JOHANN WOLFGANG VON GOETHE'NİN
FAUST ADLI OYUNUNUN
ÇAĞDAŞ BİR MEDDAH PERFORMANSI OLARAK
UYGULANMASI VE SAHNELENMESİ

Sanatta Yeterlik Tezi

Uluç ESEN

Eskişehir, 2017

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE'NİN FAUST ADLI OYUNUNUN ÇAĞDAŞ BİR MEDDAH PERFORMANSI OLARAK UYGULANMASI VE SAHNELENMESİ

Uluç ESEN

SANATTA YETERLİK TEZİ

Tiyatro Ana Sanat Dalı

Danışman: Prof. Erol İPEKLİ

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Kasım 2017

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Uluç ESEN'in "**Johann Wolfgang Von Goethe'nin Faust Adlı Oyununun Çağdaş Bir Meddah Performansı Olarak Uygulanması ve Sahnelenmesi**" başlıklı tezi **25 Aralık 2017** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Sahne Sanatları Anasanat Dalı Tiyatro Sanat Dalı Sanatta Yeterlik** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

		İmza
Üye (Tez Danışmanı)	**: Prof. Erol İPEKLİ**	**.....**
Üye	**: Doç. Dr. Mustafa SEKMEN**	**.....**
Üye	**: Doç. Dr. Ferma LEKESİZALIN**	**.....**
Üye	**: Yrd. Doç. Dr. Bülent SEZGİN**	**.....**
Üye	**: Yrd. Doç. Ümit AYDOĞDU**	**.....**

Prof. Dr. Münevver ÇAKI
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖZET

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE'NİN
FAUST ADLI OYUNUNUN
ÇAĞDAŞ BİR MEDDAH PERFORMANSI OLARAK
UYGULANMASI VE SAHNELENMESİ

Uluç ESEN

Sahne Sanatları Bölümü/Tiyatro Anasanat Dalı
Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kasım 2017

Danışman: Prof. Erol İPEKLİ

Hikâye anlatıcılığına dayalı sahneleme üslubu en eski ve en yalın sahne sanatı formlarından biridir. Geleneksel Türk gösteri sanatlarında bu örneğe Meddahta rastlanır. Bu çalışmada Geleneksel Meddah formundan yola çıkarak çağdaş bir sahneleme ortaya koymak hedeflenmiştir. Çalışmanın bir diğer amacı da Goethe'nin Faust'unu bu sahnelemenin hikâye kaynağı olarak kullanmak ve Faust metnini tek kişilik bir anlatı metnine uyarlamaktır. Bu amaçlarla ortaya konulan bu tez çalışması, sahnelemeye yönelik olarak yapılan arka plan çalışmasını ve sahneleme aşamalarını içermektedir. Sahnelemeye yön verecek ifade araçlarını keşfetmek için yapılan çalışmada araştırılan konulardan birinin başlığı anlatı formları olan diegesis ve epik anlatı üzerinedir. Diğer bir başlık da Meddahın dünyası ve ifade araçları üzerinedir. Ayrıca, bu tezde bir sanatçı olarak Goethe incelenmiş ve Faust metninin içerdiği anlamlar modernite kavramı çerçevesinde ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Goethe, Faust, Meddah, Diegesis, Modernite.

ABSTRACT

ADAPTING AND STAGING
JOHANN WOLFGANG VON GOETHE'S FAUST
AS A CONTEMPORARY MEDDAH PEFORMANCE

Uluç ESEN

Department of Performing Arts / Program in Drama
Anadolu University, Post Graduate School of Fine Arts, Nov 2017

Advisor: Professor Erol İPEKLİ

Story-telling based staging form is one of the most plain and most ancient forms of performing arts. This form was originally employed in Meddah performances in Traditional Turkish Performing Arts. Achieving a modern staging experience through Meddah Form is the main purpose of this study. Focusing on Goethe's Faust as the main plot and retelling the Goethe's text in a form of solitary narration is the second goal of this study. This dissertation includes notes on background survey for staging and phases of staging process. Main titles of the study for attaining the tools of expression which will guide the staging are the concepts of diegesis and epic narration. On the other hand, Meddah's nature and its tools of expressions are reviewed and analysed. Concurrently, while Goethe was being examined as an artist, underlaying connotations of the Faust text are evaluated within the frame of Modernity concept.

Keywords: Goethe, Faust, Diegesis, Meddah, Modernity.

25.12.2017

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tez/proje çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Uluç ESEN

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI …… **i**

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI …… **ii**

ÖZET ……... **iii**

ABSTRACT ……. **iv**

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ ……. **v**

İÇİNDEKİLER ……..…….. **vi**

TABLOLAR VE GÖRSELLER DİZİNİ ……. x

GİRİŞ …… ……..... **1**

Problem …… ……..…… …… **4**

Amaç …… ……..……..…… **5**

Sınırlıklar ……..…… …… …… **5**

BİRİNCİ BÖLÜM

1. DİEGESİS, MİMESİS VE EPİK ANLATI KAVRAMLARI … .. ……..... **6**

1.1. Platon'un Devlet'indeki Tanımlar …… ……. …… … ……... **6**

1.2. Diegesis ve Modern Drama …… ……..... **9**

1.3. Bertolt Brecht ve Epik Anlatı ……..…… …… …… **15**

1.4. Sinema ve Diegesis … …… …… …… …… …… **20**

İKİNCİ BÖLÜM

2. TEK KİŞİLİK ANLATI VE MEDDAHLIK …… ……..……...… **22**

2.1. Meddahlık Geleneği …… …… … ……..…… **22**

2.2. Meddahlık ve Dramatik Anlatı …… …… ……..…….. **28**

2.3. Mekân …… …… ……..…….. **31**

2.4. Meddahın Anlatım Aracı Olarak Göstermelik Kullanımı ……..… …. **35**

2.5. Halk Tiyatrosu Örneği Olarak Meddah …… …… ……..... **45**

Sayfa

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. FAUST ÜZERİNE İNCELEMELER **48**

3.1. Faust'un Kökenleri **48**

3.2. Goethe ve Faust **49**

3.3. Faust ve Modernite **57**

3.4. Dönüşen ve Dönüştüren Karakter **65**

3.4.1. Birinci dönüşüm: hayalci **66**

3.4.2. İkinci dönüşüm: aşık **68**

3.4.3. Üçüncü dönüşüm: gelişmeci **73**

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. SAHNELEME ÇALIŞMASI **75**

4.1. Metnin Sahne Eylem Akışı ve Öykülemesi **75**

4.1.1. Faust kitap I **75**

4.1.1.1. Prolog - tiyatroda ön gösteri **75**

4.1.1.2. Gökte ön konuşma **76**

4.1.1.3. Gece - Faust'un evi **78**

4.1.1.4. Şehir girişi dışı **79**

4.1.1.5. Çalışma odası – Faust köpekle birlikte **79**

4.1.1.6. Çalışma odası – Faust, Mefisto tekrar buluşur **80**

4.1.1.7. Leipzig'de Auerbach Meyhanesi **82**

4.1.1.8. Cadının mutfağı **82**

4.1.1.9. Sokak, Faust – Margaret **83**

4.1.1.10. Akşam, Margaret'in odası **84**

4.1.1.11. Gezinti, Faust ve Mefisto **85**

4.1.1.12. Komşu kadının evi **85**

4.1.1.13. Sokak, Faust - Mefisto **86**

Sayfa

4.1.1.14. Martha'nın bahçesi **86**

4.1.1.15. Bahçede bir kulübe **87**

4.1.1.16. Orman ve mağara **87**

4.1.1.17. Çıkrık başında Gretchen **88**

4.1.1.18. Martha'nın bahçesi, Margaret - Faust **88**

4.1.1.19. Çeşme başında, Gretchen ve Lieschen **89**

4.1.1.20. Kale içi, Gretchen **89**

4.1.1.21. Gece **90**

4.1.1.22. Katedral **91**

4.1.1.23. Walpurgis gecesi **91**

4.1.1.24. Walpurgis gecesi rüyası **92**

4.1.1.25. Kasvetli bir gün, kırlar **93**

4.1.1.26. Gece, açık bir alan **93**

4.1.1.27. Zindan **94**

4.1.2. Faust kitap II **95**

4.1.2.1. Perde I **96**

4.1.2.2. İmparatorluk sarayı **96**

4.1.2.3. Zevk bahçesi **96**

4.1.2.4. Perde IV **96**

4.1.2.5. Yüksek bir dağ **96**

4.1.2.6. Dağın eteklerinde **97**

4.1.2.7. Rakip imparatorun çadırı **97**

4.1.2.8. Perde V **97**

4.1.2.9. Açık Arazi **97**

4.1.2.10. Saray **98**

4.1.2.11. Karanlık gece **98**

4.1.2.12. Geceyarısı **98**

4.2. Dramaturji ve Metin Oluşturma **99**

4.3. Metinler arası Göndermeler **103**

4.4. Oyunculuk **104**

4.5. Mekân Kullanımı **106**

Sayfa

4.6. Projeksiyon Kullanımı …… ……...……...…… **107**
4.7. Müzik …… …….. **108**
4.8. Teknik Donanım …… …… …… ……..…… **109**
4.9. Faust Sahneleme Metni ve Sahne Yönergeleri ……..……... **110**

SONUÇ …… …… …….. **140**
KAYNAKÇA …… ……..……... **143**
EKLER
ÖZGEÇMİŞ

TABLOLAR VE GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Tablo 1.1. Brecht'in Dramatik Tiyatro, Epik Tiyatro karşılaştırması …….. 19

Tablo 1.2. Goethe'nin Antik ve Modern karşılaştırması …….. 52

Görsel 2.1. Mehmet Siyah Kalem, Topkapı Sarayı Müzesi, H.2153-106b 38

Görsel 2.2. Mehmet Siyah Kalem, Topkapı Sarayı Müzesi, H.2153-37a ……. 39

Görsel 2.3. Mehmet Siyah Kalem, Topkapı Sarayı Müzesi, H.2153-38b ……. 40

Görsel 2.4. Mehmet Siyah Kalem, Topkapı Sarayı Müzesi, H. 2153 …… 40

Görsel 2.5. Sultan II. Osman Tahtta, Topkapı Sarayı Müzesi, H.2132/10 ……. 42

Görsel 2.6. Hz. Hamza Simurg kuşu üzerinde, Topkapı Sarayı Müzesi, H. 2134/2 ……. 43

Görsel 2.7. The Keir Mi'raj, Keir Koleksiyonu, Londra …… 44

GİRİŞ

Tiyatronun ve dram sanatının en merkezi vazgeçilmez öğesinin seyreden ya da dinleyen bir topluluğa bir hikâye aktarmak olduğunu kabul edebiliriz. Batı edebiyatının bu bağlamdaki ilk yazılı eserleri olan Homeros'un *İlyada* ve *Odysseia* adlı destanları ya da Doğu edebiyatında çağlar boyunca geliştirilen ve eklemelerle genişleyen bir sözlü anlatım şaheseri olan ünlü Hint destanı *Mahabharata* gibi destanlar hikâye anlatmanın en bilinen ve en eski örneklerini oluştururlar. Bütün dünya kültürlerinde hikâye anlatıcılığı çağlar boyunca var olmuş ve içinden çıktığı kültürün değerleriyle yoğrulup halk kültürünün bir parçası olmuştur. Osmanlı toplumunda Süleyman Çelebi tarafından yazılan Mevlid[1] bunun Türk toplumu tarafından en bilinen ve benimsenen örneklerinden biridir. Bu tür destansı anlatıların en belirgin özelliklerinden biri anlatım üslubuna dairdir. Bir anlatıcı, "narrator" tarafından yer yer canlandırmalara başvurularak izleyici topluluğa aktarılırlar.

Antik Yunan döneminde halk tarafından kutlanan Dionysos şenliklerinde şiir ve şarkılarla bezenerek anlatılan hikâyelerin önce korolar eşliğinde izleyiciye aktarıldığı, sonra bu koronun yanına anlatılan hikâyede geçen bir karakterin eklenmesi vasıtasıyla dramatik sanatın doğduğu kabul gören bir yaklaşımdır[2]. Bu gelişme hikâye anlatıcılığı üslubunu sadece anlatarak aktarmaktan çıkarmış ve ona canlandırarak anlatmak özelliğini kazandırmıştır. Daha sonra anlatılan hikâyedeki canlandırılan karakterler sayıca çoğalmış ve dram sanatı günümüzdeki anlamda bildiğimiz, alışageldiğimiz forma kavuşmuştur. Ancak bu gelişimle birlikte yine daha Antik Yunan döneminde hem estetik hem de felsefi ve politik yönleri olan bir tartışma da başlamış, hikâyeyi anlatmak ve hikâyeyi canlandırmak arasındaki farklar, iki farklı yaklaşımın seyirci üzerindeki etkisi dram sanatında önemli bir tartışma konusu olagelmiştir.

Batı literatüründe anlatmak ve canlandırmak üsluplarına dair ilk teorik tanımlar Platon'un Devlet'inde, üçüncü kitapta karşımıza çıkar. Hikâyeyi anlatmaya *diegesis*, canlandırmaya da *mimesis* adı verilmiştir. Bu iki üslubun karma olarak kullanılmasına da epik anlatı denmiştir.

[1] Mevlid: Süleyman Çelebi'nin asıl adı Vesîletü'n-necât olan meşhur eseri. Kaynak: http://www.islamansiklopedisi.info/ (Erişim Tarihi: 02.09.2016).

[2] Thomson'ın *Aiskhlos ve Atina* (1990) adlı kitabında ve Brockett'in *Tiyatro Tarihi* (2000) adlı kitabında bu doğrultuda savlar ele alınmıştır.

Günümüze, 21'nci yüzyıl başı dram sanatına geldiğimizde ise, hem sinema filmleri ve televizyon dramalarında, hem de tiyatro sahnelerindeki uygulamalarında genel kabul gören ya da tercih edilen üslubun mimesis'e yani canlandırmaya dayalı olduğunu bulgulayabiliriz. diegesis'e, yani sadece hikâye anlatmaya dayalı olan üsluba ve epik anlatı üslubuna ise daha nadiren rastlanmaktadır.

Tiyatro sahnelerinde gösterimde olan oyunlara göz atıldığında tercihin baskın çoğunlukla öykünmeci üsluptan yana olduğu görülebilir. Elbette bunun istisnaları da vardır. Örneğin, tamamen öykünme dayalı bir anlatım üslubunun politik olarak karşısında yer alan Bertolt Brecht, Epik Tiyatrosunda dramatik, yani mimetik anlatıyı kesintiye uğratmaya yönelik çalışmalar yapmıştır. Brecht'in Epik tiyatrosunda hem dramatik oyunculuğa hem de doğrudan seyirciye yönelerek anlatıcıya dönüşen oyuncuya yer vardır. Buradan yola çıkarak karma üsluba dayalı bir sahne uygulamasını savunduğunu söylemek mümkündür ki, nitekim buna uygun sanatsal örnekler de üretmiştir.

Kesintisiz dramatizasyona dayalı tercih yalnızca oyuncunun performansı ile ya da yönetmenin sahneleme tercihi ile ilgili de değildir. Bunun yanında, sahnelenecek oyun metninin yazım üslubuyla da bir o kadar ilintilidir. Edebi alandan baktığımızda da, tiyatro yazarlarının da aynı ölçüde yaygın olarak öykünmeci anlatım, aktarım üslubunu tercih ettiğini, yazarların da bu üsluba uygun oyunlar yazdığı görülebilir. Gerçekçi bir tiyatro yapmak için yola çıkan İbsen'in, Strindberg'in; sürrealist bir tiyatro peşinde olan Apollinaire'in; yabancılaşma ve absürt tiyatro kavramıyla tartışılan Beckett ve Ionesco'nun; ve hatta genellikle zengin tiyatroyu ve çerçeve sahneyi reddeden, küçük bir odada seyirciyle birebir karşılaşmayı talep eden "in yer face" adlı ekolün temsilcileri olan Mark Revenhill ve Sarah Cane'in oyunlarının hep öykünmeci anlatım/aktarım üslubuyla sahnelemeyi talep eden metinler olduğu düşünülür.

Öyleyse dram sanatında, hem metin yazını alanında hem de oyunculuk/sahneleme üslubunda yaygın olarak kabul gören ya da tercih edilen anlatım üslubunun dramatik eylemi bütünlüklü ve kesintiye uğratmayan üsluptan yana olduğunu a priori olarak saptamak mümkündür.

Bu öncül verilerden yola çıkarak, bu çalışmayı yönlendiren temel soru şu olmuştur: 21'inci yüzyıl tiyatrosunda, tek bir anlatıcı-oyuncunun hikâyeyi anlatması seyirciyi cezbedecek etkili bir üslup olarak geçerliliğini sürdürmekte midir? Bu sorudan

yola çıkarak, bu çalışmada karma bir anlatı üslubunu, yani hem hikâye anlatıcılığını, hem de dramatik oyunculuğu içinde barındıran bir sahne yapımı üretmek ve seyirci karşısında sergilemek hedeflenmiştir.

Bu sahneleme çalışmasının başlıca hedefi klasik bir metnin tek kişinin anlatıcı-oyunculuğuna uygun bir şekilde uyarlanması ve çağdaş seyircinin ilgisine hitap edebilecek bir şekilde sunulmasıdır. Bunun için Johann Wolfgang von Goethe'nin Faust metni uyarlama yapılacak olan metin seçilmiştir. Oyunculuk ve sahneleme üslubunda örnek alınacak model ise geleneksel bir form olan Meddah olmuştur. Faust metninin meddah modeline göre sahneye uyarlanması için yapılan ön araştırma ve incelemeler bu çalışmanın ilk üç bölümünde sunulmaktadır.

Birinci bölümde, Mimesis, Diegesis ve Epik anlatı olarak tanımlanan üslupların ne olduğunu ortaya koyabilmek için yapılan çalışma ve bulgular sunulmaktadır. Platon'un tanımlamaları, bu üslupların modern tiyatroya yansımaları bu bölümde özetlenmektedir. Diegetik üslubun modern tiyatroya yansımaları incelemesinde Bertolt Brecht'in Epik tiyatro kavramı ve özellikle de Martin Puchner'in *Stage Fright, Modernism, Anti-Theatricality, and Drama* adlı kitabı yol gösterici olmuştur.

Çalışmanın İkinci bölümü ise meddahlık üzerinedir. Mustafa Sekmen, Meddahı "küçük bir seyirci topluluğuna sözler, sesler ve eylemler yoluyla taklit kullanarak bir hikâye anlatan/ canlandıran bir hikâye anlatıcısı" olarak tanımlamıştır[3]. Meddah, bu tanımıyla tam da tarif edilen epik anlatı üslubuyla örtüştüğünden, bu çalışmada örnek alınabilecek bir form olarak düşünülmüştür. Özdemir Nutku'nun *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri* kitabı bu konuda yapılmış en detaylı araştırmalardan biri olduğundan temel başvuru kaynaklarından biri olmuştur. Bunun yanında Metin And'ın *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, Yavuz Pekman'ın *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik* adlı kitapları ve Mustafa Sekmen, Tülin Sağlam, Filiz Çağman gibi araştırmacıların makaleleri de çalışmayı zenginleştirmek için kullanılan başvuru kaynaklarını oluşturmaktadır.

Üçüncü bölüm Faust metni üzerine yapılan yorumların incelenmesine ayrılmıştır. İki ciltlik engin içeriğiyle ve karmaşık kurgusal yapısıyla pek çok tartışma barındıran bu eser, farklı bakış açılarıyla değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bu bölümde incelenen temel kaynaklar Marshall Berman'ın *Katı olan her şey Buharlaşıyor,* Georg Lukacs'ın

[3] M. Sekmen, Oyuncu meddah ya da "kendi ve diğerleri" mekanizması, Tiyatro araştırmaları Dergisi, 30, 2010/2.

Goethe ve Çağı, ve J.M. van der Laan'ın *Seeking Meaning for Goethe's Faust* adlı kitapları olmuştur.

Dördüncü bölüm ise, ilk üç bölümde yapılan incelemelerin yol göstericiliğinde ortaya konulan ve seyirci önünde sergilenen çalışmanın aşamalarını içermektedir. Faust metninin analizi, sahneleme dramaturjisi, oluşturulan uyarlama metin gibi, sahnelemeye varıncaya kadar izlenen süreç ve ortaya konulan yazılı çalışma bu bölümde sunulmaktadır.

Problem

Goethe'nin Faust metni iki ciltten oluşan oldukça hacimli bir eser olmasının yanında içerdiği felsefi tartışmalar ve karmaşık kurgusal yapısı itibarıyla da zorlu bir sahneleme metnidir. Örneğin, Peter Stein'in yönetmenliğini yaptığı bir Faust prodüksiyonu 2000 yılında New York'ta Expo2000'de iki güne yayılan 21 saatlik sürede sergilenmiştir. Bu nedenle ilk zorluk bu esere zarar vermeden yapılacak kısaltmadır.

Faust metninin çok fazla sayıda tipleme içermesi, metni tek oyuncuya yönelik olarak uyarlanmanın önünde bir zorluk oluşturmaktadır.

Bunların yanında bir başka problem de örnek alınan oyunculuk ve sahneleme modeli olarak Meddahın seçilmiş olmasıdır. Meddah günümüzde geleneksel bir form olarak sürdürülmemektedir. Bu nedenle gözleyerek öğrenme ya da eğitimini alma imkânı olmayan bir sanatsal formdur. Meddahlık üzerine yapılan yazılı araştırmalara yönelmek, bu araştırmadan çıkan bilgiler yoluyla sahnelemeye yönelik pratik denemeler yapmak gerekecektir.

Amaç

Bu çalışmanın başlıca iki amacı vardır. İlki klasik Faust metnini anlamlı ve tutarlı bir dramaturji çerçevesinde kısaltmak ve tek kişilik bir anlatıya uyarlayarak yeni bir metin oluşturmaktır.

İkinci amaç ise geleneksel Meddahlıktan yola çıkarak, meddahın ifade araçlarını keşfetmek ve çağdaş bir sahnelemede kullanım olanaklarını aramak olacaktır. Faust' tan uyarlanan sahne metni de bu çalışmanın ürünü olarak seyirci karşına çıkarılacaktır.

Sınırlıklar

Meddah araştırmasında meddahın tarihçesi üzerine derinleşmeye gidilmemesi, daha çok meddahın sanatsal ifade araçlarını ve dünyaya bakışını keşfetmeye yönelik bir inceleme yapılması öngörülmüştür. Bu incelemeden yola çıkarak modern bir meddah üslubu oluşturmaya yönelik yönler keşfedilmeye çalışılacaktır. Bu açıdan yapılan çalışma geleneksel meddaha her yönüyle öykünmeye yönelik değil, meddahtan yola çıkarak yapılan bir uyarlama çalışması olacaktır.

Faust metninin uyarlamasında bu çalışmadaki üçüncü bölümde incelenen, Marshall Berman'ın çizdiği düşünsel çerçeve dramaturjik ana eksen olarak kabul edilmiştir. Faust orijinal metininin ayrıntılı incelemesi de bu eksene odaklanılarak yapılacaktır. Bu nedenle özellikle Faust'un ikinci cildinde bu eksenin dışında kalan bölümler ayrıntılı olarak ele alınmayacaktır.

Bir başka sınırlık performansın süresi ile ilgilidir. Sahnelenecek çalışmanın bir saat civarında sürmesi planlanmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. DİEGESİS, MİMESİS VE EPİK ANLATI KAVRAMLARI

Bu çalışmanın konusu olan sahneleme çalışmasında temel olarak tek bir anlatıcı oyuncu tarafından Goethe'nin Faust adlı iki ciltlik eserinde anlatılan hikâyenin seyircilere yer yer oynanarak anlatılması fikrinden yola çıkılmıştır. Tasarıma göre Faust hikâyesini anlatan oyuncu aynı zamanda rolden role de geçerek ama inandırıcı dramatik taklitlere başvurarak anlatısını gerçekleştirecek, bunun yanında yeri geldiğinde doğrudan seyirciye yönelerek hikâyeyi anlatacaktır. Sonuçta sahnelemede sergilenecek üslup hem anlatı hem de canlandırma öğelerini yan yana barındıran, epik bir oyunculuk üslubu olacaktır. Öyleyse bu üslubun nasıl tarif edileceğinin doğru bir şekilde kavranması ve metni tek kişilik bir oyuncu için yeniden düzenlemek gerektiğinde nelere dikkat edileceğinin saptanması için bir alan araştırması yapmak gerekliliği doğmuştur. İlk olarak Platon'un Devlet adlı eserinin üçüncü kitabında ve Aristoteles'in Poetika'sında kullanılan *mimesis*, *diegesis* ve *epik anlatı* kavramlarının incelenmesinin bu çalışma için yol gösterici olacağı düşünülmüştür. Kendi dönemlerinin dramatik sanatlarını inceleyerek analizlerini yapmış olan bu düşünürler dram sanatının ilk teorik çerçevesini oluşturmuştur.

1.1. Platon'un Devlet'indeki Tanımlar

Platon ve Aristoteles'e göre, bir dinleyici/izleyici kitlesine bir öykü anlatılıyorsa bu temel olarak iki biçimde olabilir. Öykü ya canlandırılarak anlatılacak, yani taklide başvurarak, oynanarak anlatılacaktır, ya da doğrudan bir anlatıcı tarafından aktarılacaktır. Ya da bu iki üslup da karma bir biçimde kullanılacaktır[4]. Anlatının nasıl olabileceğine dair olan bu kavramlar ilk olarak Platon'un Devlet'inin III'ncü kitabında yer almıştır. Platon hayalî ideal devletinde sanata yer vermek istememektedir. Bu nedenle de sanat olarak adlandıracağı formları deşifre etmek işine girişir. İlk olarak yaptığı ise taklit, yani mimesis kavramını sanat olarak ilan etmektir.

Platon ideal devletinde sanatçının, insanları anlatan olayları aktarması durumunda doğru olanı aktarması gerektiğini, bunun da zor bir iş olduğunu savunacaktır. Bu nedenle sanatlı aktarımı yani başka bir deyişle tiyatroyu devletinden kapı dışarı etmek

[4] Platon'un Devlet III (2017) ve Aristoteles'in, Poetika (1983) adlı kitaplarında birbirine benzer olarak nitelendirebilecek tanımlar yer almaktadır.

isteyecektir. Ona göre sanatlı anlatı gerçeklerin saptırılmasına ve halkın yanlış bilgilendirmesine neden olur. Çünkü anlattığı hikâyenin yalan olması ya da çarpıtılması potansiyeli vardır. Ona göre yöneticiler de bu türden hikâye anlatanları cezalandırmalıdır: "Demek yöneten, şehirde birinin yalanını yakalarsa, Homeros'un dediği gibi: "*İster bir sanat adamı olsun, ister falcı, ister hekim, ister doğramacı*" onu cezalandıracak" (2017, s. 79). Platon'a göre anlatıya yalan, yanlış konuların karışması çok kolaydır. Hatta üstün ahlaki nitelikler, tanrılarla ilgili söylenecek sözler çok dikkat edilmesi gereken konulardır ve yanlış anlatıldığında, anlatanın cezalandırılması gerekir. Bu nedenle de sanatlı hikâye anlatımlarını sakıncalı olarak görür. Platon anlatıda neyin sakıncalı olduğunu ortaya koyabilmek için öncelikle anlatıyı ve anlatı üslubunun ne olduğunu analiz etmiştir. Yaptığı bu analizden yola çıkarak ortaya koyduğu kavramlar ise özellikle anlatı üslubunun kaç farklı şekilde olabileceğine dair ilk teorik alt yapıyı oluşturmuştur.

Platon anlatı üslubunu üç kategoride ele almıştır. Ona göre ilk üslup basit ya da sade anlatı biçimi, diğeri ise taklitlere başvurarak anlatma biçimidir: "… Şairler, masalcılar, olmuş ya da olacak bir şeyi anlatırlar değil mi? ... Anlattıklarını ya doğrudan ya taklit yoluyla ya da her iki türlü anlatmazlar mı?" (2017, s. 83). Daha sonra örneklerle sade anlatı, yani *diegesis* olarak değerlendirdiği üslubu açıklar: "Şair bize başkalarını söylediği sözlerin nerede, nasıl söylendiğini anlattığı zaman, yaptığı iş bir anlatmadır sadece" (2017, s. 83). Sonra da taklide dayalı, yani *mimesis* olarak tanımladığı üslubu açıklar: "Ama şair bu sözleri söylerken, kendisi değil de başkasıymış gibi davranırsa, nedir o zaman yaptığı şey? Bir başkasının yerine geçmek, sözünün bir başkasının kişiliğine, elinden geldiği kadar uydurmak değil mi?" (2017, s. 83). Sonra da bu iki anlatım üslubunun karma olarak kullanılmasını tarif eder.

> "Demek şairin iki türlü anlatma yolu varmış: Biri dediğin gibi tragedya ve komedyadaki taklit yolu, öteki, şairin olan biteni kendi anlatması. Bu çeşit de dithrambos'larda görülür sanırım. Her iki çeşidin de bir araya geldiği olur, destanlarda ve başka şiirlerde olduğu gibi" (2017, s. 85).

Bu saptamalarını açmak gerekirse, Platon'un dolaysız anlatım olarak tarif ettiği üslup, anlatıcının şahit olduğu bir olayı veya bildiği bir hikâyeyi kendi ağzından ve kendi bakış açısından anlattığı biçimdir. Anlatıcı kişi eğer kendisini başka bir kimliğe büründürmeden anlatısını gerçekleştiriyorsa ve bunu yaparken de taklide, yani imitasyona başvurmuyorsa bu sade anlatı olarak adlandırılır. Sade anlatıda olgular

ve olaylar, yani olan bitenler sıralanır. Bu durumda anlatıcı şahit olduğu ya da duyduğu öyküleri bir dış göz olarak anlatan/aktaran konumundadır. Dinleyenleri şüpheye ya da ikileme düşürmeyecek şekilde olan biteni anlatmaya çalışır. Anlatıcı, dinleyicileri anlattığı hikâyeye ikna etmeyi ya da olaylardan haberdar olmalarını amaçlamaktadır. Anlatıda anlatıcı kişinin kendi bireysel kişiliği ön plandadır. Olayları kendi bakış açısından anlattığı oldukça açıktır.

Buna karşın eğer bir anlatı, anlatıcı kişinin bakışından aktarılan anlatılardan arındırılmış ve sadece diyaloglardan oluşan ve başka bir kişinin kılığına bürünerek yapılan bir anlatı ise anlatıcının yaptığı dolaylı anlatıdır ve yaptığı iş sanatlı bir anlatıya dönüşür. Yani bu şekilde aktarılan anlatı sonunda tragedyaya ya da komedyaya dönüşecek ve tamamen imitasyona yani *mimesis*'e dayalı bir anlatı olacaktır.

Böyle bir anlatı neden diğerinden farklı bir yere konulmuştur konusunu açmak gerekir. Aradaki farkı edebiyata ve romanlarda kullanılan örneklere bakarak açıklık getirmek mümkündür. Anlatıcılık, narration temel olarak edebiyatta da kullanılan bir anlatım üslubudur. Örneğin, romanda kullanılan anlatım tekniğinde bir olay örgüsü olaylara dışarıdan bakan üçüncü bir kişinin bakışıyla ya da romanda geçen bir karakterin gözünden anlatılır, aktarılır. Üçüncü göz bakış açısıyla, yazarın kendi gözünden ya da bir karakterin bakış açısıyla yapılan anlatılarda okuyucuya öyküsü anlatılan karakterlerin göremediği şeyleri, ya da başka türlü bilgilerine ulaşamayacağımız karakterlerin ruh hallerine, iç konuşmalarına aşina olmak mümkün hale gelir. Buna karşın klasik bir tiyatro metni çoğunlukla sadece konuşmalardan, yani diyaloglardan oluşur. Seyirci konumundaki kişi oyundaki karakterlerin ruh hallerini ancak onları oynayan kişilerin oyunculuk yorumlarından algılamak durumunda kalır. Bu nedenle bir olayın anlatılarak aktarılması başka bir şey, canlandırılarak anlatılması başka bir şeydir. Basit anlatıda boşluklar, belirsizlikler anlatıcı tarafından doldurulurken, canlandırılarak yapılan anlatıda boşluklar oyuncunun yorumu ve izleyicinin imgelemiyle doldurulur.

Bir üçüncü aktarım biçimi olan *Epik* anlatıda ise hem anlatı hem de taklit öğeleri bulunur. Hem Platon hem de Aristoteles eserlerinde Homeros'un İlyada'sından örnek vererek bu eserin her iki üslubu da barındırdığından bahsederler. Gerçekten de İlyada kurgulanışı gereği hem sade anlatı, hem de taklit öğelerinden oluşan bir karma anlatı biçiminde anlatılmak durumundadır. Epik anlatıda, tragedya ve komedya

türlerinde olduğu gibi sürekli olarak taklide başvurulmaz. Araya sade anlatılar girer.

Platon'un tahlillerine göre, taklitler kullanan epik anlatıya dayalı aktarımda yorumcu ya da anlatıcı, yeri geldiğinde bir başkasının yerine geçerek, ona öykünerek, ses, jest, mimik öğelerine başvurularak taklitlerini yapar ya da başka bir deyişle öykünmelerini gerçekleştirir. Bunların yanı sıra fırtına ve rüzgâr sesleri, gıcırdayan bir tekerleğin gürültüsü, hayvan sesleri de işin içine katılarak taklit öğesi güçlendirilir (2017, s. 88).

1.2. Diegesis ve Modern Drama

Dictionary of Theatre' da *diegesis* kavramı Eski Yunancada narration, yani öyküleme, anlatma, hikâye anlatmanın karşılığı olarak geçmektedir[5]. Pavis, *diegesis*'i "fabula"nın anlatılması olarak tarif etmiştir. Burada geçen fabula sözcüğü hikâye, masal anlamına gelmekle birlikte Aristoteles'in Poetika'sının İngilizce çevirilerinde rastladığımız Plot sözcüğünün karşılığı olarak kullanılmıştır. Plot sözcüğünü ise Türkçeye olay örgüsü, olay akışı olarak çevirmek daha uygundur. Öyleyse, *diegesis* kavramını olay akışının, hikâyenin anlatılması olarak tarif edebiliriz. Yine Pavis *diegesis*'i, olay akışının tarafsız kalarak anlatılması olarak açıklamıştır.

Aristoteles Poetika'da tarajedinin ruhunun olay örgüsü olduğunu vurgular, ona göre karakter ikincil öneme sahiptir (1983, s. 25). Öyleyse, özellikle olaylar akışının anlatılmasına değer verdiğini söyleyebiliriz. Tabii ki asıl olarak seyircinin özdeşleştiği, kendini kaptırdığı olaylar daha çok dramatik olarak, karakterler tarafından canlandırılan, gözlerinin önünde olup bitiyormuşçasına izledikleri eylemlerdir. Dramatik canlandırmalarda olay örgüsü içinde devinen karakterlerin ruh halleri, tavırları, eylemleri onları oynayan oyuncuların yorumlarına bağlıdır. Seyircinin izlediği de oyuncuların ürettikleri ve icra ettikleri bu tavırların toplamıdır. Bir başka deyişle, seyirciler *mimesis* yani taklit öğesiyle kotarılmış olay akışını karakterleri oynayan oyuncuların bakış açılarıyla oluşturdukları yönelimlerle seyrederler. Buna karşın *diegesis* yani anlatı, dış gözle gözlemlenmiş görece daha nesnel olguları, olayları aktarmaktadır.

Poetika'da Aristoteles tarafından yapılan incelemede her ne kadar bu özelliği

[5] P. Pavis, 1998, Dictionary of Theatre, University of Toronto Press, s.101.

vurgulanmasa da Antik Yunan trajedilerindeki koronun da bu *diegetik* etkiyi yarattığı söylenebilir. Bunun yanında Sophocles'in *Oedipus*'unda olduğu gibi, oyuna girip çıkan habercilerin yarattığı etki de benzeri bir etkidir. Shakespeare'in oyunlarındaki *soliloquy* bölümleri de bu bağlamda incelenmeye değerdir. Her ne kadar bu bölümlerde karakterin öznel bir duygu durumuna şahit oluyorsak da aynı zamanda karakterin iç hesaplaşma içinde olduğu bir konuya verdiği tepkilere de şahit olunur. Örneğin ünlü "Olmak ya da olmamak" *soliloquy*'u, Hamlet'in hem eyleme geçip geçmeme konusundaki iç çatışmasına aşina olunmasını hem de oyun boyunca gerçekleştirdiği eylemleri bu iç çatışmaya paralel olarak izlemeyi sağlar. Bu açıdan bakıldığında bu *soliloquy*'un *diegetik* bir etki yarattığı da söylenebilir. Çünkü gündelik yaşamda insanın kendi kendine sesli olarak konuşmasına pek rastlamayız. Oysa Shakespeare'in karakterleri yeri geldiğinde seyircilere karakterlerin ruh hallerini açıkça belli eden bu *soliloquy*'larına başlarlar. Pavis'nin tanımı da bunu destekler niteliktedir. Shakespeare'in karakterleri bir anlamda adeta hem kendi karakterlerin anlatıcısı olurken hem de hikâyede geçen olayların bir anlatıcısı yerine geçerek, karakterlerin iç çatışmalarına seyircilerin şahit olmasını sağlarlar.

Pavis'ye göre klasik dönemde anlatı öğesi eylemsel icradan daha etkisiz olarak görülmüştür. Anlatıcı şahit olduğu, duyduğu, bildiği bir hikâyeyi anlatmaktadır[6]. Doğası gereği anlatılan hikâye ne olursa olsun geçmişte yaşanıp, olmuş bitmiş bir hikâye olmak durumundadır. Henüz olmamış, yaşanmamış bir hikâyenin anlatılması mümkün değildir. Bu nedenle de uzak ya da yakın geçmişte yaşanmış, olmuş bitmiş bir hikâyeyi aktarmak durumundadır. Güçsüz olarak görülmesini bu özelliğine bağlamak mümkündür. Buna karşın *mimetik* etkinin gücü olayları o anda yaşanıyormuşçasına aktarmasındadır. Canlandırmaya dayalı anlatıda anlatılan hikâye geçmişte yaşanmış bitmiş bir olay olsa bile o an yaşanıyormuşçasına icra edilen bir hikâye aktarımı vardır. Yani canlandırmanın gücü sadece karakterleri kanlı canlı sahneye getirerek seyircinin özdeşleşmesini sağlamakta değil, bunun yanında anlatıyı şimdiki zamana taşımasındadır. Bununla birlikte *diegetik* etkinin, *mimetik* etki karşısında güçlü olduğu yönler de vardır. Gerçekleri, yaşanmışlıkları nesnel bir şekilde, bir üçüncü göz olarak aktarabilmesi *diegetik* anlatının güçlü yanını oluşturur.

[6] P. Pavis, **a.g.k**., 1998, Narrative başlığı altında, s. 229.

Bunun yanında anlattığı hikâyedeki kahramanların duygularını, düşüncelerini ve tavırlarını tarif ederek yorumlayabilmeyi de sağlar. *Diegetik* anlatıda anlatıcı adeta dışardan bakarak izlediği, gözlemlediği olayları aktarırken, bu olaylar ve olaya dâhil olan kahramanlar hakkında ahlaki çıkarımlar yapmaya ve yorum yapmaya imkân verir.

Brecht'in Epik tiyatrosundaki anlatıcı kullanımını hikâyeye yorum katması bağlamında değerlendirmek mümkündür. Brecht'in anlatıcısı olayları toplumsal açıdan sorgulamayı sağlamak işlevini görür. Brecht anlatıcıyı sadece olaylar akışına katkısı nedeniyle değil, olay akışının gidişatına seyirciyi uzaklaştırmak, onun farklı bir bakış açısıyla oyunu izlemesini sağlamak için kullanmıştır. Onun anlatıcısı, olayları aktarırken bazı eylemlerin dramaturjik olarak vurgulanmasını sağlar. Ancak Brecht anlatıcısını Sophocles'in *Oedipus*'undaki bir haberci gibi olay örgüsünün doğal bir parçası olarak değil de, bir dış ses olduğunun altını çizerek kullanmıştır.

Bazı durumlarda *diegetik* öğe sahnede sergilenemeyecek durumları, olayları ifade edebilmek için de kullanılır. Örneğin Shakespeare'in *Macbeth*'inde haberciler kanlı savaş sahnelerini ayrıntılarıyla krala ve maiyetine anlatırlar. Böylelikle sahnede canlandırılamayacak büyüklükte bir olayın, bir kahramanlık destanının seyircilerin imgeleminde yaratılması sağlanır. Buna karşın *Troilos ve Cressida*'da yine bir karakterin, Thersites'in gözünden de yaşanan savaş ve etkileri seyirciye anlatılır. Ancak bu sefer anlatan karakter yaşanan savaşa karşı alabildiğine eleştireldir.

> **Thersites:** Pençe pençe dalaşıyorlar şimdi. Gidip seyredeyim. Diomedes keratası, o ikiyüzlü aşağılık herif, aşk budalası Troyalı oğlanın kolluğunu miğferine taktı. Ah, bir gelseler karşı karşıya da görsem! O orospuya tutkun bu Troyalı sıpa, başında kolluk Yunan zamparasını, kolsuz kafasız geri yollar inşallah, o yüzsüz, o azgın kahpeye! Bir yandan da, yeminsiz ağzını açmayan o kurnaz itlerin siyaseti – Nestor denilen o farelerin kemirdiği bayat, kuru peynir parçasıyla Odysseus tilkisinin dalavereleri – beş para etmiyor, anlaşıldı. Siyaset diye yaptıkları da, o soysuz Aias köpeğini, tıpkı onun kadar aşağılık Akhilleus köpeğiyle kapıştırma! Şimdi Aias köpeği, Akhilleus köpeğinden de daha fazla şımardı, savaşmayacakmış bugün. Bu dalavereler sökmeyince, işi barbarlığa döktüler, siyaset de gözden düştü.[7]

Bu örnekte Shakespeare hem sahnede sergilenemeyecek olan bir savaş keşmekeşini Thersites adlı karakterin gözünden aktarmış, hem de savaşın iki tarafını alabildiğine eleştirmiştir. Kuşkusuz Thersites'in repliğinin uzunca sayılabilecek olması

[7] W. Shakespeare, Troilos ile Kressida, 1993, s.125.

da *diegetik* etkiyi bu oranda arttıracaktır. Thersites, adeta bir oyun karakterinden hikâyeyi anlatan bir anlatıcıya dönüşür. Anlatı yönelimi de açıkça seyirciye yönelmiştir. Kendi kendine konuşmaktan çok açıkça seyirciyle konuşur gibidir. O zamana kadar izlenilen hikâyeye ve hikâyedeki kahramanlara karşı seyircinin faklı bir tutum almasına ve yabancılaşmasına açıkça yol açacak keskinlikte eleştiriler dile getirir. Bu tür bir kullanımı, *diegetik* yaklaşım olarak tarif etmek mümkündür. Böylece sahnede oluşacak hava da epik anlatıya yaklaşır.

Martin Puchner'in Stage Fright, Modernism, Anti-Theatricality, and Drama adlı çalışmasında *diegetik* etkiyi daha farklı bir bağlamda ele almıştır[8]. Puchner bu çalışmasında modern anlatım üslupları açısından tiyatroyu incelemekte ve modern anlatım üsluplarının ne yönde rağbet gördüğünü belirlemeye çalışmaktadır. İlk önce Wagner'in Toplu Sanat Yapıtı kavramını analiz eder ve oradan da iki temel modern anlatı üslubu tanımlamasına varır. Ona göre modern tiyatro bu iki kanal üzerinde akmaktadır. Bunlardan ilki Modern Okuma Tiyatrosu ya da İngilizce adlandırdığı şekilde The Modern Closet Theatre'dır; diğeri de diegetik yaklaşımdır. Ona göre modern tiyatro bu iki tanım çerçevesinde üretilmiş tiyatro metinlerine ve sahnelemelere yönelmiştir. Modern Okuma Tiyatrosu tanımı aslında Puchner'e göre tam olarak tarif edilmemiş ve modern tiyatro için önemi irdelenmemiştir. Yaptığı incelemede modern okuma tiyatrosu olarak adlandırdığı kavramı oynanmak, sahnelenmek için değil de okumak için yazıldığı var sayılan oyunlar için kullanmıştır. Ona göre modern tiyatro, zamanında sahnelenemez olarak kabul edilen metinleri sahiplenmekte, bir zamanlar teatral olarak bulunmayan türde yazınsal eserler üretmektedir (2002, s. 13). Puchner modern tiyatroda artık her türden metnin tiyatro performansının konusu olabildiğini belirtir. Örneğin, Sokratik diyalog olarak adlandırılan ve oynanmak için yazıldığı hiç düşünülmeyen bir Platon metni bile modern zamanda artık sahnelenebilecek bir eser olarak görülebilir hale gelmiştir. Aynı şekilde zamanında hep okunmak için yazıldığı varsayılan Faust metni için benzeri bir yaklaşımda bulunmak mümkündür.

İlk olarak Puchner'in oyun metni üzerine tarif ettiği modern okuma tiyatrosu tanımlamasını açmak gerekir. Okumak için yazılmış metinler olarak adlandırılan bu metinleri okuma tiyatrosu kavramı ile karıştırılmamalıdır. Sokratik diyaloglar'da olduğu gibi dramatik eylem yerine bir tartışmayı gündeme getiren eserler genel olarak bu

[8] M., Puchner, Stage Fright, Modernism, Anti-Theatricality, and Drama, The Johns Hopkins University Press, 2002.

tanıma girmektedir. Puchner, Platon'un Sokratik diyalogları gibi yazılmış eserleri "temkinli, ölçülü", ya da İngilizcedeki tabiriyle "restrained" okuma tiyatrosu olarak adlandırmıştır. Goethe'nin Faust metni, özellikle de II'nci cildi, çoğunlukla okunmak için yazıldığı varsayılmış, sahnelenmeyeceği düşünülmüş bir eserdir. Faust metninin sahneden sahneye mekân sıçramaları, konudan konuya geçişleri, büyük tarihsel atlamalar yapan yapısı ve onlarca tiplemenin geçişine tanık olunan sahneleri, sanrı ve gerçeklik imgelerinin sürekli yer değiştirdiği, sahnelemeyi zorlayan öğelerin varlığı bu kanının hâkim olmasına destek vermiştir. Puchner, Goethe'nin Faust'u gibi karmaşık oyunları ise "coşkun, ölçüsüz", "exuberant" okuma tiyatrosu olarak tarif eder (2002, s. 14-15).

Puchner'e göre modern tiyatro, okumak için yazılmış metin kavramına pek yüz vermemekte, hatta karşı çıkmaktadır; her türlü metnin sahnelenebileceğini savunmaktadır. Ona göre bu türden metinlerin sahnelenemez olarak adlandırılmasının bir nedeni genel olarak komedi ya da tragedya kalıplarına girmemelerindendir. Bu nedenle sahne eseri olarak değil, edebi eser olarak kabul edilmektedirler. Buna karşın modern tiyatro bu türden, yani zamanında okumak için yazıldığı düşünülen eserlere benzer eserler üretmektedir. Puchner'de tartışmanın merkezine aldığı bu kavramla aslında modern tiyatronun bu tarz metinleri üretmesini ya da kullanmasını tiyatrodan ya da teatrallikten uzaklaşmak için değil aksine onu yeni ve modern bir ifade biçimiyle üretmek, dönüştürmek için olduğunu iddia eder (2002, s. 15).

Puchner modern tiyatronun akmakta olduğu ikinci kanalın ise teatral dramatik formlara yalnızca metin anlamında değil, teatral sunum biçimleri ve sahnelemeler anlamında da karşı çıkan yönelim olduğunu söyler (2002, s. 18-19). Ona göre Yeats dans kullanarak, Brecht Epik Tiyatrosuyla, Beckett çok detaylı sahne yönergeleriyle buna örnek oluştururlar. Puchner bu yaklaşımı modern tiyatrodaki *diegetik* yaklaşım olarak adlandırmış ve örnekler üzerinden incelemiştir. Ona göre bu türden tiyatrolar seyirciyi sadece seyirci olarak bırakmayıp onları bir okuyucu olarak da ele almaktadır. Modernist tiyatronun *diegetik* karakterinin farklı örneklerde görülebileceğini öne sürer. Örneğin Peter Handke'nin bütün oyunları ona göre *diegesis* ve *mimesis* çatışması üzerine kurulmuştur. Bunun en belirgin örneğinin de Handke'nin *Kaspar* (1968) oyunu olduğunu söyler (2002, s. 173). Yine Peter Weis'in *Marat/Sade*'ı, Brecht tiyatrosundan ödünç alınmış anlatıcı/yorumcuya sahiptir. Daha yakın örnekler olarak da Heiner Müller'in *Hamlet Makinası* (1977), Robert Wilson'un *The Day Before: death,*

destruction & Detroit III (1999) gibi çalışmalarını örnek olarak vermektedir (2002, s. 174). Wooster Group okuma tiyatrosu formunda yani, *diegetik* formda oyunlar sahnelemiştir. Örneğin Stein, *Dr. Faustus Lights the Lights* oyununu sahnelerken sahne yönergelerini direkt olarak konuşmalardan ayırmadan, birlikte kullanmıştır. Bunun yanında oyunda kullanılan ses ve film efektlerini de sahnede teatral olanı değiştirmek için değil teatral olanın altını boşaltmak ve sahnede gerçekleştirilenin bir performans olduğunu hatırlatmak için kullanmışlardır. Puchner, kitabının III. başlığında Diegetik Tiyatro tanımlaması altında modern tiyatroyu incelediği bölümde bu türden örnekleri ayrıntılayarak ele almıştır (2002, s.119-157). Ona göre Brecht'in gestus kavramı, sahne başlıklarını yazıyla sahnelerden önce vermesi *diegetik* tiyatro örnekleridir. Ya da Beckett'ın ayrıntılı sahne yönergeleri ile oyuncunun ne yapacağını an be an tarif etmesi, ya da eylemi kesintiye uğratması Beckett tiyatrosunu *diegetik* tiyatro tanımının içine sokar.

Görülebileceği gibi Puchner'e göre modern tiyatronun ilerlediği iki kanal vardır. İlki klasik dramatik metin yapısına karşı çıkan ve dramatik bir öğe içersin ya da içermesin her diyaloğun ya da eylemin sahneye taşınabileceğini öngören yaklaşımdır. İkincisi ise klasik dramatik yapıyı sadece metin anlamında karşısına almayıp bunu sahne ifade araçlarının yardımıyla da kırmaya yönelen *diegetik* yaklaşımdır. Öyleyse bu düşünceden yola çıkarak, bir oyunun *diegetik* formda oluşturulması ve sahnelenmesi onu modern kılan özelliklerden biri olarak görülebilir. Ya da başka bir deyişle, olayların birbirlerine neden sonuç ilişkisiyle doğrudan bağlanmadığı bir metin inşasına girişmek ve bu metni anlatı öğeleri içeren bir formda sahne sergilemesi haline getirmek, onu modern seyirciye ulaştırabilecek bir yaklaşım olarak benimsenebilir.

Bunların yanında *diegetik* tiyatro bizi *paratext* gibi güncel edebiyat teorisine ait kavramlara da götürebilir. Paratext kavramına göre bir metin ya da kitap sadece ana metinden oluşmaz. Ana metne o metni okumayı yönlendiren resimler, şekiller, dip notlar ve hatta fontların seçimi, kapak gibi özellikler eklenir. Bütün bu anlatımı etkileyen faktörler okuyucuları şu ya da bu şekilde etkileyen, onlara yön veren eklentilerdir[9]. Paratext terimi narratoloji üzerinde çalışmalar yürütmüş Gérard Genette tarafından ortaya konulmuştur[10]. Göstergebilim kavramlarıyla açıkladığı paratext kavramı, sahneleme yönelimi olarak *diegetik* formun sağladığı avantajları

[9] https://en.wikipedia.org/wiki/Paratext (Erişim Tarihi: 03.03.2017).
[10] https://en.wikipedia.org/wiki/G%C3%A9rard_Genette (Erişim Tarihi: 03.03.2017)

hatırlatmaktadır. Paratext'i oluşturan öğelerin okuma edimine ve okuyucuya yön vermesi gibi, benzer bir şekilde *diegetik* tiyatronun da seyircinin dikkatinin farklı yönlere çekilmesi, olay akışını yorumlamak, kesintiye uğratmak gibi imkânlar sağladığı düşünülebilir. Ana metnin dışında, onu destekleyici olarak var olan bütün materyaller ve öğeler nasıl ana metni etkiliyorsa, sadece hikâyenin anlatıcı tarafından anlatılması değil, oyun metninin dışında var olan ses, ışık, görüntü, dekor gibi öğeler de anlatıcı öğeler olarak kabul edilmelidir.

1.3. Bertolt Brecht ve Epik Anlatı

Epik tiyatro kavramı Bertolt Brecht tarafından 20'nci yüzyılın ortalarına doğru ortaya atılıp geliştirilmiş bir kavram olarak karşımıza tekrar çıkar. Oysa bu çalışmada değinildiği gibi epik anlatı adı verilmiş bir kavram tarihte Platon ve Aristoteles tarafından incelendiğinden beri bilinir ve tanınır bir kavramdır. Platon ve Aristoteles bu kavramı anlatı ve taklit üsluplarının birlikte, karma olarak kullanımıyla icra edilen performans sanatını adlandırmak için kullanmışlardır. Bu düşünürlerin kastettiğinin Homeros'un İlyada'sı gibi bir destanın tek kişi tarafından yer yer taklitlere başvurularak anlatılması olduğunu akılda tutmak gerekir. Öyleyse daha modern bir yaklaşım olan Brecht'in epik tiyatro ile ne kastettiğini genel başlıklarla da olsa incelemek, epik anlatı ile farklarını ortaya koymak yararlı olacaktır.

