Motifler uzunca bir süre pek çok eleştirmen,
yazar ya da tiyatro kuramcısı tarafından
eserin tema, konu, ana fikir, çıkış noktası gibi yönlerini
tanımlamak için kullanıldıktan sonra
nihayet bağımsız bir içerik kazanmıştır.
Bu yüzden tema ve yan tema gibi çağdaş tiyatronun
belirgin biçimde tanımladığı kavramları,
dramatik motif ile ilişkileri bağlamında ele almak
ve
ayrımlara dikkat etmek önemlidir.
Romeo ve Juliet oyununda Aşk'ın bir tema,
Âşıkların Ölümü'nün ise dramatik bir motif olarak
tanımlanması böylece yanıt bulur.
Dramatik tasarım başlığı altında, dramatik motife en fazla değinen
ve belli anlamlar atfeden tiyatro kuramcıları arasında
Freytag ilk sıralardadır.
Onun motifleri eylemin unsurlarını, sanatsal açıdan,
bağlantılı bir bütün içinde bir araya getiren yapı parçacıklarıdır.
Şans, kaderin cilvesi, talihsiz güçlerin açıklanamaz biçimde
bir araya gelmesi olayların gelişimini başlatır,
çünkü insanın hoşuna giden şey bu kötü talihtir.

9 786256 794030

Kapak:
Hamlet oyununun 1603 yılında
Cambridge ve Oxford 'da yapılacak
gösterisi için basılmış afişteki motif.

Funda Özşener

Dramatik Tasarımın Temel Kavramları 1

Motif - Simge - Tema - Yan Tema



Mitos-Boyut® • TİYATRO / KÜLTÜR DİZİSİ 189

FUNDA ÖZŞENER

DRAMATİK TASARIMININ TEMEL KAVRAMLARI 1

FUNDA ÖZŞENER

DRAMATİK TASARIMIN TEMEL KAVRAMLARI 1

Motif, Simge, Tema, Yan Tema

Türkiye Yayın Hakları:
TEM Yapım Yayıncılık Ltd, 2023

Baskı: Mutlu Print Basım Tic. Ltd. – Topkapı/İst; Tel. 212. 577 72 08
Davutpaşa Cad. Güven İşmerkezi C Blok, No. 256 Sertifika No: 48627

1. Baskı: 2023
ISBN 9786256794030

Mitos-Boyut®
TEM Yapım Yayıncılık Ltd. Şti.
Osmanlı Sokağı, Osmanlı İşmerkezi, 18/12, Taksim-Beyoğlu/ İstanbul
Tel. 212. 249 87 37-38; Faks. 212. 249 02 18
E-posta: mitosboyut@gmail.com
web: www.mitosboyut.com.tr

Mitos-Boyut® ✻ TİYATRO / KÜLTÜR DİZİSİ 189

FUNDA ÖZŞENER

DRAMATİK TASARIMIN TEMEL KAVRAMLARI 1

Motif, Simge, Tema, Yan Tema

Mitos Boyut

İÇİNDEKİLER

Önsöz, 5
Giriş, 7
Genel Bir Değerlendirme, 15
Motif Kavramının İki Boyutu, 27
Motif Nedir, 37
Teorik Bir Çerçeve, 44
Dramatik Motif, 56
Bir Yöntem Önerisi, 65
Tema, Yan Tema, Simge ve Dramatik Motif İlişkisi Bağlamında
Temel Ayrımlar, 87
Dramatik Motifin Olanakları, 92
Halkbilimde Motif, 128
Edebi Motif, 141
Sonuç, 156
Kaynaklar, 163
NOTLAR, 167

ÖNSÖZ

Dramatik tasarımda motifin işlevi, estetik değeri ve ortaya çıktığı koşullarla ilgili tanımlama ve inceleme çalışmaları bizi öncelikle motifin ne olduğu sorusuna götürür. Böylelikle fark ederiz ki motifler yalnız dramatik tasarımda değil diğer sanat türlerinin tümünde birden karşımıza çıkan önemli birimlerdir. Bu durum, sanatların kendilerine has onca yapısal ve estetik unsuru arasından sıyrılarak, ortak bir işlemci gibi görev gören motiflerin özel yapısını vurgular ve böylelikle motifin sınırları sosyolojik olandan, psikolojik olana, yerel olandan, evrensel olana dek genişleyip, sanat yapıtında temellenen bir özgünlük içinde, tamamen bağımsızca form bulur.

Dramatik motif, tıpkı tema ve yan tema gibi dramatik tasarımın temel, yapısal, kurucu unsurlarından bir tanesi sayılabilir. O zaman yapısal dramaturji çalışmalarının, analitik okumaların bir parçası olur. Motiflerin detaylı bir incelemesi, eserlerin daha iyi ve yoğun biçimde kavranmasında, tıpkı önerme ve mesaj gibi derinde işleyip duran, yaratıcı düşünceye has, ilk soyut kıvılcımlara ulaşmamızda yardımcı rol oynar. Fakat bu bir yaklaşım sorunudur ve tam tersini düşünmek de mümkündür. Yine de bir yazarın başat arzusunun, etkili bir metin ortaya koymak olduğu düşünülürse, dramatik motif, istendiğinde bu amaca hizmet edebilecek hassas, özgün ve gücünü, insanlığın ortak kültür mirasıyla, geçmişinden alan araçlarından birisidir diyebiliriz.

Sözel motiflerin bir alt türü olarak, dramatik sanatlar içinde açığa çıkan dramatik motifleri, metnin sınırları dahilinde, yapısal ve estetik bir unsur olarak tanımlayıp değerlendirmek öncelikli amacımızdır. Ancak bu tarz bir çalışma sistemli bir şekilde, genel bir tanım altına yerleştirilmemiş motiflerin sınıflandırılmasını zorunlu kılar. Bu aşamadan sonradır ki dramatik motifi, kendi özel koşulları ve ait olduğu sanat türünün olanakları içinde ele alabiliriz.

GİRİŞ

Eğer bir ressam, bir at boynunu ve bir insan başını birleştirmeye kalkarsa, değişik canlılardan aldığı beden parçalarını bir araya getirip rengârenk tüylerle kaplarsa, üstte güzel bir kadın olarak başlayan, altta çirkin bir biçimde siyah bir balık olarak biterse, bu görünüm karşısında kendinizi gülmekten alıkoyabilir misiniz dostlarım? İnan bana sevgili Pisos, bu, bir akıl hastasının düşleri gibi anlamsız imgelerle biçimlendirilmiş bir edebi metne benzer, ne başı ne sonu birbirini tutar. 'Şairler de ressamlar kadar, her zaman, her istediklerini yapmaya kalkışmakta özgürdürler' diye itiraz eden olabilir. Bunu biliyoruz ve hem bu hoşgörüyü arıyor hem de gösteriyoruz. Ancak bu, vahşi ile soyluyu, yılanlarla kuşları veya kuzuyla kaplanı eşleştirecek dereceye varmamalıdır.[1]

Aradan 2000 sene geçtikten sonra Trakya savaşının muzaffer askeri ve Roma'nın sevilen valisi Lucious Calpurnis Pisos'a yeni bir mektup yazmayı düşünen çağdaş sanat eleştirmenine itiraz eden dramaturgun raporu, farklı bir anlatısal düzlemde çalışmamızın ikizi olabilirdi. Bu rapor olasılıkla, güzel yargısı değişse bile dramatik metinlerde hâlâ motif adı verilen kültür kalıntılarına rastlandığı ve bunları tümüyle temizlemenin mümkün olmadığı saptamasıyla gelişecek ve belki de bir yol ayrımında son bulacaktı. Saptama dolaylı olarak da olsa motif incelemeleriyle ilgilenenlerin bir kısmının dayanak noktalarını anlamamıza yardımcı olabilir. Bu dayanak noktası gelenektir.

