerinde aksiyon doğar. Fakat hiçbir oyun kişisi nedensizce bir eyleme girişmez. Sahne üzerinde meydana gelen her hareketin, içsel devinimin bir sebebi vardır ve bu sebepler bir sonuç doğurur. Başka bir deyişle Dramatik Motifler'in kişilik düzeyinde kullanımı zorunlu bazı eylemleri de beraberinde getirir. Tüm metin bir ağ gibi örülmüştü ve her bir parça diğerine bağlıdır.

Lorca'nın Bernarda Alba'nın Evi adlı oyununda Bernarda Alba karakterinde somutlanan Baskı Motifi, henüz oyunun girişinde Bernarda'nın kişilik özelliklerinde kendini sezdirir. Bernarda'nın tüm eylemleri bu kişilik özelliklerinin doğurduğu bir neden sonuç ilişkisi içinde ilerleyecektir. La Poncia ve Hizmetçi kendisinden nefretle söz ederler. Baskıcılığıyla etrafındakileri yıldırılmış, sevimsiz bir kadındır. Fakat baskının hangi yönde ilerleyeceğinin ipuçlarını da bu sahnede buluruz. Perde çan sesleri ile açılır, uzun sürmüş bir cenaze töreninin bıktırıcı ilahileri ve çan sesi dinsel bir baskının açığa çıkacağıının ilk işaretleridir. Cenaze töreni, oyunun akışına dair ilk izlenimlerin oluşmasını sağlar. Ölüm, Yas, Din, Ahlak baskı motifinin konularını oluşturacaktır, kapalı toplum yapısı, köy hayatı bunun ortaya çıkması için çok elverişlidir. Tüm bu yapı Bernarda'nın kişiliği ile bulunduğu oyunun çatısı da oluşmuş olur.

Bernarda'nın evinin içinde beyaz boyalı bir oda. Kalın duvarlarla çevrili bir ev. Kordonlu ve volanlı perdelerle bezenmiş kapılar. Hasır sandalyeler. Duvarlarda peri kızlarının ve efsanelerde geçen kralların manasız manzaralarını içeren tablolar. Yaz mevsimidir. Sahneyi derin bir sessizlik kaplar. Perde açıldığında sahne boştur. Uzaktan çan sesleri duyulur.

HİZMETÇİ- Şu çan sesleri beynimin içinde çalıyor sanki.

LA PONCIA- İki saatten fazla sürdü şu cenaze ilahileri. Tüm köylerin rahipleri burada. Kilise çok güzel olmuş. Rahip daha ilk duayı okuduğunda magdalena bayılıp düştü.

HİZMETÇİ- En yalnız kalan o oldu.

LA PONCIA- Tek o severdi babasını. Ay! Çok şükür, biraz yalnız kalabildik. Ben biraz yemek yemeğe geldim.

HİZMETÇİ- Eğer Bernarda görseydi...

LA PONCIA- O bugün yemek yemediği için hepimizin açlıktan ölmesini ister. Hükmetmeyi seven, zorba kadın. Canı cehenneme.

(...)

LA PONCIA- Her yeri iyi temizle. Bernarda evi temiz görmezse başımda kalan birkaç tel saç da yolar.

HİZMETÇİ- Ne kadın!

LA PONCIA- Etrafındakilere despot davranan biri o. Kalbinin üstüne oturup bir yıl boyunca berbat yüzünden o soğuk gülümseme eksik olmadan senin nasıl can çekiştiğini seyreder. Temizle, iyi temizle şu tabakları.

HİZMETÇİ- Bulaşık yıkamaktan ellerim kanadı.

LA PONCIA- o herkesten daha temiz, herkesten daha namuslu; herkesten daha asil olan zavallı kocası artık huzura kavuştu.¹⁴¹

Metnin girişinde, sahnenin genel görünümünü betimleyen parantez içi açıklama, baskı motifini plastik ve işitsel düzeyde somutlaştıran unsurları da sıralar. Kalın duvarlarla çevrili ev, kapalı kapıları daha da örtük kılan, üstlerine asılı kalın perdeler, duvarlarda gerçek üstü varlıklara ya da yüce kişilere duyulan bir hayranlığı ortaya koyan tablolar, dışarıdan gelen çan sesi bunlardandır. Tüm bu unsurlar aksiyonun gerekçeli nedenlerini yaratacak şekilde yapılandırılmışlardır.

Olay dizisinde karşımıza çıkan karakterleri harekete geçirecek olan aksiyonun tabanıdır. Olay dizisinde olasılık ve zorunluluk ilkeleriyle birbirine bağlı olan gelişim, aksiyon tabanının da inandırıcı ve tutarlı olmasını getirecektir. (...) Yalın anlamı ile aksiyon, değişiklik getirebilecek bunun sonucunda etki uyandırabilecek düşünce ve hareketi içinde barındırıyor olmalıdır. Aksiyonun kendi içinde çok çeşitli anlamları olabilir. Örneğin fırtına, rüzgâr gibi doğa olayları da kendi içinde bir aksiyondur. (...) ama bir şeyin gerçek anlamda aksiyon olabilmesi için belli bir nedene dayanması bir diğer yanıyla da itici bir güçten kaynağını alıyor olması gerekir.¹⁴²

Kişileştirme ve Aksiyon düzeyinde ortaya çıkan Dramatik Motifler'in Dünya ve Türk tiyatrosunda etkili pek çok örneğine rastlamak mümkündür. Bu kişilik modelleri ve onların eylemleri bazen olağan üstü niteliklerle donanmış varlıkların ele alınmasıyla yaratılabileceği gibi bazen de gerçek kişi ve eylemlerin dramatik bir tarzda biçimlenmesiyle yaratılır. **Goethe'nin Urfaust**¹⁴³ ve **Racine'nin Bayazıt**¹⁴⁴ adlı oyunları her iki grup için de örnek metinler olarak değerlendirilebilir.

Goethe, Urfaust adlı eserinde, S. Thompson'ın Motif İndeks'inde yer alan sınıflandırmaya göre Mucizeler üst başlığı altında Mucizevî Yaratıklar / Ruhlar ve

¹⁴¹ Federico Garcia Lorca, Toplu Oyunları I, Bernarda Alba'nın Evi, Çev. Doç. Dr. Hale Toledo Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2006, 133-134.s

¹⁴² Nutku, a.g.e., 144.s

¹⁴³ Johann Wolfgang von Goethe, Urfaust, Çev. Ahmet Cemal, Mitos Boyut Yayınları, 1999, İstanbul

¹⁴⁴ Jean Racine, Bayazıt, Çev. Başar Sabuncu, Mitos Boyut Yayınları, 2006, İstanbul

İblisler¹⁴⁵ grubunda yer alan **Ruh** ve **Mefisto** tiplmelerini; Racine ise yine S. Thompson'ın, Tarihe ve Soya ait gruplar olarak adlandırdığı grupta yer alan, gerçek tarihi bir karakteri: **Bayazıt'ın**, abisi IV. Murat tarafından öldürülüşünü, saray entrikaları ile çevrelenmiş bir aşk motifi çerçevesinde, yarı tarihsel yarı kurgusal bir tarzda ele almıştır.

Hayali ya da gerçek kişileştirme motifleri birbirinden oldukça farklı özellikler gösterirler bununla birlikte S. Thompson bu karakterleri, bir kişilik modeli oluşturmaları bakımından aynı grupta sınıflandırmıştır. *Doç. Dr. Metin Ekici, Halk Bilimi Çalışmalarında Metin, Doku, Sosyal Çevre*¹⁴⁶ başlıklı makalesinde S.Thompson'dan hareketle, bu kişilik modellerinin hangi özellikleri gösterdiğine değinir: *Tanrılar, olağanüstü hayvanlar, cadılar, devler periler gibi şahane yaratıklar ve hatta gözde olan en küçük çocuk veya hain üvey anne gibi gelenek tarafından bilinen insan karakterlerini de içine alan masalların aktörleridirler. (...) Motifler şahane dünyaları içine alırlar ki orada büyü her zaman güçlüdür. Büyü ise görülmemiş meydana gelişler ve oluşlardır. (...) Geleneğin bir parçası olabilmek için bir unsur insanların onu hatırlayacağı ve tekrar edeceği geleneğe has bir özelliğe sahip olmak zorundadır. Sahip olunan bu özellik, sıradan ve bayağı bir özellik değil farklılığı gösteren bir özelliktir.*¹⁴⁷

Bu açıdan; Goethe'nin Faust adlı eserinde yer alan **Ruh** ve **Mefisto**; görünüşleri, olağan üstü yetenekleri ve kötülüğü temsil eden arzuları ile tipik bir örnek oluştururlar. Ancak dramatik metinlerin, hazır bir malzemeyi hiçbir zaman olduğu gibi alıp kullanmadığı, o kaynağı kendi türsel niteliklerine ve yazarın amaçlarına göre biçimlendirdiği, Goethe'nin de Mefisto karakterini yaratırken bu ilkeyi oldukça etkileyici bir biçimde uyguladığı vurgulanmalıdır. Ahmet Cemal, Faust için; *“ortaçağın ardından özgürleşen yeni ya da modern insanın tragedyasıdır. Bu insanın trajik konumu sonsuz bilme tutkusunun bilince varışın bu tutkuyu kötülüğün aracına da dönüştürebilmesinden kaynaklanır. Faust özgürlüğüyle ve zaaflarıyla kötülüğün pençesine düşen modern insanın tragedyasıdır”*¹⁴⁸ diyerek metni bütünüyle günüz insanı açısından kavramamızın yolunu açar. Bu dramatik yapı ve Faust karakterinin uzlaşmaz çelişkileri karşısında Mefisto'nun konumu oldukça

¹⁴⁵ S.Thopson, a.g.e., 33.s

¹⁴⁶ Metin Ekici, Halk Bilimi Çalışmalarında Metin, Doku, Sosyal Çevre, Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Merkezi, www. Turkoloji.edu.tr/HALKBILIM

¹⁴⁷ y.a.g.e.

¹⁴⁸ Johann Wolfgang von Goethe, a.g.e., Urfaust, “Goethe ve Urfaust” Ahmet Cemal, 6.s

güçlüdür. Mefisto gücünü, Faus'un bitip tükenmek bilmeyen arzularından alır. Bunları yanıtlamak için de bazen bağımsız bir motif olarak da karşımıza çıkan büyü gücünü kullanır.

Racine'nin Bayazıt tragedyası, ise gerçek, tarihsel bir kişiliğin öyküsü üzerine kuruludur. Tarihe ve Soya ait gruplar içinde yer alan bu gerçek kişilik, bir Soylu modeli oluşturması bakımından motifler içinde yer alır. Çünkü soyluluk hangi kültüre ait olursa olsun genel hatlarıyla, ortak bir değerler bütünü, belli davranış biçimlerinin figürüdür.

Racine'in Bayazıt tragedyası, abisi IV. Murat tarafından her an öldürülme tehlikesiyle karşı karşıya olan Bayazıt'ın yaşadığı ve sonuçta onu ölüme götürecek olan bir aşk entrikası çevresinde kurulmuştur. Bağdat seferine çıkan IV. Murat, geride, geniş yetkilerle donattığı Roksan'ı bırakmıştır. Tutkulu ve hırslı bir kadın olan Roksan Sadrazam Ahmet'in yardımıyla Bayazıt'la tanışır ve ona âşık olur. Bütün isteği Bayazıt'ı tahta geçirmek ve onunla evlenmektir. Ancak Roksan'ın bu isteğinin önünde iki büyük engel vardır. Birincisi, Bayazıt'ın Osmanoğulları soyundan olan Atiye'ye duyduğu büyük aşk ve bağlılık diğeri ise saray gelenekleri: *Topkapı sarayının aşılması, değişmesi güç sınıksız kuralları neredeyse trajedinin temelini, çatısını ve direklerini oluşturmaktadır. (...) Bu sınıksız kurallar Bayazıt ile Roksan'ın yasal bir yolla yani nikâhla evlenmelerine engel olmakta ve trajedinin başından sonuna kadar bu nikâhlı evlilik sorunsalı karşımıza çıkmaktadır.*¹⁴⁹ Ancak Roksan'ın değiştirmek istediği de işte bu saltanat geleneğidir. Bayazıt'ın aşkından emin olmak için onun kendisi ile evlenmesini şart koşar değilse öldürülecektir. Bayazıt, sınıksız bağlı olduğu saray gelenekleri ile sevmediği bir kadın ve kendi hayatı arasında seçim yapmak zorundadır. Oysa o seçimini çoktan yapmıştır bile. Atiye'nin bağlayıcı aşkı olmasa çoktan ölmeye razıdır. Askerler üzerinde etkili, güçlü bir komutan iken sarayda ölümü bekleyen bir zavallı durumuna düşmek onun ölümü seçmesine yetmiştir. Fakat Atiye Bayazıt'ı fikrinden vazgeçirir. *Saltanat hırsı, kıskançlık, çekemezlik, temel öğeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak dikkati çeken Bayazıt'ın saltanat sürme konusunda istekli olmayışı, yazgısına boyun eğmesi fakat onu kendi tutkularına araç yapmak isteyenlerin gösterdikleri çabadır. (...) Sultan*

¹⁴⁹ Jean Racine, a.g.e., "XVII. Yüzyılda Fransa'da Türk Görüntüsü: Racine ve Bajazet" Zeki Arıkan, 19.s

*Murat ise kendisi için tehlikeli bir rakip olarak gördüğü Bayazıt'ı öldürmeyi zaten kafasına koymuştur.*¹⁵⁰

Bayazıt doğruyla yalan, gerçek aşkla hırs, saltanat sevdasıyla yaşama arzusu arasında sıkışıp kalmış bir Soylu portresine uygun biçimde davranır. Yüce gönüllü, fedakâr, güçlü bir erkektir fakat bir anlık hatası onu Roksan'ın arzularının bir oyuncuğu haline getirir. Roksan'a, kendisini sevmediğini söyleyemez. Aldatabileceğine ve onu oyalayacağına inanır. Oysa Roksan görünenden daha kurnazdır. Atiye'ye oynadığı bir oyun ile ikisi arasındaki gizli aşkı öğrenir ve kendi ölmeden önce Bayazıt'ı öldürtecek vakti bulur. Çizdiği portre ve aşkına olan bağlılığı ile Bayazıt karakteri peri masallarının Prens tiplmelerini andırır. Saltanat tutkusunun ana tema olarak işlendiği oyun **Atiye** karakterinde somutlaşan, **aşkta fedakârlık**; **Roksan** karakterinde ortaya çıkan **kıskançlık** ve **Sadrazam Ahmet** karakterinde somutlaşan, kurnaz vezir ile dramatik motifler açısından oldukça zengindir.

Dramatik metinde, Dramatik Motif'in kullanım yolları çeşitlilik gösterir. Bazen **Jena Genet'in Balkon ya da Lorca'nın Bay Cristobal'ın Kukla Oyunu**, oyunlarında olduğu gibi sahne olanaklarından olabildiğince faydalanan eserlerde görsel ve işitsel öğeler olarak bazen **Shakespeare'nin Macbeth** tragedyasında, **Lady Macbeth**'in elinden çıkmayan bir **kan** lekesinde, simgesel içerikli bir Dramatik Motif olarak ya da tümüyle ana temayı kavramsal bir içerikle destekleyecek; **baskı**, **korku**, **din**, **kutsal değerler**, **aile**, **evlilik**, **adalet**, **ödül**, **ceza** gibi soyut içerikler olarak.

Dramatik Motifler bazen de “Âşıkların Ölümü”, “Yoldan çıkaran Servet Tutkusu” veya “Suça İten İktidar Hırsı” gibi eylemlerin yaratıcı, destekleyici parçalarıdır. Zaman zaman da oyun kişilerinin ardında yatan, geleneksel bir değer olarak ortaya çıkarlar. Örneğin **Kraliçe Gertrude** karakteri bir boyutu ile geleneksel, kalıplaşmış bir motif olan “Kötü Kalpli Anne”dir. **Goldoni'nin İki Efendinin Uşağı** adlı oyununda **Truffaldino** karakteri “Açıkgöz Uşak” veya **Dario Fo'nun Bir anarşistin Kaza Sonucu Ölümü** adlı oyununda herkese dersini veren, akıllı bir “Deli” dir.

¹⁵⁰ y.a.g.e.,27.s

Kişileştirme düzeyinde bir Dramatik Motif, bizim “Hizmetçiler” ile ilgili bildiğimiz ya da duyunca reddetmeyeceğimiz en yaygın varsayımın taşıyıcısı olabilir: “Hırsız Hizmetçi” bunun tipik örneğidir. Efendisinin zaaflarından ya da düşkünlüğünden yararlanmaya çalışan bu tipi pek çok oyunda bulmak mümkündür. Ancak aynı Hizmetçi **Jean Genet’in Hizmetçiler** oyununda olduğu gibi çok farklı bir boyutta da karşımıza çıkabilir fakat o da bir Dramatik Motiftir ve hizmetçinin hırsızlığını yadırgamadığımız gibi özentilerini, evin hanımına karşı olan nefretini, arzularını da yadırgamayız. Böylece Dramatik Motifler, kişileştirme ya da tematik bir özün açığa çıkması için oldukça güçlü estetik araçlar olarak dramatik metinlerin organik yapısına pek çok şekilde dâhil olabilir. Ancak Dramatik Motifler’in kullanım yollarına ilişkin tartışılması gereken farklı bir boyut daha vardır.

Bu, herhangi bir eserde ortaya çıkan bir Dramatik Motif’in estetik değerinin hangi ölçütlere göre ele alınacağı ve iyi bir Dramatik Motif örneği yaratabilmek adına hangi ilkelere uymamız gerektiği sorunudur. Nasıl ki dramatik metinde, güçlü bir çatışma, birbirine yakın kuvvetler arasında kuruluyor ve böylesi bir denge, güçlü bir aksiyon yaratıyor bu durum da bir kurala dönüşebiliyor ise Dramatik Motifler söz konusu olduğunda da benzer şekilde genelleştirilip, ilkeleştirilebilecek bazı yasaların varlığından söz edebiliriz.

Eserin teması ile doğrudan ya da dolaylı bir ilişkisi dahi bulunmayan, rastgele seçilmiş ve metne eklenmiş bir Dramatik Motif’in o eser içinde belli bir değeri olabilir mi? Ne kadar etkileyici olursa olsun, metne organik şekilde dâhil olmamış böylesi bir Dramatik Motif’in, hem yapısal hem de estetik işlevini yerine getiremeyeceğini, dolayısıyla kolaylıkla çıkartılıp atıliverilecek bir parçadan başka bir anlama gelemeyeceğini iddia edebiliriz.

Genelleştirilebilecek bir takım estetik ilkeler Dramatik Motif kullanımında belli bir etkililik yaratmak adına belirleyici olabilir. Bu doğrultuda William Freedman’ın “The Literary Motif: A Definition and Evaluation” (Edebi Motif: Bir Tanım ve Değerlendirme) adlı makalesi, motif kullanımını belli yasalara bağlaması bakımından oldukça yönlendirici bir içerik sunar. W. Freedman’ın edebi motifin ortaya çıkış koşulları ve edebi motifin değeri biçiminde formüle ettiği fikirlerini biz, Dramatik Motifler’e belli estetik ölçütler bulmak adına düzenlemeye ve listelemeye çalıştık. Bu yoruma giderken de eser içinde yer alan herhangi bir unsurun ortaya çıkış

koşullarının aynı zamanda onun estetik ilkelerini de oluşturabileceği yaklaşımını benimsedik.

Dramatik metnin “İlginçlik – İnanırcılık”, “Toplumsal-Düşünsel Boyut”, “Çatışma”, “Yoğunluk-Devingenlik”, “İnsanla İlgili Olmak”, “Estetik Olmak” ve “Canlandırılabilir” olmak ilkelerini ise birer basamak olarak kabul edip, Dramatik Motifler’e uygulanabilecek olanlarını aldık ve belli bir çağrışımı muhafaza edecek şekilde yeniden adlandırdık. W. Freedman’ın makalesi içinde dağınık halde bulunan beş madde şöyledir: *İlki tekrar sıklığıdır. İkinci faktör yine kaçınılabilirlik ve ihtimal dışılıktır. Motifin gücünü belirleyen üçüncü faktör ortaya çıktığı bağlamın önemiyle ilgilidir. Çalışmanın doruk noktalarının çoğunda ya da tümünde ortaya çıkan bir motif daha etkilidir. Dördüncü bir faktör tüm motif örneklerinin bir bütün olarak motifin temel amacına uygunluğu ve onların tanımlanabilir ve tutarlı bir birim içinde bütünleşme derecesidir. Sadece işlevi sembolik olan motifleri ilgilendiren beşinci ve son faktör motifin sembolize ettiği şeye uygunluğudur.*¹⁵¹

W. Freedman, “motifin değeri” meselesini dışarıdan, başka herhangi bir ölçüt kullanmadan, eserin kendi içinde çözerek yanıtlamıştır. Geleneksel, kalıplaşmış motiflerin kültür ve insanlığın ortak bilinçaltı olarak tanımladığımız, büyük mirası ile bağı, tarihsel ve sosyolojik bakımdan bizim “değer” ölçütlerimizden birini yaratır ancak herhangi bir eserin kendi organik yapısı içinde, Dramatik Motif kullanmanın niye değerli ve etkili olduğuna ilişkin bir ölçüt sunmaz. Oysa seyirci açısından Dramatik Motifler’in niçin ve nasıl etkili olduğu önemli tartışma konularından biri olabilir. Dolayısıyla dramatik metinlerde, Dramatik Motif kullanımına ilişkin olarak geliştirilecek estetik kriterler Dramatik Motifler’in nasıl etkili olduğunu da açıklayabilir.

Edebiyatta iyi ele alınmış bir motifin gerçekten ne kadar yaygın bir onay gördüğü anketçilere has bir sorudur. Fakat sadece kendi adıma konuşsam da bence belli bir çalışmada yukarıda önerilen kriterleri uygun bir biçimde yerine getiren bir motifin keşfi, kavrayışı geliştirdiği kadar değerlendirmeye yardımcı olur ve yargıyı değiştirmeyi sağlar. O zaman soru şudur: “Neden?” Hangi anlamda “motifi” açıklanabilir şekilde bir değer terimi olarak görebiliriz?¹⁵²

¹⁵¹ Freedman, a.g.e., 123-127.s

¹⁵² y.a.g.e., 127.s

Tıpkı diğer sanatlarda olduğu gibi tiyatro sanatında da motif incelemelerinin tarihi çok eskilere gitmez. Özellikle metinler üzerinden yürütülen detaylı motif analizleri halkbilim çalışmalarına bağlı olarak yüz yıllık bir geçmişe dayanır. Bugün, motif kullanmanın estetik değeri olarak adlandırdığımız bu niteliği artık “Yeni Eleştiri”, “Göstergebilim” gibi farklı eleştiri yöntemlerinin yardımıyla gerçekleştirilmektedir. Metinler giderek “parçaların oluşturduğu ve nihayetinde parçaları da aşan bir yapı” biçiminde ele alınmakta ve böylece araştırmacılara yeni ve farklı olanaklar sunuyor görünmektedir. Söz konusu olanaklardan biri dilbilim çalışmaları kapsamına giren fakat sonunda bize yazarın tematik tercihleri hakkında ipuçları sunan tarama çalışmalarıdır. Bir sanat eserinin tümüyle esinlenmeye dayalı olarak yaratılmadığı, sanatsal yaratının kısmen bilinçli, dahası zaman zaman teknik bir eylem olarak gerçekleştiği düşünülürse sözü geçen farklı yöntemlerin önemi artmaktadır. Çünkü şüphesiz ki herhangi bir dramatik metinde ortaya çıkan “sanat” motifinin varlığının saptanmaya ihtiyacı vardır ve belki de bunun en kestirme yollarından biri metinleri taramaktır. Bununla birlikte Dramatik Motif kullanımına daha başlangıçta büyük bir değer yüklemek de yanıltıcı olabilir.

Bence belirli bir çalışmada ayrıntılı bir motifin varlığının çalışmanın değerini arttıran bir şey olduğunu varsaymak oldukça otomatik bir eleştirel yaklaşımdır. Fakat aynı zamanda bu yaygın inanışın arkasındaki sebepleri araştırmanın mantıklı olduğunu düşünüyorum. Bir yazarın motif kullandığını göstermek ya da motifin varlığının bir değer olup olmadığını veya en azından niçin bir değer olduğunu incelemeksizin çalışmanın kavrandığını göstermek yeterli değildir.¹⁵³

Bir sanatçının bağlantısız bir yaratım süreci içerisinde, bilinçli bir müdahale ya da esinlenme ile kendiliğinden Dramatik Motif kullanımına yönelmesi çoğu kez geleneksel, kalıplaşmış motif kullanımıyla çelişir ya da başka bir deyişle onunla tam olarak örtüşmez. Örneğin halkbilim çalışmalarında açıkça gördüğümüz gibi birden fazla masalda yer alan geleneksel bağı kuvvetli herhangi bir motif, tekil, bağımsız bir yaratımda, örneğin bir dramatik metinde ortaya çıkan Dramatik Motif parçacığı ile aynı anlamı ifade etmez. Çünkü Dramatik Motif olasılıkla metinde tekrarlayan tek bir soyut içerik, tek bir işaret olmaktan ziyade, daha çok metnin her yönünden gelen ve her yönüne dağılan sayısız uzantının, gönderenin, işaretin bazen de simgenin

¹⁵³ Freedman, a.g.e.,128.s

düğümlendiği, biraz daha karmaşık bir bağlantılar demetidir ve gelenek bağlantısı varsa bile bu hemen göze çarpmayacak kadar uzak bir geçmişte kalmıştır.

Dramatik Motifler çoğu kez metnin anlatsal, görsel ve işitsel araçlarından birden fazlasını kullanarak örneğin aksiyona, karakterlere, eserin genel düşüncesine, toplumsal ya da düşünsel boyutuna, ana fikrine ya da mesajına dair “ayrıca” bir şeyler söyler ya da söylenmiş olanları vurgulu ve estetik bir biçimde tekrarlayarak, güçlendirebilir. W. Freedman’ın tanımlamasıyla *okuyucuya olayların ona belki doğrudan söylediğini incelikle söyler*. O halde Dramatik Motif kullanmanın değeri “güzel” etkisi yaratmasından da kaynaklanır. Böylesi estetik bir aracı kullanmanın koşullarını belirlemek adına, W. Freedman’dan ödünç alıp yeniden düzenlediğimiz sıralama şöyledir: 1) Motifin içinde yer aldığı “Bağlantılar Demeti” (tekrarlar, göndermeler, geri dönüşler, hatırlatmalar vb.) 2) Olasılık ve ilginçlik 3) Dramatik Motifin Bağlamı 4) Tutarlılık 5) Dramatik Metne Uygunluk

Dramatik Motif’in bir eser içinde, birden fazla noktada fakat hep aynı şeyi hatırlatmak üzere ortaya çıkarken oluşturduğu tekrarlara, “Bağlantılar Demeti” adını verebiliriz. Bağlantılar demeti bu açıdan bakıldığında Dramatik Motifin değerini ve etkililik gücünü baskın bir şekilde belirliyor gözükmektedir. Bağlantılar demeti olasılıkla Dramatik Motif’in derinlikli ve tamamlanmış estetik bir unsur olmasına da yardımcı olmaktadır. W.Freedman bu durumu “*ortaya çıkış sıklığı ne kadar fazlaysa okuyucu üzerinde etkisi olasılıkla o kadar derin olur*”¹⁵⁴ diyerek özetler.

Şüphesiz ki güçlü vurgular, seyircinin sözü edilen soyut içerik ile sıkça ve belli bir yoğunluk derecesinde, farklı düzlemlerde karşılaşması anlamına gelebilir ki bu durum Dramatik Motif’in eser içindeki gücünü arttırır. Yine de Dramatik Motif’i etkin kılacak düzeyde bir bağlantılar demeti oluşturmanın önkoşulunun geriye kalan dört maddeyle ilintili olduğunu belirtmekte yarar vardır. Nasıl ki, dramatik metinde zayıf karşıtlıklar üzerine kurulmuş bir çatışma, doğal olarak (örneğin) kişileştirmenin de zayıflamasına yol açacaksa, yeterince ilginç ya da tutarlı olmayan dramatik bir motif de ne kadar sık tekrar edilirse edilsin yine de güçlü olamayacaktır. Bu açıdan, diğer özelliklerle çelişen ya da güçsüz fakat durmadan ortaya çıkan bir Dramatik Motif’te tekrar sıklığının tam tersi bir etki yaratacağı düşünülebilir.

¹⁵⁴ Freedman; a.g.e., 128.s

Dramatik metin belli bir fikrin üzerine kurulur. Bu fikri ortaya çıkartacak, güçlendirecek ve ondan estetik bir haz almamıza olanak sağlayacak çeşitli araçlar öncelikle türün kendine has araçlarıdır. Dramatik Motifler ancak uyumlu bir şekilde bunlara bağlanma başarısı gösterdiğinde ve uygun bir ölçüde metne eklemlendiğinde asıl amacına ulaşacaktır. Dolayısıyla, dramatik bir motifin, genel yapı boyunca ortaya çıkan acemice tekrarlarından ziyade öncelikle belli bir fikrin etrafında örgütlenmiş halde bulunan temel yapılara uyumu olması ve onları güçlendirmesi önemlidir.

Eğer Dramatik Motif kullanımına estetik bir değer atfedileceksek “Olasılık” ve “İlginçlik” niteliklerini, bu değeri yaratmak açısından belki de en etkin kavramlardan sayabiliriz. Olasılık o dramatik motifin, o dramatik metin içinde açığa çıkma ihtimalinin uygunluğu ile ilgilidir. Dolayısıyla eserin bilişsel boyutuyla ilgilidir ve sanatçının yarattığı Dramatik Motif ile eserin iç ve dış (estetik ve toplumsal) koşullarını nasıl dengelediğini ve bunu nasıl uyguladığını gözler önüne serer. İyi dengelenmemiş rastlantısal bir Dramatik Motif’in güçsüz kalacağı aşikârdır. Oysa “olasılık” bizim dramatik bir metinde “inandırıcılık” dediğimiz ilkeye hizmet edebilir ve bu da ilginçliğin dengelenmesinin ön koşuludur.