İlk olarak ortaya konulması gereken nokta Brecht'in Epik tiyatro kavramının Platon'un tarif ettiği gibi basitçe sadece anlatım üslubu olarak tanımlanamayacağıdır. Brecht'in epik tiyatro kavramı oyun yazarlığı, oyunculuk, dramaturji, dekor, ışık gibi sahneleme aygıtlarını da içeren daha karmaşık bir yapıyı içerir. Bracht'in karşı çıkışlarından biri üç birlik kuralınadır. "Herkesçe bilinen üç birlik ilkesini, tragedya'nın en önemli öğesi görmüyoruz biz, zaten Aristoteles'in kendisi de, yeni araştırmaların saptadığı gibi, böyle bir ilkeye uyulmasını istemiş değildir" demektedir[11]. Öyleyse olaylar zincirinin bir nedensellik ilkesi çerçevesinde birbirine bağlandığı kurgusal yapı onun ilk karşı çıkış noktalarından biridir. Bu karşı çıkışı onu oyun yazarının tutumu açısından epik tiyatroyu nasıl tanımladığını açıklar. Shakespeare'in oyunları, daha sonra yapısal anlamda onun oyun modelini örnek alan Goethe'nin oyun yapısı modeli de bu noktadan hareket ederek oluşturulmuşlardır.

[11] B. Brecht, Oyunculuk Sanatı ve Dekor, 1982, s.149.

Yapısal açıdan bakıldığında Brecht'in epik tiyatrosu metin yazımı ve kurgulanması yönünden Aristoteles'in epik şiir adını verdiği destan anlatısına daha çok benzemektedir. Bunun yanında yine bazı oyunlarında kullandığı anlatıcı öğesi, örneğin, Sezuan'ın İyi İnsanı oyununda olduğu gibi, Shen Te karakterinin doğrudan seyirciye yönelmesi ve zaman zaman bir anlatıcıya dönüşmesi Brecht'i bir tiyatro yazarı olarak Platon'un karma form olarak adlandırdığı anlatım üslubuna yaklaştırır. Bu yönüyle bakıldığında Brecht'in oyun metni *diegetik* ve *mimetik* öğeler içeren karma bir anlatım üslubuna sahiptir. Brecht'in Epik tiyatrosu bunun yanında kurgulanış itibariyle epizotların kendi içinde bütünlüğüne önem verir. Benjamin'e göre: "Epik tiyatronun biçimleri yeni teknik biçimlerle uyum gösterir"[12]. Benjamin, epizotlara dayalı anlatımın film ve radyolarda kullanılan bir yapı olduğunu ve epik tiyatronun bunu sahneye uyarladığını savunur. Oyun yapısının epizotlara dayanması, başkahramanın yeri geldiğinde bir anlatıcıya dönüştürmesi gibi tekniklerle epik tiyatro başkahramanı merkez ve trajik karakter olmaktan çıkararak onu çelişkiler içinde vermeye yönelir.

Brecht'i ayıran noktalardan biri özdeşleşme kavramına karşı çıkışıdır: "Yani bir sanat yapıtına karşı seyircinin takınacağı tutum, oyuncuyla özdeşleşme ve ilgili özdeşleşme aracılığıyla oyunlaştırılan kişiyle özdeşleşme olarak belirlenir *Poetika*'da" demektedir (Brecht, 1982, s. 150). Bu nedenle epik tiyatro tanımıyla değiştirmeye yöneldiği ikinci kavram oyuncunun icra sanatı ile ilgilidir. "Brecht şöyle der: 'oyuncu hem bir olayı, hem de kendisini sergilemek zorundadır. Doğal olarak olayı kendini göstererek, kendini de olayı göstererek sergiler'…" (Benjamin, 2000, s. 34). Oyuncunun bu tavsiyeyi gözeterek rolünün dışına çıkması, rolüne dışarıdan bakması son kertede de özdeşleşen oyuncu ile anlatıcı oyuncu arasında bir yerlerde konumlanması önerilmiştir.

Brecht'in epik tiyatrosunda farklı bir bakış açısı önerdiği başka bir konu da tarihsel oyunların sergilenmesine dair önerdiği dramaturjidir. Sahnelenen metin tarihsel bir dönemi anlatıyorsa, bu sefer de epik tiyatronun yapacağı şey oyunu o tarihsel dönemdeki koşulları gözeterek tarihselleştirmek ve günümüzün bakışıyla bir dramaturjiye tabi tutmaktır:

[12] W. Benjamin, Brecht'i Anlamak, 2000, s. 20.

> "Sahnedeki karakterlerimizi, çağlara göre farklılık gösteren toplumsal itici güçler arasında hareket ettirirsek, İzleyicimizin kendinin onlarla özdeşleştirmesini güçleştirmiş oluruz. O zaman izleyici: 'ben de böyle davranırdım' diye bir duyguya kapılamaz, olsa olsa şöyle diyebilir: 'Ben de bu koşullar altında yaşasaydım'; ve kendi dönemimize ait oyunları tarihsel oyunlar gibi oynadığımız takdirde, izleyicimiz de kendi içinde bulunduğu koşulları özel koşullar olarak algılayabilir; bu eleştirinin başlangıcıdır" (Brecht, Tiyatro İçin Küçük Organon, 1993, s.61).

Brecht'in tarihselleştirme olarak tanımladığı bu dramaturjik yaklaşım sahnelenen oyunu o anda orada oluyormuşçasına izlenen bir oyun olmaktan çıkarır. Seyredilen oyun böylece, zamanında olmuş bitmiş bir olayın yeniden anlatılmasına dönüşecektir. Bu tutum Brecht'i, Platon'un bir olayı aktaran dolaysız anlatı sanatçısına yakınlaştıracaktır. Brecht tarihselleştirmeyi çağdaş seyircinin geçmişin dinamiklerinde yaşamadığını, tarihte olmuş bir olayı seyircinin özdeşleşerek izlememesi gerektiği, kendi çağının toplumsal dinamiklerini ve bilimsel gelişmeleri ışığında yabancılaşarak izlemesi gerektiğini düşünerek önermiştir. Bundan yola çıkarak onun epik tiyatrosunun tarihselleştirme kavramının da *diegetik* bir tutumu zorladığı söylenebilir. Sahnelenen hikâye o anda olup biten bir hikâye olmaktan çıkar ve geçmişte olup bitmiş bir olayın anlatısına dönüşür. Böylelikle seyirci olaylara kendini kaptırmayacak ve sahnede olan biteni eleştirel bir bakışla izleyecektir. Örneğin, Sofokles'in Oedipus'u bilmediği bir tanrısal yasayı çiğnediği için cezalandırılır. Öyleyse, Brecht'in epik tiyatrocusu bu oyunu sergilerken oyunu tarihselleştirecek, kahramanın trajedisinin, o zamana ait bir bakışla yaşandığını gösterecek, seyirci de kendi çağının bilgisiyle bu duruma yabancılaşarak hikâyeyi izleyecektir.

> Brecht, epik oyuncunun sergilediği olayların önceden bilinen olması gerekliliğini sorgulayarak bu yönde daha da ilerler. ' bu durumda ona en iyi uyabilecek olanlar tarihi olaylardır.' Yine de yazar, beklentiler doğrultusunda yer alan büyük kararların yerine kendine özgü ve benzersiz olayları vurgulama özgürlüğüne sahip olmalıdır. 'Bu olay şöyle olabileceği gibi, tümüyle farklı da olabilir' – işte epik tiyatro için yazan kişinin temel tutumu budur (Benjamin, 2000, s. 21-22).

Brecht'in epik tiyatrosundaki vurgu açıkça dramaturjik olana ve sahnelemenin hangi değerler dizisi çerçevesinde ele alınacağına ilişkin bir vurgudur. Bu nedenle politik bir tiyatrodur. Sahne başlıklarının levhalar ya da projeksiyonlar vasıtasıyla sahne izlenmeden önce seyirciye gösterilmesi, böylelikle seyirciye izleyeceği sahneye ilişkin bilgilendirmenin önceden verilmesi *diegetik* bir kullanımdır ama her şeyden önce politik bir tercihtir. Bu nedenle dramaturji kavramı epik tiyatroda sahneleme, yorum

ve oyuncunun tavrı açısından anahtar bir konumda yer alır.

> .Kimi sahnelemelerde (özellikle Brechtçi bir dramaturjik analizden esinlenenlerde, ama yalnızca bunlarda değil) söz konusu olan, dramatik metnin kendisinin ideolojik çelişkilere, yapıntının kurulduğu dönemin çelişkilerine nasıl düşsel bir çözüm oluşturduğunu göstermektir. O zaman sahnelemenin görevi, metinsel çelişkiyi tasarlanabilir ve oynanabilir kılmaktır (Pavis, 1999, s. 63).

Dramaturjik düşünüş, toplumsal ve tarihsel olana vurgu yapmak, metinde var olan çelişkileri tartışmaya açmak, dolayısıyla metni politik ve eleştirel bir sahnelemeye taşımak niyeti Brecht'in epik tiyatrosunun temellerini oluşturur. Bu nedenle hem metin yazarı olarak ürettiği metinler, hem oyunculuk hem de sahneleme araçlarını içeren teknik kullanım önerileri onun önerdiği tiyatroyu bir tür anlatı öğesinin de kullanıldığı ama mimesisten de yararlanan karma bir forma kavuşturur. Böylelikle, Puchner, onun epik tiyatrosunu *diegetik* tiyatro olarak tanımlayacaktır.

Brecht dramatik tiyatroya ile epik tiyatro arasındaki farkları bir tablo ile ortaya koymuştur. Bu tabloda da görüleceği gibi Brecht, anlatı öğesine vurguyu, dramatik olana tercih etmektedir. Ancak tam olarak kastettiği dramatik, yani mimetik oyunculuğa karşı çıkmak değildir. O daha çok seyircinin kendini kaptırdığı ve seyrettiği karakterle özdeşleştirdiği bir anlayışa karşıdır. Bu nedenle onun önerisini oyuncunun tamamen bir anlatıcıya dönüşmesi yönünde algılamamak gerekir. Epik tiyatro tanımında sürekli olarak dramaturjiye, aklın ön plana çıkmasına dair bir vurgu vardır. Bu nedenle epik tiyatro oyuncusunu, karakterlerin çelişkilerini açığa çıkaran bir oyuncu olarak tanımlamak daha doğru olur.

Brecht'in çizdiği tablodan da görülebileceği gibi (Tablo1.1.), epik tiyatro tanımındaki bazı öğeler oyunun kurgusal yapısına yöneliktir. Oyunun olaylar zinciri şeklinde birbirine bağlı hikâyeler halinde değil de sıçramalar halinde, konudan konuya atlayabilecek şekilde ilerlemesini öngörmüştür. Sonucu değil de süreci ön plana alarak, seyircilerin öyküyü "acaba sonunda ne olacak" beklentisiyle izlemeyecekleri, oyundaki aşamalara eleştirel gözle bakabilecekleri bir oyun yapısını önermiştir. Bundan yola çıkarak montaj tekniğine dayalı bir kurguyu savunmuştur.

Dramatik Tiyatro	**Epik Tiyatro**
Olay örgüsü (plot)	Anlatı (narrative)
Seyirciyi sahnedeki durumunun içine katar	Seyirciyi bir gözlemciye dönüştürür
Eylem kapasitesini düşürür	Eyleme teşvik eder
Onu duygularla donatır	Onu karar vermeye zorlar
Deneyim	Dünyayı resmetme
Seyirci bir şeyin içine dâhil olur	Bir şey ile yüzleştirilir
Telkin	Tartışma
Sezgisel duygular korunur	Farkına varma noktasına taşınır
Seyirci olayların ortasındadır, deneyimi paylaşır	Seyirci dışarıda kalır, izler
İnsan doğası kabul edilir	İnsanlar sorgulanabilirdir
İnsan değişmez	İnsan değişir ve değişebilir
Sonuca odaklanmıştır	Sürece odaklanmıştır
Bir sahne diğerine bağlanır	Her sahne kendi içinde gelişir
Gelişim çizgisi	Kurgu, montaj
Doğrusal gelişme çizgisi	Dönemeçler
Evrimsel sebep sonuçlar	Sıçramalar
Sabit bir bakışla insanlar	Gelişmekte olan insanlar
Varlığı düşünce belirler	Toplumsal varoluş düşünceyi belirler
Duygu	Akıl

Tablo 1.1. Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre*, trans. John Willett (London: Methuen, 1974, s. 37).

Toplumsal koşulların insan doğasını belirlediğini vurgulaması hem oyuncunun, hem metin yazarının, hem de rejinin dikkate alması gereken bir uyarıdır. Bu nedenle Brecht'in epik tiyatro tanımına ulaşmak için oyunculuk, metin yazımı, dramaturji ve sahneleme aşamalarının ayrı ayrı devreye girmesi gerekmektedir. Bütün bu parçaların toplamının da Brecht'in Epik Tiyatrosuna üçüncü bir göz tarafından anlatılan bir hikâye gibi *diegetik* etkiler kattığını söylemek mümkündür.

1.4. Sinema ve Diegesis

Anlatı formunun günümüzde drama sanatında çok tercih edilmemesini bu formun *mimetik* form karşısındaki güçsüzlüğüne yorabiliriz. Örneğin, dram sanatının önemli ve popüler bir alanı olan sinema sanatının, gerçeküstü ya da avangart çalışmaları bir kenara bırakacak olursak, seyirciye çoğunlukla seyrettiği olayların o an gözünün önünde, gerçekten olduğu hissini uyandırmak üzere ürünler vermeye yöneldiği söylenebilir. Konvansiyonel sinemada hikâye çoğunlukla tutarlı bir olay örgüsü içinde gerçeklik hissini ve o an oluyormuş hissini bozmayacak bir estetik dille izleyiciye sunulur. Bu en azından ana akım sinema için böyledir. Buna karşın sinema sanatından, *diegetik* ve *mimetik* formun birlikte kullanıldığı ilginç ve popüler film örneklerine değinmek gerekir. Örneğin, *The Shawshank Redemption* adlı 1994 Columbia Pictures yapımı film yoğun kullanılan anlatı özelliğiyle öne çıkar. Stephen King'in bir öyküsünden uyarlanan, Frank Darabont tarafından yönetilmiş olan bu filmde Andy Dufresne adlı karakterin haksız yere düştüğü Shawshank hapishanesinde geçirdiği uzun yıllar anlatılmaktadır. Filmde bu karakterin hayatı onunla hapishanede arkadaş olan Red lakaplı arkadaşının gözünden, bir dış ses olarak anlatılır. Filmde anlatı bölümlerin oranı diyaloglu bölümlere daha baskın bir şekilde kullanılmıştır. Filmde Red adlı karakterin gözünden anlatılan Andy'nin hikâyesi, anlatıya eş zamanlı olarak canlandırma sahnelerle ilerler. Sanki Red bir günlük tutmaktadır ve tuttuğu bu günlüğe eş zamanlı bir kronolojiyle birlikte olaylar anlatılırken seyirci de ya o olayları seyretmekte ya da Red'in olayları kendi bakışıyla yorumlamasını dinlemektedir.

Bu filmin bir özelliği de IMDb adlı popüler film kritiği ve değerlendirmesi sitesinde katılımcıların oylarıyla belirlenmiş en iyi filmler listesinde birinci sırada yer

almasıdır[13]. Film, anlatı ve canlandırmanın birlikte kullanımıyla oluşan güçlü etkiye iyi bir örnek oluşturur. Hatta yoğun kullanılan anlatı öğesinin bu filmdeki gerçeklik ve inandırıcılık hissini daha da arttırdığını iddia etmek mümkündür. Bu film, günümüz seyircisinin karma form kullanımını da beğenerek benimseyebileceğini göstermesi açısından önemli örnek oluşturmaktadır.

Bu anlamda *diegetik* tarzın kullanıldığı diğer bir popüler sinema örneği Robert Zemeckis tarafından yönetilen ve 1994 yılında gösterime giren *Forrest Gump* adlı Paramount Pictures yapımı olan filmdir. Bu filmde de Forrest Gump adlı karakter hikâyenin başında yol kenarındaki bir bankta oturarak, o sırada o bankta oturan tanımadığı birilerine kendi hayat hikâyesini anlatmaya başlar. Hikâye Forrest'in çocukluğundan başlayarak, parkta oturduğu güne kadar flashback tekniğini kullanarak kronolojik olarak ilerler. Çoğunlukla canlandırma sahnelerde olup biten olaylar Forrest'ın anlattığı hikâye ile tezatlar ya da farklı bakış açıları oluşturur. Bu farklılıklar ve tezatlar olayları yer yer eleştiriye tabii tutan, üslup olarak da hikâyeye mizahi bir ton ekleyen bir yapı kurarlar. Bu filmin de epik anlatı üslubunu kullandığını ve hatta Brecht'in epik tiyatrosuna yakın olduğunu söylemek mümkündür. *Forrest Gump* filmi de *The Shawshank Redemption* gibi oldukça popüler ve sevilen bir örnek olmuş, pek çok ödül almıştır.

[13] http://www.imdb.com/title/tt0111161/ (Erişim Tarihi: 16.11. 2016).

İKİNCİ BÖLÜM

2. TEK KİŞİLİK ANLATI VE MEDDAHLIK

Tek kişilik anlatı sanatı özünde bir hikâye anlatma performansıdır. Tiyatro literatüründe önceki bölümde değinildiği gibi ilk olarak diegesis kelimesiyle tarif edilmiştir. Pavis, tek kişilik anlatının yirminci yüzyılın başarında Batı tiyatrosunda Monodrama adı altında bir tür olarak kabul edildiğini belirtir (Pavis, 1998, s. 218). Genel anlamıyla Monodrama yine Pavis tarafından tek bir oyuncunun bir ya da birden fazla karakteri canlandırarak oynadığı oyun olarak tanımlanmıştır.

Anlatı sanatı başlı başına bir tür olarak görülmeli ve monolog icralarıyla karıştırılmamalıdır. Zaman zaman masal anlatıcılığına benzer özellikler taşırken, zaman zaman da bildiğimiz klasik tiyatro öğelerini içerir. *Storytelling, An Encyclopedia of Mythology and Folklore'*da hikâye anlatıcılığının yazılı kültüre geçiş kadar eski olduğu belirtilmiştir. Bu ansiklopediye göre kayıtlar M.Ö. 2560 yılına kadar geri gitmekte, Cheops'un oğulları tarafından hikâyeler anlatılarak eğlendirildiğinden bahsedilmektedir; *İlyada* ve *Odysseia'* da muhtemelen yazılı hale getirilmeden önce halka anlatılan hikâyelerdir. Ayrıca, bu ansiklopediye göre hikâyeler: gerçek hikâyeler, folklorik hikâyeler, kurgu ve edebi hikâyeler ve masallar olarak kabaca dört türe ayrılmaktadır (2008, introduction).

İster tek kişilik anlatı olarak, ister monodrama olarak adlandıralım yukarıda saydığımız hikâye anlatıcılığı öğelerini barındıran bir forma, içinde yaşadığımız kültürün unutulmuş bir teatral icra formu olan Meddahta rastlarız. Hikâyeler anlatan, yeri geldiğinde anlattığı hikâyedeki karakterleri taklit eden Meddahın bu tanımlamaya ne kadar uygun düştüğü kolayca deşifre edilebilir. Öyleyse Meddah formunu incelemek, meddahın kullandığı üslubu ve teknikleri deşifre edip onları tek kişilik bir sahnelemeye model olarak almak mümkün olabilecektir.

2.1. Meddahlık Geleneği

Maalesef ki Meddahlık günümüzde unutulmuş bir sahne sanatı formudur. Unutulmuş olarak nitelenmesi biraz günümüzde icra edilmemesinden, biraz da ustadan çırağa geçen bir form olması ve bu aktarım zincirinin yok olmuş olmasındandır. Nutku da ,"Meddahlık, bugün için de önemli bir sanat türüdür ama ne yazık ki, XX.

yüzyılın başından bu yana geliştirilmemiş, üzerinde durulmamış" demektedir (Nutku, 1976, Önsöz). Metin And, Özdemir Nutku gibi araştırmacılar her ne kadar meddahlık konusunda çok değerli araştırmalar ve yayınlar yapmış olsalar da, bu çalışmalar geleneği devam etmekte olan bir performans türünün analizi olmayıp, eskide kalmış bir form üzerine yapılmış araştırmalardır. Bu araştırmacıların meddahlık sanatı üzerine yaptığı değerli araştırmaların daha çok tarihsel bulguları ortaya çıkarmak adına olduğunu göz önünde bulundurmak gerekir. Nutku'da 1976'da yayınlanmış olan çalışmasında meddahlık geleneğinin devam etmesi konusunda:

> Son dönemlerde, 1973 yılının Kasım ayında ölen İsmail Dümbüllü, arada sırada meddahlık yapmıştır. Son büyük tuluat sanatçısı olan Dümbüllü, daha çok gençlik yıllarında hikâye anlatmaktan çok taklitleriyle tanınmıştır. O, bir meddahtan çok, bir mukallit, bir tuluat ustasıydı. Ancak onun bu konuda da yeri vardır. Hayali Memduh'un da zaman zaman meddahlık yaptığı söylenir (Nutku, 1976, s.49).

diyerek bir anlamda meddahlığın, çalışmasını yayınladığı yıllarda kaybolmakta olan bir tür olduğunu vurgulamıştır. Üstelik Nutku bu söylediğine ek olarak meddahlık denemesi yapan o dönemin genç sanatçıları olan Münir Özkul, Erol Günaydın, Yılmaz Guruda, Metin Akpınar gibi sanatçıların çalışmalarını skeç olarak değerlendirmekte, meddahlık olarak görmemektedir. Erol Toy'un yazdığı ve Erol Akduman'ın oynadığı Meddah adlı performansı ise ona göre meddahlığı çağdaş bir dünyaya taşıma çabası açısından tek bir deneme olarak kalmıştır (Nutku, 1976, s.49-50).

Meddahlık diğer geleneksel sahne sanatları formlarında olduğu gibi ustadan çırağa intikal eden bir form olarak görülmelidir. Geleneksel sanat formlarını icra edenler sanatkârlar aynı zamanda birer zanaatkâr gibi usta çırak ilişkisi içinde hünerler edinirler. Bu doğaları gereği Sennet'in Zanaatkâr adlı kitabında tarif ettiği kıstaslarla değerlendirilmeleri mümkündür (2009). Zira Sennet'e göre bir marangoz, bir laborant ya da icracı bir müzisyen arasında özde fark yoktur. Üçü de zanaatkârdır. (Sennet, 2009, s. 31-32). Ona göre "Zanaatkârlık tamamen yüksek derecede gelişmiş bir beceri üzerine kuruludur. Bilinen bir ölçüme göre usta bir marangozun ya da bir müzisyenin ortaya çıkması için takriben on bin saatlik bir tecrübe gereklidir" (Sennet, 2009, s. 33). Sennet'in yaptığı bu saptamada kişinin becerilerini geliştirmek için geçecek olan bu on bin saatlik zaman yalnızca beceride ustalaşmak için çalışılması gereken bir zaman dilimi olmayıp, bu süre aynı zamanda üzerinde uğraşı yürütülen becerinin teknik bir faaliyet olmaktan çıkması için gereklidir. Yani, geçen bu süre

zanaatkâr kişinin tekniğe tamamen vakıf olmasını sağlayacak, böylelikle de zanaatkârı artık tekniğini dert etmeyeceği farklı bir seviyeye taşıyacaktır. Bu seviye, yaptığı zanaatı hissetmesi ve üzerine derinlemesine düşünebilmesi seviyesidir; ustalık olarak adlandırılan olgu da işte bu mertebeye ulaşılması meselesidir.

Zanaatkârın eğitimi ve eğitime verilen değere ilişkin başka bir örneğe Müsahipzade Celal'in *Kaşıkçılar* adlı oyununda rastlanır. Bu oyunda ana izlek üzerinde bir aşk hikâyesi, bunun paralelinde de zanaatkârlar loncasındaki bir peştamal kuşanma, yani kalfanın ustalığa terfi etme töreni akmaktadır. Loncada değişik mesleklerde çalışan bazı zanaatkârlar aynı zamanda geleneksel sahne sanatları olan Karagöz ve Ortaoyunu ustalarıdır. Bu oyunda usta Recep'in, ustalık mertebesine gelmiş olan kalfası Habib'e öğüdü kayda değerdir. Recep şöyle demektedir: "Evet biz ehli san'atız. Gerçi eshabı meratip bize ayaktakımı derler. Fakat biz onların birçoğu gibi temellük ve tekapu zilletini irtikap etmeyiz. Bana üstadlarım, ilimsiz marifet olmaz, dediler. İşte ben de seni onun için okuttum" (1936, s. 6-7).

Ustanın kalfaya verdiği öğüt içinde geçen "ilimsiz marifet olmaz" sözcüğü zanaatkârın mesleğine yaklaşımı açısından anahtar bir öneme sahip gözükmektedir. Beceri açıkça sadece kişisel hünere bağlanmamaktadır, bunun bir ilimle birlikte geliştirilmesi gerekmektedir. Ustanın dile getirdiği gibi ahali zanaatkârı hor görse de, onları ayaktakımının bir parçası olarak aşağı tabakadan kabul etse de o kendi eğitimini başka türlü alan mağrur biridir. Temellük, yani mala mülke, makama değer vermez; tekapu, yani dalkavukluğa yeltenmez.

Musahipzade kuvvetle muhtemeldir ki, oyunlarında kendi deneyimlerinden, şahit olduklarından yola çıkarak dönemin yaşantısını resmetmekte ve karakterlerin diyaloglarını yazmaktadır. Dönemi yansıtmak konusundaki titizliği Murat Tuncay tarafından *Musahipzade Celal Tiyatrosu'nda Osmanlı Tavrı* (2004) adlı kitapta geniş kapsamlı bir araştırmanın konusu olmuştur. Bu nedenle tiyatro metni olarak yazdıklarının mümkün mertebe gerçeğe uygun olduğunu kabul etmek yerinde olur. Üstelik Musahipzade Celal kendi adından da anlaşılacağı gibi, Musahip soyundan gelmektedir. Dedesi de padişahın musahipliğini yapmıştır. Musahip, soylu kişiye arkadaşlık eden, onun akıl danıştığı, zaman zaman ona hikâyeler, kıssalar anlatan kişiye denmektedir. Bunun yanında Musahipzade Celal'in de özelikle Meşrutiyet öncesinde arkadaşları ile orta oyunu oynadığı bilinmektedir. Hakkında kapsamlı bir

inceleme yapmış olan Murat Tuncay Musahipzade hakkında hazırladığı kronolojiye göre 1884 yılında:

> Aralarında İnbnürrefik Ahmet Nuri (geleceğin ünlü tiyatro yazarı), Muazzez (geleceğin ünlü ressamı), Baha (geleceğin Reji Nazırı, Avukat) ve Rıza Tevfik'in (geleceğin Ünlü felsefecisi ve tiyatro adamı) de bulunduğu amatör Ortaoyunu heveslilerinin kendi aralarında düzenledikleri gösterilere katılmaya başladı. Zenne rollerine çıktı. Çeşitli kadın tiplerinde, özellikle kocakarı, Mahalle karısı, ihtiyar hanımefendi rollerinde büyük başarı sağladı (2004, s. 600).

Öyleyse hem atadan aldığı bilgi görgü vasıtasıyla, hem de kendisinin de icracı olması yönüyle bu zanaatın kültürüne vakıf bir kişi olduğundan, Recep'in ağzından söylettiği bu sözlerin gerçeğe uygun olduğu düşünülmelidir. Bu örnekte görüldüğü gibi Osmanlı zanaatkârı için de sadece becerinin gelişmiş olması usta olmak için yeterli değildir, Recep "ilimsiz marifet olmaz" derken de bunu vurgulamaktadır. Bu anlayış, zanaatın bir beceri olarak aktarımının yanı sıra, aynı zamanda usta çırak ilişkisinde bir dünya görüşünün, ahlakın aktarımını da içerir. Zira oyun sonunda peştamalını kuşanan Habib'e Kahya'nın seslenişi ve öğüdü de bu anlayışla örtüşür:

> "Kâhya – Ey oğul, sabir ol, hamur ol, mütevelli ol, haram yeme, haram giyme, haram içme, nanu nemeke ihanet etme, komadığın mala el uzatma, gördüğün iyiliği unutma, sana fenalık edeni affet, yürü Allah destigirin ola. (ellerini kaldırıp dua eder, peştemalı Habib'in beline bağlar)" (Musahipzade, 1936, s.43)

Özdemir Nutku'da Kâşifi'den yaptığı alıntıyla, meddahlığın töresi olarak sekiz maddeyi sıralamıştır:

> "1. Anlatıcı yeni başlamışsa (henüz çıraksa) anlatacağı kıssayı ustasına okumuş olmalı, ustası da ona hikâyeyi tekrarlamalı,
> 2.Anlatıcı çevik olmalı ve çabuk ve hızlı söyliyebilmeli, ham ve ağır olmamalıdır,
> 3. Dinleyici topluluğunun hangi sözlerden hoşlanacağını bilmeli; sözü, topluluğu sıkacak kadar uzatmamalıdır,
> 4. Düzyazı bölümler zaman zaman nazımla süslenmelidir. Bu konuda aşırıya kaçmak da sıkıntı yaratabilir; büyükler "kıssahanlıkta nazım, kazandaki tuz gibidir," demişler. Tuz az olursa yemek tatsız olur, fazla olursa tuzlu olur. Öyleyse, ortasını bulmak gereklidir,
> 5. Olanak dışı ve gereksiz sözler söyliyerek halkın gözünde küçülmemeli,
> 6. Alaylı ve kırıcı sözler sarfetmemeli,
> 7. Aşırı dilencilik yaparak halkı sıkmamalı ve
> 8. Kısa kesmemeli, fazla da uzatmamalı, ortasını bulmalı"
> (Fütüvvet-name, v. 126/a-b'den aktaran, Nutku, 1976, 64-65).

Bu maddelerden de görüleceği gibi zanaat eğitiminde etik öğreti, beceri eğitimiyle nasıl başat gitmekteyse, bu durum meddahlık için de geçerlidir. Üstelik yine bu anlayışa göre ustalığa kabul edilmesi için kalfanın kendi ustasının görüşü de yeterli değildir. Ustalığa kabul için loncadaki diğer ustalardan oluşan bir heyetin onayı gerekmektedir. Sennet'in savına göre beceri üzerine kurulu toplumlarda ustalık kavramı kişisel değildir. Hüner toplumun kabul ettiği bir yetidir. Hüner sahibi kişinin bu vasıtayla atalarıyla bağ kurduğu kabul edilir (2009, s.35). Öyleyse, bu gibi özelliklerin Meddahlık için de geçerli olduğunu ve bu tür bir toplumsal aktarımının çağdaş toplumda yok olduğunu görmek gerekir. Dolayısıyla bu türden bir eğitim sürecinin ve ustalığa toplumsal kabul anlayışının günümüzde varlığını sürdürmemesinden yola çıkarak meddahlık geleneğinin kaybolmuş olduğunun kabul edilmesi gerekir.

Günümüzde Osmanlı'dan gelen geleneksel sahne sanatlarının ciddi bir kesintiye uğradığını göz önünde bulundurmak ve usta çırak ilişkisinin koptuğunu tespit etmek gerekir. Bu kesintinin bir nedeni yaşanan toplumsal dönüşümdür. Modern toplumda ne bu sanatların etik arka planını oluşturacak bir lonca sistemi, ne de bu etkinliklere sahne olan kahvehane ve şenlik kültürü kalmıştır. Meddahlık geleneğinin devam etmekte olduğu bu mekânlar ya yok olmuş ya da toplumsal olarak dönüşerek başka mekânlara dönüşmüşlerdir. Örneğin, Meddahlığın var olduğu, meddahın sanatını icra ettiği en önemli mekânlardan biri olan kahvehaneler artık Osmanlı'daki gibi çeşitli kesimlerden insanların bir araya gelip, toplumsal paylaşımlara sahne olan mekânlardan değildir.

Bunların yanında 21'nci yüzyıl toplumunda seyirci ile buluşan geleneksel sanat formu örneklerini görmek, seyretmek de pek olası değildir. Geleneksel formlar arasında sadece Karagözün hala sürdürülmeye çalışıldığı söylenebilir. Günümüzde örneğin, usta çırak arasındaki kavuk devretme merasimi bile sembolik ve nostaljik bir devretme merasimine dönüşmüştür. Ferhan Şensoy'un İsmail Dümbüllü'den, Münir Özkul'a geçen, ondan da kendisinin devraldığı kavuğu 2016 yılında Rasim Öztekin'e devrederken yaşanan böylesi buruk bir devir teslimdir. Açıkçası, yeni bir dönemin başladığını değil de daha çok bir dönemin kapandığını temsil etmektedir.

Bunların yanında Karagöz, Ortaoyunu gibi geleneksel sahne sanatları formlarında zamanında kullanılmış ve metne dökülmüş eski konuları, hikâyeleri günümüzde kullanmak da pek mümkün gözükmemektedir. Bu hikâyelerde, özellikle de

dönemin Osmanlı gündelik şehir yaşantısı üzerine kurulu olanlarında, yoğun olarak etnik kökeni anlamında toplumun değişik kesimlerini oluşturan karakterler, tiplemeler kullanılmıştır. O dönemlerde anlatılan hikâyelerin zenginliğini oluşturan da bir anlamda bu toplumsal çeşitliliktir. Oysa bu bağlamdaki farklılıkların ortadan kalktığı, mono bir kültüre yöneldiğimiz günümüz toplumunda zamanında anlatılan hikâyelere konu olan ve zenginlik katan halklar artık ortadan kalkmıştır. Ermeni, Rum, Yahudi gibi karakterler artık gündelik toplumun canlı bir parçası değildir. Öyleyse bu karakterlerin girip çıktığı hikayeler de artık canlılıklarını yitirmiş ve nostaljik birer hikaye kahramanlarına dönüşmüşlerdir. Zamanının sahne sanatı erbabı canlandırdığı bu çeşitli tiplemeleri gündelik yaşamında kanlı canlı gözlemleyerek taklit etmiştir. Bu tiplemelere özgü haleti ruhiyeler, şiveler ve tavırlar yine yaşamın içinden gözlemlenerek sanatkârlar tarafından taklit edilmiştir. Günümüzde böyle bir gözlem olanağı olmadığından anlatılarda bu tiplemeleri kullanan eski konuların ve karakterlerin yeniden canlandırılması ciddi bir engelle karşı karşıyadır. Örneğin, yapılan şive taklitleri muhtemelen taklidin taklidi olarak kalacaktır. Zamanında köşe başındaki oturan ya da çarşıda dükkân sahibi birine benzeyen canlılıktaki bu tipleme taklitlerinin yaptığı göndermeler artık yok olmuştur. Çağdaş seyirciyle buluşma noktasında bu eski hikâyelerin yenilenmesi, günümüz toplumuna uyarlanması ya da yeni hikâyelerin anlatılması kaçınılmaz bir gerekliliktir.

Bir diğer sorun gelenek kavramı ile ilgilidir. Sahne sanatlarında günümüzde yaşayan bir gelenekten ve onun devamından bahsetmek için, bu sanat formlarının günümüzde halk tarafından popüler olarak benimsenmiş olup olmadığına da bakmak gerekir. Açıkçası bir geleneğin gelenek olarak adlandırmak için hem halk tarafından kabul görmüş olması, hem bir geçmişi olması, hem de bir gelecek vadetmesi beklenmelidir. Bu açıdan bakıldığında özellikle de meddah formu göz önüne alındığında çağdaş dünyada böyle bir gelenek devamından bahsetmek güçleşir.

Bu saptamalardan yola çıkarak meddahlık model alınarak yapılacak bir sahneleme çalışmasında yapılacak işin, sergilenecek performansın, geleneksel bir icra olarak ele alınamayacağını öngörmek daha doğru olur. Zira ne yukarıda tarif edildiği gibi bir eğitimden geçme şansı vardır, ne de gözlemlenebilecek sahneleme örnekleri mevcuttur. Öyleyse, Meddahın kullandığı tekniklerin incelenmesine yönelmek, bu tekniklerden günümüz sahne sanatına uygun olanları çekip çıkarmak daha uygun

olacaktır. Her ne kadar meddah, gelenekten örnek alınan bir model olsa da Faust hikâyesinin sahneleme çalışmasında ortaya çıkan sahne ürünü çağdaş bir sahneleme performansı olacaktır.

2.2. Meddahlık ve Dramatik Anlatı

Meddahlığı diğer geleneksel sahne sanatları olan Ortaoyunu ve Karagözden ayıran en önemli özelliği anlatı ve taklit öğelerini birlikte kullanan bir form olmasıdır. Metin And, "Meddah, bir anlatı türü olması bakımından Karagöz, Ortaoyunu gibi dramatik türlerden ayrılsa da, anlatı bölümlerinin aralarına söyleşmeli, taklitli, kişileştirmeli kesimler yerleştirildiği için o da kolaylıkla dramatik türden sayılır" demiştir (1983, s.74). Karma bir form olarak da adlandırabileceğimiz bu özelliği Meddaha, Ortaoyunu ve Karagözden daha geniş yelpazede konu zenginliğine sahip bir hikâye repertuvarı sağlamıştır. Ortaoyunu ve Karagöz formlarının daha çok gülmeceye dayalı ürünler verdiğini And da dile getirmiştir (1983, s. 74). Buna karşın Meddah anlatısı sadece gülmeceye dayanmaz. Meddah trajik, dramatik, masalsı ve destansı konuları da anlatısına dâhil edebilir.

Özdemir Nutku, meddahları seyreden seyyah Mery'nin gözlemlerini aktarmaktadır: "Yabancı gözünde, meddah şairdir, tarihçidir, masalcıdır, efsane yazarıdır; o insanın hayal dünyasına giren bütün konulara değinir" (Nutku, 1976, 52). Bu seyyahın gözlemlerinde bahsettiği üzere meddahın hikâyeleri konu ve tür anlamında zengindir. Bu tür verilerden yola çıkarak, meddahın anlatısının yalnızca mizah üzerine kurulu olmadığı söylenebilir.

Nutku, Meddahın anlatı yaklaşımı açısından üç başlıkta toplayan meddah Şükrü efendinin bölümlemesini inceler. Birinci grupta dini hikâyeler, menkıbeler ve kahramanlık destanları anlatanlar; ikinci grupta, saz eşliğinde manzum hikâyeler anlatanlar; üçüncü grupta ise taklitlerle hikâyeler anlatanlar yer almaktadır (1976, s. 53-54). Buradan da anlaşılacağı gibi mizah dışı hikâye anlatımı meddah için ayırt edici bir özelliktir. Tabii ki mizah kullanımı da meddahın yetkin olduğu bir üsluptur. Nitekim Nutku "o bir ses değiştirme, anlatım ve mizah ustasıdır" da demiştir (1976, s. 61). Ancak bunun yanında, özelikle de zamanında Osmanlı topraklarına seyyah olarak gelen yabancıların anlatımlarını örnekleyen ve referans veren Nutku, meddahın taklitlerindeki gerçekçiliği ve inandırıcılığı vurgulamakta ve "Türk meddahının

gerçekçi bir mizah ustası olduğu, çok sayıda belge ve kaynaktan desteklenmektedir" demektedir (1976, s. 61).

Nutku'nun bulgularından hareket edecek olunursa, meddahı sadece hikâye anlatan biri olarak görmeyip, onu gerçekçi taklitlere başvuran, yeri geldiğinde karakteri mimetik bir yaklaşımla etkileyici bir inandırıcılıkla oynayan bir oyuncu olarak tarif etmek uygun olacaktır. Meddah, bir hikâyede geçen karakterleri tek başına oynayabilen bir oyunculuk yetkinliğine sahiptir. And da bu görüşü doğrular nitelikte düşünmekte, "Karagöz ile Ortaoyununun salt birer göstermeci tiyatro olmasına karşın meddahın seçtiği konulara göre benzetmeci, gerçekçi, yanılsamacı tiyatroyu zorladığı görülüyor" demektedir (1983, s.74). And'ın belirttiği üzere, meddahlık diğer geleneksel formlarda olmayan özdeşleşmeci özellikler taşır. Bu nedenle meddahın anlatısı, dinleyen seyircide duygudaşlık kurabilmeyi sağlayabilen, onları heyecan, merak, acıma gibi duygulara sürükleyebilen teatral bir performanstır.

Yapılan araştırmalar içinde And ve Nutku tarafından dile getirilen bu görüşlerin yanında meddahlığı bir sahne sanatı olarak kabul etmeyen görüş de vardır. Örneğin Refik Ahmet Sevengil, *Türk Tiyatrosu Tarihi* adlı kapsamlı çalışmasında meddahlığa özel bir yer ayırmamıştır. Sevengil, "birer taklitli monologdan ibaret olan meddah hikâyelerini tam anlamıyla bir tiyatro eseri saymak mümkün değildir" demektedir (2015, s.11). Sevengil, muhtemelen bu görüşünü meddahlığın destansı hikâyeler anlatan dramatik yönünü dikkate almadan, şahit olduğu örnekler üzerinden oluşturmuştur. Buna karşın Aziz Çalışlar, *Tiyatro Ansiklopedisi*'nde meddahı "dramatik öykü anlatıcı" olarak tarif etmiştir (1995, s. 418).

Yavuz Pekman da *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik* adlı kitabında meddahı diğer geleneksel formlardan biraz ayırmakta "Geleneksel tiyatro türlerinin eklemli yapısı, bir öykü anlatma geleneği olan Meddah'ta bir ölçüde farklılık gösterir. Nitekim meddah uzunluğu ne olursa olsun, seyirciye baştan sona bir öykü anlatır" demektedir (2010, s. 25). Pekman'da meddahı seyircileri etkileyen, dramatik taklitlere başvurarak hikâyesini anlatan biri olarak görmektedir. Bunun yanında meddahın anlatısını seyirciyi etkileyen bütünlüklü bir öykü anlatımı olarak tanımlar. Öyle ki, Selim Nüzhet Gerçek'ten aktardığı anekdota göre 1616 yılında Bursa'da Saçakçızade ismindeki meddahın anlattığı hikâye kahvehanedekileri o kadar etkilemiştir ki, dinleyicilerin hikâyede anlatılan tarafları tutarak ikiye ayrılmalarına neden olmuştur

(2010, s. 25-26). Bu örnekte yer alan yaklaşımı benimsemiş meddah anlatısını dramatik bir sahne sanatı olarak kabul etmek, günümüzün skeç tarzına yaklaşan ve sadece mizah oluşturmak için yapılan taklit sanatından ayırmak gerekir. Sevengil'in de çalışmasında kayda almadığı örnekler muhtemelen bu ikinci tür çerçevesinde yapılan sergilemelerdir.

Bu örneklerin yanında Mustafa Sekmen meddahın anlatısını biçimleyen faktörün hikâyenin anlatılan seyirciye göre değişmesi olduğu yönündeki saptaması önemlidir. Sekmen, "çok çeşitli meddahlık uygulamaları olduğuna göre, her kesimin kendi meddah / anlatıcı / hikâyeci / ozan / kıssahan'ını yarattığını söylemek olasıdır" demektedir (2010, s. 34). Öyleyse meddah anlatısının seslendiği kitlenin toplumsal durumu ile yakından ilintisi vardır. Yine Sekmen, "Ancak şu kesin ki meddah seyircisinin özelliklerini araştıran kişi, araştırdığı dönemin toplumunun panoramasını bulur karşısında" der (2010, s. 34). Yani meddahın anlatısının dramatik özellikler mi barındıracağı, mizahi öğenin mi ağır basacağı, yoksa meddahın kıssalar anlatan biri mi olacağı ya da sadece taklitler mi yapacağını şekillendiren temel unsurlardan biri seslendiği toplumla ilgilidir. Buradan yola çıkarak meddahın Saray erbabına, okumuş yazmış bir kitleye ya da sokakta gelip geçenlere anlattığı hikâyelerin farklı özellikler taşıyabileceğini, meddahın üslubunun da buna göre farklı olabileceği var sayılmalıdır.

Hangi yoğunlukta anlatırsa anlatsın meddah için gözlem yapmak önemli bir unsurdur. Meddah çağına, yaşadığı çevreye bakmış ve o çevrenin özelliklerini taşıyan hikâyelere ve kişileştirmelere yönelmiştir.

> Büyük ve usta meddahların içinde yaşadıkları toplumu, çevrelerini ve gördükleri kişileri inceledikleri biliniyor. Onların inandırıcılığı ve gerçekçiliği bir açıdan bu gözlemlerinde ileri gelir. Sokakta, vapurda, kahvede, eğlence yerlerinde çeşitli insanları, hareketleri ve konuşmaları ile inceleyen yazar, bir çeşit fotoğraf çekmekte ve gördüklerini belleğine yerleştirdikten sonra yeteneği ile bunları bir bir yansılamaktadır (Nutku, 1976, s.65).

Bu çalışmada Goethe'nin Faust metninin tek kişilik bir anlatı olarak sergilenmesi hedeflendiğinden, göz önünde bulundurulacak meddah modelinin destansı anlatılar yapan, yaptığı karakter taklitlerinde özdeşleşmeci yönü ağır basacak bir oyunculuğu benimseyen model olması daha uygun görünmektedir. Öyleyse geleneksel meddahın dramatik hikâye anlatma tekniğinde hikâyeyi anlatırken o anda orada oluyormuşçasına karakterleri canlandırmaya yönelik yaklaşımı bu sergilemeye taşınacak oyunculuk modeli olabilir. Bu oyunculuk yaklaşımı meddahı, monodrama olarak adlandırılmış

olan türe yaklaştıracaktır.

2.3. Mekân

Meddah için sahneleme mekânı gündelik yaşamda var olan, toplumun gelmeye alışık olduğu, gösteri sanatı için tasarlanmamış sıradan bir mekândır. Osmanlı döneminde Meddahlık sanatı özellikle de kahvehanelerde rastlanılan bir tür olarak anılmıştır. Hattox, *Kahve ve Kahvehaneler* adlı kitabında şöyle söz eder:

> "Kahvehanelerin çoğalmasıyla birlikte, kahvehane sahipleri müşteri çekmek için yarışa girdiler. Birçoğu canlı eğlenceler düzenleyerek rekabette üstünlük kazanmaya çalıştı. Bu, bazen sadece yaylı çalgılar eşliğinde öyküler anlatan bir meddahla anlaşmak demekti. Biraz ileride ele alacağımız öteki eğlence sanatçılarına oranla meddahların sağladığı belirli avantajlar vardı. Her şeyden önce ucuza geliyorlardı. Kahvehane sahibinin böyle bir eğlenceyi sunmak için kendi kesesinden harcamak zorunda olduğu para çok azdı; işletme, yaptığı gösteri sanatı karşısında meddaha düşük bir ücret verirdi. Bazen de kahvehane sahibinin böyle bir hizmet için para ödemesine hiç gerek kalmazdı; yalnızca meddahın belagatini ortaya koyacağı bir yer sağlaması yeterliydi. Gösterinin karşılığı seyircilerden toplanan birkaç para bahşişle ödenirdi; adetten olmakla birlikte bu bahşiş de zorunlu değildi. İkincisi, meddah gösterileri hokkabazların, çalgıcıların ve rakkaselerin gösterilerine göre ölçek olarak daha pratik ve kahvehanenin fiziksel büyüklüğüne daha uygundu. En sıradan kahvehaneler bile özellikle Ramazan ayında müşteri çekmek için bir meddah tutardı. Bu gösterilerde meddah ön *mastaba*'da oturur, dinleyiciler de dar dükkândaki, ya da kahvehanenin karşısındaki ya da bitişiğindeki dükkanların *mastaba*'larına dizilirlerdi." (Hattox, 1998, s. 92-93).

Meddahın özel bir mekâna gereksinim duymaması sanatını kahvehanelerde icra etmesini kolaylaştırmış ve meddahlık dönemin kahvehane kültürü ile birlikte anılır olmuştur. Sanatını icra edebileceği küçük bir boşluk onun için yeterlidir. Deyim yerindeyse adeta seyircisiyle de iç içedir. Meddahın sağında solunda, arkasında hatta karşı komşunun dükkânından meddahın görülebileceği, duyulabileceği herhangi bir yerde seyirci konuşlanabilir. Dönemin kahvehane kültürünün bu şekilde meddah ile birlikte anılması onu diğer gösteri sanatları arasında ayrıcalıklı kılar. Ayrıca meddah kültürüyle birlikte anılması kahvehane kültürünü de muhtemelen dönüştürmüş, ona farklı toplumsal anlamlar kazandırmıştır. Meddah sanatının kahvehanelerde tercih edilmesinin bir nedeni de bu sanatın diğer sanatlardan daha derinlikli konuları işleyebilmesi, sadece eğlendiricilik yönüyle değil dramatik, yani ciddi konuları da işleyebilen boyutu nedeniyle de takdir görmesinden ileri gelebilir. Zira Hattox'da, " bu

eğlence kültürünün üçüncü avantajı ise öteki eğlence türlerine göre meddahların daha haysiyetli sayılmasıydı. Gösteride anlatılan şeyler çoğunlukla *Antere*[14] hikâyeleri gibi eski kahramanlık olayları ya da halk masallarıydı" diyerek bu görüşü destekler bir yorumda bulunmuştur (Hattox, 1998, s. 93).

Metin And, yabancı bir kaynaktan alıntı yaparak "kahvede dinleyicilerin yarım daire biçiminde oturduklarını, öndeki sıraların ise saygın kişilere ayrıldığını, yüksekçe bir yerde meddah için bir koltuk ve bunun yanında bir küçük masa bulunduğunu" aktarır[15] (And, Geleneksel Türk Tiyatrosu, 1985, s. 232).

Bundan başka And'ın kitabında Batılı seyyahların seyahat anılarındaki kahvehane ve meddah kültürüne dair başka örnekler de vardır (1985, s. 231-233). Ayrıca Evliya Çelebi'de Seyahatnamesinde dönemin kahvehanelerinin ve meddahların sayısından yan yana bahsetmektedir (And, 1985, s. 228). Bütün bu örneklerden de anlaşılacağı üzere meddahın temel gösteri mekânını kahvehane olarak kabul etmek doğru olacaktır. Burada bahsedilen meddah üslubu tabii ki muteber kabul edilen, dramatik b i r olay örgüsü içinde inandırıcı taklitlere başvurarak hikâyesini anlatan meddahtır. Bunun haricindeki yani sadece taklitler yapan, manzum parçalar okuyan meddah sokakta bile sanatını icra edebilmektedir.

Kahvehanede sanatını icra eden meddaha dair canlı bir örneğe de Müsahipzade Celal'in *Gül ve Gönül* (1936) adlı oyununda rastlanır (EK1 *Gül ve Gönül,* sahne 3-6). Bu oyunun takip eden birkaç sahnesinde, III'ncü ve VI'ncı Meclisler boyunca sırasıyla Meddah Arif'in kahveye gelmesi, anlatısını yapması ve dönemin kolluk kuvvetleri olan Bostancı Neferleri tarafından alınıp bir başka etkinliğe götürülmesine kadar olan bölümde kahvehane ortamına tanıklık ederiz. Müsahipzade'nin gözlemlediği ve tiyatro metnine döktüğü bu yaşantı parçasına bakarak da meddah ve kahvehane ortamına dair tasvirler görmek, çıkarımlar yapmak mümkün olabilir. (Musahipzade, 1936)

Meddah Arif kahvehaneye geldiğinde müşterilerin bir kısmı ayağa kalkarak onu

[14] ANTERE KISSASI: Arap şairi Antere'nin hayatı etrafında teşekkül etmiş bir Arap kahramanlık hikâyesi. Kaynak: İslam Ansiklopedisi internet arşivi. http://www.islamansiklopedisi.info/dia/ayrmetin.php?idno=d030237 (Erişim Tarihi: 10.01.2017)

[15] John Aduljo, Journal of a visit to Constantinople and some of the Greek Island in the spring and summer of 1883, London 1885, ss.161-165.

karşılamaktadır. Bu açıkça bir kişiye ve mesleğe duyulan saygının göstergesi olarak kabul edilmelidir. Üstelik kahvehanedekilerin Meddah Arif'e tavrı ve ona hitap sözleri de bu saygıyı kanıtlar. O sırada kahvehanede bulunan ve bir saz söz üstadı olan Âşık'a karşı tavırları da benzerdir. Bu sahnelerde resmedilen kahvehane ortamı, gülüp eğlenilen, saz şairi, meddah dinlenen, satranç oynanan, tütün ve kahve içilen bir sosyalleşme ortamıdır. Sanatkârların sanatlarını icra etmeleri için kahvehane ahalisi tarafından tezahürat yapılır. Mekâna daha sonra gelen saz şairleri Şirvan adlı farklı bir yere oturtulurlar. Âşıklar aralarında muamma adı verilen sazlı, şiirli bir bulmaca sorma ve cevap verme oyunu icra ederler. Açıktır ki bu performans doğaçlama olarak yapılmaktadır. İlk Âşık'ın dillendirdiği muammayı çözen diğer Âşık büyük iltifat alır. Kahvehaneye sonradan gelen Behlül de ardı ardına destan adını verdiği taşlamalar okur. Çanak yalayıcılık ve dalkavukluk üzerine olan bu taşlamalardan rahatsız olan Ferruh sürekli aralara girerek, elindeki maşayı ocağa vurup ses çıkartarak onu susturmaya çalışır. Ispanakçıbaşı İbrahim ise taşlamayı üzerine alınmıştır. Behlül'ün üzerine hiddetle yürür, sonra da uşağıyla birlikte kahvehaneyi terk eder. Bir kısım diğer kahvehane ahalisi ise bu duruma güler geçer. Görülebileceği gibi Musahipzade de araştırmacıların bulguları doğrultusunda, anlatılardan farklı şekillerde etkilenen bir seyirci kitlesini resmetmektedir.

Meddah Arif ise adeta zamanın yıldız sanatkârı gibi muamele görür ve en son o sanatını icra eder. Kısa bir girizgâhın ardından baş eğerek selam verir ve hikâyesinin geçtiği zamanı, yeri ve kişileri tanıtarak anlatısına başlar. Aralarda sadece öksürerek, muhtemel ki dikkatleri üzerinde toplamak için anlatısını keser. Öksürür, önündeki bardaktan su içer, omzundaki mendiline ağzını siler. Bu eylemin yer yer tekrar etmesinden meddahın anlatı tekniğinin bir parçası olarak kabul etmek gerekir. Anlatıda açıkça dramatik bir hikâye anlatılmakta, kahvehane ahalisi de pür dikkat anlatılan hikâyeyi dinlemekte, ses çıkaranlar, araya girenler azarlanmaktadır. Biraz evvel etraftakileri pür neşe alaya alan Behlül, hikâyeden çok etkilenip sonu gelmeden kahvehaneyi terk eder. Daha sonra devam eden anlatı ise Bostancı neferlerinin gelişi ve Meddah Arif'i götürmek istemesiyle kesilir. Arif'in ve kahvehane ahalisini tavırlarından anlaşılabileceği üzere, meddahlık o dönemde saygınlığının yanı sıra aynı zamanda kovuşturmaya uğrama riski taşıyan bir sanattır. Arif'in götürüleceğini anlayınca titremesi, etraftakilerden helallik istemesi bu nedenledir. Aynı endişeyi Arif için kahvehane ahalisi de duyar. Gerçi neferlerin yapılan bir eğlenti için onu götürdükleri

anlaşılır ama hikâyesinin bitirilmesine müsaade edilmeden kahvehanedeki diğer saz şairleriyle birlikte adeta derdest edilerek alınıp götürülür. Kolluk kuvvetinin bu tavrı kahvehanedekilerin "dağ başında mıyız yahu…" diyerek tepki göstermelerine neden olur.