Motiflere ilişkin çalışmaların bir bölümü, onların kültürel bağlantılarıyla ilgilidir ve başta halkbilim olmak üzere çeşitli geleneksel sanatlar ayrıca tiyatro sanatı; kültür bağlantılarının, geleneğin taşıyıcısı değil bizzat kendisi olmaları bakımından, motiflerin en hevesli alıcıları olarak görülebilir. Bununla birlikte dramatik motifler, dramatik metindeki estetik - yapısal işlevleri, biçim ve içerikleri bağlamında, bir çözümleme aracı olarak, uzunca süredir ihmal de edilmektedir. Teorik tartışmaların, farklı bakış açılarının, zorlayıcı dramaturjik incelemelerin dünyasına adım atmadan önce, henüz yolun başındayken denilebilir ki motif Âşıkların Ölümü'dür, Yoldan Çıkaran Servet'tir, Kötü Kalpli Üvey Anne veya Suça İten İktidar Hırsı'dır. Soylu'dur, Dilenci'dir, Hizmetçi'dir. Arayış, Ayrılık veya Aşk'tır. Fakat hepsinden öte, tüm saydıklarımızın yadırganmayacak,

alışkın olduğumuz, devam edip duran, ifade biçimleri, modelleridir. Bir motif, bizim Hizmetçiler ile ilgili bildiğimiz ya da duyunca reddetmeyeceğimiz en yaygın varsayımın taşıyıcısı olabilir: Hırsız Hizmetçi bunun tipik örneğidir. Efendisinin zaaflarından ya da düşkünlüğünden yararlanmaya çalışan bu tipi, en saf en açık haliyle masallarda bulmak mümkündür. Aynı Hizmetçi yardımsever de olabilir fakat o da bir motiftir ve hizmetçinin hırsızlığını yadırgamadığımız gibi yardımseverliğini de yadırgamayız. Fakat konu, dramatik metinlere geldiğinde işler biraz daha karmaşık bir hal alır. Sahnede akıp giden olaylar içinde, bir anda belirip kaybolan bir İstikbal meselesi ya da oyun boyunca örülen, uzaktaki Anne imgesi, Ölüm üstüne çarpıcı bir söz öbeği motif olabilir. İşte olaylar dizisine doğrudan dâhil olmayan, temayla her zaman birebir örtüşmeyen, bu çok küçük fakat yine de metinde kendince yer tutan parçacık sözel, dramatik motiftir. Yazar onu, belki kendinin de parçası olduğu kültür mirasından ödünç almıştır? Örneğin kötü ya da iyi, sarsıcı ya da dönüştürücü haberlerin taşıyıcısı mektuplar böylesi motifleri işaret eder. Aşk temalı bir oyunda mektup, küçük, ateşleyici, birleştirici bir unsur olarak, bir anda ortaya çıkar ve sonra yok olup gider. Şüphesiz âşıklar ya kavuşmak ya ayrılmak ya küsmek ya da barışmak zorundadır. Üstelik bir yerde aşk varsa orada bir engel de vardır. Biri ya da bir şey o önemli haberi taşıyıp getirmek zorundadır. Yazar, geleneğin verdiği refleksle söz konusu motifi (mektup / mesaj) kullanır, seyirci de hiç tereddüt etmeden bunu benimser. Oysa o küçük kâğıt parçasının ardında binlerce yıllık ortak bir kabul yatar. Bu kabul, gizli ya da açık biçimde haberleşmenin tipik modeli veya ifade biçimidir. Başka bir deyişle mektupların tarih içinde giderek bağımsız bir ifadeye dönüşmüş olan, derindeki model anlamlarıdır.

Bugün geldiğimiz noktada hâlâ, dramatik metinlerin örneğin; mektup motifinden daha ileri bir model yaratmakta başarısız kaldığını; dahası haberleşmenin gerektiği her yerde, tüm bir dram tarihinin mektup motifiyle, bir anlamda onunla aynı anlama gelen farklı biçim ve içeriklerle özdeş olduğunu düşünebiliriz. Yani farklı bir ifadeyle diyebiliriz ki gelmesi gereken haber mutlaka gelir. Üstelik mektup, bir nesne olarak da sahne zamanlamasına ve olayların akışına öylesine iyi hizmet eder ki kalıcı bir modele, bir motife dönüşmüş olduğu olasılıkla fark edilmez. Nihayetinde doğasında aşırılık yoktur. Eğer öyle olması gerekmiyorsa hiçbir mektubun, sahne zamanını aşıp, münasebetsizce çıkıp gelme tehlikesi de yoktur. Şayet patavatsızca

orta yere çıktı ise bunun da bir işlevi vardır; ya bir sır ifşa olmuş ya da olayların akışında ani bir değişim yaşanmıştır. Oysa çağdaş iletişim araçlarını düşündüğümüzde durum böyle değildir. Onların tümü, bir tür aşırılıktan muzdariptir ve olasılıkla; cep telefonu, bilgisayar, televizyon, elektronik mesaj dahası elektrik ve internet meselesini halletmeden, sahnede inandırıcı bir yalıtılmışlık veya gerilim yaratmanın olanağı yok gibi görünmektedir. Modern iletişim araçlarının doğası, mektup motifinde olduğu gibi tabii bir şekilde dramatik metinle örtüşemez. Bu durum, yani onların sınırsızlık ve kontrol edilemezlik sebebiyle, her yerde, her zaman mevcut olan, mutlaklaşmış doğaları neredeyse, her eylemi değiştirmek zorunda bırakır yazarı. Süratli, yaygın ve bilindiktirler. Bu yüzden çoğu kez, kendi temposunda akması gereken, doğal, dramatik zaman ile çatışırlar. Zaten teknoloji ile dramatik zaman arasında bir kan uyuşmazlığı vardır. Yazar ya telefonu bozmak ya metne dâhil etmek ya da metni, eskilerin hiç bilmediği, bambaşka bir şekilde kurgulamak ya da internetin bir motife dönüşmesini beklemek zorundadır. Dolayısıyla sayısız motif, bizim hâlâ geleneksel olanla uyumlu olduğumuzun ya da dramatik yapı söz konusu olduğunda, temel motif yapılarının işleyebildiğinin bir kanıtıdır.

Belki de bir metinde motiflerin varlığının saptanması seyirci hatta yazardan da önce yönetmen, dramaturg ya da eleştirmen için önemlidir. Fakat yaratmanın ve metni çözümlemenin doğal akışı içinde, gözden kaçabilecek kadar küçük olan bu parçalar tarih boyu birbirinden farklı alanlardan beslenmiştir, zorlaıcıdırlar ve çoğu kez ciddi bir bilgi birikimi ile keskin bir göz talep ederler. Özellikle, dramatik metinlerde açığa çıkan ve türün kendi özgün koşullarına göre biçimlenmiş, belirgin motifleri değil de genel bir başlık altında, motifleri incelemek, araştırmacıyı daha geniş düşünmeye zorunlu kılar. Motifler her şey ve sanat arasındaki paylaşımın nesneleri olarak, asırlardır, arada gidip gelmeye devam etmiştir. Ayrıca tarih, sosyoloji, psikoloji, zaman, ilerleme veya her yeni çağ, hiç değişmiyor gibi görünen bu çekirdek yapıyı, içten içe yenilemiş ve sürekli farklı kaynaklarla zenginleştirmiştir. O halde?