Açık ki bir gönderme belli bir bağlamda ne kadar sıra dışı ise bilinçle ya da bilinçaltından okuyucuyu çarpma ihtimali de o kadar çok olacak ve etkisi büyüyecektir. Örneğin okuyucu farkına varmadan bir davulcu göndermesini es geçebilir. Fakat okuyucunun A Sentimental Journey ve Tristram Shandy’de oldukça yaygın olan ve acıma duygusunu müzikal bir enstrümana benzeten bir metafordan etkilenmemesi pek olası değildir.¹⁵⁵

Dramatik Motif’in etkililiğini belirleyen üçüncü koşul bağlamdır. Bağlam Dramatik Motif’in ortaya çıktığı anları fakat özellikle en güçlü olanlarını işaret eder. Dramatik Motif ortaya çıktığı bağlamda hem etkin hem de edilgen bir konumdadır. Dolayısıyla ortaya çıktığı anı belirlerken bir yandan da eserin bütünü içerisinde o anın özel konumundan etkilenir. Örneğin eserin doruk noktası Dramatik Motif’in ortaya çıkması ya da tekrarlama için en uygun anı yaratabilir. Benzer biçimde final ya da serim sahneleri de aynı niteliğe sahip olabilir. Bunların yanında Dramatik Motif’in ortaya çıktığı bağlamı belirleyeceği ve ona kendi anlamını vereceği de

¹⁵⁵ Freedman,a.g.e.,129.s

düşünülebilir. Dolayısıyla Dramatik Motifler anlamın pekiştirilmesine hizmet edebileceği gibi zıtlıkların belirginleşmesine de yardımcı olabilir.

Uyuşmazlık nedir? Uyuşmaz olan olaylar temelde bir karşıtlık içerirler. Görünüşte ilişkisiz ve dahası birbiriyle çelişki içindeki fikirler aralarında bir ilişkiyi ima edecek ya da belirtecek şekilde zamanda veya mekânda bir araya getirilirler. Bu ilişkinin doğası anında kavranamadığında durumu saçma olarak adlandırırız. (...) Uyuşmazlıklar aslında ne kadar saçma olurlarsa olsunlar bir anlama ve amaca sahiptirler. Uyuşmazlıklar üçe ayrılabilirler: Birincisi; 'Ussal ve Anlamlı', "Us dışı ve Anlamsız" ancak amaçsız değil üçüncüsü ise 'Usdışı ve Görünürde anlamsız'¹⁵⁶

Bir **düğün** sahnesinin ardından gelen **ölüm** sahnesi, **haksız kazancın kayıpla** sonuçlanması, **kavuşma** ve **ayrılık** anları, **barış** ve **düşmanlık** vb. türünden sahne üzerinde duygusal açıdan son derece etkili olabilecek sonsuz sayıda zıtlık yaratmak ve bu anlara Dramatik Motifler'i serpiştirmek mümkündür. Böylece zıtlık ya da pekiştirme (kavuşmanın düğünle taçlanması, kavuşmanın tanımayla sonuçlanması vb.) bağlamı içerisinde Dramatik Motif'in etkililiğini arttıracak dahası sanatçıya söz söyleme ve yaratma olanağı verecektir. Dramatik Motif'in farklı zeminlerde ve farklı araçlar vasıtasıyla ancak birbiriyle uyumlu olacak şekilde aktarılması **tutarlılık** ilkesini yaratır diyebiliriz. W.Freedman'ın yalnız sembolik motifler için ele aldığı fakat bizim yeniden kavramlaştırarak genelleştirdiğimiz "uygunluk" koşulu ise az çok "tutarlılık" ilkesini andırmakla birlikte yine bazı farklılıklar gösterir. W. Freedman uygunluğu genel olarak; sembolik motifin sembolize ettiği şeye uygunluğu olarak değerlendirmekte ve şu örneği vermektedir:

Aşıkâr ki döngüsellik motifi insan kaderinin ve davranışının döngüsel tekrarı ve Sister Carrie'deki gibi donanımsız bir hayalperestin faydasız çabaları hakkındaki bir kitaba, örneğin aşk üçgeni ile ilgili bir kitaptan daha uygundur. The Sound and the Fury yine iyi bir örnektir. Kapılar, parmaklıklar, geçitler ve benzeri tekrarlayan göndermeler Compson'ın fiziksel ve ruhsal tecridinin sembolik temsilleri olarak açıkça daha uygundur.¹⁵⁷

Oysa bizim kanımıza göre "uygunluk" aynı zamanda seyirci ve yazar arasındaki toplumsal uyuşmanın, kültürel kodlardaki birliğin de bir göstergesi

¹⁵⁶ Wallace Gray, 'The Uses of Incongruity' Educational Theatre Journal, Vol.XV, No:4, 1963, Columbia, 343.s

¹⁵⁷ Freedman,a.g.e., 126.s

olabilir. Kültürel kodlar yalnız eseri ve sanatçıyı değil, sahnede izlediği şeyi anlamak zorunda olan seyirciyi de etkiler. Bu etkilenme bazen estetik bazen düşünsel çoğu kez de ikisi bir arada olacak şekilde açığa çıkabilir. Dolayısıyla “uygunluk”, eserin kendi bütünü içinde Dramatik Motif’in esere uygunluğu şeklini alırken, yapıt ve alımlayan arasında zorunlu bir dilsel-kültürel birliğe hizmet eder. Böylesi bir estetik ve yapısal uygunluğun oluşmadığı herhangi bir dramatik metnin karşı tarafa, alımlayana geçemeyeceği hatta belki de bir sanat eseri niteliği kazanamayacağı düşünülebilir.

Ele almaya çalıştığımız ilkeler ışığında Dramatik Motif kullanımının belli bir değer taşıyacak biçimde gerçekleşmesinin seyirci üzerinde bıraktığı izlenime bağlı olduğunu ve “Bağlantılar Demeti” – “Olasılık ve İlginçlik” - Bağlam” – “Tutarlılık” – “Uygunluk” gibi ilkeleri bu koşulun yaratılmasında etkin olabileceğini söyleyebiliriz. O halde bir genelleme yapacak olursak şunları söyleyebiliriz: Dramatik Motif seyirci üzerinde “kaçınılamaz bir zorunluluğun olduğu koşulda” ortaya çıkar ve belli bir amaçlılık ile esere bilişsel, duygusal ya da yapısal olarak bağlanırsa bütünlüklü, estetik bir nitelik kazanabilir. Yazarın ne türden bir bağlantılar demeti oluşturacağını, Dramatik Motif’in dramatik metnin organik bütününe nasıl dâhil edeceğini ise bir reçetesinin olamayacağı da açıktır. Böylesi bir koşulu yaratabilmek daha çok yazarın yaratım gücü ile doğru orantılıdır.

Bağlantılar demeti bazen dramatik bir motifin ortaya çıkışının ya da başka bir deyişle varoluşunun doğal bir sonucu olabilir. Böylesi bir ağ, eserin içinde farklı çözümlenme yöntemleri kullanılarak da saptanabilir. Bununla birlikte Dramatik Motif’in tekrar sıklığının seyirci üzerindeki etkisinin her zaman niteliksel olması gerektiğini başka bir deyişle alımlayanda estetik bir haz yaratması gerektiğini söyleyebiliriz. O halde Dramatik Motif’in bağlantılar demeti içinde ortaya çıkış sayısının, tekrarların yarattığı estetik değer ile ilişkisinin dolaylı olduğu söylenebilir. Örneğin **Çehov’un Vişne Bahçesi** oyununda “yalnızlık”, “iç sıkıntısı” ve “ümitsizlik” motiflerinin bir etkililik yaratabilmesi için tek seferlik bir tekrar yeterli olmayacaktır. Nitekim “**iç sıkıntısı**” oyun boyunca pek çok durum, karakter, eylem içerisinde defalarca ortaya çıkar ve bir örümcek ağı gibi oyunun her noktasına şu veya bu biçimde temas eder. Böylece bizde giderek; “İç sıkıntısı”nın, yavaş yavaş eski gücünü yitiren ve şaşalı günlerine veda etmek zorunda kalan Aristokrat bireylerin hem kişilik özelliği hem de bir anlamda kaderi olduğu düşüncesini yaratabilir.

Bununla birlikte herhangi bir unsurun, dramatik bir eserde açığa çıkması onu her zaman Dramatik Motif yapmayabilir. Eserin teması, kişileştirme, atmosfer, tarihsel dönem belli zorunlulukları yaratabilir. Bu bağlamda örneğin tarihsel oyunlarda “kılıç” ile sembolleşmiş olan bir “şiddet” motifinden her zaman söz edemeyiz. Çünkü “kılıç” çoğu kez egemenliğin, krallığın, gücün, intikamın, cinayetin hatta şiddetin sembolü olabilse de örneğin tragedyalarında “doğal olarak” da bulunabilir. Yönetmenin sahne yorumu ya da yazarın özel göndermeleri ile beslemedikçe “kılıç” kendiliğinden Dramatik Motif’e dönüşmez. Dolayısıyla dramatik metinde ortaya çıkan Dramatik Motifler’e karakteristik özelliklerini yazarın belli bir hedefe yönelik bilinçli kullanımı da katar. Böylesi bir amaçlılık, elbette eserin yalnız bir anına hükmetmek ya da karakterlerden bir tekini belirlemek üzere değil eserin tümüne birden sinecek bir duyguya ulaşmak için oluşturulmuş, bilinçli bir müdahale biçiminde temanın desteklenmesiyle doğar.

Herhangi bir eserde Dramatik Motif ile karşılaşmanın o esere doğrudan doğruya fazladan bir değer kazandırmayacağını düşünebiliriz. Tam tersi biçimde yetersiz, eserle ve alımlayıcının kültürel kodları ile örtüşmeyen dramatik bir motifin de estetik bir değer yaratmayacağı düşünülebilir. O halde Dramatik Motif kullanımına bir değer kazandırmanın bazı özel koşullarının bulunması gerekebilir. Böylelikle tıpkı dramatik motif gibi estetik ve yapısal bir unsur olarak eserde yer alması gereken edebi motifin, çözümlenebilmesi için belli ölçütlere sahip olabiliriz.

Dramatik Motif, bir eserin bilişsel, duygusal ya da yapısal boyutuyla ilişki kurarken bunu yine, o eserin içeriğine dâhil olan bir şeyi “temsil” ederek yapabilir. Dramatik bir Motif şüphesiz ki, eserin bütünüyle kendisi değildir fakat ustaca kullanılmış bir Dramatik Motif seyirci açısından oldukça etkili ve akılda kalıcı olabilir. Bununla birlikte Dramatik Motif eserin genel fikrinin de bütünüyle temsilcisi değildir. Dramatik Motif bir eserde duygu ve atmosfer oluşturmada çok güçlü bir rol oynamış olsa dahi ne duygunun ne de atmosferin tamamını belirlemeyebilir. Dramatik Motif’in boyutu, böylesi bir işlev için yetersiz kalmasına yol açar. O halde belki de Dramatik Motif kullanımı için; ancak göndermelerle bağlı olduğu kavram ya da nesnenin eserde ifade bulan bir temsildir diyebiliriz.

Temsil bir yandan temsil edilen gerçekliğin yerine geçerek yokluğu hatırlatır; diğer yandan o gerçekliği görünür kılarak

mevcudiyeti ima eder. Üstelik bu karşıtlık kolayca tersine de çevrilebilir: ilk durumda temsil edilen vekâleten de olsa mevcuttur; diğerinde ise kendisiyle çelişerek temsil etmeyi amaçladığı gerçekliğin yokluğunu hatırlatır.¹⁵⁸

Belki de Dramatik Motif, eserin üstüne inşa edildiği ana kavramın, başka bir deyişle eserin temasının, yine eser içinde fakat farklı bir boyuttaki temsilidir. O halde, Dramatik Motif dramatik metnin hem bilinçli hem de bilinçdışı alımlanışının bir parçası olması bakımından değerlidir. Tiyatro seyircisi üzerindeki etkisini zaman zaman onların bilincine zaman zaman bilinç dışlarına seslenerek gerçekleştirir.

¹⁵⁸ Carlo Ginzburg, Tahta Gözler, Çev.: Aysun Şişik, Metis yay., 2009, İstanbul. 76.s

2. BÖLÜM

DRAMATİK MOTİFİN MODEL OYUNLARLA İNCELENMESİ

2.1. BEHİÇ AK'IN “KÜÇÜLECEK YER KALMADI” ADLI OYUNUNDA PLASTİK DRAMATİK MOTİFLER

Behiç Ak'ın 2009 yılında kaleme aldığı “Küçülecek Yer Kalmadı” adlı oyunu mizahi öğelerle yüklü, eleştirel yanı ağır basan bir durum oyunudur. Yazar bu oyununda kentsoylu yaşam biçimine, modern dünyaya ve çağdaş insana yönelik eleştirisini birey üzerinden, içeriden bir bakış açısıyla yapmış karakterlerini ve onların sorunlarını günümüz dünyasından seçmiştir.

“Küçülecek Yer Kalmadı” adlı oyunda birey, içinde yaşadığı sistemin önce bir kurucusu sonra da ondan kaçmak, uzaklaşmak için çareler arayan fakat başarısız olan bir tutsağıdır. Oyun kişileri mal sahibi olma, onları çoğaltma, büyüme, yönetme tutkusunun esiri olmuştur. Zenginlikleri artıp, mal varlıkları kendilerini yönetmeye başladığındaysa hepsinden kurtulmak, yeni ve daha küçük bir dünyada bambaşka bir hayat kurmak arzusuna kapılırlar. Fakat bu hayat da öncekinden farklı değildir; hala yönetme, sahip olma tutkusunun etkisi hissedilir. Eskiden nasıl şiddetli bir şekilde büyümeyi istemişlerse şimdi de aynı şiddette, hırsla küçülmeyi istemektedirler. Kentli insan, yüksek binalarla kaplı sokaklarda, şehir merkezlerinin işlek caddelerindeki gibi güç ve otoriteyle tabiatın kucağındaki bir köyde de aynı derecede güçlü olmak, yönetmek peşindedir. Bu yüzden insan hayatının ve tabiatın karşısında arzularıyla küstah, varlığıyla yabancı ve biraz da kıt akıllıdır.

Yeni bir hayat kurmak, kontrol edemeyecekleri kadar büyümüş dünyalarını küçültmek için tersine bir yolculuğa çıkıp, kentten köye yerleşen bir karı kocanın hikâyesini anlatan oyun ara sıra bu hikâyeye dâhil olan misafirlerin varlığıyla farklı bir boyut kazanır ancak bu uzun sürmez. Gittikçe küçültmek istedikleri hayatlarına bir başkasını dâhil etmeyi başaramazlar çünkü aslında köyde de tıpkı şehirdeki gibi küçülecek yer kalmamıştır.

Bireyin yaşadığı dünyaya, sahip olduğu maddi ve manevi değerlere, doğaya, tüm canlılara ve giderek kendisine *yabancılaşması* Dramatik Motif'i ile; bir yurtsuzluk teması çerçevesinde ele alınan oyun büyüme, konformizm, doyumsuzluk, sahip olma, yapaylık, farkındalık, sevgisizlik, hayal kırıklığı, yalnızlık gibi yan temalarla desteklenerek derinleştirilmiştir. Modern hayata, bireyin mağdur olduğu, henüz kurulmakta olan bir sistemin sonucu olarak değil farklı bir bakış açısıyla yaklaşır ve bu kez hem hayatı hem de doğayı insanın mağduru kılar. Oyun kişileri, inşası çoktan tamamlanmış bir sistem içinde, birbirinden çok da farklı olmayan hayatların sürdürülmekte olduğu bir dünyanın artık yeni hayatlar ve seçenekler üretmeye çalışan, bunu yaparken ilkinden hiç de farklı davranmayan kurucularıdır.

Fakat kimdir bu insanlar? Behiç Ak'ın oyununda iki grup insan vardır: "şehirlileri" temsil edenler ve "köylüler". Şehirli modern birey, bizim çok önceleri "aydın" olarak adlandırdığımız fakat giderek küçük burjuva lümpenlere dönüşmüş yine de bir takım hassasiyetleriyle "okumuş-yazmış takımını" hatırlatan, karikatürleşmiş kişilerdir. Köylüler ise ancak şehirlilerin müsaade ettiği kadar köylüdür. Listeler halinde uzayıp giden soy bağları, doğallıkları, birbirlerinin hayatına fazla meraklı oluşları ile hala biraz köylüyü hatırlatırlar ancak ekonomi piyasasını takip etmeyi, kredi çekmeyi çoktan öğrenmişlerdir ve gerçekte hiç bir şey üretmezler. Köy hayatı kent hayatına, onun yayılışına teslim olmak zorunda kalmıştır. Hiçbir şeyi değiştiremezler ve sadece olan bitene uyum sağlarlar.

Soğuk, hayalsiz bir dünyada zenginlik tutkusu, yalnızlık ve sahip olma hırsıyla mücadele ettiğimiz; ruhlarımızla nesnelere arasında sıkışıp kaldığımız modern hayat böylelerinin eseri olmalıdır fakat "Küçülecek Yer Kalmadı" oyununda görürüz ki gerçekte onlar da yalnızdır.

Oyunun Konusu:

Kadın ve Adam, beş yıl önce kent hayatını bırakarak yaşam alanlarını küçültmek isteğiyle "Menekşe Köy" e taşınmıştır. İlk bakışta tabiat içinde, küçük, şirin bir yuvada, doğayla baş başa sürdürüldüğü izlenimini veren bu hayat oldukça tanıdiktir. Karı koca karşımıza, üstlerine titredikleri çiçekler, meyve ağaçları, evcil hayvanlar ve hatta böceklerle, bu hayatı yaşamaktan mutlu, evrenle bütünleşmiş, uyumlu bir ruh haliyle çıkarlar. İlkbaharın ilk günleridir. Günlerden cumadır ve saatler on ikiyi göstermek üzeredir. Misafir'i getirecek olan tren düdüğü işitilmeden hemen

önce karı kocanın, bir tuhaflik olduğu izlenimini uyandıran eylemlerine şahit oluruz. Doğal köy hayatı aşırıya varmış, çarpıtılmış, yalnızlığı ve yabancılaşmayı çağrıştıran bir tabiat sevgisi gösterisine dönüşmüştür.

KADIN- Menekşenin yanında bağırmasan beni çok mutlu edeceksin sevgilim. Etkileniyor çocuk.

ADAM- Hala mı?

KADIN-Evet hala.

ADAM- O kadar devetabanının yanına koydum, biraz vurdumduymaz olsun diye, hiçbir faydası olmadı demek.

KADIN- Ondan sıkılıyor, baksana sırtını dönmüş. Kim bilir neler anlatıyor?

ADAM- Kaba saba espriler yapıyordur herhalde. Dışarıdaki mimozanın yanına mı koysak acaba?

KADIN- Sakın çok korkaktır mimoza biliyorsun. Bir korkakla bir utangaç yan yana olmaz hiç.

(...)

ADAM- Dedikoducu fesleğenin yanına koyuyorum o zaman.

KADIN- Öyle yaparsan hasedinden çatlatırsın onu. Ayrıca ikide bir dedikoducu olduğunu yüzüne vurmazsan iyi olur sevgilim.

ADAM- Bahçedeki kurnaz akasyanın yanına koysam?¹⁵⁹

Kadın ve Adam arasında yalnız çevrelerine karşı değil birbirlerine karşı da incelikli bir sevginin işareti gibi gözükken bu konuşmalar trenin geldiğini haber veren Şaban'ın araya girmesi ve düdüğü sesi ile kesintiye uğrar. Her yıl baharın ilk günlerinde olduğu gibi yine bir on iki treniyle, üzerinde satılık levhası bulunan, kırmızı kremitli küçük evi görmüş olan bir Misafir gelmek üzeredir. Kadın ve Adam'ın hazırlıklarından böylesi misafirlere alışkın olduklarını dahası yolun kenarında bir yem gibi duran satılık levhası tuzağına pek çok "küçülmek isteyen" şehirlinin düştüğünü anlarız. Karı koca misafiri zaten beklemektedir. Bu bekleyişin ise alışkanlıktan öte bir anlamı vardır. Başka bir şehirliyi daha köye, doğayla iç içe süren, küçülmüş bu hayata çekme ümidi.

MİSAFİR- O evi çok sevdim. Biliyor musunuz görür görmez âşık oldum. O da beni sever mi acaba? Siz nereden biliyorsunuz bütün bunları?

KADIN- Bahar gelip de mor salkımlar açınca mutlaka Cuma günleri öğle treninden biri iner ve gelir o evi sorar.

ADAM- Biz de onu bekleriz.

MİSAFİR- Gerçekten mi? Yani ben onlardan biriyim ha? Ben de özel bir şey yaptığımı zannetmişim.¹⁶⁰

¹⁵⁹ Behiç Ak, a.g.e.,8.s

¹⁶⁰ y.a.g.e., 10.s

Misafir'in gelişi Kadın ve Adam'ın hem kendi dünyalarını hem de içinde yaşadıkları doğayı nasıl kavradıklarını görmemizi sağlar. Önceleri kendini fazla hissettirmeyen, bir nezaket perdesi altında gizli kalan ısrarcılıkları yavaş yavaş ortaya çıkmaya başlayacaktır,

Kadın büyük bir gayretle bir şehirliden yani Misafir'den ne derece farklı olduklarını ortaya koymaya çabalar. Misafir'in tabiat kavrayışı, bikri ve hayvanlara ilişkin fikirleri saçma denecek kadar çocuksudur. Eve gelirken parmağını bir çekirge ısırıştır ve kuduz olmaktan korkmaktadır. Çekirgelerin kuduz mikrobu taşıyıp taşımadıklarına dair bir fikri yoktur. Parmağını ısırın hayvanı yakalayıp bir kavanoza koymuştur ve tıpkı karantinaya alınan evcil hayvanlar gibi yaşayıp yaşamayacağını gözlemek niyetindedir. Bu acemiliği bir fırsat olarak gören Kadın ve Adam doğaya yönelik aşırı ilgilerini bir kez daha sergileme olanağı bulurlar. Misafir'e, her birine bir kişilik yükledikleri bitkiler dünyasından söz ederler. Aceleyle sunulan ikramlar, kapıdan sadece kırmızı kremitli evin fiyatını sorup gitmeyi planlayan Misafir'i içeri girmeye ve bir müddet orada kalmaya zorunlu tutar. Bu küçülme planının da anlatılması için bir şanstır.

ADAM- Evimizi sevdiniz mi?

MİSAFİR- Evet. Çok güzel.

KADIN- Nasıl bulunuz yani?

MİSAFİR- Eve benziyor.

ADAM- Çok güzel bir tanımlama değil mi sevgilim?

KADIN- Evet harika. Hemen bir çay koyuyorum. Zaten her şey hazır.

ADAM- Altmış metrekare.

KADIN- Özellikle çok geniş değil.

(...)

ADAM- Altmış metrekarelik bir mutfuğumuz, altmış metrekarelik bir yatak odamız, altmış metrekarelik bir salonumuz...

(...)

MİSAFİR- Ne güzel anlattınız. Tam da böyle bir hayat istiyorum işte. Bense yirmi metrekaresini bile kullanmadığım bin beşyüz metrekarelik bir alan işgal ediyorum.

(...)

KADIN- Hayatı ne kadar küçültürseniz yaşadığınız şeylerden o kadar zevk alırsınız.

(...)

ADAM- Evrenin acımasız büyüme isteğine ve büyüdükçe artan düzensizleşme eğilimine karşı direnebilmek için...

(...)

MİSAFİR- Maalesef ben büyüyorum. Her gün biraz daha büyüyorum. İşgal ettiğim metrekare yüz metrekaleden yüz

elliye, yüz elliden iki yüz elliye, iki yüz elliden üç yüze, üç yüzden beş yüze çıkıyor.¹⁶¹

Kadın ve Adam'ın bir küçülme planı üzerine kurulu dünyaları Misafir'e çekici gelmiştir. Onlar aracılığıyla hayatını, gittikçe büyümek zorunda kaldığı kişisel yaşantısını gözden geçirir. Misafir'in daha çok kendine yönelik eleştirileri ve konuştuğunda fark ettiği sıkıntıları ile diyalog oldukça felsefi bir hal alır. Oyuna adını veren küçülecek yer kalmadı saptaması da bu diyaloglar içinde Misafir'in bir sözü olarak açığa çıkar.

MİSAFİR- Küçülecek yer kalmadı orada. (...) Tam tersi şehirde her şey daha fazla büyümek için organize edilmiş. Şehirde bir milim bile küçülecek yer yok. Bütün zamanlar büyümek üzerine planlanmış. Küçülmeye vakit yok.¹⁶²

Seyircide kent yaşamına ve modern hayata ilişkin belli bir bakış açısı oluşturacak bu diyaloglar pek uzun sürmeyecektir. Başlangıçta kendi hayatlarına bir alternatif oluşturmayı başarmış ve istedikleri yaşantıya kavuşmuş gibi görünen karı kocanın bu ortamı kavrayışları da yönetmek ve sahip olmak hırsıyla dolu şehirlilelerinden pek farklı değildir. Konuşmalar ilerledikçe, onların geçmiş yaşantılarının da şehirli Misafir'inkiyle aynı olduğu ortaya çıkacaktır. Benzer aşamalardan geçmişler hatta zamanında aynı evleri satın almaya çalışmışlardır. Tabiata yönelik zorlayıcı eylemler sürer. Neredeyse bitkiler ve böceklerle bile bir mücadele içindedirler. İşi saçmalığa vardırıp doğanın hatalı işlediğini, yanlış kararlar verdiğini, tasarruflu olmadığını iddia ederler. Doğa kavrayışları, doğadan talepleri ve fikirlerinin derinliği tıpkı beyaz eşya almak için sorular soran, pazarlık yapan bir müşterininki gibidir. Tatminsizdirler, oracıkta, ayaküstü parlak bir fikirle ürünü geliştirmeye, ona birkaç özellik daha eklemeye kalkışırlar. Kusur ararlar. Para önemlidir çünkü daima verebileceklerinin en azını vermek isterler. Kadın ve Adam'ın Küçülecek Bir Yer Kalmadı adlı oyunda doğaya biçtikleri değer ise ona lütfetmektir.

ADAM- Köylüler çok şanslı bizim gelmemizle atmosferdeki oksijen miktarı arttı.

(...)

KADIN- Lalenin karbondioksit tüketimi azalmış çabuk.

8Kadın yan odaya koşar, bir tüp getirir ve lalenin üzerine karbondioksit püskürtür. Adam da Kadın'a yardımcı olur.

¹⁶¹ y.a.g.e., 13-14.s

¹⁶² y.a.g.e., 16.s

ADAM- Bu defa odanın oksijen oranı düştü. ¹⁶³

Onca mal varlığına karşın misafirin içini kemiren ve hiçbir zaman üstünden sıyrıp atamadığı duygusu yurtsuzluktur. Onu sürekli yeni bir ev alamaya iten bu yüzden de durmadan büyümesine sebep olan yurtsuzluk hissi bütün yaşantısını belirler.

ADAM- Bodrum'da da bir eviniz var anladığım kadarıyla?

MİSAFİR- Maalesef. Hem Bodrum'da hem Çanakkale2de hem Antalya'da hem de Bursa'da. Belki size tuhaf gelebilir ama hala sokakta kalmış bir evsiz gibi hissediyorum kendimi. Bir kloşar. Bir homeless! Şu yandaki evi alsam belki evsizliğimi giderebilirim.

ADAM- Peki evlerinizi kullanıyor musunuz?

MİSAFİR- Nerede bende o şans. Hiç.

KADIN- Bodrumda'ki evi satıp burayı alın işte.

MİSAFİR- Kolay mı sanıyorsunuz ev satmak? Hem o evi daha yeni aldım.

(...)

MİSAFİR- Yerleşmek? Yerleşmek kolay mı zannediyorsunuz siz? Hayatım boyunca bir yere yerleşmeye çalışıyorum ben. Bir yerleşebilsem. Bir yerleşebilsem. O kadar çok istiyorum ki. Ama nereye nasıl ve niçin? Bir yere ait olmak istiyorum. Anlıyor musunuz? Bir yere ait olabilmek için bir insana ait olmayı bile göze alabilirim. (...) Ama bir mekâna ait olabilmek için bir mekânın da bana ait olması lazım. Öyle değil mi?

ADAM- Kesinlikle.

MİSAFİR- O işte çok zor oluyor. Bilmiyorum. Ama bende bir şey var. Hiçbir mekân yüzde yüz bana ait olamıyor. Ne zaman yerleşmeye kalksam bir türlü yerleşemediğim bir eve daha sahip oluyorum. Sonunda hep yersiz yurtsuz hissediyorum kendimi. (...) Tam bir yere ait olacağım o yer benden uzaklaşıyor. Tam bir insana ait olacağım o da benden süratle uzaklaşıyor. Bir mekâna sahip oluyorsunuz sahip olduğunuz insan o mekânı beğenmiyor. Bir insana sahip oluyorsunuz ortak mekân bulamıyorsunuz. ¹⁶⁴

Oyunda karşıt grubu, Şaban, Vehibe ve Muharrem'den oluşan köylüler temsil eder. Ancak onlar da açık bir çatışmaya yol açacak kadar "saf", "bozulmamış" değildir. Köye yerleşen şehirli köylülerin de yaşam biçimini, alışkanlıklarını bozmuş dahası kent hayatı, toprağa - tabiata bağlı üretim biçimini tümüyle değiştirmiştir. Bankalar köylülere sürekli kredi dağıtır. Fakat bu krediler ekip biçmek

¹⁶³ y.a.g.e., 27.s

¹⁶⁴ y.a.g.e., 24-27.s

için değil bazı ürünleri ekmemek için dağıtılmaktadır. Kredileri alan köylüler ya şehre taşınır ya da araba alır. Arabalarla kaza yaparlar ve yeniden borçlanırlar üstelik sakat kalarak. Yalnız Vehibe diğerlerinden biraz daha farklıdır. O, Kadın ve Adam'ın yaşantısını uzaktan gözleyen biri olarak uyumsuzluğun farkında gibidir. Bunu da açıkça dile getirir:

VEHİBE- Valla size şaşıyorum. Bu köyde ne işiniz var? Şehre gidin de kurtulun buradan! Bu rezillik çekilir mi? (arıyı kovalarken) Hah, çıktı dışarıya. Oh, kurtulduk.¹⁶⁵

Kadın ve Adam'ın köy hayatı ve köylülerle ilişkileri oyun boyunca yavaş yavaş açığa çıkacaktır.

MİSAFİR- İlginç. Otomobille ne yapıyorlar?

KADIN- Genellikle trafik kazası yapıyorlar.

ADAM- Kimisi trafik kazalarında kaldı kimisi öldü. Arabasına binip şehre ulaşmayı başaranlar ise mutlu değil ne komik değil mi?

KADIN- Burada kalanlar kendilerini bir yere ait hissetmiyorlarmış artık.

ADAM- Ne tuhaf değil mi?

KADIN- Allahtan bir site kurdular da rahat ettiler.

ADAM- Bir internet sitesi. Bizimköy.com.