Musahipzade'nin *Gül ve Gönül* oyununda birkaç kısa sahne ile bizlere sunduğu bu örnek dönemin kahvehanesindeki toplumsal yaşamı ve sanatkârın konumunu resmetmesi açısından canlı bir resim çizmektedir. Kahvehane hem toplumsal, hem de kapalı bir mekân olarak meddahın dramatik anlatısını icra etmesi için seyircinin dikkatini yoğunlaştırabileceği bir alan yaratmıştır. Bu mekân aynı zamanda çerçeve sahnenin getirdiği bir oyuncu seyirci ayrımını içermeyen bir gösteri mekândır. Meddah hem seyircisiyle sohbet etme mesafesinde iç içedir hem de bu mekân ona hikâyesini saatlerce anlatabileceği bir mahremiyet sağlar.

Sahne sanatlarında bu tür mekân kullanımına, yani çerçeve sahnenin dışına çıkılarak yapılan sahnelemelere çağdaş tiyatroda da sıkça rastlanmaktadır. Özellikle 2010 yılından sonra Türkiye'de gittikçe çoğalan, birbiri ardına açılan ve alternatif sahneler olarak kendini tanımlayan bu yerler 40-50 seyirci alabilecek sahneleme mekânlarıyla öne çıkmaktadır. Bu mekânlar çağdaş Batı tiyatrosunda Black-box tiyatro adıyla anılmakta ve yaygınlaşmaktadır. Bu mekânlar, çoğunlukla dört duvarın çevrelediği bir boşluk içinde, sahnelenecek performansın gereklerine göre sahne ve seyircinin konumlandırıldığı, seyirciyle gösterinin içi içe olduğu mekânlardır. Yalnız, bu iç içelik Brecht'in epik tiyatrosunda kullandığı anlamda sahne seyirci ayrımını ortadan kaldırmak, bir yabancılaştırma sağlamak üzerine kurulduğunu söylemek zordur. Bu mekânlardaki programlara bakıldığında çoğunlukla in-yer-face ekolüne öykünen, seyirciyi var sayarak değil, daha çok dördüncü duvar hissini yaratacak şekilde sahnelenen oyunlarla karşılaşılmaktadır. Yani meddahın kullandığı mekânla boyut olarak ve seyirciyle yakın olmak anlamında bir benzerlikleri vardır ama anlatı yaklaşımındaki epik üslup tercih edilmemektedir. Hatta bu mekânlardaki oyunların dekor ve aksesuar kullanımı gerçekçi olmasa da çoğunlukla oyunculuk yönelimindeki tercihleri gerçekçilik hissini daha da zorlayacak bir üsluba sahiptir. Bu tür mekânlardaki tiyatrolar seyirciyle yakınlık avantajını gerçekçilik imgesini açığa çıkarmak yönünde kullanmayı tercih etmektedirler. Bu tiyatroların oyun metni seçimlerinde ve sahneleme tercihlerinde büyük çoğunlukla gerçekçi oyunculuğu

alabildiğine zorlayacak, karakterin psikolojisini, şiddetini açığa çıkaran konular ön planda olmaktadır.

Goethe'nin Faust'unu çağdaş bir anlatı biçiminde uyarlamak ve sahnelemek için bir mekân tasavvur etmek ve anlatı üslubunu da buna göre belirlemek gerekecektir. Seyirci ve sahne ayrımının kesin çizgilerle birbirinden ayrıldığı İtalyan çerçeve sahne anlayışı bu tür bir sahnelemeye uygun düşmemektedir. Meddahın seyircisiyle buluştuğu mekânı örnek alırsak; Anlatıyı seyirci ile iç içe yapabilmek, zaman zaman onlarla bire bir iletişime geçebilmek, zaman zaman da onlara inandırıcı gelecek derecede özdeşleşmeci oyunculuğa başvurulacak bir performans alanı daha uygun durmaktadır. Faust' un olay örgüsünde bir entelektüelin kişisel iç çatışmaları, felsefi sorgulamalar, aşk macerası, dünyayı yeniden inşa etme çabaları, bu dünya ve öteki dünya arasında kalmışlık gibi konular karşımıza çıkar. Böylesi temalar örneğin bir sokak performansına çok da uygun değildir. Anlatılacak konu meddahın zamanında kahvehanelerde saatlerce anlattığı destanlara, kahramanlık hikâyelerine yakındır. Bu tür konular kapalı bir mekânda anlatılmayı talep eden konulardır. Faust anlatısında yer yer Black-Box tiyatroların yaptığı gibi seyircide gerçekçilik hissini oluşturacak doğalcı bir oyunculuk gerekecek, yer yer de metinde geçen bir konunun, bir tavrın oyuncu tarafından altının çizilmesine ya da yabancılaştırılarak eleştirilmesine imkân verecek bir samimiyetin seyirci ile kurulabilmesi gerekecektir. Öyleyse, mekân olarak seyirci ile yakın ilişkinin kurulabileceği, İtalyan sahne tipinde olmayan, düzayak bir boş mekân kullanımı, üzerinde çalışılacak Faust anlatısını hem meddah formuna öykünerek anlatmak hem de bu formu çağdaş bir form arayışında uyarlamak için daha ideal hale getirmektedir.

2.4. Meddahın Anlatım Aracı Olarak Göstermelik Kullanımı

Meddah üzerine yaptıkları çalışmalarını özellikle 18'nci yüzyıl ila 20'nci yüzyıl başı arasındaki örnekleri deşifre eden ve meddahın bir sahne sanatı olarak özelliklerini ortaya koyan iki değerli çalışma, önceki bölümde değinildiği gibi And'ın ve Nutku'nun yaptığı çalışmalardır. Ancak, bu yazarların yayınladıkları çalışmalarda pek yer almayan bir meddah anlatı özelliği olan göstermelik kullanımı da ele alınmaya değer ve çağdaş bir sahnelemede teknolojinin verdiği projeksiyonla yansıtma gibi imkânlarla yeniden kullanılabilecek bir anlatıyı destekleyici özellik olarak durmaktadır. Bu anılan döneme

dair gözlemlerin pek çoğu Batılı seyyahların yaptıkları seyahatler sırasında kaleme aldıkları gözlemlerle sınırlı olduğundan, belki de göstermelik kullanan bir meddah gösterisine rast gelmedikleri, bu nedenle de elimizde bu yönde bir belge olmadığı düşünülebilir. Hem And hem de Nutku Evliya Çelebi'nin Seyyahatname'sinden alıntı yaparak dönemde ne kadar meddah olduğunu sayılarıyla gösterirler (And, 1985, s.228-229) (Nutku, 1976, s. 28-31). Evliya Çelebi döneminde İstanbul'da 80 meddah ve meddah sayılabilecek 500 mukallitten bahsetmektedir. Bu sayılar meddahların oldukça kalabalık olduklarını göstermesi ve bütün meddahların tek bir üslup çerçevesinde anlatılarını yapmayıp farklı üslupları da denediklerini düşündürmeye teşvik edicidir.

Geleneksel sanatlarda göstermeliklerin Karagöz sanatında kullanıldığı bilinmektedir. TDK online sözlüğünde göstermelik terimi:

> "Türk gölge oyunu'nda, oyuna başlamadan önce gergi arkasına konulan ve genellikle süsleyici nitelikte bir görüntü. Bu, seyircinin dikkatini gergi üzerinde toplamasına yarayan bir resimdir: Ev, ağaç, çiçek, dalyan, dükkan, hamam, vb. Kimi oyunlarda göstermelik oyunun konusuna ilişkin olarak konulur"[16].

biçiminde ifade edilmiştir. Metin And da Karagöz oyunun giriş bölümünü anlatırken:

> Oyunun mukaddime bölümünde de çeşitli kesimler bulunmaktadır. İlkönce müzikle boş perdede göstermelik (veya gösterme denilen ve çoğu kez oyunun konusuyla ilintisi olmayan bir görüntü konulur: bir dalyan, saksıda bir limon ağacı, vakvak ağacı, yaşam ağacı, gemi, denizkızı çalgıcılar, kediler, Burak ve Zaloğlu Rüstem'in dev ile savaşı v.b. (Metin And koleksiyonunda) Kimi kez konuyla ilintili de olabilir (1985, s.311).

Demektedir. Nasıl ki göstermelik kullanımı Karagözde var ise, benzeri bir şekilde meddahın da göstermelikleri bir anlatım aracı olarak kullandığı düşünülebilir. Bu manada elde çok fazla belge ve kanıt yoktur, ama belki de bunun bir nedeni zaman zaman baskı ve yaptırımlara maruz kalan gösteri sanatçılarının bir de İslam anlayışındaki normları sürekli değişime uğramış olan resim sanatı yasağıyla da uğraşmaktan çekinmeleridir. Belgelerin kıt olduğu bu alanda bazı sanat tarihi uzmanlarının yapmış oldukları incelemelere ortaya attıkları iddialara bakılabilir.

Bunlardan en önemlilerinden biri Mazhar İpşiroğlu'nun *İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları* adlı kitabındaki Mehmet Siyah Kalem'in resimleri üzerine yaptığı incelemedir (İpşiroğlu, 2005, s. 48-53). İpşiroğlu, bu resimleri inceleyerek çeşitli tespitler

[16] http://www.tdk.gov.tr (Erişim Tarihi: 20. 05. 2016).

yapmıştır. Mehmet Siyah Kalem adı ile anılan ve kim olduğu bilinmeyen bir nakkaş tarafından yapılan bu bir grup eserin minyatür sanatı açısından bir sorun yarattığı, çünkü üslup ve ikonografi açısından var olan ve bilinen bir yerlere yerleştirilemediğini ifade etmiştir. Topkapı Sarayı arşivinde ve bazı özel koleksiyonerlerin elinde bulunan bu eserler, kendi aralarında üslup birliği oluştursa da yaygın bulunan ve sıkça karşılaşılan minyatür sanatı üsluplarıyla açık farklar içermektedir. Yazar bu resimlerin ayrıksı doğasından da yola çıkarak "Bunlar bir kitabın resimlendirilmesi için mi yapılmışlardı, yoksa yüksek sesle okunan ve anlatılan hikâyelerin sahnelerini mi tasvir ediyorlardı, bilmiyoruz" demektedir (İpşiroğlu, 2005, s. 49). Ancak bu resimler bir anlatı sanatçısına eşlik için üretilmiş eserler olsun ya da olmasın, yazara göre bu resimlerin bir metne eşlik ettiği kesindir.

> Bu sahnelerin bir metinden alınmış oldukları şüphe götürmese bile, metinler elimizde bulunmadığı için yorumlayamıyoruz. Genellikle anlatılan olayların kahramanları, çevrelerinden sıyrılarak derinliği olmayan bir yüzey üzerinde karşılaştırılıyor ve bugün artık duyamadığımız sözlerini, antik maskeleri andıran donmuş yüz ifadeleri, el kol hareketleri ve duruşlarıyla belirtmeye çalışıyorlar. İkili ve üçlü gruplarda konuşma (H. 2153, s. 37b, s.38a) ya da bir soytarılık gösterisini belirtmeleri (H. 2153, s. 38b, s. 90a; H. 2160, s. 89a), Siyah Kalem resimlerinin oyun sahnelerini tasvir ettiği ve tiyatroyla bir ilişkisi olduğu düşüncesini kuvvetlendiriyor (İpşiroğlu, 2005, s. 49-50).

Yazarın konu bakımında dini resimler ve göçebe hayatını anlatan resimler olarak iki tema altında topladığı bu minyatürlerin en önemli özelliklerinden biri de fantastik boyutu zorlayan imgeler barındırmasıdır. Resimlerin bazıları sadece gündelik yaşantıya dair gönderme yaparken, bazıları da ancak masallarda ve destanlarda karşımıza çıkabilecek demonlar gibi fantastik varlıkları resmeden minyatürlerdir. Bu özellikleri onların bir hikâyeyi imlediklerine dair ileri sürülebilecek iddiayı güçlendirir.

Bu resimler üzerine inceleme yapmış olan Filiz Çağman'da benzeri doğrultuda, resimlerin göstermelik olabileceğine dair iddialar ortaya atmış, *Glimpses into the Fourteenth-Century Turkic World of Cenral Asia: Paintings of Muhammad Siyah Qalam*, (2005) adlı makalesinde bu doğrultuda kanıtlar sunmaya çalışmıştır. Ona göre bu resimlerin basit, cilasız ve boyutları değişken kâğıtlara, karalama tarzı bir çizim tekniği ile resmedilmiş olmaları, onları dönemin bir metne eşlik eden resimleri gibi olmaktan çıkarır. Ona göre bu minyatürler metinden bağımsız, sözlü bir anlatıyı işaret ederler. Yazar, bu resimleri daha çok gölge tiyatrosunda kullanılan göstermeliklere

benzetir. Üstelik bu resimler defalarca kullanılmış olduklarına dair yıpranma belirtilerine sahiptir. Bunun yanında yönetici ve soylu sınıflara dair bir tema içermemektedirler. Bunların ötesinde belki de en önemli saptamalarından biri bu resimlerin hemen hepsinin bir diyalog anını resmetmesidir (Çağman, 2005, s. 155).

Dikkatlice incelendiğinde resimlerdeki karakterler ve fantastik varlıklar adeta bir eylemin ortasındadırlar. Konvansiyonel minyatürlerde genellikle resmedilen karakterlerin duygu durumları çok açıkça belli edilmeden, donmuş ve stilize bir durum içinde resmedilirken, Siyah Kalem resimlerindeki eylemlilik ve açıkça belli olan karakterlerin ruhsal ifadeleri bu resimlere öncesi ve sonrası olan bir eylemliliğin içinde oldukları imgesini vermektedir.



Görsel 2.1. Mehmet Siyah Kalem, H.2153-106b, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.

Bazı resimlerde karakterlerin birbirleriyle belli bir ruh hali içinde konuştuğu açıkça görülebilir. Örneğin, H.2153-106b numaralı resimde iki kişinin bir konudaki sohbeti açıkça görülmektedir (Görsel 2.1.). Bu ikili olmuş bir olayı aralarında tartışıyor gibidir. Vücut yönelimleri ve jestleri aralarında konuşulanların başkaları tarafından duyulmasını istemedikleri bir anı resmeder. Böylesi bir resmin öncesine ve sonrasına dair bir hikâye yazmak olasıdır.

Çok canlı ve hareketlilik içeren bir eylemin bir anının fotoğrafı gibi resmedilmiş

olanları vardır (Görsel 2.2.). Bu resimde, gözlerdeki hayret, eylemin içindeki ip çekişme oyununu andıran mücadele ve sonunda ne olacağına yönelik merak açıkça ortadadır.



Görsel 2.2., Mehmet Siyah Kalem, H.2153-37a, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.

Çağman'da bu gibi özelliklerinden yola çıkarak Siyah Kalem resimlerinin şehirden şehire gezerek hikâyeler anlatan birilerinin hikâyelerine eşlik ettiğini savunur. Bunların dışında özellikle iki resmin üzerinde durup yorumlayarak (H. 2153, s. 38b; H. 2153, s65a), bu resimlerin hikâye anlatıcısının icrasını resmeden kanıtlar olduğunu iddia eder.

Çağman'a göre bu resimlerin ilkinde eşeğe binmiş olan karakterin arkasındaki genç karakterin elinde tuttuğu düz çantanın şekli ve büyüklüğü göz önüne alındığında hikâye anlatıcısının resimlerini taşıyan karakteri resmetmektedir (2005, s. 155) (Görsel 2.3.) Çağman'a göre bu karakterin elinde tuttuğu bir tür klasördür. İçinde göstermeliklerin taşındığı bir çanta olarak kullanılmaktadır.



Görsel 2.3. Mehmet Siyah Kalem, H.2153-38b, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.

Diğer resim ise Çağman'a göre bir anlatı anını resmeder. Yine elinde bu defa oval biçimli bir çantayı tutan bir karakter ona göre yine anlatı sırasında işi resimleri göstermek olan yardımcıdır (Çağman, 2005, s. 155) (Görsel 2.4.) Bu resimdeki eylemlilik de karakterlerin bir gösteri anında olduklarını imgeler gibidir.



Görsel 2.4. Mehmet Siyah Kalem, H. 2153, s65a, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.

Sanat tarihi araştırmacılarının bulgu ya da yorumlarında göstermelik kullanımına dair başka örnekler de vermek mümkündür. Örneğin, Prof. Dr. Nurhan Atasoy bazı Şahname tasvirlerinin bu amaçla kullanılmış olabileceğini ilk olarak iddia eden isimlerden biridir. Kendisiyle yapılan röportajda şunları dile getirmiştir:

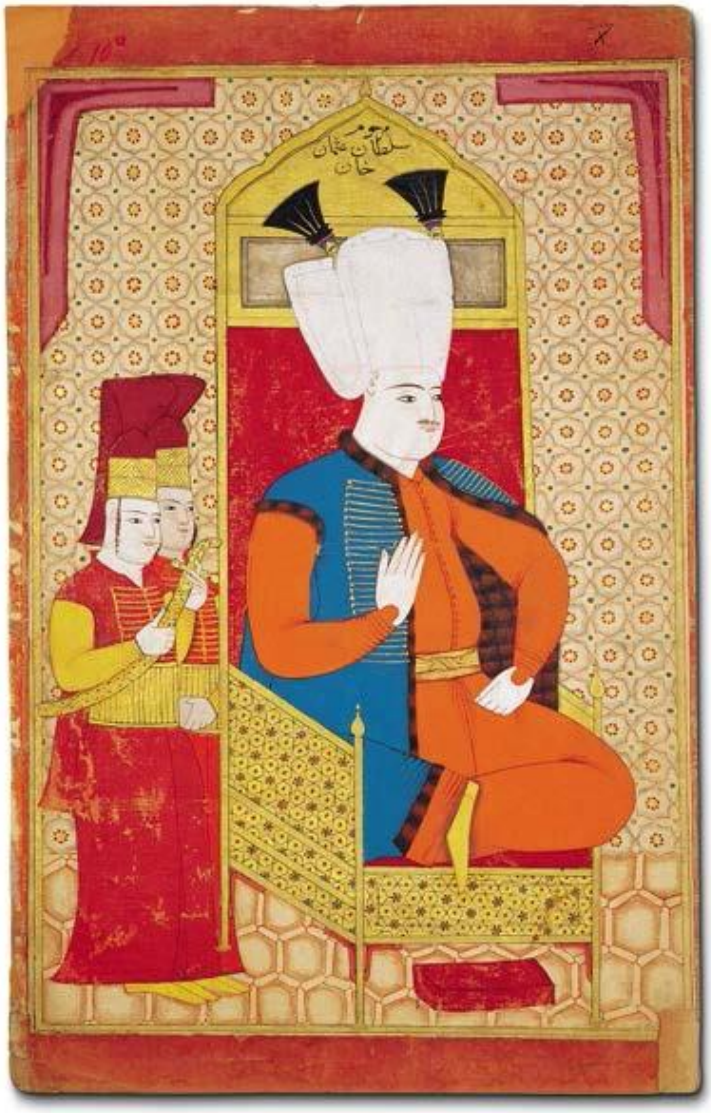
> İran'da kahvehane resimleri diye bir şey var. Ben bu albümlerdeki Hamzanamelerden yola çıktım. Bu Hamzanamelerde (dikdörtgen bir kâğıdı önce ortadan katlıyor, sonra iki kanadı birer defa daha içe katlıyor) katlanma izleri var. Bunlar büyük boy resimler, iri resimler: 40-50 cm civarında. Normal minyatür boyutundan çok daha büyük. Normalde 3 cm boyutunda olan bir figür bu albümlerde 30-40 cm boyutlarında oluyor. Bu kat yerlerinden yola çıkarak bunların muhakkak taşınıp açılarak gösterildiği, sonra tekrar katlanıp götürüldüğü sonucuna varıyoruz. (N. Atasoy, kişisel iletişim, Nisan 2017) (EK2)

Atasoy'un dikkat çektiği, resimlerin büyük boyutu konusu özellikle önemlidir. Çünkü bu resimlerin göstermelik olarak kullanıldığına dair kayda değer bir işarettir. Boyutları otuz ila kırk santimetreye varan figür resimlerinin, bunları göstererek hikâyesini anlatan meddahın etrafına toplanan seyircinin algılayabileceği bir boyut olduğu söylenebilir.

Banu Mahir'de 17. Yüzyıl Osmanlı Kültür ve Sanatı Sempozyumu 1998'de sunduğu bir bildiride (Sanat Tarihi Derneği Yayınları, İstanbul, 1998) Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Hazine kitaplığında bulunan (H. 2132; H. 2134, numaralı ciltbentler) bir grup minyatürü değerlendirmiş ve bunların göstermelik olarak kullanılmış olabileceğini belirtmiştir:

> "Tanıtmış olduğumuz Osmanlı başkentinde yapılmış olan, peygamberleri ve padişahları konu alan minyatürlerin, gerek boyutlarının iriliği ve üzerlerine düşülen hikâyelerini belirleyici kısa not itibariyle, gösterim amacıyla hazırlanmış resimlerden olduğunu varsaymak mümkündür" (Mahir, 1998, s.138).

Mahir'in de üzerinde durduğu resimlerin göstermelik olduğuna dair bir kanıt büyük boyutta olmalarıdır. Araştırmacının incelediği resimlerin boyutları değişken olmakla birlikte, bir kitap sayfasında yer almak için oldukça büyük resimlerdir. Bazılarının boyutları 46cm x 40cm olacak kadar büyüktür. Bu resimlerin büyüklükleri de bir meddahın anlatısına devam ederken etrafında toplanacak ahaliye resimleri gösterebilmesine yetecek bir boyuttadır.



Görsel 2.5. Sultan II. Osman Tahtta, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H.2132/10, XVII. yüzyıl son çeyreği.

Mahir, bir minyatürü (Görsel 2.5.) şu şekilde tarif eder: “"Genç Osman” olarak tanınan II. Osman'ın betiminde (40.6 x 26.3 cm) tahtın üzerinde ‘Merhum Sultan Osman Han’ yazısı görülür” (Mahir, 1998, s. 131). Ona göre bu resmin göstermelik olabileceğine dair iddianın diğer bir kanıtı minyatüre betimleyici bir yazı yazılmış olmasıdır. Yine bu arşiv cildinde yer alan ve Hz Hamza’yı Simurg üzerinde resmeden minyatür Mahir’in göstermelik olarak kullanılmış olabileceği anlamında üzerinde durduğu başka bir minyatür olmuştur (Görsel 2.6.)



Görsel 2.6. Hz. Hamza Simurg kuşu üzerinde Kaf Dağına uçarken, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H. 2134/2, XVII. yüzyıl son çeyreği.

> "Özellikle Hz. Hamza'yı simurg kuşu üzerinde betimleyen minyatür ilginç bir örnektir. Müslüman Hint İmparatorluğu döneminde sanat hamisi Sultan Ekber zamanına (1556· 1605) ait kumaş üzerine büyük boyda yapılmış Hamzaname tasvirlerinin varlığı bilinmektedir. Sayfalarının çoğu bugün çeşitli müze ve koleksiyonlara dağılmış olan bu minyatürler, Hamzaname okunurken. dinleyicilere gösteriliyordu. Saray koleksiyonundaki Hz Hamza resminin de Osmanlı başkentinde anlatılan ve hikâyesi beyitlerle dile getirilen falcı nıusavvirin gösterimlerinde kullanılmış olması olasıdır. Aynı şey, izlediğimiz padişah resimleri için de geçerlidir. Padişah tasvirleri üzerinde yer atan ve her padişahın fethettiği bölge ve yerlerin adlarının belirtildiği ya da, padişahla ilgili bir olayın dile getirildiği yazılar bir hikâyeyi özetler gibidir" (Mahir, 1998, s. 138)

Bir başka sanat tarihi araştırmacısı Christiane Jacqueline Gruber'de, Keir Koleksiyonunda bulunan, Peygamberin miraca çıkmasını tasvir eden The Mi'raj adlı minyatürü incelemiş ve makalesinde bu minyatürün Timur zamanının öncesindeki bir sözlü anlatıcılığa eşlik ettiğini savunmuştur[17].

[17] Central Eurasian Studies Review, Number 1, Volume 4, Winter 2005, s. 35-39.



Görsel 2.7. The Keir Mi'raj, Keir Kolleksiyonu, Londra.

Bu minyatürde Peygamber Muhammed atı Burak'a binmiştir ve ona eşlik etmekte olan Cebrail'le birlikte altta ortada bulunan hükümdar ve çevresindeki hizmetkârların tepesinde uçmaktadırlar. Bu minyatür de genel geçer minyatür ölçülerine uymayan irilikte, 40x30 cm boyutlarında bir minyatürdür. Bu minyatürün bir anlatıya eşlik ettiğini düşündürten sadece ölçüleri bakımından büyük olması değildir. Minyatürün teması da Gruber'ın üzerinde durduğu bir detay olmuştur. Bir hükümdarın peygamberle birlikte resmedilmesi, o hükümdar zamanında bir methiyeye konu olduğunu ima etmektedir (Gruber, 2005, s. 36).

2.5. Halk Tiyatrosu Örneği Olarak Meddah

Musahipzade Celal'in, *Gül ve Gönül* oyununda verdiği örnekte (EK1), meddah hem kahvehane ahalisinin doğal bir parçası olarak var olur hem de bu ahali tarafından sevilir ve takdir edilir. Ahalinin Meddah Arif'e olan tavırları olan duyulan saygıyı açıkça belli eder. Meddah hem kahvehane müdavimleri tarafından yakından tanınan birisidir hem de kahvehaneye gelişi heyecan yaratır. Meddahı dinleyen ahali bir dinleme kültürüne sahiptir. Hikâye anlatısı sırasında ses çıkaranlar ya da anlatıyı kesenler uyarılır. Kahvehanede sadece meddah değil sazını sözünü söyleyen âşıklar da yer aldığından, sanatlı bir ortamın tesis edildiğini söylemek mümkündür. Kahvehanede yer alan diğer sanatkârlara karşı da tutum saygılıdır. Hatta ortama yeni gelen, erkek bir saz aşığı kılığına girmiş Gülfem de bu saygıdan nasibini alır, sanatı takdir görür. Ahalinin icraları pür dikkat izlemeleri, icralara verdikleri tepkiler ve sergilenen performanslarla kurdukları samimi ve içten bağ, meddahın bir halk tiyatrosu formu olarak kabul gördüğüne dair işaretler olarak kabul edilebilir.

Modernitenin baskın olarak gündelik yaşama nüfuz ettiği 21'nci yüzyıla gelindiğinde seyirci ve sanatçı arasında kurulan böylesi bir iç içe geçmişliğe ve kurulan samimi bağa örnek vermek oldukça güç bir iştir. Geleneksel formların günümüz modern dünyasında ister istemez gözden düştüğünü, sinema ve TV dramalarının hâkimiyetinde unutulmaya başlandığını söyleyebiliriz. Doğu tiyatrosu ve Asya'daki örnekleri inceleme dışı bırakacak olursak, Batı medeniyetinin hâkim olduğu topraklarda genel anlamdaki tiyatronun halk tiyatrosu kavramına uzak olduğunu kabul edebiliriz. Bunun bir nedeninin modern dünyada bireysel yaşama, bireyselliğe yapılan vurgu ile kamusal paylaşım alanların yok olması ya da dönüşmesidir. Bununla birlikte özellikle şehir yaşamının getirdiği şartlar sonucu kamusal paylaşımlar yerini bireysel alımlamalara bırakmıştır. Sennet, Kamusal İnsanın Çöküşü adlı çalışmasında:

> 18. yüzyıl ortasında, tiyatro estetiğinin günlük yaşamdaki davranışlarla iç içe geçtiği toplumsal bir yaşam gerçekten var oldu. Ne var ki, günlük yaşamdaki bu estetik boyut giderek silindi. Onun yerini öyle bir toplum aldı ki, bu toplumda günlük yaşamda başarılması güç ya da olanaksız olan ifade görevlerini formel sanat yerine getiriyordu. *Theatrum mundi* imgesi toplumda neyin bir ifade potansiyeli taşıdığını gösterir; kamusal yaşamın erozyonu da, aslında modern toplumda bu potansiyelin ne hale geldiğini gösterir: Modem toplumda insanlar bir sanatı olmayan aktörler haline gelmiştir. Toplum ve toplumsal

> ilişkiler soyut olarak dramatik terimlerle tahayyül edilmeye devam edebilir, fakat insanlar artık icracı değillerdir (Sennet, 2010, 402).

demektedir. *Theatrum mundi* olarak tanımladığı kavram dünyanın büyük bir tiyatro sahnesi olması durumudur. Bu tanım Shakespeare'in "bütün dünya bir sahnedir" sözü ile de örtüşür. Sennet'e göre sorun sadece icra sanatının ve sanat icracısının değişip, dönüşmesi ile ilgili değildir. Aynı zamanda toplum da dönüşmüş ve sanatı alımlama biçimi değişmiştir. Sennet'e göre bu durum sanat icracısının işini duyguların takdiminden, duyguların temsiline dönüştürmüştür:

> Duyguyu takdim işi bir aktörün yaptığı işle ilişkilidir; bu, bir kez şekil verilince, bir anlam kazanacak olan bir duygu tonunun ya da durumunun öteki kişiye açıklanmasıdır. Bu duygu uzlaşımsal bir biçim kazanmış olduğundan tekrar tekrar ifade edilebilir; burada model, her gece aynı başarıyla oyununu sergilemeyi öğrenen profesyonel aktördür (Sennet, 2010, s. 403).

Yazarın tarif ettiği bu oyunculuk, toplumsal olarak dönüşmüş ve profesyonel bir meslek haline gelmiş oyuncunun duyguyu temsil sanatıdır. Bu saptamadan yola çıkarak, eski zaman sanatkârı olan meddahın icra edimini gerçekleştirirken çevresiyle kurduğu ilişki biçimini hikâye anlatan değil daha çok hikâyeyi paylaşan olarak tarif etmek; sanatkârı da "duygularını paylaşan sanatkâr" olarak tanımlamak daha uygun olacaktır. Böylesi içten bir paylaşım ise ancak kamusal alanın buna göre kurgulanmış olması, seyreden nezdinde sanatkârın herhangi bir kapı komşusu gibi, bir dost gibi görülmesiyle mümkün olabilir. Ancak böyle samimi bir paylaşım mümkün olduğunda anlatılan hikâye sadece bir hikâye olmaktan çıkacak ve toplumsal bir paylaşıma dönüşecektir. Öyleyse eski zaman Meddahı duygularını paylaşan bir sanatkâr olarak görülmelidir. *Gül ve Gönül*'de Meddah Arif'in anlattığı hikâye ile Behlül'ü ve dinleyenleri etkilemesi buna bir örnek olarak verilebilir. Bu örnekte Meddah Arif kendisinin de anlatırken hüzünlendiği bir hikâyeyi dostları ve komşularıyla adeta paylaşmaktadır.

Halk tiyatrosunun toplumsal alandan çekilmesinin nedeni modernleşme ve şehirleşmenin getirdiği bireysel yaşam kültürü ile yakından ilgili olduğu kadar, gözden düşmesinin bir nedeni de bu türden halk tiyatrosunun düşük kültür seviyesini temsil ettiğine dair olan kanıdır. Brecht bu kanıya karşı çıkmaya çalışacaktır.

> Halk oyunu, alışıldığı üzere kaba ve önemsiz tiyatrodur ve bilgiç estetik ondan, ya hiç söz etmez, ya da aşağılayarak ele alır. Aşağılarken onun zaten başka türlü olmasını da istemez, aynen belli rejimlerin kendi halklarını hep öyle görmek istemeleri gibi: Kaba ve önemsiz!

> Sulu gözlükle pis espriler bolcadır burada, hödük ahlakı ve belden aşağı ucuzluk gırla gider. Kötüler cezasını bulur, iyiler evlenip kurtulur, çalışkanlar mirasa konar, tembeller ardından bakakalır. Halk oyunu yazarlarının tekniği, oldukça enternasyonaldir ve hemen hiç değişmez. Bu oyunlarda oynamak için, yalnızca yapmacık konuşabilmek ve sahnede eblehçe davranabilmek gerekir. O hep kaçınılan amatörlük burada yeter de artar bile (Brecht, 1994, s. 14).

Brecht de, Sennet gibi oyunculukta profesyonelleşme ile yok olan bir anlayıştan bahseder. Brecht bu tür bir halk tiyatrosunun yeniden canlandırılamayacağının farkındadır ama yine de bu tür bir tiyatroya ihtiyaç olduğunu düşünmektedir: "Gerçekten de, saf ve içtenlikli ama asla ilkel olmayan şiirsel ama asla romantik olmayan, gerçeğe yaklaşan, ama günlük politikaya girmeyen bir tiyatroya ihtiyaç duyulduğu kabul edilebilir" (1994, s.14).

Profesyonellik olarak adlandıracağımız tanımlama Meddah için daha çok bir beceri seviyesine ulaşmak meselesi gibi görünmektedir. Gerçekten de zamanın meddahları sanatlarını icra ederken bir yandan da geçimlerini sağladıkları başka mesleklere mensup kimselerdir. Örneğin,

> "Bu dönemde Anadolu'da bulunan meddahların bilinenleri arasında Maraşlı Ahmet Ramazan efendi, gerek bilgi gerek görgü yönünden üstün nitelikleri olan bir meddahtı. İyi konuşan, Farsçayı bilen besteci ve şehnamehan idi. Devlet memuru olarak önemli görevlerde bulunmuştu…" ya da "XVIII. yüzyılın başlarında yaşamış olan Madih Mustafa "çeşitli medreselerde öğretmenlik yapmıştır" (Nutku, 1976, s.33).

Nutku'nun incelemesinde asıl olarak geçimlerini başka mesleklerden sağlayan meddahlara dair başka örnekler de verilir. Bu nedenle meddahı günümüzün profesyonel oyunculuk tanımı ile değerlendirmemek gerekir. Bir işi geçim sağlamak için yapan profesyonel tanımından çok amatörlük kelimesinin, işini aşkla, zevkle, hevesle yapan kişi tanımına daha yakın bir yerde durmaktadır. Bu tanım onları halkla yakınlaştırır ve seyirci ile kurdukları ilişkiyi daha canlı kılar. Onlar toplumsal yaşamda hem başka bir mesleği de olan kişidir, hem de sanatkâr olarak kabul gören kişilerdir. Bu nedenle toplumsal kültürün ve halkın bir parçasıdırlar.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. FAUST ÜZERİNE İNCELEMELER

3.1. Faust'un Kökenleri

Goethe'nin Faust 'u, ikinci bölüm 1831 yılında yayınlandıktan sonra dünya literatüründe genişçe bir yer kaplayan yorumlara vesile olmuş, sadece tiyatro metni olarak yazılmış edebi bir eser olarak algılanmayıp teoloji ile kurduğu anlamlar bakımından, içerdiği felsefi ve politik anlamlar bakımından inceleme alanı olmuştur. Goethe'den önce de Faust hikâyesi pek çok çalışmaya konu olmuştur. Laan'ın belirttiğine göre Faustus bir karakterin ismi olarak ilk defa muhtemelen 397 ila 401 yılları arasında yazılmış olan Augustine'in Confessions adlı eserinde geçmektedir (2007, s. 164). Goethe dışında bu hikâyeyi merkeze alan en bilinen eser de kuşkusuz Marlowe'un Doktor Faustus adlı oyununudur. Laan, eğer yazılı literatürün yanında resim, müzik gibi alanlar da işin içine katılacak olursa Faust'un hikâyesini ya da adını kullanan on bin eserden bahsetmektedir (2007, s.2). Üstelik burada da kalmamış, Faust bir tema olarak kullanılmaya ve ilgi çekmeye Goethe'den de sonra devam etmiştir. Kimi zaman oldukça farklı bağlamlarda örneğin, bir çizgi roman karakteri olarak ele alınmıştır. Marvel çizgi roman yapımcı firması tarafından New York şehrini ve ABD'yi ele geçirmeye çalışan kötücül bir çizgi roman karakteri haline gelmiştir. Kimi zaman Goethe'nin metninin üzerine Rudholf Volz tarafından bestelenerek sahnelenen bir Rock Opera olarak karşımıza çıkmıştır (Laan, 2007, s. 2-4). Laan, hikâyenin tematik kullanımlarına ve çeşitlemelerine dair çok farklı örnekler de verir. Bunların yanında daha çağdaş bir örnek Thomas Mann'ın 1947 yılında yayınlanan Doktor Faustus adlı romanıdır. Mann bu romanında Faustus hikâyesiyle Nazizm'in yükselmesi arasında bağlar kurarak konuyu ele almıştır.

Faust'un hikâyesini ilgi çekici kılan şeyin ne olduğunu görebilmek için asıl olarak bu hikâyenin aydınlanma çağından 21'nci yüzyıla uzanan bir tarih alanında farklı bağlamlarda ele alınan bir karakter ve hikâye olduğunu görmek gerekir. Popüler bir ilgi kazanması ve literatürde yer alması da Marlowe'un kaleme aldığı oyuna çok şey borçludur. Bu ilginin bir nedeni hikâyenin Hristiyanlığa ya da başka bir tarifle tek tanrılı dinlere ait bir miti, akıl çelen şeytan karşısındaki insan mitini ele almasıdır. Faust bir karakterin adı olarak ne dini temalarda geçen bir figürdür, ne de antik efsanelerdeki

gibi soylu sınıftan bir insan figürüdür. Örneğin, Prometheus gibi yarı tanrısal bir karakter değildir; ya da Shakespeare'in trajedilerindeki gibi soylu sınıfa mensup bir başkarakter değildir; O apaçık bir şekilde sıradan bir insanı temsil eder. Ancak, bunun yanında ortalama zekâ ve bilgiyle sınırlı biri de değildir. Okumuş yazmış, çağının bilgilerini yalayıp yutmuş biri olarak, yani aklı başında biri olarak karşımıza çıkar. Faust'un hikâyesi sıradan, aklı başında bir bireyin şeytanla anlaşmaya varması üzerine kurulu bir hikâyedir. Başkahramanın bu özelliklerinden yola çıkarak modern bir tema olma potansiyelini taşıdığı görülebilir. Aydınlanma çağında yaşanan gelişmeler ve yaşanan dönüşümlerle birlikte, orta sınıf bireyin ortaya çıkışına paralel olarak değerlendirildiğinde taşlar yerine daha iyi oturacaktır. Aydınlanma çağı, Fransız devrimi, sanayi devrimi ve krallıkların yıkılarak modern devlet yapısının ortaya çıkması kronolojisinde sıralanan tarih zinciri paralelinde ele alındığında, Faust'un hikâyesi, en tepede tanrının yer aldığı varsayılan ve atadan oğula geçen krallıklardan, sıradan bireyin devlet idaresinde söz sahibi olabildiği modern dünya tasavvurundaki evrime tekabül eder. Başka bir deyişle modernite kavramı sıradan bireyin iktidara gelişi olarak da tarif edilebilir. Bu nedenle Faust hikâyesi modern toplumda ilgi çekmiş ve araştırma konusu olmuştur.

3.1. Goethe ve Faust

Altmış yıl kadar süren bir yazım serüveni sonunda Goethe Faust'un ikinci cildini tamamlar. İlk Cildi kendi içinde bütünlüklü bir yapıt olarak 1808 yılında, ikinci cildi ise 1831 yılında basılmıştır[18]. 28 Ağustos 1749'da doğan, 22 Mart 1832 tarihinde Frankfurt'ta hayata gözlerini yuman Goethe Faust'un hikâyesini gençlik yıllarında kurgulamaya başlamış ve yazım süreci de aralıklarla ama hiç kesilmeden ömrü boyunca devam etmiştir. Goethe ömrünün son deminde bu yapıtı bitirmiş olmanın gururunu ve mutluluğunu dostlarına yazdığı mektuplarda dile getirir:

> Altmış yıldan önce, genç yaşımda Faust'un esintisini almış, ana çizgileri ile onu belli biçimde düşünmüştüm. Nasıl sıralayacağımı ayrıntıları ile bilmiyordum. Bu esinlenmeyi uzun yıllar, -ona hiç ilişmeden- kafamda taşıdım. Ancak ilginç bulduğum kimi yerleri ayrı ayrı kaleme alıp işledim. Böylece, ikinci bölümde karşımızda bulduğumuz boşlukları

[18] Oscar Brockett, Tiyatro Tarihi, 1995, Dost Kitabevi yayınları, s. 371.

> doldurmak, eş bir ilgi ile önceden yazılmışlara bağlamak gerekiyordu. O zaman karşımıza büyük bir zorluk çıktı: Doğal bir biçimde oluşmuş yerlere bu kez, bilerek, amacı görerek çalışıp eksikleri tamamlamak zorunluğu! Şu da var ki bu işi, böyle uzun, duyarak, düşünerek yaşanmış devingen bir ömrü arkanıza aldıktan sonra yapmak, kuşkusuz bu yapıtın yararına olmuştur. Ben eskiyi, yeniden ayıracaklarmış, sonradan yazılanlar ilk yazılanlardan ayrılıyormuş, gibi bir korkuya kapılmadan yazdım. Bu problemin yanıtını, ileride onu okuyacakların iyiniyetli yargılarına bırakıyorum. [19]

Goethe ölmeden birkaç gün önce yazdığı bu mektubunda Faust'u yazması konusunda nereden esinlendiğini anlatır. Bir yazar olarak bilinçli ve bilinçsiz süreçlerin bir işbirliğinin sonucu yazma ediminin gerçekleştiğinden bahseder. Türkçeye çeviren Melahat Togar, Almancada bilinçsiz anlamına gelen "bewusstlosigkeit" kelimesini bilinçaltı olarak çevirmeyi tercih etmiştir. Doğrusu, Goethe'nin zamanında henüz ortaya konmamış bir psikanaliz terimi olan bu tercihi yanlış bulmamak gerekir. Çünkü Goethe'nin burada kullandığı bilinçsizlik kelimesi, kişinin ne yaptığının bilincinde olmadan oradan oraya hareket etmesi anlamından çok, sanatçıyı kışkırtan, ona yön veren bir bilinçaltı süreci işaret etmektedir. Onu kışkırtan bu bilinçaltı süreci sadece bireysel olarak Goethe'yi oluşturan duygusal süreçlerde aramamak, bunun yanında yaşadığı dönemde gerçekleşen toplumsal değişim ve dönüşümlerle de bunun bağlantısını kurmak doğru olur.

Goethe yaşadığı yıllarda 1789 Fransız devriminin coşkusuna ve getirdiği dönüşümlere kırk yaşlarındayken şahit olmuştur. Olgunluk dönemini yaşadığı 19'ncu yüzyıl başı ise Avrupa için Sanayi Devrimi olarak adlandırılan bir dönüşüme sahne olan yıllardır. Ölümünden kısa bir süre sonrasında, 1848 yılında Marx ve Engels'i Komünist Manifesto'yu yazmaya sevk edecek bir sürecin yaşandığı bir dönemdir. Goethe'nin ölümünün hemen sonrasındaki yıllarda Avrupa yeni bir devrim hareketiyle çalkalanacak; Avrupa'da pek çok ülke bu çalkantılardan nasibini alacaktır. Muhtemelen Dünyayı etkileyecek bu karmaşayı öngörmüş ve onun etkisinde kalmış olan Goethe, yaklaşan yeni devrim dalgasının da bilinçli ve bilinçaltı olarak farkındadır. Bahsettiği bilinçsizlik durumunu yani bilinçaltını bu toplumsal çatışmaların getirdiği soruların şekillendirmiş olduğunu düşünmek gerekir. Zira mektubunun ileriki satırlarında yaşadığı dünyayı ve yapıtı Faust'un bu dünyadaki yerini tarif ederken şöyle diyecektir:

[19] Wilhelm v. Humboldt'a mektup, Weimar, 17 Mart 1832, Goethe, Seçme Mektuplar, 1991, s.270.

> Ama –korkarım- içinde yaşadığımız bu karmakarışık ve zıvanadan çıkmış görünen dünyada, sonsuz emeklerle, uzun yıllar harcayarak hazırladığım bu değişik biçimdeki yapıyı hor görenler olacak. Belki, onu fırtınada parçalanmış bir geminin enkazı gibi bir kıyıya atıp bırakacaklar, saatlerin kumları onu örtüp kapatacak.
>
> Akılalmaz prensiplerin, akılalmaz eylemlerle egemenliğini sürdürdüğü bir dünyada yaşıyoruz" diyecektir (Goethe, 1992, s. 271).

Yaşadığı dönemi fırtınalı bir deniz gibi gören Goethe, yapıtının bu denizin çalkantılarından etkilendiğinin farkındadır. Faust, tam da bu çalkantıyı resmetme çabasıyla, parçalı bir yapıyı kabul ederek ve bilerek klasik kalıpların dışında yazılmış bir eserdir. Goethe'yi çevreleyen toplumsal yapı farklı bir yöne doğru evirilmekte, çalkantının sonuçlarını görememiş olsa da bunu derinden ve belli belirsiz hissetmektedir.

Bir hezarfen olarak bilinen Goethe sadece edebiyatçı kimliğiyle yetinmeyip, gençliğinde hukuk, teoloji eğitimleri almış birisidir. El işi, gravür, oymacılık gibi zanaatlara ilgi göstermiştir. Bunların yanında ressamlığını; bir siyaset adamı olmasını ve Newton'dan sonra renk ve ışık teorisi hakkında önemli çalışmalar yapmış bir doğa bilimci kimliği taşımasını, onun dünyayı anlama konusundaki iştahının ve merakının bir sonucu olarak görmek gerekir.

Çağını anlama ve ifade edebilme çabası onu eski ifade biçimlerinin dışına çıkmaya itmiştir. Rönesans dönemiyle birlikte Aristoteles'in Poetika'sına dayandırılarak benimsenmiş üç birlik kuralının kalıplarının tersine o, yapısal olarak Shakespeare'in modelini benimsemiştir. Shakespeare'in oyunlarındaki çok parçalı yapı, ona çelişkilerle dolu dünyayı anlatmak için daha çekici gelmektedir. Çok parçalı çatışmalara sahne olan yaşadığı tarihin çok açık bir şekilde bilincindedir:

> Benim büyük avantajım' diye devam etti, 'en büyük dünya olaylarının gündeme gelmesi ve benim hayatım boyunca sürmesidir, öyle ki ben Yedi Sene Savaşlarının, ardından Amerika'nın İngiltere'den ayrılışının, keza Fransız devriminin ve nihayet bugün Napolyon döneminin, kahramanın çöküşünden ve bunu izleyen olaylara kadar canlı tanığıydım. Bu sayede şimdi doğan ve büyük olayları anlamadıkları kitaplardan öğrenenler için mümkün olamayacak çok farklı sonuçlara ve görüşlere ulaştım.[20]

[20] Eckermann'la Konuşmalar, Eckermann'ın Güncesi, 25 Şubat 1824, Aytaç, 2006, s.122.

Tanrısal iradenin ve etiğin her ne olursa olsun insanı ve toplumu belirlediği inancına dayalı Antik Yunan tiyatrosu anlayışı Goethe'nin dünyasını anlatmakta yetersiz kalmaktadır. Kahramanlar çevresinde dönen ve tanrısal kaderin şekillendirdiği dünya anlayışı gerilerde kalmıştır. Bunun yanında akıl, bireysel irade gibi kavramlar insani olan için daha değerli hale gelmiştir. Onun dünyasındaki insanı artık tanrısal bir kader biçimleyip yönlendirmemekte, bireyin iradesi, seçimleri ve eylemleri kader olarak adlandırılan yolu çizerken önemli bir rol oynamaktadır. Carlson'un aktardığına göre, Antik Yunan anlayışından koparken, modern anlayışla farkını göstermek için *Shakespeare un kein Ende!* (1813-1816) adlı yazısında bir tablo çizmiştir:

Antik	Modern
Doğal (Naif)	Duygusal
Pagan	Hıristiyan
Klasik	Romantik
Gerçekçi	İdealist
Gereklilik	Özgürlük
Kader (Sollen)	İrade (Wollen)

Tablo 2.1. (Carson, 2007, s. 189).

Carlson'un belirttiğine göre bu tablo zaten Goethe döneminde aşağı yukarı bilinen ve benimsenen bir karşıtlıklar tablosu olsa da, bu tabloya eklediği son iki madde yani, gereklilik karşısında özgürlük ve kaderin karşısında irade yönünde yaptığı karşıtlık Goethe'nin geliştirdiği kavramlar olmuştur. Faust metnine bakılacak olursa bu iki kavramın açıkça kullanılmış olduğu rahatlıkla söylenebilir. Tanrı daha oyunun başında Mefisto ile bir iddiaya girmiş ve Faust'u seçimleriyle baş başa bırakmıştır. Faust, seçimler yaparken özgür iradesini kullanacaktır. Tanrının savı özünde iyi bir insan olan Faust'un sonunda tanrısal doğru yolu bulabileceğidir. Mefisto ile iddiaya girerken ona: "Sonunda iyi bir insanın belirsiz çabalarıyla doğru yolu bulabileceğini itirafa zorunlu kal. Ve karşımda utan!" der (Goethe, Faust, 2010, s.14). Oysa metnin ilerleyen kısmında açıkça Faust'un ortaya koyduğu irade ve bireysel

seçimleri onu sürükleyecek olan kaderi çizen ana etken olacaktır. Üstelik onun aklını çelmek için iş başında olan Mefisto kendini birkaç kez suflör olarak tanımlayacaktır. Baş aktör ve eyleyici hep Faust' tur. Seçimlerini Mefisto'nun etkisiyle yapmış olsa da başına gelenlerden o sorumludur. Bunun yanında metinde sıçramalarla ilerleyen olayları anlatan sahneler, bir zincir içinde biri diğerini doğuracak bir zorunluluk ilkesi içinde ilerlemez. Goethe faklı olayları kendi içerisindeki tutarlı anlamları gözeterek, olayları parçalı yapılar halinde anlatmaya yönelmiş, kurguladığı bu yapıyla adeta Faust'un seçimlerinde özgür olduğunu vurgulamıştır. Metin boyunca ilerleyen olaylar tanrısal bir gerekliliğin sonucu olarak da verilmez. Örneğin Faust II'nci ciltte ortaya çıkan savaş bir tanrısal gereklilik gibi değil de açıkça tarihsel ve toplumsal şartların sonucu ortaya çıkan bir savaş olarak verilmiştir.

Goethe'nin Faust oyununda ortaya çıkan yapı da, modern olan için çizdiği şema ve yaşadığı dünya ile doğru orantılı olarak karmaşık bir yapıdır. Bu karmaşık yapı zaman zaman eserin sahnelenmek için değil okunmak için yazılmış bir eser olarak kabul görmesine neden olmuştur. Örneğin Brockett: "sahnelenmesi amaçlanmamış bu dramatik şiirinde Goethe, bir insanlık arayışını anlatmaktadır ve insanın kurtuluşunun böylesi mücadelelerle sağlanabileceğini ima eder" derken bu görüşlerden birini savunmaktadır (2000, s. 371). Oysa eserin çok yönlü yapısal dengesini ve konu çeşitliliğini sadece bu bakışla yorumlamamak ve Pfister'in, open perspective structure olarak tanımladığı drama türüne yakın olduğunu söylemek gerekir. Pfister bu başlıkta tanımladığı drama yapısında hem dramanın içsel yapısının hem de seyirciyle kurduğu ilişkideki yöneliminin çoklu perspektif sunmaya yöneldiğini söylemektedir (1994, s.67-68). Benzeri bir yapısal karakter Faust' ta da bulunabilir. Hatta metnin Pfister'in analiz ettiği Epik yapı özelliklerinden bazılarını da içerdiği görülebilir (1994, s.69-84). Bu yazara göre Goethe ve Schiller eserlerinde Aristotelesçi dram anlayışından uzaklaşmış ve bütünlüğe değil parçaların bağımsızlığına önem vermişlerdir. Bu anlayışları onları Brecht ile yakınlaştıran bir çerçeve oluşturmuştur. Bu anlayış, yani nedensellik ilkesi ile biri diğerinin sonucu olarak bağlanmayan episodik sahne sıralanışı bir yabancılaşmayı da beraberinde getiren diyalektik yapıyı kurmayı sağlarlar. Pfister'in kurduğu bu çerçeve ile düşünüldüğünde Faust da kurgulanan çok perspektifli yapının Goethe'nin karmaşık çağının yansımasının bir ürünü olarak görmek mümkün olur.

Goethe'yi Shakespeare'in eserlerindeki karmaşık yapıya duyduğu hayranlığa götüren de karmaşık çağını ifade edebilme çabasıdır. Ancak, Shakespeare'in kurgusal oyun yapısını benimsemekle birlikte onun oyun karakterlerinin tersine kişisel irade ve tercihler açısından bakıldığında Goethe'nin karakterleri farklı bir yerde dururlar. Örneğin Goethe, Shakespeare'in aksine soylu sınıftan olan karakterleri değil açıkça orta sınıfa dâhil olan, sıradan olarak adlandırılabilecek karakterleri konu edinmiştir. Goethe'nin tercihi oyunlarında bir bilim insanı olan *Faust*, bir şair olan *Torquato Tasso* gibi karakterleri anlatmak yönünde olmuştur. Onu daha genç yaşlarında uluslararası çapta üne kavuşturan Genç Werther'in Acıları adlı romanındaki başkarakter de bir hukuk stajyeridir.