Panofsky, İkonografi ve İkonoloji adlı makalesinde, konuya resim sanatından bir örnekle açıklık getirir: Özgül tema ya da kavramların, tarihsel koşulların değişmesiyle, değışık nesne ve olaylarda dile getiriliş biçimlerinin, yani tipler tarihinin incelenerek tamamlanması, düzenlenmesi zorunluluğundan[2] söz eder: Bıçak taşıyan bir erkek betisinin San Bartolomeo olduğunu, elinde şeftali taşıyan bir

kadın betisinin Hakikat'in kişileştirilişi olduğunu, kurulu bir masa çevresinde belirli biçimde davranan ve belirli bir sıraya göre oturmuş bir insan kümesinin Son Akşam Yemeği'ni temsil ettiğini ya da belirli bir biçimde savaşır durumda gösterilen iki betinin, Erdem ile Kötülük arasındaki savaşı temsil ettiğini[3] bilmek gerekir.

Motif ve tip ilişkisi oldukça karmaşık ve halkbilim açısından zorlu bir ilişkidir ancak sistematik, büyük oranda kabul görür. Bu nedenle dramatik metin gibi daha karmaşık metinlerde, en temel düzeyde, sabit ve aynı zamanda değayrı olma motiflerin özgün, tarihsel geçmişlerine bakmak yararlı olacaktır. Bu açıdan geleneksel sanatlar, motiflerin belirgin, somut ve çok anlaşılır bir biçimde varlık buldukları alanlar olarak; naif, biçimsel örneklerin, estetik ve yapısal işlevlerine yakından bakmak adına muhteşem laboratuvarları gibidir. Olasılıkla dramatik motifleri yalnızca dramatik metinlerden hareketle anlamanın da zaten olanağı yoktur. Bu durum, doğal bir yolla edinilmiş en alt seviyede geometri bilgisine sahip olmadan çiftçilik yapmaya benzer. Küçük su kanalları ile meyve ağaçları asla kesişemezler.

Modern dönemin, hiç değilse sanat akımlarının karşıtlık oluşturması bakımından bir bütünlük sunduğunu söyleyebiliriz. Modern sonrası dönem ise sadece tanımlayıcı düzeyde, belli bir kavrayışa ulaşmak için bile oldukça zorlayıcı gözükür. Fakat durum ne olursa olsun, insanoğlunun tüm geçmişiyle birlikte kendi kültürel mirasından el çektiğini kabul edebilir miyiz? Tiyatro sanatının hepten insansızlaştığını ve bunun kavranamayacak denli büyük, yine de doğal bir sonuç olduğunu? Böylesi bir iddia yeryüzünden tümüyle vazgeçmek anlamına gelir. O halde çağdaş dünya, hâlâ üretici boyutu ile tartışmamızın alanına girer. Fakat teorilerin çarpıştığı, karmaşık alana geçmeden önce, daha alt seviyede, tiyatro sanatının, varlığını muhafaza etmiş olan evrensel yasaları düzleminde bir an duraksayabiliriz. Tiyatro, insan ve kültür ilişkisi bir yanıt oluşturmak üzere karşımızda durmaktadır. Şüphesiz aklın, dramatik metinlere soracağı sorular ve arayacağı basit yanıtlar her zaman olacaktır. Dramatik metinlerde motif incelemelerine girişmek, bu sebeple dolaylı yoldan, oldukça eski, klasik dramaturji geleneğine bağlanır. Bir anlamda metinleri kavramaya yönelik, temel soruların açık, anlaşılır, sebep sonuç ilişkisine bağlı bir şekilde ortaya konması ve yanıtlanması geleneğine. Ne var ki; böyle olduğunda dahi açıklığa kavuşturulması gereken, bazı teknik problemler vardır: Çalışmamız kapsamında motifler sözel yapılar biçiminde ele alınmıştır. Başka bir deyişle biz, dramatik motiflerin yalnız söz biçiminde açığa çıkan ve metin bir sahne eseri-

ne dönüştüğünde dahi söz olarak kalabilme özelliği gösteren unsurlarıyla ilgiliyiz. Bu yaklaşım biçimi, bir açıdan dramatik motifleri daraltmaya dayalı, fazla pratik bir değerlendirme olarak algılanabilir. Elbette bir dereceye kadar doğru bir bakış açısıdır bu. Yine de dramatik metinde gerçekten neye önem verilmesi gerektiği konunun muhataplarına göre farklılık gösterir. Ayrıca; öncelikle, motiflerin daha gelişkin örneklerinin, sözel düzeyde ortaya çıktıklarını, edebi metinlerin ve sözlü kültür ürünlerinin bu türden sayısız motif örneği ile dolu olduğunu kabul edebiliriz. Bir diğer sebep de dramatik metinlerin güçlü dilsel yapılarıdır. Fakat hepsinden evvel metnin dilsel boyutunun ilgi çekiciliği gelir. Bu yüzden canlandırılmak üzere yazılmış bir metne, sözel düzeyde açığa çıkan dramatik motifler açısından yaklaşacak olmamızın, çeşitli sorunlar doğurabileceğini düşünmek mümkünse de dramatik tasarımın düşünsel düzeyinde, epeyce yol kat edebileceğimiz de hesaba katılabilir. Şüphesiz dramatik motiflerin sözel boyutu ve dramatik metnin dilsel nitelikleri konusunu, sınırlı birkaç sayfaya sığdırmak istemek yine de çok uygun olmayabilir. Çünkü gerçekten de dramatik metinlerin dil yapısı herhangi bir çalışmanın birkaç bölümünü de aşacak şekilde derinliklidir ve tümüyle bağımsız çalışmaları kapsayacak kadar kapsamlıdır. Bununla birlikte sözünü ettiğimiz nitelik, dramatik motifleri gelenek ve sözlü kültür ürünleri ile ilişkilendirirken kullandığımız yöntemin temel dinamiğini oluşturur. Dramatik motifler, bizce gelenekle bağlantılarını, özellikle devam edip giden güçlü, sözel modeller biçiminde, geleneğin bizzat kendisi olarak sürdürürler. Bu sözel modeller, sayısız kaynaktan çıkıp gelen motiflerin, dramatik motifler biçiminde metinlere sızmasında ve eklemlenmesinde büyük bir kanal, giriş kapısı görevi görür. Dilsel boyut dramatik metnin, yalnız kendine has bir niteliği olmak açısından değil, farklı türlerin bu metinlere akmasını sağlayacak geniş yolları açması bakımından da son derece önemlidir. Çağdaş metinlerin hatta çağdaş sanat yapıtlarının pek çoğunun, çeşitli göndermelerle yüklü anlam katmanlarının, büyük oranda dil kanallarının işlevsel ve estetik kullanımıyla yaratıldığını göz önüne almalıyız. Dolayısıyla, dramatik metinlerde, küçük parçacıklar biçiminde açığa çıksalar dahi dramatik motifler, sözel nitelikleri ile diğer büyük türlerin ulaştığı, unutulmaz yargıların hem taşıyıcısı hem de uygulayıcısı olarak değerlendirilebilirler. Özgü, Tiyatronun Kültür Niteliği başlıklı makalesinde, bu anlamda ihtiyaç duyduğumuz bağlantı noktasını, Hollandalı kültür tarihçisi, Huizinga'nın (1872-1945) Homo Ludens adlı kitabını değerlendirirken verir ve tiyatro-