KADIN- Artık kendilerini bir yere ait hissediyorlar.

Karı kocanın Misafir'e köye yerleşmesi için yaptıkları baskılar yapay, tuhaf ve sorunlarla dolu yaşantıları ortaya döküldükçe boşa çıkacaktır. Misafir küçük evin fiyatını daha sık sormaya ve yavaş yavaş uzaklaşmaya başlar. Onun bu kaçma girişiminde karı kocayla arasında ortaya çıkan belirgin, düşünsel ya da sosyal bir farkın etkisi yoktur fakat. O da Kadın ve Adam da birbirlerine çok benzerler. Misafir'i harekete geçiren en önemli etmen büyük ihtimalle satın almayı düşündüğü evin fiyatını bir türlü öğrenememiş oluşudur. Ancak biz karı kocanın ısrarları ve açıklamalarıyla Menekşe Köy'ün gerçekte nasıl bir yer olduğunu etraflıca öğreniriz. Menekşe Köy, bıraktığı izlenimin aksine; köylülerin tarım ve hayvancılıkla uğraştığı, kapalı, yerel, küçük bir Türk köyü değil sanatçı ve aydınların çoktan işgal ettiği bir "yaşama alanı" neredeyse bir "sanatçı laboratuvarı" dır.

ADAM- İki de bizim buluşumuz olan şampuanla saçlarını yıkıyorlar şimdi.

¹⁶⁵ y.a.g.e., 31.s

KADIN- sabun ağacı meyvesinin çekirdeğiyle ve ortak iş yapmaya karar verdiler.
(bir inek sesi duyulur)
Adam- Ya çok şirin. Döşemelik inek üretiyorlar.
KADIN-Bu köy inanın çok güzel.
ADAM- Tarih dışı bir köy burası.
MİSAFİR- Biraz tuhaf bir yer burası. Köylülerin hiç bir şey üretmediği bir köy.
ADAM- Tamam ama burada sadece köylüler yok ki. Dekoratörler, senaristler...
KADIN- Fizikçiler, matematikçiler, şairler hep buraya yerleştiler.
ADAM- Her yıl 200 ton zeytin, kırk beş ton üzüm, yirmi adet senaryo, bin iki yüz otuz adet şiiir, sekiz adet roman üretilir bu köyde.
KADIN- Sürrealistler, situasyonistler, ekspresyonistler, konstrüktivistler, sadistler ve bizim gibiler yaşamak için hep burayı tercih ediyorlar.
MİSAFİR- Affedersiniz bir şey sormak istiyorum. Madem arazinin fiyatını söylemiyorsunuz kaçta mal oldu bu ev size?

166

“Küçülecek Yer Kalmadı” sonuç olarak; tabiat ve kendi hayatıyla ilişkileri bütünüyle bozulmuş, bir çeşit yabancılaşma ve yalnızlık duyguları içinde delilik sınırında tuhaflaşmış insanların karşılaşması üzerine kuruludur. Karşılaşma her iki tarafın da kendine has özelliklerini görmemizi sağlar. Modern yaşamın bir ürünü olarak kabul edeceğimiz bu yaşantılar abartılı, bazen saçma ve çoğu kez de komik yanlarına rağmen acıdır çünkü aklın yönlendirdiği eylemlerden bütünüyle uzaktır. Kadın, Adam ve onların kentli versiyonu Misafir bu yüzden, tüm ilginçliklerine rağmen çok da sevimli değillerdir. Kırmızı kiremitli bir evden, Avusturalya’da, Kongo’da ya da Bursa’da bahçe içinde şirin bir yuvadan söz ederken bile bütünüyle sıcak bir ev imgesi yaratmazlar.

“Küçülecek Yer Kalmadı” Oyununda Plastik Dramatik Motifler

Behiç Ak’ın tek mekânda geçen ve bir durum oyunu olarak kaleme aldığı oyunu sahne olanaklarının kullanılması bakımından metin düzeyinde, büyük bir çeşitlilik göstermez. Bununla birlikte, metinde varlığı kesin biçimde belirtilmiş olan ve Plastik Dramatik Motifler’e dönüşebileceği izlenimi veren soyut imgelerden ve bazı öğelerden söz etmek mümkündür. “Yurtsuzluk” teması ekseninde “büyüme”, “konformizm”, “doyumsuzluk”, “sahip olma”, “yapaylık”, “farkındalık”,

¹⁶⁶ y.a.g.e., 58.s

“sevgisizlik”, “hayal kırıklığı”, “yalnızlık” gibi yan temalarla desteklenerek geliştirildiğini gördüğümüz metinde baskın bir **Tabiat** ve **Yuva (ev)** dramatik motifinin varlığından söz edebiliriz. Bu iki Plastik Dramatik Motif’i tamamlayan kavramsal içerikli Dramatik Motif ise **Yabancılaşma’dır**. Yabancılaşma Dramatik Motifi oyun kişilerinin özelde birbirleri, tabiat ve içinde yaşadıkları mekanla ilişkilerinde, genel olarak ise hayat ve yaşadığımız dünyayı kavrayışlarında soyut düzeyde ortaya çıkar.

Tabiat ve Yuva motifleri ise, bütün metne bir ağ gibi yayılmış ve sahnede de plastik unsurlar olarak varlık gösteren çiçekler, ağaçlar, bitkiler ve kırmızı kiremitli evdir. Metinde sözü geçen çeşitli böcekler ve hayvanlar da tabiat motifinin unsurları içinde sayılabilir. Bu bitkiler, çiçekler, hayvan ve böceklerin her biri oyunun belli anlarında kullanılır ve oyun kişilerinin eylemlerine yön veren yurtsuzluk temasının ayrıca yan temaların farklı bir boyutta desteklenmesini, daha açık ve anlaşılır hale gelmesini sağlarlar.

Bitkiler ve çiçekler, Kadın ve Adam’ın tabiatla geliştirdikleri “sözde” yakın ve uyumlu ilişkinin, kırmızı kiremitli ev ise yurtsuzluğun somut göstergeleridirler. Yönetmen isterse bu plastik dramatik motifleri çok farklı bir açıdan da ele alıp, metnin “gerçekçi” yapısını değiştirebilir. Örneğin çiçekler ya da böcekler grotesk bir tarzda kullanılabilir ve sahne plastiği bu estetik anlayışa göre biçimlenebilir.

Tabiat ve Yuva Dramatik Motifler’i metnin farklı noktalarında ve farklı anlamlar yaratacak biçimde ortaya çıkmaktadır. Bitkilerin, sahne üzerinde ve Kadın’la Adam’ın dünyasında nasıl baskın bir yer tuttuğunu tekrarlarda açıkça görürüz. Tabiat motifinin ilişkiler ağı içinde de önemli bir konumu vardır çünkü tıpkı kırmızı kiremitli ev gibi bitkiler, çiçekler, hayvanlar ve böcekler de bir duygunun ifadesi olan bağımsız kişilikler gibi ele alınmış ve metnin organik yapısına bu “canlandırma” yoluyla eklenmişlerdir. Başka bir deyişle her birinin ayrı bir kişiliği, yaşantısı ve özelliği vardır. Bir yönüyle her biri bir insandır.

Kimi korkak, kimi dedikoducu kimi kıskanç kimi huysuz vb. olan bu bitkiler oyun kişilerinin yaşantısını paylaşan üyelerdir. Kadın ve Adam bitkiler, hayvanlar ve böceklerle ilişkilerinde onlara geniş bir ailenin fertleriymişler gibi davranırlar. Kırmızı kiremitli ev ise bu ailenin, tuzağa düşürmek istedikleri misafirler için onlarla sessiz bir iş birliği yapan en göz alıcı, gösterişli üyesidir.

Metinde tekrarlayan çiçek adları ve böcekler oldukça çeşitlilik gösterir. Adam ve Misafir arasında geçen bir diyalogdan bu sayının sekiz yüz kırk beş olduğunu öğreniriz.

ADAM (...) Geçen sene saydım kaç çeşit bitki türü vardı bizim bahçede bilin bakalım?
MİSAFİR Nasıl bilebilirim ki?
ADAM Bir sayı söyleyin canım.
MİSAFİR Yüz.
ADAM Çıkın çıkın.
MİSAFİR İki yüz.
ADAM Çıkın çıkın...
MİSAFİR Beş yüz.
ADAM Çıkın çıkın.
MİSAFİR Sekiz yüz.
ADAM Yaklaştınız. Tam sekiz yüz kırk beş çeşit!
MİSAFİR Evet.
ADAM Yani olacak şey mi?
MİSAFİR Ne gibi?
ADAM Çok az gelmiyor mu bu sayı size?
MİSAFİR Az mı?
ADAM Az değil! Çok çok az. Önümüzdeki yıl bu sayıyı 1845'e çıkarmayı planlıyorum. Yalnız bunu bizim hanıma söylemeyin. O, bu projeye karşı. O, bu işi doğaya bırakmak yanlısı.
MİSAFİR Neden 1845?
ADAM Özel bir anlamı yok. İnsan doğayla uzun süre baş başa kalınca doğada olmayan şeyleri fark ediyor.
MİSAFİR Ne gibi?
ADAM Nasıl anlatsam, doğada bir "amaç" eksikliği var. Onca işin arasında bazı şeyleri yapmayı unutuyor tabii.¹⁶⁷

Çiçekler, Kadın ve Adam'ın birbirleri ile ilişkilerinin sergilenmesinde de etkin bir rol oynarlar. Çiçeklerle kurdukları ilişki çoğu kez kendilerini ifade etmenin bir başka yolunu yaratır. Kadın ve Adam'ın serimde iyi huylu, sevecen ve birbirleriyle mutlu insanlar oldukları izlenimini bu ilişki aracılığıyla ediniriz: KADIN Gül gonca vermiş gördün mü? / ADAM Yavru yapmış desene. / KADIN Canım benim.¹⁶⁸ KADIN Menekşenin yanında bağırmasan beni çok mutlu edeceksin sevgilim. Etkileniyor çocuk.¹⁶⁹ Ancak Kadın ve Adam'ın arasında var olduğunu düşündüğümüz uyumlu birlikteliğin aslında sinir bozucu bir ısrardan kaynaklandığı hemen ortaya çıkacaktır. Bu birliktelik, sevgiden çok tıpkı çiçeklere gösterdikleri ilgide olduğu gibi aşırılıktan kaynaklanmaktadır.

¹⁶⁷ y.a.g.e., 40.s

¹⁶⁸ y.a.g.e., 7.s

¹⁶⁹ y.a.g.e., 7.s

KADIN (Son derece sakin) Tamam tamam oraya koy lütfen.
ADAM Sinirlendin mi?
KADIN Hayır.
ADAM Lütfen seni sinirlendirirsem söyle olur mu?
KADIN Tabii ki! Eğer sinirlenirsem bunu ilk söyleyeceğim insan sen olacaksın! Hiç merak etme! Ama inan sinirlenmedim!
ADAM İyi o zaman. Ama bana sinirlenmişin gibi geldi.
KADIN Kesinlikle sinirlenmedim!
ADAM Sence gelir mi?
KADIN Tabii ki gelecek! Gelmeli!
ADAM Seni sinirlendirecek bir şey yapmak istemem biliyorsun değil mi?
KADIN Bilmez olur muyum!
ADAM Bunu duymak beni mutlu etti.¹⁷⁰

Aslında aralarındaki gerginlik hiç bitmez.

KADIN Lütfen aramızdaki bu gerginliği azaltalım. Biliyorsun, Geçen sene muhabbet kuşumuzun tüyleri döküldü aramızdaki gerilimden. Sonra da öldü yavrucak.
ADAM Kusura bakma sevgilim ama bir şey düzeltmem gerekecek.
KADIN Tabii ki lütfen.
ADAM Muhabbet kuşumuz tüyleri döküldüğü için değil. Annen üzerine oturduğu için öldü.
KADIN Ama tüyleri dökülmeseydi öyle koltukta kendini gizleyerek suçlu suçlu oturmazdı.¹⁷¹

Kadın ve Adam'ın genel olarak tabiatla ilişkileri hayvanları, böcekleri de kapsar. Her ikisinin de psikolojik boyutlarını detaylı bir biçimde görmemizi sağlayan Tabiat Dramatik Motifi, plastik bir unsur olmasına rağmen bu aşamada Kişileştirmenin ve İç-Dış aksiyonun da bir parçası olarak hizmet görür. Dramatik Motifler'in estetik ve yapısal kullanımlarının bir örneği olarak değerlendirebileceğimiz bu uygulama onların işlevselliği adına genel bir fikir edinmemize yardımcı olmaktadır.

ADAM O kadar devetabanını yanına koydum, biraz vurdumduymaz olsun diye, hiçbir faydası olmadı demek.
KADIN Ondan sıkılıyor, baksana sırtını dönmüş. Kim bilir neler anlatıyor?

¹⁷⁰ y.a.g.e., 8-9.s

¹⁷¹ y.a.g.e., 9.s

ADAM Kaba saba espriler yapıyordur herhalde. Dışarıdaki mimozanın yanına mı koysak acaba?

KADIN Sakın, çok korkaktır mimoza biliyorsun. Bir korkakla bir utangaç yan yana hiç olmaz.

ADAM Biz olduk ama, olduk da fena mı oldu yani?

KADIN Lütfen aşkım çocukların yanında böyle konuşma.

ADAM Dedikoducu fesleğenin yanına koyuyorum o zaman.

KADIN Öyle yaparsan hasetinden çatlatırsın onu. (Sesini kısarak) Ayrıca ikide bir dedikoducu olduğunu yüzüne vurmazsan iyi olur sevgilim.¹⁷²

Misafir'in gelişi, yurtsuzluk temasını destekleyen dramatik motiflerden kırmızı kiremitli evin ilk kez betimlenmesine yol açar. Kırmızı kiremitli ev yönetmenin yorumuna göre sahne üzerinde plastik bir unsur olarak yer alabilir hatta bunun için elverişli bir malzeme de sunmaktadır. Çünkü metinde oldukça detaylı bir şekilde tarif edilmiştir ve oyun boyunca Yuva (ev) Dramatik Motifi'nin bir parçası olarak yer alır.

MİSAFİR Bakın ben ilk defa geliyorum buraya.

ADAM Biliyorum. Rahat olun dinlenin.

KADIN Biliyoruz!

MİSAFİR Sadece trende giderken birdenbire...

KADIN Mor salkımı gördünüz.

ADAM Yanında da erguvan ağacını.

MİSAFİR (Üzgün) Evet yanında da erguvan ağacını ve leylakları, beyaz ve mor leylakları.

ADAM-MİSAFİR-KADIN Ve o sırnaşık sardunya azmanlarını!

KADIN Hanımelinin kokusu

MİSAFİR Evet. O çıldırtıcı koku!

KADIN Ve küçük evi.

MİSAFİR Evet ve o küçük evi.

ADAM Üzerinde, "Sahibinden satılık," yazan o pembe panjurlu, kırık çatılı, kırmızı kiremitli küçük evi.

MİSAFİR O evi çok sevdim. Biliyor musunuz görür görmez âşık oldum. O da beni sever mi acaba? Siz nereden biliyorsunuz bütün bunları?

KADIN Bahar gelip de mor salkım açınca mutlaka cuma günleri öğle treninden biri iner ve gelir o evi sorar.

ADAM Biz de onu bekleriz.¹⁷³

Modern hayatı ve kentliliği temsil eden Misafir, tabiata oldukça yabancı, onu tehlikeli sayan ve sakınması gerektiğini düşünen biridir. Tabiat, hayvanlar ve böceklerle ilgili tuhaf, tam bir kentliye yaraşacak korku dolu fikirleri vardır. Yine de

¹⁷² y.a.g.e., 7-8.s

¹⁷³ y.a.g.e., 10.s

kırmızı kiremitli evden etkilenmekten kendini alıkoyamaz. Aksiyon ilerledikçe tabiata yönelik merakı artacak ve hiç değilse Menekşe Köy’de sürdürülen yaşantıyı tanımak isteyecektir. Ancak bu gelişme onun tabiat sevgisinden çok bir yere ait olamama duygusundan kaynaklanır. Bütün şirinliği, pembe panjurları, kırık çatısıyla kırmızı kiremitli evin dikkatini çekmesi ise yerleşik bir hayatın, olasılıkla en açık imgesi olmasındandır. Çünkü Misafir’in eylemlerine yön veren temel çatışması, doğadan uzak olmak değil her yerden uzak, yurtsuz olmaktır. Modern hayatın ürettiği bir seçenek olarak “doğayla iç içe bir yaşam” fikri onu, bu güne dek doğadan uzak kalmış olması bakımından değil hiçbir yere yerleşememek bakımından ilgilendirmektedir. Ancak aynı his Menekşe Köy’e yerleşmesine de engel olacaktır. Kadın ve Adam’ın yaşam alanı olarak Menekşe Köy, katlanılamayacak ve gerçekten korkup kaçılacak bir “yaratıklar diyarı”na dönüşmüştür. Misafir’in bilgisizliği de buna eklenince tablo iyice garipleşir.

KADIN Parmağınız?

MİSAFİR Gelirken bir çekirge ısırıldı. O ev sizin mi?

KADIN Aman tanrım! Kanamış.

(Hemen ecza dolabından kolonya ve sargı bezi çıkararak Misafir’e yönelir ve parmağını sarmaya başlar)

MİSAFİR Kuduz olur muyum acaba?

KADIN Çekirgelerde kuduz var mıdır, bilmiyorum.

MİSAFİR “Doğada her türlü zararlı şey vardır,” derdi annem. Çok talihsiz biri olduğumdan onlar da gelip beni bulur. (Çantasından bir kavanoz çıkarır) Allah’tan çekirgeyi aldım. Onu gözleyeceğim. Dokuz gün içinde ölmezse, demek ki kuduz yok. Sizce ben paranoyak mıyım?

ADAM Merak etmeyin. Çekirgelerde kuduz olmaz.

MİSAFİR Gerçekten mi? Yüreğime su serptiniz. Konuşun, konuşun lütfen. Nereden biliyorsunuz?

ADAM Çünkü, çekirgelere kuduz aşısı yapıldığını hiç duymadım.

MİSAFİR Kesinlikle doğru düşünüyorsunuz. Nasıl oldu da bunu düşünemedim. Ne aptalım! Bir çekirge sürüsünü aşılama çok zor olurdu herhalde. Doğa da bunu düşünerek çekirgelere kuduz mikrobu koymamış.¹⁷⁴

Kadın, Adam ve Misafir’in tabiat kavrayışı son derece mesafeli, çarpıtılmış ve gerçeklerden uzaktır. Kırmızı kiremitli evin yanı başında oturdukları, Menekşe Köy’de diledikleri hayata kavuştukları halde Kadın ve Adam gerçeklerden uzak bu kavrayışlarını değiştirememişlerdir. Bir örümceğe doğum günü hediyesi vermek,

¹⁷⁴ y.a.g.e., 11.s

laleye karbon monoksit gazı sıkılmak, akasyaların balözünün, karınca kiralamaya yol açtığını ve bunun ekonomik bir sistem olduğunu düşünmek, aralık doğumlu karıncaların simbiyosis bilgilerinin olmadığını iddia etmek bunlardan sadece bir parçadır. Doğaya müdahale etme, onun hatalarını onarma ya da tabiatın işleyişinin bir parçası olma isteklerini de bu çarpıtılmış fikirler belirler.

KADIN Balık çok lezzetli değil mi?

ADAM Az pişince daha lezzetli olan bir balık. Dikkat ettiyseniz üzerinde küçük bir kisti var. Ben biraz önce o kisti yedim.

MSAFİR Aaa... Benimkinin de üzerinde var.

KADIN Lütfen siz de balığınız üzerindeki o kisti yiyin olur mu?

ADAM Evet onu yememiz vazifemiz.

KADIN O kistin içinde Çin kelebeği yumurtaları var.

ADAM O yüzden balığı fazla pişirmedik.

KADIN Bunu yediğinizde kistin içindeki yumurtalar midemizden karaciğerinize gidecek ve orada yerleşecek.

MİSAFİR Aman çok korkunç!

KADIN Yapmayın, çok heyecanlı. Karaciğerinizde bir süre beslenip konakladıktan sonra yumurtalar safradan geçerek bağırsaklarımıza girecek. Sonra dışkı ile dışarı atılacak.

MİSAFİR Mide bulandırıcı! İyi ki söylediniz, az daha o kisti fark etmiyordum.

ADAM Mide bulandırıcı olur mu? Çok güzel bir şey!

KADIN O yüzden ona kakasını göl kenarında yapmasını söyledim. Ben de sabah kakamı göl kenarına yapacağım. Sonra da Vehibe'nin oğluna İngilizce dersi vermeye gideceğim.

ADAM Kakamızdaki Çin kelebeği yumurtalarını, su salyangozları yesin diye.

MİSAFİR Su salyangozları?

ADAM Evet. Su salyangozları.

KADIN Çin kelekleri salyangozun içinde yumurtadan çıkacak ve salyangozun içinde büyüyecekler

ADAM Ve genç birer kelebek olarak salyangozu terk edecekler. Ne heyecanlı değil mi? Ama biz kakamızla onları oraya taşımamak böyle bir olay olmayacak. Doğanın bize yüklediği büyük sorumluluk.

KADIN Sonra büyüyecekler.

ADAM Ve yumurtalarını bırakmak için enfekte edecek yeni bir balık arayacaklar. Yani bir balığın yemi olacaklar.

KADIN Sonra biz o balığı tutacağız. Tutarken sandal kiralayacağız, ve sandalcı Hayri'ye on lira vereceğiz.

ADAM O da bu parayla öğle yemeği yiyecek. On lira onun için çok büyük para.

KADIN Ve balığı az pişirerek yiyeceğiz.

ADAM Balıktaki yumurtalar karaciğerimize geçecek!

KADIN Bu doğal çevrim sonsuza dek sürecek! ¹⁷⁵

Hayvanlar da yönetmek arzusuyla dolu Kadın ve Adam'ın belirgin özelliklerinin açığa çıkmasında etkili olurlar. İşitsel bir öge olarak sahne dışından bir inek sesi gelir. Döşemelik inek fabrikası, köylülerin derilerinden faydalanmak için inekleri kalp krizinden ölünceye kadar besleyip sonra da kestikleri bir fabrikadır. Kadın ve Adam bu rahatsız edici eylemden övgüyle söz ederler. İneklerin başına gelenler bir çağrışım alanı içinde hamburger ve hazır gıdayla beslenip durmadan şişmanlayan kentlileri hatırlatmaktadır. Ancak hayvanlara ilişkin en garip, yadırgatıcı eylemlerden birini kedi ve köpeklerin cezalandırılması oluşturur. Bu hayvanlar da tıpkı bitkiler ve çiçekler gibi birer kişilik ve akıl sahibi varlıklar olarak görülmekte bu yüzden en doğal eylemlerinden ötürü cezalandırılmaktadırlar.

KADIN Sabahları o kuş sesiyle uyandırılıyor.

ADAM Bülbül sesiyle.

KADIN Bana hatırlatma lütfen.

ADAM Pardon sevgilim. (Adam'a) Kediler bülbülleri yiyor. Bunu asla kabul etmiyoruz ve kedimizi bir bülbülü parçaladığında ki bu hemen hemen her gün oluyor.

KADIN Onu asla affetmiyoruz.

ADAM Bu yüzden kendileri şu anda aramızda değil.

KADIN Onu bir süre bodrumda tutacağız.

ADAM (Sanki uzakta onları dinleyen birine duyurmak ister gibi bağırarak) Kediler ve kuşlar arasındaki bitmeyen ve asla tasvip etmediğimiz düşmanlığa son vermek için buradayız!

KADIN (O da bağırır) Her iki tarafa da bir barış çağrısı yaptık!

ADAM Bir anlaşma metni hazırladık!

MİSAFİR Gerçekten mi? Çok tuhaf bir şey bu!

KADIN Ortak bir dil bulmakta zorlanıyoruz!

ADAM Evet farklı farklı dilleri konuşuyorlar! Bir bülbülü öldürmenin bir suç olduğunu anlayana kadar da orada kalacak!

(Ayaklarıyla döşemeye vururlar)

KADIN Pis şey!

ADAM Katil! (Kedi acıklı acıklı miyavlar) Yaptığımız mahkeme sonunda bir ay hapis cezasına mahkûm edildi. On beş günü daha var. Ah burada sizin gibi bir hukukçuya o kadar çok ihtiyacımız var ki. (Bahçeden köpek havlaması sesi gelir) Köpeğimiz. O da kedimizi kovaladığı için, "Cinayete teşebbüs" suçu işledi.

KADIN İki aylık hapis cezasının ilk bir ayını doldurmak üzere.

¹⁷⁵ y.a.g.e., 62-63.s

ADAM Kafeste. Hücre cezası çekiyor. (Köpek havlar. Adam, köpekle konuşur gibi yapar) Canım, biz de seni özledik tabii. Cezanı çek uslu köpek ol, aramıza katıl.¹⁷⁶

Küçülecek Yer Kalmadı oyununda Plastik Dramatik Motif örneklerini çoğaltmak ya da farklı bağlantılar demeti içinde ele alarak, kişilere iç-dış aksiyona ya da olaylar dizisine ilişkin yeni yorumlara gitmek büyük oranda yönetmenin sahne yorumuna kalmış görünmektedir. Metin bu açıdan oldukça zengin bir malzeme sunmaktadır. Tabiat ve Yuva motifleri metnin pek çok noktasında farklı unsurlarla yinelenerek ortaya çıkar ve metnin gelişiminde etkin bir rol oynar.

Ancak nesne düzeyinde açığa çıkan Plastik Dramatik Motifler'in saptanmasının her zaman belli bir zorluğu vardır. Bu motif türü çoğu kez metinde açık bir şekilde ifade bulmuş olsa da sahneleme süreci içinde değişime uğrayabilir yönetmenin isteğine göre yeni bir form kazanabilir hatta tümüyle kaldırılabilir. Bu açıdan taç, kılıç, ay ışığı, bayrak vb. gibi simgesel içerikli ya da konunun bir parçası olan geleneksel kalıplaşmış motiflerin daha sabit olduğunu, dramatik metinlerin bu tarz dramatik motiflerle ilgili daha kesin - değişmez bilgiler verebileceğini olduğunu söylemek mümkündür.

Böylesi motifler oyunun olaylar dizisi ya da konusu ile öylesine sıkı bir ilişki içindedir ki çoğu kez oldukları gibi kalırlar. Ancak Küçülecek Yer Kalmadı gibi modern eserler söz konusu olduğunda bir belirsizlik daima bulunacak ve eser sahnelenmeden önce hangi unsurların Plastik Dramatik Motif'e dönüşeceğini önceden kesin bir biçimde söylemenin imkânı olmayacaktır. Yine de metnin belli bir fikir oluşturmak adına bir rehber olarak ele alınabileceğini ve bu motif türünü hiç değilse metinde yer aldıkları haliyle saptayabileceğimizi söyleyebiliriz.

¹⁷⁶ y.a.g.e., 46-47.s

2.2. TURGUT ÖZAKMAN'IN "TÖRE" ADLI OYUNUNDA KİŞİLEŞTİRME VE AKSİYONA BAĞLI OLARAK ORTAYA ÇIKAN DRAMATİK MOTİFLER

Kişileştirme ve Aksiyona bağlı olarak ortaya çıkan Dramatik Motifler bir ya da birden fazla oyun kişinin temsil ettiği ve aksiyon yaratarak olaylar dizisinin bir parçası haline gelebilen yapılardır. Oyun kişinin psikolojik, sosyolojik boyutu ve zaman zaman biyolojik özellikleri Dramatik Motif olarak ortaya çıkabilir. Sevgi, intikam, hırs, kin, şefkat, yaşama sevinci gibi bazı duygular; ana, oğul, küçük gelin gibi akrabalık ilişkilerinin yarattığı sosyolojik konumlar; yaşlılık, körlük, sakatlık, gençlik, yaralı olmak gibi biyolojik özellikler oyun yazarının Dramatik Motif yaratmasına uygun malzemeyi sunabilirler. Turgut Özakman'ın "Töre" adlı oyunu, kişileştirme ve aksiyona bağlı olarak ortaya çıkan pek çok Dramatik Motif örneği taşır.

Özakman 1985'te yine yakın tarihimize yönelen ancak ilk kez kırsal kesimde geçen ve ilk kez "trajedi" boyutunu denediği Töre'yi yazar. Beş yıl içinde dört kez sahnelenen ve yazarına çeşitli ödüller kazandıran Töre, kadınlara adanmış bir *barış* oyunudur. Töre, Özakman tiyatrosunun iki ayrı döneminde görülen özelliklerin birleşiminden oluşan ilginç bir denemedir. Bir yandan ilk dönemin, duygusal yoğunluğa dayalı "gerçekçi" oyunculuk biçimini gerektiren dramatik duyarlık, öte yandan ikinci dönemin "gülünçlü-fantezi" boyutunda yansıyan "oyunsu" yaklaşım, Töre'de buluşarak oyunun içeriğini biçimlendirir.¹⁷⁷

Turgut Özakman'ın *kadını yüceltmek, kan davasını aşağılamak*¹⁷⁸ için yazdığını belirttiği oyununun teması töredir. Ancak töre olgusu metinde farklı yüzleriyle bir arada ele alınmıştır. Oyunun konusunu oluşturan kan davası, töre olgusunun karanlık yüzünü temsil eder. Erkek egemen toplumun, feodal düşüncenin binlerce yıllık kalıntısı olan kan davası Anadolu'da hala hüküm sürmektedir. Çolakgiller'le Karagiller arasında trajediye yol açan da bu kan davasıdır. Oysa aynı Töre, eve sığınan bir misafirin canından, malından sorumlu olmayı da gerekli kılar. Kız istemek, sevdalıları, kavuşturmak da töredendir. Töre oyununda, onun iyi ve kötü bütün yüzlerini bir arada görürüz. Delikanlı'nın canını kurtaran töreye sığınma hakkıdır.

¹⁷⁷ Turgut Özakman, Toplu Oyunları 1, Ayşegül Yüksel, "Turgut Özakman'ın oyun Yazarlığının Gelişim aşamaları", Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2002, 27-28.s

¹⁷⁸ y.a.g.e.,28.s

DELİKANLI- Dur Nene, kızma, tövbe. Ben kendi canımı kurtarmak için buradayım.
NENE Ne demekmiş o?
DELİKANLI Bir dadaşın evine kim gelirse geldin, Tanrı misafiri sayılmaz mı?
NENE Sayılır.
DELİKANLI Kapının eşiğini aşip da dışarı çıkmadıkça canı güvence altında değil midir?¹⁷⁹

Her evin kendine has bir töresi vardır. Evin sessiz yasasıdır töre.