Nasıl ki Shakespeare'in kraliyet mensubu karakterleri varlık zinciri olarak adlandırılmış, toplumsal zincirin tepesindeki tanrısal kral figüründen uzaklaşma anlamına gelmekteyse, Goethe'nin karakterleri de yeni ortaya çıkmış ve iktidara talip orta sınıfın temsilcileri olarak karşımıza çıkarlar. Ancak, Faust Hamlet gibi iki çağ arasındaki kararsız kalmış bir karakter değildir. Faust II'nci ciltte anlatılan hikâye boyunca, açıkça sanayi devriminin getirdiği yönde eyleyici bir irade ortaya koyan bir başkahramandır. Sanayi devriminin getireceği bir yenilik olarak, toprak altından çıkan altın, gümüş gibi değerli madenlerin değil, vakti zamanında değersiz zannedilen kömür gibi yeni madenlerin sayesinde yükselecek yeni bir medeniyetin ve sermayenin söz sahibi olduğu dünyanın bir temsilcisidir. Yine Faust II'nci ciltteki savaş da bu yeni sermaye birikiminin içine girdiği bir kriz sonucu olarak ortaya çıkar. Finale doğru Faust'un kamu yararı uğruna ölümüne neden olduğu Baucis ve Flemmon adlarındaki yaşlı çift de bu yükselen değerin, yeni iktidarın neden olduğu kayıplara, gözden çıkarılanlara gönderme yaparlar.

Goethe'nin başkarakter konusunda yaptığı tercih kuşkusuz yaşadığı dönemin toplumsal yapısıyla olduğu kadar kendi yaşamı ile de doğrudan ilintilidir. Faust karakteri de kendisi gibi pek çok alanda uzmanlaşmış bir bilim adamıdır. Faust felsefe, hukuk, tıp ve teoloji eğitimi almıştır; ancak aldığı bu eğitimlerin evrensel kuralları anlamada yetersiz kaldığını fark ederek simya gibi mistik bir alana yönelmiştir. Yine hikâye boyunca kimliği dönüşecek, saray danışmanlığı yapacak, yeri geldiğinde savaşa katılıp komutanlık yapacak ve savaşı kazanmasının ödülü olarak yönetimini devraldığı topraklarda iktidardaki siyaset adamı rolünü üstlenecektir.

Faust'un çatışmalarının, açmazlarının Goethe'nin çok yönlü entelektüel kimliğiyle yakından ilgili olduğu düşünülebilir. O da bir siyaset adamı olarak çalışmış, bir süre Weimar dükünün özel danışmanlığını yapmıştır.

> Goethe, aristokrasiye karşı direnerek, 1776 yazında, Dük'ün danışman kurulunun üyesi olmuştur. Bir sonraki sene, yeni kurulan maden ocağı komisyonuna yönetici olarak seçilerek, 1779 yılında yol yapımı komisyonu yöneticisi; 1782'de ise maliye bakanı olarak çalışmaya devam etmiştir[21].

Goethe yaşamı boyunca değişik arayışların içinde olmuş, bilim, felsefe, şiir, roman, resim alanlarında pek çok eser vermiştir. Goethe üzerine yaptığı incelemede Aytaç'da ondan bahsederken "Goethe'nin sanat, tabiat ve hayat anlayışının temel ilkeleri kutupluluk 'Polaritat' ve sonsuz değişimdir 'Metamorphose'. Weimar'da ve Sicilya'daki araştırmaları ve incelemeleri onun bu ilkelere olan inancını destekler niteliktedir" demektedir (2006, s. 20). Aytaç, botanik ve anatomiye de ilgi duyan Goethe'nin kalbin açılıp kapanma ilkesine bakarak, burada gördüğü kutupluluğu, canlılığın temel ilkesi olarak kabul ettiğini belirtir. "Hayat, sayısız kutupluluktan oluşmaktadır, sevinç ve üzüntüyü, çalışma ve dinlenmeyi de bu kutuplulukların arasında fark etmek, olumsuzu olumlunun gereği olarak görmek de yine bu ilkeye inancın mantıksal sonuçlarıdır" demektedir (2006, s. 20).

Bu iki öğe, yani kutupluluk ve dönüşüm Faust hikâyesi göz önüne alındığında açıkça geçerlidir. Faust bir kutbu, Mephisto diğer kutbu temsil ederler; Bilimin, aklın karşısında gözbağcılık, büyücülük vardır. Kitabi bilgiler ve duygular farklı kutuplardadır. Faust'un son bölümlerindeki yaşlı çiftin hikâyesi düşünüldüğünde zalim ve mazlum vardır. Medenileşmek ve bunun getirdiği inşa süreci karşısında doğanın yok olması yer alır. Pek çok katmanlı bu karşıtlıklar Faust metnini sıradan bir iyi karşısındaki kötü hikâyesi olmaktan çıkaracaktır.

Kutupluluk ve dönüşüm, o dönemde toplumsal arenada yaşanan altüst oluşla yakından ilintilidir. Fransız Devriminin getirdiği aydınlanmacı fikirler sadece Goethe'yi değil, çağın pek çok düşünürünü ve sanatçısını da etkilemiştir. Lukacs'a göre Goethe kendisinden önceki aydınlanmacıların ideolojisinden tamamen kopmadan 19'ncu yüzyıla taşımıştır. Onun için şöyle demektedir:

[21] https://tr.wikipedia.org/wiki/Johann_Wolfgang_von_Goethe (Erişim Tarihi: 21.05. 2016).

> Dolayısıyla organik bir köprüdür, on sekizinci yüzyılın ideolojisinin kişisel düzlemde korumalı olarak yadsınması ve on dokuzuncu yüzyıla taşınmasıdır. Onun ideolojik konumunun benzersizliği burada saklıdır. Montesquieu ve Voltaire, Rousseau ve Diderot geleneği (meteryalizim eğilimleri de dahil) onda asla ölmez; ama nihai gelişimi Hegel'e ve Balzac'a doğru olur, hatta ara ara ütopyacıların fikirler alanına bile yaklaşır (Lukacs, 2011, s. 206).

Goethe'nin yaşadığı dönemdeki çatışmaya verdiği cevap ona Faust'u oluştururken önemli bir yön vermiştir. Faust'un ilk bölümünün yazılıp bitirildiği dönem Fransız Devrimi ve sonrasının dünyasına aitken, ikinci bölümünün ise 1831 yılında bitirildiği ve Avrupa'da yaşanacak 1848 devrimlerinin eşiğindeki bir dönemdir. İlk kitapta belki de Goethe'nin *Sturm und Drang* döneminin romantik etkilerini de görmek mümkündür ki, Lukacs da Goethe'nin ilk kitabını "'hayattan zevk alma' ilkesine göre" yazdığını söyler (2011, s. 207). Gerçekten de Faust kendini çalışma odasına hapsetmiş ve evreni okuduğu kitaplardan öğrenmeye çalışan ve bunda başarılı olamayan bir karakterken, Mefisto ile yaptığı anlaşmadan sonra çalışma odasının ya da benzetmek yerinde olursa kendini hapsettiği mağarasının dışına çıkacak ve duygusal, erotik bir macera arayışı içinde bir yolculuğa çıkacaktır. Gretchen ile yaşadığı aşk hikâyesi de bu düzlemde ortaya çıkar. Ancak Gretchen'in hikâyesi ya da trajedisi diyebileceğimiz bu hikâye, her ne kadar Faust'la beraberliğiyle birlikte başlasa da merkez bir hikâyeye dönüşmeyecek ve bir yan hikâye niteliğinde kalacaktır. Merkez bir hikâye olarak akmaz çünkü Gretchen'in yaşadığı değişime şahit olmadan, birden bire onu son sahnede idam sehpasına götürülmeyi bekleyen ve kaderine razı olmuş bir karakter olarak zindanda görürüz. Annesini zehirleyerek, çocuğunu boğarak öldürmüş olmasını okuyucu ve izleyici Faust'la birlikte bu son sahnede öğrenir. Hatta böylece Faust'un bir çocuğunun olduğu da bu sahnede öğrenilir. Trajik hikâyenin bu türlü bir kullanımla merkezden kaydırılarak kullanılması Althusser'in özellikle de Brecht oyunlarına gönderme yaparak yapısal çözümlemesini incelediği ve materyalist tiyatro olarak adlandırdığı yaklaşımı hatırlatır (Althusser, 1999). Althusser bu makalesinde birbirine paralel akan ve iki farklı zamansallık içinde kesişiveren olay örgüsünün Brech'in Epik tiyatrosuna özgü yabancılaştırıcı bir özellik olduğunu belirtmiştir. Goethe'nin oyununda da Faust ve Gretchen karakterleri ironik bir biçimde birbirinden farklı akan zaman sonrasında karşılaşırlar. Faust Mefisto'nun marifetiyle ondan çok kısa bir süre uzak kaldığını zannetmektedir ama Gretchen için aradan aylar geçmiştir.

İlk kitapta Faust karakteri olayların içinde edilgen bir pozisyonda oradan oraya sürüklenir görünürken, İkinci kitapta etkin eylemde olduğu bir izlek üzerinde hikâyesi akar. Lukacs Goethe'nin ikinci kitabını "eylemden ve yaratmaktan zevk almak" üzerine formüle ettiğini düşünmektedir (2011, s. 207). Ona göre "Faust'un ikinci bölümünün siyasal ve toplumsal öğeleri ilk eserle aynı dünyayı temsil eder. Ama tarih üzerine tarihsel anlayış ve perspektif tamamen değişmiştir" ve "kapitalizm yoluyla üretici güçlerin gelişimi"ni anlatmaktadır (2011, s. 208).

3.2. Faust ve Modernite

Goethe'nin Faust'unu asıl ilgi çekici kılan da modern dünya ile kurduğu bağ ve içerdiği modern tartışmalarla ilgilidir. Özellikle de Faust'un ikinci kitabıyla birlikte işlenen temalara bakıldığında sanayi devrimine ve sanayi devrimi sonrası toplumunda yaşanacak dönüşümlere vurgu yapması açısından oldukça ilginç bir yerde durur. Faust'u bu yönüyle ayrıntıyla inceleyen Berman, hikâyeyi diyalektik bir bakış açısıyla ele almayı tercih etmiş ve yapıtı Karl Marx'ın bir sözünü başlığa taşıyarak incelemiştir: "Katı olan her şey buharlaşıyor" (Berman, 2014). Halen içinde yaşadığımız bir değişim ve dönüşümler dönemi olarak modernite ve modernitenin getirdikleri, götürdükleri bu incelemenin merkez temasıdır. Berman'ı Marx'ın sözünü başlık olarak kullanmaya iten Faust'un ve dolayısıyla modernitenin gelişimini burjuva toplumunun gelişim süreci ile ilintilendirmesidir. Berman'a göre, Marx bu sözüyle şunu kastetmektedir:

> Gelgelelim Marx'ın belirttiği gibi işin hakikati şu ki, burjuva toplumunun inşa ettiği her şey yıkılmak üzere inşa edilmekte. "Katı olan her şey" –sırtımızdaki giysilerden onları dokuyan tezgâh ve makinelere, makinelerin başında çalışan insanlara, işçilerin yaşadığı ev ve mahallelere, işçileri sömüren şirketlere, kasabalara şehirlere, koca koca bölgelere ve onları içine alan uluslara kadar- bütün bunlar ertesi gün yıktırılmak, dağıtılmak, parçalanmak, yerle bir edilmek üzere yapılıyor. Öyle ki ertesi hafta yeniden işlenebilsin, yerine konabilsin ve bütün bu süreç, inşallah sonsuza değin, tekrar tekrar, çok daha karlı şekillerde devam etsin (Berman, 2014, s. 142).

Sözü edilen süreç sürekli bir inşa sürecidir. İnşa ise sürekli bir yıkımla mümkündür. Bu yıkım ve yeniden yapım süreci üzerine kurulan düşünsel anlayış da beraberinde inşa edilen yeni anlayışın bir süre sonra eskimesini ve geçersiz kabul edilmesini getirecektir. Tıpkı yığma bir binanın eskidiği düşünülerek yıkılması ve yerine betonarme bir bina dikilmesi; Sonra beş katlı binanın yıkılıp yerine gökdelen dikilmesi gibi bitmek bilmez bir yeniden inşa döngüsü oluşturacaktır. Hikâye bu

döngüsel açmaz üzerine kurulduğunda ya da bu gözle tekrar okunduğunda Faust'un hikâyesi şeytanla anlaşan insan öyküsü olmaktan çıkar. Bu bakış Faust öyküsünü dinlerle, mitlerle birlikte gelen iyilik karşında kötülük teması olmaktan çıkarıp, hikâyeyi dünyevi, gündelik ve modern olana gönderme yaparak okunan bir dramaturjiye oturtabilmeyi sağlar. Merkezdeki iyilik kötülük çatışmasını dini bir motif olmaktan çıkarıp, hikâyeyi diyalektik bir çerçevede ve materyalist bir bakışla yorumlamaya imkân verir. Berman, Faust'un hikâyesinde burjuva iktidarının inşası dramaturjisi bulur. Faust'a şekil veren burjuva anlayışı da Berman'a göre alabildiğince yıkıcı ve özünde nihilisttir.

> Eğer burjuvazinin mensuplarının yarattığı gösterişli dekorların ardına bakar da gerçekten neye yaradıklarını, nasıl işlediklerinin görürsek, bu kaskatı vatandaşların para karşılığı dünyayı da parça parça etmeye hazır olduklarını anlarız. Herkesi proletaryanın dehşet ve şiddetiyle korkuturken kendileri, bitmek tükenmek bilmez işleri ve gelişmeleriyle insan kitlelerini, malzeme ve parayı oradan oraya savuruyor, herkesin hayatını temelden sarsıyor, darmadağın ediyorlar. Sırları –kendilerinden bile saklamayı başardıkları sır- şu ki, dış görünüşlerinin ardında tarihin en şiddetli, yıkıcı egemen sınıfıdır onlar. Marx bir sonraki kuşağın "nihilizm" adını koyacağı tüm anarşik, ölçüsüz, patlayıcı güdüleri – Nietzsche ve izleyicilerinin Tanrının Ölümü gibi kozmik travmalara atfedeceği güdüleri- piyasa ekonomisinin görünüşte sıradan işleyişine yerleştirir. Modern burjuvaların, modern entelektüellerin havsalalarının alabileceğinden kat kat üstte en büyük nihilistler olduklarını ortaya koyar. Ama bu burjuvalar kendi yaratıcılıklarına yabancılaşmışlardır, çünkü bu yaratıcılığın açtığı ahlaki, toplumsal ve psişik uçuruma bakmaya bile tahammül edemezler (Berman, 2014, s. 143-144).

Kastedilen "katı olan her şeyin buharlaşması" kavramı biraz da bu etik dönüşümle ilgilidir. Burjuva toplumu yozlaşmış ve farklı bir etik değerler açığa çıkarırken eski değerleri tarumar etmiştir ancak ya bunun farkında değildir ya da eski etik değerlerin yerine ilan etmesi gereken yeni etik değerleri bir norm olarak açıkça ortaya koymaya cesaret edememektedir. Burjuva toplumu eski etik değerler, eski gelenek ve görenek anlayışından devralınan ahlaki ve dini temaları hala geçerliği olan birer normmuş gibi kullanmaya devam eder. Ancak bu kullanım sadece dilde, sözde kalan bir kullanımdır. Burjuva yaşam biçimi açıkça zikredilen değerlerden farklılaşmıştır. Mann'ın da romanındaki Faust hikâyesinin gelişiminde Nazizm'in gelişimine paralellikler kurması tesadüf değildir. Nazizm de eskide kalmış ve unutulmuş dini ve toplumsal değerleri savunduğu iddiasıyla ortaya çıkarak totaliter ve yıkıcı rejimini tesis etmiştir. Uhreviyattan bahsederken de alabildiğine dünyevi bir değerler

dizgesi üzerinden hareket ederek, dünya üzerinde ari ırk oluşturmak uğruna insan hayatlarını yok etmiş, işi soykırıma kadar vardırmıştır. Elbette, 1832'de ölen ve 1848'de yaşanan sanayi devriminin sarsıcı şoklarını henüz görememiş olan Goethe'nin Faust'u tamamen bu tema üzerine oturttuğunu söylemek ve onu geleceği gören bir müneccim gibi yorumlamak yanlış olur. Ancak, Goethe'yi yaşadığı çağın sarsıntılarını son derece iyi çözümleyen biri olarak görmek ve gelecekte yaşanacak dönüşümlerin de habercisi olduğunu kabul etmek mümkündür. Goethe'nin Faust'unda ana karakterin eylem çizgisi, zihninde yaptığı tartışmalar, hep bu gelecek günlerin imalarıyla doludur. Faust'un tartışmaları dini temalar içerse de, öte dünyadan bahsetse de, hep bu dünyadaki yaşam üzerine bir tartışmaya dönüşür. Mefisto, Faust'la karşılaşmasında onu ayartıp kendi yoluna çekmeye çalışırken bu dünyada ona hizmet edeceğini, karşılığında da öte dünyada Faust'un kendisine hizmet edeceğini söyler:

FAUST
Ne yapmalıyım sana buna karşılık?
MEPHISTOPHELES
Daha uzun süren var.
FAUST
Yok! Yok! Şeytan bencildir,
Yapmaz kolay kolay tanrı adına
Başkalarına yarar sağlayan işi.
Açıkça söyle koşulu,
Yıkım getirir eve böyle bir uşak (2013, s. 88-89).

Alalarındaki anlaşmanın ilk tohumları atılmaya başlamıştır. Ancak Faust anlaşmanın nelere mal olacağını merak etmektedir.

MEPHISTOPHELES
Ben dünyada senin işine bağlanmak istiyorum,
Bir göz kırpmanla durmadan,
dinlenmeden Çalışırım,
Yine buluşursak öte dünyada,
Bana yaparsın sana yaptığımı

FAUST
Çok az ilgilendirir beni öte dünya,
Önce sen, bu dünyayı yıkıntıya çevir,
Öteki sonra ortaya çıksın.

Bu topraktan fışkırıyor benim kıvançlarım,
Bu güneş aydınlatıyor acılarımı,
Bir gün ayrılabilirsem bunlardan,
Ne olmuş, olmamış bana ne.

Artık istemiyorum dinlemek
Yarın iyilik, kötülük, kıskançlık olacakmış,
Bu dünyalarda da
Bir alt, bir üst var mıymış aldırmam.
(Goethe, 2013, s. 88-89)

Sevgi, haz, mutluluk gibi kavramlar dünyevidir ama aynı zamanda öte dünyada sonsuz bir şekilde yaşanacağı müjdelenen duygulardır. Ancak Faust ısrarla bütün bunları yaşayabileceği bir yer varken yani daha dünyadayken neden yaşayamadığını sorgular. Evet ona göre dünya kaos içindedir ve henüz çaresi bulunmamış dertlerle yoğrulmaktadır, ama tamamen bir enkaz da değildir. Dünyayı iyileştirme ve dönüştürme potansiyeli de vardır. Bu dünya enkaz haline gelmediği sürece öte dünyada yaşanacak mutluluklara bu dünyada da kavuşulabilir düşüncesindedir. Ancak sadece bu dünyada yaşanan mutluluklar değil, bütün duygular ve hatta yıkımlar bile onun ilgi alanıdır. Faust bütün bunları daha bu dünyadayken benliğinde yaşamak isteyecektir:

FAUST
Dinle, eğlence söz konusu değil bence.
Dalıncı, acının tadını çıkarmayı severim.
Sevgi yaratan kine, güç veren acıya
Adadım kendimi, gönlüm bilgi özlemiyle
Kavuşmuş sağlığa, gizlemesi gerekmez acıyı,
Ne varsa tüm insanlıkla bölüşülen
Ona katılmak, tadını çıkartmak isterim, ben,
Ruhumla en yükseği, derini kavramak,
İnsanlığın kıvancını, acısını göğsüne yığmak,
Benliğimi onun benliğiyle genişletmek,
Sonunda, onun gibi, dağılmak, yok olmak
(Goethe, 2013, s. 94).

Faust beklentilerini öbür dünyaya havale etmemek, daha bu dünyadayken ilahi bir varlık olarak yaşamayı arzulamaktadır. Onun doymak bilmez bu arzusunun yol

açacağı sonuçlar açısından bakıldığında bu güçlü güdü Faust karakterini adeta antik Yunan oyunlarında olduğu gibi, ana karakterin kaderiyle birlikte çevre dünyanın kaderinin de değiştiği temaya taşır. Faust değişirken yaşadığı çevreyi de dönüştürecek, modern bir epik hikâye yaratacaktır. Ancak Faust'un bu yapısı antik Yunan oyunlarıyla örneğin Oedipus'un hikâyesiyle karşılaştırıldığında alabildiğine dünyevidir. Çünkü Oedipus hikâyesinde olduğu gibi ana karakter tanrısal bir yazgının kurbanı değildir. Tam tersine Faust oyunun başlangıcında, Tanrı Katı sahnesinde de görüleceği gibi Tanrı'nın Faust'dan beklentileri tam tersi yöndedir.

TANRI

Pek açık olmasa da benim için yaptıkları

Aydınlığa çıkaracağım onu yakında.

Bilir bahçeci yeşeren fidanı

Yemişlerle, çiçeklerle süsleyeceğini gelecek yılların.

(Goethe, 2013, s. 39)

Tanrı, Faust'u kafası karışık biri olarak görse de, izleyeceği yolun sonunda doğru yolu bulacağından emindir. Mefisto ile iddiaya girerek bir anlamda yazgısını da Faust'un kendisinin ellerine bırakır. Bundan sonra ne Faust'un izleyeceği yol ne de yazgısı tanrı tarafından belirlenecektir. Faust'un seçimleri hep dünyevi istekler üzerine olacaktır. Bu dünyevi istekler ve seçimler sadece bireysel kazanımlar ve mutluluk elde etmek için olmayacak, beraberinde dünyayı da değiştirme arzusunu doğuracaktır. Mefisto'nun aklını çelmek için Faust'a vadettiği şeylerin başında da dünyayı değiştirebilme gücü gelir. Çok ilginç bir şekilde ona bu gücü nasıl elde edebileceğinin tarifini yapar:

MEPHISTOPHELES

Sayın üstadım, görüyorsunuz olayları
Herkesin onları gördüğü gibi;
Anlayışlı davranmalıyız daha

Kaçmadan elimizden yaşamın kıvancı.
Aldırmam bile! Elim, ayağım,
Başım, kıçım hepsi senin;
Yoksa kıvançla yediklerimin hepsi
Daha az mı benim oluyor?

Ben altı aygır satın alsam
Benim olmaz mı onların erki?
Ben gerçek bir insan olmama karşın
Yirmi dört ayağım varmış gibi gezerim.
Geniş ol! At tümden kaygıları,
Dolaş dünyayı sen de benimle!
(Goethe, 2013, s. 96)

Mefisto'nun Faust'a vadettiği dünyevi haz ve dünyevi güç tarifinden de görüleceği gibi bunlar oldukça kolay elde edilebilecek şeylerdir; sadece bakış açısı meselesidir. Güç elde etmek dediği sadece bir maddi sahip olma meselesidir. Mefisto'nun vadettiği gücün uhrevi bir güce sahip olmak anlamına gelmediği, bir sihirli değnek olmadığı açıktır. Formülü basittir, "altı atın gücünde koşmak mı istiyorsun? O halde altı at satın alacaksın". Faust'un Mefisto ile yaptığı anlaşmanın bir vaatleri yerine getirme anlaşması olmadığını, özünde bir bakış açısı değişikliği anlaşması olduğunu söylemek mümkündür.

Lukacs'a göre Faust'un insanlığa ait her şeyi benliğinde yaşamak arzusu ve buna göre de dünyayı şekillendirmeye yönelmesi Faust'u bir evrensel şiir haline getiren özgül formülasyonu ifade eder. Merkezde bir birey vardır ve onun deneyimleri, kaderi ve gelişimi aynı zamanda tüm türlerin ilerleyişini ve kaderini temsil eder (Lukacs, 2011, s. 208). İşte tam bu özelliğinden dolayı Lukacs Goethe'nin Faust'un hikâyesinde izlediği yolu bir trajediden çok "ilahi komedya" ve "insanlık komedyası" olarak tanımlayacaktır. Ona göre Goethe:

> Faust'un sefaletten selamete uzanan uzun yolculuğu insanlığın evriminin bir özetini oluşturmak, ama bunu yaparken kahramanın bireyselliğini, tarihsel ve insani somutluğunu yok etmemek, gelişiminin çeşitli aşamalarının soyut kavramsal genellemelere varmamasına özen göstermek zorundadır.
>
> Bu anlayış Faust'u diğer büyük epik ve dramatik şaheserlerden ayırır ve "eşi benzeri bulunmaz bir eser" haline getirir. Ama –görünüşte paradoksal, aslında çok doğal bir tarzda- bu anlayış eserin yazımının altında saklı olan ilişkileri anlamamıza ve şiirin köklerini keşfetmemize olanak tanır (Lukacs, 2011, s. 209).

Faust'un doyumsuz arzuları hep dünyevi bilgiye kavuşmak yönündedir. Öte dünya onun sadece bu dünyayı anlamak yönünde ilgi alanıdır. Mistik olanın peşinde koşmasının ve bilimi bir kenara bırakıp simya ile uğraşmasının altında yatan neden de

budur; evrenin sırlarını keşfetmek arzusudur. Kitaplarda yazan bilginin, yani insanlığın bütün bilgisinin evrenin sırlarını açıklamaya yetmeyeceğinin, pek çok bilinmeyen ve eksik olduğunun farkındadır. Diğer yandan orta yaşlarına gelmiş biri olarak bu sırları çözmek için çok da zamanının kalmadığının farkındadır. Bu durum onu az kalan zamanı değerlendirmek güdüsüyle simya ile ilgilenmeye ve bilimi bir kenara bırakıp Nostradamus'un kehanetlerinin anlattığı kitabı yüceltmeye yönlendirir. Bir an önce bilmek, öğrenmek istemektedir.

FAUST
... Bu gizemlerle dolu kitabı,
Hani Nostradamus'un elinden çıkan
Yoldaş olarak yetmez mi sana?
Öğrenirsin yıldızların gidişi,
Aydınlatırsa senin içini doğa,
Uyanır içinde bir gizli güç, öğrenirsin
Bir tinin başka bir tinle nasıl konuştuğunu.
(Goethe, 2013, s. 34-35)

Bu arayış onu aklın ve bilginin yetersiz olduğu inancına taşıyacak, bilimsel bilgiyi küçümsemesine neden olacaktır. Mefisto ile yaptığı anlaşmanın öncesindeki bu karamsar tutumu onu şeytanla anlaşma yapmaya da taşıyacaktır. Ancak niyeti hep dünyevi olanı keşfetmek üzerinedir. Mefisto ile anlaşmayı imzaladıktan sonra, Mefisto Faust'un arkasından onun bu durumuyla alay edecektir.

MEPHİSTOPHELES
At gitsin usu da, bilimi de,
İnsanın en yüksek erkidir onlar.
Göz kamaştıran görüntülerle
Güç versin sana yalanın ruhu,
Daha şimdiden bağladım seni.
(Goethe, 2013, s. 97)

Bu açıdan bakıldığında Mefisto ile çıkacağı yolculuk için yaptığı anlaşma bir karar verme aşamasını temsil eder. Anlaşma özünde aklı ve bilimi bir kenara bırakmak doğrultusunda aldığı kararı temsil eden bir anlaşmadır. Bu karar mistik olana, uhrevi olana yönelmek anlamına gelmeyecektir. Daha çok içgüdüsel olana ve alabildiğine dünyevi olana yönelecektir. Mefisto'nun vaatleri ve yapabildikleri de hep dünyevi

olana yöneliktir. Hegel'e gönderme yapan Lukacs'a göre: "Altın ve cinsellik: İşte Goethe'nin Şeytan'ının "bilgeliği" bundan ibarettir. Onun hedefi – Mephisto'nun sihrinin ve sinizminin hizmet etiği hedef- insanın hayvanileştirilmesidir, "manevi bir hayvan krallığı yaratılmasıdır" (Lukacs, 2011, s. 238). Ancak Faust için şeytanla yaptığı anlaşma basitçe dünya nimetlerinden haz almak anlamına gelmemektedir. Mefisto'nun sundukları ve Faust'un beklentileri arasında fark vardır.

> Mephisto Faust'a hayatın zevklerini, hayattan tümüyle keyif almayı önerir ki bu durum Faust'un önceki araştırmacı yaşamıyla çelişmekle kalmaz, aynı zamanda -soyut açıdan, ama yalnızca soyut açıdan bakıldığında- Faust'un özlemine denk düşer. Somutta ise Faust'un aklında farklı bir şey vardır: Hayattan keyif almak değil (bu yalnızca bir araçtır), bireysel potansiyellerinin gerçekleştirilmesi, dönüştürülmesi ve böylece dünyada sınanarak, gerçekliğe nüfuz etmeyi ve hükmetmeyi öğrenmesidir (Lukacs, 2011, s. 243).

Şeytan'la yaptığı anlaşma öncesi simyaya yönelmesinin nedeni değersiz bir madenden altın üretmek için olmadığı gibi, Nostradamus'a duyduğu ilgi de basit bir müneccimliğe duyulan ilgi değildir. Araştırmalarının ve entelektüel bilginin dünyayı keşfetmeye yetmeyeceğini anladığı noktada bu yollara başvurduğu açıktır. Şeytanla yaptığı anlaşmadan sonra da insanlığa ait her şeyi öğrenmek arzusu belirleyici olacaktır. Her şeyi benliğinde yaşamak arzusu onu dönüşmeye, kendiyle birlikte çevresindeki dünyayı da dönüştürmek için eyleme geçmeye götürecektir. Dönüşmeye ve dönüştürmeye yönelik bu arzu Faust metninin ana tartışma ve çatışmalarından birini oluşturur. Bu nedenledir ki tarih içinde salt edebi bir metin olarak görülmeyip, estetik açıdan değerlendirilmekten çok içerdiği çatışmalar ve tartışmalar açısından yapılan değerlendirmelere konu olmuştur. Tanrısal bir yazgının etkisinde olmayan, kendi seçimleriyle bir yerlere giden bir karakter olan Faust bu anlamda modern bir epik destandır. Antik epik destanlarda var olan bir yapıya sahip olmakla birlikte Goethe'nin ortaya koyduğu bu modern destan, değerler dizisi açısından tamamen farklı bir yerde durur. Hatta Goethe'nin kendisine örnek olarak aldığı Shakespeare oyunları ile karşılaştırıldığında Faust karakteri açıkça eyleme geçmek ve dönüşmek yönünde ilerler. Eyleme geçmekte kararsız bir Hamlet karakteri değildir, ya da yaptığı eylemi bir türlü içselleştiremeyen bir Macbeth de değildir. Dönüşen, dönüştüren ve bunu da içselleştirmiş bir karakter olarak karşımıza çıkar.

3.3. Dönüşen ve Dönüştüren Karakter

Faust karakteri oyun boyunca ilerleyen izlekte Freytag'ın *Technique of The Drama* adlı kitabında yaptığı dram yapısı çözümlemesi göz önüne alındığında etkin karakter modeline göre örülmüş bir yapıya sahiptir (Freytag, 1900). Freytag'ın söz ettiği etkin karakter modeline göre eğer bir başkarakter hasmı ile olan çatışmasında çevresinde olan biteni etkileyebiliyorsa ve olayların gidişatına yön verebiliyorsa etkin karakter olarak adlandırılır. Başka bir deyişle, etkin karakter dediğimizde içinde bulunduğu durumlara ve olaylara maruz kalan bir karakterden değil, o durumları ve olayları yaratan bir karakterden bahsederiz. Bu yönüyle Faust karakterini de bu modele, yani etkin karakter modeline oturtmak mümkündür.

Değişim ve dönüşümü oyunun merkezine oturtan ve oyunun modern bir tema olmasına neden olan etkenlerden biri de merkez çatışmadır. Oyunda harekete geçirici çatışma Faust'un içinde, benliğinde olup biten çatışmadır. Oyun boyunca karşımıza belirgin bir hasım, düşman ya da mücadele içinde olduğu başka biri çıkmayacaktır. Onun derdi kendisiyledir.

Dönüşüm ve dönüştürme Faust'un hikâyesinde o kadar merkezi bir konumdadır ve o kadar şiddetlidir ki, Berman oyunun bu yönüne özellikle vurgu yapacaktır. Ona göre bu şiddetli dönüşüm hikâyesi Faust'u modern bir hikâyeye dönüştürecektir.

> Faust, düşünce ve duyarlığı yirminci yüzyıl okurlarının kolayca ayırt edebilecekleri tarzda modern, fakat maddi ve toplumsal koşulları hala ortaçağa özgü bir dönemde başlar. Sanayi Devrimi'nin tinsel ve maddi altüst oluşlarının ortasında sona erer. Bir entelektüelin yalnız odasında, soyutlanmış ve yalıtılmış bir düşünce âleminde başlar; Faust'un düşüncelerinin yardımıyla yarattığı ve bu süreçte onun daha da çok yaratmasını sağlayan dev kuruluşların ve karmaşık örgütlenmelerin hükmettiği kapsamlı bir üretim ve mübadele âleminde biter (Berman, 2014, s. 64).

Berman'ın oyun üzerindeki yorumları Faust'un iki kitabının bir bütün olduğu düşünülerek yapılmış yorumlardır. Bu nedenle iki ayrı cildi bir bütün olarak değerlendirmek gerekir. Goethe Faust'un ilk bölümünü Shakespeare'den aldığı ilhamla beş perdelik bir yapı kurarak ve kendi içinde bir tutarlılık barındıran biçimde yazmıştır. Ancak oyundaki kurgusal yapıyı Shakespeare oyunlarından ayıran farklılıklar adeta ikinci kitabı müjdeler niteliktedir. Freytag'ın beş perdelik yapı çözümlemesi uyarınca ana hikâye orantısal olarak aşağı yukarı aynı beş bölüme ayrılmalıdır. Bu beş bölümün

ilki olan serim bölümünde başkarakter, merkezi çatışma ve hasım tanıtılır. Serim bölümü olaylar zincirini harekete geçirecek yani plotu oluşturacak "harekete geçirici etki" ile biter. Freytag'ın çizdiği çerçeveye göre Faust'da bu bölüm Mefisto'nun sahneye girişi ile biter. Harekete geçirici etki Mefisto'nun ortama dâhil olması ve Faust'la anlaşma imzalamasıdır. Bundan sonra ise yükseliş bölümü başlayacaktır. Önce büyücülük vasıtasıyla gençleşecek, sonra Grecthen ile tanışacak ve onu ayartacaktır. Gretchen'i ayartması hikâyenin zirvesini oluşturur. Zirve bölümü yine Freytag'ın çözümlemesi uyarınca karşı eylemin başlangıcı, yani çöküşün başlangıcına neden olacak bir eylemle biter: Faust'un Valentin'i öldürmesi. İlk kitap da yine bu model uyarınca yıkımla, Grecthen'in bir zindanda idam edilmeyi beklerken bitmesiyle sona erer. Ancak bu modele göre bazı uyumsuzluklar vardır. Çünkü Faust'un çatışması kendisine yöneliktir. O dünyaya ve belki de tanrıya karşıdır. Öyleyse birinci kitabın sonunda yaşanan trajedi Faust'un trajedisi değildir. Daha çok Gretchen'in içine düştüğü trajik durumu anlatır. Eğer Faust'un çatışmasını bu şekilde tanımlarsak bir yenilgisi de söz konusu değildir. Bu nedenle ilk kitap aslında bitmemiş bir trajedi olarak da tanımlanabilir. Faust'un geçireceği dönüşümlerden sadece birine işaret eder.

3.4.1. Birinci Dönüşüm: Hayalci

Berman Faust'u dönüşen, başkalaşma sürecindeki bir karakter olarak tanımlarken, yaşadığı dönüşümü üç ana eksene ayırarak değerlendirir. Bunlardan ilkini "hayalci" olarak adlandırmıştır (2014, s. 66-79). Faust'un eski yaşantısından uzaklaşmasında ilk yönelimi kısılıp kaldığı küçük çalışma odasından ve kitaplarından sıyrılıp dış dünyaya açılmak ve evreni keşfetmek konusunda kurduğu düşle ilgilidir. Berman onu hayal kurmaya güdüleyen şeyi ortaçağdan kalma anlayışa bir başkaldırı olarak yorumlar:

> Faust'un utkularının ona birer kapan gibi görünmesinin nedeni, o ana kadarki tüm utkularının içe dönük oluşudur. Yıllardır tefekküre dalarak, kitaplar okuyarak, deneyler yaparak, ilaçlar kullanarak –kelimenin tam anlamıyla bir hümanisttir o, insana özgü hiçbir şey ona yabancı değildir- düşünce, duygu ve tasavvur gücünü geliştirmek için elinden gelen her şeyi yapmıştır. Ne var ki, zihni büyüdükçe, duyarlılığı derinleştikçe o daha da yalıtılmış, dışarıdaki hayatla –öteki insanlar, doğa, hatta kendi ihtiyaç ve aktif güçleriyle- olan ilişkisi daha zayıflamıştır. Hayatın bütünselliğinden koparak geliştirebilmiştir kültürünü (Berman, 2014, s. 67).

Bu durum onu ortaçağa ait lonca tarzı bir kapalı uzmanlaşma alanından dışarı

çıkmaya ve bu kapalı dünyanın dışında bir şeyleri hayal etmeye götürür. Bu yeni yönelimi onu Berman'ın deyişiyle yeni bir toplumsal işbölümünün ve bu iş bölümüne eşlik edecek olan yeni bir politik düşünceye taşıyacak ve ona serüvenci bir kimlik kazandıracaktır (2014, s. 69). Gerçekten de o zamana kadar metaforik olarak mağarasında oturan ve mağarasının sağladığı nimetlerle yetinen bir karakterden, Mefisto ile yaptığı anlaşmanın sonrasında yüzünü dış dünyaya çeviren maceracı birine dönüşecektir.

Faust'un kurduğu hayalleri psikanalize ait göndermelerle tanımlamak, bunları sanrılar olarak görmek de mümkündür. İntiharın eşiğindeyken uzaktan işittiği ilahilerle çocukluğuna dönmesi buna bir örnek olarak verilebilir. Sonra olağanüstü varlıklar görmeye başlar. Bir ruhla karşılaşır. Sonrasında ise hiç şüphesiz bunun en somut örneği olan Mefisto ile karşılaşır. Evine aldığı köpek başkalaşım geçirerek konuşan bir varlığa, Mefisto'ya dönüşür. Bütün bu gördüklerini ve yaşadıklarını öte dünyanın doğaüstü imgeleri olarak yorumlamak yerine onun kişilik bölünmesinin ve ruh halinin bir yansıması olarak yorumlamak mümkündür. Diğer bir deyişle gördüğü olağanüstü varlıkların aslında onun bilinçaltının görüntülerini işaret eden hayaller ve imgeler oldukları kabul edilebilir.

Berman, Faust'un hayalci bir kimliğe dönüşümünü, dolayısıyla serüvenci bir kimlik kazanmasını toplumsal dönüşümün bir başlangıcı olarak görecek ve ikinci kitapta konu olacak büyük ölçekli dönüşümün bir aşaması olarak kabul edecektir. Belki de ilk etapta büyücünün marifetiyle gençleşmesini ve metaforik olarak taze bir başlangıç yapmasını da bu düşünceye bağlamak uygun olur. Gençleşmesi, o zamana kadar öğrendiklerini reddetmekle yetinmeyip, kendini de farklı biri olarak tanımlaması yeni bir başlangıç yapmasını sağlar. Artık mağarasından çıkmış, yeni ve bilinmeyen bir serüvene atılmış, kendisini de başka birine, genç birine dönüştürmüş olarak karşımızdadır. Eylemsizlik içindeyken eyleme geçen bir karaktere dönüşmüştür. Her şeyin başlangıcını eylem olarak tanımlayarak kendisi de vurgulamıştır. Evinde İncil'i yeniden çevirmeye yeltendiğinde daha ilk cümlede takılıp "başlangıçta söz vardı" cümlesini doğru olmadığını savunacak ve sonrasında da en doğrusunun "başlangıçta eylem vardı" olduğunu söyleyecektir (Goethe, 2013, s. 70).

İncil'i yeniden çevirmeye kalkmasını da eski inanışa karşı yapılmış bir isyan olarak algılamak mümkündür. Bu hem o zamana kadar kabul edilegelmiş bir düşünce

sistemine başkaldırıdır, hem de bir anlamda tanrıya karşı bir isyan olarak da yorumlanabilir. Şeytan da karşısına tam bu noktada, İncil'i çevirmeye başladığı sırada çıkacaktır. Şeytan tanrının varlıkları yaratarak aslında yok olmanın yolunu açtığını söyleyecektir. Çünkü bütün yaratılanlar ölüme yazgılıdır. İnkâr eden bir ruh olarak şeytan ise aksini savunacaktır: yıkarak yaratmak! "Tanrının yaratıcı istem ve eylemi kozmik olarak ne denli yıkıcı ise, şeytani yıkım şehveti de aslında o denli yaratıcıdır. Faust ancak bu yıkıcı güçlerle iş görerek dünyada bir şey yaratmaya muktedir olabilecektir" (2014, s. 75). Bu Berman'a göre "Modern insanın hareket edebilmek ve yaşayabilmek için kucaklamak zorunda olduğu diyalektiktir" (2014, s. 75). Modern çağ ve modern insan, burjuva anlayışının tesis edildiği bir anlayıştır ve sürekli yıkım ve yeniden inşa üzerine kuruludur. Statik bir anlayış değildir, tabiatında eylemlilik esastır.

3.4.2. İkinci Dönüşüm: Âşık

Faust artık harekete geçmiştir. Nereye varacağı bilinmeyen bir serüvenin içine atılmıştır. Mefisto'nun onu başka bir insana dönüşmek yolunda götürdüğü ilk duraklardan biri büyücünün evidir. Burada kendisine sunulan iksirin etkisiyle birden gençleşecek, dönüşmek için ilk adımını atacaktır. Daha gençlik dinamizminin ve enerjisinin etkilerini vücudunda hissetmeye başladığı dakikalarda bir başka görüntü ile karşılaşır. Bu Gretchen'in görüntüsüdür. O dünyanın en güzel kadınını gördüğünü sanmaktadır oysa Mefisto onunla dalga geçer:

> **MEPHISTOPHELES**
>
> Yok! Yok Tüm kadın örneklerini
>
> Göreceksin canlı olarak pek yakında
>
> (yavaşça) Gövdene yayılan içkiyle
>
> Birer Helena gibi göreceksin her kadını
>
> (Goethe, 2013, s. 148).

Görüp de bir anda âşık olduğu görüntü aslında Faust'un yanılsamasından başka bir şey değildir. Onunla birlikte olmak için çok sabırsızdır. Hatta Mefisto'yu bu konuda uyarır, anlaşmayı bozmakla tehdit eder, o akşam mutlaka onunla olmak istemektedir. Kısa zamanda Gretchen'i ayartacak ve onunla birlikte olmaya başlayacak, bu birliktelik

de Gretchen'in mahvıyla sonuçlanacak trajediyi başlatacaktır.

> Öykünün sonundaki trajediye eğilmeden önce en başından beri süregelen bir ironiyi kavramamız gerekiyor: Faust şeytanla birlikte çalışarak daha iyi bir insan olur. Goethe'nin bunu nasıl yaptığı incelemeye değerdir. Bir yeniden doğum yaşayan çoğu yaşlı insan gibi Faust da yeni güçlerini, ilk önce erotik güçler olarak hisseder; ilk kez yaşamayı ve eyleme geçmeyi öğrendiği alan, erotik hayattır. Bir süre sonra Mephisto ile birlikte olan Faust etkileyici ve heyecan verici bir kişiliğe dönüşür. Bu değişikliklerin bazıları yapay yollarla elde edilmiştir: şık ve gösterişli giysiler (daha önce görünüşe hiç dikkat etmemiştir; şimdiye kadar tüm geliri kitaplara, araç gereçlere gitmiştir) ve cadı mutfağından gelen ilaçlar sayesinde Faust otuz yaş genç görünmekte ve kendini öyle hissetmektedir (Berman, 2014, s.80).

Faust'un yaşadığı bu fiziksel ve duygusal dönüşümü orta sınıf bireyin orta yaş bunalımlarına benzetmek mümkündür. Faust'un daha önceki yaşamına dair bilgimiz yoktur ama kendi sözlerinden yola çıkarak onu Berman'ın dediği gibi kitapları, araştırmaları ve öğrencileri üçgeninde bir yaşam kurmuş olduğunu söyleyebiliriz. Bir ilişkisi olduğuna dair bilgimiz olmasa da, daha önce başka birisiyle birlikte olmadığı sonucunu çıkarabiliriz. Bu yargıya tevekkül içinde sürdürdüğü münzevi akademisyen yaşamdan yola çıkarak varılabilir. Oysa şimdi adeta orta yaş bunalımına girmiş bir adam gibi birden bire maceraya atılmıştır. Gençleşmesinin, giyimini kuşamını değiştirmesinin günümüzün saç ektirip görünüşünü değiştiren bir orta yaş erkeğinden pek farklı olduğu söylenemez. Şimdi bu dönüşümüne genç bir sevgiliyi de eklemek istemektedir. Ancak, Gretchen ile kurduğu ilişkiye farklı bir gözle de bakmak mümkündür. Günümüzün ilişki biçimlerinden bir farkı vardır. Bir baştan çıkarma ilişkisi söz konusudur. Baştan çıkarma Sennet'e göre farklı bir devirde kalmıştır, bu nedenle günümüzün ilişki kavramıyla arasında farklar vardır.

> Örneğin, 19. yüzyıla ait "baştan çıkarma" sözcüğü ile modern bir terim olan "ilişki" sözcüğünün nasıl farklı anlamları olduğunu bir düşünün. Baştan çıkarma, bir kişi (bu kişinin erkek olması gerekmiyor) tarafından bir başkasında toplumsal kuralları ihlal eden bir duygunun uyandırılmasıydı. İhlal, ilgili kişinin tüm toplumsal ilişkilerinin geçici olarak da olsa sorgulanmasını gerektiriyordu. Suçluluk duygusu yoluyla sembolik olarak, ihlalin ortaya çıkması durumunda ise fiili olarak kişinin eşi, çocukları, ana babası da işin içine dâhil olurlardı. Modern "ilişki" terimi, bu risklerden tümden arınmıştır. Çünkü fiziksel aşkın toplumsal bir eylem olduğu görüşünü reddetmektedir. Fiziksel aşk artık duygusal bir yakınlık sorunudur ve özünde, bir insanın yaşamındaki öteki toplumsal ilişkiler ağının dışında yer almaktadır. Artık bir ilişki yaşayan birine, evlilik içi olsun ya

> da olmasın, bu ilişkinin kendi ana babası ile bağlantılı olmasını doğal karşılamak, yani biri ile bir aşk ilişkisine girdiğinde başka birinin kızı ya da oğlu olarak statüsünün değişeceğini düşünmek mantıksız gelecektir. Denilecektir ki bu, bireysel bir durum, kişilik faktörlerine bağlı bir sorundur, toplumsal bir konu değildir. Daha özgür düşünen kişiler arasında, evlilikle bağlantılı olarak aynı tartışma yapılacaktır. "İlişki" sözcüğü, bu boş ve özelliksiz sözcük, toplumsal düzeyde konuşmalar yoluyla paylaşılabilen bir imge olarak, cinselliğin bir tür değer yitimine uğradığını göstermektedir. Cinsel baskıya isyan ederken, cinselliğin toplumsal bir boyut taşıdığı görüşüne de isyan etmiş olduk (Sennet, 2010, s.21).

Gretchen Faust'un karşısına ve okuyucu/izleyici olarak bizim karşımıza âşık olacağı bir figür olarak ancak ilk kitabın ortalarında çıkar. Bu yönüyle Freytag'ın yapısal analizine tam olarak oturduğu söylenemez. Freytag bir oyundaki çatışmaya konu olacak merkez karakterlerin serim bölümünde tanıtılmasını önermiştir. Bu en azından Shakespeare oyunları için bu şekilde gerçekleşir. Yine Freytag'ın yapısal çözümle modeline göre zirve noktanın gerçekleşmesi gereken, yani baht dönümünün yaşanacağı bir yerde birden bire konuya beklenmedik bir şekilde dâhil olacaktır. Bu beklenmedik durum oyunun seyrini de değiştirecek yeni bir hikâye oluşturacaktır. Bu aşk hikâyesi Grectchen karakterini ne bir merkez karakter yapacaktır ne de yan bir karakter konumundadır. Açıkça Faust'un dönüşümünün bir aşaması olarak ortaya çıkar.

Faust, Gretchen ilişkisinin ilk aşamasını Sennet'in dediği anlamda bir baştan çıkarma eylemi olarak tarif etmek mümkündür. Açık bir ihlal ilişkisidir. Grecthen oldukça gençtir, Faust onun için: ""On dördün üzerinde görünüyor yaşı" diyecektir (2013, s. 149). Gretchen, Mephisto'nun marifetiyle ona verilen değerli hediyelere kanmaz, buna karşın onun bilge tavırlarından, görmüş geçirmiş biri olmasından etkilenir. İlişkileri gizli buluşmalar halinde seyreder. Ancak baştan çıkarma gerçekleştikten, buluşmalar tesis edildikten sonra ilişkinin seyri değişecektir. Gretchen bazı rahatsızlıklar duymaya başlar. Eğitimsiz, sıradan ve mutaassıp biri olarak Faust'un kendisinde ne bulduğunu anlayamaz, aşk duygularını hissetse bile bunu içselleştirmekte zorlanır.

> **MARGARETE**
>
> Yüce tanrım! Böyle bir adam
>
> Neler, hem de neler düşünemiyor!
>
> Utanıyorum onun karşısında,

Ne dese olur diyorum,

Ben zavallı, eğitimsiz bir çocuğum,

Anlamıyorum, ne buldu bende bu adam.

(Goethe, 2013, s. 191)

Gizli buluşmalar arttıkça, gelip gitmeler çoğaldıkça uyuşmazlıklar da dillendirilmeye başlanır. Sürekli kiliseye giden, inançları baskın olan Gretchen yavaş yavaş melankolik bir aşkın içine sürüklenirken aralarındaki farkı da görmeye başlar. Faust'un din de dâhil olmak üzere engin bir bilgiye sahip olduğunun farkındadır ama onun inançsızlığını sorgulamaktadır.

MARGARETE

Söyle şimdi, nedir din konusunda düşündüğün?

Yürekten iyi bir adamsın.

Sanırım bu konuya değer verdiğin yok.

FAUST

Bunu bırak yavrum, biliyorsun seviyorum seni;

Etim de, kanım da sevdiklerimin,

Karışmam kimsenin dinine, tapınağına.

MARGARETE

Bu doğru değil, onlara inanmak gerek!

FAUST

Kesin mi?

MARGARETE

Ah! Biraz etkileseydim seni!

Sen, saygı duymuyorsun kutsallığa

(Goethe, 2013, 202-203).

Bu sorgulamalardan sonra ilişkinin seyri de değişmeye başlar. Faust'la birlikteliği Gretchen'i de değişmeye ve dönüşmeye zorlamaktadır ama o buna karşı

direnmektedir. Faust'la birlikte görünen Mephisto'dan da korkmakta, ondan nefret etmektedir.

MARGARETE

Yanında duran şu adama karşı,

Ruhumun derinliklerinden gelen bir tiksinti var;

Yaşamım boyunca

Yüreğime bir diken batmamıştır

O adamın tiksinç yüzü gibi

(Goethe, 2013, 206).

Gretchen'in sokakta bir arkadaşı Lieschen ile tanıdıkları başka bir kızın bir erkek tarafından yüzüstü bırakılması hakkında yaptığı dedikodu onda kendi içinde bulunduğu durumu sorgulamaya ve suçluluk duymasına neden olur. Bu gibi gelişmeler sonunda Faust'la Gretchen arasında olan bitenler, Sennet'in modern çağın ilişkisi olarak tarif ettiği bir yöne doğru kaymaya başlayacaktır.

Gece gidip gelmeler, gizlice buluşmalar sonunda dedikodulara dönüşür ve Margaret'in asker ağabeyi Valentin'e kadar ulaşır. Melodramatik bir kaçınılmazlık gibi görünen Faust, Valentin kapışması gerçekleşir. Faust Mefisto'nun yardımıyla Valentin'i öldürecek ve Margarete'i kaderiyle baş başa bırakıp kaçacaktır. Mefisto'nun onu götürdüğü Walpurgis gecesinde birbirinden renkli tiplerle, bu arada kadınlarla karşılaşacaktır. Berman, "1800'lerden beri serüven tutkunu koreograf ve sahne tasarımcılarına büyük haz vermiş olan bu sahne, Goethe'nin en büyük eserlerinden biridir; okur veya seyirci de Faust kadar şaşkına döner" (2014, s.85) demektedir. Bu ilginç sahne absürt tiyatro ya da sürrealist tiyatro ile aşık atacak derecede karmaşık bir düşler dünyası sahnesidir.

Ancak gecenin sonunda Margaret'i hatırlayacak ama ondan üzücü haberler alacaktır. Faust'un zannettiği gibi sadece bir gece değil, aradan epey zaman geçmiş ve bu sırada Margaret annesini zehirleyip, Faust'tan olma çocuğunu boğmuştur. İdamını beklemektedir. Faust, Berman'a göre farklı bir yerlere yelken açmış biri olarak Margaret'i kurtaramayacak, hatta belki de gerçekten kurtarmak istemeyecektir. "Faust bir şekilde Gretchen'in dünyasına uymayı istese ve bunu becerebilse bile, Gretchen

bu dünyada uymaya istekli ve uyabilecek durumda değildir artık" (2014, s.88). Berman Grecthen'in yıkımını mensup olduğu sınıfına ve kadın olmasına bağlayarak meseleyi toplumsallaştırır. O bir erkeğin özgürlüğüne sahip olmadığı gibi, feodal değerlerle çevrelenmiş bir dünyaya aittir. "Faust'un Ortaçağ dünyasından çıkış yolu yeni değerler yaratmakken Gretchen'in yolu eski değerleri ciddiye almak, onları harekete geçirmek olmuştur" (Berman, 2014, s. 89).

3.4.3. Üçüncü Dönüşüm: Gelişmeci

Berman Faust ikinci kitabında yer alan olaylar akışında özellikle bazı sahnelere vurgu yaparak, Faust karakterinin "gelişmeci" bir paradigmaya dönüşüm geçirdiğini saptar.