nun özünü, oyun açısından üç nitelikte aramaktan bahseder: I.Karşılıklı konuşma (diyalog) 2.Davranma 3.Günlük yaşamdan ayrı olma[4] Böylece tiyatro eserinin özünü oluşturması bakımından diyalog, ilk sıraya yerleşir ve doğal sınırlarımız içine girer. Açıktır ki dramatik metnin en önemli taşıyıcılarından biri diyalogdur. Her türden yöneliş, diyalog aracılığıyla (da) ortaya konabilir ve diyalog sahne üzerinde eyleme dönüşürken dahi bir yandan sadece sözel bir yapı biçiminde işlev görebilir. Oyunun bu nitelikleri de üç ayrı bağla dokunur: 1.Dilde iğretileme (metaforik) ile: semboller, imajlar, alegoriler 2.Doğa (tabiat) güçlerini kişileştiren, Tanrıları, ruhları, görünüleri (hayaletleri): cinleri, perileri ve cüceleri insanlaştıran mit (mythos) ile 3.Yerel ve dinsel geleneklerle.[5] Birinci madde, dramatik motiflerin eklemlendiği grubu oluşturur. Çünkü motifler de tıpkı semboller, alegoriler veya mecazlar gibi, tiyatro metninin dilsel boyutuna katkı sağlayan, kalıplı söz öbekleridir. Özellikle dramatik motiflerin, geleneksel olmayan tekil bir çalışma içinde açığa çıkan, bağımsız örnekleri bu savımızı daha çok destekler. Ancak Davranma ve Günlük Yaşamdan Ayrı Olma bağlamında ikinci ve üçüncü maddelerle ilişkilendirilen, Doğa (tabiat) güçlerini kişileştiren, tanrıları, ruhları, görünüleri (hayaletleri), cinleri, perileri ve cüceleri insanlaştıran mit (mythos) ve yerel, dinsel gelenekleri de biz motiflerin olay, eylem ya da kişileştirme biçiminde açığa çıkan formlarının kaynakları olarak görebiliriz. Aslında bu bağlamda yalnız mitler, dinsel gelenekler değil sözlü kültür ürünlerinin tümü motiflerin hem kaynakları hem de ana vatanları sayılabilir.

Motifleri tek ve büyük bir parantezin içine alabilmemiz mümkün olsaydı; insanlığın ortak, kültürel mirasından başlayarak açtığımız bu parantezi olasılıkla, ancak bağımsız, yaratıcı çalışmaları da kapsayacak şekilde genişlettikten sonra kapatabilecektik. Gerçekten de motifler, geleneklere ne derece sıkı bağlarla bağlanmış olurlarsa olsunlar, aynı zamanda bireysel çalışmaların, tekil ürünleri olarak da ortaya çıkarlar. Bununla birlikte, hemen akla gelivereceği gibi her iki alan arasında motiflerin biçim ve içeriğinin belirlemesi açısından çok büyük bir fark yoktur. Yine de motiflerin gelenek bağlantılarına değinmiş ve yalnız o boyutta kalmış bir çalışma eksik sayılır.

Motiflerin böylesi esnek bir yapıya sahip olmaları, onların estetik ve işlevsel bir unsur olarak, tüm sanat türlerinde birden nasıl kullanılabildiğini açıklarken aynı zamanda biçimlerine dair de bilgi verir. Bir bütünlük sunması adına Stith Thompson'ın, Motif Indeks'i içinde yapılacak genel bir taramayla, çeşitli başlıklar altında gruplandırılmış

olan motiflerin, konu adları birbirlerinden ne kadar ayrı olursa olsun, daima üç sorunsal etrafında öbeklendiği fark edilecektir. Altı cilt tutan bu önemli eserde motiflerin çeşitliliği, insanın en temel felsefi problemlerinin doğurduğu bir içerik ile biçimlenmiştir. İnsanın; insana, tabiata ve öte dünyaya dair; ilgisi, yargıları ve çözüm önerileri motiflerin düşünsel alt yapısını belirler. Bu motifler aynı konuların etrafında, olaylar, kişiler ve bazen de nesneler olarak biçim alırken ortak, insanlık mirasımızdan beslenir.

Genel olarak model yapılar şeklinde açığa çıkan motiflerin, bir eser içinde işgal ettiği alan, onun boyutuna ve dolaylı olarak da biçimine ilişkin ilk ipucunu verir. Dramatik motifin, dramatik metnin diğer unsurlarıyla, örneğin; temalarla kıyaslandığında, daha sınırlı bir alanı kapladığı fark edilir. Tekrarlamayan dramatik bir motif, tüm metni kapsayacak bir boyuta hemen hemen hiç ulaşmaz. O daha ziyade temanın ya da eserde yer alabilecek, o eserin belli konularına, yan temalarına ilişkin, genel yaklaşımının çağrışım alanına giren, her türden fikrin, bir ifade biçimi olarak, organik yapıya eklemlenir. Böylelikle motifler bir yandan varlıkları kesin öte yandan vazgeçilebilir estetik unsurlara dönüşürler.

Motiflerin, özellikle dramatik motiflerin bu yönü oldukça ilginçtir. Klasik dramaturji dramatik metnin temel unsurları üzerine kuruludur. Kişileştirme, dil örgüsü, olay dizisi, çatışma, tema, yan temalar vb. dramatik bir metnin türsel karakterini belirlemede rol oynayan öğeleridir ve belli bir düzeyde kişileştirmesi olmayan, soyut bir fikirden (bir kavramdan) yola çıkmamış ve ilerlemese dahi, bir hedefe doğru yönlenmeyen dramatik metinden söz etmek neredeyse olanaksızdır. Oysa dramatik motiflerin, metne eklemlenmesi, form kazanması ya da hiç kullanılmaması bütünüyle yazarın isteğine bağlıdır. Bu açıdan motifler, her zaman dramatik metnin diğer yapısal unsurları gibi vazgeçilmez, anlatısal araçlar olarak görülemezler. Kullanımından kolayca vazgeçilebilecek böylesi bir unsurun, metnin bütünü içinde oldukça küçük bir yer işgal etmesi de doğal bir sonuç olarak algılanabilir. Daha farklı bir ifadeyle söyleyecek olursak, soyut kavramlara yaslanmayan, dolayısıyla teması olmayan bir dramatik metin kaleme almanın olanağı yoktur. Oysa dramatik motifleri, eseri derinleştirmek, seyircinin hazzını arttırmak ya da çeşitli fikirleri ifade etmek için estetik, işlevsel, düşünsel bir öğe olarak kullanmak eserin varlığıyla doğrudan ilintili değildir. O halde dramatik metnin vazgeçilmez, türsel unsurlarını çözümleyen ve düzenleyen klasik drama-

turji her seviyede dramatik motiflerle ilgilenebilir. Çünkü zaten dramatik metnin sınırları içinde açığa çıkmış, her türden estetik ya da yapısal unsur dramaturjinin ilgi alanına girer. Dramaturjik çözümleme yönteminin, bazen yazarın dahi farkında olmadan kullandığı, temel yapısal unsurları çözümlemek görevi, dramatik motifler için de geçerlidir. Titizlikle ve derinlemesine gerçekleştirilmiş bir dramaturji çalışmasının çoğu kez eserin yaratıcısını bile şaşırtan sonuçlara ulaştığı, metin açısından son derece yaratıcı sonuçlar doğurabildiği bilinen bir gerçektir. O halde kendilerine has bir kullanım özelliği gösterseler dahi dramatik motiflerin saptanması ve çözümlenmesi eseri daha yoğun biçimde kavramamızla sonuçlanacaktır.