NENE Ev ne demektir Hasan'ım? Bir evin kapısı kapandı mı, ne bey buyruğu işler, ne padişah yasası. Her ev kendi töresince yaşar. Yoksulun bile evini kale bilmesi, saray sanması bundandır. Bağrına taş bas, töreyi bozma. Töresiz ev, esir pazarı kuru kalabalık. Dedim işte diyeceğimi.¹⁸⁰

Evin sırrını saklamak, açığa vurmamak törenin bir başka boyutudur. *NENE Evin sırrının saklamak da töredir oğul!*¹⁸¹ Töreyi bozma hakkı evin sahibine aittir. *KARA HASAN Bunlardan birine kötü gözle bakarsan töreyi bozmak hakkımdır, o saat vururum seni.*¹⁸² Kana Kan Cana Can ise baş töredir. Törenin en karanlık yüzüdür.

NENE Töreye sığınmıştır. Canı bize emanettir.
KARA HASAN Niye? Dedem, babam, kardeşim devrilip gitti benim ana. Bacımın eri, oğlu gitti. Damadım gitti. Dal gibi iki oğlum gitti. Kana kan, cana can. Bu da töre. Ama bu töre has töre, baş töre.¹⁸³

Töre oyununun bir yüzü ölüme bir yüzü hayata dönüktür. Kan davası ölüm getirir, aşk ise hayattır. Karşıtlık yaşam ve ölüm arasında kurulmuştur. Güçlü yan temalar töre ve kan davasının dengelenmesini sağlar. Sekiz kadın, kanlısı oldukları delikanlının etrafında ona, birbirlerine ve hepsinden öte iyicil olana yönelik, giderek güçlenen bir sevgi ve bağlılıkla birlik oluşturur. Bu dayanışma, kadının barışçıl gücünün ürünüdür. Her karakter farklı bir açıdan hizmet eder. Nene otoritedir, evin büyüğüdür, gücünü iki ailenin barışmasından yana kullanır; Büyük Gelin affedicidir gücünü acılarını bastırmak için kullanır. Zühre âşıktır; gençliği ve kalbi ona korkmadan, tutkuyla sevme gücü vermiştir. Ana akıl sahibidir. Tıpkı Büyük Gelin gibi acılarını bastırmayı bilir. Gücünü diğer kadınlar gibi aşktan ve barışmaktan yana kullanır. Genç Yeğen, kadınlar arasına katılmakta bir süre ayak direse bile sonunda

¹⁷⁹ Turgut Özakman, Toplu Oyunları 1, Töre, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2002, 153.s

¹⁸⁰ y.a.g.e., 156.s

¹⁸¹ y.a.g.e., 157.s

¹⁸² y.a.g.e., 158.s

¹⁸³ y.a.g.e., 155.s

yola gelir. Anasından yediği dayak boş inadını söndürür, ana dayağında insanı yola getiren bir güç vardır. Hala cesarettir. Kan davasını sürdürmek isteyenlerin, sevgiyi bilmeyenlerin karşına çıkacak güç ondadır.

HALA- Hiç sevmemiş ki bunlar. Hep sevilmişler. Ne acımayı bilmişler ne bağışlamayı. Tamamdır ana! Ağam duyunca kızılca kıyamet mi koparmış. Koparsın! Canımızı mı yakarmış yaksın! Şu kısır karıyla şu kız kurusu beni de çıldırttı. Sonuna kadar varım. Emret oğlanın evine gideyim. Şimdi canımı alacak değiller ya! Hey kadınlar derim, bize kanı balla yağmak yaraşır derim. Gelin şu oğlancıkla şu kızı baş göz edelim derim... Yalvarırım, ağlarım.¹⁸⁴

Kız, sağduyudur. Olan biteni izler, diğerlerine kulak verir ve kızı Zühre'nin sevgisine inanır. Delikanlı'yla görüşmesine, çocukça oyunlar oynamasına hayaller kurmasına izin verir. Evlenmelerine rıza gösterir. Delikanlı Zühre ile kaçmak istediğinde itiraz etmez. O da öbür kadınlar gibi kan davasının bitmesini, ölümlerin son bulmasını, barışı isteyen bir güçtür. T. Özakman sekiz farklı kadın karakter aracılığıyla tek bir dünya, tek bir yürek yaratmayı başarmıştır. Kadınlar aşka, hayata, neşeye, canlılığa inanırlar. Her birinin temsil ettiği değer bir yan tema yaratır. Böylece oyun **töre** teması etrafında **kan davası**, **aile**, **yas**, **intikam**, **düşmanlık**, **ölüm** gibi negatif ve **yaşam**, **barış**, **aile**, **dostluk**, **itaat**, **neşe**, **güven**, **gücün iyiye kullanılması**, **yaşama sevinci** gibi pozitif yan temalarla örülerek her iki kutupta da dengelenir. Ancak yine de kazanan törenin karanlık yüzü, kan davasıdır. Ölüm, Oğul'un eliyle gelir.

Kara Hasan'la Ana'nın Oğlu da Delikanlı kadar gençtir. O da aile içinde töreyle, ölüme tanık olarak büyümüştür. Tıpkı Delikanlı'nın eline bir silah tutuşturulması gibi Oğul'un eline de bir tüfek verilmiş ve kanlısını gördüğü yerde öldürmesi istenmiştir. Böylece intikam alacak, güç sahibi olacaktır. Ancak Delikanlı'nın aksine Oğul köyden hiç çıkmamıştır, İstanbul'u görmemiştir. Onun gibi yaşama, neşeye, aşka yatkın değildir. Öldürmekten korkmaz ve Delikanlı'nın ölümü Oğul'un elinden olur. Gururla, kanlısını vurduğunu bildiren sesinde bir müjdenin sevinci vardır oysa eve farkında olmadan korkunç felaket getirmiştir. Aynı yaşlardaki bu iki karakter ince bir denge üzerine kurulmuş Töre oyununun içyapısı hakkında bilgi verir. Metin boyunca pozitif ve negatif değerlerle yüklü sahnelerin birbirini takip

¹⁸⁴ y.a.g.e., 179.s

etmesi, karşıtlıkların aynı derecede güçlü olgular arasında kurulması Töre oyununun bir yönüyle bir denge oyunu olduğunun göstergesidir.

Töre ölüme karşı yaşamı savunmayı seçen, ailedeki erkeklerin çoğunu yitirmiş sekiz kadının öyküsüdür. Kadınların bile ellerinde silah düşman izi sürdüğü bir karabasan ortamında yaşanan dram, gözleri görmeyen Nen ve Torun Zühre üstünde odaklanır. Zühre sevgiyi ve yaşama sevincini, iki aile arasındaki kan davasının son hedefi olan, öldürmek için dağ tepe aradıkları, can düşmanları Delikanlı'dan öğrenir. Canını kurtarmak için onlara sığınan Delikanlı'yı töre gereği öldüremezler. Delikanlıdan taşan yaşama coşkusu ise yalnızca Zühre'nin ve ötmeyi bilmeyen kuşunun değil karalar bağlamış yedi yaşlı kadının içinde de sevince benzer bir şeyler yaşartır. Özakman'ın fantezi yaklaşımı bu noktada ortaya çıkarak gerçekçi yaklaşımla amaçlı olarak çelişip oyunun oyunsuluğunu ön düzeye getiriyor. Delikanlı düşmanı olması gereken sekiz kadını eğlendirmek için İstanbul'da izlediği sahne eğlencelerinin taklidini çıkarır.¹⁸⁵

Oyunun Konusu

Turgut Özakman'ın 1985 yılında kaleme aldığı iki perdelik oyunu bir trajedidir. Bununla birlikte gülmece öğelerinin ustalıkla kullanıldığı metinde trajik olanın çoğu kez komik olanla dengelendiğini görürüz. Yazar, seyircinin kendini karanlık, yas dolu duygulara bütünüyle kaptırmasına izin vermez. Işıklı bir gençlik sevdasının ardında ona umutlu bir yolun kapılarını açar.

Oyunun konusu 1900'lerde Erzurum yöresinde yaşandığı varsayılan bir kan davasına dayanır. Karagil ile Çolakgil aileleri arasında yıllardır sebebi açıklanmayan, belki de çoktan unutulmuş bir kan davası hüküm sürmektedir. *ZÜHRE Niyedir bu yamanlık Nene? / NENE Bizden biri Çolakgillerden birini vurdu. Çolakgillerden biri de bizden birini. Böylece devrilip geldi bu kin bu güne.*¹⁸⁶ Vurma sırası Çolakgiller'e geçmiştir ve Çolakgiller kısa bir zaman önce Karagiller'den kalan son erkek Delikanlı'nın köye döndüğünü öğrenmişlerdir. Hem Muhtar hem de kadınlı erkekli bütün Karagiller Kara Hasan'ın büyük kardeşi, Büyük Gelin'in kocası Yakup'u istemeden vurup sonra da kaçan Delikanlı'nın peşindedir. Birinci tablo, evin iç avlusunda toplanmış aile fertlerine sandıktan çıkan silahların dağıtılmasıyla

¹⁸⁵ y.a.g.e., 28.s

¹⁸⁶ y.a.g.e., 152.s

başlar. Nene, Zühre ve Küçük gelin dışındakiler silahlarını alarak Delikanlı'yı gördükleri yerde "haklamak" için evden çıkarlar.

KARA HASAN- Haydi! Telaş etmeyin, beni gözleyin, oğlanı kollayın. Görünce basın kurşunu, canını cehenneme yollayın. Oğul, koru kendini gözünü seveyim. Ana, kızlar bizden başkasına kapıyı açmasın. Kimseye güvenmeyin. (Zühre'ye) Korkma yavrum dayının kanı yerde kalmayacak. Yüreğini serin tut gelinim, o canavar bugün kuş olsa uçamaz, kurt olsa kaçamaz. Yakup'un öcünü alacağız.¹⁸⁷

İlk tablo serimin süratle verildiği, olayların hızla geliştiği bir tablodur. Nene, Zühre ve K. Gelin karakterlerini gidenlerin ardından hemen tanırız. Nene, evin büyüğü ve otoritesidir. Söz söylemek hakkı vardır ve onun Küçük Gelin'e uyarısı bitmek bilmeyen kan davası, bitmek bilmeyen ölümler hakkında ne düşündüğünü seyirciye açıklar: *NENE Memelerin süt dolu. Ak sütle doyur bebemi. Kara kinle değil.*¹⁸⁸ / *KÜÇÜK GELİN Vurdular... Vurdular iblisi! NENE Bir ana daha yandı!*¹⁸⁹ Sahne dışından silah sesleri gelir ve Delikanlı elinde toplu tabancası ile avluya dalar. Vurulmuştur. Kadınlar şaşkınlık içinde gelenin Delikanlı yani peşinde oldukları Çolakgillerin Mustafa olduğunu öğrenirler. Yaralı olan Mustafa, töreye sığınmak istemektedir. Evdeki kadınları tepkisi daha sonra diğer kadınların da takip edecekleri yönelişlerin küçük bir modelini yaratır. Nene önce şüpheyle yaklaştığı Delikanlı'ya niyetini öğrenince inanır. *DELİKANLI Ölüm korkusuyla yaşamaktan tükendim Nene. Bıktım utanmaktan. Anama da yazıktır. Burası Dadaş kara Hasan'ın evi. Sığınyorum işte. Bağışlarsanız çeker giderim.*¹⁹⁰

Nene gözlerini kendi oğlu ölünce kaybetmiştir. Küçük Gelin'in itirazına rağmen "kadınların payına sabır düştüğünü" söyleyerek Delikanlı'yı Zühre ile içeri yollar. Az sonra onu ellerinden kaçırdıklarını düşünen Kara Hasan ve diğerleri gelirler. Nene yalansızca, apaçık bir biçimde Delikanlı'nın eve sığındığını ve bu sığınmanın töre hakkı olduğunu söyler. Kara Hasan'ın tıpkı kan davasında olduğu gibi bu konuda da töreye uymaktan başka şansı yoktur. İstemedi de olsa onun evde kalacak olmasına rıza gösterir. Yakup'u nasıl vurduğunu, niye vurmak zorunda kaldığını anlatan Delikanlı'ya yönelik şefkat duyguları ve acıma Nene ve

¹⁸⁷ y.a.g.e., 151-152.s

¹⁸⁸ y.a.g.e., 152.s

¹⁸⁹ y.a.g.e., 152.s

¹⁹⁰ y.a.g.e.,152.s

Bacı ile ilk kez bu tabloda kendini gösterir. Zühre kendini tutamaz ve çocukça bir saflıkla anlatılanlara güler. Anlarız ki Delikanlı da kan davasının bir başka kurbanıdır.

DELİKANLI Belki biliyorsunuzdur, İstanbul'a kaçtım, yıllarca önce ablamla eniştemin yanına, bu işe bulaşmamak için. İstanbul'da gezip tozuyorum, okuyup yazıyorum. Anamı da özlemesem keyfim beylerde yok. Sizin Yakup ağa küçük ağamı vurunca haber geldi. Avrat gibi gezeceğine gelsin, alınacak öcümüz vardır diye. Kuş vurmamışım, tavuk kesmemişim, koca adamı devirmek ne haddime. Dinleyen kim eniştem getirip eve teslim etti beni, kendi kaçtı. Bir tabanca verdiler elime sına bakalım dediler. Sınamamak olmaz. Tetiği çekmemle güm, sırt üstü yere yuvarlanmam bir oldu. Derken Yakup ağayı gösterdiler uzaktan. Dağ gibi adam, vurmağa elim varmaz dedimse de kızlar bile üzerime çullandılar. Yalanım varsa anam ölsün. Bu nasıl bir kindir ağam?(...) Baktım ki çaresi yoktur; iki el kurşun sıkayım bacağına dedim kendi kendime, o birkaç ay yaralı yatar ben birkaç ay mapus, sıramızı savarız dedim. Ama beceremedim ağam, ne hayvanım, Tetiğe bastığım sıra Yakup ağa da kendini yere atmaz mı? Eyvah, vurdum kendimi dağlara. Hem koşuyorum hem ağlıyorum. Ne fayda olan olmuş, anamı göresim gelince, arada bir köye inmeğe başladım. Anladım ki benim ağlamam yetmez. Beni vurup anamı ağlatmanız gerekmektedir. Ben de zillete katlanıp töreye sığındım. Hepsi bu.¹⁹¹

Birinci tablo Nene'nin yüzünde kalan bir nokta ışıkla son bulur. Bu nokta ışık daha sonra diğer sahne geçişlerinde de kullanılacaktır. İkinci tablo on gün sonrasına açılır. Delikanlı iyileşmeye başlamıştır. Zühre'nin bu haberi bir müjde gibi verişinden oğlana giderek ısındığını, geçen süre zarfında ona alıştığını anlarız çünkü çocuk olduğu için Delikanlı'ya bakma görevi ona düşmüştür. Daha fazla konuşmak, paylaşmak isteği açıkça kendini hissettirir. Delikanlı'yı neredeyse zorla, kolundan sürükleyerek Nene'nin yanına getirir. Bu tablo "oyunsuluğun" ön planda olduğu, güldürü öğeleriyle yüklü, rahatlatıcı, sıcak bir sahnedir. Delikanlı, önce Zühre'nin ötmeyi bilmeyen kuşuna ıslıkla ötmeyi öğretir. Simgesel değeri yüksek, oldukça önemli bir eylemdir bu. Saka kuşunun ötmeyişi, Zühre'nin yaşanamayan gençlik neşesinin, Karagiller'in evinde kaybolup giden yaşama sevincinin bir göstergesidir. Delikanlı İstanbul'da seyrettiği Ramazan eğlencelerini taklitlerini yaparak anlatınca Zühre'nin sevinci iyice yükselir. İki genç arasında doğacak olan aşkın tohumları bu sahnede atılır sanki. Eğlenmek duygusu onları korkudan,

¹⁹¹ y.a.g.e.,158-159.s

yastan, kan davasından daha yakın kılar. Nene Zühre'nin coşkusu paylaşılmaktadır fakat bir taraftan da çekilir: *ZÜHRE Nene, Nene pır pır kuşluğuna kavuştu, Pır Pır türkü söylüyor. Pır Pır sevinç içinde (kendince oynayarak bir türküyü başlar) / NENE Zühre! Zühre! / ZÜHRE Ne var? / NENE Olmaz kızım. / ZÜHRE Sahi şakımak bana yakışmaz, kuş değilim ki. Karagiller'in torunuyum. / NENE Biri duyar diye kaygılanırım kızım. Yoksa içim parçalanmaktadır. Senin de çocukluğun kursağında kaldı.*¹⁹²

Ancak bu eğlenceli sahne Küçük Gelin ve Büyük Gelin'in çamaşırdan dönmeleri ile kesintiye uğrar. Dışarıdan evin içinde şarkı söylendiğini duymuşlardır. Olanları öğrenince şaşırırlar. İkisi de Delikanlı'nın ortalarda gezinmesinden, rahatça, neşe içinde hareket etmesinden rahatsız olur. Özellikle Büyük Gelin daha kararlıdır ve öfkesi ve kini daha büyüktür. O Delikanlı'nın yaşamaya devam etmesini bile istemez. Oysa az sonra Delikanlı'nın taklitleri onları da güldürecektir. Nene yine ilk kez bu sahnede Zühre'nin Delikanlı'ya âşık olduğundan kuşulanır. Küçük Gelin'den onun yüzüne bakmasını, duygularını yüzünden okumasını ister. Bu istek, Küçük Gelin ve Nene arasında yakın bir ilişkinin olduğunun da işaretidir. Küçük Gelin Büyük Gelin'e oranla daha yumuşak başlıdır. Nene'nin isteğini yerine getirir. Sahne, Karagil ailesinde kadınların birazcık eğlenceye, neşeye ne kadar hasret kaldıklarının ortaya çıktığı bir canlanma sahnesidir. Ölüm üzerine kurulu oyun burada canlanmayı anlatır, yaşama sevinciyle birlikte sevinci över.

BÜYÜK GELİN Sen mi istedin?

NENE Ben ya! Ölüm sessizliği az kaldı beni bile yıldıracaktı. Ölümü nazlandırmağa gelmez hey kızlar. Siz sevgiyi şımartmağa, sevinci azdırmağa bakın. Hepiniz için ağladım, hepiniz için ağlarım. Zühre!

ZÜHRE Buyur Nene

NENE Çağır oğlancığı, gelsin de gülün biraz.¹⁹³

İkinci tablo Kara Hasan'ın gelişyle son bulur. Kara Hasan kadınlardan Delikanlı'nın iyileştiğini öğrenir. Onların bunu bilmesi öfkesini daha da arttırır çünkü hastalığıyla ilgilendiklerinin işaretidir. Kadınlar gizli bir suç ortaklığıyla az önce yaşananları kendisinden gizlerler. Ancak Kara Hasan sezgisel bir güçle anlamış gibidir. Kuşun şakıması hep birlikte yaşadıkları eğlencenin bir ipucudur sanki...

¹⁹² y.a.g.e.,162.s

¹⁹³ y.a.g.e.,165.s

Devam edip gitmektedir. Kara Hasan hışımla çıkarken Nene ardından “*bu sevgi çığığdır Hasan’ım bastırmağa senin bile gücün yetmez*” diye seslenir. Taraflar belirgin biçimde ayrılmaya başlamıştır. Nene barışın ve hayatın gücü olduğunu artık açıkça ortaya kor. Zühre de apaçık ortada olan aşkını herkesin içinde, yüksek sesle söyleyivermiştir.

Üçüncü tablo, töreye ve kan davasına karşı son bir direnişin, birliğin ortaya çıktığı, kadınlar arasındaki çelişkilerin giderek törpülediği bir sağduyu sahnesidir. Zühre aşkını açığa vurmuş olmaktan utanç içindedir. Delikanlı’ya karşı kafasını karıştırıp, gönüne bu sevdayı düşürdüğü için çocukça bir hınç besler. Oysa Nene çoktan kararını vermiştir. Gençleri evlendirmek, âşıkları kavuşturmak kan davasını bitirmenin yoludur. Diğerleri bu olanaksız işin nasıl olacağına şaşır kalırlar. Yeğen “*Zühre’nin yüzünü görünce içimden tükürmek geliyor*” diyerek çıkar gider. Ana, Zühre her şeyi apaçık etmişken dönüş olmadığını, hemen bir çare bulmaları gerektiğini bilir. Küçük Gelin ise gençler arasındaki taze aşkın neşesine kendini çoktan kaptırmıştır. Bilezikler, kolyeler, yüzüklerle Zühre’yi süsler, yeni gelin gibi evin içine salar. Nene’nin duası o güne dek kendisi için hiç bir şey istemediği Allah’adır.

NENE Hey benim güzel tanrım, iyi tanrım, hoş tanrım. Seni bir gün olsun kendim için rahatsız ettim mi? Etmedim. Hiç para, pul, mal, mülk istedim mi senden? İstemedim. Hiç şikâyetçi oldum mu? Olmadım. Kurban olayım, şimdi cam dardadır. Yüzümü kara çıkarma. Zühre benim kuzumsa senin de bir kulundur. Bir başıma bırakma beni.¹⁹⁴

Delikanlı da evden ayrılmaya, gitmeye karar vermiştir. Bunun için Kara Hasan’a yalvarmayı kafasına koymuştur. Onun gitmek isteğinde Zühre’ye duyduğu aşkın etkili olduğu, aşkını açamadığı, bir çare bulamadığı için ölümü göze aldığı hemen ortaya çıkacaktır. Utana sıkıla, birbirlerinin yüzüne bakamadan fakat saflıkla, saka kuşuyla konuşur gibi duygularını itiraf ederler. Sevgilerini bile utanmadan söyleyemeyen iki gencin naifliği, küçük saka kuşu sahnenin duygusal yoğunluğunu arttırmada önemli bir rol oynar. Sahne Mustafa’nın kaçtığı haberi ile noktalanır.

¹⁹⁴ y.a.g.e.,175-176.s

Dördüncü tablo final anına dek gittikçe büyüyen bir umut sahnesidir. Sahne yine iç avluda, aynı günün akşamına açılır. Delikanlı'nın gidişi bütün planları altüst etmiş gibi görünmektedir. Zühre odasına kapanmıştır. Onun üzüntüsü kadınların biraz daha gençlerin sevgisi etrafında kenetlenmelerine, koruma güdülerinin iyice ortaya çıkmasına yol açar. Büyük Gelin, kimsenin odasından çıkaramadığı Zühre'yi alıp getirmek, dışarı çıkartmak işini üstlenmek ister. Onun bu isteğinden kendi acısından, yasından barış ve sevgi uğruna bütünüyle vazgeçtiğini anlarız.

BÜYÜK GELİN İzin varsa Zühre'yi ben alıp getireyim.
NENE Etme büyük gelin. Zühre sana kırgındır. Sesini duyunca kapısına bir kilit daha vurmaz mı?
BÜYÜK GELİN Sanmama Nene. Sesimden anlayacaktır ki dostuyum. Neden dersen, ben de erimin kuzusuydum. Yüzüme bakarken sevgiden gözleri dolardı. Bebem olmuyor diye utanıp ağlasam, sen kendin bebesin der, kucağında gezdirir, onurumu kollardı. Devrilip gidince kinim boyumu aştı. Öfkeme dizgin vuracağıma kamçı vurdum. Bilirim yanlış ettim ama ettim. Zühre de bu sabah ersiz kalmıştır. O da adak mumu gibi yana yakıla bitecektir. Bizden biri olmuştur gayri. Vursa kılım kıpırdamaz, kesse kanım akmaz. Ne istese yaparım.¹⁹⁵

Büyük Gelin'in eyleminde kendini gösteren büyük hoşgörü ve anlayış kadınlar için rahatlatıcıdır ancak bu sefer de Delikanlı'nın evden kaçışını nasıl izah edecekleri korkusuna kapılırlar. Kara Hasan ve Oğul henüz Delikanlı'nın kaçtığıını bilmemektedir ve töreye göre evden adımını attığı an vurulacaktır. Nene, "eşek oğlan! Hepimizi kuru ot gibi yaktı gittin!" diyerek Zühre'nin ona yönelik sevgisinde hepsinden bir pay olduğunu açığa vurur. Ancak bu kaygı ve üzüntü uzun sürmez. Bir gürültü olur, hepsi o yana dönerler. Delikanlı tıpkı başlangıçtaki gibi toz toprak içinde girer. Kadınlar ayağa fırlarlar. Delikanlı Zühre'yi Allah'ın emri ile istemeye gelmiştir. Onun sesini duyan Zühre sevinç çığlıkları atarak odasından fırlar. Sevenler coşkuyla kucaklaşır.

Kara Hasan'ın gelişi kan davasının tümüyle son bulacağı, sevenlerin kaçarak da olsa muratlarına ereceklerinin bir işareti gibidir. Nene, oğluna gençlerin aşkından söz eder. Akılla yola getirmeye çalışır. Ona kendi babasıyla evliliğinin de kaçarak olduğunu ama sonra torun doğunca babasının hepsini birden bağrına bastığını anlatır. Kara Hasan sessiz kalır ancak bu sessizlikte gizli bir kabul vardır.

¹⁹⁵ y.a.g.e., 181.s

Odasına çekilip yatacağını söyleyerek çıkar. Nene, oğlunun açıkça konuşmadığını fakat olacaklara rıza gösterdiğini anlamıştır. Kara Hasan'ı ilk kez silahsız gördüğümüz bu sahne değişen tutumunun da bir işaretidir. Ertesi gün muhtarın evi arayacak olması Delikanlı ile ilgili acil bir karar vermek gerekliliğini de gündeme getirmiştir. Bu gece Zühre'yi de alarak kaçmak gitmek zorundadır. Kara Hasan'ın Zühre'ye vedası bir bardak su isteme bahanesiyle olur. *NENE Zühre sen misin? ZÜHRE Benim Nene. NENE Deden bir şey dedi mi? ZÜHRE Demedi. / NENE Demedi. / NENE Hiç mi? / ZÜHRE Ama kaç zamandır öpmezdi, öptü. Saçımı okşadı.*¹⁹⁶ Bu onaylayıcı veda kadınların coşkusu arttırır. Delikanlı silahını bile almadan çıkar. Kadınlar aceleyle giydirirler Zühre'yi. Az sonra dışarıdan beklediğine dair Delikanlı'nın ıslığı duyulur. Saka kuşu coşkuyla karşılık verir bu ıslığa. Zühre annesiyle kucaklaşmak için yöneldiğinde bir silah sesi duyulur.

NENE Güzel tanrım.
KADINLAR Hayır!
OĞUL Baba vurdum! Vurdum iti. (içeri girer) Sevinç içindedir.
Vurdum! Vurdum! Dışarıda vurdum! Töre'yi bozmadım.
Dışarıdaydı soysuz. Söğütlüğe kaçıyordu. Alnından vurdum!
Baba! Vurdum! Vurdum! Vurdum!¹⁹⁷..

Töre bir felaketle sonuçlanmıştır. Başından beri inatla barışa doğru gelişen olaylar beklenmedik bir şekilde son bulur. Dışarıda, üstelik silahlı olduğu unutulmuş Oğul bekleneni yapmış ve Delikanlı'yı bahçeden adımını atar atmaz, karşılaştığı ilk yerde vurmuştur. Artık bu ölümden kan davasından öte bir anlam vardır. Silah babadan oğla geçmiştir, oğullar babalarından ne öğrenmişlerse onu sürdürmektedirler üstelik onların değişimi babalarinkinden kadar kolay olmamaktadır. Burada ihmal edilmiş bir tehlikenin sinyali vardır. Durum çoğu kez istense bile felaketin önüne geçilemeyeceği çünkü hatanın bambaşka bir yerde ve çok büyük olduğu bilgisini verir. Kimsenin Oğul'a kızmaya hakkı yoktur o kendinden isteneni, bekleneni yapmıştır bu yüzden de gururlu ve sevinçlidir.

¹⁹⁶ y.a.g.e., 187.s

¹⁹⁷ y.a.g.e., 201.s

“Töre” Oyununda Kişileştirme ve Aksiyona Bağlı Olarak Ortaya Çıkan Dramatik Motifler

Töre teması ekseninde kan davası, intikam, ölüm, barış, aile, yaşama sevinci, aşk gibi yan temalarla desteklenerek geliştirilmiş olan Turgut Özakman'ın “Töre” adlı oyununda farklı düzlemlerde çeşitli Dramatik Motifler metni bir ağ gibi örmüştür. Kişiler ve onların eylemleriyle ortaya çıkan bu Dramatik Motifler'in her biri bağımsız kavramsal bir içerik taşır ve karakterin biyo-psiko-sosyal özelliklerinden birine ya da birkaçına birden bağlanarak işlev görür. Zaman zaman saka kuşu gibi plastik öğelerle de desteklenerek nesne düzeyinde ortaya çıkabilen bu Dramatik Motifler oldukça çeşitlidir ve özellikle kadın karakterlerin kişileştirme ve eylem düzeyinde derinleşmesine, renklenmesine katkıda bulunurlar. Böylece **ana sevgisi, sağduyu, sabır, kadının gücü, neşe, kısırlık, evlilik, çocuksuluk** gibi Dramatik Motifler farklı karakterler ve eylemleri aracılığıyla tema ve yan temaları destekleyecek biçimde ortaya çıkarlar.

Kan davasının taraflarından biri olarak Karagiller her şeyden önce bir ailedir. Kadın ve erkek karakterler bu ailenin fertleri olarak zaman zaman çatışmalar dahi belli bir birlik ve uyum içinde hareket etmeye, aile bağlarını kopartmamaya özen gösterirler. Olaylar dizisi boyunca güçlü bir içerik olarak varlığını sürdüren **aile, ailenin birliği yan teması** oyun kişilerinin tümünde birden kişilik özelliği ve eylem düzeyinde açığa çıkar. Ailenin birliğini desteklediğini ve ona belli bir derinlik kattığını gördüğümüz Dramatik Motif ise Nene kişileştirmesinde varlık bulan ve aile içi hiyerarşiyi işaret eden **Otorite**'dir. **Nene** gücün akıl yoluyla ve iyiye kullanılmasının en güçlü temsilcisidir. Onun iyicil otoritesi aileyi çatışmaktan; kin, hırs, düşmanlık gibi duygulara kapılmak ve kan davasına hizmet etmekten korur. **Sabır** nene kişiliğinde ortaya çıkar.