> Bu bölümde Faust üçüncü ve son başkalaşım dediğim değişimi yaşar. İlk evrede, görmüş olduğumuz gibi, yalnız yaşamış ve hayaller kurmuştur. İkinci dönemde, yaşamını başka bir insanın yaşamıyla birleştirmiş ve sevmesini öğrenmiştir. Şimdi, son yeniden doğuşunda ise kişisel dürtüleriyle dünyayı yönlendiren ekonomik, politik ve toplumsal güçler arasında bağlantı kurar; yapmayı ve yıkmayı öğrenir. Varlığının ufkunu kişiselden kamusal hayata, dar ilişkilerden aktivizme, birliktelikten, örgütlenmeye uzatır. Tüm güçlerini doğa ve topluma karşı harekete geçirir; sadece kendisininkini değil herkesin hayatını değiştirmek için yanıp tutuşmaktadır. Feodal ve patriyarkal dünyaya karşı etkin biçimde eyleme geçmek için bir yol bulur: Eski dünyayı silip süpürecek, parçalayacak kökten yeni bir toplumsal ortam oluşturacaktır (Berman, 2014, s. 91-92).

Bu saptama bazı sahnelerin diğerlerinden ayrıştırılarak değerlendirilmesini gerektirir. Örneğin antik dünyada yaptığı gezinti ile ilgili bölümlerin bir kenara bırakılması, Faust'un imparatorluk sarayındaki yükselişi dikkate alınmalıdır. Bu sahnelerde aşama aşama önce İmparatorun gözüne girecek; ona kömür madenlerinin çıkarılmasını salık vererek ülkeyi refaha kavuşturacak; sonra kriz kapıya dayanınca orduların başına geçip savaşan bir komutana dönüşecektir. En nihayetinde de yaptıklarının ödülü olarak kendi topraklarına kavuşacaktır. Bununla da yetinmeyecek, kendi anlayışını tesis etmeye ve bir dünya medeniyetinin inşasına soyunacaktır. "Tasavvurları kökten değişmiş, yeni bir biçim almıştır; Hayaller, düşlemler, hatta teoriler yoktur artık; toprağı ve denizi dönüştürmek için somut programlar ve çalışma planları yapar" (Berman, 2014, s. 93).

Berman'a göre Faust'un dönüştüğü bu kişilik modern dünyanın açmazını temsil edecektir. Üretici güçlerin karşı konulamaz gelişimini ve yıkıcılığını temsil edecektir. Dünyaya ve doğaya egemen olma arzusu aynı zamanda doğanın ıslah edilerek yok edilmesi anlamını da taşır. Faust'un kendine biçtiği rol aslında Dünya üzerinde tanrıyı oynama rolüdür. Bir farkla ki, bu da ilk karşılaşmalarında Mefisto'nun dile getirdiği gibi "Tanrı yok olmaları için yaratmaktadır" Faust ise "yaratmak için yok etmeye" yönelir. Bu anlamda gelişmeci sıfatıyla Berman'ın Faust'a olumlu bir yafta yüklemediği görülebilir. Goethe'nin de henüz şahit olmadığı bir dünyaya dair ciddi bir eleştiri getirdiği söylenebilir. Oyun, ekonomik gelişme, kriz, savaş, yıkım ve yeniden inşa üzerine kurulacak bir dünyanın eleştirisine dönüşür. Yıkım ve yeniden inşa sürecine giren anlayış ironik bir biçimde bunun için bilimdeki gelişmeleri kullanacaktır. Kendini ilerici olarak tanımlayan ve ilerleme uğruna doğayı ve insanı bir kenara atabilecek bir anlayış eleştirilmektedir. Yeniden inşayı kutsayacak ve bunu da insan ve insanlık için yaptığını söyleyerek kendi açısından rasyonel bir paradigma yaratmaya çalışacaktır.

Faust'un bu gözü dönmüş derecedeki inşa arzusu sonunda bir yaşlı çiftin arazisine yönelecek; küçük bir ıhlamur korusundaki kulübelerinde yaşayan yaşlı çiftin arazisini ele geçirmek uğruna ölümlerine neden olacaktır. Yaşlı çiftin evlerinden çıkarılmasını ve başka bir çiftliğe yerleştirilmesini emredecek; yaşlı çift direnecek; yaşanan arbede sırasında ev alev alacak ve yanarak öleceklerdir. Yaşlı çiftin ıhlamur korusuyla birlikte yok olmaları Faust'un temsil ettiği anlayış karşısında hem doğanın hem de insanın yok oluşunu temsil eder.

Goethe tarafından Faust'a eğreti duran bir mutlu son yazılmıştır. Bütün bu yaptıklarına rağmen Faust göğe çekilip alınır. Oysa çok açık bir şekilde gelişim çizgisiyle uyuşmaz bir sondur onun için. Berman'a göre "modernleşme trajedisi - trajik kahramanıyla birlikte- sona erer" (2014, s. 103). Açıkça bu son bir çözüm içermemektedir. Faust'un tanrısal affı için vicdanının sızlaması yeterlidir anlamına gelecek, eğreti duran, adeta geçiştirme bir son ile hikâye son bulur.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. SAHNELEME ÇALIŞMASI

Çalışmanın bu dördüncü bölümü, ilk üç bölümde elde edilen verileler ışığında yapılan sahneleme çalışmasının aşamalarını sunmaktadır. Oyunun sahneleme çalışması şu başlıklarda ilerlemiştir. İlk olarak oyunda kullanılacak ana hikâyeyi seçmek adına Goethe'nin Faust'u üzerine bir metin analizi çalışması yapılmıştır. Sonra sahnelemeye ve uyarlama metin oluşturmaya yönelik dramaturji çalışması yapılmıştır. Bunu sahneleme estetiğinin ve oyunculuk dilinin oluşturulmasına yönelik çalışma takip etmiştir. Bu çalışmaların sonucunda ortaya çıkan sahneleme metni de çalışmanın vardığı aşamayı göstermektedir.

4.1. Metnin Sahne Eylem Akışı ve Öykülemesi

4.1.1. Faust Kitap I

Sahnelemede kullanılacak ana metin Faust'un birinci kitabı üzerine olacaktır. Bundan yola çıkarak birinci kitabın sahne sahne metin analizi çalışması, özellikle de sahnelerdeki ana temaları ve sahne eylemlerini öne çıkaracak şekilde yapılmaya çalışılmıştır. Gerekli görüldüğü yerlerde farklı Türkçe çevirilerine yer verilmiş, bu yapılırken de hangi çevirinin örnek alındığı gösterilmiştir. Bazı bölümlerde de analizi derinleştirmek için çeşitli ansiklopedik bilgi kaynaklarına başvurulmuştur.

Faust'un en eski versiyonu Urfaust olarak bilinen metindir[22]. Buna karşın bu çalışmada metin analizine konu olacak bu ilk kitap Goethe'nin 1806 yılında tamamladığı metindir. Bu metin 1808 yılında yayınlamıştır. Daha sonra 1828-1829 yılında Goethe'nin bizzat kendisi tarafından editörlüğü yapılarak basılmıştır.

4.1.1.1. Prolog - Tiyatroda Ön Gösteri

Bu bölümde metinde bir daha karşımıza çıkmayacak üç karakter arasında, bir gezici kumpanya tiyatrosunun mekânında bir tartışma geçer. Bu kişiler Kumpanya müdürü, şair (metin yazarı) ve soytarı (neşeli adam)'dır. Bu kişiler oynanacak oyununun sergilenme biçiminin ne olacağını hakkında farklı görüşler sergilerler.

[22] https://en.wikipedia.org/wiki/Goethe%27s_Faust (Erişim Tarihi: Kasım, 2016).

Tiyatro müdürü tiyatroya gişe geliri sağlayacak bir oyunun peşindedir. Bu nedenle oynanacak oyun her türden seyirciye hitap edebilecek hale getirilmeli ve çekici kılınmalıdır. Yazar ise bir eserin sanatsal ve içerik değerlerine dokunmamak gerektiğini, eseri evrensel kılan şeylerin bunlar olduğunu, daha fazla seyirciye ulaşmak adına bunlardan vazgeçilemeyeceğini savunur. Soytarı ise bu ikisi arasında bir nevi arabuluculuk görevi yapar. Ona göre bu iki görüş bir potada birleştirilebilir ve bir eser ana temaya zarar vermeden seyirciye çekici kılınabilir. Eserin sanatsal sunumunun nasıl olacağı tartışması tiyatro müdürünün artık işe koyulmaları direktifiyle kesilir. Onlardan zengin donanıma sahip, seyirciye çekici gelecek, her nabza uygun şerbet verebilecek bir sahneleme beklemektedir.

Yorum:

Oyunla doğrudan ilişkili olmayan bu sahnede üç karakterin temsil ettiği değerler metaforik olarak idealler, gerçeklik, pragmatizm gibi durumlara tekabül eder. Bu sahnenin oyun okunmaya ya da oynanmaya başlamadan önce bir anlatıcı öğe ve koro işlevini gördüğü söylenebilir.

Bunun yanında, bu sahnedeki karakterlerin dile getirdiği tartışmalar gündelik gibi görünmekle birlikte, Robert Milch' e göre başka bir felsefi tartışmaya da işaret etmektedir:

"Goethe, kâinat ile insanın bireysel ruhu arasında böyle bir benzetme yaparak Ortaçağ'a ait mikro kozmoz ve makro kozmoz felsefî kavramına dikkat çeker. Bireysel ve kozmozun birbiriyle ilişkisi iç "küçük dünya" ve dış "büyük dünya" nın birbiriyle ilişkisindeki gibidir, boyut ve ölçek olarak birbirinden çok farklıyken aynı temel ruha sahip ve aynı ebedî kanunlara tabîdir. Bu aynı zamanda Faust'un iki bölümünün de arasında olan ilişkinin ta kendisidir" (1965, s. 7)

4.1.1.2. Gökte Ön Konuşma

Tanrı katında üç melek Rafael, Gabriel ve Michael Tanrıya hitap etmektedir. Yaratılışa, dünyaya ve insanın yüceliğine dair övgü dolu sözler söylerler. Derken Mefisto, yani şeytan da konuşmaya katılır. O insanlara övgüler düzen meleklerle aynı fikirde değildir. Ona göre insanlar Tanrı'nın onlara bahşettiği aklı kullanamamakta, hatta kötüye kullanmaktadır. Bu nedenle de acınacak haldedirler. Tanrı Mefisto'ya karşı çıkar ve olumlu bir örnek olarak Faust'u verir. Mefisto ise Faust'u

kolaylıkla doğru yoldan çıkarıp kendi yoluna çekebileceğini savunur ve Tanrıya bunun için bir iddiaya girmeyi önerir. Tanrı iddiayı kabul eder. Mefisto kendinden emindir, kazanacaktır.

Yorum:

Bu bölümde Goethe İncil'deki Eyüp'le ilgili olan bölüme gönderme yapar: Bu bölüm İncil'de şöyle geçer:

> 6 Bir gün ilahi varlıklar RAB'bin huzuruna çıkmak için geldiklerinde, Şeytan da onlarla geldi.
> 7 RAB Şeytan'a, "Nereden geliyorsun?" dedi. Şeytan, "Dünyada gezip dolaşmaktan" diye yanıt verdi.
> 8 RAB, "Kulum Eyüp'e bakıp da düşündün mü?" dedi, "Çünkü dünyada onun gibisi yoktur. Kusursuz, doğru bir adamdır. Tanrı'dan korkar, kötülükten kaçınır."
> 9 Şeytan, "Eyüp Tanrı'dan boşuna mı korkuyor?" diye yanıtladı.
> 10 "Onu, ev halkını, sahip olduğu her şeyi sen çitle çevirip korumadın mı? Elleriyle yaptığı her şeyi bereketli kıldın. Sürüleri bütün ülkeye yayıldı.
> 11 Ama elini uzatır da sahip olduğu her şeyi yok edersen, yüzüne karşı sövecektir."
> 12 RAB Şeytan'a, "Peki" dedi, "Sahip olduğu her şeyi senin eline bırakıyorum, yalnız kendisine dokunma." Böylece Şeytan RAB'bin huzurundan ayrıldı[23].

Görüleceği gibi Faust metninde Tanrı ve Mefisto arasında geçen konuşma İncil metnindeki Tanrının Şeytan'la Eyüp hakkında yaptığı konuşmaya açıkça bir göndermedir. Hristiyan inanışında aşina olunan, oldukça bilinen bir bölümdür. Milch bu bölümde:

> Gökte ön konuşma bölümünün dekoru şöyle bir îma içerir: Faust'un hayatı ve yazgısı evrensel bir önem taşımaktadır ve insan ile Tanrı, iyi ile kötü, varoluş ile yok oluş arasındaki ilişkiyi çözümlemeyi temsil eder. Bu önemli maksadın yanı sıra ön konuşma Mephisto'nun iddiasında sembolik olarak vurgulanan başka bir hayatî soruyu sormaktadır: Tanrı bir Yaradan olarak yeterli midir ve yarattığı dünya ile üzerindeki canlılar yaşamayı hak eder mi? (1965, s. 8).

tartışmasının yer aldığını vurgulamıştır. Bu tartışmanın gündeme gelmesi yani Tanrı'nın yaratıcı olarak sorgulanması bu bölümdeki Tanrı'nın konumunu İncil'e yapılan göndermeden farklı bir boyuta, eleştirel bir konuma taşır.

[23] Alıntılanan bu bölüme internet kaynağından erişilmiştir: http://christiananswers.net/turkish/bible-tr/tr-job1.html (Erişim Tarihi:: Kasım, 2016).

4.1.1.3. Gece – Faust'un evi

Prolog sahneleri olarak nitelenebilecek iki sahnenin ardından Faust karakteri merkezinde gelişecek sahne eylemleri akışı bu sahneyle birlikte başlar. Bu sahnede Faust karakteri birkaç sahne eylemi vasıtasıyla tanıtılır. Faust evinde yalnız ve çaresiz durumdadır. Orta yaşlarda, pek çok bilim üzerine uzmanlaşmıştır. Felsefe, tıp, ilahiyat ve hukuk gibi bilimlerin saygı gören üstadıdır. Çevresinde saygınlığı olan biridir ama bildikleri ona yeterli gelmemektedir. Arzuladığı şey bilinmeyen bilgilere kavuşmaktır. Bilimin ona yetersiz geldiği noktada çaresizce ama bir o kadar da şevkle simya bilgilerine başvurur. Derken mistik bir ruhla karşılaşma yaşar; onunla iletişim kurmaya çalışır ama başarılı olamaz. Faust, Ruh'la benzediğini iddia ederken Ruh böyle bir benzerliklerinin olmadığını söyler ve onu terk eder.

Faust'un öğrencisi konumundaki Wagner'in gelişiyle araya aralarındaki bir konuşma girer. Wagner bilgi heveslisi bir öğrencidir. Daha çok dünyevi ve burjuva hevesleri olan birisini temsil eden Wagner sorduğu sorularla bir anlamda temsil ettiği sınıfın parodisini sergiler.

Wagner gittikten sonra Faust insanın yetersizliği konusundaki acı verici düşüncelerine geri döner. Duyduğu acılara son verebilmek için ölümcül bir ilaç şişesini eline alır. Tam intihar edecekken uzaktan duyduğu Paskalya ilahisi sesleri onu etkileyerek intihar etmekten alıkoyar. İnançsız biri olmasına rağmen bu etkilenmeyi duyduğu ilahi seslerinin onu çocukluk duygularına sürüklemesine bağlar.

Yorum:

Bu sahne boyunca Faust karakterini ve içinde bulunduğu tartışmayı tanımak açısından oldukça bilgilendiricidir. Birkaç farklı açıdan Faust karakteri tanıtılır. İlkin bilgin ve akademisyen kimliğini; sonra bu kimliğiyle tam tezat olarak simyaya yönelmesini ve ruhlar evreninden bir hayal görmesini; sonrasında öğrencisi Wagner ile arasında geçen ve dünyevi, sıradan tartışmayı küçümseyici yönünü tanırız. Bilimsel bilgi, uhreviyat ve dünyevilik arasında geçen bir tartışma ile karşılaşırız.

Faust'un Ruh'la karşılaşmasını ve onun karşısındaki tavrını Milch şöyle yorumlamıştır:

> Bu hadise şunu göstermektedir: İnsanın soyut hayaletlerden oluşan bu yüksek doğası onun

> dünyevî âlemlere dâhil olmasını imkânsız hâle getirir. İnsanoğlu ne arzu ederse etsin, varoluş ile bilinci birbirinden ayrı yerlere koyamaz.. (1965, s. 8)

4.1.1.4. Şehir girişi dışı

Paskalya zamanı bir Pazar günü öğleden sonrasıdır. Gezintiye çıkmış halktan insanlar bir panorama sergiler. Çıraklar, hizmetçiler, öğrenciler, kentli, ihtiyar, genç aralarında guruplar halinde gündelik konuşmalar geçer. Wagner ile birlikte gezintiye çıkmış olan Faust'u gören köylüler ona saygı göstererek övgüler düzerler. Bu Faust'u daha da ümitsiz bir karanlığa sürükler. Çünkü doktor olan babasıyla birlikte veba salgınlarına çare olmak için yola çıkmış ama insanlara verdikleri ilaçlar onların ölmelerine neden olmuştur. Wagner ile yaptığı konuşma Faust'un yaralarını daha da derinleştirir.

Derken esrarengiz bir şekilde karşılarına kara bir fino köpeği çıkar. Civarlarında dönüp duran köpek Faust'un ilgisini çeker ve onu evine götürmeye karar verir.

Yorum:

Bu sahnede çevredeki halkın neşesi ve mutluluğu onda tam tersi bir etki yaratır. Onların acılarına derman olamama endişesi ve üzüntüsü daha ağır basar. Bu üzüntünün bir nedeni sıradan halkın neşesine karşı duyduğu gizli kıskançlık olarak da yorumlanabilir. Ancak köpekle birden karşılaşması her şeyi değiştirir. Yeni bir arkadaş bulma duygusu onda bir coşku yaratacaktır.

4.1.1.5. Çalışma odası – Faust köpekle birlikte

Faust finoyla birlikte evine dönmüştür. Mutludur, coşkuludur. Yeni ev arkadaşına güzel sözler söyler, onunla konuşur. İçinde uyanan coşku ile bir tercüme yapmaya karar verir. Ahdi-Cedid'i[24], Almancaya yeniden tercüme etmeye oturur. Ancak ilk cümlede takılıp kalır. "Önce söz vardı" cümlesinin çevirisi içine sinmez. En sonunda bu cümlenin önce eylem vardı biçiminde çevrilmesi gerektiğinde karar kılar. İngilizce' deki "deed" yani "amel, eylem" sözcüğünde karar kılması ve yüzyıllardan beri "önce söz vardı" cümlesi ile başlatılan kutsal kitaba müdahale etmek istemesi

[24] Miladî 325 yılında toplanan İznik Konsülü'nün kararıyla incelemeye tabi tutulan bu risalelerden, yeni ahdi (Ahd-i Cedîd) oluşturan dört kitap seçilmiştir. Bunlar Matta, Markos, Luka ve Yuhanna'dır. http://www.diyanet.gov.tr/dinikavramlar/dinikavramlar/İNCİL (Erişim Tarihi: Ekim 2017).

ilginçtir. Tam da bu çeviride karar kıldığı anda odasında mistik olaylar cereyan etmeye başlar. Fino, Faust'un gözlerinin önünde başkalaşmaya ve başka bir yaratığa dönüşmeye başlar. Faust cehennemi yaratık olarak nitelendirdiği yaratıktan ürkerek, yaratıktan korunmak için Süleyman'ın Anahtarı kitabından dizeler okumaya başlar. Bu kitap İngilizce Key of Solomon[25] adıyla bilinen ve yazım tarihinin 14'ncü ve 15'nci yüzyıllar arasında olduğu tahmin edilen bir büyü kitabıdır.

Faust'un Dini olanı hor görüp kutsal kitabı yeniden çevirmeye kalkışması, ardından cehennemi olarak nitelendirdiği bir yaratıkla karşılaşması ve ondan bir büyü kitabıyla kurtulmaya çalışması dikkat çekicidir.

Sonunda dönüşüm geçiren yaratık dumanların içinde Mefisto' ya dönüşür. Faust'un Mefisto ile karşılaşması oyunun kritik bir anıdır. Mefisto sıradan bir gezgin öğrenci kılığındadır. Bu kılık kıyafet Faust'a gülünç gelir. Derken ikilinin birbirleriyle diyaloğu başlar. Mefisto kendini tanıtmaya, tanımlamaya başlar, Faust ona sorular sorar. Faust bu yeni dostuyla iletişimini ilerletmek niyetindedir ama Mefisto gitmekte ısrarcıdır. Ona vaatlerde bulunur. Faust'u uyutur ve gider. İlginç bir şekilde Faust uyandığında biraz önce yaşadıklarının düş mü gerçek mi olduğuna tam olarak karar veremez haldedir.

Yorum:

Bu sahne din ve büyü kavramlarını yan yana getirmesi açısından ilgi çekicidir. Tanrısal bir sözün değiştirilerek, dünyevi bir hale getirilmesi ve eylemin baş tacı edilmesi Faust metninin ana tartışmalarından birini başlatacaktır.

Sahne sonunda Faust'un gördüğü olağanüstü varlıkları bir düş olarak tanımlaması ve gerçek olup olmadığını bilememesi de Mefisto'yu Faust'un bastırdığı bir parçası olarak yorumlamaya imkân veren bir ipucudur. Bu sahneden sonraki karşılaşmaları da bu eksende okunup yorumlanabilir. Zira ilginç bir şekilde Faust Mefisto'nun ısrarla gitmek istemesine karşı çıkacaktır.

4.1.1.6. Çalışma Odası – Faust, Mefisto tekrar buluşur.

[25] Süleyman'ın Anahtarını anlatan bu bilgiye internet kaynağından erişilmiştir. https://en.wikipedia.org/wiki/Key_of_Solomon (Erişim Tarihi: Kasım, 2016).

Önceki sahneden bu sahneye direk olarak bir zaman sıçramasıyla geçilir. Aradan bir gün geçmiştir. Faust çalışmaktadır. Kapı çalınır, gelen Mefisto 'dur. Bu sefer bir soylunun kıyafetleri içinde karşısındadır. Gelir gelmez de Faust'u kendi yanına çekmeye çalışır. Oysa Faust hala karanlık düşüncelerden kurtulamamıştır. Hayattan iğrendiğinden, ölümü özlediğinden bahseder. Mefisto ona içemediği zehri hatırlatır. Faust ise gündelik dünyevi başarılara ve hazlara lanet okumaya devam eder. Mefisto ise ona karanlık, içe kapanık dünyasından çıkmasını tavsiye eder ve ona bir teklif yapar: eğer kendisiyle birlikte yola çıkarsa Faust'a eşlik ve hizmet edeceğini söyler. Faust hiçbir dünyevi zevkin onu ayartamayacağını söyler. Aralarında bir anlaşma yapılır. Mefisto ona bu hizmeti bu dünyada yapacaktır. Bunun karşılığında Faust da ona öbür dünyada aynı hizmeti yapacaktır. Anlaşma Faust'un kanıyla imzaladığı bir belgeyle mühürlenir.

Artık anlaşma yapılmıştır. Mefisto Faust'u nihilist açmazı sayesinde yakalamıştır. Faust'un hâkim olduğu bilim ve bilgi birikimi ona haz almaktan, acıyı, yengiyi ve yenilgiyi hissetmekten alıkoymaktadır. Ruhunu şeytana satmak olarak nitelenen olay böylece gerçekleşir. Faust ikiyüzlü zevklerle ayartılamayacağına dair kendinden emin görünür. Ona göre hiçbir zaman "Dur bu güzel an hiç bitmesin" diyeceği bir durum olmayacaktır ama yine de yola çıkmak için sabırsızdır. Mefisto onu çıkacakları yolculuğa hazırlanması için içeri gönderir.

Bundan sonraki bölümde Mefisto, Faust'u beklerken onun kılığına girerek, eve gelen bir öğrenciyle diyaloğa girer. Öğrenci hangi alanda eğitim alacağını bilememektedir. Mefisto öğrencinin kafasını bir hayli karıştırır. Onunla alaycı ve iğneleyici bir dilde konuşur. Hukuk, teoloji, tıp, felsefe gibi bilim dallarının sahtekâr yanlarını ona anlatır. Bu mesleklerde yükselmek için hangi sahtekârlıkların yapılması gerektiğini ona anlatır. Bu bölüm açıktır ki dönemin ikiyüzlü akademik tavırlarının bir eleştirisidir. Mefisto'nun pek çok saptaması burjuva ideolojisi içinde eğitim gören ve yükselmek, maddi, manevi güce erişmek sevdasında olan bir aydın tanımına uyduğundan geçerliğini halen daha da koruyan saptamalar olarak yorumlamak mümkündür. Sahne öğrencinin gitmesinden sonra Faust'un odaya girmesi yola çıkmaları ile biter.

Yorum:

Bu sahne Mefisto'nun Faust'un hayatına aşama aşama dâhil olduğunu gösterir.

Eğer Mefisto bir sanrı olarak, Faust'un bastırılmış bir parçası olarak yorumlanacak ise buna uygun bir gelişim tutarlılığını işaret eder. Bastırılmış yön açığa birden çıkmamaktadır. Ancak bir aşamaya ulaşıldığında da Mefisto ile Faust arasındaki anlaşma çarçabuk olup biter. İkna etme sürecinin yabancılaştırıcı derecede hızlı gerçekleşmesi sahne eyleminde de vurgulanabilir.

> Goethe'nin dinî düşüncesine göre hareket, faaliyet ve arayış erdemle eş tutulur; öte yandan atalet, pasiflik ve vaz geçmişlik düpedüz günah kabul edilir. Faust geleneksel cennet ve cehennem nosyonuna inanmadığından kendi terimleri içinde düşünüldüğünde ruhunu satmaktansa hayatı üzerine bahis oynayarak çok da büyük bir fedakârlık yapmamıştır (Milch, 1965, s. 11).

Not edilebilecek bir ayrıntı, Faust'un yeni yaşamı için çıkacakları yolculuğu uçarak yapacak olmalarıdır. Çıkılacak seyahat için büyük bir sabırsızlığı ima eder. Bir diğer not da bu sahnede Latince "Ars longa vita brevis" yani "sanat uzun, hayat kısa" sözünün ikinci kez dile getirilmiş olmasıdır. İlki Faust'la konuşan Wagner tarafından söylenmiş, ikincisi de Mefisto tarafından Faust'a söylenmiştir.

4.1.1.7. Leipzig'de Auerbach Meyhanesi

Dört erkek Leipzig'deki bir meyhanede neşeli, bir şekilde içki içerken bir yandan da sıradan meyhane sohbetleri yaparlar. Bu konuşmalar hem mizahi bir atmosfer içindedir hem de içinde bir hüznü barındırır. Çünkü açıktır ki, bu adamlar gündelik yaşamın sıkıntısından kurtulmak, daha yüksek bir telden coşkuyla konuşmak için içkinin sağladığı esriklik atmosferinden faydalanırlar.

Mefisto Faust' la birlikte bu ortama dâhil olur. Mefisto bu adamlara sihrinden göstererek oturdukları masayı şarap akıtan bir hale dönüştürür. Meyhanede eğlenen adamların hazzı Faust'un çok bayağı bulduğu bir şeye dönüşür. Mefisto bir süre adamlarla eğlenir, onların algılarıyla oynar. Daha sonra da Faust' la diğer duraklarına gitmek üzere ortadan kaybolurlar.

4.1.1.8. Cadının Mutfağı

Bir sonraki durak Cadının mutfağıdır. Odanın ortasındaki kazanın çevresinde bir

maymun ailesi toplanmış kazanla ilgilenmektedirler. Büyücülük gereçleriyle dolu karanlık, ürkütücü bir atmosfer hâkimdir. Mefisto buraya Faust'u gençleştirmek için gelmiştir. Faust etrafına bakınırken bir aynadaki görüntüye takılıp kalır. Aynada gördüğü genç kadının görüntüsü ile büyülenir. Büyücü kadının gelmesiyle gençleştirme büyüsü Başlar. Maymunlar ve büyücünün birlikte kurdukları gizemli atmosferle büyü tamamlanır. Büyülü içecek Faust'a içirilir. İçecek etki etmeye başlarken Faust'un aklı aynada görüntüsünü gördüğü genç kadındadır. Mefisto ise kendi kendine konuşur: ""Midende bu içki oldukça her kadını bir Helen sanacaksın".

Faust'un bu sahne boyunca yaşadıkları onun temel dürtülerinin açığa çıkmaya başladığının işareti olarak yorumlanabilir. Sahne boyunca büyü atmosferinin saçmalığına vurgu yapar ama buna rağmen yine de aynada gördüğü güzel genç kadına vurulur. Olayların akışına direnen aklı ve mantığı kendini hızla duygulara bırakır. Mefisto'nun çizdiği yolda ilk transformasyon gerçekleşmiş olur.

Yorum:

Konuşan maymunların olduğu mistik ve karanlık atmosfer bir kâbusu andırır. Bu yönüyle Faust'un gördüğü başka bir sanrı olarak yorumlamaya elverişlidir. Milch, "Bu sahne boyunca insanın evrimsel gelişimi teorisine yapılan sembolik göndermeler vardır. Faust insanın mantığının ve uygar kurumlarının bir zamanlar tesis edildiği ilkel dünyaya yönelir" yorumunu yapmıştır (1964, s. 13)

Margaret'e görür görmez vurulması ve onu çok güzel biri olarak bulması ise açıkça bir yanılsamadır.

4.1.1.9. Sokak, Faust – Margaret

Bu sahnede hemen bir mekân ve zaman atlaması gerçekleşir. Sahne bir sokaktır. Faust burada Margaret ile karşılaşır. Faust, Margaret ile iletişim kurmaya çalışır ama reddedilir. Margaret gittikten sonra Mefisto' dan Margaret ile birlikte olmasını sağlamasını ister. Mefisto bu işin öyle aceleyle olamayacağını söylese de Faust kendinden geçmiş bir şekilde sabırsızdır, bir an önce Margaret ile birlikte olmak istemektedir. Mefisto'dan âşık olduğu kadına verilecek bir armağan bulmasını ister.

Yorum:

Margaret ismi oyun boyunca zaman zaman Gretchen olarak kullanılmıştır. Türkçedeki Ayşe isminin Ayşecik olarak kullanılması gibi Almancada benzer bir şekilde kullanılan bir ifade değişikliğine denk düşer. Margaret'in kırılganlığına, yaşça küçük olmasına ya da masumiyetine ve melodramatik ruh haline uygun bir isim değişikliğidir.

Hemen olup bitiveren bu sahnede Faust'un erkeksi yoğun şehveti, bunun karşısında Margaret'in kırılgan ve masum kadınsı tavrı karşıtlık oluşturur. Faust metnini bir trajedi olarak okursak, aslında trajik kadere doğru sürüklenecek bir karakter olan Margaret'in birden bire oyunun ortalarında ortaya çıkması ilginçtir.

4.1.1.10 Akşam, Margaret'in odası

Bu çok kısa sahnede yine bir zaman, mekân atlamasıyla Margaret odasında saçlarını örmekte olarak gösterilir. Bir yandan da Faust'la ilgili olarak kendi kendine konuşur. Ondan etkilenmiş görünmektedir. Odasını terk eder.

Mefisto ve Faust birlikte odaya gizlice girerler. Faust etrafındaki basitlik ve sadelikten etkilenir ve bunu Margaret'in saflığıyla özdeşleştirir. Margaret'in yokluğunda onu duyumsayabilmek için Mefisto'dan orayı terk etmesini ister. Kendi kendine kaldığında ise şehvet hisleri yerini yavaş yavaş aşk ve tutkuya bırakır. Yaşlı Faust bu hisleri karşısında kendini suçlar.

Mefisto elinde bir mücevher kutusuyla gelir. Mücevherler Margaret'in aklını çelmek için kullanılacak, odasına yerleştirilecektir. Faust yapacakları eylem için ikirciklidir. Mefisto ise onu ikna eder.

Margaret geri döndüğünde duyumsadığı hisler ve kasvetli, küf kokan odasının tezat durumundan dem vurur. Yine de aşktan başı dönmüş halde bir şarkı söylemeye başlar. Söylediği "Thule'de bir kral vardı" şarkısı, karısının ölümünden sonra ondan yadigâr kalan kadehle içkisini içen bir kralın melodramatik öyküsü üzerinedir.

Derken dolabına yerleştirilmiş mücevher kutusunu keşfeder. İçindeki mücevherlerden etkilenir. Çok değerli oldukları bellidir. Başta mücevherlerin etkisiyle baştan çıkacak gibi görünse de sonradan kendine gelir. Yoksulluğuna bir çare olsalar da, bunların dertlere çare olamayacağını söyleyerek mücevherlerden vazgeçtiğini ima

eder.

Yorum:

Margaret'in içli ve romantik bir şarkıyı söylemesini, Faust'a karşı duyduğu hisleri idealize etmesine yormak mümkündür. Öte yandan değerli hediyelere kanmayacak derecede gerçekçidir.

4.1.1.11. Gezinti, Faust ve Mefisto

Faust sokakta dalgın bir şekilde bir aşağı bir yukarı dolaşmaktadır. Mefisto lanetler okuyarak sahneye girer. İşler ters gitmiştir. Margaret ona verilen mücevherleri annesine götürmüş, annesi de haram mal zarar verir endişesiyle bunları bir papaza götürmeye karar vermiştir. Papaz bu düşünceyi çok beğenmiş ve haram malı ancak kilisenin midesinin sindirebileceğini söyleyerek seve seve kabul etmiştir. Bu duruma Mefisto hayret ederken, Faust ise bunun eski bir görenek olduğunu düşünerek normal karşılar. Margaret'e verilecek başka mücevher getirmesini ister.

Yorum:

Bu bölümde kiliseye, dini kurumlara dair Mefisto'nun ağzından ciddi eleştiriler dile getirilir. Kilisenin haram mal olarak görülen, kaynağı belli olmayan maddi bir hediyeyi kabul etmesi, bunun karşılığında tanrı adına ödül/sevap vaadinde bulunması gibi konular eleştiriye tabi tutulur. Dinin, tanrısal buyruğun insan tarafından yozlaştırıldığına vurgu yapılır.

4.1.1.12. Komşu kadının evi

Margaret komşusu, dostu ve sırdaşı olan Martha'nın evindedir. Komşu kadın uzaklarda olan kendisinden bir süredir haber alamadığı kocasının derdindedir. Ne yaşadığını ne de öldüğünü bilememek onu derde sürüklemektedir. Derken içeri Margaret girer. Odasında yeni bir mücevher kutusu bulmuştur. Bunu ne yapacağını komşusuna danışır. Komşu ise bunu gizli tutmasını ve annesine haber vermemesini ona salık verir. Oysa Margaret'in yoksul haliyle bu mücevherleri takabileceği bir yer, bir ortam yoktur. Komşu ona evdeyken takmasını önerir. Bir yandan Margaret gerdanlıkları, küpeleri denerken kapı çalar, gelen Mefisto' dur. Mefisto içerdeki kadınlara karşı büyük bir nezaketle davranır. Margaret'e asil bir kadınla konuşuyor gibi

konuşur. Margaret mücevherlerin kendisine ait olmadığını, yoksul bir kız olduğunu belirtir. Mefisto ise asaletinin mücevherlerle ilgili olmadığını söyleyerek gönlünü kazanmaya çalışır. Hemen ertesinde de ziyaret sebebinin komşu kadına kocasının ölüm haberini vermek olduğunu söyler. Kocasının ölüm haberi Martha üzerinde bir yıkım etkisi yaratmaz, o daha çok kocasının kendisine hiçbir şey bırakmamış olmasına hayıflanır.

Mefisto komşu kadınla flört ederek sohbeti koyulaştırır. Kadın sonunda kocasının öldüğüne dair bir kanıt ister. Mefisto Faust'u kastederek bir kişinin tanık olduğunu ve akşama onu da beraberinde getireceğini söyler. Gitmeden önce de getireceği kişinin Margaret ile yakından ilgileneceğini belirtir.

Yorum:

Bu sahnede Margaret'in ikinci mücevher kutusunu sahiplenmesi ve kabul etmesi, onun dönüşümüne dair bir işaret olarak kabul edilebilir. Ahlaklı, ketum biri olarak tanıdığımız Margaret gelen değerli hediyelerin cazibesine kapılmaya başlamıştır.

4.1.1.13. Sokak, Faust – Mefisto

Faust merakla işlerin yolunda olup olmadığını sorar. Mefisto her şeyin planladığı gibi gittiğini ve yolunda olduğunu söyler. Yalnız, Faust'un komşu kadının kocasının ölümüne şahitlik etmesi gerekmektedir. Faust yalancı şahitlik yapmak istemez. Buna karşın Mefisto'dan yine dine dair eleştiriler gelir. İnsanların tanrının kafasından ve yüreğinden geçenlerin neler olduğunu bilmeden, onun adına anlatıp durduklarını söyler. Faust'u yönlendiren aklı bir yana bıraktırıp içgüdülerine yöneltir. Faust ise çaresiz Mefisto'nun oyununa boyun eğer, buluşmayı kabul eder.

Yorum:

Faust'un, Mefisto'nun söylediklerine ikna olduğu için mi, yoksa Margaret'e duyduğu karşı konulamaz ilgi yüzünden mi yalancı şahitlik yapmayı kabul ettiği belirsizdir. Muhtemelen arzularının daha baskın olduğu şeklinde yorumlamak gerekir.

4.1.1.14. Martha'nın Bahçesi

Buluşma gerçekleşmiş, sohbet belli bir noktaya gelmiştir. Margaret kendi yoksul yaşamının basitliğinden, babasını ve kız kardeşini kaybettiğinden, kız kardeşinin

çocuğuna baktığından, askerdeki ağabeyinden bahsederek aslında ona göre alt tabaka kalacak bir yaşam sürdüğünden bahseder. Buna karşın Faust ona aşkını ilan eder. Konuşmalarının arasına Martha ve Mefisto'nun sohbetleri girer. Sahne Margaret'in de aşk hislerinin ortaya koyulmasını sağlar.

Yorum:

Bu sahne Milch'in aktardığına göre dörtlü, quartet sahnesi olarak anılmaktadır. Bir yanda Faust'un, diğer yanda Mefisto'nun iç içe geçen konuşmaları birbirleriyle zıt karakterler olduklarının göstergesidir. Mefisto'nun Faust karakterinin bir aksi olduğunu düşündürür.

4.1.1.15. Bahçede Bir Kulübe, Margaret ve Faust buluşurlar.

Muhtemelen birkaç gün sonra Margaret ve Faust buluşmuşlardır. İlişkilerinin ilerlemiş olduğunun işaretleri vardır. Sarılıp öpüşürler. Mefisto kapıyı çalarak artık gitme vaktinin geldiğini haber verir. Buluşmaların hep gözden uzakta ve gizlice yapıldığı anlaşılır. Margaret Faust'un kendisini evine bırakmasını reddeder. Annesine yakalanmaktan korkmaktadır ama yine görüşmeyi de arzulamaktadır. Bunun yanında yine de görmüş geçirmiş bilgili birinin kendisi gibi basit bir kızda ne bulduğuna bir anlam verememektedir.

Yorum:

Milch'in aktardığına göre bazı Faust edisyonlarında bu ve bundan önceki sahne birleştirilerek kullanılmıştır. Ancak sahnelerdeki diyaloglar gözetildiğinde iki sahne arasında kısa da olsa bir zaman geçtiğinin anlaşıldığını söyler (1964, 15).

4.1.1.16. Orman ve Mağara

Faust ormandaki bir mağarada bir iç hesaplaşma yaşamaktadır. Ona bahşedilen melekelere karşı müteşekkirdir. Ama bir yandan da Mefisto'nun esiri olmaya başlamıştır. Tattığı zevkler ve hissettiği duygular artık onu alıkonulmaz bir yola sürüklemiş görünmektedir. Mefisto'nun gelmesiyle onunla bir diyaloğa girer.

Mefisto yaşadığı zevki daha ne kadar devam ettirmek istediğini sorar. Ona göre her şeyi bir kez tatmak yeterlidir. Artık yeni maceralara atılmalıdır. Mefisto onunla dalga

geçer bir tonda konuşur. Onu intihardan alıkoyan, mağarasından çıkaran odur. Buna karşın bu mağaraya kapanmasını eleştirir. Tanrının yaratma gücünü boş yere aşk ateşinde aramaktadır. Faust 'tan bu mağaradan çıkıp onu bekleyen sevgilisin kollarına gitmesini önerir. Faust ise kendini suçlar. Ona göre Margaret'in huzurunu darmadağın etmiştir.

4.1.1.17. Çıkrık başında Gretchen

Bu bölümde Margaret'in ismi Gretchen olarak ifade edilmiştir. Kendi başına çıkrıkta çalışırken bir yandan da yeni bir aşk şarkısını söylemektedir. Bu defa diğerinden oldukça farklı ve melankolik bir şarkıyı seslendirir.

Yorum:

Goethe tarafından isminin Grecthen olarak değiştirilmesi dikkat çekicidir. Söylediği şarkıdaki sözler terkedildiği imasını içerir.

4.1.1.18. *Martha'nın bahçesi, Margaret – Faust*

Yine komşunun bahçesinde gizlice bir buluşmuşlardır. Margaret Faust' tan çok defa güzel ve derin sözler işitmiştir ama dini sözler duymamıştır. Onun din konusunda neler düşündüğünü merak etmektedir. Tanrıya olan inancını sorgular. Faust ise ona inandığı şeyin ne olduğunu anlatmaya çalışır. Margaret onun tasvirlerini papazın konuşmasına benzetse de içeriğinde Hristiyanlığa dair bir şeyin olmadığını söyler. Sonra kendisini ürküten başka bir şeyi dile getirir, onun yanında dolaşan Mefisto onu kederlendirmekte, ondan ciddi bir şekilde rahatsızlık duymaktadır. Bunun karşısında Faust Margaret'i sezgisi güçlü bir melek olarak tanımlar. Böylece onu onaylamış olur. Sonra gece odasına gelmek için ondan izin ister. Margaret'in çekincesi annesinin uykusunun hafif olmasıdır. Faust ona annesini uyutacak bir ilaç verir. Margaret ise aşkı uğruna yapamayacağı şey olmadığını söyleyerek çıkar.

Mefisto'nun sahneye girişi oldukça yıkıcı bir cümleyle olur: "o maymun gitti mi?" diye sorar. Konuşmalarını dinlemiştir. Bir erkeğe bağlanmış kadınlarla dalga geçer. Ona göre tanrıya bağlılığını ilan eden erkek, kadınlar gözünde kendilerine bağlılık ilan etmiş erkek demektir. Kadınlar Tanrıya boyun eğen erkeklerin kendilerine de boyun eğeceğini sanmaktadırlar. Mefisto geceki buluşmaya kendisinin de geleceğini söyler.

Yorum:

Sahne kadın erkek ilişkisine dinin çizdiği şablonu çizmesi açısından ilginç bir tartışmaya konu olur. Eğer Mefisto'yu Faust'un bastırılmış benliği ya da bilinçaltı olarak yorumlamak gerekirse, bir maymun olarak tanımladığı Grecthen'e olan tavrı oldukça yıkıcıdır.

4.1.1.19. Çeşme Başında, Gretchen ve Lieschen

Testileriyle iki kız çeşme başında sohbet ederler. Lieschen bir kadın arkadaşları hakkında dedikodu yapar. Bir adamla gezinmiş ve sonunda da hamile kalmıştır. Durumu Margaret'e çok benzemektedir. Ancak adam kızı terk etmiş, kız da ortada kalmıştır. Lieschen'in ortada kalan kıza karşı tavrı acımasızdır. Suçu onda bulur. Ayrılır.

Yalnız kalan Margaret bir zamanlar böyle bir olayı duyduğunda kendisinin de benzer tepkiler verdiğini hatırlar. Şimdiki durumunda ise bir günahkâra dönüştüğünü düşünmektedir. Ama kendisini günaha sürükleyen şeyleri hoş ve güzel şeyler olarak da tanımlar.

Yorum:

Lieschen'in tavırları, Margaret'in eski hal ve tavırlarının bir benzeridir. Oysa Margaret'in yaşadıkları onu değiştirmiş, bir anlamda da dönüştürmüştür. Artık ortada kalmış kadının hikâyesine eskisinden daha farklı bakmaya başlamıştır. Mutlak doğru ve mutlak yanlış kavramları artık onun için bulanıklaşmaya başlamıştır.

4.1.1.20. Kale İçi, Gretchen

Duvar nişinde bir Mater Dolorosa tablosu, önünde de çiçek testileri yer alır. Çiçek testilerine taze çiçekler yerleştiren Margaret bir yandan da dua etmektedir. Mater Dolorosa, Meryem Ana'nın çarmıha gerili acı dolu bakışını tasvir etmektedir[26].

Belli ki kendi ruh haliyle Meryem Ana'nın ruh hali arasında sembolik bir bağ

[26] Meryem'in Yedi Çilesi Hristiyan Katolik inancının popüler bir fedakârlık hikâyesidir. Katolik anlatılarda Kutsal Bakire Meryem kalbine kanlı yaralar açarak saplanmış yedi ok ile gözyaşları içinde üzgün bir ifadeyle tasvir edilir. Simeon'un kehanetlerine dayanan yedi çilenin tafsilatlı anlatımı ile Meryem Ana'ya dualar edilir. kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Our_Lady_of_Sorrows (Erişim Tarihi: Kasım, 2016).

kurar. Kendi dertlerini ancak onun anlayabileceğini söyler, Sürekli acılar içinde kıvranmakta ve ağlamaktadır. Yaşadıklarından korkunç bir utanç duymaktadır. Meryem Ana'dan kendisine yardım etmesi için dua eder.

4.1.1.21. Gece

Gretchen'in asker olan kardeşi Valentin gecenin bir saatinde evin önünde beklemektedir. Öfkeli bir tavırla konuştuğu monoloğunda kız kardeşinin içinde bulunduğu durumdan ortalarda dolaşan dedikodular vasıtasıyla haberdar olduğu anlaşılır. Yaşadıkları çevrede bir zamanlar masumiyet ve erdem örneği olarak gösterilen kız kardeşinin geceleri birileriyle buluştuğu, namusunu lekelediği söylenmektedir. Şimdi de kapının önünde durmuş onun aşığını beklemektedir. Ona hak ettiğini düşündüğü dersi vermeye bilenmektedir. Gecenin karanlığında eve yaklaşan iki kişiyi fark ederek gizlenir.

Mefisto ve Faust çıkagelirler. Faust Mefisto'dan sevdiğine götürebileceği yeni hediyeler talep etmektedir. Mefisto bunun yerine kızın gönlünü çalacak bir şarkıya başlar. Söylediği şarkı ironik bir şekilde sevgilisine kendisini kaptıran bir kıza verilen bir öğüttür. "Sevgilin seni kız olarak alır içeri, Kız olarak çıkamazsın dışarı" demektedir.

Valentin karşılarına çıkar ve onlara meydan okur. Mefisto ise Faust'u öne sürer, kılıcını çekmesini, ona yardımcı olacağını söyler. Faust artık tamamen Mefisto'nun oyuncağı, kuklası durumundadır. Aralarında bir kapışma başlar. Mefisto, Valentin'in ellerini görünmez bağlarla bağlayarak Faust'un ona öldürücü bir darbe vurmasını sağlar. Faust'a kaçmaları gerektiğini söyler çünkü işin ucunda idamla yargılanmak vardır. Kaçarlar.

Kapışma seslerine Gretchen, komşu Martha ve civarda yaşayanlar sokağa çıkmışlardır. Gretchen ölmek üzere olan kardeşiyle karşılaşır. Valentin ona ölmeden önce artık bir fahişe olduğunu, öyleyse mesleğini iyi icra etmesi gerektiğini söyler. Lanetler okur. Kendisinin ise şerefiyle öldüğünü düşünmektedir.

Yorum:

Bu sahne Faust açısından karanlık bir tarafa net olarak geçtiğinin bir göstergesidir. Katil olur, aranan bir adama dönüşür, kendisini seven kadını çaresiz bir

halde ve fahişe yaftasıyla ortalıkta bırakır.

4.1.1.22. Katedral

Bir ayin zamanı, org sesi, ilahiler duyulur. Gretchen kalabalığın arasına karışmıştır. Arkasında Kötü Ruh durmaktadır. Gönlü yaralı Gretchen acılarına çare bulmaya ve af dilenip tanrıya sığınmaya gelmiştir. Kötü Ruh, Celal Öner çevirisinde "vicdan azabı" (2010, s. 99) olarak çevrilmiştir. Cankorel çevirisinde ise "Vicdan azabının, Katolik geleneğe uygun biçimde kişileştirilmesi" dip notuyla verilmiştir (2015, s. 200).

Kötü Ruh Gretchen'i günahkârlıkla, annesinin ölümüne neden olmakla suçlamaktadır. Türkçedeki çevirilerde pek anlaşılamayan bir durumu vurgulamak gerekir. Kötü Ruh'un sözleri yorumlandığında aynı zamanda Gretchen'in hamileliğine de vurgu yapmaktadır[27]. Aynı zamanda burada verilen bilgilerden Gretchen'in annesinin ölümüne de neden olduğu anlaşılmaktadır. Bu muhtemelen Faust tarafından ona annesini uyutmak için verilen ilaç nedeniyle olmuştur.

Araya giren koro da kıyamet gününe, günahkârların cezalandırılacağına dair ilahiler okumaktadır. Sahne, dertlerine çare bulamayan ümitsiz Gretchen'in düşüp bayılmasıyla son bulur.

4.1.1.23. Walpurgis Gecesi

Hartz dağları, Schirke ve Elend yöresinde mistik bir kutlama yapılacaktır. Walpurgis gecesi, 30 Nisan'da kutlanan bir cadılar bayramıdır[28]. Alman folklorunda bu gece büyücüler ve cadılar Brocken de bir araya gelmektedir[29].

Mefisto, Faust'u buraya sürüklemiştir. Ortamda toplananlar yiyip içip, dans edip sevişmektedir. Üstelik arkadan gelenler de bu geceye katılmak için akın akın dağa tırmanmaktadır. Oraya gelenlerin aralarına karışan Mefisto ve Faust da bu eğlenceye

27 https://www.cliffsnotes.com/literature/f/faust-parts-1-and-2/summary-and-analysis/part-1-cathedral-nave, (Erişim Tarihi: Kasım, 2016).

28 Alman folklorunda "cadılar gecesi" olarak adlandırılan bu gecede Almanya'nın orta bölgesinde yer alan Brocken Dağı'nda bir cadılar buluşması gerçekleşir. Avrupa'nın çeşitli bölgelerinde de cadıların geçişi ateşler yakılarak bir yaz dönümü kutlaması halinde karşılanır.
Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Walpurgis_Night (Erişim Tarihi: Kasım, 2016).

29 https://www.cliffsnotes.com/literature/f/faust-parts-1-and-2/summary-and-analysis/part-1-cathedral-nave, (Erişim Tarihi: Kasım, 2016).

katılırlar. Pek çok meslekten karakter adeta bir resmigeçit halinde sahneden geçerler. General, Bakan, Sonradan Görme, Yazar, Sihirbaz, Güzel kadın, İhtiyar kadın ve diğerleri… Her bir karakter kendi bakış açısıyla bir şeyler söyleyerek geçerler. Her bir tiplemenin söyledikleri aslında çarpık bakış açılarına, birbirleriyle çekişmelerine işaret eder. Bu kaotik atmosfer Faust'un Gretchen'i hatırlamasıyla kesintiye uğrar. Bunu fark eden Mefisto onun ilgisini yeni başlamakta olan bir tiyatroya yönlendirir.

Yorum:

Bu sahne geçitte yer alan karakterlerin sapmalarını açığa çıkarması açısından ilgi çekicidir. Çoğu karakterin dile getirdiği şeyler zamansız ya da günümüzde de devam eden sorunların dile getirilmesidir. Örneğin, eskiden iktidarda olan politikacı, şimdiki zamanındaki yozlaşmayı eleştirir. Asıl altın çağın kendi iktidarının yönetimde olduğu çağ olduğunu söyler. Ya da yazar tiplemesi, yeni nesillerin saygısız olmalarını eleştirir. Bu açıdan tiplemelerin pek çoğunun sözleri güncelliklerini korumaktadır.

4.1.1.24. Walpurgis gecesi rüyası

Ya da Oberon'la Titania'nın evlenmelerinin ellinci yıldönümü şenliği.

Bu sahne Shakespeare'in *A Midsummer Night's Dream* adlı oyununa bir gönderme olarak ele alınabilir. Gönderme daha çok Shakespeare'in bu oyununda yer alan periler dünyasından Oberon, Titiana, Puk gibi bazı karakterlerin bu bölümde de yer alması ve bölümün adının benzerliği ile sınırlandırılmıştır. Yine bir resmigeçit halinde sahneye girip çıkan pek çok farklı karakter, kendi meşreplerinde konuşarak geçerler. Hepsini de söyledikleri şeyler, icra ettikleri mesleklerine ya da duruşlarına taşlama yapacak bir tonda ele alınır.

Yorum:

Pek çok meslek, bilim insanları, sanatçılar bu bölümde dile getirdikleri çarpık bakış açıları vasıtasıyla eleştiriye tabi tutulur. Çoğu için yapılan eleştirilerin halen daha geçerliğini koruduklarını söylenebilir. İlhamın gelmesini bekleyen, yaratamayan ve sorunu da yaşadığı yerde arayan Sanatçı; ya da orkestrayı amatörlükle suçlayan Şef; düşüncesi değişmeyen Mantıkçı; ortalıkta adeta günümüzün magazin gazetecisi havasında,

insanları gözleyerek dolaşan Meraklı tiplemeleri gibi örnekler verilebilir. Hem Goethe'nin yaşadığı çağın insanlarının duruşlarına dair görüşlerini görmemiz açısından, hem de bu tiplemelere dair yaptığı eleştirel saptamaların güncelliğini sürdürmesi açısından güçlü bir hiciv sahnesidir.

4.1.1.25. Kasvetli bir gün, kırlar

Aradan aylar geçmiştir. Faust, Gretchen'e dair hiç de iyi olmayan haberler almıştır. Margaret düşkünlük ve karamsarlık içinde, perişan bir vaziyettedir. Uzun süre sürünmüş ve sonunda bir suçlu olarak yakalanıp zindana atılmıştır. Şimdi çaresiz, zavallı bir haldedir. Mefisto bu durumu ondan gizlemiştir. Faust'un hıncı ve nefreti had safhadadır, Mefisto'yu suçlar.