Çalışmamızı biçimlendirirken, büyük oranda dramatik motiflerin biçimi ve içeriği konuları üzerinde durup, onların ortaya çıkma koşullarına değinip, örnek çözümlemelerle fikirlerimizi kısmen sergileme imkânından faydalandık. Ancak dramatik motiflerin, çağdaş oyun yazarına ne gibi imkânlar sunabileceği konusu üzerinde detaylı biçimde durmadık. Bu konu, kısmen çalışma alanımızın dışında kaldığı, kısmen de dramatik motif kullanımının doğal bir sonucu olarak değerlendirilebileceği için ihmal edildi. Belki faklı bir çalışma, başlı başına böylesi bir incelemeye, çeşitli örneklerle zenginleştirilmiş uygulamalara ayrılabilir. Ancak birkaç satırla da olsa meseleyi vurgulamak yararlı olacaktır.

Çağdaş oyun yazarının ve genel olarak tiyatro sanatının süratle gelişen kitle iletişim araçları karşısında yaşadığı problemler artık bu sanatla ilgilenen her kesimden insanın –seyircilerin, oyuncuların, yönetmenlerin, eleştirmenlerin- bilgisi dâhilindedir. Çağımıza ruhunu veren temel düşüncenin sürekli değişim olduğu ve bu yaklaşım biçiminin özellikle sanat eserlerinde daha çarpıcı, daha etkileyici, şok edici, sarsıcı metinler yazmak ve sahne uygulamalarına yönelmek türünden bir eğilimi beslediği de düşünülebilir. Fakat genç oyun yazarları, yönetmen adayları, oyuncular açısından her eğilimin belli sonuçları olur; bu alana adımını ilk kez atanlar geleneksel olanın insanı allak bullak eden zorluklarla dolu olduğu sonucuna varabilirler. Oysa bizce, aşırıya varmış her türden eğilim, zaman içinde tersine döner ve zıt bir anlayış doğurur. Sanat tarihi, birbirinin ardından gelen ancak yine de taban tabana zıt sayısız akım ya da tarz ile doludur. Belki de bu sebeple motif incelemeleri eski, kafa karıştırıcı oldukları kadar yeni ve ufuk açıcı olarak değerlendirilebilir.

GENEL BİR DEĞERLENDİRME

Motif kavramının ne olduğuyla ilgili hemen yanı başımızdaki ilk kaynaklar bizi Edebiyatta, Yeni Eleştiri'ye (New Criticism) halkbilimde, sınıflandırma çalışmalarına, tiyatroda ise dramaturjik çözümleme yöntemlerine götürür. Motif; tıpkı İşaret (Sign), Gösteren (Signifier), Gösterilen, (Signified), Sembol gibi yapısal bir kavramdır ve uzunca bir dönem kuramsal, eleştirel ve sınıflamacı çalışmaların sınırları içinde yer almıştır. Doğrudan ya da dolaylı olarak dil, edebiyatta teknik, masalların gruplandırılması, şiirde ve dramatik yazımda sanatçıya ait yaratıcı, yönlendirici öğelerin saptanması veya eserlerin çözümlenmesinde hem bir tanımlama aracı hem de eserin kendisine ait işlevsel-estetik bir unsur olarak karşımıza çıkan motifler aslında çok daha uzak bir geçmişin izlerini taşır. Pek çok dönem ve tarz içinde farklı bir yaklaşımla ele alınmış olan motif kavramı için öncelikle, estetik bir unsur ya da devingen, estetik bir araç tanımlamasını kullanmak yanlış olmayacaktır. 30'lu yıllarda Yeni Eleştiri'nin doğuşu beraberinde folklorik ve edebi malzemeye farklı bir yaklaşımı getirmiştir[6]. Çalışmaların önemli bir bölümü bu yaklaşımın doğal sonucu olan, çeşitli metinlerde önceden adlandırılmış motifleri tespit etmeye yönelik uygulama çalışmaları iken bir bölümü de terminolojiyi ilgilendiren kavramlar üzerinedir. Literatürde yapılacak üstünkörü bir incelemeyle bile sayısız uygulama çalışmasına ulaşmak mümkün gözükür. Pek çok incelemeci çözümleme tekniklerine bu yeni kavramı eklemişler ve edebi bir eseri ya da masal gibi folklorik bir malzemeyi inceleme metotlarının merkezine motifi yerleştirmişlerdir. Dahası tıpkı bilim adamları ya da eleştirmenler gibi sanatçılar ve okuyucular da eseri kavramanın hem çözümleyici hem bütünleştirici, en önemlisi de yaratıcı bir unsuru olarak motiflere yoğunlaşmışlardır.

Bununla birlikte motifin ne olduğuna dair, tanımlama çalışmaları, uygulama çalışmalarına oranla nispeten sınırlı sayıdadır. Halkbilimde, Sitith Thompson, Viladimir Propp, Aarne-Thompson, Alan Dundes, Edebiyatta, William Freedman, Tiyatroda, Gustav Freytag gibi isimlerin gerçekleştirdiği çalışmalardan bir kısmı, sonradan temel kaynak olacak ve çıkış noktası olarak kabul edilecek yapıtlara dönüşmüş olsalar da terminolojik çalışmaların hem folklor hem

edebiyat, özellikle de tiyatro alanında kavramsal olarak sürdürülen motif çalışmaları açısından hâlâ sınırlı sayıda olduğu söylenebilir. Belki bu sebeple uygulamaya yönelik çalışmalarla, motif kavramının kendisini tanımlamaya yönelik çalışmaları –zaman zaman kesişseler de- birbirinden ayırmak gerekir. Fakat her zaman, asıl mesele, başlangıçta, yani neyin motif olduğu noktasında düğümlenir. Aslında hâlâ, eserin herhangi bir unsurunu motif olarak tanımlamak da motife kendi niteliklerini atfedecek bir tanım yakıştırmak da o kadar kolay değildir. Bir eser motif gibi sanatçının arzusuna göre kullanılabileceği estetik bir araçtan çok daha önce, kendi türsel özelliklerini taşıyan, katı kurallarla sınırlandırılmış, sayısız, yapısal eleman üzerinde yükselir. Sağlam ve iyi belirlenmiş bir çözümleme çalışması yapılmadığı müddetçe, yapısal unsurları bile birbirinden ayırmak, örneğin; dramatik metinde konuyu, tema; mesajı, önerme ya da çatışmayı, durum olarak adlandırmak oldukça sık rastlanılan problemlerdendir. Dolayısıyla belirgin biçimde tarif edilmemiş, sınırları iyi çizilmemiş bir kavramı, dramatik metinde aramaya kalkışmanın benzer sonuçlar doğurması her zaman olasıdır. Bu sebeple başlangıçta uygulama çalışmalarından çok daha fazla, motif kavramını tanımlamaya yönelik çalışmalara ağırlık vermek, hiç değilse doğru bir terminoloji geliştirmek adına bir zorunluluk olarak önümüzde durur.