Töre oyunu kan davası gibi erkek egemen toplum yapısının ürünü olan bir olgu etrafında örülmüş de olsa Karagil ailesinin büyüğü bir kadındır. Nene karakteri yaşlılık, körlük, gücünün bir simgesi olarak baston taşımak, başköşede oturmak gibi farklı özelliklerle oyun boyunca bu otoriteyi sergiler. Zühre'nin aşkını ilk hissedeni, Küçük Gelin'e bebeğini sevgiyle beslemesi konusunda uyarıda bulunan, Delikanlı'nın evde kalmasına, töreye sığınmasına izin veren, Kara Hasan'ı artık silah taşımaması için uyarayan, Zühre ile Delikanlı'nın aşkından söz eden hep Nene'dir.

Nene, olayların gelişimine yön veren anlarda kendi otoritesinden aldığı güçle hareket eder ve çoğu kez de başarılı olur. Çünkü onun eylemlerinde barıştan, iyilik ve sevgiden yana işleyen bir sağduyunun etkisi vardır. Nene kördür. Gözlerini dayanılmaz bir acı yüzünden kaybetmiştir. Üzüntü onun ışığını söndürmüştür. Ancak kalbinde yanan ışığı değil. Körlüğü etrafında olup biteni görmesine engel olmaz. *NENE Babamın kocamın ölümlerine katlandım da ilk oğlum ölünce gözlerim sönüverdi.*¹⁹⁸ Aksine kimsenin göremediklerini önce o görür.

NENE Küçük Gelin!
KÜÇÜK GELİN Efendim Nene?
NENE (çevreyi dinleyerek) Otur. (...) Yalnızız değil mi?
KÜÇÜK GELİN Evet.
NENE Zühre'nin sesini kolluyorum ama yüzünü okuyamıyorum. Bir bak bakayım ne diyor yüzü? Sonra bana anlatırsın he mi?¹⁹⁹

Nene'nin körlüğü ve yaşlı yüzü onun gücünü, otoritesini arttıran özellikler olarak ortaya çıkar. Sahne geçişlerinin tümü Nene'nin yüzüne odaklanan aydınlık bir ışıkla bu tersinlemeyi vurgulayacak biçimde gerçekleşir. Işıklar söner. *Bir ezgi yükselir. İkinci bölüm başlayana kadar Nene'nin yüzünde bir nokta ışık kalır.*²⁰⁰ Yalnız oyunun finali farklı bir ışıkla gelir. Nene yani barış, iyilik ve sevgi ölüm oyununu kaybetmiştir. Nene'nin yüzü sahneden çekilir ve yerini kan kırmızı bir ışık alır. *Ses yankılanırken bohçanın üzerine kan kırmızı bir ışık düşer. Kuş olanca neşesiyle şakımağa başlar. Işık sahneyi kaplarken bir ezgi yükselir.*²⁰¹ Nene'nin yüzü tecrübenin, acının, sevginin her çeşidini bilen bir kadın yüzünün evrensel ifadesi gibidir.

Nene'nin otoritesini vurgulayan bir başka unsur bastonudur. Bastonunu hiç bırakmaz. Kalabalığı toplamak ya da bazen birini çağırmak istediğinde bunu bastonunu yere vurarak yapar. Büyük kararları alırken, etrafındakilere yapacaklarını söylerken genel olarak otoritesini kullanırken bastonundan güç alır: *Ertesi sabah. Nene her zamanki yerindedir. **Bastonu ile yere vurur, merakla bekler, Küçük Gelin gelir.***²⁰² Nene, coşkusunu da bastonunu yere vurarak paylaşır. Vurma eylemi bir pekiştirme gibidir. Karakterin fiziksel eylemine çeşitlilik ve renk katar.

¹⁹⁸ y.a.g.e.152.s

¹⁹⁹ y.a.g.e.,156.s

²⁰⁰ y.a.g.e.159.s

²⁰¹ y.a.g.e.,189.s

²⁰² y.a.g.e.170.s

NENE Sıçrayacak kadar aklın vardı da niye düşünüp bir çare söylemedin? Ne edeceğiz diye sana üç kere sordum. Mızıldanma gayri. Tek çare bunların başını bağlamaktır. Oğlan evde kalır, kalması yakışık alır. Şeker gibi kız, yağ gibi çocuk. Unu mu esirgeyeceğiz? Karıp helva yapalım, bu iş bitsin. (Bastonunu yere vurur)

Nene kararlı, kafasına koyduğunu yapan, zorluklardan yılmayan bir karakterdir. Bu özellikleri onun en olmayacak işlerin bile altına girmesine, onların içinden başarıyla çıkmasına yardımcı olur. Bu boyutuyla tipik bir Anadolu kadınıdır. Sözü dinleten, doğru bildiği yoldan ayrılmayan bir Ana'dır. Başarısı otoritesini sağlamlaştırır. Nene'nin niyetleri aile fertleri arasında çoğu kez hayretle karşılanırsa bile kimse onun gücünden şüphe duymaz. *NENE üzülme koca gelin. Hangi işimiz zahmetsiz ki? Haydi görümceni, kızını, yeğenini, gelinlerini topla da anlat. Neneniz böyle düşünür de. De işte! Oyunbozanlık etmezlerse ben bu işi bu akşam kotarırım. Kin evi, düğün evi olur. Haydi kızım!*²⁰³ Ancak oyunda otoriteyi temsil eden bir karakter daha vardır. Otoritenin hırçın, kindar kavgacı yüzü Kara Hasan'dır. Nene'den sonra gelir fakat en büyük erkeği olmakla hepsinin üstünde bir güç sahibidir.

Nene ve Kara Hasan'ın farkı metnin ilk sahnelerinde hemen açığa çıkar. Kara Hasan'ın otoritesinin ölüme hizmet edeceği, bir felaketle sonuçlanacağı bellidir. Bir kurt gibi avının peşinden ayrılmaz, annesinin isteğine ve töreye uyup Delikanlı'nın evde kalmasına izin verdiğinde bile pusuya yatar. Eylemlerinin sonucu Zühre'nin ve kendi oğlunun felaketi olacaktır. Oğlu katil olur, Zühre Büyük Gelin'in söylediği gibi ersiz kalır. Kara Hasan'ın sağduyulu davranmaya başlaması trajediyi önleyemeyecektir çünkü oğluna silahı veren de onu bir kin duygusuyla yetiştiren de kendisidir. İlk sahne oğul ve baba arasındaki bu benzerliği, iş birliğini vurgularcasına silahların dağıtılmasıyla başlar. Silahları oğlunun elinden alıp kadınlara veren Kara Hasan'dır.

Nene sedirde oturmaktadır. Zühre ve kucağında bebesiyle küçük Gelin, geride ayakta dururlar. Oğul silah sandığından tüfek çıkartıp kara Hasan'a verir. Kara Hasan da sırası gelen kadına. KARA HASAN Al kadını, al bacım, al kızım. Al gelinim! Al yeğenim! Aç kapıyı oğul! Dikkatli ol!²⁰⁴

²⁰³ y.a.g.e.175.s

²⁰⁴ y.a.g.e., 151.s

Kara Hasan'ın otoritesinin simgesi tüfektir. Kol demiri kalkıp kapı dışarı açıldığında Kara Hasan da tüfeğini alır. Onun bu eylemi öfke ve kinden olduğu kadar biraz da korkudandır. Oğlunun vurulmasından korkar fakat başkasının oğlunu vuracak olmakta bir sakınca görmez. Sağduyu sahibi değildir, oyun boyunca yalnız onun ve oğlunun güldüğüne hiç şahit olmayız. Töreye uymak ister fakat Nene'nin aksine törenin karanlık yüzüne uygun davranır. Silahını bıraktığında çok geç kalmıştır.

NENE gayri silah taşımayın diyorum, dinlemiyorsunuz!
KARA HASAN Silahsız olur mu ana?
NENE Çolakgiller'de er kalmadı. Kadınlardan mı korkarsınız?
KARA HASAN Hepsi silahlıdır.
NENE Silahsız erkek daha erkektir oğul!
KARA HASAN Kendim için mi taşıyım ben bu uğursuz mereti?
(oğul'u gösterir) Derdimiz bu değil midir? Çevresinde çoban köpeği gibi dönüp durmaktayım, bir kahpeliğe kurban gitmesin diye... Başka ne yapabilirim ana? Koca delikanlıyı gelinlik kız gibi eve kapatamam ya! Tarlaya gidecek, ağıla bakacak, Kahveye çıkacak, köy meydanında dosta düşmana boy gösterecek. Yoksa bu ne bileksiz, yüreksiz erkekmış deyip adamdan saymazlar. Adamdan sayılmayacaksa ölmesi daha iyidir.²⁰⁵

Töre oyunu pozitif değerlerin de baskın olduğu ve olumsuz olanlarla çatıştığı bir yapı gösterir. **Yaşama sevinci** güçlü bir **yan temadır** fakat yan temayı **neşe** ve **çocuksuluk** gibi dramatik motifler zenginleştirir. **Zühre** ve **Delikanlı** neşe ve çocuksuluk Dramatik Motifleri'nin taşıyıcılarıdır. Biyolojik, psikolojik ve sosyal konumları bunun için çok uygundur. İkisi de evin en küçüğüdür ve çok gençtir. Kan davasının yarattığı baskı altında geçmiş olan hayatları ikisinin de neşeye, eğlenceye olan ihtiyacını iyice arttırmıştır. Birbirlerini güldürmek için hiçbir fırsatı kaçırmazlar. Cesurca eylemler içine girerler fakat bir anda duygularına kapılıp küsecek kadar da çocuksudurlar. Aşık olurlar fakat bunu açıkça söyleyemezler çünkü utanırlar. Evin içindekiler Delikanlı'dan "oğlancık" diye bahseder bu onun zararsızlığının, gençliğinin bir ifadesidir. Zühre, Delikanlı'yla ilgilenmekle görevlendirildiğinde bu hakkı çocuk olduğu için kazanır. *NENE Zühre, al gel oğlanı aşağıya. KARA HASAN Zühre olmaz. NENE Çocuk bu ne olacak? Sizi görürse korkar. Haydi kızım!*²⁰⁶

²⁰⁵ y.a.g.e., 173.s

²⁰⁶ y.a.g.e., 157.s

Zühre ve Delikanlı'nın hem neşe hem de çocuksuluk Dramatik Motifleri'nin ortaya çıkmasına olanak tanıyan kişilik özellikleri vardır. Eylemlerini bu kişilik özellikleri belirler. Zühre'nin saka kuşu Pırpır ile olan arkadaşlığı, Delikanlı'nın ona ötmeyi öğretmesi, Zühre'nin sevinci bu özelliklerin belirgin biçimde açığa çıktığı tipik sahnelerdendir. Saka kuşu neşe, yaşama sevinci, coşku gibi duyguları temsil eder ve bir kez ötmeye başladıktan sonra metinde bazı anların vurgulanmasında etkili olur.

Zühre'nin delikanlıya olan ilgisi onunla ilgilenmeye başladıktan hemen sonra ortaya çıkar. Duygularını saklamayı bilmeyecek kadar saftır ancak yine de Nene'ye daha yakındır ve önce onunla paylaşır.

ZÜHRE sana bir şey diyeyim mi nene? Bu oğlancığa çok acıyorum. Yakup dayımı vurduğuna inanasım gelmiyor. Ödleğin biri. Erkekler harmanda, kadınlar çamaşır yıkamaya gitti, kimse yok, çık dışarı dedim de ödü kptu. Deden beni keser diyor. Sahi keser mi Nene? ²⁰⁷

Delikanlı eğlenceli, komik taklitler yapan, etrafındakileri güldüren neşeli bir çocuktur. Ölmek, öldürmek korkusuyla yaşamış olsa da naifliği baskın gelir ve çoğu kez nerede olduğunu unuttur. Zühre'ye âşık olması, kadınları güldürmek için "soytarılıklar" yapması sonra ölümü göze alarak kaçıp gitmesi, kaçtığı eve vurulacağını bile bile geri dönmesi bu yüzdendir. İçinde bulunduğu koşullara göre davranmaz. Kendi duygularını yaşamak ister. Ancak güç sahibi değildir. İstanbul'a kaçıp gittiğinde eniştesi tarafından kolundan tutulup geri getirilmiştir. Yakup'u vurmak görevi ona verildiğinde reddetmek yerine çocuksu bir planla bu işin içinden sıyrılmaya çalışmıştır. Delikanlı **ana sevgisi** Dramatik Motifi'nin de taşıyıcısıdır. En büyük yemini "*anam ölsün ki*" dir. Çünkü anasından ayrı olmaya dayanamaz. Dağlarda, İstanbul'da gezerken en çok anasını özler. Anasının kendi ölümüne ağlamasını istemez. Sırf bu yüzden, anası ağlamasını diye erkekten sayılmamayı göze alarak Kara Hasan'ın evine, töreye sığınır. Zühre'nin sevinmeye, eğlenmeye olan ihtiyacını ilk o açığa çıkartır, ortaya döker, onunla paylaşır.

²⁰⁷ y.a.g.e., 160.s

NENE Nasılsın oğul?
DELİKANLI İyiyim.
NENE Doğru söylemişim değil mi? İşte bir nenem bir bebe.
Ha... bir de saka kuşum var ama o da bizim gibidir ağız var dili yok.
NENE otur oğul.
DELİKANLI başüstüne. Bu kuş ötmez mi?
NENE ötmez.
DELİKANLI Hiç mi?
ZÜHRE Hiç
DELİKANLI Niye ki?
NENE Bir türkü olsun duymadı ki hey oğul, hep ağıt dinledi.
Nasıl şakısın? Kuşluğu kursağında kaldı garibin.
ZÜHRE ne güzel dedin Nene.
DELİKANLI adı nedir?
ZÜHRE Pır pır.
DELİKANLI Ötsün ister misin?
ZÜHRE İstemez olur muyum? Ama nasıl becereceksin?
DELİKANLI Çok kolay. (iki parmağını dudağının arasına yerleştirip kıvrak bir ıslık çalar) İşte böyle.
ZÜHRE Nene duydun mu kuş gibi ötüyor. Bir daha öt bakayım.
Delikanlı neşeli ve uzunca bir ıslık çalar. Bekler. Kuş çok kısa bir ötüşle karşılık verir.²⁰⁸

Delikanlı ve Zühre arasındaki aşk Delikanlı'nın İstanbul maceralarını anlattığı sahnede belirginleşir. Zühre ona hayran kalmıştır ve diğerlerinin de bu duygusunu paylaşmasını ister. İkisi de kendilerini bütünüyle duygularına bırakmışlar, içinde buldukları koşulları unutmuşlardır. Büyük Gelin Delikanlı'yı vurmak için tüfeğine davrandığında ona Zühre siper olur. Aşkları da oyunları gibi on gün içinde büyüyüp serpilivermiştir.

BÜYÜK GELİN Zühre, kurban olayım kardeşim. Kaç kurşunumun yolundan. Cayamam artık.
ZÜHRE Yapma ne olur... Ben bu oğlanı seviyorum gelin abla. Gayri ötesini sen düşün. İlle vuracaksan beni de vur. Senin gibi, halam, anam, nenem gibi güçlü değilim ben. Dayanamama gelin abla.²⁰⁹

Oyun boyunca sahnede beşiğinde yatarken ya da annesinin kucağında gördüğümüz **bebek** yaşama sevincini, **hayatı** temsil eden ayrı bir Dramatik Motif yaratır. Bebekle en çok Büyük Gelin ilgilenir fakat kendisi **kısırdır**. Kocasını da kaybettiği için ömür boyu yalnız kalmaya mahkûm kalmıştır. Bu durum onun hem

²⁰⁸ y.a.g.e.,161.s

²⁰⁹ y.a.g.e.,168.s

duygularını hem de eylemlerini etkiler. Öfkesinden en son vazgeçen Büyük Gelin olur. Zühre'ye yaklaşması, odasından çıkması için ikna etmeye çalışması onun düşmanlıktan vazgeçtiğinin bir işareti olacaktır. Karagil ailesi tutucu, karanlık bir aile değildir. Büyük Gelin'in kısırlığı kocası tarafından aşağılanmaz tersine Büyük Gelin ağladığında kocası onu avutmuş daha kendisinin çocuk olduğunu söylemiştir. Böylece Büyük gelin de tıpkı Nene gibi sabrı öğrenmiştir. Geleceğin barış yanlısı Nene'si Büyük Gelin olacaktır.

Töre oyunu kadının gücünün sergilendiği bir barış oyunudur. Kadınlar ne kadar ayrı düşerlerse düşünler sonunda kalpleriyle bir araya gelmeyi başarırlar. Finale dek her şeyin yolunda gitmesi, ne olursa olsun aile içinde onları birbirlerinden ayıracak bir çatışmanın çıkmaması bunun işaretidir. Sonuçta sağduyu, anlayış ve sevgi baskın gelmektedir. Çünkü bu bir kadınlar ailesidir. *Düş gerçekleşebilse komedi olur oyun. Özakman ise oyunsu bir yaklaşımla kotardığı güldürü öğelerini damıtarak trajik boyutu yakalar. Güçlü olan ne yazık ki gerçektir.*²¹⁰

²¹⁰ Turgut Özakman, a.g.e. Ayşegül Yüksel, 28.s

2.3. GÜNGÖR DİLMEN'İN “MİDAS'IN KÖRDÜĞÜMÜ” ADLI OYUNUNDA MİTOLOJİK KAYNAKLI DRAMATİK MOTİFLER

“Midas'ın Kördüğümü” konularını Firigya mitolojisinden alan Midas'ın Kulakları, Midas'ın Altınları oyunları gibi aynı kaynaktan beslenmiş olan üçlemenin son oyunudur. Güngör Dilmen tarihsel ve mitolojik malzemeyi oyunlarının pek çoğunda belli bir bakış açısı yaratabilmek için ustalıkla kullanmış; oyun kişilerinin dil ve tavır özelliklerini, metnin oyunsuluğunu, biçim özelliklerini bu malzemeden çıkartmaya çalışmıştır.

Midas Üçlemesi yazarın mitolojiden yoğunluklu biçimde yararlandığı en önemli oyunlarının başında gelir. Farklı temalara sahip olsalar da belli bir estetik bütünlük gösteren bu oyunların genel düşüncesini, estetik yapısını mitoloji belirler. Güngör Dilmen mitolojik ve tarihsel malzemeye yönelik bu ilgisini her iki alanın da bir “dram” taşımasıyla açıklar. Tarihin ve mitolojinin içinde yaşamakta olan “insan” Güngör Dilmen'in esas ilgi alanıdır çünkü tarihin ya da mitolojinin içindeki o insanın edimleri, kararları, yönelişleri sonuçta bütünüyle insanlığı etkileyecek sonuçlara yol açacaktır. Öyleyse Güngör Dilmen için tarih, tarihsel malzeme ve mitoloji aslında psikoloji demektir. Zamanın içinde eyleyen insanın psikolojisi.

Bütün mitoslarda dram vardır. Tarih olayları için de aynı şey söylenebilir. Önemli tarih olayları dramatiktir. Tarih bilimsel bir bilim değil. Yani hem bilim hem değil. Nasıl oluyor? Tarih bir yorum-bilim. Tarih oyunları da kritik durumlarda bütün toplumu etkileyecek bir karar verme, bir eyleme girişme sürecinde o kişilerin iç dünyalarına inme çabası. Sözün kısası psikoloji. Ben tarih olayları içinde de mitolojide de insanı arıyorum ve bunda coğrafya, ülke ayrımı yapmıyorum.²¹¹

Midas'ın Kulakları ya da Midas'ın Altınları gibi Midas'ın Kördüğümü oyunu da geleneksel malzemeden yararlanmış, kimi yerlerde oyunsuluğu geleneksel malzeme aracılığıyla sahneye taşımış bir eserdir. Hayal perdesi, gölge oyunları her üç eserde de yer alan ve metnin hem biçimine hem de içeriğine yön veren teknikleri yaratır. Örneğin oyununu gölge perdesinde izleyen Midas'ın Kulakları oyununda Kral Midas'ın kendine bakışı, seyirciye ikili bir seyir imkânı

²¹¹ Mukadder Yayıcıoğlu, Güngör Dilmen'le Söyleşi, Ankara Üniversitesi Dergiler Veritabanı, <http://dergiler.ankara.edu.tr>

sunar. Bu iççelik seyretmenin bir seyir halini almasıyla gerçekleşir. Güngör Dilmen'in oyunlarında görsellik farklı teknikler kullanılarak, çok boyutlu biçimde seyirciye verilir. Midas'ın Kördüğümü oyununda Schliemann'ın Troya kazısında gerçekleştirdiği "tarih hırsızlığı" perdeye yansıyan fotoğraflarla desteklenir. Frigya'nın Asurlu arkeologlar tarafından yağmalanması da ışık değişiminin ardından, sahne gerisinde gerçekleşir. Böylece "tarih hırsızlığı" seyirciye belli bir mesafeden, uzak bir bakış açısıyla sunulmuş olur. Güngör Dilmen, Gölge Oyunu metinleri de yazmıştır fakat geleneksel unsurları tiyatro sanatına taşıması onların estetik boyutunu değiştirip, kullanım olanaklarını zenginleştirmiştir.

Karagöz'ün Filozofluğu (Finkelism) diye bir gölge oyunum var. Bu evde (Kuzguncuk'da) geçiyor. Tam bitmedi bile. Gölge oyunumda 'Finkelism' diye yeni bir felsefe ortaya koyuyorum. Şaka değil. Halkın yüzde şu kadarı (Bunu Aziz Nesin'e sorun) aptal olan bir ülkede o halkın konukseverliğini sömürme felsefesi. Dram: insan sıcaklığının, komşuluk güzelliğinin sömürülmesi, Karagöz'ün atalardan kalma mimarisi özgün, soylu, ama köhnemiş.²¹²

Geleneksel unsurlar üç oyunda da yoğunluklu biçimde, esere ve tiyatro sanatına hizmet edecek şekilde kullanılmıştır. Gölge perdesi gibi görsel; tekerleme, bilmece, söz oyunu gibi dilsel yapılar Midas'ın Kördüğümü oyununda da sıklıkla karşımıza çıkar.

Şu elinizdeki oyunda geleneksel tiyatromuzdan nasıl yararlandığının somut sahneleri var. Frigya Kralı Midas eşekkulaklarıyla kendi kişisel dramını yaşarken bu dram halkın gölge tiyatrosunda bir farsa dönüşüyor. Midas da seyirci olarak halkın arasına katılıp kendi halini bu kez halkın gözünden seyrediyor. Yani aynı anda iki ayrı görüş açısı var. Dram ve fars çakışıyor. Ben bu oyunda geleneksel tiyatromuzdan işlevsel olarak yararlandığımı sanıyorum. Türkiye'de geleneksel tiyatro konusunda en yetkili kişi, Metin And bakın ne diyor: "Dram geleneğimiz yok". Özünde dram olmayan bir gelenekle dram sanatı yapılamaz. Ah, Metin And, sen bu sözü niye söyledin? Dönelim şu elinizdeki oyuna. Geleneksel tiyatromuzdan sahneler var. Midas'ın dramı gölge perdesinde farsa dönüşüyor. Midas düşürüldüğü gülünç durumu tiyatrodan izliyor. Biz seyirciler de bu iç içe geçişi seyrediyoruz. Demek daha ilk oyunumda geleneksel tiyatromuzdan yararlanmışım ancak onda kalamazdım.²¹³

²¹² y.a.g.e.

²¹³ y.a.g.e.

Midas'ın Kördüğümü'nde dil özellikleri, Güngör Dilmen'in diğer oyunlarında da kullandığı tekniklerle paralellik gösterir. Kendisinin "Ritmik Dil" olarak adlandırdığı serbest nazım tarzında yazar. Oyun dilinde, oyun kişilerinin karakter ve eylemleriyle örtüşen belli bir tempo ve özgünlük yakalamaya çalışır. Bunu yaparken de dilin bütün olanaklarından faydalanır. Örneğin Midas'ın Kördüğümü oyununda Profesör ve Öğrenciler'in kazı çalışmalarını gerçekleştirdikleri Birinci Bölüm gerçekçidir ve G. Dilmen bu bölümlerin düz yazı olduğunu belirtir: *Günümüzde geçen dış oyunun sahne düzeni ve gereçleri gerçekçi olmalı: Doğal, inandırıcı. Bu bölümler düz yazıdır.*²¹⁴ Onun dil örgüsünün içinde manzum bölümler, maniler, tekerlemeler ve sözcük türetmeleri vardır. Şiir bazı sahnelerin kendiliğinden ürettiği bir sesleniştir. Tiyatro metni şiir değildir fakat şiire dönüşebilir. Sahne üstünde şiir sesler ve sözcüklerle yaratabilir.

Oyunlarımda serbest nazım kullanıyorum. Buna 'ritmik dil' de diyebiliriz. (Düzyazının da bir ritmi vardır. Ya da olmalı). Söylemeye gerek yok, manzum sözcüğü ile şiir anlamına gelmez. Oyunun her geçiti, sahnesi elbet şiir değildir ancak kimi sahnelerde şiire dönüşebilir. Elimizde bir kafes var, kapısını açık bırakıyoruz. Kuş içine girerse ne ala! Öte yandan manzum tiyatro yazıyorsun, içinde hiç şiir yok! Yani kafes boş. Bu elbet hüzün verici bir durumdur. Şiiri, süslü bir dil anlamında almıyoruz. Tiyatroda şiirin bir işlevi olmalı. Sözcük tutumluluğu bunlardan biri. Düzyazıyla anlatılması uzun sürecek bir yaşantı bir çırpıda şiirle verilebilir. Bir düşüncenin anlatılmayıp imgelerle görselleşmesi, duyguya dönüşmesi şiir diliyle olabilir. Bir örnek vereyim. *Ak Tanrılar (Moktezuma)* tragedyasında Moktezuma ölüm döşeğinde şu dizeleri mırıldanır:

Yedi uçuşumu nasıl geçeceğim?

Yedi çölü nasıl geçeceğim?

Dokuz denizi nasıl aşacağım bir başıma?

Bir köpek bile yok yoldaşlık etsin bana.

Yıldız külleri dökülüyor alınma

Belli, benimle birlikte bir evren dağılmada

Bu sahnede Moktezuma bir benzetme yapmıyor. Süslü bir dil kullanma gibi bir amacı yok. Ölümünden sonra aşması gereken engellerin dehşetini sayıklıyor. Kendi kişisel ölümünü göksel bir olay olarak algılıyor. Çağdaş seyirci sanırım hakanın bu sözlerini şiirsel bir görünüş (= vision) olarak algılıyor. Şiir elbet bir dil olgusudur, tiyatrodaki da şiir dilde başlar, sözcüklerle oluşur. Ancak bana göre tiyatro şiiri sözcüklerden ibaret değildir. Ne diyeyim bir sahne gereci, bir branda bezi, bir eşya parçası, bir renk uyuşumu ya da zıtlığı, beklenmedik bir

²¹⁴ Güngör Dilmen, Toplu Oyunları 1, Midas'ın Kördüğümü, Mitos Boyut Yayınları, 4. Basım, 2009, İstanbul, 184.s

ses sahnede tiyatro şiirini yaratabilir. *Midas'ın Kulakları*'nda şarkılar, danslar var. İşin içine müzik ve koreografi giriyor. Bu ancak manzum bir oyun olabilirdi. Bir elips nasıl iki merkezli ise bizim oyun da iki temalı. Biri öbüründen kaynaklanıyor ama Midas ile Berberin dramaları biraz farklı. Oyunu yazdıktan yıllar sonra, Berberin kuyuya seslenme sahnesinde Freud'un bilinçaltı kuramını görür gibi olurum. Tabii, bu bir çağrışım. Berber, Midas'ın gizini kuyuya seslenerek bir anlamda bilinçaltına gönderiyor. Kuyunun suları yeraltı sularına karışıyor, oradan gidiyor gidiyor sazların boy attığı bir bataklığa. Sazlar gizi içlerinde tutamayıp yel estikçe sesleniyor. Bastırılmış, itilmiş duygular bir süre sonra hiç beklenmedik bir biçimde yüzeye, bilince fıskırıyor. Bunu niye söylüyorum? Bu sahnede kuyu yankımaları, su şıprıtıları, ve sazların görselliği ile sözcüklerin dışında sahnede bir tiyatro şiiri yaratılabilir... Tiyatro şiiri sahne üstünde kaba gerçekçilik adına harcanmamalı.²¹⁵

Midas'ın Kördüğümü oyun içinde oyun tekniğini kullanarak yazılmıştır. Bu katmanların her biri olayı farklı bir açıdan görmemize, karakterlere farklı bir açıdan yaklaşmamıza olanak tanır. İç içe geçmiş bölümler birbiri ardına açılır ve her bir bölüm farklı bir öykü izlememize olanak tanır. Bu açıdan Midas Üçlemesi, içinde birbirinden farklı, pek çok öykünün yer aldığı tek ve büyük bir sahne masalı olarak değerlendirilebilir.

Kral Midas tıpkı "Midas'ın Kulakları" ve "Midas'ın Altınları" oyununda olduğu gibi yine bir ululuk, bir yükseliş peşindedir. Bu sefer tanrılarla değil fakat Frigya'nın kurucusu Gordios'la yani aslında atalarla yarışır. Bilicileri yanlış yorumlar ve elbette yine kaybeder, tahtından ve canından olur. *Midas'ın Kulakları'nda Midas, tanrılarla boy ölçüşürken, Midas'ın Altınları'nda dünyadaki değerli olan her şeye sahip olmak ister, Midas'ın Kördüğümü'nde ise dünyanın sırrına ermek... Tüm bu tutkuların kökeninde tanrısal olana ulaşma, mutlak iktidarı elde etme, başka bir deyişle "mitleşme" arzusu yatar. Bu arzu bir türlü gerçekleşmez ve her üç oyunda da Midas'ın sonunu hazırlar.*²¹⁶

Kral Midas'ın eylemleri, kendini kendi büyüklüğüne adanmış mitolojik bir karakterin tıpkı Güngör Dimen'in belirttiği gibi sıradan "insan" boyutunu, psikolojisini ortaya çıkartır. Böylelikle Kral Midas önce devletlere, uluslara ve yurttaşlara fakat

²¹⁵ Mukadder Yaycıoğlu, a.g.e.