Mefisto böyle bir sona uğrayanın bir tek Margaret olmadığını söyler; oldukça rahattır, eğlenmektedir. Faust ona lanetler okur. Mefisto ise bunun karşılığında ona "sonuna kadar gidemeyecek ise niye onunla bir anlaşmaya girdiğini" sorarak alay etmeye devam eder. Faust'un sövmeleri sonunda Mefisto Gretchen'i kurtarmak için harekete geçebileceğini söyler. Ancak, kadere engel olamayacağını sadece zindanın kapısını açabileceğini belirtir.

Yorum:

Bu bölüm oyunda düzyazı ile yazılmış tek bölümdür. Bir önceki sahnenin neşesi ve eğlencesiyle taban tabana zıt karamsarlıkta bir ruh hali oluşturur.

4.1.1.26. Gece, Açık Bir Alan

Oyundaki en kısa bölümdür. Bir büyücüler topluluğu bir darağacının etrafında toplanmış, bir şeyler serperek bir hazırlık yapmaktadır. Mefisto ve Faust buna şahit olur. Faust Mefisto'ya onların ne yaptıklarını sorar. Mefisto bilmediğini söyler. Muhtemelen bu yapılan hazırlıklar Margaret'in idamı içindir.

4.1.1.27. Zindan

Faust elinde anahtarlar, Margaret'in kapatıldığı zindana girer. Aslında önce Margaret'in yanına girip girmemekte tereddütlüdür. İçeri girdiğinde ise Margaret onu tanıyamaz. Onu canını almaya gelen bir cellat zanneder. Yıkılmış bir haldedir. Kendini

kaybetmiş bir halde günahlarını sıralamaktadır. Sonunda sevgilisi Faust'un sesini tanır ama önce onu göremez. Sonra onu öpmeye çalışır. Faust'un dudaklarını soğuk, cansız ve sevgisiz bulur. Faust ise onu sabah olmadan önce zindandan çıkarmak ve idam edilmekten kurtarmak için ikna etmeye çalışmaktadır. Margaret zindandan kaçma çağrısını reddeder. Çocuğunun, annesinin ve kardeşinin ölümünün vicdan azabı ağır basar. Ölüme razı olur.

Faust'a ön adıyla seslenerek konuşur "Heindrich, sen tüylerimi ürpertiyorsun". Mefisto, Faust'u zindandan çekip çıkarırken Margaret'in kurtulduğunu söyleyen bir ses duyulur. İçerde yalnız başına kalan Margaret'in gittikçe sönükleşen sesi yankılanır "Heinrich, Heinrich!".

Yorum:

Faust bir çocuğu olduğunu ve Margaret tarafından boğarak öldürüldüğünü bu sahnede öğrenecektir.

Böylelikle ilk kitap biter. Buraya kadar akan öykü kendi içerisinde bir tutarlılık içerdiğinden genellikle sahnelenmesi tercih edilen bölüm olmuştur. Oyunun finalinin dramaturjik olarak nasıl bittiğine dair yorumlar ise tartışmalıdır. Oyun Faust'un Mefisto'ya teslim olmasıyla mı bitmiştir? Örneğin Milch final hakkında şöyle bir yorum yapar:

> Burası trajedinin ilk faslının sonu, bütünün kendi içinde tamamlanmış bir dilimidir. Buraya kadar Mefisto Tanrı ile girdiği bahsi kaybetmiş ve Faust'un ruhunu ele geçirememiştir. Tanrı'nın insana olan inancı Faust'un Walpurgis Gecesi'nden sonra ahlakî bir yenilenme içine girmeye çalışması ve kel kör de olsa bir iyilik yapmaya çabalaması ile güçlenmiştir. Faust'un Gretchen'e olan aşkı şehvet ve kötülük ile olan flörtüne rağmen tutkunun ötesine geçmiştir. Aynı zamanda, mantığın reddinin insan doğasına nasıl da aykırı olduğunu fark eder. Faust daha tam kendini affettirmese de dış görünüşündeki bu dramatik değişim Tanrı'nın insanın doğuştan iyi olduğuna dair inancını haklı çıkarır gibidir (1964, s.22).

Oysa bu yoruma tümden katılmak mümkün değildir. Faust'un Walpurgis gecesinden sonra Mefisto'ya isyan etmesi onun ahlaki dönüşümünü göstermek açısından yeterli bir kanıt sunmaz. Üstelik Margaret'i zindandan kurtarmak için harcadığı çaba hiç de yoğun bir çaba olarak adlandırılamaz hatta çok cılız bir çabadır. Daha çok yabancılaşmış, kadere razı olmuş biri gibi davranır. Olup bitene sadece bir seyirci gibi bakakalır durumdadır.

Faust, Mefisto karşısında yenik ya da galip durumda değildir. Mefisto ise ne kazanmış ne de kaybetmiştir. Kaybeden bir tek Margaret olmuştur. Onun mahvına neden olan da Faust'tur. Durum hiç de Milch'in iddia ettiği gibi, Faust açısından bakıldığında, Tanrı'nın insanın doğuştan iyi olduğu inancını kanıtlar nitelikte değildir. Oyunun daha çok karakterlere ve duruma yabancılaştırıcı bir etkiyle sona erdiği söylenebilir.

Freytag da birinci kitabın finalini oyunun bitişi olarak değil, birinci perdenin bitişi olarak görmüştür (1900, s.123).

4.1.2. Faust kitap II

Faust metni temel alınarak yapılacak tek kişilik uyarlama asıl olarak birinci kitapta yer alan olay örgüsü kullanılacaktır. Ancak birinci kitabın bittiği noktadan sonra ikinci kitapta yer alan konulardan özellikle imparatorluk sarayında olan bitenler çerçevesinde dönen temalarda yararlanılarak bir metin incelemesi yapmak ve bu analiz doğrultusunda uyarlamada kullanılacak ana tema ortaya çıkarılmaya çalışılacaktır. Bunun bir nedeni birinci kitapta yer alan konulardan sonra ikinci kitaba da gönderme yapan hızlı bir final yapmak düşüncesidir. Diğer bir neden de ikinci kitapta yer alan konuların karmaşıklığının kısa bir anlatıya imkân veremeyecek yoğunlukta olmasıdır.

Bundan yola çıkarak Faust Kitap II'de, Berman'ın ortaya koyduğu analiz çerçevesinde bir okuma yapılmış ve bu dramaturjiye uygun olan sahnelerin öykülemesi yapılmıştır.

4.1.2.1. Perde I

4.1.2.2. İmparatorluk Sarayı

Aradan bir zaman geçmiş ve Mefisto Faust'u melankoliden çıkması, bilgi ve becerilerini kullanması için geçmişe bir seyahate çıkarmıştır. Planı uyarınca bir imparatorun danışmanlığını yaparak yükselecek, bir güç elde edecektir.

Soytarı kılığına girmiş olan Mefisto İmparatorun karşısına çıkar. İmparatorun

karşısına geçen Başbakan, Komutan, Veznedar gibi çeşitli rütbelerden insanlar yaşanan ciddi sorunlardan bahsederler. Başbakan yolsuzluklardan, adam kayırmalardan, adaletin sağlanamamasından şikâyetçidir. Komutan yaşanan toplumsal çalkantıdan ve paralı askerlerin maaşlarının ödenememesinden şikâyetçidir. Veznedar kasaların boş olmasından şikâyetçidir. Soytarı kılığındaki Mefisto söze karışarak sorunun temelinin para olduğunu söyler. Çözümü ise basittir, imparatorluk topraklarının altında yatan madenler çıkarılacaktır. İmparator bu fikri sevinçle karşılar.

4.1.2.3. Zevk Bahçesi

Kral ve maiyeti, beraberlerinde Faust ve Mefisto Bahçededirler. İmparator Faust'un düzenlediği eğlencelerden hoşnuttur. Faust saray çalışanı olarak kabul görmüştür. Mefisto'nun önerisi işe yaramış, madenler para getirmiş, hazine kasası dolmaya başlamıştır. Faust'un önerisiyle madenlerin karşılığı olan senetler basılmıştır ve bu da ülkeye refah getirmiştir. İmparator durumdan memnun bir şekilde madenleri işletme işini Faust ve Mefisto'ya verir.

4.1.2.4. Perde IV

4.1.2.5. Yüksek Bir Dağ

Faust düşünceler içindedir. Mefisto ona dünyanın servet ve görkemini gözden kaçırmamasını salık verir. Mefisto ona kendi topraklarına sahip olmasını ve kendi sarayını kurmasını önerir. Faust doğanın gücünden yararlanmak ve bu gücü insanlığın yararına yeniden inşa etmek istemektedir. Ancak bunu yapmak için Mefisto'dan yardım ister. Mefisto bu işin kolay olduğunu çünkü savaşın kapıda olduğunu söyler. Ülkedeki refah ortamı aşama aşama kaosa dönüşmüş, sağlanan servetin sonu gelmiştir. Şimdi savaştan çıkar sağlama zamanıdır. Faust başkomutan olacak ve Mefisto'nun marifetiyle savaşı kazanacak, böylelikle kendi topraklarında hükmetme gücünü elde edecektir.

4.1.2.6. Dağın Eteklerinde

İmparator ve çevresindekiler toplanmış yaklaşan savaş hakkın da konuşmaktadır. Faust zırhlar içinde İmparator'un karşısına çıkar. Ona komutanlık yapmayı önerir, büyülü bir yardım vadeder. Savaş başlar ve Başkomutan yenilerek çekildiği bir sırada

orduların başına geçip kumanda eden Faust ve Mefisto'nun yardımıyla savaşın gidişatı değişir.

4.1.2.7. Rakip İmparatorun Çadırı

Savaş kazanılmış düşman İmparatorun çadırı ele geçirilmiştir. Ele geçen ganimet paylaştırılmaya başlanmıştır. Saray çevresi bu işin nasıl olup bittiğine, nasıl da birden bire şeytani güçlerin devreye girip savaşı kazandıklarına anlam verememektedir. İmparator çevresindekilere payeler vermeye, paylar dağıtmaya başlar. Faust'a da İmparatorluk sahillerini bağışlar. Başpiskopos buna itiraz etmekte, karanlık bir güce hizmet ettiğini düşünmektedir.

4.1.2.8. Perde V

4.1.2.9. Açık Arazi

Aradan bir süre geçmiştir. Bir Gezgin yıllar önce fırtınadan kurtulduğu sahille geri dönmüştür. Onu kıyıya vurduktan sonra hayata döndüren Baucis ve Philemon adlı yaşlı çifti ziyarete gelmiştir[30]. Yaşlı çift deniz kenarında bir ıhlamur korusunda oturmaktadır. Gezgini sevecenlikle karşılarlar. Sofra hazırlanır, sohbet başlar. Filemon etraflarında olup biten inşaatlardan, denizin doldurulmasından rahatsızdır. Birden bire biten koca saray inşaatından bahseder. Şimdi de Faust yaşlıların topraklarına göz dikmiş, onları oturdukları ıhlamur korusundan çıkarmak ve inşaatlarına devam etmek istemektedir.

4.1.2.10. Saray

Bir kule bekçisi işinden memnun etrafı gözetlemektedir. Kulesinden gördüklerini anlatır. Uzaktan ıhlamur korusunda oturan yaşlı çiftin çaldıkları çanın sesi işitilir. Faust duyduğu bu sesten çok rahatsız olmaktadır. Ihlamur korusundan çıkmak istemeyen yaşlı çifti kurmak istediği medeniyetin karşısında bir engel olarak görmektedir.

---

[30] Goethe, Philemon ve Baucis'in isimlerinin Ovid'den ("Metamorfoz", VIII,611) almıştır. "Metamorfoz" daki bu yaşlı çift, Frigya'daki tek dindar ve iyi kalpli insanlar olarak tanrıları (Jupiter ve Merkür) misafir etmişlerdir. Bunun üzerine Jupiter onları, tüm ülkeyi sular altında bırakan sellerden kurtarmış ve birbirlerinin ölümlerinin acısını görmeyeceklerine söz vererek onları meşe ve ıhlamur ağacına dönüştürmüştür. Kaynak: Faust, 2015, İclal Cankorel çevirisi dipnotu,2015, s. 351.

Faust denizi doldurup toprak kazanmıştır. Şimdi ise daha da ileri gitmek ıhlamur korusunu kendisine üs yapmak istemektedir. Dünya egemenliğine bir mani olarak gördüğü yaşlı çiftin oturdukları yerden zorla çıkartılması için adamlarına emir verir.

4.1.2.11. Karanlık Gece

Kule bekçisini gözünden Faust'un adamlarının ıhlamur korusuna gidişi ve yaşlı çifti bertaraf edişi anlatılır. Yangın çıkar. Yanan ıhlamur korusuyla birlikte yaşlı çift de ölür. Faust'un gönderdiği adamlar rapor verir. Faust yaşlı çiftin ölmesinden hiç de hoşnut değildir. Balkonunda etrafı seyretmeye çıktığında ona doğru süzülüp gelen dumanı fark eder.

4.1.2.12. Geceyarısı

Birden bire Faust'a doğru gelen dört mistik yaşlı kadın ortaya çıkar. Kendilerini tanıtırlar: Yoksulluk, Borç, Dert ve Sıkıntı (Want, Dept, Distress ve Care). Üçü giderler sadece Dert kalır geride. Faust onu uzaklaştırmaya çalışır ama Dert gitmek istemez. Faust, Dertle işinin olmayacağını, yaşadığı fırtınalı hayatta artık adımlarını akıllı ve ölçülü atmakta olduğunu, kendisini etkileyemeyeceğini söyler. Dert Fasut'un yüzüne üfler ve onu kör eder. Sahne, kör olan Faust'un zalim haykırışları ile biter. Başlanan işin devam ettirilmesi için emirler verir. Bir aklın bin kişiye yeteceğini haykırır.

4.2. Dramaturji ve Metin oluşturma

Oyunun sahnelemesinde ve metin oluşturma aşamasında ana itki klasik bir eserin çağdaş toplumsal koşullar ve gündelik imgelerle desteklenip seyirciye sunulması düşüncesi olmuştur. İlk olarak metnin sahne sahne ayrıntılı öykülemesi yapılmıştır. Faust metni yeniden düzenlenirken ilk önce klasik metnin çağdaş dünyaya hitap eden bölümleri ayrıştırılarak öne çıkarılmaya çalışılmıştır. Bunu yaparken de ön çalışma bölümlerinde Goethe'yi ve Faust metnini değişik açılardan inceleyen araştırmacıların yorumları ve geliştirdikleri bakış açıları yol gösterici olmuştur. Ana metni bozmadan, yeni bir metin düzenlemesi yapabilmek için üzerinde yol alınacak ana hatları bulmak açısından bazı ana başlıklar halinde metnin içerdiği yönelimler tespit edilmiştir. Çok karmaşık felsefi soruları gündeme getiren ve iki kitap bir araya geldiğinde sahnelemesi neredeyse bir tam gün alacak yoğunlukta bir eseri belirli bir dramaturjik süzgeçten geçirerek yapılan kısaltma ilk çalışma olmuştur. Metinde kısaltma yaparken gözetilen bir yön de sahnelemede kullanılacak metnin tek kişilik bir performansla sunulacak olmasıyla ilgilidir. Bunun yanında sahnelemenin 60-70 dakika kadar sürecek bir performans olması da ön görülmüştür. Bunlardan yola çıkarak yapılan kısaltmada gözetilen başlıca noktalar, metnin tek kişi tarafından sunulacak olması, modern tartışmalara gönderme yapabilecek olması ve ana metne zarar vermeden anlaşılır bir çerçeveye oturtulması yönünde olmuştur.

Yapılan yan okuma çalışmalarından ve araştırmadan özellikle Lukacs'ın Faust yorumlarında vardığı yargılardan yola çıkarak iki ana bölümleme benimsenmiştir. Bu yoruma göre Faust birinci kitapta geçen ana izlek başkarakterin "Hayattan zevk almayı öğrenmek" üzerine yaptığı yolculuğu anlatmaktadır. Faust ikinci kitapta ise ana izlek "eyleme geçmekten ve yaratmaktan zevk almak" üzerine kurulmuştur.

Bu ana izlek üzerinde yapılan yeni kurguda özellikle Faust birinci kitap oyunun ana eksenini oluşturmuş ve Faust ikinci kitaptan da belli bazı bölümlerin alınmasına karar verilmiştir. Bu yeni kurguya göre başkarakter olan Faust çevresinde gelişen olaylar da temel olarak Berman'ın analiz ettiği çerçeveden yola çıkarak oluşturulmuştur. Bu çerçeveye göre oyun boyunca Faust karakteri başlıca üç metamorfoz geçirmektedir. Bunlardan ilki "hayal kuran"; ikincisi "gerçekleştiren" üçüncüsü de "dönüştüren" Faust'dur. Hikâye ve olay örgüsü de bu üç ana eksende düzenlenmiştir. Buna göre anlatılan hikâye üç aşamada ilerler:

I Odasında sıkışıp kalmış orta yaşlı bir akademisyen entelektüelin, yaşadığı dünyayı anlamakta yetersiz kalması ve bunu aşmak için dış dünyaya açılma dürtüsüyle hayaller kuran birine dönüşmesi;

II Kurduğu hayallerin onu dönüştürmesi; kapandığı mağarasından çıkması, birine âşık olması, sonra onu kaybetmesi; bir imparatorun sarayında söz sahibi olarak hayallerini kurduğu dünyayı gerçekleştirmeye başlayan birine dönüşmesi;

III Gerçekleştirmekle yetinmeyip, çevresini hatta bütün dünyayı dönüştürmeye çalışan birine dönüşmesi.

Yeniden oluşturulan oyun metni de bu üç ana eksende akan olayları ele almaktadır. Faust karakteri baştan itibaren Freytag'ın (1900) etkin karakter olarak tanımladığı model üzerine oturtulmuştur. Bu model uyarınca Faust aldığı kararlar ve yaptığı eylemlerle çevresinde olup bitenlere etki eden bir karakter konumundadır. Her edimi bir sonuç yaratır. Margaret ile sürdüğü aşk yaşadığı toplumun normlarına aykırı düşen aşktır. Margaret'in ağabeyi Valentin ile kapışmasına ve onu öldürerek katil olmasına neden olur. Margaret'i yüzüstü bırakması Margaret'in ölümünü getirir. İmparatorun sarayında danışman statüsünde yaptığı öneriler önce ekonomik gelişme sağlarken daha sonra krize neden olur. Ordunun başına geçerek girdiği savaşta başarı kazanır. Bu başarının karşılığı olarak ona imparatorluğun sahilleri bahşedilir. Hükümran olduğu ülkesinde kendi görüşü doğrultusunda bir dünya medeniyeti kurmak için giriştiği inşa sürecinde yaşlı bir çiftin ölümüne neden olur.

Faust'un kısaltılarak yeniden kurgulanan bu öykü izleğinde modernite ve modernitenin getirdiği gelişme dürtüsü ön plana çıkarılmıştır. Oyunda gelişen olaylar, bilimsel ve teknolojik ilerlemeler, bunun paralelinde gelişen toplumsal dönüşümün bir yansıması olarak ele alınmıştır. Oyun, sanayi toplumunun kurulması ve bununla birlikte merkezinde gelişmeye tapınmaya dönüşen düşünüş biçiminin eleştirisidir. Elbette gelişmek kötü bir şey değildir ancak körü körüne bir gelişme ve tekrar yıkıp, tekrar inşa etmek üzerine kurulu olan, doğayı ıslah etme uğruna yok etmeye yönelen bir gelişme süreci kötüdür.

Oyunda ilk önce küçük ve karanlık odasında kitaplarının, deney aletlerinin, iskeletlerin arasında bunalım içinde gördüğümüz sıradan, orta sınıf bir entelektüel, geçirdiği dönüşümler sonucunda oyun sonunda dünyayı dönüştürme gücüne kavuşan birisine dönüşecektir. Böylesi bir dönüşüm ancak modern çağda mümkündür. Atomun

yapısal sırlarını keşfedilmesi de moderndir, atomun parçalanarak kitlesel yok edici bir silaha dönüştürülmesi de bir o kadar moderndir. Sıradan, orta sınıfın bir üyesi olan Hitler'in dünyayı yok etmeye yönelen bir figüre dönüşmesi de modern dünyaya aittir. Modern dünyada keşifler ve icatlarla birlikte gelen gelişme hem insanlığın yararına kullanılmıştır, hem de mahvına yol açacak bir şekilde kullanılmıştır. Bu anlamda Faust oyunu, gelişmenin yıkıcı yönünü ele alır. Faust'un kişisel hikâyesini anlatmaktan çok, bu karakterinin özelinde gelişen yıkıcı anlayışı ve toplumsal bir dönüşümü resmeder. Faust, evrenin sırlarını keşfetmek için yola çıkan ve atomun sırrını keşfeden bir bilim adamına benzediği gibi, atomun yıkıcı gücünü kullanan bir devlet yöneticisine, bir komutana da benzer. Bu yönüyle oyuna "gelişmenin trajedisi" olarak da bakmak mümkündür.

Oyunu Marx'dan aldığı bir sözle, "Katı olan her şey buharlaşıyor" başlığıyla ele alan Berman'ın sunduğu çerçeve bir yıkım ve sürekli inşa sürecine işaret eder. Bu nedenle oyunun adı olarak da benimsenmiş, "Faust olan her şey buharlaşıyor" oyun başlığıyla sunulması düşünülmüştür. Bunun bir nedeni oyunda ele alınan Mefisto karakteri ile ilgilidir. Ön okuma çalışmalarından yapılan çıkarımlarda Mefisto karakterini akıl çelen bir şeytan olmaktan çıkaran bir yön keşfedilmiştir. Şeytan figürü oyun boyunca Faust'a ve olayların akışına fantastik katkılar ve desteklerle yön veren bir karakterden çok maddi ve gerçek dünyada gerçekleşebilecek katkılar sunan bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Bundan yola çıkarak Mefisto karakteri mistik ve fantastik bir figür olmaktan çıkarılıp Faust'un sanrısı olarak yorumlanmıştır. Elbette bunu yaparken karakterin şiirsel ve düşsel yönü olabildiğince korunarak ve orijinal metinde yer alan diyalogları değiştirilmeden kullanılarak yapılmaya çalışılmıştır. Sahneleme metinini oluştururken bu yönünü vurgulayacak ve Mefisto'yu Faust'un alter ego'su gibi gösterecek bölümlerin seçilmesine özen gösterilmiştir. Ancak bunu vurgulayacak temel bir dramaturjik müdahale de yapılmıştır. Faust'un sahnelemeye yönelik olarak yeniden oluşturulan metninde Margaret'in ölümünden sonra girdiği bunalımlı sürecin sonucu iki karakter, yani Mefisto ve Faust bir anlamda birleşir; Tek bir karaktere dönüşür. Bu aşamadan sonra da bu yeni karakterin, yani Faust'un bölünmüş kişiliğinin diyalogları izlenmeye başlar. Metin oluştururken ve sahneleme aşamasında bu durum açıkça verilmeye çalışılmıştır. Goethe'nin orijinal metninde de Mefisto birkaç kez kendisinden "sufle veren" olarak bahsetmektedir. Öyleyse yapan, eyleyen tek kişidir, Faust'un kendisidir. Aslında aralarındaki tartışma

ve çekişme başından beri Faust'un içinde olup bitmektedir.

Faust'un oyunun başından itibaren bir hasmı, düşmanı ya da yarış içinde olduğu başka biri yoktur. O, başından itibaren çatışması kendi içinde olan biridir. Oyunun ana çatışma ekseni de bunun üzerine kuruludur. Faust, ne Sophocles'in Oedipus'u gibi tanrısal bir yazgıyla, ne de Shakespeare'in Hamlet'i gibi saray entrikasıyla mücadele etmektedir. Oyunun eksenini iç çatışma ve iç çatışmanın açmazının bir sonucu olarak bütün dünya ile girdiği çatışma belirler. Bu yönüyle modern olana vurgu yapmayı imkân veren bir hikâye sahiptir. İçerdiği bütün dini, mistik, spiritüel temalara ve imgelere rağmen çatışmanın karakteristiği ve ekseni hikâyeyi seküler bir yöne taşır. Köpeğin dönüşerek Mefisto'ya dönüşmesi hayal gücünün bir ürünüdür. Büyü vasıtasıyla gençleşmesi orta yaş bunalımındaki bir erkeğin gençleşme arzusunun bir metaforudur.

Oyunun tek kişilik bir anlatıcı oyuncu performansıyla sunulacak olması dezavantajlar yaratmakla beraber bir avantaj olarak da kullanılmıştır. Tek kişinin farklı karakterleri canlandırması mistik öğelerin ve kişilerin yabancılaştırılmasını sağlamış ve oyunu seküler, diyalektik bir yorumlamaya müsait hale getirmiştir. Mefisto'nun ve Faust'un tek kişi tarafından canlandırılması başlı başına yabancılaştırıcı bir öğedir. Ancak bu yabancılaştırıcı duruma sahnelemede set çekmeye çalışılmıştır. Oyunculukta ve metin oluşturmada dramatik bir yön sürekli vurgulanmış, diyaloglarda ve icrada karikatürize etmeden bir sergileme sağlanmasına dikkat edilmiştir.

Oyunun tek kişilik anlatı oyunu biçiminde kurgulanması beraberinde Faust'un ve Mefisto'nun ilişkisinin merkeze taşınmasını getirmiştir. Hikâye de bir anlatıcı tarafından çoğunlukla bu iki karakter canlandırılarak aktarılmaktadır. Yine orijinal metinde var olan bir karakterden yola çıkılarak, Prologda yer alan soytarı karakterinin hikâyeyi anlatması tercih edilmiştir. Bu seçimin bir nedeni Mefisto karakterinin Tanrı tarafından "soytarı" olarak nitelendirilmesi, bir diğeri de ikinci perdede Mefisto'nun soytarı kılığında girmesidir. Soytarı anlatıcı, hikâyenin anlatılırken bazı sirk el becerilerine başvurarak kaba ve basit hilelerle mizahi bir geçiş yapmak için de oyunun ruhuna uygun bir oyunculuk dili oluşturulmasına ilham vermiştir. Bunun yanında anlatıcı, Brecht'in dediği anlamda hikâyeyi kesip yorum yapmak, zaman zaman da hikâyede geçen zaman ve mekân atlamalarını bir anlatı vasıtasıyla tarif edilmesine imkân vermek için kullanılmıştır.

Metin oluştururken yer yer seyirciyi de hikâyenin ve anlatının içine katacak noktalar tespit edilmiş, etkileşimli bir izlemeyi sağlamak, dolayısıyla da samimi bir anlatı kurmak hedeflenmiştir. Örneğin, hem bu samimiyeti kurmak hem de diyaloğun sıradanlığını vurgulamak adına, meleklerin Tanrı ile yaptığı konuşmalardan alınan cümleler seyirciye dağıtılan kartları okumaları istenerek sağlanır.

Oyunda dramaturjik vurguların yapılmasını sağlayan bir öğe olarak projeksiyondan yansıtılan görüntülerden de faydalanılmış, bu görüntüler yer yer atmosfer oluşturmak, yer yer de trajik durumu ifade etmek için bir alt metin gibi kullanılmıştır. Örneğin Faust'un melankolisini yansıtmak ve şiirselliği arttırmak için Ay'la konuştuğu bölümde ay görüntüsü; Finalde, bilimsel gelişmelerin önce ekonomik gelişmeler sağlaması sonra ise savaşlara neden olması biçiminde kurgulanan akan görüntüler biçiminde kullanılmıştır. Bu konu görüntü kullanımı başlığında dramaturji ve kullanılan imgeler açısından daha ayrıntılı ele alınmaktadır.

Metin oluştururken Faust'un üç Türkçe çevirisi ve bir İngilizce çevirisi dikkate alınmıştır. Karakterlerin diyalogları birkaç replik dışında çoğunlukla orijinal metinde yer alan kendi repliklerinden seçilmiştir. Sahne akışını ve konu bağlantılarını sağlamak ve zaman zaman da dramaturjik bir vurgu yapabilmek için başka karakterlerin söylediği birkaç replik Faust ve Mefisto karakterlerine söyletilmiştir. Kısa bir bölümü hariç manzum bir halde yazılmış olan Faust metni anlaşılırlığı arttırmak için yer yer düz yazıya çevrilerek kullanılmıştır. Orijinal oyunda olmayan tek tipleme birkaç cümle ile Margaret'in düştüğü durumun dedikodusunu yapan komşu kadın tiplemesidir.

4.3. Metinler arası göndermeler

Charles Pierre Baudelaire'in *The Generous Gambler*, Cömert Kumarbaz adlı hikayesi Faust oyununun metin uyarlama ve dramaturjisi çalışması aşamasında faydalanılan bir edebi kaynak olmuştur (EK 3). Baudelaire bu hikâyesinde Paris'te yaşayan sıradan bir insanın Şeytanla karşılaşması anlatılır. Faust hikâyesiyle benzerliği sadece şeytanla karşılaşan insanı ele alması değildir; Goethe'nin ölümünden yaklaşık on yıl kadar önce 1821 de doğan Baudelaire'in modernizme getirdiği eleştiriler anlamında da bu hikayesi Faust'la benzerlikler içerir. Bu hikâyede hiçbir şeyden korkmayan Şeytan'ın hayatında bir kez ürktüğünü anlattığı olay finale

doğru birkaç cümleyle metne eklenerek kullanılmıştır:

> "Bana yalnızca bir kez tırstığını itiraf etti. O tırstığı da aslında kendi gerçek gücüydü. Bir gün insan sürüsünden daha zeki bir vaizin konuşmasını dinlerken olmuştu bu; vaiz kürsüsünden sesleniyordu: "Sevgili kardeşlerim, unutmayın, gelişmenin aydınlığına tapıldığı zaman, şeytanın en güzel numarası (marifeti) kendisinin var olmadığına sizi inandırmak olacaktır!" (EK 3)

Bunun yanında yine finaldeki görüntülere eşlik eden müzik, rock grubu Rammstein'in "Mein Herz Brennt" adlı şarkısından alınmadır. Bu şarkının Faust oyununun finaline uygun olduğu düşünülen sözleri birkaç cümle ile şarkı altta akarken hem Almancası hem de Türkçesiyle birlikte Faust'un ağzından kullanılmıştır.

4.4. Oyunculuk

Tek kişilik bir performans olarak tasarlanan sahnelemenin ana esin kaynağı geleneksel bir form olan Meddah olmuştur. Ancak yapılan ön araştırmadan ve okumalardan yola çıkarak bir geleneğin devam ettirmenin ancak o geleneğin temsilcileri tarafından bir eğitimden geçirilmekle mümkün olduğu görülmüştür. Bu nedenle Meddahın kullandığı anlatı yönelimleri ve araçlarından esinlenilerek modern, çağdaş bir anlatı yapmak daha uygun bulunmuştur. Faust konusu itibarıyla dramatik bir hikâyeyi anlatmaktadır. Bundan yola çıkarak Meddahın dramatik anlatı yönelimleri tercih edilmiştir. Bu projenin sahnelemesinde oyuncu adeta zamanın destan, menkıbe anlatıcıları gibi dramatik, inandırıcı kişileştirmelere başvurmaktadır. Dramatik kişileştirmeler her ne kadar tek kişi tarafından canlandırılıyor olsa da Stanislavski'nin işaret ettiği yönde özdeşleşmeci bir tavırla taklitlerini gerçekleştirilir. Faust karakteri canlandırılırken Faust, Margaret canlandırılırken de Margaret gibi hareket etmek ve oyunculukta yabancılaştırma yaratmayacak bir yönelim tutturmak tercih edilmiştir.

Meddahtan devralınmaya çalışan bir öğe de seyircisi ile kurduğu samimi, dolaysız ilişki biçimidir. Meddahın tevazu içindeki tavrı, seyirciyi bir yakını, dostu olarak gördüğü saygılı tavrı örnek alınmıştır. Sergilemede, anlatıcı oyuncu hikâyeye başlamadan önce seyirciyle bir sohbete girer. Kısaca oyundan bahseder. Orijinal metinde yer alan prolog bölümü de bu sohbet sırasında geçmiş bir olaymış gibi aktarılır. Bu bölüm tamamlandıktan sonra gelişen olaylar ise o anda orada oluyormuş gibi canlandırılarak anlatılır. Oyun bitişinde ise yine anlatıcı seyredilenin bir hikâye

olduğunu belirten sohbet konuşmasına döner ve performansını bitirir. Başta ve sondaki bu bölümler Meddahın kullandığı anlatım tekniğine bir göndermedir.

Yine geleneksel meddahta olduğu gibi Faust'daki oyuncu-anlatıcı minimum aksesuar kullanır. Oyun boyunca kullandığı temel aksesuar bir gözlüktür. Bu gözlük o sırada Mefisto karakterini oynadığını simgeler. Kullandığı tek dekor ise küçük bir taburedir. Bu tabure yeri geldiğinde sandalye, masa ve bir tepenin zirvesi biçiminde kullanılır.

Geleneksel Meddaha bir başka gönderme de göstermelik kullanımıdır. Ancak Faust anlatıcı-oyuncusu göstermelikleri video projeksiyonlar şeklinde kullanır. Bu görüntüler yeri geldiğinde anlatılanı pekiştirmek, yeri geldiğinde de anlatılana yabancılaştırma sağlayacak biçimde seçilmiş ve kurgulanmış görüntülerdir. Projeksiyon kullanımı sözle kolayca ifade edilemeyecek olanları bir görüntü vasıtasıyla verebilme yetisini sağlar. Örneğin Faust orijinal metninde, Faust'u tanıdığımız ilk bölümlerde Goethe'nin zamanında var olan, evren ve elementler ilişkisini gösteren bir gravüre bakarak konuşmaktadır. Projeksiyon kullanımı bu gravürü seyircinin gözünün önüne getirme imkânı vermiştir.

Geleneksel bir meddahtan farklı olarak Faust'un anlatıcısında bir tiplemeye başvurulmuş, soytarı makyajı ile seyirci karşısına çıkılmıştır. Ancak başvurulan bu tipleme tam olarak soytarı figürü olmayıp yer yer oyuncunun kendisi olarak anlatıya devam ettiği, plastik bir makyaj olarak kullanılmıştır. Hikâye anlatıcısı olarak soytarı karakterinin seçilmesi hem orijinal oyundan bir figür olması açısından hem de kara mizah bir atmosferin kurulması adına olmuştur. Bunun yanında Soytarı anlatıcı ile bazı sirk öğelerinin oyunculuğa katılması hedeflenmiştir. Bu tür bir oyunculuğu geliştirmek için temel akrobasi ve pantomim çalışmaları, balon bükme gibi el çabukluğu oyunları çalışmaları yapılmıştır. Soytarının balonları bükerek yaptığı basit oyuncakları oyun içinde kullanması, balondan yaptığı köpeği Faust'un finosuna dönüştürmesi; ya da Margaret'e verilen değerli bir kolyeye dönüştürmesi oyunda hem mizahi hem de dramaturjik vurgular yapan öğeler olarak kullanılmıştır. Soytarının bir anlatıcı olarak acıtıcı sözler söylemeyi ve eleştirel yorumlar katmayı derinleştireceği düşünülmüştür. Soytarı makyajı yapılırken de kara mizah atmosferini güçlendirmek için "karanlık soytarı" makyajı örnek alınmıştır. Bu makyaj da oyun sürecince yavaş yavaş akacak ve Faust'un trajik dönüşümüyle birlikte karışıp, perişan görünümü vurgulayan bir

plastik oluşturacaktır.

Oyunculuk üslubu ve sahneleme çalışması, oyuncunun ön çalışmayla kotardığı sahnelerde yönetmensiz bir şekilde ilerlemesiyle oluşturulmuştur. Seyirci karşısında alınacak tepkilerle bir geri besleme ilişkisi çerçevesinde oyunun geliştirilmesi planlanmıştır. Bu anlamda oyunculuk açısından deneysel bir çalışma süreci olduğu söylenebilir.

Sahnelemede yine Meddahın tekniğinden yola çıkarak, oyuncudan başka birinin teknik yardımcı olarak yer almaması hedeflenmiştir. Bundan yola çıkarak oyunda kullanılan ışıklandırma, projeksiyon, ses efektleri ve müzik icra esnasında oyuncunun kendisi tarafından harekete geçirilmektedir. Sahne donanımının bu türlü oyuncunun icrası sırasında kullanımında seyirciyi yabancılaştırıcı bir etki yaratmaması hedeflenmiştir. Oyuncunun bu ögeleri dramatik etkiyi arttıracak bir yetkinlikte kullanması ön görülmüştür. Bu beraberinde teknik akış konusunda yapılan ayrıntılı bir çalışmayı ve bu tür bir kullanıma uygun teknik donanımın bu oyun için özel olarak üretilmesini gerektirmiştir.

4.5. Mekân kullanımı

Faust sergilemesi için baştan itibaren düzayak, yani seyirci seviyesinde ve seyirci ile iç içe bir sahneleme düşünülerek çalışılmıştır. Bunun için başlıca esin kaynağı hiç şüphesiz Meddahın anlatısını kahvehanelerde yapması ve özel bir sahneye gereksinim duymamasıdır. Bu seyirci ile samimi bir ilişki kurabilmek adına da düşünülmüştür. Oyun metninin akışında da bu gözetilmiş ve metinde seyirciyi oyunun içine katabilecek bölümler buna göre tasarlanmıştır.

Faust oyununda anlatıcı-oyuncunun anlatısını yaptığı ve karakterleri canlandırdığı bölgenin hemen arkasında portatif ayaklar üzerine gerilmiş bir perde asılıdır. Bu perde projeksiyonların bir göstermelik gibi yansıtılmasını sağlamaktadır. Bu perde zaman zaman da arkasına geçerek mekân ya da karakter değişiminde kullanılan bir paravan yerine geçer. Bunun haricinde küçük bir portatif iskemle haricinde anlatı alanı tamamen boştur. Seyircinin yerleşimi de bu boş alanın önünde bir hilal şeklinde oturup izlemeye müsait olacak şekilde düşünülmüştür.

Oyun için kullanılan sahne aydınlatması da portatif olarak tasarlanmıştır. Bu

oyunun istenilen herhangi bir boş alanda oynayabilmesini sağlamak için düşünülmüştür. Ancak oyunun açık hava için sergilemeye uygun olduğunu söylemek zordur. Dramatik sahneler, video projeksiyonlar oyunda yoğun olarak kullanıldığından sergileme kapalı ve karanlık bir mekâna gereksinim duyacak şekilde tasarlanmıştır.

4.6. Projeksiyon kullanımı

Projeksiyon kullanımı için de başlıca esin kaynağı göstermelikleriyle anlatısını yapan Meddah olmuştur. Meddahın göstermelik kullandığına dair her ne kadar somut belge olmasa da, bu tezin Meddahlık bölümünde ele alındığı gibi, bu konuda ortaya atılmış bazı iddialar vardır. Bunun yanında hikâye anlatıcılığı açısından bakıldığında dünya kültüründe göstermelik resimler kullanarak hikâye anlatanlara rastlanmaktadır. Bunun en canlı örneklerinden birini Lorca *Eskicinin Tazesi* adlı oyununda vermiştir (Lorca, 1983). Bu oyunda evinden ve eşinden kaçan saraç, bir süre sonra kılık değiştirerek kasabasına geri döner ve kasaba halkına resimler eşliğinde bir hikâye anlatır. Bu örneklerden yola çıkarak Faust oyununda video görüntüler meddahın göstermeliklerine öykünerek kullanılmıştır.

Oyuncu tarafından oyun için hazırlanan ya da tasarlanan bu videolar belirlenmiş bir dramaturji doğrultusunda öykü akışına yerleştirilmiştir. Bir kısmı atmosfer yaratmak, dramatik anlatıyı güçlendirmek için tasarlanmıştır. Örneğin, Tanrı katına geçişte kullanılan video evren boşluğunu ve yıldızların ötesine gitmeyi içeren görüntülerin bir kurgusudur. Bu görüntülere eşlik eden müzik de bu sonsuzluğu vurgulamak için seçilmiştir. Yine aynı şekilde Faust'un Ay üzerine yaptığı konuşmada hareket eden bir Ay görüntüsünün girmesi ve konuşma bitiminde kaybolup gitmesi melankolik ruh halini resmetmek ve güçlendirmek için seçilmiştir.

Makrokozmos'u resmeden gravür ve evrenin dışına çıkmış bir seyyahı resmeden gravür Faust'un tartıştığı konuyu somutlaştırmak ve bilgi vermek amaçlı kullanımına örnek olarak verilebilir. Orijinal metinde bu bölümde Faust kitaplara bakarak konuşmaktadır. Monoloğunun bir bölümünde Makrokosmos resmine denk gelir ve bunun üzerine yorumlar yapar. Faust'un hakkında konuştuğu bu resmin bir benzeri projeksiyona taşınarak seyircinin de görmesi sağlanmıştır.

Büyücünün konuşmasında arkaya yansıtılan sürekli renk değiştiren alacalı şekiller esrik bir atmosfer etkisi yaratmak için kullanılmıştır.

Geleneksel olana gönderme yapan bir örnek Karagöz Hacivat oyunu gibi gölge efekti oluşturacak şekilde sunulan Valentin, Faust düellosu bölümüdür. Bu projeksiyonda Faust videoda verilen Valentin'in gölgesiyle dövüşür ve onu öldürür.

Walpurgis gecesi bölümünde videoda akıp giden pek çok karakter de, bu sahnede resmigeçit gibi geçen onlarca tiplemeyi arka arkaya sıralamaya imkân vermiştir. Burada geçip giden karakterlerin hepsini yine anlatıcı-oyuncu küçük aksesuarlara başvurarak yaptığı tipleme taklitleriyle oynar.

Faust'un savaşa girme sahnesinde kullanılan görüntü hem dramaturjik hem de modern bir imge oluşturan kullanıma bir örnektir. Arkada, öndeki oyuncuyla eş zamanlı harekete geçen bir görüntü vardır. Faust önde askeri marş formunda ilerlerken kendi görüntüsü arkaya yansır. Daha sonra yürüyüş sırasında bu görüntü bölünerek çoğalır ve sonunda yüzlerce askere dönüşür.

Finalde kullanılan görüntüler modern dünyanın bilimsel bilgi, keşif ve icatlarla başlayıp istila ve savaşa dönüşen ve atom bombasıyla nihayete eren karanlık bir tarih bölümünün görüntüsünü bir dakikada anlatabilmek için pek çok görsel kaynağın bir araya getirmesiyle kurgulanmıştır.

Kimi videoları oluştururken görsel belgeler ve belgesel videolar kullanılırken kimi videolar da bu oyun için özel olarak çekilmiştir. Çekilen videolardan bazıları oyuncunun oynayan video ile etkileşimli oynadığı imgesini verecek şekilde tasarlanmıştır. Örneğin Valentin, Faust düellosunda oyuncu Faust'u oynarken görüntüdeki Valentin ile dövüşür. Ya da Walpurgis gecesi videosunda Mefisto karakteri kafasını oynatarak sahnede hareket eden oyuncuyu takip eder.

4.7. Müzik

Oyunda kullanılan müzikler çoğunlukla akan görüntülere eşlik eden müzikler olarak kullanılmıştır. Oyunun genelinde karanlık bir sirk atmosferi kuracak şekilde seçilen müziklerle bir ses bütünlüğü oluşturulmak istenmiştir. Bunu yapabilmek için müzik taraması yapılmış ve bu sirk atmosferini yer yer dramatik, yer yer karanlık, yer yer de mizahi etkiyi yaratacak şekilde vurgulayan müzikler seçilmiştir.

Oyun neşeli bir klasik sirk müziği eşliğinde açılır: Entry of the Gladiators adlı albümden alınmadır (Sounds of the Circus South Shore Concert Band, 2003, Whitmarsh Recordings).

Daha sonraki bölümlerde ise daha karanlık bir atmosfer oluşturacak ama sirk havasını da koruyacak tarzdaki ezgilere yer verilmiştir. *Dead Silence* adlı albümden (Charlie Clouser, 2007, Lakeshore Records) alınan *Main Titles* adlı parça buna bir örnektir. Bundan başka yine finalde kullanılan müzik de Rammstein adlı Rock grubunun "Mein Herz Brennt" adlı parçasında yola çıkarak yapılan bir remiksdir.

Bazı müzikler de Faust'un savaşa girmesi bölümünde kullanılan müzik gibi birkaç müzik loopunun bilgisayarda birleştirilmesiyle oyun için üretilmiştir.

4.8. Teknik donanım

Bu oyunun sahnelenmesi için oyuncu tarafından bir uzaktan kumanda ile çalıştırılacak bir donanım özel olarak tasarlanmıştır. Tek bir kumandayla ışık, görüntü, ses gibi öğelerin kullanıldığı bu donanım aynı zamanda kolay taşınabilir ve portatiftir. Tek başına oyuncunun kumanda edebildiği bu sistem aynı zamanda anlatısında başka birinin yardımına ihtiyaç duymayan Meddaha yapılan bir göndermedir.

Kablosuz ışık sistemi de bu oyun için özel olarak üretilmiştir. Bu tür bir teknik donanım kullanım deneme yanılmayla geçen bir süreci beraberinde getirmiştir. Zamanlama, efektlerin sıralanması gibi çalışmalar oyunun kurgulanışında ve sahneleme çalışmasında sürekli yeniden düzenlenerek sorunsuz bir akış oluşturulmaya çalışılmıştır. Özellikle de bazı sahnelerde teknik akışın sahnede oyuncu tarafından icrasında bir yabancılaştırma yaratacak biçimde olmamasına, dramatik anlatıya negatif bir etki yaratmamasına çalışılmıştır. Kullanılan kumanda oyuncunun avucuna sığabilecek kadar küçük seçilmiştir. Bu da istenildiğinde kumandayı göstererek, istenildiğinde de gizleyerek kullanmaya imkân verir.

4.9. Faust Sahneleme Metni ve Sahne Yönergeleri

Soytarı seyirciler yerlerini aldıktan sonra birden ortaya çıkar. Elindeki uzaktan kumandayla oyun müziğini başlatır. Genel aydınlatma. Neşeli bir sirk bir müziği eşliğinde bavulunu taşır. Elinde gösteride kullanacağı malzemeler olan bir valiz vardır. Bavulunu sözsüz oyunla seyircilere gösterir. Bazı klişe palyaçovari eylemlerle komik durumlar yaratır. Bu bölüm pantomimle doğaçlama oynanır. Valizden çıkanları seyircilere göstererek yerleştirir. Çıka çıka sadece bir tabure çıkmıştır. Müzik sona ererken seyirciye yönelerek konuşmaya başlar:

Soytarı

FAUST! Faust! Yalnız bizimkisi Marlowe'un Faust'u değil. Bir yanlışlık olmasın. Bizimkisi Johann Wolgang von Goethe'nin Faust'u... Goethe mi Faust'u yazmış yoksa Faust mu Goethe'yi? Bilinmez... Yazımı 60 yıl süren bir eser bence biraz da yazarının hayatını yazar... Bak bak bak, neler de söylüyorum boyuma posuma bakmadan... Efendim, bizim tiyatronun müdürü beni ve oyun yazarını çağırdı karşısına, dedi ki:

(bundan sonrasını kendini, müdürü ve yazarı taklit ederek oynar)

Müdür

Elimizde iyi bir eser var çocuklar ancak, halk aslında iyi eserlere alışık değildir. Ne yapsak? Nasıl yapsak da bunu allayıp pullasak? Bana kıtlık zamanında ekmek kapışır gibi bilet kapışan, bilet bulabilmek için kendini paralayan seyirci lazım.

Yazar

Bana esinimi yitirten o ne idüğü belirsiz çapulculardan bahsetme sakın! Onların beğenisine göre mi sanat icra edeceğiz? Bu yapıt öyle bir yapıt ki gelecek nesillere intikal edecek değerler taşıyor.

Soytarı

Gelecek nesiller ha! Pekiyi de, seyre gelmiş şimdiki nesilleri kim eğlendirecek? Merak buyurmayın üstat! Halk güzel anlatmasını bilene kadirbilmezlik etmez. *(seyirciye sorar)* Değil mi? *(yazara ve müdüre yönelir)* Tamam, anlatırken mevzudan sapmayalım ama işin içine biraz da delilik katalım.

Müdür

Bol bol olay olsun onları şaşkına çeviren. Bölün, parçalara ayırın konuyu. Tek bir yemek sunmayın onlara. Çeşit çeşit çeşnilerle yemekler hazırlayın onlara ki, herkesin beğendiği bir tat bulunsun sofrada...

Yazar

Gerçek bir sanatçıya asla ve asla yakışmayacak bir iş bu! *(yazar öfkelidir)*

Müdür

Siz şairlik tahtınızda düş kurup duruyorsunuz! Oysa izleyici dediğimiz topluluk farklı farklı emellerle geliyor buraya. Kime yazdığınızı unutmayın! Onun için çok şey gösterin, alabildiğine çok şey! İzleyicileri şaşırtmaya bakın, onları doyurmak zordur!

Soytarı

Deyince Müdür,

Yazar

Sen git de kendine başka bir uşak bul.

Soytarı

(seyirciye yönelerek konuşur)

Dedi ve küstü.

Ama sonunda onun gönlünü almayı başardım.

Soytarı

Üstadım, bir romanı herkes okur ama ayırdına herkes varamaz. Biz işin içine rengârenk manzaralar katacağız. Az anlaşılır olacak... Daha çok uydurmalarla dolu, ama bir damlacık da gerçeklik… Herkesin beğenebileceği bir içecek böyle hazırlanır. Her şeyi görmüş, kendisi olmuş seyirciyi zaten memnun edemezsin. *(seyirciyi kastederek)* Aramızda Faust'u okumuş olanlar var, hatta değişik versiyonlarını seyretmiş olanlar var. Goethe'nin bir zamanlar içinde bulunduğu edebiyat akımı Sturm und Drang'ı bilenler var! *(seyirciye yönelerek)* Fırtına ve coşku! *(Yazara yönelerek)* Bilmeyenler

de var. Biz, bilmeyenleri, oluşum halindekileri memnun edelim yeter.

Yazar

O halde bana o oluşum halinde bulunduğum, düşler kurduğum zamanlarımı geri getirin...

Müdür

Söz yeter. Artık işe başlayalım. Öyle bir iş olsun ki modern çağa ayak uydursun! İzleyicinin hoşuna gidecek dekoru, makineleri esirgemeyin sahnemizden. Yıldızları, ateşi, gökyüzünü ve hayvanları, kuşları yağdırın sahnemize...

Soytarı

(Seyirciye yönelerek)

Dedi ve cebimize 500 Lira sıkıştırıp gitti... Olur mu hiç? Faust bu! Bütçeyi duyan oyuncular kaçtı. Teknisyenler ortadan kayboldu. Oyuncu yok! Teknisyen yok! Dekor yok! Bir tek ben kaldım. Efendim, elimdeki bu kumanda vasıtasıyla oynayacağım oyunu artık. Bütçe yetersizliğinden dolayı bütün malzeme evde yapıldığından, her an teknik bir aksaklık çıkabilir. Şimdiden kusuruma bakmayın. Eğer hazırsak, uyduysanız haz'rolan bu soytarıya, buyurun Faust'un cenaze namazına!

(Elindeki kumandayla görüntüyü başlatır ve ışığı değiştirir. Görüntüde evren, ses efektleri ya da uhrevi bir ezgi, ışık yeşil ve beyaz karışımıdır. Sahne biraz loşlaşır)



Soytarı

Tanrı katındayız! Yukarılarda bir yerlerde... Tanrı melekleriyle konuşuyor.

Efendim, üç melek Refail, Cebrail ve Mikail Tanrıyla konuşur. Gökyüzünden yeryüzüne ve insanlara övgüler düzerler. *(Soytarı birkaç kart çıkarır ve seyirciye yönelir)* Efendim, bütün karakterleri benim canlandırmam mümkün olmadığından üç meleğin sözlerini sizlerden birilerinin okumalarını rica ediyorum. *(gönüllü olanlara kartları dağıtır)* Bakalım melekler insanlara dair neler diyor.

Refail

Kavranılmaz yükseklikteki bir yapıt; Aynı ilk günkü gibi…

Cebrail

Onları seyretmek meleklere güç veriyor. Aynı ilk günkü gibi…

Mikail

Onlar yüce eserler. Görkemli! Aynı ilk günkü gibi…

Soytarı

(Doğaçlama olarak seyircilerin okumalarına yorumlar yapar)

O sırada araya kaynamış olan Mephisto ise her zaman olduğu gibi işe çomak sokmaktadır. Bildiğimiz şeytan canım... Şeytan! Bunun örneklerini sinemada gördük, Al Pacino, Robert de Niro, Ali Poyrazoğlu canlandırdılar. Ama ben etkilerinde kalmamak için hiç birini seyretmedim. Ben özgün bir örneği model aldım, Bizim hanımı örnek aldım.

(cebinden çıkardığı gözlüğü takarak Mefisto'ya dönüşür)

Mephisto

Ben övgüler düzemeyeceğim diğerleri gibi; insan dediğimiz Dünyanın küçük tanrısına... Hep aynı! İlk günkü gibi, tuhaf... Ona gök ışığından bir parça verdin - o buna akıl diyor – ve bu aklı da yalnızca her hayvandan daha hayvanca yaşamak için kullanıyor.

Tanrı

Hep şikâyet için mi gelirsin buraya? Beğenmez misin hiçbir şeyi bu dünyada?

Mephisto

Hayır! Orası gerçekten kötü… Üzülüyorum insanların perişan haline; İşkence etmek istemiyorum zavallılara ben bile.

Tanrı

Faust'u tanıyor musun?

Mephisto

Şu doktoru mu? Hani, hem yeryüzünün hem de gökyüzünün tüm hazzına ulaşmaya çalışan. Doyuramaz kimse ol çılgını.

Tanrı

Şimdi aklı biraz karışık, ama aydınlığa kavuşturacağım onu yakında. O şimdi kuru bir dal parçası. Ancak, unutma, bir bahçıvan kuru bir dal parçasından ibaret bir fidan diktiğinde, zamanı gelince onun çiçekler açacağını, meyveler vereceğini de bilir.

Mephisto

Öyle ise bir iddiaya girelim. Ben o kuru dal parçasını kendi yoluma çekmesini bilirim. Bakalım elma mı verecek yoksa tıpkı yaşlı teyzem yılan gibi toprak mı yiyecek.

Tanrı

İyi bir insan, karanlık arzuların içinde bunalsa da, asla ayrılmaz doğru yoldan. Senden nefret etmem. Çünkü inkârcı ruhlar arasında beni en az üzen soytarıdır. Öyle olsun! Sana bırakıyorum onu. Yapacağını yap ve karşımda utan!