Kolayca fark edileceği gibi motif kavramı, genel geçer bir değerlendirme için dahi fazlasıyla karmaşıktır. Bu durumu, kavramların kendilerini daima yeniden incelenmeye ihtiyaç duyuması ile açıklayabileceğimiz gibi; bir motifin eserde kullanılmasının yaratacağı karmaşık sanatsal sonuçlar itibariyle ya da eseri incelerken bir çözümleme aracı olarak motifin kullanılışının yol açacağı karışıklıkla açıklamak da mümkündür. Her bir yönelişin kendi içinde, farklı pek çok sonucunun olacağı fakat bununla birlikte, ortak bir temas noktasını da daima paylaşacakları açıktır: o temas noktası şüphesiz ki bizi yine başlangıç noktasına, yani motifin tam olarak ne olduğunun saptanması zorunluluğuna geri götürür. Bu doğrultuda kavramın genel bir tanımını vermeyi amaçlayan birkaç sözlüğün, sanat ansiklopedisinin ve alanında kabul görmüş yabancı kaynakların, bir çerçeve çizmek için uygun olacağı varsayılabilir. Örneğin; Gösterim Terimleri Sözlüğü motif kavramı için Türkçe Örge sözcüğünü önerir. Örge: (es.t. motif, laytmotif, Alm: Leitmotif, Fr: Motif, İng: Motif) Yazında ve sanatta sık sık yinelenen temayı vurgulayıcı öğe ya da süs.[7] Tiyatro Terimleri Sözlüğü: Motif, [Lat. motivus–gütmek]

Güdü. Birçoğu yan yana gelerek bir tiyatro yapıtını geliştiren ve kendi başlarına birer varlık olan öğe. 1.Motif ikiye ayrılır: a) Ana motif (bk. leitmotiv), b) Yan motif. 2.Yazara işlemek üzere gereci aldıran neden. 3.Oyuncuya oyunda davranışını yaptıran neden.[8] Türkçe Sözlük: Motif: a Fr. 1.Kendi başlarına bir bütün, bir birlik olan ve yan yana gelince bir bezek, süs oluşturan süsleme öğelerinden her biri. Eş. Örge. 2.Bir yapıtta sık sık yinelenen süsleyici öğe. 3.müz. Bestenin bir parçasına türlü yönlerden birlik sağlayan belirleyici küçük birim.[9] Dil Derneği Türkçe Sözlük: Motif: a Fr. Yan yana gelerek bir bezeme işini oluşturan ve kendi başlarına birer birlik olan öğelerden her biri. 2.Bir süsleme işinde yinelenen resim ve şekillerden her biri. 3.Bir yapıtın temel düşüncesi.[10] Türkçedeki Yabancı Sözcükler Sözlüğü: Motif: a Fr. 1.Kendi başlarına bir bütün, bir birlik olan ve yan yana gelince bir bezek, süs oluşturan süsleme öğelerinden her biri. Eş. Örge. 2.Bir yapıtta sık sık yinelenen süsleyici öğe. 3.müz. Bestenin bir parçasına türlü yönlerden birlik sağlayan belirleyici küçük birim.[11] Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü: Motif: (İng. Motif) Bezeme ve süslemede bütünü oluşturan parçalardan her birine verilen ad. Örneğini rumi motifi, akant motifi gibi. Motif karşılığı olarak Türkçe örge sözcüğü de kullanılmaktadır.[12] Sanat Sözlüğü: Motif: 1 Yinelenen konu ya da baskın özellik. 2.Tekrarlanan renk ya da desen. 3.Tutarlı ya da tekrarlanan kavramsal eleman[13] tanımlarını önerir. Sözlüklerin, motif kavramı için vermiş oldukları karşılıkların yanı sıra ansiklopedik karşılıklar da mevcuttur. Sanat Ansiklopedisi şu yalın tanımlamayı verir: Örge: İng., Fr. Motif; Alm. Motiv. Türkçede motif karşılığı kullanılan sözcük.[14] Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi:Motif; a (Fr. Motif; Geç. Lat. Motivus; Klasik Lat. Movere'den) 1 Bir ressamın, bir desinatörün gözle görülen gerçeklik içinden, kendine konu, model olarak seçtiği öğe. 2.Dış dünyada ya da yapıtta yer alan anlatıcı ya da süsleyici görsel öğe. 3.Herhangi bir zemin üzerinde sık sık tekrarlanan desen, süs: Bir halının motifleri. 4.müz: Birçok kez yinelenerek bir müzik yapıtına ya da yapıtın bir bölümüne birlik kazandıran küçük karakteristik öğe.[15]Ana Britannica: Motif: müzikte çoğu zaman kendi başına bir anlam bütünlüğü taşımayan küçük ezgi parçacığı. Buna karşın müziğin temel yapısına ezgisel ve ritmik yönden damgasını vuran öğelerden biridir. Özellikle envansiyon, bazı küçük temalı fügler, koral çeşitlemeleri, ground ve basso ostinato gibi polifon (kontrapuantal çok sesli) biçimlerde motif müziğin yönetici öğesidir. Klasik müzik-

te uzun, gelişmiş bir müzik cümlesinde genellikle figürler motifleri, motifler cümlecikleri, cümlecikler de cümleleri oluşturur. Motifler çoğu zaman işlenmeye elverişli yapılarıyla, klasik dönem müziklerinin geliştirme bölümlerinin vazgeçilmez öğeleridir.[16] Okyanus Ansiklopedik Sözlük: Motif; Fr. Motif, Lat. Motivus. 1.Ed. Birçoğu yan yana gelerek bir müzik parçasını veya bir bezeme işini meydana getiren ve kendi başların birer birlik olan unsurlardan her biri: melodi motifi, dantel motifi, halıdaki motifler. (İng.Pattern) 2.Süsleme Sanatları. Bir süsleme işinde tekrar eden resim ve şekillerin her biri. 3.Bir hikâyenin temel fikri: hikâyenin motifi (İng. Motive) 4.San. Bir biçimin, bir grubun ve özellikle bir manzaranın konusu. 5.Müz. Bestenin belirleyici küçük bir unsuru; esere veya eserin bir parçasına çeşitli yönlerde birlik sağlar.[17]

Çeşitli dillerdeki sözlükler de motif kavramına yer vermişlerdir. Dictionary of Art Terms (Sanat Terimleri Sözlüğü) motif kavramı için şu karşılığı önerir: Motif: 1.Bir resmin, heykelin, binanın ya da modelin tasarımında farklı olan ya da ondan ayrılabilen parça. 2.Resmin konusu.[18] Dictionary of Literary Terms and Literary Theory (Edebi Terimler ve Edebiyat Teorisi Sözlüğü) kavramın edebi boyutu üzerinde durur: Motif: Edebi bir eserdeki baskın fikirlerden biri; ana temanın bir parçası. Bazen bir karakter, tekrarlayan bir imge ya da söz kalıbı.[19] Almanca-Türkçe Sözlük: Motiv; itici güç, güdü, saik, asıl sebep; Müz. Parçada en küçük birim, motif, tema.[20] Fransızca-Türkçe Sözlük: Motif; 1.güdü, saik, 2.neden, sebep, 3.gerekçe (les motifs d'une loi) 4.(bezemede ve müzikte) örge.[21] Redhouse İngilizce –Türkçe Sözlük ise sözcüğün etimolojik bir tanımını sunar: Mo.tive: Güdü, saik; Müz. Motif; s. Hareket meydana getiren itici, devindirici, muharrik; harekete ait, güdüsel; f.hareket ettirmek, harekete getirmek; edeb. Başlıca konuya bağlamak.[22]