²¹⁶ Fatma Keçeli, Güngör Dilmen'in Oyunlarında "Mitolojik, Tarihsel ve Fantastik Olan"ın Kullanımı, Ankara Üniversitesi Dergiler Veritabanı, <http://dergiler.ankara.edu.tr>

giderek tek tek sıradan insana model oluşturabilecek bir yanılgılar “düşümünün” içinde kaybolur. Bu yönüyle Midas’ın Kördüğümü güçlü bir politik mesaj da verir. Gordios’un düşümü, ülkesinin gerçek sorunlarını görmeyen devlet adamlarının kendi çıkarları için peşinde koştukları sahte gündemlerdir. Gordios’u saçma sapan bir yöntemle kendilerine kral olarak seçen Frig’li yurttaşlar halkın yanlış seçimlerinin, düşünmeden attıkları adımların küçük fakat etkili bir örneğini oluşturur. Halklar başlarına gelen felaketlerden bütünüyle muaf değildir. Sorumluluk payını üstlenmek zorundadır. Böylece Midas’ın Kördüğümü adlı oyun **Büyükük** teması etrafında, **yönetmek, yönetilmek, hile, kibir, çıkarıcılık, aptallık, yurttaşlık, devlet adamlığı, ulus bilinci** gibi yan temalarla desteklenerek örülür. Bu yapı mitolojik kökenli Dramatik Motifler’in dil ve eylem düzeyinde açığa çıktığı zengin bir içerikle renklenmiştir.

1960’lı yıllardan itibaren yazarlarımızda mithos ve tarihten yararlanma özelliği ağırlık kazanmıştır. Midas üçlemesi de bu yönelişi ortaya koymaktadır. Dilmen’in ustalığı teatral yapıyı, görsel efektleri kurgulamadaki inceliği, dış görüntüyü, görseelliği, anlatım olanaklarıyla zenginleştirmesinin yanında tiyatro dili ve teknik gücünün oyunun yalın yapısında yer alan yoğunlukta gizli olmasıdır. Koroyu kullanımı, danslar, sözsüz oyunlar, müzik ve maskaların işlevselliği, grotesk öğeler, dekorun atmosferini tamamlayan pratik ama zengin yapısı her şeyin yerli yerinde kullanılmasını sağlayan ekonomi yazarın tiyatroyu ne denli iyi tanıdığına kanıtlarıdır. Dramatik örgüyü iyi bilen yazar, kaynağı ne olursa olsun imgelemine başvurarak da yazsa, tarih ya da mitolojiden esinlenerek de yazsa oyunlarında iç akışı ayrıntılandırma inceliğine erişmiştir. Dilmen madde ve ruh gelişimine ilişkin diyalektiği onun aşamalarını ve günümüz adına sentezini irdeler. Oyunlarında konuya uygun karakterler dil ve tavırlarıyla yazarın anlamlı bir aksiyon çizmesini sağlarlar. Farklı renk ve motiflerin ustası olan Güngör Dilmen yinelemelere başvurarak (özellikle dilde) vurguyu artırır. Kişiler oyunu anlamlandırırken yine kişiler yoluyla dün-bugün-gelecek sorgulanır. Toplumumuzu tanıyan yazar çağdaş dünyaya bakışındaki ustalıkla evrensel boyutlu karakterlerini, yerel, yöresel renklerin çeşitliliğinden de yoksun bırakmamıştır. Oyunlarındaki ritm, tartım duygusu dildeki zenginlikten kaynaklanır. Öz Türkçe’ye önem veren yazar dilde ekonomi, tempo, yalınlık ve ince espriye önem vermiştir. Dinamik sahne dili atmosferi betimleyen bir işlev de yüklenir. Dilmen oyunlarında (oyun kavramı) na verdiği önemle tiyatroyu temel işlevine kavuşturabilmiş ender yazarlarımızdandır.²¹⁷

²¹⁷ Güngör Dilmen, a.g.e., Hülya Nutku, “Güngör Dilmen’in Kişiliği ve Oyunları”, 21-22.s

Oyunun Konusu

Güngör Dilmen'in dış oyun olarak adlandırdığı 1.Sahne günümüz atmosferi ve doğal, inandırıcı bir sahne düzeni düşünülerek kurulmuştur. Profesör ile kız ve erkek öğrencilerin kazı alanındaki uğraşlarının, metnin genel çerçevesini oluşturan sorunlarla paralellik gösterecek şekilde kurulduğu bu sahne Gordium yıkıntılarında geçer. Profesör ve sekiz öğrencisi hummalı bir kazı çalışması içindedir. Günün belli bir kısmını bu çalışmalar ve eğitime ayıran ekip molalarda da I. Öğrenci'nin yazı makinesinde yazmakta olduğu "Kördüğüm" oyununun provalarını yapar. Oyunun bir an önce sonlanıp oynanması konusunda oldukça hevesli oldukları görülen öğrenciler arkeolojik kazılar, tarih, mitoloji ve ulusal değerler konusunda da hassas, uyanık, temkinli gençler olarak kişileştirilmişlerdir.

Genç öğrencilerle kıyaslandığında daha tutucu ve kurallara bağlı bir kişilik modeli oluşturan Profesör ise çoğu kez onların isteklerine uymaktan kendini alamaz. 1.Sahne didaktik yanı ağır basan ve oyunun genel tarihsel atmosferiyle mitolojik bağlantılarını belli bir bütünlük içinde seyirciye aktarma amacı güden bir içeriğe sahiptir. Midas'ın Kördüğümü oyununda adı geçen tarihsel ya da mitolojik kişilerin çokluğu, yer ve ulus adları düşünüldüğünde Dilmen sahnede yer alan mitoloji dersleri aracılığıyla seyirciyi de pratik bir şekilde bilgilendirmiş görünmektedir. Tiyatro kostümleri ve dekorlar geldikten sonra başlayan birinci derste Frig uygarlığı, Ana Tanrıça Kübele, Kral Midas anlatılır ve Schliemann ile karısının Troya kazıları sırasında Anadolu'dan çaldıkları tarihi eserlerden söz edilir. Öğrenciler tarih hırsızlığı ve ülkemizdeki kazı alanlarının yabancılara tahsis edilmesi konusunda çok hassas ve öfkelidir. Gençliklerinin de verdiği heyecanlı ruh haliyle T-Höyüğünü izinsizce kazmaya başlarlar. Profesörün şiddetle karşı çıktığı bu eylem ve öğrencilerin kazı çalışmaları karşısındaki tutumu daha sonra Midas'ın Asurlu arkeologlarla kazı yapmaları için verdiği izni çağrıştırmaktadır. Profesör de tıpkı Midas gibi yabancı arkeologların çalışma alanlarının onlara ait olduğunu düşünmektedir ve sonunda tarih hırsızları tarafından soyulacaktır. Birinci sahne rol dağılımı ve kostümlerin giyilmesi ile son bulur. Yamaçtan inen Dionisos'un tayfası keçiler yeniden başlayacak ikinci oyunun habercisidir.

Güngör Dilmen'in İç Oyun ve Ön Söyleyiş olarak adlandırdığı 2.Sahne Keçiler korosunun Midas'ı sunuşu ve onun üçüncü öyküsünü anlatışıyla başlar.

Asurlu arkeologlar, Kral Midas'tan ülkesinde kazı yapmak için izin istemektedirler. Kral Midas sevimli bulduğu bu adamlara kızının ve vezirinin uyarılarına aldırmaz etmeden istedikleri izni verir. Asurlu arkeologlar diledikleri yeri kazabilecekler ve kendilerine her türlü kolaylık gösterilecektir: MİDAS Sevdim bu Asurlu kazmanları, kafalı adamlar. / Bırakın ülkemizde diledikleri yerleri kazsınlar. / Kendilerine her türlü kolaylık gösterilsin.²¹⁸

Asurlu arkeologlar yürütemedikleri hazineyi geride bırakırlar. Bunların arasında Gordios'un kağnısı da vardır. Kağrı Friglerin doğuşu, Gordios ve Kübele'nin evliliği ve Gordios'un kral oluşu öykülerine geçişin bir aracı olacaktır. Az sonra Gordios kağrı üstünde gözükür. Gordios fakir bir köylüdür: *GORDİOS Ben köylü Gordios'um/ yeryüzünde varım yağum/ şu bir çift sıksa öküzle, kağrı/ ne evim barkım var ne karım/ işte gıcır mıcır gidiyoruz Haymana yaylasında/ hoo benim canlarım hoo.*²¹⁹Gordios kendisi gibi fakir ve yırtık pırtık giysiler içinde olan Kübele ile karşılaşır. Hitit devleti yıkılmış ve Kübele tapınçsız, tapınaksız kalmıştır. Kübelenin güzelliğinden etkilenen Gordios ona yaklaşmak istese de bunun bir hayal olduğunu bilir. Kübele de yüz verecek gibi gözükmemektedir fakat o anda havada beliren bir kartal bütün gidişi değiştirir. Kartal boyunduruğa konar ve Kübele ondan sırrı öğrenir. Bunun üstüne Gordios ile apar topar evlenir. Gordios'un abşına konan devlet kuşudur çünkü az sonra yamacın öte tarafında toplanıp, aşağıya ilk ineni kral yapmak üzere anlaşmış olan Frigler Gordios'la karşılaşacaktır. Gordios yurttaşların heyecanlı alkışları arasında Frig ülkesinin yeni kralı olur. *YURTTAŞLAR Şimdi and iç bakalım onurun üstüne / bizi iyi yöneteceğine / Kurduğun bu devleti yücelteceğine.*²²⁰ Frig devletinin yükselişiyle Gordios öyküsü biter ancak Kübele son bir uyarıda bulunur: *KÜBELE Frigya'yı Hitit kentleri üstüne kuruyorsunuz / Hitit uygarlığının yerini Frig uygarlığı alıyor / Dikkat, sağlam temellere oturtun onu / Bir gün Frigya da dağılsın. Keçiler sahneye geldiğinde Midas'ın öyküsü de yeniden başlar.*

Üçüncü sahnede Midas devlet işleriyle uğraşmaktadır fakat her zamanki gibi sıkılmıştır ve ciddi işleri başından savar. Oysa halkın çözülmeyi bekleyen büyük

²¹⁸ Güngör Dilmen, a.g.e., 198.s

²¹⁹ y.a.g.e., 199-200.s

²²⁰ y.a.g.e., 215.s

sorunları vardır. I. ve II Adam sahneye girerek sahte övgülerle Midas'a yaklaşır ve çözülmeyen düğümün haberini verir.

2.Bölüm 1. Sahne Düğüm meselesi çevresinde örülecektir. Düğümün bulunduğu Gordios Kümbeti bir yatıra dönmüştür. Halk sorunları için düğüme gelmekte, ona adaklar sunmakta, ondan yardım istemektedir. Ancak kimse düğümü çözmeyi beceremez. Midas da düğümü merak etmekte ve geceleri kümbette geçirmektedir. Bir gece rüyasında düğüm ile karşılaştığını görür, kavga edip, iddialaşır. Düğüm çözülmemekte Midas çözecek olmakta iddialıdır. Düğümü çözmeyi kafasına koyan Midas kızını da alarak Bilici Kadın'a gider ve ondan düğümün sırrını öğrenmek ister. Bilici'nin yanıtı kafa karıştırıcıdır: Midas'ın kızı bu durumu kavrar fakat babasını ikna edemez çünkü Midas kızının anladığının tam tersini anlamış ve düğümü çözüp bir fatih olmayı kafasına koymuştur.

MİDAS'IN KIZI Kördüğüm durdukça Gordium duracakmış. /
Bu kördüğüm çözülsünse Gordium yıkılır demektir / Demek
çözülmemesi gerek kördüğümün / Bak bu iyi, unutalım gitsin
şu kördüğümü / Çözülmesi gereken bunca gerçek sorun var

MİDAS Kördüğümü çözen büyük fatih olacakmış

Midas'ın Kızı Nasıl bağdaşır bu karşıt söylentiler?
Bilicilerin dilleri çatalıdır derler
Hadi gidelim.²²¹

Kısa zaman sonra düğüm atmak ve düğüm çözmek ülkede tek uğraş halini alır. Kral Midas da halkı düğümlere yönelmesi için teşvik etmektedir ancak bir yandan halkın sorunları dağ gibi birikmektedir. Kral Midas düğümü çözemeyeceğini anlayınca atası Gordios'un ruhunu çağırmaya karar verir. Gordios'tan öğreneceği sırra çok güvenmektedir oysa Gordios'un ruhu Kral Midas'tan daha akıllıdır ve onu düğümlerle uğraşmaması için uyarır çünkü Gordios düğümü sadece öküzlerini arabaya koşmak için atmıştır. Özel bir anlamı ya da bir sırrı yoktur. Öfkelenen Midas ruhu kovar.

Beşinci sahne düğümlerle uğraşmaktan bitkin düşmüş Frig halkı ve onlara zıt bir neşe ve enerji içindeki keçiler korosunun dansı ile açılır.

²²¹ y.a.g.e., 231.s

Friglerin güçsüzlüğü eylemsizliğiyle tam bir zıtlık halinde Keçiler çılgın bir dansla sahneye girerler. Bu sesleri uzaktan duyan Frigler ürkek çekilirler. Dans sürerken arka alanda, izleme ışığı altında Kimmerlerin komutanı Tuğdan görülür. Başında tolga, elinde kılıç yarı çıplak görünümüyle biraz Dionisos'u Pan'ı andırır.²²²

Gordios'un ruhu Midas'la konuşmak için bir kez daha geldiğinde çok geç kalınmış olur. Kimmerlerin Frigya'yı istilasını uzaktan bile duyulmaktadır. Tuğdan bir kılıç darbesiyle kimsenin çözemediği düğümü çözüp atar. Kral Midas son bir gayretle olup bitene anlam vermeye çabalar fakat yurttaşlar dört yandan sarıldıklarının haberini vermektedir. Tuğdan Frigya'yı almıştır. Midas yapabileceği son şeyin bir düğüm daha atmak olduğunu anlar ancak bu kendi boynunda sıkılacak ipin düğümüdür. Midas perde gerisinde asılırken çağlar geçer.

Profesör ve öğrenciler tarihsel gerçekliğe uygun olması için son bir oyun daha oynamaya karar verir. Sözsüz Oyun, Büyük İskender'in düğümüyle karşılaşmasını anlatmaktadır. Zaten çözülmüş olan düğümün sırrını Bekçi'den öğrenen İskender onu bir kez daha çözer fakat bildik bir düğümü çözenin artık kıymeti kalmamıştır. Final T höyüğünün kazılmasına karşı çıkan Profesörün dönüşümü ile gelir. Profesör sadece höyüğü değil, bütün Anadolu'yu kendilerinin kazmasına karar vermiştir.

“Midas'ın Kördüğümü” Oyununda Mitolojik Kaynaklı Dramatik Motifler

“Midas'ın Kördüğümü”, oyunu bir kısmını “mitolojik kaynaklı” olarak adlandırabileceğimiz, farklı düzlemlerde ortaya çıkan çeşitli Dramatik Motifler taşır. Bunun yanında metin dili; sözcük oyunları, sözcük türetmeler ve tekerlemelerle zenginleştirilmiştir. Dilin, Güngör Dilmen'e has bu özgün kullanımı da sözel düzeyde ortaya çıkan çeşitli Dramatik Motifler'in oluşmasına olanak tanır.

Midas'ın Kördüğümü oyununda Dramatik Motifler'i belli başlıklar altında gruplandırmak mümkündür. **Dil** yani metnin sözel yapısı, bağımsız bir grubun oluşmasını sağlar. **Kişileştirme** düzeyindeki Dramatik Motifler, mitolojik kaynaklı

²²² y.a.g.e.,251.s

belli kişilik tiplerinin metinde oyun kişisi olarak kullanılmasıyla oluşur. **Doğaüstü olaylar: Düşler, Ruh Çağırma, Geleceği Görme; Hayvanlar; Tanrılar** mitolojik kaynaklı diğer gruplardır.

Güngör Dilmen'in oyununda dil yapısını yani konuşma örgüsünü iki farklı boyutta ele alabiliriz: Birincisi, kendisinin dış oyun olarak adlandırdığı günümüzde, doğal ve gerçekçi bir atmosferde geçen konuşmaların gösterdiği özelliklerdir. Profesör ve arkeoloji öğrencilerinin kazı çalışmalarıyla, oyunun konusunu oluşturan tarihsel ve mitolojik kavramlarla ilgili bilgi veren bu bölüm "**günlük konuşma diliyle**" yazılmıştır. Güngör Dilmen'in "düz yazı" olarak tanımladığı bölüm diyalog yapısını muhafaza eder. Metnin "iç oyun" olarak adlandırılan ve Kral Midas'ın öyküsünün anlatıldığı ikinci bölüm ise **manzum**dur. Keçiler korusu, yurttaşlar ve oyun karakterlerinin konuşmaları manzum yapıya uygun şekilde gelişir. Metnin genel üslubunu ağırlıklı olarak belirleyen bu özelliktir. Keçiler korusu, Antik dramlarda olduğu gibi açıklama, yorum ve tepkileriyle seyircinin düşüncesine yön verir.

Koro olaylara gösterdiği tepki, açıklama ve yorumlamaları ile seyircinin düşüncesine yön verir, onun tanık olduğu gerçekleri uzak açıdan görmesini ve değerlendirmesini sağlar. Oyunları Antik Dramlar'a yaklaştıran bir diğer özellik de manzum olarak yazılmış olmalarıdır. Yazar mitolojik oyunların tümünü –kimi tarihsel oyunlarını da- şiirsel bir dille yazmıştır. Mitolojiden yararlanmak, güncel olanı soyutlayarak verme çabasının bir ürünü ise, şiirsel dil, az sayıda sözcükle yoğun bir anlatım sağlarken, günlük konuşma diline olan uzaklığıyla da seyirciye uzak açı kazandırır. Yazarın, açık biçimde yazdığı oyunlarında Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun göstermecî öğelerine de rastlanır. Bunlar; öndeyiş ve sondeyişin kullanılması, anlatıcının varlığı, oyunun sonunda ibret çıkarılması, oyun dokusundaki gevşeklik, oyunun akışının türkülerle kesilmesi, oyuncuların rollerine girip çıkmaları ve kılık değiştirmeleri, maniler, tekerlemeler ve bol nükte şeklinde sıralanabilir.²²³

Keçiler korosunun söyleyişleri manzumdur:

KEÇİLER Dionisos Efendimiz, şu koca şarap tanrısı
Efendimiz Dionisos şu koca oyun tanrısı
Bizi gök sedirler hoş kokulu
Ardıç ormanları yüklü

²²³ Fatma Keçeli, a.g.e.

Anadolu yayalalarına saldı
Koro olacağız bu oyuna
Delişmen keçi tayfası²²⁴

Konuşma örgüsü kimi yerlerde şiire varan söyleyişler üretir. Şiirsel söyleyiş metnin dilsel zenginliğinin bir parçasıdır ve kimi durumlarla kimi oyun kişilerinin vurgulanmasında belirleyici olur. Kübele şiirsel söyleyişten en çok yararlanan oyun kişisidir.

KÜBELE Anadolu'nun bağrında
Büyük bir yangındı bu.
Bu yıl tarlalarda kömürdür hasadımız
Gelecek yıllar, gelecek yıllar daha...
Sonra başka çocuklar görüyorum
Elleri altın başaklarda.²²⁵

Midas'ın Kördüğümü, yazarın diğer metinlerinde olduğu gibi farklı söyleyiş biçimlerinden ustalıkla faydalanır. Tekerlemeler, sözcük türetmeler ve söz oyunları metinde en sık karşılaştığımız grubu oluşturur. **Kazmanlar, Yurttaşlar, Düğümcüler, Keçiler Korosu** tekerleme ve söz oyunlarına daha fazla başvurur. Böylece oyunun gelişiminde ikincil olan bu gruplar, groteske varan eylemleri ve dilsel özellikleri ile baskın bir özellik kazanmış olurlar. Seyircide gelişime ilişkin bir bekleyiş yaratırlar. Dilin bu özgün kullanımı bir sözel Dramatik Motif yaratarak, bu grupların kendilerine has, tekrarlayan bir özelliği olarak karşımıza çıkar.

Tekerlemeler kimi kez uydurulmuş sözcükler ve seslerle oluşur: *I.KAZMAN Humbab humbab / II:KAZMAN Fa guş hafana zuşt dürü gan na zaguşt.*²²⁶ Kimi kez bir sözcüğün çarpıtılarak yinelenmesi biçimindedir. *Frik! Frik! İfrik! Fırık! Furuk! Forik! Firok! Efrak! Ufrug! Fırık!*²²⁷ Tekerleme ve söz oyunları metnin farklı noktalarında pek çok kez karşımıza çıkar: *DÜĞÜM DERVİŞLERİ Düğüm düğüm düğüm düğüm / Önüm ardım düğüm düğüm düğüm / Sağım solum düğüm düğüm / Yerim göğüm düğüm düğüm*²²⁸ Metnin kilit noktalarına yerleştirilmiş olan bu söyleyiş biçimi seyircinin olaylara uzak açılı bir bakış kazanmasına yardımcı olur. Böylece olayların bütünüyle gerçekçi bir tarzda gelişmesinin önü kesilir. Söyleyiş biçimi konunun önüne geçer ve bir yabancılaştırma işlevi görür. Güngör Dilmen'in metnini aynı zamanda açık biçime yaklaştıran bir özellik olarak karşımıza çıkan Sözel

²²⁴ Dilmen, a.g.e.,196.s

²²⁵ y.a.g.e.,262.s

²²⁶ y.a.g.e.,197.s

²²⁷ y.a.g.e.,216.s

²²⁸ y.a.g.e.,253.s

Dramatik Motifler, metinde farklı bir boyutta; yazarın özgün yaratımının ürünü olan sözcükler biçiminde de yer alır.

Güngör Dilmen'in türetme yoluyla elde ettiği yeni sözcükler tüm metne yayılmıştır ve yazar, bildik bazı sözcüklerin yerine bunları kullanmayı tercih eder. Metinde geçen ve tümüyle Dilmen'e ait olan bu sözcükler şunlardır: **Kazman**²²⁹, **Düşgelim**²³⁰, **Gelinek**²³¹, **Geçenek**²³², **Görmelik**²³³, **Haylamak**²³⁴, **Sezinti**²³⁵, **Saklanak**²³⁶, **Görnük**²³⁷, **Ülkeaçan**²³⁸, **Çaşıt**²³⁹, **Korugan**²⁴⁰, **Önbili**²⁴¹, **Geçer**²⁴². Bu sözcüklerin türetilmesiyle ilgi belli kurallar tespit etmek mümkündür. Öz Türkçe kelimeler de yazarın söyleyişinin bir parçasıdır.

Yazarın hemen hemen tüm oyunlarında kullandığı ortak öz Türkçe kelimeler vardır: Yalvaç (peygamber), inanca (teminat), us (akıl), tin (ruh), yunak (hamam), otağ (çadır), yaban (kırlık yer), bunluk (hastalık nöbeti), bilici (tanrı), ansımak (hatırlamak), muştı (müjde), çaşıt (casus), yengi (zafer), üleştirmek (bölüştürmek), dinelmek (ayakta durmak), kemlik (kötülük), kösnülü (şehvetli), tavsamak (eski hızını kaybetmek), sayrılık (hastalık), erk (güç), ilenç (beddua), devinim (hareket), acun (dünya), yahşi (iyi, güzel), tansık (mucize) (...) Yazarın bir çok oyunda kullandığı türetilmiş kelimeleri örneklemek gerekirse; -e(nek) ekiyle fiilden isim türetme mantığına uygun olarak; "gelinek" gelinip görülmesi adet olan yer, "geçenek" uğrak yer, "saklanak" depo, "savunak" savunulan yer, "örtenek" örtü "arınak" arınılan yer, tapınak, "yıkanak" banyo, "sevişek" yatak, -lik ekiyle: "görmelik" rüşvet, -ti ekiyle: "kullantı" eşya, -nük ekiyle: "görnük" hayalet, -it ekiyle de fiilden isim türetmiştir: "giyit" kıyafet²⁴³

Midas'ın Kördüğümü, farklı düzlemlerde ortaya çıkan mitolojik kaynaklı Dramatik Motifler de taşır. Bunlardan ilki **Kişileştirme** boyutunda ortaya çıkan

²²⁹ y.a.g.e.,197s

²³⁰ y.a.g.e.,217.s

²³¹ y.a.g.e.,223.s

²³² y.a.g.e.,265.s

²³³ y.a.g.e.,230.s

²³⁴ y.a.g.e.,240.s

²³⁵ y.a.g.e.,241.s

²³⁶ y.a.g.e.,245.s

²³⁷ y.a.g.e.,246.s

²³⁸ y.a.g.e.,249.s

²³⁹ y.a.g.e.,260.s

²⁴⁰ y.a.g.e.,260.s

²⁴¹ y.a.g.e.,260.s

²⁴² y.a.g.e.,263.s

²⁴³ Fatma Keçeli, a.g.e.

Dramatik Motiflerdir. **Tanrılar, Ana Tanrıça Kübele, Gordios, Kral Midas, Bilici Kadın, Gordios'un Ruhü** kaynaklarını mitolojide bulabileceğimiz, ortak kültür mirası ile biçimlenmiş kişilik tipleridir. Ancak kişileştirmenin Dramatik Motif olarak ortaya çıkışında yazarın yorumu ve metnin bütünlüğü belirleyici olur. Dolayısıyla Kübele ya da Gordios'un Ruhü mitolojik öğelerle yüklü herhangi bir eserdeki Kübele ya da bir Ruh'un benzeri olarak değil metne hizmet edecek özgün bir yaratımın ürünü olarak boyutlanır. Böylece bir kişilik olarak ana hatlarıyla öteden beri bildiğimiz Kübele'yi yeni bir yorum ve estetik anlayışın biçimlediği şekilde görürüz. Örneğin çoğu kez tapınağında bolluk içinde yaşam sürdüğünü düşündüğümüz Ana Tanrıça Kübele, Midas'ın Kördüğümü oyununda Hitit devletinin yıkılması ile tüm servetini yitirmiş, tapınağını ve tapınanlarını kaybetmiş bir halde; aç, üstü başı yırtık olarak karşımıza çıkar.

Ana Tanrıça Kübele girer, genç güzel ama yoksul bir görünümü var. Yalınayak, üstü başı yırtık, uzun saçları çözüük
KÜBELE Hişt hişt!

GORDİOS Vay, bu yavru da nereden çıktı? Sen mi bana hişt ettin? Dağda ardıç sedir ağacı biçen tahtacılardan biri olmalı, ya da aşağıya ovaya bağbozumuna inen bir gündelikçi.

KÜBELE Yiyecek var mı yanında?

GORDİOS Heybede biraz azığım olacak, nah işte bir topak

keçi peyniri, iki baş soğan, mısır ekmeği. (Kübele atılır, yemeye başlar) Kimsin sen, güzel kız? (Ağzı doludur, konuşamaz) Vah çok mu acıktın? Anan baban yok mu senin? Böyle yabanda gezersin? Korkmaz mısın? (Kübele gülerek omuz silker) Tanrının bol olduğu bir yer burası. Ya karşına benim gibi eline beline egemen, harama uçkur çözmeyen bir köylü Gordios değil de, yüreği kara, usu kara ve gözleri günlerdir karı kız görmemiş bir namert çıksaydı, seni şu ağaçların altına çekseydi? (Kübele nah diye eliyle iter) Çünkü derler ya dağ başında kalkan üvendireye düzdeki kadı neyleye. Alımlısın, çekimlisin hem de... çıpıldak. (Okşamak ister, Kübele iter) Tınmıyorsun hiç, hoşuma gitti. Yiğit bir göçer kızı olmalısın.

KÜBELE Tanrıça Kübele'yim ben.

GORDİOS (Şaşırılmış) Kübele mi?

KÜBELE Bolluk Tanrıçası.

GORDİOS Ama kıtlıktan çıkmış gibi bir halin var.

KÜBELE (Ağzı yine dolu) Hıı ya.

GORDİOS Vah vah.

KÜBELE İnanmadın mı? Ne düşünüyorsun?

GORDİOS (Boynu bükük) Eh, bolluk tanrıçası senin gibi olan bir ülkenin köylüsü de benim gibi olur elbet.²⁴⁴

Doğüstü olaylar: Düşler, Ruh Çağırma, Geleceği Görme diğer mitolojik kaynaklı Dramatik Motif grubunu oluşturur. Kral Midas'ın düğümü çözmeye yönelik gittikçe şiddetlenen arzusu bir düş ile somutlanır. Basit merakının saçma sapan bir tutkuya, kendisini ve ülkesini felakete sürükleyecek bir yıkıma götüreceğini seyirci düş aracılığıyla sezer. Kral Midas'ın düşünde Kördüğüm ile karşılaşması büyük bir çekişmeye sahne olur. Midas onu çözmeye çalıştıkça, Kördüğüm çözülmemekte direnecek ve aralarında kıyasıya bir kavga başlayacaktır. Düş sahnesinin gelecekte gerçekleşecek felaketleri görmemizde bir araç olması tipik bir özelliktir. Bu **düşlerin, doğüstü** işlevinin bir boyutunu oluşturur.

MİDAS Beni de çeker oldu kendine.
Düğümün başına uzanıp uyur. Zaman geçimi / Işık değişir.
Önce flüt sesleriyle sinir bozucu bir müzik başlar, boğuk sesler işitilir. Midas kıvranarak sağa sola döner, sonra yarı doğrulur. Midas'ın gördüğü bir karabasandır bu. Kördüğüm nara atarak girer. Kördüğümü oynayan oyuncu tepeden tırnağa düğümlü giysi içindedir. Elleri kolları bacakları ahtapot gibi boğum boğum açılıp kapanır. İp atlar, kementler savurur, ilmekleri tehditle havada döndürür, 'düğümlü' bir dans tutturur.

MİDAS Bu sesler ne, beni çağıran kim? Ah, neyin nesisin sen?

KÖRDÜĞÜM Düğümlerin düğümü ben.

MİDAS (Toparlanır) Peh peh!

KÖRDÜĞÜM Kördüğüm ben.

MİDAS Belli, pek dolaşmışsın.

KÖRDÜĞÜM Şahmerandır yılanların şahı ben düğümlerin şahı anasından doğmamıştırbeni çözecek kişi.

MİDAS Meydan mı okuyorsun?

KÖRDÜĞÜM Beni sen bile çözemezsin, Midas.

MİDAS Yaa?

KÖRDÜĞÜM Ya!

MİDAS Çok güveniyorsun kendine.

KÖRDÜĞÜM İstersen bir dene.

MİDAS Kimseler çözemiyor ama ben çözerim.

KÖRDÜĞÜM Beni atan, beni yaratan Gordios kalkıp gelse gömütten o bile çözemez artık beni.

MİDAS Ben çözerim.

KÖRDÜĞÜM Elindeyse çöz.

MİDAS Çözülme elindeyse.

KÖRDÜĞÜM Hodri meydan!