(tanrının uzaklaştığını gösteren bir yankı sesi yapar)

Mephisto

Arada bir ihtiyarı görmeye gelirim. Onunla aramı bozmaktan çekinirim. Tanrı'nın Şeytan'la insanca konuşması ne güzel! Bakalım Faust Efendi evinde neler yapıyor?

(Elindeki kumandayla ışığı ve görüntüyü başlatır. Sahne mavi ve beyaza dönüşürken, Gökyüzünden yeryüzüne inildiğini simgeleyen ve simya, matematik formülleri, anatomiyi imgeleyecek iskelet gibi görüntüler akar)



(Görüntü Faust'un kafasında olup biten karmaşayı verir. Oyunculuk bundan sonraki bölümde dramatik bir modda canlandırılır. Faust'un karamsar ruh haline bürünen anlatıcı iskemleye oturur. Elinde bir şırınga şişesi vardır)

Faust

Ne cehennemden, ne de şeytandan korkuyorum. Ne dünya malında ne de şan şöhrette gözüm var. Hiçbir şey bilmiyoruz. Bilmediklerimi saymak bütün yaşam sevincimi yok ediyor. Bir köpek bile böyle bir hayatı sürdürmeyi istemez.

Felsefenin, hukukun, tıbbın ve maalesef ilahiyatın eğitimini ateşli bir çabayla aldım. Ama ben yine biçare ve işte yine aynıyım. Eskisinden daha akıllı değilim!

Doktorlar, hocalar, yazarlar, papazlar, bilmişler bana üstat diyorlar…

Yolda yürürken köylüler saygıyla eğiliyorlar. Doktor olan babama ve bana methiyeler düzüyorlar. Humma salgınlarında, hastalıktan kırılanların evlerinden babamla birlikte girip, yalnızca biz sağ çıkmıştık oysa.

(ilaç şişesini alır)

Babamın hazırladığı bu iğrenç şurubu içen hasta ölürdü. Kimin derdine derman olduğumuzu soran yoktu ki. İşte biz baba oğul; bu cehennemi şurupla şu vadileri, şu tepeleri vebadan daha beter kasıp kavurduk. Bu şuruptan binlerce insana verdim. Çoğu öldüler. Şimdi arta kalanlar, sanki bir evliyaymışım gibi karşımda eğiliyorlar.

Evreni en içinden kavrayan gücü nereden öğreneceğim? Bunun için vazgeçmem gereken neler var?

(Elinde bulunan kumandayla belli etmeden görüntüyü başlatır. Görüntü, dolunay gökyüzünde romantik bir müzik eşliğinde yol alır)

Şu masanın başında kaç gece yolunu gözümü kırpmadan beklediğim dolunay… Kitap ve kâğıt yığınları üzerinden görünen kederli dost; acılarıma son bakışın olsaydı bu!

Dağ tepelerinde senin loş ışığınla yürüsem; Mağaraların çevresinde perilerle dans edebilsem; çimenlerde senin alaca ışığında gezinsem ve bilginin olanca yükünden sıyrılıp senin şebneminde yıkanarak sağlık bulabilsem!

(kendinden geçer. Görüntü ve müzik bitince silkinir)

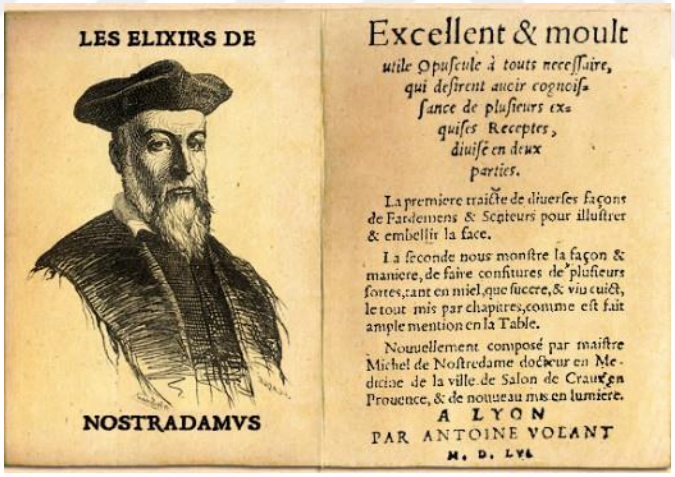
Hala bu zindandayım. Kurtların kemirdiği tozlu kitap yığınları, is tutmuş parşömenler; tüpler, tenekeler, ecdattan kalma bilumum ıvır zıvır, hayvan iskeletleri, ölü kemikleri…

İşte benim dünyam bu! Dünya denirse buna. Sadece is ve küf var çevremde.

Peki bu kitap yığınları? Beni güveler âlemine hapseden binlerce döküntü, hurda… İnsanların dört bir yanda çile çektiğini anlamak için binlerce kitap okumama gerek var mı?

Bunları bırak! Ötesine geç! İşte, Nostradamus'un şu gizemli kitabı bana yetmez mi?

(kumandayla Nostradamus'un kehanetler kitabının ilk sayfasının görüntüsünü girer)


LES ELIXIRS DE

NOSTRADAMVS

Excellent & moult

utile Opuſcule à touts neceſſaire, qui deſirent auoir cognoiſſance de pluſieurs exquiſes Receptes, diuiſé en deux parties.

La premiere traicte de diuerſes façons de Fardemens & Sceteurs pour illuſtrer & embellir la face.

La ſeconde nous monſtre la façon & maniere, de faire confitures de pluſieurs ſortes, tant en miel, que ſucere, & viu cuict, le tout mis par chapitres, comme eſt fait ample mention en la Table.

Nouuellement compoſé par maiſtre Michel de Noſtredame docteur en Medicine de la ville de Salon de Craux en Prouence, & de nouueau mis en lumiere.

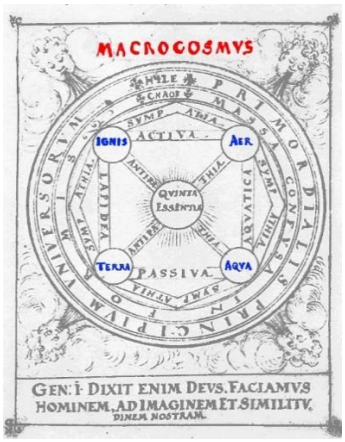
A LYON

PAR ANTOINE VOLANT

M. D. LVI.

İçim nasıl da alevleniyor. Bunları yazan bir tanrı mıydı yoksa? Yoksa ben de bir tanrı mıyım?

"Ruhlar evreni kapalı değildir, senin duyguların kapalıdır" demiş ya âlim ancak şimdi anlıyorum onu.



(görüntü, macrocosmos'u gösteren resim)

Nasıl her şey aynı bütünde örülüyor, biri diğerinde canlanıyor ve yeşeriyor. Tüm evren ahenkle çınlıyor. Nerede, nasıl kavrayacağım seni ey sonsuz doğa?



(görüntü "Flammarion engraving")

İşte bu bende farklı bir etki yapıyor. Baksana şu seyyaha, görünenin, bilinenin ötesine uzatmış kafasını. Acaba orada neler görüyor?

Ne var orada, ne var orada? Bulutlar üzerime toplanıyor, dumanlar tütüyor, tavandan boşanan dalgalar sarıyor her yanımı.

Neye yarar bunca kitap? Yararlanılamayan mal taşınamaz ağırlıkta bir yüktür. Gözlerim şuraya takılıp kalıyor. O karşıdaki şişecik gözleri çeken bir mıknatıs mı?

Selam sana ey eşsiz şişe; huşuyla alıyorum seni elime! Sen tatlı uykuların timsali; göster ustana hünerini. Seni başkasına sunmayacağım, karar verme vaktidir şimdi. Sabahın onuruna!

(Şişeyi boğazına götürerek intihar etmeye yeltenir, yapamaz)

Ben inançsızım.

Soytarı

(aniden Faust'tan Soytarıya dönüşerek seyirciye yönelir)

Yapamadı! Zavallıcık. Amma düşünceler kafasında dönüp duruyor. Neler diyor mesela:

(Faust'u taklit ederek)
Bir zamanlar dualara oruçlara sığındım.
Dua ettim göklerin hâkimine
Son versin diye çaresiz dertlere.
İnsan neyi bilmezse ona ihtiyaç duyuyor
ve neyi bilirse onu kullanamıyor!
Güneş çekiliyor batıya yöneliyor,
Orada yeni bir hayat başlıyor.
Güneş çekilirken ne güzel bir rüyaya dalıyor insan!
Heyhat, ruhun kanatlarına
bedeninkiler o kadar kolay uyamıyor!
Benim bağrımda iki ruh yaşıyor. Birisi aşk ateşi: bütün organlarıyla dünya hayatına sarılır. Diğeri ise şu toz toprak arasından sıyrılıp ulu atalar ülkesine yükselmeyi ister.

(kumandayla müziği başlatır, ışık genel aydınlatmaya dönüşür. Yine bir sirk müziği havası girer. Soytarı bavulundan çıkardığı bir balonu bükerek köpeğe dönüştürürken bir yandan da seyirciye konuşur)

Soytarı

Bir finocuk, kara bir fino… Öyle farz edelim… Yaptığı bir gezide musallat olur Faust'umuzun başına.

(Bitirdiği balondan köpek oyuncağını seyirciye verir ve elden ele vererek köpeğin kırlarda koşuşturmasını canlandırmalarını ister. Köpek elden ele gezerken o da Faust'u canlandırmaya başlar)

Faust

Ekinlerin arasında gezinen şu kara finoya bak. Çevremde geniş daireler çizerek bana yaklaşıyor. Bana kalırsa ayaklarımın çevresine bir bağ çekmek için yavaşça büyülü düğümler atıyor. Buraya gel benimle dost ol. Evime gir…

Ama yaramazlık etme! Sağa sola koşup durma. Kapının eşiğinde ne kokluyorsun öyle? Sobanın arkasına yat. Yastıklarımın en yumuşağını sana veriyorum. Seni saygın ve uslu bir konuğum olarak ağırlayacağım.

Mırıldanma köpeğim. İnsanların anlamadıkları şeylerle alay etmelerine alıştık. Şimdi köpek de onlar gibi mırıldanıyor!
Bu coşkuyla Ahdi Cedid'i tercüme edeceğim.

(Kumandayla müziği ve görüntüyü başlatır. Gerilimli ve bas beatlerin hâkim olduğu bir müzik girer. Görüntüde önce soluk renkler vardır. Sahne ilerledikçe alevlere dönüşecektir)

Dinle bakalım.

"Önce söz vardı" *(takılır, hayır manasında kafasını sallar)* Söze böylesine yüksek paha biçmek olanaksız. (havlama) Değil mi? Başka türlü çevrilmeli.

"Önce anlam vardı" *(takılır)* her varlığı yaratan ve birleştiren şey, anlam mıdır? Daha doğrusu "önce güç vardı" demeli. Hırlayıp durma öyle. Tamam, evet… "önce iş ve eylem vardı" diye yazıyorum.
Bana bak seninle odayı paylaşacaksak hırlamayı, vızıldamayı kes. Böyle can sıkıcı birisine katlanamam. İkimizden biri bu odayı terk etmeli. Anlaşıldı, kapı açık. Çıkabilirsin.

O da ne? Hayal mi gerçek mi? Köpek uzuyor, genişliyor. Bir köpek gövdesine benzemiyor artık. Eve ne getirmişim ben? O… Ben seni tanıyorum. Arkadaş, sen cehennemden mi kaçtın? Seni kutsal alevle dağlıyorum.

(Perdenin arkasına geçer. Görüntüde alevler vardır. Faust'un gölgesi görüntüye düşer, balonu patlatır. Gözlüğünü takarak sahneye gelen oyuncu Mefisto'yu canlandırır. Bundan sonraki bölümde gözlük takıp çıkartmak vasıtasıyla Faust ve Mefisto karakterleri oynanır.)

Mefisto

Bu gürültü de ne? Bilgin üstadı selamlarım. Efendime nasıl bir hizmette bulunabilirim? Emrinize amadeyim.

Faust

Sen! Senin adın ne?

Mefisto

Demin sizi dinledim " önce söz vardı"… Sözü küçümseyen ve görünenin ardındakine dalmak isteyen biri için ne yavan bir soru: "senin adın ne?"

Faust

Sen o ifritsin, sen o bozguncusun, sen o yalancısın…

Mefisto

Bu kadar mı? Ben, sürekli kötülük yapmak istemesine karşın, iyilik yapan o gücün bir parçasıyım. *(seyirciye yönelir)* Anlamadı… *(tekrar Faust'a yönelir)* Ben sürekli inkâr eden bir ruhum. Bunda da haklıyım. Çünkü bütün yaratılanlar sonunda yok olmaya yazgılıdır. Bu yüzden hiçbir şey yaratılmasa daha iyi olmaz mıydı?

Ben ışığı doğurmuş olan karanlığın bir parçasıyım… Gelecek sefer bu konuda daha çok görüşürüz. Şimdi gidebilir miyim?

Faust

Benden izin mi istiyorsun gidebilmek için? Anladım. Cehennemin de kuralları varmış demek. Köpek giren, şeytan olarak çıkamıyor…

Mefisto

Evet. Daha henüz keşfedilmedi ama kural şu: "first in first out" yani ilk giren ilk çıkar diyelim. Girmede serbestiz ama çıkmada değil.

Faust

Geniş evrende gezinip duran ruh! Sana ne kadar yakın hissediyorum kendimi.

Mefisto

Sen kendince anladığın ruha benziyorsun. Bana değil.

Faust

Sana değil de kime? Tanrının bir sureti olan ben, sana bile benzemiyor muyum? Neyin taklidiyim ben?

Mefisto

Taklit! Güzel bir konuya parmak bastınız üstadım. Taklit! Dolunay ışığının altında yanıp yakınıyordun tıpkı bir Yunan trajedisi gibi. Günümüzde pek değer veriliyor bu dram denen Taklit sanatına. Hatta sıkı bir komedinin bir politikacıya ders verebileceğini iddia edenler var. İyi de ya politikacının kendisi bir komedyense? Sen bu kıçı kırık dram sanatınla ancak çocukları ve maymunları hayran bırakabilirsin. İnsana insanı maymunla anlatma sanatı… Sorarım sana Faust neredesin? Trajedi misin, komedi misin? Biz ruhlarla aynı düzeye yükselmeye çabalayan yüreğin nerede?

Faust

Seninle bir anlaşmaya varabiliriz.

Mefisto

Bilmem ki ne desem, yerim dar ama… Sana vaat edeceğim şeyin tadını çıkaracaksın. Zekân için söylüyorum: Bir saatte tekdüze geçmiş bir yıldan daha fazla kar sağlayacaksın.

Faust

Oyun oynayacak kadar genç değilim. Ama arzusuz duyamayacak kadar ihtiyar da değilim.

Mefisto

Hayatını sırtlan gibi kemiren yazgınla uğraşmaktan vazgeç. Benimle birlikte yaşam yolunu yürümek istersen, hemen emrine girmeye hazırım! Sana arkadaşlık ederim, uygun görürsen uşağın ve hizmetçin olurum. Maymunun olurum yani…

Faust

Ama neyin karşılığında?

Mefisto

Aman canım, öbür dünyada da aynı hizmeti sen bana yaparsın. Daha hiç kimsenin görmediği şeyleri vereceğim sana. Ama ölümlü kalımlı dünya, birkaç satır bir şeyler karala karşılığında… Bir damlacık da kanınla imzalarsın.

Faust

Bir belge istiyorsun ha, ukala! Fakat yazılı ve mühürlü bir kâğıt, herkesin çekindiği bir hayalettir. Söz daha kalemin ucundayken donar. Pekâlâ…

Kendimi esrimeye, en fazla acı veren hazza, sevgi doğuran kine, güç veren üzüntüye adıyorum. Tüm insanlığın yazgısını kendi içimde yaşamak istiyorum. *(imzalar).* Peki, nasıl olacak bu?

Mefisto

Çaresini buluruz canım efendim. Ne demişler "Ars Longa Vita Brevis", sanat uzun, hayat kısadır. Öncelikle elini taşın altına sokacaksın ve bu mağaradan çıkacaksın. Yoksa bu mağaraya kapanıp söyle diyen insanlardan olursun: "Tatil zamanları en sevdiğim şey savaştan ve onun yıkımından bahsetmektir. Varsın senden uzakta, halklar birbirinin kafasını patlatsın. Sen pencerenin kenarında, elinde kadehin; nehirden geçen hoş gemileri seyret. Yeter ki evinde her şey hiç değişmeden sükût içinde kalsın"… Aynı ilk günkü gibi…

Güç mü istiyorsun? Altı beygirin gücünde ve hızında koşabilir misin? Altı beygir satın aldığında onların gücü de senin olmuyor mu? Hele şu çevrene bir bak… Yüzlerce beygirin gücünü satın almış insanlar görüyorum. Park yerlerinde şaha kalkmak için beklemede. 60 beygiri olan 70 beygir yapmak sevdasında. Şeytan bunun neresinde?

Yeter, buradan gidelim. Nasıl bir azap yeri bu böyle?

Evet, Faust Efendi haydi yola koyulalım. Bu bedava inceleme gezisi çok yararlı olacak. Mantomuzu açıp uçarak gideceğiz. Hafif olursak çabuk yükseliriz. Yeni yaşam yolunu kutlarım. İlk işimiz gençleştirmek seni. Bir büyücüye gidiyoruz.

(kumandayla müziği girer. Gerilimli bir sirk müziği başlar. Büyücüyü canlandıran oyuncu müzik eşliğinde oynar)

Büyücü

Aman efendim, Şeytan Hazretleri! Hoş Geldiniz safalar getirdiniz. Merak buyurmayın efendim, burada sizi kimseler tanımıyor. Herkes sizi bir başkası sanıyor. Çoktan masal kitaplarına geçtiniz, efsane olmayı seçtiniz.

Beyefendi? *(Faust'u kastederek)* Haa! Gençleşmek için buradalar. Bunun iki yolu var ve birisi bedava. Bunu parasız, doktorsuz ve büyüsüz yapmak istiyorsan aklını sınırla ve kırlara çık. Başla toprağı çapalamaya. Ektiğin organik sebzelerle beslen ve sığırlarla sığır gibi yaşa. İnan, bu seni seksen yaşına kadar götürür. Yok, benim işim acele diyorsan o halde kocakarıya gelmelisin.

(elindeki plastik topla ve bir koreografiyle müziğin ritmine uygun oynayarak, bir büyüye başlar)

İşte dünya böyle

İner, çıkar öyle

Döner durur sürekli

Çın çın eder vurunca

Bin parçaya bölünür kırılınca

Camdan gibidir dışı

Ama boştur içi

Kildir onun özü

Gömemezsin dönmüş bir gözü

(Büyü biterken müzik de biter. Elindeki topu Faust'a uzatır. İksiri içerken gençleşen Faust'u oynamaya başlar)

Faust

Şu işe bak, gençleştim! Ellerim, ayaklarım, tavırlarım gençleşti! İlk seferde bana bunu yaptın. Daha neler göstereceksin kim bilir? Neyi gösteriyorsun? Bir şey mi var orada?

(ilerdeki, hayali bir görüntüye bakakalır)

Gördüğüm nedir? Ne tanrısal bir tablo görüyorum bu sihirli aynada? Bu, en güzel kadının tasviri! Olanaklı mı bu? Bir kadın böylesine güzel olabilir mi? Yoksa ben bütün göklerin özünü mü görüyorum? Böyle bir şey var olabilir mi dünyada? Konuşacağım onunla!

Güzel küçük hanım izin verir misiniz size eşlik edeyim?

(kızın tavırlarını taklit ederek)

"Ne güzelim ne de küçük hanımım, evime kendi başıma gidebilirim" dedi ve gitti. Onu bulup bana getirmelisin. Bu hoş genç kızı bu gece kollarımın arasına alamazsam anlaşmamız bozulacak.

Mefisto

Bir çocuk çocuktur, oyuncaktan hoşlanır ama yemin ederim ki buna bayılacaktır. *(balondan bir halka yapar)* Biz içerisi izleyicilerle dolu bir salonda değilmiş gibi yapalım ve oltaya taktığımız bu yemi Margaret adlı güzelin önüne atalım.

Margaret

(koşarak içeri giren Margaret'i oynar)

Evinize kadar eşlik edebilir miyim dedi bana. Kimdi acaba? Kalbim nasıl da çarpıyor.

(Balondan kolyeyi fark eder)

Bunu buraya kim bırakmış? Oysa ben burayı kilitlemiştim. Aman tanrım. Böyle bir şeyi ilk kez görüyorum. Bir mücevher. Bir kadın bu mücevherle en yüksek tabakaların davetlerine gidebilir. Bu bana yakışır mı? *(takar)* insan bunları taktı mı hemen değişiveriyor. Bu iyi güzel ama sorunlar salt bu gibi şeylerle bitmiyor ki. *(çıkarır)*

Mefisto

(Öfkeli)

Lanet olsun, canı cehenneme… Olmadı Faustcuğum, Gretcik'e verdiğim mücevheri bir papaz çalmış. Gretcik'in anası mücevheri görmüş. "Çocuğum" demiş "haram mal insanın ruhuna azap verir, kanını kurutur. Bunu Meryem Ana'ya adayalım". Biçare Gretcik de dudağını bükmüş tabii. Bunu duyan bir papaz demiş ki: "Kurtuluş bundadır.

Vaz geçmeyi bilen karlı çıkar. Kilisenin dayanıklı bir midesi vardır. Kim bilir kaç ülkeyi yiyip yutmuş, asla sindirim güçlüğü çekmemiştir. Aziz hanımlar haram malı yalnızca kilise sindirebilir." "Tanrı sizi kutsasın yavrularım."

Eğer bir şeytan olmasaydım, kendimi hemen bir şeytana teslim ederdim.

Ama merak etme ben ne de olsa şeytanım. Olayların altından girip üstünden çıktım ve işleri ayarladım. Yürü şimdi. Gretcik'in komşusuna gidiyoruz. Gretcik bu akşam orada. Ben komşu kadını uzaklarda olan kocasının öldüğü yalanını uyduracağım sen de ölüme şahit olan tanığı oynayacaksın. Ben onu oyalarken sen de yapacağını yapacaksın.

Mefisto

Ne? Yalancı şahitlik yapamam da ne demek? Eh be adam! Yalan yere tanıklığı hayatında ilk kez mi yapıyorsun? Siz insanlar var olduğunuzdan bu yana tanrının kafasından ve yüreğinden geçenleri büyük bir hitabetle sanki kendiniz tanrıymışçasına vaaz etmiyor musunuz? İşte geldik…

(kadına konuşarak)

Ah sevgili bayan gerçekten çok üzgünüm. Bu bey de şahit olanlara. Son nefesinde sayıklıyordu "karıma önce çocuk, sonra ekmek sağlayacağım diye rahat yüzü görmedim. Tek emelim ona doya doya yiyeceği kadar ekmek sağlamak oldu". *(Faust'a hadi işareti yapar)* ben size olanları içerde anlatırken, bu bey de yapacağını yapsın.

Faust

Senin bir bakışın, bir sözün bana dünyanın tüm bilgilerinden çok keyif verir. Verin ellerinizi öpeyim.

Margaret

Bu elleri nasıl öpebiliyorsunuz. Onlar öyle çirkin ve sert ki. Küçücük bir evde yaşıyorum. Yemek hazırlamak, toz alıp süpürmek, sağa sola koşuşturmak… Babam öldü, kız kardeşim öldü. Kız kardeşimin bebeğini büyütüyorum. Ağabeyim askerde. Ve benim değersiz bu konuşmamın sizin gibi görüp geçirmiş bir adamı eğlendiremeyeceğini biliyorum.

Faust

İnan bana, sadelik ve alçakgönüllülük, değerlerini sevgiyle dağıtan doğanın en yüce armağanıdır… Ne yapıyorsun öyle?

Margaret

Halime gülmeyin. Bu sadece bir oyun. *(elindeki hayali çiçeğin yapraklarını koparır)* Seviyor sevmiyor. *(Son yaprağı sevinçle koparark)* Seviyor!

Faust

Seni seviyorum!

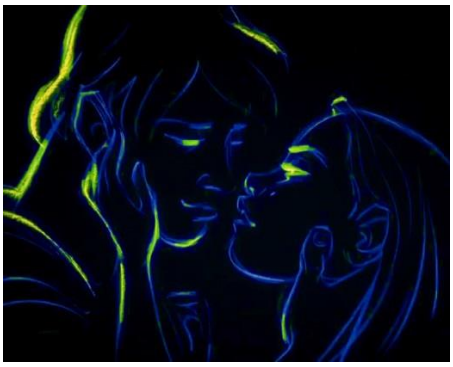
Margaret:

Heyecandan titriyorum.

Faust

Gel benimle!

(Perdenin arkasında kaybolurken görüntü ve müzik girer, animasyon görüntüde genç bir erkekle kadının buluşmaları yer alır)



(soytarı eşarp takmış olarak komşu kadının kılığında girer. Kadın penceredeki komşusuyla konuşur)

Komşu Kadın

Martha! Martha! Martha diyorum, neden açmıyorsun pencereyi? Belki söyleyecek bir şeylerim var. Ne oldu bizim Margaret'e? Duymadın mı? Birtakım adamlar gidip geliyor evlerine: geceli, gündüzlü! Eskiden dini bütün bir kızdı, şimdi ne oldu birden bire. Bunun abisi var ya, Valentin, asker olan! Bir duyarsa bunların gözünü oyar.

(birden bir çığlık atar) Aman! Valentin! Buralara gelmiş. Çekmiş kılıcını! Bana bak, akşama bana gel börek yaptım.

Valentin

Şu gelen ikisi onlar mı? Eğer öyle ise beyinlerini patlatacağım. Buradan sağ çıkamayacaklar.

Hey sen! Faust sen misin? Kardeşimin namusunu iki paralık eden? Alçak namussuz. Çek kılıcını, erkek gibi dövüş benimle! Canın cehenneme!

(görüntü girer. Gölge oyunu şeklindeki görüntüde düello yapılır)

Mefisto

Korkma doktor korkma! Kılıcını çek ve saldır. Ben onun kılıcını tutarım.

Valentin

Sanki şeytan kılıç sallıyor, ne oluyor böyle elim tutuluyor.

Mefisto

Sapla kılıcını!

Valentin

Aahh!

Mefisto

İşte bu kadar! Öldürdün onu! İşini bitirdin. Katil oldun! Uzaklaşalım buradan. Hemen ortadan kaybolmalıyız. Ben polisle iyi anlaşırım ama ceza mahkemesiyle aram pek iyi değildir. Kaaaç!

Şu işe bak göz açıp kapayana dek geldik. Eee, Şeytan olmanın faydaları. Burası Broken dağı! Benim dağım. Hem bu gece burada bir bayram kutlanıyor. Bunu görmen lazım! Walpurgis gecesi derler buna. Ben buranın ev sahibiyim. Saklanmak için bundan iyi bir yer, bundan iyi bir zaman bulamazdık. Bak bak bak, ateşler yakılmış bile… Dans edenler, yiyenler, içenler, sevişenler… Ooo! Daha da gelenler var… Gel birlikte izleyelim…

(kumandayla görüntüyü girer. Görüntüde dağa gelmekte olan tiplemeler akar)



Büyücü

Broken'e tırmanıyor büyücüler

Ekin sarı tohum yeşil.

Önde yaban horozu

Ardında kalabalık korosu

Bir ses

Hangi yolu yürüyüp buraya geldin?

Başka ses

Ilsenstein üzerinden. Orada baykuşun yuvasına bir göz attım, gözlerini belerte belerte öyle bir açtı ki!

Kadın

Yolda söze dalmayın Kadınlar arkada kalmayın

Hedefe en çabuk varan kadındır, kadın!

Erkek

Aldırmayın onun sözüne

Kadın bin adım da gitse

Sürekli koşsa bile

Erkek bir adımda geçer öne

Bir ses

Beni de yanınıza alın. Üç yüz yıldır tırmanıyorum. Hala tepeye varamadım.

Kadın

Uzun zamandır yerimde sayıyorum.
Diğerleri nasıl bu kadar ilerleyebildiler?

Evde hiç huzurum yok.

Burada da huzura kavuşamıyorum.

General

Bir ulusa ne kadar hizmet ederseniz ediniz, güvenilmez. Çünkü, Dikkaaat emir komutaaaa!

Eski bakan

Şimdiki zamanda dürüstlükten hayli uzaklaşılmıştır. Asıl altın çağ bizim yönetimde olduğumuz zamandı.

Yazar

Ilımlı ve mantıklı bir yapıtı bu gün kim okuyor? Yeni nesil? Saygısızlığın bu kadarına hiçbir zaman rastlanmamıştır.

Güzel kadın

Küçük elmalar için çok isteklisiniz, üstelik cennetten beri!

Perdeci

Başlıyor başlıyor! Yeni oyunumuz başlıyor! Yedi piyesin sonuncusu! Yazan da amatör oynayan da!

Tiyatro müdürü

Bu oyun tutmazsa yandık! Vergi ayı geliyor. Aa! Kral Oberon!

Oberon

Kral ve kraliçe düğünlerinin ellinci yılını kutluyorlar. Maiyetim geliyor mu izlemeye?

Ariel

Ariel gökyüzü gibi duru ve temiz sesiyle güzelleri de çeker buraya… it's now or never…

Henüz oluşan ruh

Örümcek ayaklı, kurbağa karınlı, minicik kanatlı… Böyle bir hayvan yok, ama böyle bir şiir var.

Meraklı gezgin

Aaa! … Bu bir maskara alayı mı? Şurada gördüğüm Oberon mu yoksa? (fotoğraf çeker)

Ortodoks

Ne tırnağı ne kuyruğu var, buna karşın Yunan Tanrıları gibi, kuşkusuz o bir şeytan!

Kuzeyli Sanatçı

Şu anda duyabildiklerim, hissedebildiklerim taslak halinde. Sıcak denizlere, İtalya'ya gitmeliyim.

Özdil meraklısı

Beni burada işlendirmek erinç verir. Oberon Öldü mü? Isız acun kaldı mı?

Genç büyücü kadın

Büyülerimi çırılçıplak yapıyorum.

Genelev Kadını

İnşallah ihtiyarlamadan çürüyüp gidersin.

Orkestra şefi

Sivrisinekler! Çıplak kadının başında toplaşmayın. Kurbağalar, Ağustos böcekleri siz de uyumunuzu kaybetmeyin. Ses veriyorum: Aaaaa!

Fırıldak

(*bir tarafa*) Ne iyi topluluk ne büyük bir uyum! (*öbür tarafa*) Bunlar başarılı olsun, kendimi cehenneme atacağım. (*Öbür tarafa*) harika harika!

Eleştirmen

Bizler küçük ve keskin birer böcek olma özelliğimizle sevgili atamız şeytana

saygılarımızı sunarız.

Esin perilerinin ecesi

Şu büyücüler ordusu içinde kendimi yitirdim. Ben neredeyim ben kimim? Haa Esin! O neydi? Haa ben onun ecesiyim. Bekleyin biraz geliyorum…

Eski "zamanın Dehası"

İnsan zeki insanların yanında adam olur. Gel eteğime yapış.

Dünya Vatandaşı

(*Şaşkın, etrafı izleyerek geçer*)

Dansçı

Davul sesleri duyuyorum. Bir ritüel bu! İç tepi, iç tepi..

Dans Ustası

Herkes dans ediyor. Kamburu hopluyor, hantalı zıplıyor.. Hıh…

Mantıkçı

Ne eleştiri, ne kuşku benim düşüncemi değiştirebilir. Şeytanın bir kimliği olmasaydı nasıl var olabilirdi?

İdealist

Varlık benim için adamakıllı azap haline geldi. Alabildiğine üzgünüm ama direncimi yitirmemeliyim.

Metafizikçi

Ben onun gibi değilim. Burada olduğuma çok memnunum. Elem tere fiş.

Kuşkucu

Şunlar ufak ışıltıların ardında gidiyorlar ve zenginleşeceklerini sanıyorlar. Şeytandan sürekli kuşkulanmalı. Onun için burası tam aradığım yer… Mi acaba?

Orkestra şefi

Aaaah!. Kurbağalar, ağustos böcekleri! Ne oluyor öyle? Kifayetsiz amatörler. Sinek burunlar! Siz de sanatçı mısınız?

Girişken

Bu yaratıklar ordusuna bir isim vermeliyiz. " Gamsızlar"… Güzel! Durmak yok, yola devam, devam…

Beceriksiz

Zamanında biz de bir iş tutmuştuk ama şimdi işimiz tanrıya kaldı. İttirmeyin, yürüyoruz işte… Tüh yiyecek torbasını unuttum.

Mefisto

İşte burada oyunumuzun ve esprimizin öyle bir yerine geldik ki insanlar bilinçlerini yitiriyorlar. Bulut yığınları ve sis katmanı yukardan aydınlanmaya başladı. Yapraklar arasındaki hava ve sazlar arasında esen rüzgâr gibi her şey dağılıp gidiyor! Ve zaman göreceli bir kavram… Bu Walpurgis gecesinde geçirdiğimiz saatler, başka bir yerde aylara hatta yıllara denk geliyor.

(görüntü biter)

Faust

(Elinde bir gazeteyle şaşırmış olarak girer)

Rezil, alçak ruh çok uzun bir zaman geçmiş. Bunu benden gizledin. Şu habere bak! Margaret düşkünlük ve karamsarlık içinde acınacak bir halde. Uzun süre süründükten sonra suçlu olarak yaftalanıp yakalanmış. Annesini zehirlemiş! Çocuğunu boğmuş! İdam edilmiş! İdam etmişler! Sen ise beni bu sırada tiksindirici eğlencelerle oyalıyorsun. Köpek!

(Yıkılmıştır. Ağlayarak sürünür)

Mefisto

Nasıl? Kitaplarda yazdığı gibi değilmiş değil mi? Kitabi bilginin dışına çıkmayı sen istememiş miydin? Efkârlanma! Seni Truvalı Helen'le tanıştırınca bunların hepsini unutacaksın. Ne yapacaktın yani, Gretcik ve çocuğun ile küçük, mutlu bir dünya mı

kuracaktın kendine. Sen dünyayı istiyorsun. Uçmak istiyorsun ama başının dönmeyeceğinden emin değilsin. Şimdi sana dünyayı değiştirme şansını vereceğim. Şu uçsuz bucaksız denize bir bak hele! Denizin taşıdığı o muazzam enerji dur durak bilmeden gelip gidiyor; bir kırıntı bile doğurmadan! Sinir bozucu değil mi?

Faust

Ben istemezsem hiçbir şeytan var olamaz. Ben yaratmadan önce dünya yoktu. Güneşi denizden ben çıkardım. Ayın hareketleri benimle başladı. Ben içimden doğduğu gibi özgür, kendi iç ışığımı izlerim; ışığı önüme karanlığı arkama çekerim.

Mefisto

Özgün! Boynuz kulağı geçer derler. O halde artık şuna da pek gerek kalmayacak gibi.

(gözlüğünü çıkarır ve Faust'la birleşip tek kişiye dönüştüklerini ima eder)

Sen bensen ben de sensem. Birleşip dünyayı değiştirebiliriz. Nasıl olacak bu? Yürü, bir saraya gidiyoruz. Orada imparatorun maiyetine girip, bilgini ve aklını kullanarak göze gireceksin ve Dünyayı değiştirme şansını elde edeceksin.

(Eline imparatoru temsil eden bir kukla ile gelir. Bundan sonra soytarıyı oynayan anlatıcı Faust, Mefisto, Soytarı karışımıdır)

İmparator

Sadık uyruklarımı selamlarım. Herkesi burada görüyorum ama soytarı nerede

Soytarı

Elim bir kazaya kurban gitti. Ama merak buyurmayın onun yerine ben geldim.

İmparator

Eski Soytarı iyiydi, komikti. Komik bir şey söyle bakalım.

Soytarı

Yaklaşın efendim, yaklaşın, yaklaşın… Sizin için kukla imparator diyorlar.



İmparator

Hah hah haa! Bu fena değildi.

Soytarı

Gülersiniz tabi ağlanacak halimize! Kötü bir düşte gibiyiz efendimiz. Bir bozukluk diğerine eklenmiş, kanunsuzluklar kanun haline getirilmiş ve bir hatalar evreni doğmuş. Birisi sürüleri çalar, diğeri kadın çalar, mihraptan haç çalar, çanak çalar ve ortalıkta rahatça dolaşır ve bununla övünür… Halkın artan yakınışları ve sızlanmaları dalga dalga yükseliyor.

İmparator

Yakarışı yasaklarım.

Soytarı

Bağlaşıklarımızdan bize söz verilen yardım kuru bir çeşme suyu gibi kesildi. Ülke içinde desteklediklerimize de o kadar imtiyaz verdik ki verecek imtiyaz kalmadı. Kasalarımız tam takır kuru bakır. Biraz karanlık bir tablo oldu ama…

İmparator

Söyle bakalım maskara ne yapacağız bu durumda?

Soytarı

Dünyada sorunu olmayan yer mi var? Birinin şusu yok, diğerinin busu yok. Bizim de paramız yok.

İmparator

Bizim paramız yok. O halde bunu sağlayın!

Soytarı

Şu uçsuz bucaksız topraklara bir bakın. Mademki bu topraklar imparatorundur, toprağın altındakiler de onundur.

İmparator

Defalarca araştırttım bu topraklarda altın yok.

Faust

Efendim, para burnunuzun dibinde. Gözünüzün ucunda!

İmparator

Nerede?

Soytarı

İşte burada!

(Kukla İmparatorun elbisesinden siyah ponponu koparır)

İmparator

Bu kapkara taş ne işimize yarayacak?

Faust

Bunun adı kömürdür. Alev ve ışık saçan bu taşlar saltanatın görkemini çoğaltacak. Geleceğin ışıltısı bu kara taşın üzerinde yükselecek. Kara elmas diyecekler adına.

İmparator

Bu iş ne kadar sürer?

Mefisto

Çalışmalar başladı bile efendimiz… Madenler kazılmaya, borçlar ödenmeye başladı bile…

İmparator

Ne oldu, nasıl oldu?

Faust

Dahası da var. Henüz çıkarmadığımız madeni bile senetler yapıp satmaya başladık…

İmparator

Bu iyiliği sana borçluyuz. Bu gömülerin kazılması işini size veriyorum. Emrediyorum: Halkı refaha kavuştur.

Soytarı

(kuklayı bavula yerleştirirken)

Merak buyurmayın efendim ben işin başındayım. Sizin için sarayda eğlenceler tertip ettim. Siz eğlenmenize bakın!

Mefisto

Artık işin başındasın. Ben sadece sufle verdim. Sen başardın. Önce hayal kurdun sonra gerçekleştirdin şimdi de dönüştürmeye başladın! İşte bir ilerleme! Ama sen hiç yetinmek bilmediğine göre başka neyi arzuluyorsun?

Faust

Ne isteyebilirim ki? Halkın mutluluğu ve refahı… Kendime şöyle bir başkent isterdim: büyük alanlar, geniş caddeler, göz alabildiğine uzanan kenar semtler, hızla yol alan arabaların gürültüsü… Koca bir saray… Halkın çoğalması, rahat beslenmesi, dahası bir şeyler öğrenmesi. Yapıt her şeydir! Plan üzerine plan yaptım. Boşa giden deniz dalgalarını dize getireceğim. Bentler yapacağım, kanallar açacağım…

Mefisto

Bunun için kendi topraklarına sahip olmalısın. Uzaklardan davul seslerini duyuyor musun?

Faust

Savaş? Sağladığımız sahte servetlerin hükmü bitti demek ki! Kargaşa başladı, düşmanlar hortladı…

Mefisto

Ordunun başına geçip düzeni sağlarsan sınırsız toprakları ve sahilleri kazanırsın.

Faust

Orduya komuta etmek? Hiç bilmediğim bir oyun.

Mefisto

Şimdilerde her çocuk askercilik oynamayı seviyor. Dünyanın en kolay oyunudur: öldür öldürebildiğin kadar. Bizim neyimiz eksik? Biz de oynayalım.

(Görüntü girer. Faust görüntüde çoğalan kendi görüntüsü ile birlikte savaşa yürür)



Faust

Savaşı kazandım! Artık buralar benim yurdum! Alabildiğine uzanan bu engin sahiller benim! Artık denize hükmediyorum. Gemilerim dünyanın dört bir yanına uzanıyorlar. İnsanlığın ilerlemesi için plan üzerine plan yaptım. Yapıt her şeydir. Geleceğin dünyası ilerlemenin üzerine kurulacak…

Mefisto

İlerleme? Evet, ilerlenecek… Bilimde, sanatta hukukta, tıpta… Mesele şu ki, insanlar gelecekte bu ilerlemenin nimetlerini nasıl kullanacak? Çünkü…

Faust

Zaman benimle başlamadı, tarih te benimle bitmeyecek…

Mefisto

Sana bir sır vereyim. Hiçbir şeyden korkmayan ben, yalnızca bir kere korkuyla irkildim. Akıllı bir adamın konuşmasını dinlerken… Diyordu ki çevresindekilere: " Dostlarım, dinleyin beni! İlerlemenin nimetlerine tapınılmaya başlandığı zaman Şeytan'ın en büyük oyunu kendisinin var olmadığına insanları inandırmak olacaktır". Bunu duyunca korkuyla irkildim. Neden mi? Kendi gücümden… İlerde neler olacak görmek ister misin? *(gözlüğü verir)* Al şunu tak ve geleceğe bir bak bakalım neler göreceksin. İstersen insanlara seslen, bakalım seni duyacaklar mı? Sana kulak verecekler mi? Geleceğin görüntülerini izlerken biraz dikkatli bak. Belki orada dans eden tanıdık birine rastlarsın.

(Müzik girer)

Faust

Nun liebe Kinder gebt fein acht

Ich bin die Stimme aus dem Kissen

Sie kommen zu euch in der Nacht

Dämonen Geister schwarze Feen

Und Mein Herz brennt

Sevgili çocuklar dinleyin beni

Ben yastığınızın altından gelen sesim

Onlar size gece gelirler

Şeytanlar, hayaletler ve kara periler

Ve benim kalbim yanar

(Işık kararır. Geleceğin görüntüleri eşliğinde Mefisto dans eder)



Soytarı

(Sahneyi aydınlatır. Bitiriş konuşmasını yapar)

Şeytan var mı, yok mu bilinmez. Ancak bir gerçek var. Varsa bile şeytan sadece öğretir. İnsan Yapar. İstersen yapmazsın.

(kumandayla ışığı kapatır)

SONUÇ

Goethe'in Faust adlı eserinin çağdaş bir Meddah uyarlaması olarak sahnelenmesi başlığında yapılan bu sanatta yeterlik tezi hazırlanırken, iki aşamalı bir çalışma gerçekleştirilmiştir. İlk aşamayı oluşturan, sahnelemeye yönelik altyapıyı tesis edecek teorik alan araştırmaları ve literatür incelemeleri bu çalışmada yazılı olarak ilk üç bölümde sunulmuştur.

Sahneleme aşamasında oluşturulan yazınsal ürünler de dördüncü başlıkta sunulmuştur. Bu çalışmanın nihai hedefi olarak belirlenen uyarlama Faust oyunu sahnelenmiş, ilk sergilemesi 2016 yılı Mart ayında Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarında seyirci karşısında gerçekleştirilmiştir.

Yukarıda sayılan açılardan bakıldığında çalışma somut hedeflerine varmış olarak kabul edilebilir. Ancak tabiidir ki, sonuçta ortaya konulan çalışma sanatsal bir çalışma olduğundan, olumlu olarak değerlendirilmesi sanat uzmanlarının görüşlerine ve seyircinin beğenisine de bağlıdır.

Somut kazanımlarına bakacak olursak, geleneksel Meddahtan yola çıkılarak modern bir üslup arayışına gidilmiş ve bir örnek oluşturulmaya çalışılmıştır. Meddahın üslubunun tek kişilik bir anlatıya dayanması özelliğinden taviz verilmeden, günümüzün modern teknik sahne donanımlarını ve imkânlarını da kullanarak, yardımcıya da ihtiyaç duyulmadan bir performansı sergilemek açısından başarılı olunmuştur. Bu çalışmada video projeksiyon, ses, ışık gibi unsurların oyuncunun kendisi tarafından yönetilerek anlatıya katılabileceği; dramatik anlatıya zarar vermeden ve seyircide yabancılaştırma oluşturmadan kullanılabileceği gösterilmiştir. Günümüzün teknolojik ilerlemeleri de bu tür bir kullanıma olanak vermektedir. Sıradan bir bilgisayar kullanarak, basit ve kolay elde edilebilecek teknik donanımlarla zengin bir sahneleme oluşturmanın mümkün olduğunu göstermesi açısından yol gösterici bir çalışma olduğu düşünülmektedir.

Meddahın hikâyesini anlatırken kullandığı göstermeliklere bir gönderme olan video projeksiyonlar vasıtasıyla tarihsel, somut ya da soyut imgelerin kullanılmasının sahnelemeye alt metinler ekleme, dramaturjik olanı vurgulama ya da atmosfer oluşturma gibi öğeler eklediği görülmüştür. Multimedya kullanımının sağladığı avantajların

yanında bu çalışma video ve tiyatroyu bir araya getirerek, farklı sanat disiplinlerin bir arada kullanımına dair bir örnek olmuştur.

Provalar aşamasında endişe duyulan bir konu sergileme esnasında teknik donanımda yaşanacak bir aksaklıkta ne olacağı sorusu olmuştur. Oyunun daha sonraki sunumları esnasında böyle bir aksama yaşanmış, video projeksiyon zamanında devreye girmemiştir. Oyunculuğun doğaçlamaya elverişli üslubu, oyunun seyirciyle yer yer kurulan samimi diyaloglarla ilerlemesi sayesinde yaşanan aksaklık seyirci nezdinde bir olumsuzluk olarak algılanmamıştır. Hatta oyun sonrası seyircilerle yapılan sohbette yaşanan bu aksaklığın oyunun bir parçası olarak algılandığı görülmüştür.

Ortaya konulan sahneleme çalışmasını geleneksel bir meddah örneği olarak tanımlamak doğru olmayacaktır. Geleneksel Meddahtan bazı belirgin farklar içerir. Bunlardan biri geleneksel Meddahın geniş hikâye dağarcığından bir hikâyeyi anlatması olgusudur. Bu çalışmada ise üzerinde çalışılmış bir hikâye modern tiyatro kavramı çerçevesinde sunulmaktadır. Bunun yanında geleneksel Meddaha göre karakterleri canlandırmaya daha çok yer verilmiş, anlatı öğesi daha çok Brecht'in işaret ettiği yönde, hikâyeye bir mesafe oluşturmak için kullanılmıştır.

Bu çalışmanın bir hedefi de klasik bir metinden yola çıkarak ve metne zarar vermeden yeni bir metin oluşturmak ve tek kişilik bir anlatıya uyarlamaktır. Bu hedefle hazırlanan uyarlama metin bu çalışmanın dördüncü bölümünde sunulmuştur. Faust gibi karmaşık, pek çok tartışmaya konu olmuş, hacimli, çok sayıda tipleme barındıran bir oyunun bir saat civarında sürecek tek kişilik bir anlatıya uyarlamanın kolay bir uğraş olmadığını vurgulamak gerekir. Kimilerince oynanmak için değil okunmak için yazıldığı düşünülmüş olan bu zorlu eserin uyarlama metnine basit bir kısaltma olarak bakmak yanlış olur. Bu çalışmada ortaya konulmaya çalışıldığı gibi dramaturjik bir eksen belirlenirken kapsamlı bir literatür incelemesini de gerektirmiştir. Bunun yanında oluşturulan uyarlama metin ister istemez orijinal metindeki pek çok konuyu ve tartışmayı da dışarıda bırakmıştır.

Bu çalışmanın literatür taramaları ve okumaları sırasında karşılaşılan ve ilk bölümde değinilen diegesis, mimesis ve epik anlatı kavramlarına getirilen farklı yorumlar çalışmanın ilerlemesinde zihin açıcı olmuştur. Bu okumalar Platon'dan başlayıp, Shakespeare'e, oradan Goethe ve Brecht'e uzanan yolda bağlar kurmayı

sağlamıştır. Bu bağlamda, Martin Puchner'in modern tiyatroda diegetik yönelimi incelediği *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama* adlı kitabını incelemek ve sunduğu perspektiften yararlanmak sahneleme çalışmasına katkı sağlamıştır.

Sonuçta ortaya konulan çalışma Goethe'ye ve Faust'a dair çağdaş seyircinin ilgisini çekmeye yönelik bir çalışma olarak görülmelidir. Nasıl ki zamanın meddahları destanlar, menkıbeler anlatmışsa, bu çalışmayla sahnelenen hikâye de modern çağa ait bir karaktere, Faust'a dair bir epik anlatıdır. Ecinnilere, şeytanlara, doğaüstü olaylara gönderme yapan değil, bilinçaltına, toplumsal olana gönderme yapan bir sahneleme çalışması olarak bakılmalıdır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

And, M. (1983). *Türk Tiyatrosunun Evreleri*. Ankara, Turhan Kitabevi.

And, M. (1985). *Geleneksel Türk Tiyatrosu, Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*. İstanbul, İnkılâp Kitabevi.

Aristoteles, (1983). *Poetika*. *(*Çev: İ. Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi Benjamin, W. (2000). *Brecht'i Anlamak (*Çev: H. Barışcan - G. Işısağ). İstanbul, Metis Yayınları.

Berman, M. (1994). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor. (*Çev: Ü.Altuğ- B. Peker). İstanbul, İletişim.

Brecht, B. (1994). *Berliner Ensemble, Tiyatro Çalışması (*Çev: Y. Onay). İstanbul, Mitos Boyut.

Brecht, B. (1993). *Tiyatro için Küçük Organon (*Çev: A. Cemal). İstanbul, Mitos Boyut.

Brecht, B. (1982). *Oyunculuk Sanatı ve Dekor (*Çev: K. Şipal). İstanbul: Say

Brecht, B. (1974). *Brecht on Thetre*. (Ed and Tra: Willett, J.). London, Eyre Methuen.

Brecht, B. (1999). Sezuan'ın İyi İnsanı. (Çev: Ö. Nutku). Bütün Oyunları, Cilt 8, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları.

Brockett. O. G. (2000). *Tiyatro Tarihi.* Editör: İ. Bayramoğlu *(*Çev: S. Sokullu, S. Dinçel, T. Sağlam, S. Çelenk, S. B. Öndül, B. Güçbilmez). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Carlson, M. *(2007). Tiyatro Teorileri (*Çev: E. Buğlalılar - B. Yıldırım). İstanbul: De Ki Tiyatro.

Celâl, Musahipzade. (1936). *Gül ve Gönül.* İstanbul, Kanaat Yayınevi.

Celâl, Musahipzade. (1936). *Kaşıkçılar.* İstanbul, Kanaat Yayınevi.

Çalışlar, A. (1995). *Tiyatro Ansiklopedisi.* Ankara, T. C. Kültür Bakanlığı.

Eren, G. (1999). *Osmanlı Ansiklopedisi Cilt 11 Kültür ve Sanat.* Ankara, Yeni Türkiye Yayınları.

Esslin, M. (1996). *Dram Sanatının Alanı. (*Çev: Ö. Nutku). İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Freytag, G. (1900). *Technique of the Drama.* Chicago: Scott, Foresman and Company.

Goethe. (1992). *Seçme Mektuplar*. *(*Çev: M. Togar). İstanbul, Can.

Goethe, J. W. von. (2006). *Faust, Genç Wether'in Acıları*, Doğu-Batı Divanı, Ruh Akrabalıkları, Edebiyat ve Hakikat, *(*Çev: G. Aytaç). İstanbul, Say.

Goethe, J. W. von. (2015). *Faust (*Çev: İ. Cankorel). Ankara, Doğu Batı Yayınları.

Goethe, J. W. von. (2015). *Faust (*Çev: İ. Z. Eyuboğlu). İstanbul, Sosyal Yayınları.

Goethe, J. W. von (2010). *Faust.* (Çev: C. Öner). İstanbul, Oda Yayınları.

İpşiroğlu, M. Ş. (2005). *İslâmda Resim Yasağı ve Sonuçları.* İstanbul, YKY.

İpşiroğlu, Z. (2014). *Dramaturjiden Sahne Çözümlemesine Tiyatroda Alımlama.* İstanbul, Habitus Kitap.

Lorca, F. G (1983). *Bütün Oyunları 2*, İstanbul: Adam Yayınları

Lukacs, G. (2010). *Goethe ve Çağı*. *(*Çev: F. B. Aydar). İstanbul, Sel.

Milch, R. (1965). *Cliff's Notes on Goethe's Faust*. Nebraska, ISBN 0-8220- 7072-3.

Nutku, Ö. (1976). *Meddahlık ve Meddah Hikayeleri*. İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları.

Özön, M. Nihat- Dürder, Baha. (1967). *Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi*. İstanbul, Remzi Kitabevi.

Pavis, P. (1998). *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. University of Toronto Press.

Pavis, P. (1999). *Sahneleme, Kültürler Kavşağında Tiyatro*. *(*Çev: S. Kamber). Ankara, Dost Kitabevi.

Pekman, Y. (2010). *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*. İstanbul: Mitos Boyut

Pfister, M. (1994). *The Theory and Analysis of Drama*. Great Britain, Cambridge.

Platon, *(2017). Devlet (Çev: S. Eyüboğlu- M. A. Cimcoz).* İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Puchner, M. (2002). *Stage fright: modernism, anti-theatricality, and drama.* Baltimore, The Johns Hopkins University Press. ISBN 0-8018-6855-6.

Thomson, G. (1990). *Aiskhylos ve Atina. (*Çev: M. H. Doğan). İstanbul: Payel

Tuncay, M. (2004). *Musahipzade Celal Tiyatrosu'nda Osmanlı Tavrı.* İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Sennet, R. (2009). *Zanaatkâr*. (Çev: M. Pakdemir). İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Sennet, R. (2010). *Kamusal İnsanın Çöküşü*. (Çev: S. Durak, A. Yılmaz). İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Sevengil, R. A., (2015). *Türk Tiyatrosu Tarihi*. İstanbul, Alfa Tarih.

Shakespeare, W., (1993). *Troilos ile Kressida (*Çev: S. Eyuboğlu - M. Urgan). İstanbul, Adam.