²⁴⁴ Dilmen, a.g.e., 200-201.s

Midas ve Kördüğüm güreşe tutuşur. Naralanır, döne döne boğuşurlar. Kördüğüm onu ilmekleri arasına alır, bastırır.²⁴⁵

Ruh Çağırma, doğaüstü eylemlerin ikincisidir. Kral Midas, Düğümcüler'in saf sezgisiyle de kördüğümü çözemeyeceğini anlayınca Gordios'un ruhunu çağırma kararı verir. Amacı düğümün sırrını ve nasıl çözüleceğini öğrenmektir. Oldukça gerçek dışı olan bu sahne Gordios ve Kral Midas'ın konuşmaları ile grotesk bir nitelik kazanacak, gerçek dışılık Kral Midas'ın hırsının ve kabalığının sergilendiği bir atmosferin gölgesinde kalarak, seyircinin "insan" boyutunu göreceği oldukça gerçekçi bir mesajın gelişmesine katkıda bulunacaktır. Bu açıdan Gordios'un ruhu Kral Midas'la kıyaslandığında çok daha insancıldır. Midas'a akıllıca yol gösterecek ve onu hiçbir anlamı olmayan bir boyunduruk düğümünün peşine düşmekten alıkoymaya çalışacaktır. Böylece **Ruh** ve **Ruh Çağırma** gibi doğaüstü bir eylem oyununun mesajının oluşmasına katkıda bulunacaktır.

MİDAS İçgüdüyle saf ezgiyle de çözüleceği yok bu meretin.
(Düğümcü'leri boyunduruktan boşlar)Tek yol kalıyor:
Gordios'un ruhunu çağırıp ona danışmak, en iyi kendi bilir düğümünü. (İşaret eder Düğüm Dervişleri tek sıra halinde girerler. Midas baş çeker, gömütün çevresinde uyumlu adımlarla dönerek gizemli bir törene başlarlar)Kös vurun, ayak uydurun! Uyan Gordios uyan altıncı kuşaktan torunun Midas seni çağırın.

DÜĞÜM DERViŞLERİ Uyan Gordios uyan.

MİDAS Ölümler yurdunun bekçileri —

DÜĞÜM DERViŞLERİ Ölümler yurdunun bekçileri.

MİDAS Gönderin atam Gordios'un tinini gönderin görünüşünü bir söyleşimlik süre yeryüzüne.

DÜĞÜM DERViŞLERİ Gönderin Gordios'un görünüşünü.

MİDAS Salıverin yeryüzüne ışıklı bir tüten biçiminde.

DÜĞÜM DERViŞLERİ Salıverin yeryüzüne.

MİDAS Gordium'u kuran, Kördüğümü atan atam Koca Gordios, uyan.Uyan, Gordios, uyan.

(...)

GORDİOS'UN GÖRNÜĞÜ (Rolüne girer)Beni çağırın kim?

MİDAS Ben Midas.

(...)

GORDİOS Ve siz benim tinimi çağırınız? Ve geldim ben tin tin? Tamam canım ansıyorum şimdi aşağıda zilzurna iki zebani gelip 'Gordios, yukarıda ziyaretçilerin var,' dediler 'ama geç kalma' diye de eklediler. (...) niye çağırınız beni?

MİDAS Danışmak için.

GORDİOS Bir zorun mu var?

MİDAS (Saygılı) Düğümle ilgili.

²⁴⁵ y.a.g.e., 226-227.s

GORDİOS Ne düğümü?
DÜĞÜM DERVİŞLERİ Ne düğümü diye soruyor!
MİDAS Düğüm, koca dedem.
GORDİOS Ne düğümü, koca torunum?
MİDAS (Sert)Kördüğüm be! Bu senin kağının değil mi?
Sen atmadın mı bu kördüğümü?(Gordios'un görnüğü kağınının çevresinde dolanır, başını kaşır, ansımaya çalışır)
GORDİOS Evet, bu benim emekli kağınım.
MİDAS Hele şükür tanıdın.²⁴⁶

Kral Midas'ın **Bilici Kadın**'a gitmesiyle ortaya çıkan ve **Geleceği Görme** olarak tanımlayabileceğimiz eylemler bütünü bir diğer mitolojik kaynaklı, **Doğaüstü Dramatik Motif**'i yaratır. **Bilici Kadın** oyun kişisi, tipik özellikleriyle metinde yer almıştır ve işlevi gelecekte haber vermektir. Ancak onun mesajları hiçbir zaman kolaylıkla anlaşılacak tek boyutlu mesajlar olmaz. Bilici Kadın, Kral Midas'a iki türlü de anlaşılabilir bir yanıt verir: *Kördüğümü çözen büyük bir fatih olacak.*²⁴⁷ Ancak bu fatihin kim olacağını ve düğümü Kral Midas'ın çözüp çözemeyeceğini açıklamaz. Kral Midas, kişilik yapısına uygun olarak düğümün peşine düşmek için daha güçlü bir bahane bulmuştur. Fatih olmak arzusu hırsını iyice artırır. Oysa Midas'ın Kızı aynı fikirde değildir. Bilici Kadın'ın sözlerini *Kördüğüm durdukça Gordium duracaktı*²⁴⁸ olarak yorumlar. Kızın yorumunun doğruluğu metnin finalinde ortaya çıkacak fakat felakete engel olamayacaktır. **Geleceği Görme**, mitolojik kaynaklı güçlü bir Dramatik Motif olarak genel özellikleriyle metinde yer almış ve olaylar dizisinin gelişiminde belirleyici bir rol oynamıştır. Bilici Kadın'ın sözlerini yorumlama biçimi Kral Midas'ın kişilik özelliklerinin ve buna bağlı olarak ortaya çıkan eylemlerin de somutlaştığı bir durum yaratır.

BİLİCİ KADIN Soracağınız ne?
MİDAS Kördüğümün anlamı ne?
BİLİCİ KADIN Zor bir soru bu
MİDAS Yüce hatun yanıtla bu sorumu.
(Bilici Kadın şarap küpünü yeniden başına diker, sonra esrik sallanmaya başlar)
MİDAS'IN KIZI Kafayı buldu.
MİDAS Bak nasıl cezbeye giriyor.
(Bilici Kadın sara nöbeti geçiriyormuş gibi çırpınmaya başlar, boğazından hırıltılı sesler gelir, gözleri uzak bir noktaya takılır kalır, sonra yitikten haber verir gibi gizemli bir sesle konuşur)
BİLİCİ KADIN Kördüğüm... Kördüğüm... Kördüğüm —
(Uzun sessizlik)

²⁴⁶ y.a.g.e., 244-245.s

²⁴⁷ y.a.g.e., 231.s

²⁴⁸ y.a.g.e., 231.s

MİDAS Evet Kördüğüm?
BİLİCİ KADIN Kördüğümü çözen büyük bir fatih olacak
(Susar, yontu gibi hareketsiz kalır. Midas saygı ile selam verir, Kızının elinden tutar, uzaklaşırlar. Bilici Kadın mağaranın içinde gözden yiter)
MİDAS Bilici Kadın konuştu...
MİDAS'IN KIZI Kördüğüm durdukça Gordium duracakmış. Bu kördüğüm çözülsünse Gordium yıkılır demektir. Demek çözülmemesi gerek Kördüğümün.²⁴⁹

Gelecekte haber veren bir başka Dramatik Motif ise **Kartal**'ın gelmesiyle ortaya çıkar. Mitolojik kaynaklı Dramatik Motifler'de pek çok hayvanın bu tarz bir işlevi vardır. Bu hayvanlar bazen kuş, yılan ya da balık gibi gerçek canlılar olabileceği gibi bazen canavarlar ya da devler vb. de olur. Hayvanlar çoğu kez yardım amaçlı ya da kahramanın geçmesi gereken bir sınavın parçasıdır. Ancak kimi kez Midas'ın Kördüğümü oyununda olduğu gibi kimsenin bilmediği bir bilgiyi saklar ve onu yerine ulaştırırlar. Kartal Gordios'a kral olacağı haberini getirmiştir. Bu bilgiyi Ana Tanrıça Kübele'ye verir. Böylelikle Gordios ve Ana Tanrıça'nın evlenmeleriyle sonuçlanacak eylemi ateşler. Gordios gerçekten Frig halkının kralı olur. Kartal doğaüstü bir eylemi gerçekleştirirken bizim "devlet kuşu" olarak adlandırdığımız simgesel içeriğin, Dramatik bir Motif'e dönüşmesinin de örneğini oluşturur. Gordios'un etrafında dolanır ve gidip onun başına konar.

Kartal sahnesi aynı zamanda oyunun açık biçim yapısını destekleyecek bir sahnedir. Güngör Dilmen gerçek bir kartal imgesi yerine mukavvadan yapılmış ve göstermeciyi tercih eder. Böylece geleneksel tiyatroyun olanaklarını farklı açılardan: gölge perdesi, kılık değiştirme, role girme, göstermeciyi dekor parçaları vb. biçimde kullanan Güngör Dilmen bu Kartal imgesiyle de metnin genel yapısını örtüşür.

(Kübele el sallayarak çıkar. Kağrı bir süre yürür. Keçiler'den biri, ince bir sırıgının ucunda bir kartal -mukavvadan olabilir-girer. Kartal Gordios'un başı üstünde döner, konacak gibi olur, Gordios elindeki üvendire ile kovmaya çalışır)Oha! Kış gelme üstüme başım üstünde döner duruyor kış kış derim, uyu yine geliyor, zorun ne göğün yabanı, tepemi mi delectingözümü mü oyacaksın? Kış be kış meret üvendireden bile korkmuyor, amanın tepeme konu dazlak kafamı kaya doruğu mu sandı ne! Gaganı seveyim delme kelleme şuncacık usum var içindeonu da yitirtme. Hadi canım

²⁴⁹ y.a.g.e., 231.s

kartal, üzme beni tünediğin yetti başımın üstünde yerin var ama huylanıyorum. Kışt be kışt! Kartal havalanıp bu kez boyunduruğa konar. Gordios onu beğeniyle seyreder)Tüyle ne parlak ama kanatları ne geniş yiğit, yahşi bir kuş! Gözleri uçurum dipli bir şey söylemek ister ya bu kuş bana ben anlayamıyorum. Anlasa anlasa Kübele Bacı anlardur, uzaklaşmadan çağırayım.(Islık çalar, bağırır, el sallar)Kübele, Kübele Bacı, azıcık gel n'olur! Baksana şuna! De bakalım bu kartalın zoru ne gökten buluttan düşüp çevrendi tepemde sonra konuverdi, önce başıma sonra boyunduruğa kışlarım kışlarım gitmez.(Kübele kartalı ve Gordios'u uzun süre süzer, heyecanlanır)

KÜBELE Yaa!

GORDİOS Niye titredin? Ne diyor bu kartal kuşu?²⁵⁰

²⁵⁰ y.a.g.e., 208.s

SONUÇ

Dramatik metnin, edebi bir eserin, bir masalın ya da geleneksel bir el ürününün içinde, bazen adını tam koyamadığımız, yine de onun orada bulunuşundan belli belirsiz keyif aldığımız, küçük bir parçacıkla karşılaşırız. Bu parçacık, eserden bağımsızmış gibi görünse de ona dâhildir. Çoğu kez okuyucunun, seyircinin ya da dinleyicinin fazla sorgulamadan, sadece etkilenecek geçip gittiği bu şey olasılıkla bir motiftir ve söz konusu motifler olduğunda sanatçılarla, incelemecilerin işi başkalarına kıyasla pek de kolay değildir. Herhangi bir eserde tek bir motif bile bazıları sonuçlanamayacak, sayısız tartışma başlatabilir. Hiç değilse 1900'lü yılların başından bu yana hep böyle olmuştur.

Motif sözcüğünün etimolojik bir incelemesi bizi epeyce eski bir tarihe götürür. Böylece süreç içinde değişen anlamlarını kavramamız açısından tarihsel bir perspektif sunar. Bu durum, sözcüklerin zaman içinde geçirdikleri evrimin doğal bir sonucu olarak görülmelidir. Farklı sanat türleri, teorik tartışmalar ve değişen ihtiyaçlar motif sözcüğüne ilişkin birbirinden çok farklı içeriklerin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Tüm bu değişimi uzun, detaylı bir sanat tarihi içinde ya da bütünüyle dilbilimsel açıdan ele almak mümkündür ancak sonuçta ulaşacağımız nokta; dilsel değişimin tipik bir göstergesi olan bu eski sözcüğün artık başlangıçtaki anlamından bütünüyle sıyrıldığı olacaktır.

*Dictionary of The History of Ideas*²⁵¹ (*Düşünce Tarihi Sözlüğü*) 'da Harvard Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Profesörü Harry Levin tarafından yazılmış olan Motif maddesi, sözcüğün Fransızca kökenli olduğunu ve bu sözcüğü İngilizce karşılığı olan *motive* sözcüğünün daha geniş çaplı çağrışımlarından ayrı düşünmek gerektiğini belirtir. Etimolojik olarak motif kelimesi, *Latince'deki movere (hareket etmek, ettirmek; to move) fiilinin geçmiş zaman kipi motus' tan*²⁵² türemiştir. Bu geç Latince *motivus* sıfatının (harekete duyarlı, yatkın, açık) ve dolayısıyla Ortaçağda kullanılan *motivum* (neden ya da itki) kelimelerinin temelini oluşturmaktadır. Harry Levin, Fransız Akademi Sözlüğü'nün beşinci basımında (1798) yer alan geleneksel motif tanımının "harekete geçirmek" anlamını vurguladığını yine aynı sözlüğün 1835 yılındaki altıncı baskısında ise müzikle ilgili olarak motif teriminin daha özel bir

²⁵¹ Dictionary of The History of Ideas, Charles Scribner's Sons, New York, 1968, Volume 3

²⁵² y.a.g.e., 235.s

kullanımının buna eklendiğini belirtir: *tüm parçaya hâkim olan orijinal fikir, melodik yapı.*²⁵³

Sözcüğün geçirdiği evrim dilimize de yansımıştır. Örneğin; 1966 yılında yayımlanan, Tiyatro Terimleri Sözlüğü (Ankara 1966) sözcüğü; *Güdü* olarak tanımlarken, 1998 yılında yayımlanan Gösterim Terimleri Sözlüğü; *Örge* olarak tanımlamıştır. Goethe, Wilhelm Dilthey, Ruskin, Rus akademisyen A. N. Veselovsky, G. Fraytag, Jung gibi bilim adamları ve sanatçılar sözcüğün kavramsal bir içerik kazanmasında etkili olan çalışmalar yapmışlardır. Bununla birlikte motif kavramına ilişkin etimolojik bir çözümleme yapmış ve sözcüğün kaynaklarına ulaşmış olmak tartışmaların tümüyle son bulacağı anlamına gelmez. Farklı bir açıdan motif kavramı teorik sanat tartışmalarının bir parçasını oluşturmaya devam eder.

Motiflere ilişkin tartışmaları önem sırasına göre, belli başlıklar altında sınıflayacak olursak, olasılıkla en tepeye motifin ne olduğu sorusu yerleşir. Bu durum biraz hayret vericidir çünkü sanat disiplinlerinin hiç biri motiflerin varlığını reddetmediği halde onun ne olabileceği konusunda ortak, kapsayıcı bir tanım geliştirmemiş, bir uzlaşıya varmamış gibi görünmektedirler. Böylece motif, soyut bir kavram olarak zihinleri meşgul etmeye devam eder. Bu sorunu aşmanın en kestirme yolu motifleri ortaya çıktıkları alana göre tek tek tanımlamak (resmin konusu, geleneksel el ürünlerinde desen, mimaride bütünün bir parçası vb.) yerine büyük gruplar biçiminde adlandırmak ve bu grupların altına da sanatları yerleştirmektir. Böylece motifleri, 1) **Plastik**, 2) **Ezgisel** ve 3) **Sözel** olarak ele almanın olanağı doğar. Dramatik Motifler, üçüncü grupta yer almakla birlikte, tiyatro sanatı kapsamı ve olanakları açısından bu üç maddeyi de kapsayacak niteliktedir.

Motiflerin, geniş bazı gruplar altına yerleştirilmeleri bu aşamadan sonra artık sorunlara değil fakat bazı özel zorunluluklara yol açar. Bu zorunluluklardan ilki; dramatik metnin sınırları içinde detaylı bir biçimde incelenmemiş, büyük *motif* tanımıyla örtüşecek ya da ona eklenilebilecek şekilde tanımlanmamış olan **Dramatik Motifler**'in tanımlanması ile ilgilidir. Ardından Dramatik Motifler'in, metin düzeyinde incelenmesi, saptanması ve çözümlenmesi gelir.

²⁵³ y.a.g.e., 235.s

Şüphesiz tiyatro sanatı bütün diğer sanat türlerinden bağımsız bir sanattır ve dramatik metnin sınırları içinde açığa çıkan bir parçanın dramatik metnin yapısal niteliklerine göre tanımlanması gerekir. Dolayısıyla ne edebi ne halkbilimsel ne de poetik motifler bize Dramatik Motifler ile ilgili ihtiyaç duyduğumuz içeriği veremeyecektir. Üstelik dramatik metinler çok boyutludur ve bu yapı içinde Dramatik Motifler'i, metnin tek bir özelliğine göre ele almak, örneğin sadece görsel bir imge ya da ezgisel bir nitelik olarak değerlendirmek onu basite indirgemek, olanaklarından yeterince faydalanmamak anlamına gelecektir. Başka bir deyişle metnin bir noktasında soyut bir içerikle karşımıza çıkan bir Dramatik Motif başka bir metinde bir nesneye, kişilik özelliğine ya da olaya dönüşebilir ve bunun tanımlanmaya ihtiyacı vardır.

O halde Dramatik Motifler'i daha geniş bir bakış açısıyla, dramatik metnin ve tiyatro sanatının tüm olanaklarını kapsayacak biçimde değerlendirmek gerekir. Çalışmamız tiyatro sanatının ve özelde dramatik metnin içinde yer alan Dramatik Motifler'i bu bakış açısından yola çıkarak esnek bir şekilde tanımlama yoluna gitmiştir. Buna göre; **dramatik metnin herhangi bir anlatsal unsuru; kişileştirme, olay, durum ya da görsel-işitsel-sözel imgeler, belli bir boyuta indirgenip, tekrarlar (bağlantılar bütünü) aracılığıyla tüm metne yayıldığında Dramatik Motif'e dönüşebilir.** Bu sebeple Dramatik Motifler'in kullanılabilecekleri alanlar çok geniştir ve metnin anlam katmanlarının zenginleşmesi, sanatsal etkililiklerinin artması, temayı ve genel olarak yazarın fikrini destekleyecek araçları sunması bakımından güçlü, estetik ve işlevsel parçacıklar olarak ele alınmalıdır.

Dramatik Motifler'in biçimini de içeriğini de belirleyen, dramatik metnin kendine has araçlarıdır. Dramatik Motif kişileştirmenin bir parçası olarak ortaya çıktığında karakteri yapılandıran temel özelliklerden yani biyolojik, psikolojik ve sosyolojik niteliklerden birinin parçası olarak biçim ve içerik kazanacaktır. Böylece karakterin temsil ettiği bir değer ya da bir kişilik özelliği o metinde Dramatik Motif haline gelecektir. Dil örgüsü; tematik içerik taşıyan ve oyunun olaylar dizisi içinde açığa çıkan durumlar; baskı, korku, ölüm, aşk gibi kavramsal içerikler Dramatik Motif'e dönüşebilir. Kültürlerin töre, kan davası, evlilik usulleri, baba baskısı, evden kaçma vb. gibi kendilerine has nitelikleri de o metne karakteristik niteliğini kazandıran Dramatik Motifler olarak ortaya çıkabilir. **O halde Dramatik Motifler'in bu türden araçların tümü ile birden örtüşebilecek bir biçim ve içerik**

serbestliğine sahip olduklarını söylemek mümkündür. Dramatik bir unsurun, Dramatik Motif'e dönüşmesini belirleyen en önemli ölçüt boyutu ve belli bir anlamın derinleşmesini sağlayacak şekilde tüm metni bir ağ gibi sarması diğer bir deyişle bağlantılar bütünüdür. Boyut ve Tekrar, Dramatik Motif'in kendine has biçim ve içeriğinin tek göstergesidir.

Ancak **Geleneksel-Kalıplaşmış Motifler** sadece tiyatro sanatından değil tümüyle ortak bir kültür mirasından beslenmiş olmakla, biçim ve içerikleri açısından bazı farklılıklar gösterirler. Bu gruba, sözlü kültür ürünlerinin taranması ve saptanan motiflerin gruplar halinde listelenmesi yoluyla ulaşılmıştır. Listeler, belli içeriklerin ve biçimsel özelliklerin Motif olarak tanımlandığı konu başlıklarını kapsar. Listelerin masallar, destanlar, halk hikâyeleri vb. türden ürünlerin taranması ile oluşturulmuş olması doğal olarak kültürel gelişim tarihi boyunca çeşitli eserlerde karşımıza çıkan Motif parçacıklarının kalıplaşmış örneklerini sunmasını sağlamıştır. Böylece uçan halının, sihirli kürenin, kahramana yardımcı olan bir hayvanın, suda sevdiğinin yüzünü görmenin ya da âşıkların ölümü, mal paylaşımı, üvey anne gibi daha gerçekçi unsurların biçim ve içerik açısından kalıplaşmış motiflere dönüşmüş olduklarını görürüz. Geleneksel- Kalıplaşmış Motifler değişmeyen yapıları ile pek çok sözlü kültür ürününde ya da özgün eserlerde belli oranlarda yorumlanarak fakat köklerinden bütünüyle kopartılmadan kullanılmaktadırlar. Geleneksel-Kalıplaşmış Motifler'e ulaşabilmemizin yolunu Halkbilim açmıştır.

Halkbilimin, yirminci yüzyılın başından itibaren hız kazanan geleneksel ürünleri çözümlene çalışmaları bugün kaynaklarını bildiğimiz geniş motif listelerine ulaşmanın olanağını sunmuştur. Stith Thompson'ın altı ciltlik Motif İndeks'i bu çalışmaların en önemlilerinden biridir. Listenin incelenmesi bize geleneksel motiflerle Dramatik Motifler arasında bir karşılaşma yapma, benzerlikleri ve farkları görme olanağı sunar. Elbette sözlü kültür ürünlerinin önemli bir kısmını oluşturan masallar ve bu masalların incelenmesi yoluyla ulaşılan motifler, Dramatik Motifler ile hiç değilse kullanım biçimleri açısından örtüşmez. Ancak motiflerin olağanüstü niteliklerini bir tarafa bıraktığımızda görürüz ki benzerlik oldukça geniş bir alandadır.

Cadılar, Tanrılar, Periler, Canavarlar tragedya ya da komedyaların motifleri olarak ortaya çıkmışlardır. Işık, Su, Kılıç, Asa veya Hayvan Motifi olarak At, Geyik, Şahmeran, Köpek; Aşk, Âşıkların Ölümü, Hile, Aldatılma, Evlilik, Kahramanlık vb.

bizim dramatik metinlerde de kullandığımız ortak motiflerdir. Geleneksel-Kalıplaşmış Motifler bu açıdan biçim ve içerikleri sabit yapılar olarak ele alınmalıdır. Onlar bağımsız bir sanat türüne değil insanlığın ortak kültür mirasına ait parçacıklardır. Bu özellikleri ile dramatik metinlerde tek seferlik kullanımlar için de uygun modeller olarak görülebilirler. Motifler sözlü kültür ürünleri içinde çok farklı biçimlerde açığa çıkabiliyorsa pek ala dramatik metnin içinde de bu farklı kullanım biçimleriyle, metnin ve tiyatro sanatının kendine has anlatısal araçlardan herhangi biri olarak açığa çıkabilir. Bunun önünde herhangi bir engel bulunmadığı gibi örnekleri de hayli fazladır. Böylece Dramatik Motifler, biçim ve içerikleri önceden belirlenmemiş fakat yazarın ya da rejisörün kullanımına göre varlık bulabilecekleri bir alanda daha özgürce ele alınabilirler.

Bununla birlikte; geleneksel, kalıplaşmış motiflere ilişkin; ilk kaynakları, birer kültürel kod olarak hangi sosyal ve kültürel süreçlerin ürünü oldukları, biçim ve içeriklerine nasıl kavuştukları, tüm sanat türlerinde birden nasıl olup da ortaya çıkabildikleri, hangi değerlerin devamlılığını sağladıkları türünden sorular büyük oranda yanıtız kalır. Ancak tiyatro sanatının sınırları ve dramatik metnin kapsamı bu soruların tümünü birden yanıtlamaya uygun değildir. Geleneksel- Kalıplaşmış motifler yalnız dramatik bir metnin içinde Dramatik Motif'e dönüşecek şekilde kullanıldıklarında ya da özgün yaratımın ürünü olan Dramatik Motifler'e belli oranlarda kaynaklık ettiklerinde alanın konusu haline gelirler. Elbette bunun örnekleri azımsanmayacak kadar çoktur ancak bu durumda da tarihsel ya da sosyolojik araçlarla değil tiyatro sanatının kendine has çözümleme metotlarıyla ele alınırlar.

Dramatik metin, kendi sınırları içinde varlığını benimsediği herhangi bir unsuru yine kendi yöntemini kullanarak tanımlarken onda hem işlevsel hem de estetik nitelikler arar. Dramatik metnin sınırları içinde açığa çıkan herhangi bir unsur tıpkı "tema", "önerme", "durum", "çatışma", "kişileştirme", "ortam", "atmosfer" vb. gibi ölçülebilir özelliklerle donanmış ve metnin doğal yapısına organik bir şekilde eklemlenmiş olmak zorundadır. Bu koşullar onun varlığının ispatı olacağı gibi tiyatro sanatına göre estetik değerinin ölçütlerini de yaratacaktır.

Yine de genel bir tanımlamaya gitmemiz gerektiğinde ister geleneksel ve kalıplaşmış isterse Dramatik Motif parçacığı için genel olarak; yazarın (kültürün)

bakış açısıyla örtüşen, o bakış açısının insana, tabiata, öte dünyaya dair değerlerinin taşıyıcısı olan, felsefi bir içeriğin model yapısıdır diyebiliriz. Böylece Dramatik Motifler, sadece temaların destekleyici uzantıları değil aynı zamanda yazarın sosyal – politik ya da felsefi alanlardaki fikirlerinin bir taşıyıcısı konumuna yerleşebilir ve bu boyutuyla ele alındığında dramatik metin içindeki işlevleri de güçlenir.

Dramatik Motifler her zaman etkili soyut bir içerik, bir kavram olarak değil bazen de oyun kişisinde somutlanan bir figür (anne, baba, üvey kardeş, hizmetçi, dilenci vb.) olarak ortaya çıkar ya da yazar bir olayı (âşıkların ölümü, sürgün, zalimin yenilgisi, yalnızlık, ölüm vb.) Dramatik Motif olarak kullanılır. Bu biçimsel zenginlik bizce Dramatik Motif kullanımını değerlendirmenin en can alıcı kısmını oluşturmaktadır. Çünkü farklı disiplinler, öncelikle halkbilim bizi farklı motif kullanımları (olaylar, kişiler, nesnelere) açısından daha geniş düşünmeye iter. Üstelik böylesi bir yaklaşım Dramatik Motifler'in biçim ve içerik açısından bağımsız oldukları, pek çok biçimde ortaya çıkabildiklerine ilişkin saptamalarımızı destekliyor görünmektedir. Bakış açımıza göre bu; neyin motif olup neyin olmadığına ilişkin uzun soluklu bir tartışmanın da son bulması anlamına gelir. Değilse Dramatik Motifler'i temadan, yan temalardan, simgelerden ayırmanın ya da S.Thompson'ın İndeks'inde örneklerini gördüğümüz gibi bütün konuları kapsayan o geniş yığından çekip çıkarmanın olanağı yoktur. Oysa tema, yan tema, simge ve Dramatik Motif arasında belirgin farklar vardır.

Tema ve temayı destekleyecek biçimde düzenlenmiş yan temaların her biri dramatik tasarımın türsel araçlarını kullanarak ve dramatik tasarımın türsel sınırları içinde, nihayetinde tiyatro sanatının kendisine has araçlarına dönüşür. Başlangıçta tarafsız bir kavram olan tema ve daha sonra ona eklemenecek her bir yan tema iki aşamalı bir süreçten sonra tiyatronun malzemesi olacak şekilde estetize edilir, biçim ve içerik kazanır.

Bu aşamalardan ilki temanın çıkış noktası olan tarafsız kavramın yorumlanmasıdır. Yazar kendi yaklaşımı doğrultusunda temayı yorumlar ve bu yorumu açığa çıkartacak, iki farklı kavramın çatışmasına dayanarak önermeye ulaşır. Sadece düşünsel ve soyut düzlemde gerçekleşen bu aşama estetik

düzenlemenin bir kısmıdır çünkü yazar bununla yetinmeyip fikrine türsel niteliğini verecek biçimde somut düzlemde de müdahale etmek zorundadır.

Kişileştirme, aksiyon ve sahnenin görsel ve işitsel olanakları hala soyut bir varlık olarak duran temanın, yan temaların, çatışmanın, durumun, önermenin, mesajın somut, tiyatroya has bir nitelik kazanması için elimizdeki temel araçlarıdır. Saydıklarımızın tümü fakat tartışmamızdaki haliyle tema; kişileştirme yoluyla canlanır, olay diziyi yoluyla hareket kazanır dolayısıyla somut bir şekilde aksiyonun içine yerleşerek sahnede, dekor yoluyla mekân bulur.

Yazarın çıkış noktası olarak seçtiği tema eğer tiyatronun malzemesi olacak şekilde bir biçim kazanacaksa genellikle, iki aşamalı bu estetik yorumdan geçmek zorunda kalır. Artık tiyatro oyunu boyunca seyirci, aslında soyut bir kavram olan temanın somut araçlar vasıtasıyla canlandırılışını seyredecektir. Ancak tema yine de bir fikirdir ve sahnede belli bir noktadan sonuca doğru hareket eden eylemler bütününe dönüşmüş de olsa bir fikir olma niteliğini tümünden yitirmemiştir.

Tema, yan tema ve Dramatik Motif ilişkisi gerçekten önemlidir. Çünkü tema ve yan temalar da aslında Dramatik Motifler'le oldukça benzer bir şekilde, tiyatro sanatının görsel, işitsel ve anlatsal araçlarını kullanarak somut bir varlık kazanırlar. Bu doğrultuda tema, yan tema ve Dramatik Motif ilişkisini benzerlik ve farkları açısından ele almak saptanmalarını kolaylaştıracak ve onları birbirleri yerine tanımlanmaktan koruyacaktır. Dramatik Motif'in diğer unsurlarla ilişkisinin karşılaştırmalı bir değerlendirmesi ayrıca kendine has bazı niteliklerinin daha açık biçimde ortaya çıkmasına da yardımcı olur. Benzerlik ve farkları şu şekilde özetlemek mümkündür;

Genel olarak dramatik tasarımın estetik ve işlevsel bir unsuru olarak kullanılan motife Dramatik Motif deriz. Bu Dramatik Motif'i diğer sanatlarda karşımıza çıkan motif türlerinden ayırmamızı sağlar. Dramatik Motif; tema ya da yan tema değildir ancak tematik bir içeriği olabilir ve soyut, kavramsal bir öz taşıması sebebiyle dramatik metinde, tema ya da yan temaya benzer özellikler gösterebilir. Soyut birer kavram olan tema ve yan temaların estetize edilebilmeleri için bir yoruma oturtulmaları zorunluluğu Dramatik Motifler'de de benzer şekilde işler. Öz-biçim

ilişkisi, daha sınırlı bir alanda olmak koşuluyla Dramatik Motifler'de de dengelenmelidir.

Dramatik Motif'in Tema ya da Yan tema ile olan benzerliği büyük oranda, her üçünün de konuya dönüştürülebiyecek, bağımsız bir "içeriğe" sahip olmalarından kaynaklanır. O halde Dramatik Motif, tema ve yan temayı birbirinden ayırmak için içeriksel-biçimsel-işlevsel bir değerlendirme yapmak gerekebilir. Dramatik Motif, dramatik metinde temaya ya da onun çağrışım alanlarından birine bağlı olarak ortaya çıkabilir ve öz-biçim açısından dramatik tasarımın düşünsel ve estetik sınırları içinde var olabilir.

Bununla birlikte tema dramatik tasarımın asal ve yapısal (kurucu) bir ögesidir. Dramatik Motif, yapısal bir öge olmadığından ancak bütünlüklü bir eserin temaya ya da onun çağrışım alanlarından birine bağımlı bir iç unsur olarak, **kendi sınırlı yapısı içinde** var olabilir. Böylece tema bir eserde işlenmek suretiyle dolaylı olarak, çeşitli araçlar vasıtasıyla (kişileştirme, konu, olay dizisi, aksiyon...) ortaya çıkarken, Dramatik Motif kendi kendisini; nesnelere, kişileştirme ve olaylar düzleminde tekrarlarla daha doğrusu bağlantılar bütünüyle temsil eder.

Tema anlatısal süreci (olaylar dizisi ve aksiyon) de belirler. Dramatik Motif bu sürecin içinde var olan ancak dağınık ve kesintili olarak açığa çıkan bir bütündür. Temaya boyutunu ve derinliğini eserin işlenişi başka bir deyişle eserin büyüklüğü verir. Dramatik Motif ise eserin içindeki en küçük birimdir ve bu sınırlı boyut onun biçimini belirler.

Dramatik Motif ve tema arasındaki belki de en temel ayrım; herhangi bir eserde temanın vazgeçilmez oluşuyla ilgilidir. Dramatik Motif sanatçının isteğine bağlı olarak ortaya çıkar ve metne eklemlenirken Tema; dağınık bir fikrin ulaştığı nihai nokta olmak sıfatıyla eserin hem düşünsel hem estetik çerçevesini belirler. Böylece Tema eseri soyut, tarafsız bir kavram etrafında toplayarak, bilişsel düzeyde yalınlaşmasına hizmet eder. Dramatik Motif ise eserin içine yayılarak onu daha derinlikli bir hale getirebilir.

Dramatik Motif dramatik tasarımın temel ilkelerinin tümüne birden hizmet edebilir. Bu sebeple Dramatik Motif'in işlevleri dramatik tasarımın olanakları ile doğru orantılıdır. Bu orantı Dramatik Motifin dramatik tasarım içinde estetik ve işlevsel görevleriyle dengelenir. Dramatik motif eserin sanatsal, felsefi ya da sosyolojik boyutuna da katkıda bulunabilir. Böylece pekiştirici, anımsatıcı ya da süsleyici olabilir. Esere derinlik katıp, düşünsel boyutu zenginleştirirken estetik hazzı arttıracak şekilde düzenlenip sadece bu amaçla da kullanılabilir. Ancak farklı bir açıdan eserin bilişsel ya da duygusal boyutlarından birine ya da ikisine birden de hizmet edebilir. Yine de Dramatik Motif yazarın ya da bazen yönetmenin isteğine göre hangi alana hizmet ederse etsin bunu eserin kendi türsel olanaklarının (sözel – görsel – işitsel) tümünü birden kullanarak yapacaktır. Dolayısıyla, Dramatik Motif parçacıkları tutarlı bir bütün oluşturmak ve eserin genel düşüncesiyle aynı amaca hizmet etmek kaydıyla aynı eserin içinde farklı biçimlerde de açığa çıkabilir. (örneğin; tiyatro oyununda hem görsel hem işitsel hem de kavramsal olarak)

Bu açıdan, güçlü bir Dramatik Motif, görsel ve işitsel göstergelerin, kavramsal bir içerikle desteklemesiyle doğabilir diyebiliriz. Ancak özellikle görsel öğeleri ve dramatik tasarımda bir nesne olarak kullanılmış Plastik Dramatik Motifler'i simgelerle karıştırmamaya özen göstermek gerekir.

Dramatik Motif simgesel bir içerik taşısa dahi bir simge değildir. Yazarın ya da yönetmenin sahne yorumu, herhangi bir simgesel öğeyi Dramatik Motife dönüştürebilecek güçtedir. Bu yüzden simgenin temsil ettiği soyut kavram aynı zamanda Dramatik Motif'in de malzemesi olabilir. Simge ve simgesel bir şekilde açığa çıkan Dramatik Motif arasında onları bütünüyle birbirine dönüşmekten alıkoyan farkların bulunması gerekir.

Simge çoğu kez tek başına ortaya çıkabilir. Bir bayrağın, savaştan çıkmış bir şehrin üstünde tütmekte olan dumanın ya da bir geminin ardından sallanan bir mendilin böylesi tek seferlik, simgesel bir değeri olabilir. Bizim, beyaz bayrağı, dumanı ya da sallanan mendili kavramak için özel, metnin içinde oluşturulmuş göndermelere ihtiyacımız olmadığı gibi bunların belli bir anlama kavuşmak için bir bağlantılar demeti içinde, defalarca işlenmeye ve tanımlanmaya da ihtiyaçları yoktur. Aralarında büyük kültürel farklar olmadığı müddetçe –ki, çağdaş dünyada, seyirci kitleleri arasında böylesi bir yabancılaşma oldukça nadir şekilde ortaya çıkmaktadır–

evrensel diyebileceğimiz niteliklerle donanmış olan simgeler her ulus ya da kültürden seyirciye kendini anlatabilir. Bununla birlikte Dramatik Motif, simgeden beslenmeden, sadece eserin içinde, bağlantılar demetiyle (tekrarlar) yeni bir anlama kavuşmuş bir şekilde de açığa çıkabilir. Böylelikle o eserdeki varlığını bir dereceye kadar bu bağlantıların yarattığı anlama borçlu olur.

Simge yerine geçtiği şeyin bir işareti olmaktan ötürü bulunduğu yerde etkin iken Dramatik Motif etkisini tüm bir eser üzerinde, onu kapsayarak gösterebilir. Simge çoğu kez herhangi bir özel sebep olmaksızın yerine geçtiği şeyi, dolaysızca, kestirme bir yoldan, tek seferde, bütünüyle aktarır. Dolayısıyla bir simge ile karşılaştığımızda aslında çok önceden tarif edilmiş bir içerik ya da bir anlam bütünü ile karşılaşmış oluruz. Simge diğer pek çok unsura göre anlatım ve tanımlama açısından en ekonomik birim olarak kabul edilebilir.

Dramatik Motif, dramatik tasarımın temel türsel araçlarına hizmet edecek şekilde biçimlenmiştir. Bu doğrultuda, Dramatik Motif'in oldukça kapsamlı ve istendiğinde güçlü biçimde kullanılabilecek estetik bir araç olduğunu belirtmekte yarar vardır. Böylesi bir aracın diğer sanatlarla ve insanlığın ortak kültürüyle bağının da oldukça kuvvetli olması kaçınılmazdır. Ancak bu noktada tarihsel açıdan bir kavşak noktasında olmamızın ciddi etkilerini hissederiz. Tiyatro sanatı, eski – yeni, kolay – zor, çekici - itici tartışmalarının dışında kalmayı en azından akademik düzeyde başarıyor görünse de çağın ana fikrinin geçmişe bakmaya niyetlenen herkes üzerinde örtük bir baskı yarattığı söylenebilir. Bu fikir, geçmişi “eski” olarak kabul eder ve “eski” kimseyi eğlendirmez. Büyük oranda ağır teorik tartışmalar gerektiren ve tarihin ve sosyolojinin gizli noktalarına teması zorunlu kılan Geleneksel, kalıplaşmış Dramatik Motif çalışmaları da bu kapsama girer. Çünkü sadece Dramatik Motifleri değil herhangi bir sanat disiplininde karşımıza çıkan motifleri kavramak için tarihsel bağlam ve yerel kültürel kodlarla ilgili bir çalışma yapmak zorunluluğu vardır. Bu diğer sanat türlerini ve bilimsel disiplinleri de kapsayan ağır, teorik tartışmaları göze almak anlamına gelebilir. Yine de çalışmamızın genel yaklaşımının, bu bakış açısını kısmen aşacak bir fikre sahip olduğuna inanabiliriz.

Öncelikle motif kavramı üzerine gerçekleştirmeye çalıştığımız semantik, etimolojik çalışmalar bir yana Halkbilim ve Edebiyat alanlarına üstünkörü bir bakış

bile geleneksel, kalıplaşmış motiflerin o kadar da sıkıcı unsurlar olmadıklarını gözler önüne serecektir. Halkbilimsel motiflerin içeriği, insanlığın benzer durumlar-olaylar ya da kişilik tipleri karşısında aynı arketipleri ürettiklerini açıkça ortaya koyar.

Bu arketiplerin en kesin, en dolaysız kanıtları masallardır. Herhangi bir masalda bir üvey anne kötülendiğinde biz yalnız o masala ilişkin değil farklı kültürlerin aile, kan bağı, şefkat, hainlik vb. türden sayısız olguya nasıl baktığına dair de bilgi ediniriz. Masal toplumları bu konuda uyarır, yön verir, dikkatleri o tarafa çeker. Böylesi bir uyarının kökeni, bütünüyle kültür ve ortak bilinçaltıdır. İnsanlığın hala en güçlü duygularının ve güdülerinin kaynağı... O halde belki de geleneksel, kalıplaşmış motifler için bu kaynaktan beslenen en eski fakat en taze meyvelerdir demek yanlış olmayacaktır.

Tıpkı sanatçılar gibi seyirciler de her zaman, bilinçli bir şekilde, dramatik bir motifle karşı karşıya olduklarının ayırdına varamayabilirler. Belki de bu durum yazarın Dramatik Motifleri kullanmada, onları metnin organik yapısına dâhil etmedeki hünerinin bir göstergesidir. Çünkü Dramatik Motifler, her zaman bağımsız parçacıklar olarak ortaya çıkmayabilirler. Zaman zaman bütünüyle birleştirici, daha küçük parçalara dönüşürler. Metnin derinliklerine çekilir ve anlam katmanlarının arasında iyice belirsizleşirler. Örneğin kötü haberlerin taşıyıcısı mektuplar böylesi Dramatik Motiflere dönüşebilir. “Aşk” temalı bir oyunda küçük, ateşleyici, birleştirici bir unsur olarak bir anda ortaya çıkar ve sonra yok olup giderler. Çünkü âşıklar ya kavuşmak ya ayrılmak ya buluşmak ya küsmek ya da barışmak zorundadır.

Üstelik nerede aşk varsa orada kavga da vardır. Biri bu haberi getirmek zorundadır. Yazar, belki de bir an bile düşünmeden, o dramatik motifi kullanmış, seyirci de hiç tereddüt etmeden benimsemiştir. Küçük kâğıt parçasının ardında binlerce yıllık ortak bir kabul de yatar. Bu kabul, gizli ya da açık biçimde “haberleşmenin” tipik modeli veya ifade biçimidir. Başka bir deyişle mektupların tarih içinde giderek bağımsız bir ifadeye dönüşmüş olan “*model anlamlarıdır*”.

Bugün, geldiğimiz noktada hala dramatik metinlerin örneğin mektup Dramatik Motifinden daha ileri bir model yaratmakta başarısız kaldığını; dahası haberleşmenin gerektiği her yerde, tüm bir dram tarihinin “mektup” Dramatik Motifiyle, onun biçim ve içeriğiyle özdeş olduğunu düşünebiliriz. Mektup, bir nesne olarak sahne

zamanlamasına ve olayların akışına 2000 yıl boyunca öylesine iyi hizmet etmiştir ki onun, zihinlerimizde zamanla kalıcı bir modele, geleneksel kalıplaşmış bir motife dönüştüğünü olasılıkla pek çokları hissetmemiştir. Çünkü doğasında bir aşırılık yoktur. Eğer öyle olması gerekmiyorsa hiçbir mektubun, sahne zamanını aşırılık, çıkıp gelme tehlikesi yoktur. Oysa çağdaş iletişim araçlarının tümü vurgulamaya çalıştığımız aşırılıktan muzdariptir ve olasılıkla; cep telefonu, bilgisayar, televizyon dahası elektrik meselesini halletmeden sahnede inandırıcı bir “yalıtılmışlık” veya “gerilim” yaratmanın olanağı yok gibi görünmektedir. Modern iletişim araçlarının doğası, mektup motifinde olduğu gibi tabii bir şekilde dramatik metinle örtüşmemiştir. Aralarında bir kan uyuşmazlığı vardır. Bu sebeple ya telefonu bozmak ya metne dâhil etmek ya da metni eskilerin hiç bilmediği, bambaşka bir şekilde kurgulamak zorunda kalabiliriz. Basit örneğimizdeki gibi sayısız motif, bizim hala geleneksel olanla uyumlu olduğumuzun ya da eskinin daha çok işe yaradığının belki de en naif kanıtıdır.

Genel bir dramaturgik inceleme, dramatik metnin temel unsurları üzerine kuruludur. Kişileştirme, dil örgüsü, olay dizisi, çatışma, tema, yan temalar vb. dramatik bir metnin türsel karakterini belirleyen temel öğeleridir ve örneğin belli bir düzeyde kişileştirmesi olmayan, soyut-genel bir fikirden yola çıkmamış ve bir hedefe doğru ilerlemeyen dramatik bir metinden söz etmek olanaksızdır.

Oysa Dramatik Motifler, metne yazarın tercihiyle göre çoğu kez bilinçli bir şekilde eklenir. Bu açıdan Dramatik Motifler, dramatik metnin diğer yapısal unsurları gibi vazgeçilmez anlatısal araçlar olarak görülemezler. Kullanımından kolayca vazgeçilebilecek böylesi bir unsurun metnin bütünü içinde oldukça küçük bir yer işgal etmesi de doğal bir sonuç olarak algılanabilir. Daha özlü bir ifadeyle söyleyecek olursak, teması olmayan bir dramatik metin kaleme alınmasının olanağı yoktur. Oysa Dramatik Motifleri eseri derinleştirmek, seyircinin hazzını arttırmak ya da çeşitli fikirleri ifade etmek için estetik bir öğe olarak kullanmak eserin türsel varlığıyla doğrudan ilintili değildir.

Dramatik Motifler belki de bu sebeple klasik dramaturgi incelemelerinde ihmal edilmiş parçacıklar olarak kalmıştır. Boyutlarının küçüklüğü de bu ihmalin bir başka sebebini oluşturuyor olabilir. Yine de dramatik metnin içinde yer alan, estetik ve işlevsel görev edinmiş her parçacığın saptanması eserin daha derinlikli bir

şekilde kavranması açısından önemlidir. Yönetmenin iyi bir şekilde kavradığı, çözümleyebildiği ve her ögesine hâkim olabildiği bir metin şüphesiz ki daha iyi sahnelenecek ve tiyatro sanatının olanaklarından daha fazla faydalanacaktır.

Türü ne olursa olsun klasik ya da modern pek çok oyunda dramatik motif parçacıklarına rastlamamız onların hem dramaturgik bir çözümlemenin hem de yaratımın estetik bir unsuru olarak önemi hakkında fikir sahibi olmamızı sağlar. Bir metinde motiflerin varlığının saptanması seyirci ya da yazardan daha önce dramaturg ya da eleştirmen için önemli olabilir. Yaratmanın ya da yaratılmış olanı alılmamanın doğal akışı içinde gözden kaçabilecek bu küçük parçalar ciddi bir bilgi birikimi ve keskin bir göz talep edebilir. Özellikle, sadece dramatik metinlerde açığa çıkan ve türün kendi özgün koşullarına göre biçimlenmiş Dramatik Motifleri değil de genel bir başlık altında motifleri incelemeye kalkışmak araştırmacıyı daha geniş düşünmeye zorunlu kılacaktır. Çünkü ezgisel bir motifi oyunun şarkısında, plastik bir motifi bir sahne dekorunda ya da kavramsal bir içeriği oyun kişilerinin ilişkilerinde bulmak mümkündür. Türler kendi aralarında paylaşmaya ve motifler bu paylaşımın nesnelere olarak arada gidip gelmeye devam etmektedirler.

Çalışmamızın ikinci bölümünde incelediğimiz model oyunlar, Dramatik Motiflerin değişik türlerde olan ve farklı yazarlar tarafından kaleme alınmış oyunlarda nasıl estetik bir işlev gördüklerinin örneklerini sunar. Bu bağlamda **Turgut Özakman**'ın trajik boyutu olan, **Töre** gibi gerçekçi bir eserinde de **Güngör Dilmen**'in **Midas'ın Kördüğümü** gibi antik dramlara yakın bir tarzda kaleme alınmış oyununda da Dramatik Motifler bulunmaktadır.

Güngör Dilmen'in eserinde zengin mitolojik dünyanın kurulmasına yardımcı olan Dramatik Motifler, Töre'de kültürel bağlantıların güçlenmesine katkıda bulunmuşlardır. **Behiç Ak**, çağdaş dünyayı ve kentli bireyi eleştirdiği "**Küçülecek Yer Kalmadı**" adlı oyununda ise sahnenin plastik unsurlarını sonuçta kavramsal bir içerik yaratıp, Dramatik Motife dönüştürebileceğimiz bir tarzda metne eklemiştir. Böylece metinde sıklıkla tekrarlayan çiçek adları; sardunyalı, hanım elleri, filbahriyer ya da böcekler, kuşlar bağımsız unsurlar olarak kalmamış, "tabiat" başlığı altında gruplayabileceğimiz bir Dramatik Motifinin oluşmasını sağlamışlardır.

Türk ve Dünya tiyatrosunun en iyi oyunları sayısız Dramatik Motif örnekleri ile doludur. **Shakespeare, Cehov, Lorca, Sophocles, Seneca, Racine**; çağdaş yazarlardan **Boris Vian, Duşan Kovaceviç**, Türk Tiyatrosu'nun büyük kalemlerinden **Melih Cevdet Anday, Oktay Arayıcı, Orhan Asena**; yeni yazarlarımızdan **Cuma Boynukara, Ali Berktaş, Turgay Nar** sayabileceklerimizden sadece bir kaçıdır. Böylelikle pek çok eser, her biri farklı düzlemlerde ve dramatik metnin farklı bir aracını kullanarak geliştirilmiş olan Dramatik Motiflerin estetik açıdan nasıl bir çeşitlilik gösterdiklerinin kaynaklarını da sunmuş olurlar.

KAYNAKÇA

ANSİKLOPEDİ VE SÖZLÜKLER

ARSEVEN, Celal Esad; **Sanat Ansiklopedisi**, Milli Eğitim Basımevi, 3.Baskı
İstanbul 1983

BECKSON Karl, GANZ Arthur; **A Reader's Guide to Literary Terms**, The Noonday
Press, New York, 1960

EYÜBOĞLU İsmet Zeki; **Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü**, Sosyal Yayınlar, 3.Baskı,
İstanbul, 1995

KESER, N; **Sanat Sözlüğü**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2005

NİŞANYAN, Sevan; **Sözlerin Soyağacı, Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü**,
4.Baskı, Everest Yayınları, İstanbul, 2009

NUTKU, Özdemir; **Gösterim Terimleri Sözlüğü**, İnkılâp Yayınları, İstanbul.1998

ÖZÖN, Mustafa, Nihat; **Osmanlıca-Türkçe Sözlük**, İnkılâp ve Aka Kitapevleri,
5.Baskı, İstanbul, 1973

ÖZTUNA, Yılmaz; **Türk Musikisi Ansiklopedisi**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul,
1974

PÜSKÜLLÜOĞLU, Ali; **Türkçe Sözlük**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul,1995

PÜSKÜLLÜOĞLU, Ali; **Türkçedeki Yabancı Sözcükler Sözlüğü**, Arkadaş
Yayınevi, 5.Baskı, Ankara, 2004

TUĞLACI , Pars, **Okyanus Ansiklopedik Sözlük**, Pars Yayınları, İstanbul. 1972

KURUMSAL YAYINLAR

Ana Britannica, Ana Yayıncılık, İstanbul, 1989

Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, Interpress Basın ve Yayıncılık,1986

Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, J.A. Cuddon, Penguin
Reference, England, 1998

Dictionary of The History of Ideas, Charles Scribner's Sons, Newyork, 1968

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 1997

Redhouse, İngilizce-Türkçe Sözlük, Charles H. Brown, Richard Blakney, Serap
Bezmez Redhouse, İstanbul 2001

Routledge Encyclopedia of Narrative Theory, Ed. David Herman, Routledge Press, New York, 2005

Tarama Sözlüğü, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1963

The Thames & Hudson Dictionary of Art Terms, Ed. Edward Lucie-Smith, New Edition, UK, 2003

Türk Dil Kurumu, Tiyatro Terimleri Sözlüğü, Haldun Taner, Metin And, Özdemir Nutku, Ankara, 1966

KİTAPLAR

ARİSTOTELES; **Poetika**, Çev. Samih Rifat, Can Yayınları, İstanbul, 2007

AK, Behiç; **Toplu Oyunları 2, Küçülecek Yer Kalmadı**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2009

ATAY, Oğuz; **Oyunlarla Yaşayanlar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009

ALPTEKİN, Ali, Berat; **Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı**, Akçağ Yayınları, Üçüncü Baskı, Ankara, 2005

ASLAN, Ensar; **Halkbilim Araştırmaları I**, Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Yayınları, 2003

BİROL, İnci A., Çiçek Derman; **Türk Tezyini Sanatlarında Motifler**, Kubbealtı Neşriyatı, 4.Baskı, İstanbul, 2004

BAYDUR, Memet; **Yangın Yerinde Orkideler**, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1991

BAYDUR, Memet; **Cumhuriyet Kızı**, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1991

CANATAN, Erman; **Toplu Oyunları, Çukur**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2006

DİLMEN Güngör; **Toplu Oyunları 1, Midas'ın Kördüğümü**, Mitos Boyut Yayınları, 4. Basım, İstanbul, 2009

ERSOY, Necmettin; **Semboller ve Yorumlarla Görünenden Görünmeyene**, Kam Ajans, İstanbul, 1990

FREYTAG, Gustav, **Technique of The Drama, An Exposition of Dramatic Composition and Art**, [Drama Tekniği, Dramatik Tasarım ve Sanat Üzerine Bir İnceleme], Ed. Elias j. Macewan, M.A, Scott, Foresman and Company, Third Edition, Chicago, 1900

GİNZBURG, Carlo; **Tahta Gözler**, Çev. Aysun Şişik, Metis Yayınları, İstanbul, 2009

GOETHE, Johann Wolfgang von; **Urfaust**, Çev. Ahmet Cemal, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1999

GOMBRICH, E. H.; **Sanatın Öyküsü**,(a) Çev.Bedrettin Cömert, 3. Baskı, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1984

GÖKGÜCÜ, Erhan, **Toplu Oyunları, Ramazan'la Cülide**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2004

HİKMET, Nazım; **Ferhad ile Şirin**, Oyunlar 2, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010

JUNG, CARL Gustav; (b) **Analitik Psikoloji**, Çev. Ender Gürol, Payel yayınları, 2.Baskı, İstanbul, 2006

JUNG, CARL Gustav, (a) **Dört Arketip**, Çev. Zehra Aksu Yılmaz, Metis Ötekini Dinlemek, 2.Baskı, İstanbul, 2005

KAZANKAYA, Nesrin; **Toplu Oyunları 1, Dobrinja'da Düğün**, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 2006

KOTT, Jan; **Çağdaşımız Shakespeare**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1999

KOVAÇEVIÇ, Duşan; **Profesyonel**, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 2005

LATACZ Joachim; **Antik Yunan Tragedyaları**, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 2006

LORCA, Federico, Garcia; **Toplu Oyunları I, Yerma**, Çev. Doç. Dr. Hale Toledo Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2006

LORCA, Federico, Garcia; **Toplu Oyunları I, Bernarda Alba'nın Evi**, Çev.Hale Toledo, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2006

MUNGAN, Murathan; **Geyikler Lanetler**, Metis Yayınları Edebiyat Dizisi, İstanbul, 2000

MORGAN, Lewis Henry; **Eski Toplum**, Çev. Ünsal Oskay, Payel Yayınları, İstanbul, 1986

NAR Turgay; **Divane Ağaç**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2006

NUTKU, Hülya; **Dramaturgi, Oyun Sanatbilimi**, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 2006

NUTKU, Hülya; **Düşünsel Boyutuyla ve Kavramlarıyla Oyun Yazarlığı**, Mitos Boyut Yayınları, Ankara, 1999

NUTKU, Özdemir; **Gecenin Maskesi**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1995

NUTKU, Özdemir; **Oyun Yazarı**, İzlem Yayınları, İstanbul, 1965

ÖRNEK, Sedat, Veyis; **Türk Halkbilimi**, TC Kültür Bakanlığı Hagem Yayınları, Ankara, 2000

ÖZAKMAN, Turgut; **Bir Şehnaz Oyun**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1992

ÖZAKMAN, Turgut; **Toplu Oyunları 1, Töre**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2002

PROPP, Vladimir; **Masalın Biçimbilimi**, Çev: Mehmet Rifat, Sema Rifat, BFS yayınları, İstanbul, 1985

RACİNE, Jean, **Bayazıt**, Çev. Başar Sabuncu, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2006

RİFAT, Oktay; **Yağmur Sıkıntısı**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009

SAKAOĞLU Saim; **Efsane Araştırmaları**, Kömen Yayınları, Konya, 2009

SOPHOKLES, **Eski Yunan Tragedyaları Filoktetes**, Çev. Şükran Yücel, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2008

THOMPSON, Stith; **Motif Indeks of Folk Literature**, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 1989

TUNCAY, Murat; **Dramaturgi Çalışmalarında Çözümleme ve Bir Yöntem Önerisi**, DEÜ, GSF Yayınları, İzmir, 1992

VİAN Boris; **Kasaplığın El Kitabı**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2008

YAVUZ, Muhsine, Helimoğlu; **Masallar ve Eğitimsel İşlevleri**, Cumhuriyet Kitapları, Dördüncü Baskı, İstanbul, 2009

MAKALELER

ÇIBLAK, Atılgün, “**Propp’un Yapısal Çözümleme Metodu**”, Türk Dili Dergisi, Şubat 2005

DUNDES, Alan; (b) “**Antropoloji ve Folklorlarda Karşılaştırmalı Metod**”, Çev.: Seval Kasımoğlu - Ferya Çalış, Millî Folklor, 2007

DUNDES, Alan; “**From Etic to Emic Units in the Structural Study of Folktales**”, [Halk masallarının Yapısal Analizinde Etic Ve Emic Yaklaşım] Çev. Funda Özşener, The Journal of American Folklore, American Folklore Society, No: 296, 1962

FRAZER, Winifred L.; “**King Lear and Hickey: Bridegroom and Iceman**”, Modern Drama, Vol.XV, No:3, Canada, 1972

FREEDMAN, William; “**The Literary Motif: A Definition and Evaluation**”, [Edebi Motif: Bir Tanım ve Değerlendirme], Çev. Funda Özşener, Novel: A Forum on Fiction, Duke University Press, 1971

GRAY, Wallace; “**The Uses of Incongruity**” Educational Theatre Journal, Columbia, 1963

İNTERNET SİTELERİ

Türk Dil Kurumu, Güncel Türkçe Sözlük, <http://www.tdk.org.tr>

Türk Dil Kurumu, Türkçede Batı Kökenli Kelimeler Sözlüğü, <http://www.tdk.org.tr>

Nefise Abalı, Türk Halk Hikâyelerinde İlk Görüşte Aşk Motifi, Ensest Yasağı ve Egzogami, <http://millifolklor.com>

Metin Ekici, Halk Bilimi Çalışmalarında Metin, Doku, Sosyal Çevre, Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Merkezi, [www. Turkoloji.edu.tr/HALKBILIM](http://www.turkoloji.edu.tr/HALKBILIM)

Mukadder Yayıoğlu, Güngör Dilmen'le Söyleşi, Ankara Üniversitesi Dergiler Veritabanı, <http://dergiler.ankara.edu.tr>

Fatma Keçeli, Güngör Dilmen'in Oyunlarında "Mitolojik, Tarihsel ve Fantastik Olanın Kullanımı, Ankara Üniversitesi Dergiler Veritabanı, <http://dergiler.ankara.edu.tr>

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyadı: Funda Özşener

Doğum yeri ve yılı: İzmir/ 1969

Yabancı Dil: İngilizce

Yüksek Lisans: 2004, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili Anabilim Dalı

Lisans: 1995, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tiyatro Bölümü, Dramatik yazarlık Ana Sanat Dalı

Lise: (yıl, mezun olduğu lise) 1987, Karşıyaka Lisesi

İş tecrübesi: Devlet Tiyatroları Van Devlet Tiyatrosu (1999-2003), Mitos Boyut Yayın Evi (2005-2010)

Mesleki Birlik/Dernek/Kuruluş Üyelikleri: Çağdaş Oyun Yazarları ve Çevirmenleri

Derneği Yönetim Kurulu Üyesi

Alınan Burs ve Ödüller: Yurt Dışı Doktora Bursu, (YÖK, 2010) Deutschwelle Oyun Yazarlığı Yarışması (1997), Bakırköy Belediyesi 1995, 1996, 1997 yılları yarışmaları.

Yayınları: Tiyatro ve Çocuk (Moses Goldberg, Çev: Funda Özşener) (2008)

Konstantiniye'nin Güneşi (1997, oyun metni)

Sevgili Hayat (2004, oyun metni)

Ah! Tamara (2005, oyun metni)

Kayalıklar Meryemi (2007, oyun metni)

Onları Eve Getir (2009, oyun metni)

Çeşitli sempozyum bildirileri, çeviri makaleler, tiyatro oyunu tanıtım ve değerlendirme yazıları.