Shakepeare, W. (1995). Hamlet. (Çev: S. Eyuboğlu). İstanbul, Remzi Kitabevi.

Sherman J. [Editör]. (2008). *Storytelling: an encyclopedia of mythology and folklore*. New York, M.E. Sharpe, Inc.

Sophocles (2013). Kral Oidipus. (Çev: B.Tuncel). İstanbul, İş Bankası Kültür Y ayınları.

van der Laan, J. M. (2007). *Seeking Meaning for Goethe's Faust*. London, Continium.

Makaleler

Althusser. L. (1999). *Bertolazzi ve Brecht/Materyalist bir tiyatro üzerine notlar*. (Çev: Ç Genç, M. Öztürk). Mimesis Tiyatro Çeviri ve Araştırma Dergisi. 7. S 131-149. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Çağman, F. (2005). *Muhammad of the Black Pen and His Paintings*. Turks: A Journey of a Thousand Years, 600-1600. (Ed: David.J.R.). London: Roral Academy of Arts. ISBN 1-903-97356-2.

Grubber, C. J. (2005). *The Keir Mi'raj: Islamic Storytelling and the Picturing of Tales*. Central Eurasian Studies Review, Vol 4, No1, s. 35-39.

Mahir, B. (1998). *Resim Gösterim Amacıyla Hazırlanmış Bir Grup 17. Yüzyıl Osmanlı Minyatürü*. 17. Yüzyıl Osmanlı Kültür ve Sanatı Sempozyum Bildirileri (10-20 Mart 1998). S,125-139. İstanbul, Sanat Tarihi Derneği Yayınları.

Sağlam, T. (2008). *Halk Tiyatrosunda Göstergelerin Dönüşümü*. Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 25. S, 7-20. ISSN: 1300-1523.

Sekmen, M. (2010). *Meddah ya da "Kendi ve Diğerleri Mekanizması*. Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 30. S, 27-45. ISSN: 1300-1523.

Fimler

Marvin. N. (Yapımcı). Darabont, F. (Yönetmen). (1994). *The Shawshank Redemption* [Film]. ABD: Columbia Pictures.

Finerman, W., Newirth, C., Starkey, S. , Tisch, S., (Yapımcı). Zemeckis, R. (Yönetmen), (1994). *Forrest Gump* [Film]. ABD: Paramount Pictures.

İnternet Erişim Kaynakları

Baudelaire, C. P. (2006). *The Generous Gambler*. A Project Gutenberg of Australia eBook. eBook No.: 0607031h.html. http://gutenberg.net.au/ebooks06/0607031h.html (Erişim Tarihi: 16.01. 2016).

Platon**,** (2008). *The Republic*. (Çev: B. Jowett) https://www.gutenberg.org/files/1497/1497-h/1497-h.htm#link2H_4_0006 (Erişim Tarihi: 7.10. 2015).

EK 1
"Gül ve Gönül", Müsahipzade Celal, Meddah ve Kahvehane Sahneleri

MECLİS : III.

Evelkiler — Meddah Arif

Arif — (*Gelir*) esselâmüaleyküm. (*Müşterilerin bir kısmı ayağa kalkar*).

Ferruh — Aleykümselâm.. buyurun efendim, buyurun. (*Koltuklayarak Âşık'ın yanına oturtur, cübbesini alır*) safa geldiniz efendim.

Arif — Safa bulduk Ferruh Ağa.

Etraftan — Merhaba.. merhaba...

Arif — Merhaba efendim, merhaba.

Âşık — Merhaba üstadım, sata geldiniz.

Arif — Merhaba canım, safada ol elmasım, göreceğimiz geldi.

Âşık — Eksik olmayın efendim(*tütün kesesini uzatır*) ahbabu yâranı gönülden çıkarmayız.

Ferruh — Çelebim şekerli mi, sade mi ?

Arif — Sade. (*Çubuğnnu çıkarır, doldurur, Âşık'a*) eyvallah sağ, var ol aslanım. İnşallah bütün kış mevsimini saz ve söz âlemlerinde geçiririz.

Âşık — İnşallah efendim, inşallah.

Arif — Ne o, muamma asılmış ?

Âşık — Bir lûgaz, bir lâtife.

Arif — Âlâ.. caizesi de şal ha.. çok iyi, çok iyi.. halleden çaldı düdüğü..

Âşık — Meram yâranı, ahbabı eğlendirmek.

Arif — Eksik olma üstadım. Her zaman yâranı bâ safaya güzel şiirlerinle, lûgazlerinle, nüktelerinle neş'eler bahşedersin. Var ol.

Âşık — Dostlar var olsun.

Ferruh — (*Kahveyi getirir*) safa geldiniz, buyurun efendim.

Arif — (*Alır*) oh, işte bu değdi.

Ferruh — Afiyet olsun efendim. Sade hahve ehli keyfe zevk verir, her yudumda canı dile şevk verir.

Çırak — (*Arif'in çubuğuna ateş koyar*).

Âşık — (*Kahkaha*) aferin Hacı Ferruh, aferin.

Arif — (*Güler*) Hacı Ferruh bu... neler demez.

Ferruh — Aman efendim affedin. Kırk yıldır sizin gibi saz, söy ehli zürefaya hizmet ederim. Ne yapayım.. bülbülü dinlemiş serçe gibi ben de arasıra yelteniyorum (*güler*).

Âşık — (*Kahkaha*).

Hakkı — (*Satranç başından haykırarak*) Rasim usta mat.. mat.. (*Ellerini çırpar*) Hacı Ferruh kahve.

Seyirciler — (*Kahkahalarla gülerler*).

Ferruh — Başüstüne. (*Çırağa*) şirvana bir şekerli, bir sade.

Çırak — Haaat geliyor.

Ahmet — (*Âşık'a*) kerem et üstadım, saz isteriz.

Etraftan — İsteriz.. isteriz..

Rasim — Kerem et şahım.

Arif — Lûtfet aslanım.

Ahmet — Sonra da meddah Arif Çelebi hikâyeye başlasın.

Ftraftan — Evet.. evet..

Âşık — Mademki yâran emrediyor, başüstüne.. (*Sazını alır, okur*) :

Söyliyeyim divanımı siz dinleyin ihvanu yâr
Bu güzeller şehri İstanbula yoktur hiç uyar,
Neyleyim ah dilberleri cevreder, cana kıyar,
Bir bakışta göz ucuyla can alan cananı var.

İki çifte bir kayıkla Göksuya oldum revan,
Bir peri gördüm gezerken görmemiş mislin cihan,
Mai canfes feraceyle bir içim su pek yaman,
Göksuda yandım tutuştum gördüğüm ande heman.

Aklımı yağmaya verdim o dilberi göreli,
Gönül yandı ciğerciğim berelidir, bereli,
Böyle sevda çekmedim hiç bu yaşıma gireli,
O dilberin adın bilmem, nerelidir nereli.

İbrahim — (*Sazın son nağmesi çalınırken kahkaha ile gülerek*) seni söylettim ya..

Âşık — Ne tuhaf adamsın yahu.. (*Sazı bırakır, güler*).

Arif — Hah şöyle.. ömrüne bereket.

Çırak — (*Sitil ile şirvana iki fincan kahve getirir*).

MECLİS : IV.

Evelkiler — Gülfem — Arap Beşir

Beşir — (*Elinde kocaman b r muşamba fener, bir elinde saz, burma pala bıyık takmış zebellâ gibi gelir*).

Gülfem — (*Rumeli beyleri kıyafetinde sırmalı çepken, ayağında sıkma potur, başındaki külâhına ipekli sarık sarmış, zarif bir bıyık takmış, perçemli, merdane yürüyerek gelir*).

Ferruh — (*Koşarak*) buyurun efendim, buyurun. Şöyle buyurun çelebim, şahbazım, şirvana (*Gülfemin koluna girer*) şirvana efendim, şirvana.. (*çıkarır, oturtur*).

Etraftakiler — (*Biribirine, Gülfém'e hayretle bakıp fısıldaşırlar*).

Beşir — (*Gülfem'in yanına oturur*).

Ferruh — (*Gülfem'in sazını yanına kor*) aslanım şekerli mi, sade mi emrediyorlar ?

Gülfem — Hafif şekerli.

Ferruh — (*Beşir'e*) lalam şekerli mi, sade mi ?

Beşir — Şekerli.

Ferruh — (*Cıraklara*) şekerli bir, şirvana zarif. Şekerli bir, şirvana okkalı.

Çırak — Haaat geliyor!..

Arif — (*Ferruh önünden geçerken yavaş sesle*) bu nevcivan çelebi kim acaba ?.

Ferruh — Bilmiyorum efendim, siftah geliyor.

Arif — Acaip ?.

Aşık — Buraya gelmesine bakılırsa saz ehli olmalı.

Arif — Evet yeni saz şairlerinden olacak.

Aşık — Bakalım anlarız.

Ferruh — (*Kahveyi Gülfem'e verir*) hoş geldiniz, safalar getirdiniz çelebim.

Çırak — (*Beşir'e kahveyi verir*).

Gülfem — (*Fincanı alır*) hoş bulduk, safa bulduk.

Etraftan — Merhaba.. merhaba..

Gülfem — Merhaba, merhaba efendim.

Arif — Safa geldiniz efendim.

Gülfem — Eyvallah efendim.

Âşık — Merhaba yoldaş, merhaba.

Gülfem — Merhaba efendim.

Âşık — Lûtfen isminizi bağışlar mısınız ?.

Ferruh — Öyle ya, öyle ya.. saz, söz ehli olanlar biribirini tanımak ister.

Gülfem — Saz, söz âleminde şöhretim yok ki namım olsun.

Âşık — Aslanım âşıklar meydanında lâkabınız nedir ?

Gülfem — Âşıklar meydanına henüz çıktım. O meydanın erleri, âşık pehlivanları huzurunda imtihan olmıya geldim.

Ârif — Çok âlâ.. haydi efendim sazlar ele..

Etreftan — (*Kahkahalar*).

Ferruh — Hah şöyle.. bırakın nazu niyazı, alın ellere sazı.

Rasim — Yaşa Ferruh, yaşa..

Gülfem — Üstatlar lâyık görürlerse bana bir lâkap verirler.

Arif — Evet, evet.. pek münasip, haydi Âşık, haydi..

Etraftan — Evet, evet..

Âşık — Başüstüne ama önce genç âşıkı dinlesek.

Gülfem — Üstat huzurunda söz bize düşmez, söz büyüklerindir.

Âşık — Estağfirullah, sizi dinlemek isteriz aslanım.

Gülfem — Üstadın muammasını dinledikten sonra..

Etraftan — Evet, evet.. muamma, muamma.

Âşık — (*Sazını alır*).

Ahmet — Susun.. susun muamma çalınıyor.

Âşık — (*Sazını alır, okur*) :

Ol nedir ki her bahar — Gelir bezme nazlı yâr.
Öpüp kokmak istesen, — Hançeri cana kıyar.

Yaşil bir tahtı vardır, — Hazana ahdi vardır.
Taç olur güzellere, — Ne yaman bahtı vardır.

Deme bu lûgaz nola, — Düşünüp her kim bula.
İki harftir noktasız, — Halledene aşkola.

(*Sazı bırakır*).

Etraftan — Haydi bakalım muammayı halleden yok mu ?

Ferruh — (*Maşayı mangala vurur*) şamata etmeyin canım, sabur olun.

Gülfem — (*Sazı alır, mızrabını hafif vurmıya başlar*).

Ferruh — Hah.. işte.. dinleyin..

Âşık — (*Gülfem'e*) buyurun...

Gülfem — Üstadım müsaade ederler mi ?..

Âşık — Ne demek efendim, buyurun , buyurun.

Arif — Müsaade ne demek canım, muntazırız.

Ferruh — Buyurun yiğitim, şehbazım.

Gülfem — (*Çalar ve okur*) :

Sevdiğim etme bana gönül dedim,
Yakma canım etme gayri kül dedim.
Gülmedim, güldürmedim canan beni,
Bak perişan halime gül gül dedim.

Perçemi yâri görüp sünbül dedim,
Hop sadasın dinledim bülbül dedim.
Güle güle koklasın ahbap heman,
Bu muamma bir demet gül gül dedim.

(*Sazı bırakır*).

Ferruh — (*El çırpar*) gül... gül... muamma halledildi.

Arif — (*Âşık'a*) nasıl ?.

Âşık — Pes. irfanına hayran oldum.

Ferruh — Aferin yiğitim, şahbazım.. sad hezar aferin.

Bekir — (*Aptal aptal*) bu muamma gül imiş ha...

Etraftan — Hele şükür anlıyabildin. Gül, gül.. (*Kahkahalar*).

Ferruh — (*Gülfem'e*) var ol Çelebim, aslanım bir değermi şalı hakkettin.. (*Çekmeceyi açar, kâğıdı çıkarır*) işte muammanın mânası : gül, gül... ey cemaat görüyor musunuz (*elini kaldırıp kâğıdı gösterir*) işte gül, gül...

Etraftan — Evet evet.. hakketti, hakketti.

Arif — Maşallah bu ne zekâvet, ne fetanet. Çelebim herkesi hayran etti. Evet evet emsalsiz bir zekâ..

Gülfem — Taltif buyuruyorsunuz efendim. Huzurunuzda söz söylemek benim ne haddime efendim.

Arif — Estağfirullah Çelebim, meydanı suhande değme saz ehli size karşı çıkamaz. (*Güler, Aşık'a*) değil mi ?.

Âşık — Evet efendim. İnşallah saz, söz âleminde namdar bir şair olacaklar.

Gülfem — İltifâtıza teşekkür ederim üstadım, kendimde o liyakati göremiyorum.

Arif — Bu ne tevazu Çelebim. İşte suhan, işte saz.

Âşık — Evet, evet. (*Güler*).

Ferruh — Bak perişan halime gül gül dedim.. bu muamma bir demet gül gül dedim. Aman efendim bunu söylemek her yiğitin kârı mıdır ?.

Etraftan — Evet, evet... (*Kahkahalar*).

Arif — (*Âşık'a*) üstadım bu nevcivan şaire bir isim gerekmez mi ?

Ferruh — Var ol Çelebi, var ol. Her yiğit lâkabile anılır. (*Âşık'a*) üstadım haydi iş sana kaldı.

Âşık — (*Sazını alır, çalıp söyler*) :

Çelebim şikâr oldu sana gönül dedim,
Sazım yansın gayri kül olsun dedim.
Görmedim sen gibi bir nüktedan,
Bezmi sohbette gül oyna, gül dedim.

Her sözüne renk renk sünbül dedim,
Kondurursun sazına bülbül dedim.
Şahit olsun cümle meydan erleri,
Namın olsun şair, gül gül dedim.

Ferruh — Oh, ne âlâ.. ne âlâ.. muamma da gül, halleden nevcivan şair de gül.

Etraftan — (*Kahkahalar*).

Arif — Çok münasip nam. Mübarek olsun Çelebim, Mevlâ feyizler ihsan buyursun.

Âşık — Âmin, inşallah.

Gülfem — Teşekkür ederim efendim, üstadım var olsun.

Bekir — Hacı Ferruh, Hacı Ferruh Çanaklı Deli geliyor, dinleyin artık saçmaları.

Ferruh — Bırakın canım.. sataşmayın şu adama.

MECLİS : V.

Evelkiler — Çanaklı Deli

Behlül — (*Derbeder kılıklı, elinde tambura ile gelir*) o, o.. çanaklılar, çanaksızlar hep burada.. he.. he.. he.. merhaba.

Ferruh — Merhaba âşık.

Behlül — Ferruh Ağa bırak sen de.. bana şimdi herkes Çanaklı Deli diyor. Ferruh Ağa bana kocamanca köpüklüce bir kahve. (*Oturur, tamburasını yanına kor*).

Etraftan — Merhaba.. merhaba.

Behlül — Merhaba dedim miydi ?.

Ferruh — Dedin, dedin.. merhaba...

Behlül — E.. öyle ise merhaba.

Ahmet — Âşık, âşık..

Behlül — Buyur.. ne var ?.

Ahmet — Çanaklı kim, çanaksız kim, söyler misin ?.

Behlül — Ham armut gibi boğazıma tıkılma.

Çırak — (*Kahveyi getirir*) buyurun.

Behlül — Hah şöyle, aferin sana. (*Höpürdeterek içer*).

Ahmet — Söyle bakalım.

Behlül — Sen çanaksızsın. Kendin çalışıp kendin yiyorsun. Kimsenin çanağını yalamıyorsun.

Ferruh — Bırakın canım adamcağızı, kahvesini içsin.

Bekir — Ben çanaklı mıyım, çanaksız mıyım ?. Söyle bakayım.

Ferruh — Bırakın canım şunu, ağzını açtırmayın.

Behlül — Çanak tutuyor.

Bekir — Bırak canım Ferruh Ağa söylesin bakalım.

Behlül — (*Bekir'e*) Sen mi ?. He, he, he.. sen çanaklısın. Kubbe vezirinin anahtar ağasına hizmet ediyorsun.

Etraftan — Ee.. sonra ?.

Behlül — Sen anahtar ağasının çanağını yalarsın, anahtar ağası kubbe vezirinin çanağını yalar, kubbe veziri de sadrâzamın çanağını yalar.

Ferruh — (*Maşayı ocağın kenarına vurur*) höt... canım söyletmeyin şunu... Allah, Allah...

Behlül — (*Devamla*) sadrazam da hünkârın çanağını yalar. Hepsi çanak yalayıcı. He, he...

Ferruh — Aldın mı payını ?. Açtırma kutuyu.. söyletme kötüyü . bırakın canım.

Behlül — Vay meddah Arif Çelebi burada imiş.

Arif — Merhaba âşık, merhaba.

Behlül — (*Âşık Vasfi'ye*) vay, vay bizim evlât, Âşık Vasfi de burada imiş. Merhaba güzelim, seni çok özledik.

Âşık — Merhaba üstadım. Sağ ol, var ol.

Behlül — (*Tamburasını tıkırdatmıya başlar, Âşıka*) ee, seninle birer ayak koşma söyleşelim. He, he, he..

Âşık — Müsaade et üstadım... siz kerem edin.

Behlül — He, he, he.. seninle karşılıklı okumak isterim.

Âşık — Siz çalın da biz dinliyelim.

Behlül — (*Gülfem'i göstererek*) bu delikanlı kim ?. Bir kişizade şaire benziyor. Merhaba evlât. Öye ise ben destan okuyayım, siz ahenk tutun.

Etraftan — Evet.. olur, olur.

Ferruh — Oof.. işi uzatmayın canım.

Behlül — Haydi bakalım alın sazları . he, he, he..

Ahmet — (*Şair'e*) evet evet, kerem edin, destan isteriz.

Etraftan — İsteriz.. evet isteriz.

Âşık — (*Gülfem'e*) haydi buyurun. (*Sazını alır*).

Gülfem — (*Sazını alır*).

Behlül — Haydi size bir dalkavuk destanı (*çalmıya başlar*).

Âşık, Gülfem — (*Ahenk tutarlar*).

Ferruh — Âşık, ha.. patavatsızlık etme.

Behlül — (*Okumıya başlar*).

Dalkavuklar her gün hakka göz yumar,
Haktan değil mahlûkundan rızk umar,
Hey.. hey.. dost
Etek öper, çanak yalar, tapınır.
Haram demez, helal demez el sunar.
Sırma sarık, ala kavuk, dalkavuk
Hey, hey ... dost..
Hep delkavuk, hep dalkavuk, dalkavuk.

Ferruh — Öhhö.. öhhö . (*Maşayı ocağa vurur*).
Behlül — (*Söylemekte devam eder*) :

Dalkavuklar akıllıya deli der,
Tahta çıkan bir deliye veli der.

Ferruh — (*Telâşla maşayı fazla vurarak*) hey.. âşık..
Behlül — (*Devam eder*).

Hey, hey.. dest
Külâh kapar, külâh eder âleme
İster ise iblise de beli der
Hey, hey dost.
Sırma sarık, ala kavuk, dalkavuk
Hep dalkavuk, hep dalkavuk, dalkavuk.

Ferruh — (*Maşayı tekrar vurur*) Âşık ! Âşık !..
Behlül — (*Devam eder*) :

Dalkavuklar yalan söyler nefsine,hakikati döndürürler tersine.
Hey, hey.. dost.
Karaya ak, aka kara diyerek alet olur mel'anetin hepsine.
Hey, hey.. dost
Sırma sarık, ala kavuk, dalkavuk.
Hep dalkavuk, hep dalkavuk, dalkavuk.

Ferruh — Âşık yeter.
Behlül — Ne korkaksın be.. he, he, he..
Ferruh — Adamın dilini keserler.
Behlül — Benim kafam daha kolay kesilir.
Ferruh — Senin adın deliye çıkmış, yakanı kurtarırsın. Fakat bize medet Allah..
Behlül — He, he.. vay vay köşeye çekilmiş te göremedim. Ispanakçı İbrahim merhaba, merhaba.. he, he..
Ferruh — (*Maşayı ocağa vurur*) rahat dur, âşık !
Behlül — Sana ne Ferruh, ben ıspanakçı İbrahimle konuşuyorum. Eski ahbap.
Ferruh — Yeter. Sesini kes..

Behlül — Ispanakçı İbrahim'e bir destanım var ki.. he, he, he...

Ferruh — Daha söyler de..

Behlül — Neme lâzım. Ispanak satarken saraya Ispanakçı başı olmuş. Allah versin. Şimdi sarayın çanağını yalıyor.

İbrahim — Hacı Ferruh söyletme şu deliyi.

Behlül — A, a.. çanak yalamak ayıp mı ?. Vezirü vüzera yalıyor.

İbrahim — Yeter terbiyesiz !.

Ferruh — Affet Çelebim.. affet..

Behlül — (*Kahkaha*) ıspanakçı İbrahim, Çelebi olmuş ha.. he, he.. şu kambur feleğin işine bak.

Ferruh — (*Maşayı vurur*) höt...

Etraftan — (*Kahkahalar*).

Behlül — (*Çalarak*) sustum ağzımı açmıyacağım. Destan okuyacağım. Karışamazsın ya..

Ferruh — Çattık.

Behlül — (*Çalar, okur*) :

Sokak sokak satar iken ıspanak
Elde etmiş yağlı ballı bir çanak,
Çarşambada yaptırırmış bir konak,
Ispanakçı başı olmuş işe bak.

Etraftan — (*Kahkahalar*).

İbrahim — Susacak mısın be herif. (*Davranır*).

Ahmet — (*Karşılar*) uyma İbrahim Çelebi.. nene lâzım.

Ferruh — (*Maşayı vurur*).

Behlül — (*Devam eder*) :

Nerde güzel kadın görse sırnaşır,
Sinek gibi çevre yanın dolaşır,
Sarhoş gezer, rasgelene bulaşır.
Ispanakçı başı olmuş işte bak.

İbrahim — Ee... artık.. (*davranır*).

Behlül — (*Devam eder*) :

Yolu nerede der idi nânparenin
Vekilharcı olmuş Şekerparenin.

İbrahim — (*Hiddetle yerinden tekrar fırlar*) Ee, artık bu kadarına dayanılmaz. Şimdi ağzını yırtarım.

Ahmet — (*Tekrar karşılar*) İbrahim Çelebi uyma, uyma deliye... deli bu. ötesi var mı ?..

Etraftan — (*Kahkahalar*).

İbrahim — Terbiyesiz beni elâleme rezil etti.. utanmaz. (*Kalkar,uşağına*)Memiş yak feneri.(*Kesesinden kahveciye para verir*).

Memiş — (*Feneri alıp kahve ocağına gider*).

Bekir — İbrahim Çelebi etme canım. Demincek bana da neler söylemedi.

İbrahim — Bileydim gelmezdim... geldiğime pişman oldum. (*Uşağa*) haydi yürü, düş önüme.

Memiş — (*Yanmış fenerle gelir, öne düşer, İbrahimle çıkarlar*).

Etraftan — (*Kahkahalar*).

Bekir — Ispanakçı kızdı.

Ahmet — Artık oldu bitti. Haydi bakalım Arif Çelebi'yi bekliyoruz.

Etraftan — Evet. evet..

Ferruh — (*Maşayı vurur*) susalım, meddah başlıyor.

Arif — (*Kendine mahsus iskemleye oturur, öksürür, mendili ile ağzını siler, omuzlarına atar, değneğini hafif hafif yere vurur*).

Kahveci — (*Yanına bir bardak su bırakır*).

Arif — Hak dostum hak. Merdi meydan, şîri yezdan, seyyahi gûhi Kaf, sülâlei abdi Mennan..pirim Hamza'nın ve gelip geçen söz ehli pehlivanların demine aşk ola. (*Baş iğer*). Aşinamı gördüm bu şeb giymiş hâreler. Ol dihen içre dizilmiş lü'lü' şehvareler. La'il renk olmuş kızarmış ol sefid ruhsareler. Gel muabbir, eyle tâbir,var mı derde çareler. Hak dostum hak.. suhan sazı gülistanı nezaket, nihali goncai bağı zerafet, imdi yâranı bâ safaya edem hoş bir hikâyet, söyledikçe bezme verir letafet. Raviyanı ahbar ve nakilânı âsar, suhanveranı rüzigâr,çigûnigîi âlemin ibretâmiz elvahını şöyle tasvir ve takrir ederler ki zamanı evailde Muradı Hanı Rabi' devrinde İstanbulda Süleymaniye civarında Deveoğlu yokuşunda Çeşme sokağında Bedestanî Dürri Efendinin konak yavrusu hanesi.. Dürri Efendi deyip geçmiyelim. Geçmiş zamanı söyleriz. Semt semte , ism isime benzer, sürçi lisan eylersek kusurumuz affola (*öksürür*). Bedestani Dürri Efendi otuz otuz beş yaşlarında kârü kisbile meşgul halü vakti

yerinde bir zat idi. Dârı dünyada zevcesi Mihribânu Hanımdan başka kimseciği yoktu. Dürri Efendi zevcesi Mihribanu Hanımı çıldırasıya bir muhabbetle sever ve onun bir dediğini iki etmez. Mihribanu Hanımın uğruna her şeyi feda ederdi Mihribanu Hanım yedi kudretin yarattığı nevadirden idi. O levend endam, tavus hiram, simi gabgab, gonce leb, zülfü tel tel, ince bel, çeşmi ahu bîbedel. Bir civan idi ki eğer mecnun sağ olub Mihriban Hanımı görseydi, yanar tutuşurdu. Eğer Ferhat tesadüf edeydi Şirin'den vazgeçerdi (*Öksürür*). Dürri Efendi Mihribanu Hanımla âşık maşuk gibi yaşar, fakat Dürri Efendinin gönlünde bir emeli vardı. Kanunu âlem muktezasınca şu dârı dünyada tam bir saadet kimseye nasip ve müyesser olamamıştır. İşte Bedestanî Dürri Efendi de evlâdı olmadığı için mahzun ve mükedderdi. (*Öksürür, önündeki bardaktan bir yudum su içer, omuzundaki mendi'e ağzını siler*).

Behlül — (*Müteessir*) başka hikâye bulamadın mı Arif Çelebi ? Oof.

Etraftan — Susalım, susalım

Ferruh — (*Maşayı vurur*) susalım.

Arif — (*Devam eder*) Dürri Efendi bu minval üzere mahzun ve mükedder iken bir gün zevcesi Mihribânu Hanım hamile olduğunu müjdeledi. Aman efendim, aman artık Bedestani Dürri Efendinin meserretine pâyan mı olur. Hemen o gün Eyübe koştu, nezretmiş olduğu kurbanları kestirdi. Fukaralara sadakalar verdi. Şükür namazları kıldı. Artık Dürri Efendinin sevincinden ayağı yere basmıyor, ne yapacağını bilmiyordu. Masallarda günler çabuk geçer, günler hafta, haftalar ay olur. Vakti hamil yaklaşıyordu. Bedestani Durri Efendide bir hazırlık, zevcesi Mihribânu Hanıma mücevherler, sırmalı yataklar, doğacak yavrucuğa sadefli beşikler, ipek kundaklar, çocuğa bakmak için bir arap cariye.. daha neler, neler.

Behlül — Ah.. ah... (*gözlerini siler*) oof !..

Ahmet — Susalım.

Arif — (*Öksürür*) nihayet bir gün Dürri Efendi Bedestendeki dükkânında meşgul iken arap kölesi Amber koşa koşa gelir, Mihribânu Hanımın dünyaya bir kız evlât getirdiğini müjdeler. Dürri Efendi kemali meseretle dükkânı kapar, hanesine koşar, yavrucuğu öper , okşar.. Drüri Efendi tekrar kurbanlar keser,

fukaralara it'am eder sadakalar verir. Dürri Efendinin emel ve arzusunu Cenabıhak ihsan etmişti. Artık minimini yavrucuğu Dürdane'nin sıhhat ve afiyetinden başka bir emeli kalmamıştı. (*Öksürür*) beka yoktur şu dünyanın ne zevkinde safasında, ne cevrinde, cefasında. Evet. Dürri Efendinin Dürdaneciği üç dört aylık olmuş.. ele avuca gelmeğe başlamıştı. Günlerde bir gün Dürri Efendi akşam üzeri dükkândan kalkar, Süleymaniye'deki hanesine gelir.. çat çat kapıyı çalar, arap köle kapıyı açar. Dürri Efendi yavrucuğu biricik Dürdane'sini sevip okşamak için yukarı çıkar. Bir de ne görsün Mihribânu ile Dürdane meydanda yok. Hayretinden aklı başından gider.

Behlül — (*Kalkar*) ah Arifciğim yarama büber ektin. (*Tamburasını alır, gözlerini siler, çıkar*).

Bekir — A... buna ne oldu ?.

Ahmet — Kimbilir, ona masal dokundu galiba.

Ferruh — Nenize lâzım canım, hikâyeyi kesmeyin. Bırakın deliyi...

Etraftan -- Susalım.

Arif — (*Devam eder*) Dürri Efendi havf ve dehşet içinde arap kölesi amberi, arap cariyeleri isticvap eder, onlar da anlatırlar : O gün kapıya bir süslü araba gelmiş, içinde bir hanım varmış. Mihribânu Hanımla kızı Dürdane'yi almış gitmiş. Dürri Efendi mecnun gibi sokağa fırlar. Konuya komşuya birer birer sorar, kimseden bir haber alamaz. Şaşkın şaşkın sokaklara düşer, karakolluklara, subaşıya, İstanbul kadısına başvurur. Yok ! Mihribanu Hanımla kızı Dürdaneciğinin namü nişanı yok. Zavallı adam Istanbul içinde karısı ile çocuğunun nereye gittiğini bulamaz, ne olduğunu öğrenemez.

(*İki bostancı neferi gelirler*).

MECLIS : VI

Evelkiler — İki bostancı neferi

Birinci nefer — (*Gelir*) hah, hah.. tam meddahı yakaladık.

İkinci nefer — (*Arif'e*) haydi kalk, bostancı ocağına.

Arif — (*Şaşırır, korkar*) aman ağam, benim taksiratım ne ?

Birinci nefer — Haydi sözü kes, ağa seni bekliyor.

Arif — Aman yarabbi.

Ferruh — (*Yalvararak*) aslanlarım, şahbazlarım kerem edin.

İkinci nefer — Bire adam ne durursun, haydi yürü.

Arif — Evlâtlar bir yanlışlık olmasın ?.

Ferruh — Evet, evet.. bir yanlışlık.

Birinci nefer — Sus be, haydi yürü.

Arif — (*Titreyerek kalkar*) ee.. ahbaplar hakkınızı halal edin. Ah.. (*gözlerini siler*).

Ferruh — Vah.. vah.. vah zavallı mutlaka iftiraya uğradı.

İkinci nefer — Ne oluyorsunuz be.. asılmaga gitmiyor ya.

Arif — (*Nefes alarak*) oh.. (*Olduğu yere çöker*) ya.. aman Ferruh Ağa bir yudum su...

Ferruh — (*Su verir*).

Arif — (*İçer*).

İkinci nefer — (*Kaba kaba gülerek*) ne tabansız adamlar. (*Arif'e*) aah, korkma asmağa götürmiyoruz.

Arif — Ee, benden ne istiyorsunuz ?...

Birinci nefer — Bu gece ağalar ocakta eğlenti yapıyorlar. Bir meddah alın, gelin dediler. Haydi (*Arif'i kolundan çekerler*).

Ferruh — Yüreğim ağzıma geldi.

İkinci nefer — (*Âşık'a*) sazı sen mi çalıyorsun ?

Âşık — (*Korkarak*) evet ağam.

İkinci nefer — (*Arkadaşına*) bu sazcıyı da götürelim.

Âşık — (*Kendikendine*) gördün mü başıma geleni.. eyvah.

Birinci nefer — Ya, ya.. bu saz çalanları da götürelim. Ağalar hoşlanırlar..

İkinci nefer — Haydi sazınızı alın, toparlanın, haydi.

Âşık — Ağa müsaade et.

Birinci nefer — (*Ayağını yere vurarak*) lâf istemez, haydi yürü.

Âşık — (*Sazını alır, yürür*) Yarabbi sen bilirsin.

Birinci nefer — (*Gülfem'e*) haydi civelek düş öne. hayda!..

Âşık — (*Gülerek Gülfem'e*) çaresiz kurtuluş yok.

Birinci nefer — Haydi toparlanın, ağalar bekliyor.

Arif, Âşık, Gülfem, Beşir — (*Kapıya doğru yürürler*).

Çırak — (*Feneri yakar, Beşir'e verir*).

Neferler — (*Arkalarından*) hayda!. (*Çıkarlar*).
Sesler — A, a.. oldu mu ya..
Bekir — Gördün mü şu işi, masal yarım kaldı.
Rasim — Vah vah.. zavallıları toparladılar götürdüler.
Ahmet — Dağ başında mıyız yahu..
Ferruh — Allah.. Allah onu git de bostancı başıdan sor.

Perde iner

EK 2

Prof. Dr. Nurhan Atasoy ile Görüşme, Nisan, 2017

Nurhan Atasoy: Çalışmalarımı muhakkak belgeler ve Osmanlı kaynaklarıyla destekliyorum. Böylece daha bütünlüklü bir iş çıkıyor. Sanat tarihçisi olarak metne ve minyatürlere bakıp yorum yapıyorsun. III Murat Surnamesinin hem metinlerini hem de minyatürlerini çalıştım. Surname III Murat'ın şehzadesinin Sünnet düğününü konu alır. O devirde İstanbul'a gelmiş seyyahları okudum. Başka Osmanlı kaynakları ne demiş onu okudum. Seyyahların verdiği bilgiler müthiş tamamlayıcı oluyor. Osmanlılar bir olayı anlatırken onlar için önemli olan kısmını anlatıyorlar. Hâlbuki bazı olaylar, bazı görüntüler, yaşanan şeyler var ki onlar için çok tabii, günlük şeyler, bu günlük şeyleri, herkesin bildiği şeyleri anlatmıyorlar. Hâlbuki yabancılar o olayları tanımadıkları için onları anlatıyorlar. Bu demektir ki o düğünde olanları tamamlayıcı bilgiyi yabancı kaynaklardan, seyahatnamelerden öğreniyoruz.

Uluç Esen: *Anlatmama meselesi benim de çok dikkatimi çekti hocam. Mesela Evliya Çelebi'den beri bir takım anlatılar var, özellikle halk gösteri sanatları ile ilgili okurken böyle birşeyle karşılaştım. Osmanlı'da gündelik hayata dair tarih anlatısı çok az.*

Nurhan Atasoy: Günlük yaşamı herkes biliyor zaten. III. Murad Surnamesi senin çok ilgini çeker. Onun minyatürleri yapılan gösteriler bakımından fevkalade. Her gece bir vezir, sadrazam, kaptan-ı derya sırayla o gecenin gösterilerini üstleniyor. Havai fişekler ve diğer gösteriler çok pahalı, her gece bir kişi üstleniyor masrafları. (52 gün sürüyor düğün) Bütün meslek kolları bir gösteri ile geçit yapıyor. Hangi konuyu araştırsan, Surname'de onunla ilgili bir resim bulabilirsin. Gösterilerin içinde yıldız biçimli havai fişekler, kuklalar kullanılıyor. Devasa insan figürleri genellikle Hristiyan karakterler veya acaib-ül mahlûkat figürleri oluyor. Bunların içini havai fişeklerle dolduruyor ve sonra onları patlatıyorlar. Bir gösteri objesi yaratıyorlar. Ata binmiş adam gösterisi var mesela. Beline ve ayağına bir takım parçalar takılmış bir adam ata binmiş gidiyor gibi bir gösteri yapıyor. Ben bunu hiç bir yabancı seyyahın anlatısında bulamadım. Bunun çok alışılmış bir şey olduğu kanaatine vardım. Sonra

Polonya seyahatimde beni bir gece tiyatroya görürdüler, bu at adamlardan vardı gösteride. Acaba onlar mı bizden yoksa biz mi onlardan aldık bu gösteriyi? Mesela bir eğlence var Surname'de. Bir araba geliyor, arabanın içinde samanlar arasında serpiştirilmiş kanlı vücut parçaları var. Görenler dehşete kapılıyor. Bir anda saklanmış olan dört adam fırlayıp ayağa kalkıyor, herkes şaşkınlıklar içinde kalıyor.

U. E. : *Bu konuda çok yazılı mecra olmadığı için, minyatürlerden açısından baktığımızda meddahların hikâyelerini anlatırken göstermelik kullandığına dair bir yaklaşım var. Hem hikâyelerini anlatıyor, hem de resim gösteriyorlar. Buna dair Mazhar İpşiroğlu'nun Siyah Kalem'in eserlerinin birer göstermelik olduğuna dair görüşleri var. Banu Mahir bir makalesinde büyük boyutlu bazı minyatürlere bakarak bunların göstermelik olabileceği tezine varıyor.*

Nurhan Atasoy: Tam adamına sordun. Ben bunu ilk defa İran Kongresi'nde sundum. Orada ilk kez göstermeliklerle ilgili bir makale yayınladım. Mazhar İpşiroğlu da oradaydı.

U. E. :*Ben o yayınınıza yapılmış pek çok referansa rastladım.*

Nurhan Atasoy: İran'da kahvehane resimleri diye bir şey var. Ben bu albümlerdeki Hamzanamelerden yola çıktım. Bu Hamzanamelerde (dikdörtgen bir kâğıdı önce ortadan katlıyor, sonra iki kanadı birer defa daha içe katlıyor) katlanma izleri var. Bunlar büyük boy resimler, iri resimler: 40-50 cm civarında. Normal minyatür boyutundan çok daha büyük. Normalde 3 cm boyutunda olan bir figür bu albümlerde 30-40 cm boyutlarında oluyor. Bu kat yerlerinden yola çıkarak bunların muhakkak taşınıp açılarak gösterildiği, sonra tekrar katlanıp götürüldüğü sonucuna varıyoruz. Kaybolmasın diye bu resimlerin albümlerde muhafaza edildiğini, kimi zaman albümde var olan boş yere göre iki parçada yapıştırıldığını görüyoruz. Bir ördek resminin gövde kısmı bir sayfaya, ayak kısmı birkaç sayfa ileride başka bir sayfaya yapıştırılmış olabiliyor. Bunu teyit eden bir şey buldum. İran'dan kahvehane resimleriyle ilgili bir kitap gelmişti bana. Bu kahvehanelere masal anlatıcıları geliyor ve masallar, destanlar anlatıyorlar. Yanlarında getirdikleri resimlerle anlatıyor, canlandırıyorlar hikâyeleri. Bu Anadolu'da da var ama bununla ilgili belge yok. Bizde de kahvehanelerde böyle hikâyeler anlatıldığını biliyoruz. Hatta acıklı biten hikâyelerde anlatıcıya para verip mutlu son ile bitirmesini istiyorlar. Bu kahvehane resimleri ile ilgili İran'da sergi yapılmış. Bizim Hamzanameler de böyle katlanıp taşınmış, izleri var. Bu makalem o

zaman çok ses getirmişti. Başka gösterilerde de unutulmuş pek çok şey var. Evliya Çelebi'yi iyice okuyup Anadolu'da bunun izleri bulunabilir.

Hamzanameler en çok anlatılan hikâyeleri barındırıyor. Hz. Hamza, Hz. Muhammed'in amcası. Çok yiğit, savaşçı bir adam, hikâyeleri çok anlatılmış. Resimlerle birleştirilip çok aktarılmış, popüler hikâyeler bunlar.

U. E.: *Minyatür sanatı saraya ait bir sanat mıdır? Halk içinde de örnekleri görülür mü?*

Nurhan Atasoy: Taş baskılar, halk ressamları var. Malik Aksel'in böyle bir çalışması vardır. Gül Derman da bu taş baskı resimleri çalıştı.

U.E.: *Halk içindeki anlatıcıların da bu resimleri kullanma şansı olmuş mudur?*

Nurhan Atasoy: Pertev Naili Boratav'a bakmak lazım.

U.E.: *Gül İrepoğlu'nun da Levni'nin bazı büyük boyutlu tek kişilik minyatürlerinin hikaye anlatıcılarına eşlik etmiş olabilme ihtimalinden bahsediyor.*

Nurhan Atasoy: Mahbuban ve mahbubeganlarla ilgili bir kitap üzerinde çalışıyorum. Yani kadın ve erkek sevgililer. İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi koleksiyonunda olan bir yazma bu. Tek tek figürler olarak yapılmış ama sonradan bir araya getirilip ciltlenmiş. Yıldız Sarayı Kütüphanesi'nde bir araya getirildiğini düşünüyorum ben. Metin yok, sonradan isim verilmiş. Ben bunu bir kitap haline getirdim. 22 resim var. Levni ile eşzamanlı, belki biraz daha sonra yaşamış. Sayfaların bir köşesinde tarih ve imza var, Abdullah Buhari diye. Buhari bir saray ressamı değil, hiç bir ehl-i hiref defterinde nakkaşlar gurubu içinde adı yer almıyor. Fakat bütün eserleri saraya girmiş. Bu adam çok pornografik resimler yapmış. Adi denecek kadar açık saçık resimler bunlar. Böyle resimler yapan birini ehl-i hiref arasına alamazlar ama resimlerini saraya almışlar. Resimlerde altın kullanmamış örneğin; bu ucuz resim yapmak demek.

U.E.: *Osmanlı'da Kahvehane kültürü nedir? Sanatkârların da bir alanı olarak var olan kahvehaneler nasıldı?*

Nurhan Atasoy: Köy odaları gibi, insanların bir araya gelip oturduğu yerler 16. yüzyılda kahvenin gelmesiyle kahvehaneye dönüştü. Çarşı meydanlarında, odalarda oturulurken artık kahvehaneye geçildi. Bir seki üzerinde daha okumuş, entelektüel sınıf

oturuyor, aralarında edebi konular konuşuyorlar. Bir de aşağıda yerde oturanlar var. 16. yüzyıl kahvehanelerine dair iki tane minyatür var; bir tanesi Chester Beatty Kütüphanesi'nde, diğeri de Surname-i Hümayun'da. Surname'de kahveciler araba üzerinde bir kahvehane maketi ile resm-i geçit yapıyorlar.

EK3

Cömert Kumarbaz

Charles Pierre Baudelaire

Çeviren: Uluç Esen

[İngilizce aslı: (http://gutenberg.net.au/ebooks06/0607031h.html) alınmıştır]

Dün, bulvardaki kalabalığın içinde daha önceden tanımayı arzuladığım gizemli bir Varlığın bana dokunduğunu hissettim ve onu daha önceden hiç görmemiş olmama rağmen hemen tanıdım. Öyle zannediyorum ki o da benimle benzer bir arzuyu, yanımdan geçerken, öyle belirgin bir bakışla paylaştı ki çabucak ona itaat ettim. Onu özenle takip edip, arkasından indiğim bir yeraltı mekânında, Paris'in var olan hiçbir evinden örnek veremeyeceğim lüks bir ışıltıyla apışıp kaldım. Önünden sıklıkla geçip gittiğim bu güzide sığınağın girişini önceden fark etmemiş olmam acayipti. Oraya hâkim olan harikulade ve soluk kesici atmosfer, yaşamın en müşkülpesent korkularını bile anında alıp götürür. Hemen o karanlık hazzı tıpkı afyon çekenler gibi içime çektim. Hani, afsunlu bir adanın sahilinde, hiç bitmeyen öğleden sonrası parıltısında dalgaların şırıltısının teskin edici melodisine doğduklarını sanıp, evlerini, kadınlarını, çocuklarını bir daha hiç görmemek arzusuyla ve fırtınayla boğuşan gemilere bir daha asla binmemek için çekerler ya, işte öyle.

Orada gördüğüm adamların ve kadınların yüzleri ölümcül bir güzellikle bezeliydi. Sanki onları yıllar önce bazı ülkelerde görmüştüm de hatırlayamıyordum. Onlara karşı tuhaf bir biçimde kanım kaynıyor ama genellikle bilinmeze karşı duyulan o tuhaf korkuyu da duyuyordum. Eğer onların gözlerindeki o acayip ifadeyi bir şekilde tarif etmek isteseydim, böylesine güçlü, büyülü bir ışıltıyla parlayan bela ve arzuyu – kendilerini kanlı canlı hissetmelerinin ebedi arzusunu- bir arada görmedim derdim.

Ev sahibim ve ben sanki kırk yıllık dostlar gibi oturduk, şarabın âlâsının her çeşidini limitsizce kafaya diktik. Birkaç saat sonra sanırım onun kadar bile kafayı bulmamıştım. – daha az tuhaf değildi hani-

Sınırsız kafa çekmeye yalnız kumar oynamak için, bu insanüstü haz için ara vermiştik ve söylemem gerekir ki oynarken de efsane bir kaygısızlık ve gamsızlıkla ruhumu kazanıp kaybettim. Ruh çok görünmez bir şey; çoğu zaman işe yaramayan,

bazen de sorun çıkaran. Böyle bir kaybı daha önce yaşamamıştım. Sokakta kartvizitimi kaybetmekten daha sancılı bir his değildi.

Tadı, kokusu ruha anıları yâd ettiren, tarif edilemez zevki sefaları yaşatan purolardan saatlerce içip, baharatlı lezzetlerinden kafayı bulduk. Sonunda muhabbetten aşka gelerek ağzına kadar şarapla dolu bir bardağı kaldırarak bağırdım: "ölümsüz sağlığına, yaşlı teke". Bu onu gücendirmedi.

Evren hakkında konuştuk. Nasıl yaratıldı ve gelecekte nasıl yok olacak. Yüzyılın önemli mevzularını – ki bunlara gelişme ve mükemmelleştirilebilirlik diyebiliriz - genelde de insanlığın her çeşit çılgınlığını konuştuk. Sohbet ilerledikçe ekselansları öyle dinmek bilmez bir muhabbetle kendini kelimelerin sultanı, esprilerin şahı olarak tarif etti ki günümüzün en ünlü konuşmacıları bile ardından bakakalırdı. İnsan beyninde yer işgal etmiş türlü felsefelerin saçmalıklarını anlattı. Bazı temel meselelerin sırrını bana bahşetti ama bunları başkasıyla paylaşmaya niyetli değilim.

Ne kadar kötü bir ünle yaşamak zorunda olduğundan dert yandı. Aslında asıl niyetinin dünyada yaşayan bütün canlıların batıl inançlarını yıkmak olduğuna beni inandırdı. Bana yalnızca bir kez tırstığını itiraf etti. O tırstığı da aslında kendi gerçek gücüydü. Bir gün insan sürüsünden daha zeki bir vaizin konuşmasını dinlerken olmuştu bu; vaiz kürsüsünden sesleniyordu: "Sevgili kardeşlerim, unutmayın, gelişmenin aydınlığına tapıldığı zaman, şeytanın en güzel numarası (marifeti) kendisinin var olmadığına sizi inandırmak olacaktır!"

Ünlü hatibimizin anıları bizi doğal olarak üniversiteler mevzusuna getirdi. Tuhaf ev sahibim çoğu zaman kalemlere, kelimelere ve pedagogların vicdanına ilham vermekten kaçınmadığını, bütün bilimsel toplantılara görünmez olmak koşuluyla şahsen destek verdiğini bana açıkladı.

Nezaketinden gaza gelerek ona, tanrı ne yapıyor? Diye sordum. Yani ona bunca saygısızlık yapılan zamanlarda; özellikle de eski dostu şeytana karşı. Aldırmaz bir ifadeyle ve daha da derin bir hüzünle "karşılaştığımızda birbirimize selam veririz" dedi. Sonra konuşmaya İbranice devam etti.

Bence kesin, daha önce majesteleri sıradan bir ölümlüyle böyle uzun uzadıya sohbet etmemiştir. Bu nedenle onun sözünü bölmekten korktum.

Sonunda titrek karanlık çökerken ortalığa, onun hizmetinde olduğunun farkına varmadan, onun zaferi için pek çok şairin şarkılar düzdüğü ve pek çok felsefecinin katkıda bulunduğu bu ünlü şahsiyet bana dedi ki: "Beni her zaman hatırlamanı istiyorum. Ve sana denildiği gibi şeytanlık yapmadığımı ya da kaba saba ifade ettiğiniz gibi şeytanın avukatlığına soyunmadığımı kanıtlamak istiyorum. Dönüşü olmayan büyük kaybını, yani ruhunu kaybetmiş olmanı telafi etmek için, önceden sahip olduğun talihle ilgili olan kısmını, derler ya, teselli ikramiyesi olarak sana geri veriyorum. Talih, bu garip baş belası, yaşam boyunca yakalanılan illetlerin ve ıstırapların baş sorumlusudur. Öyleyse, ben de arzu duymadığın bir şeyi gerçekleştirmeye çalışmayacağım. En bayağı isteklerinin bile sefasını süreceksin; para, altın ve elmaslar, muhteşem saraylar istediğinde onlara sahip olmak için parmağını bile kıpırdatmayacaksın; bu güce her an her zaman sahip olacaksın; İstediğin yerde istediğin kadar oturacaksın; istersen sürekli sıcak iklimin hüküm sürdüğü, kadınların çiçek gibi koktuğu beldelerde" dedi. Sevimli bir gülümsemeyle ayağa kalktı ve hoşça kal dedi.

Eğer o meclisin muazzamlığını bozmaktan çekinmeseydim bu cömert kumarbazın alicenaplığı karşısında ayaklarına kapanırdım. Ancak ondan ayrılır ayrılmaz ufak ufak bir kuruntu düştü içime. Bu büyük mutluluğu sürdürmeye cesaret edemedim. Yatağa girdiğimde iman tazeleme üzerine olan bildiğim bütün duaları okudum. Uyumadan hemen önce de sürekli tekrar ettim: "Tanrım, Rabbim, yüce Tanrım! Şeytanın bana verdiği sözü tutmasına izin ver!"

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Uluç ESEN

Yabancı Dil : İngilizce

Doğum Yeri ve Yılı : Eskişehir, 1969

E-Posta : ulucesen@gmail.com

Eğitim

- 2014, Yüksek Lisans, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları Anasanat Dalı.
- 2010, Lisans, Anadolu Üniversitesi İşletme Fakültesi, İşletme Bölümü.
- 2008, Ön Lisans, Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi, Sosyal Bilimler.
- 1986, Lise, Eskişehir Süleyman Çakır Lisesi.

Mesleki Geçmişi:

- 2017-, Öğretim Görevlisi, Bahçeşehir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İleri Oyunculuk Bölümü.
- 2016- , Tiyatro Eğitmeni, Özyeğin Üniversitesi, Tiyatro Kulübü.
- 2015-2016, Öğretim Görevlisi, Haliç Üniversitesi Konservatuvarı, Tiyatro Bölümü.
- 2015-2016, Oyuncu, İstanbul Devlet Tiyatrosu.
- 1995-2015, Yazar, Oyuncu, Yönetmen, Sahne Tasarımcısı, Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu.
- 2010-2012, Tiyatro Eğitmeni, Yazar, Yönetmen, Digitürk Tiyatro Topluluğu.
- 2007-2009, Drama Eğitmeni, Doğa Kolejleri. İstanbul.
- 1996-1997, Oyuncu, İstanbul Devlet Tiyatrosu.

Yayınlar ve Bilimsel Faaliyetler:

- 2016, Sempozyum Sunumu, *Shakespeare'in Kral Lear Oyunundaki Karakterlerin Psikolojik Derinliği, Toplumsal Çatışmanın Lear'ın Deliliğine Etkisi*. Psikoloji ve Sanat Sempozyumu V (13 - 14 Ekim 2016). Başkent Üniversitesi, Ankara.

- 2012, Yayına hazırlayan, *Kısa Süren Hasat / Köy Enstitüsünde Öğrenci Olmak*. Biyografi. İş Kültür Yayınları, İstanbul.

- 2011, Yayına hazırlayan, *İstanbul'da Bir Yerinde Sanat Deneyimi. Karagümrük Mahallesinde Roman Çocuklarla Tiyatro, Müzik, Dans Atölyesi*. Mimesis 18. Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

- 2011, Çevirmen, *Toplumsal Tiyatro Hakkında Bazı Açık Uçlu Sorular*, Mimesis 18, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

- 2011, Panel Sunumu, *Saroyan, Sanatı ve Tiyatrosu*, M. Aktokmakyan ile birlikte, İstanbul Amatör Tiyatro Günleri.

- 2010, Yönetmen, *Kapıları Açmak*, Belgesel film. İstanbul 1001 Belgesel Film Festivali, Erivan Golden Apricot Film Festivali.

- 2009, Çevirmen, *Beş Avangard... Ya da Hiçbiri?*, Mimesis 16, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

- 2009, Yazar, *Gülüşün Güller Açsın / dramaturji notları*, Mimesis 15, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

- 2007, Roportaj, *Beki L. Bahar ile Söyleşi*, Sevilay Saral ile birlikte, Mimesis 13, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

- 2006, Yazar, *Yeni Bir Hayat İçin*", Oyun, C. Yalaz, ile birlikte, Bgst Yayınları.

- 2005, Yazar, *Pilavdan Dönenin Kaşığı Kırılsın*, Oyun, S. Saral, C. Yalaz ile birlikte. Bgst Yayınları.

- 2000, Yazar, *Tiyatro Yeniden* / Oyun, C. Yalaz ile birlikte. Mimesis 8, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

- 2000, Çevirmen, *Theatre du Soleil, Altın Çağ, İlk Taslak*, Mimesis 8, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

- 1999, Çevirmen, *1789*, Mimesis 7, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

- 1996, Yazar, *Stanislavski ve Oyunculuk Yöntemi Üzerine*, B. Tanyel ile birlikte, Mimesis 6, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.