Türk Dil Kurumu'nun Güncel Türkçe Sözlüğü motif kavramını şöyle tanımlar: Motif, Fr. Motif: a. 1.Yan yana gelerek bir bezeme işini oluşturan ve kendi başlarına birer birlik olan öğelerden her biri: Halı motifi. Danteldeki motifler. 2.ed. Kendi başlarına konuya özellik kazandıran öğelerin her biri. 3.müz. Bestenin bir parçasına çeşitli yönlerden birlik sağlayan belirleyici küçük birim: Melodi motifi.[23] Yine, Türk Dil Kurumu'nun Türkçede Batı Kökenli Kelimeler Sözlüğü, motif kavramı için biraz daha kapsamlı ve örneklerle çeşitlendirilmiş bir tanım sunar: Motif: Fr. 1.Yan yana gelerek bir bezeme işini oluşturan ve kendi başlarına birer birlik olan öğelerden her

biri: “Kardelen’se, küçük bir makasla gipür danteli motiflerinden özenle oymakta.” -Adalet Ağaoğlu, Üç Beş Kişi, 93. § “Fakat sonraları unutulan bir motifi ile yeniden karşılaşmış oluyoruz.” -Peyami Safa, Türk İnkılâbına Bakışlar, 181. § “Bu çerçevenin içini, medeniyetin o rengârenk nakışlarıyla, motifleriyle doldurmak, bilir misiniz ne büyük iştir.” -Reşat Nuri Güntekin, Eski Hastalık, 32.“... Çok ince motiflerle süslü mermer sandukası...” -Yavuz Bülent Bakiler, Üsküp’ten Kosova’ya, 43.“Mine bu atölyenin, duvara çizilmiş bir dekor motifi gibi sökülmez ve yerinden kımıldatılmaz arması…” -Necip Fazıl Kısakürek, Aynadaki Yalan, 23. “Bedenin dans içindeki plastik değerini hiçe sayan, salt meydan okuyan, tehlikeli, gözü dönmüş motifler sık sık yineleniyordu.” -Buket Uzuner, Şairler Şehri, 130. 2. Bir eserde sık sık tekrarlanan süsleyici öğe: “…yaşadığı ortamdan çıkışımın tek ana motifi…” -Adalet Ağaoğlu, Göç Temizliği, 54. “Bir leit-motif gibi bu rüyaları dolaşıyordu.” -Ahmet Hamdi Tanpınar, Huzur, 41. “Mey ve canan motiflerinde ise bir Sardanapal sefahatinin kabalığını taşıdığı bence inkâr kabul etmez bir gerçekti.” -Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Gençlik ve Edebiyat Hatıraları, 117. 3.Bestenin bir parçasına çeşitli yönlerden birlik sağlayan belirleyici küçük birim: “Barın bir köşesinde kırmızı bir ışık yandı ve piyanoda evvela süratli bir gam sonra Beethoven’in sanatlarından birini andıran serseri motifler dolaştı.” -Peyami Safa, Yalnızız, 13.[24] Nişanyan’ın, Sözlerin Soyağacı, Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü ise motif kavramının etimolojisine doğru derinleşir: Motif/Motiv: Fr. Motif: 1.İtki, harekete geçiren şey, 2.Bir resmin konusu, 3.desen; Lat. Motivum: Bir eylemin veya davranışın nedeni, itki;Lat. Motivus: Harekete geçiren; Lat. Mouēre, Mot: Hareket etmek, hareket ettirmek[25]

Tanımlamalar içinde William Freedman’ın The Literary Motif: A Definition and Evaluation (Edebi Motif: Bir Tanım ve Değerlendirme) adlı makalesinde kullandığı, Karl Beckson and Arthur Ganz’ın çalışması olan A Reader’s Guide to Literary Terms’de en çarpıcı motif tanımına rastlamak mümkündür: Motif: Edebiyatta ya da folklorda yinelenen bir tema, karakter ya da söz kalıbı. Motif birkaç farklı çalışmada ortaya çıkan bir tema olabilir. Örneğin sanatın ölümsüzlüğü motifi Shakespeare, Keats, Yeats ya da pek çok farklı yazarda görülür. Tek bir çalışmada yinelenen bir unsur da motif olarak adlandırılır. Joyce’un Ulysses’ında ortaya çıkan ve yinelenen pek çok motif arasında örneğin Plumtree’s Potted Meat (Erik Ağacının

Konserve Eti), the man in the brown mackintosh (kahverengi yağmurluklu adam) ve the one-legged sailor (tek bacaklı gemici) bulunur.[26] Sanat Ansiklopedisi'nde yer alan tanım şimdiye dek alıntıladıklarımızdan farklı olarak, motif kavramının batıdaki ve bizdeki kullanımları arasında ayrıma gider ve böylece aydınlatıcı olur: Motif: (örge) Bir tablonun, bir figürün veya bir tezyini resmin esasını teşkil eden şekil ve unsur. Bir tabloda tasvir edilmek istenen fikir ki buna Fransızcada mevzuu da denir. Mesela bir düğün mevzuu gibi. Fakat bizde motif tabiri, tezyinat resimlerinde tekerrür eden ve bir süslemeyi teşkil eden parçalara veya kollu bir yıldız gibi belli başlı şekillere denir ki bunların her biri birer tezyinat motifi veya bezeme örgesidir.[27]

Sözlük tanımlarının ya da kapsamlı sayılabilecek ansiklopedik tanımların, motif kavramını açıklamada yetersiz kalacağı açıktır fakat yine de bir çerçeve sunduklarını kabul etmek gerekir. Sınırlı içeriklerine rağmen sözlükler, motife ilişkin belirgin olduğu varsayılan nitelikleri yineler. Fakat burada asıl dikkat çekici olan; hangi kaynaktan gelirse gelsin, motif kavramına ilişkin tanımların gösterdiği, yanıltıcı benzerliktir. Dikkat çekicidir çünkü kolayca tespit edilebilecek bu niteliklerin pek çoğu aslında, motife ilişkin tartışmaların merkezinde yer aldığı ve hatta kimi zaman, bizzat tartışmanın konusunu oluşturduğu halde, motifin temel özellikleri olarak ele alınır. Oysa söz konusu tanımlar, motifin uzlaşılmış değil daha ziyade belirsiz kalmış, tartışmalı nitelikleridir ve bir kavram üstünde çalışırken bu türden çelişkiler özellikle önemlidir. Yine de motif, bu tanımlamaların belirlediği sınırlar içinde değerlendirilir. En fazla; motifin tekrarlayan bir unsur olma, yapının bütünü içinde oldukça küçük bir yer işgal etme ve konuya, temaya, öyküye kaynaklık etme özellikleri ile karşılaşırız. Oysa halk bilim, edebiyat ya da tiyatro gibi motiflerin ortaya çıkış koşullarının çok daha karmaşık olduğu alanlar, müzik veya plastik sanatlar bir yana, geleneksel el sanatlarının naif örneklerinde dahi motif aynı zamanda işlevsel, estetik, dolayısıyla yapısal bir görünüm sunar ve bazen tekrar da etmez. Tekrar aynı zamanda, bir eserde, herhangi bir kavrama tema diyebilmek için gerçekleştirdiğimiz sayma işleminde, elde etmeyi umduğumuz veriyi de belirler. Başka bir deyişle; kişi ya da nesne türünden bir unsur, belli bir eserde, belli sıklıkta yinelenmişse, bu ona motif dememiz için yeterli olmaz. O halde öncelikle üstünde durmamız gereken nokta, tekrarın herhangi bir unsuru, kolayca fark etmemizi sağladığı için, belirleyici

bir özellik olarak ortaya çıkıp çıkmadığıdır. Bu sebeple, aslında motifin kendine has bir niteliği olarak kabul edilen tekrarların, neyi işaret ettiğini anlamak gerekir. Ayrıca halkbilimin kategorik bir sistem olarak motifi kullanıyor olması da kavramın içeriğini değiştirir. Fakat genel bir değerlendirme yapacak olursak, kaynakların sunduğu tanımsal çerçeve, hemen hemen şu sınırlara dayanır:

- Örge, güdü.
- Birçoğu yan yana gelerek bir tiyatro yapıtını geliştiren ve kendi başlarına birer varlık olan öğe.
- Yazara işlemek üzere gereci aldıran neden.
- Oyuncuya oyunda davranışını yaptıran neden.
- Yazında ve sanatta sık sık yinelenen, temayı vurgulayıcı öğe ya da süs.
- Kendi başlarına bir bütün, bir birlik olan ve yan yana gelince bir bezek, süs oluşturan süsleme öğelerinden her biri.
- Yinelenen konu ya da baskın özellik.
- Tekrarlanan renk ya da desen.
- Tutarlı ya da tekrarlanan kavramsal eleman.
- Bir ressamın, bir desinatörün gözle görülen gerçeklik içinden, kendine konu, model olarak seçtiği öğe.
- Dış dünyada ya da yapıtta yer alan anlatıcı ya da süsleyici görsel öğe.
- Herhangi bir zemin üzerinde sık sık tekrarlanan desen, süs.
- Birçok kez yinelenerek bir müzik yapıtına ya da yapıtın bir bölümüne birlik kazandıran küçük, karakteristik öğe.
- Müzikte çoğu zaman kendi başına bir anlam bütünlüğü taşımayan küçük ezgi parçacığı. Buna karşın müziğin temel yapısına ezgisel ve ritmik yönden damgasını vuran öğelerden biri.
- Birçoğu yan yana gelerek bir müzik parçasını veya bir bezeme işini meydana getiren ve kendi başların birer birlik olan unsurlardan her biri.
- Süsleme Sanatlarında, bir süsleme işinde tekrar eden resim ve şekillerin her biri.
- Bir hikâyenin temel fikri.
- Bir biçimin, bir grubun ve özellikle bir manzaranın konusu.
- Bir resmin, heykelin, binanın ya da modelin tasarımında fark-

lı olan ya da ondan ayrılabilen parçası.

- Resmin konusu.
- İtici güç, güdü, saik, asıl sebep.
- Müzik parçasında en küçük birim, motif, tema.
- Neden, sebep, gerekçe.
- İtki, harekete geçiren şey.
- Desen.
- Bir eylemin veya davranışın nedeni.
- Edebiyatta ya da folklorda yinelenen bir tema, karakter ya da söz kalıbı.

Motif birkaç farklı çalışmada ortaya çıkan bir tema olabilir.

Genel olarak üç tip motiften söz etmemiz mümkün gözükmektedir. Her ne kadar kaynaklar motifi resim, müzik, halı-kilim, edebiyat, mimari, süsleme sanatları vb. şekillerde, kategorize edilmemiş başlıklar altında tanımlıyor olsa da bunların zaten dağınık bir şekilde ifade edilmiş bir kavramı sınıflandırmakta ve tanımlamakta yetersiz kalacağı açıktır. Daha geniş ve kapsayıcı başlıkların, kategorik bir sistem yaratmak adına gerekliliği kaçınılmazdır çünkü tek başına ne süsleme sanatlarının ne resmin ne halk bilimin hatta edebiyat, müzik ya da tiyatronun; ancak kapsamlı biçimde ele alındığında tanımlanabilecek bu kavramı, sınırlandırma gücü yoktur. Hatta belli bir kategorik sistem yaratılmadan, ara başlıklar altında konumlandırılan motifin, çelişkili ifadelerle dolu tanımlarının bir kısmının da bizzat bu sınıflandırma biçimlerinden doğduğunu iddia edebiliriz. Motif hiç değilse iki sebepten, daha geniş kategoriler altında sınıflandırılmayı hak eder. Bunlardan birincisi; geleneksel sanatlardan, yaratıcı sanatlara dek tüm sanat dallarında karşılığını bulabildiğimiz bu estetik unsurun, hepsinin üstünde ve bütün türleri kapsayacak bir tanımının bulunması zorunluluğu diğeri ise hiçbir estetik unsurun, içinde yer aldığı sanat türüyle birlikte, kendisi olmaktan tümüyle çıkmayacağı bilgisi. Bir başka deyişle; bir bestede karşılaştığımız motif ile edebi bir eserde karşılaştığımız motif arasında biçim ve içerik açısından ne kadar fark olursa olsun, ona hâlâ motif diyebilmemiz için temel yapı kendini daima muhafaza etmek zorundadır. Değilse, zaten hem varlığı hem de sanatsal niteliği şaibeli bir hal alacak ve bir çalışmanın konusunu oluşturmak bakımından yetersiz kalacaktır. O halde motifin doğru bir tanımına ulaşmak, öncelikle onu uygun şekilde sınıflandırmaktan ve bu sınıflar içinde, sanat türleri açısından

bir değerlendirme yapmaktan geçer.

Tanımlar daha geniş başlıklar altına yerleştirildiklerinde motifle ilgili üç kategoriden söz edebildiğimizi görürüz. Plastik, Sözel ve Ezgisel motifler. Bunlar sanat türlerine göre alt dallara ayrılır. Böylece motif; biçim ve içeriği, desen ve çizgi tarafından belirlenen: Plastik motifler, biçim ve içeriği, sözel olan: Sözel motifler, biçim ve içeriği, ses ve melodi tarafından belirlenen: Ezgisel motifler başlıkları altına yerleşir. Plastik (grafik) motifler, ana malzemesi çizgi olan ve genellikle bir desen, bir renk ya da nesne olarak, çizgisel ya da üç boyutlu şekilde açığa çıkan yapılardır. Süsleme sanatları, geleneksel el sanatları, resim, heykel, mimari, seramik, çini motifin sözü edilen formlarla vücut bulduğu, Plastik Motifler kategorisi altına yerleştirilebilecek disiplinler olarak kabul edilebilir. Plastik motif için, motifin en yaygın kullanım alanlarını kapsayan kategoridir demek yanlış olmayacaktır. Sadece literatürde değil günlük konuşma dili içinde de motif, öncelikle bir şekil, desen, süsleyici bir öğedir. Geleneksel el sanatları ya da süsleme sanatlarının, örneğin edebiyatla kıyaslandığında çok daha ileri bir aşamada motif ile ilgilendikleri fark edilir. Bu gün yerel olarak doğmuş fakat yaygınlaşarak belli bir coğrafyanın hemen her tür geleneksel el sanatında (halılar, kilimler, örtüler, örgüler, kutsal kitapların ya da mekânların süslemeleri) örneğini bulabileceğimiz belli başlı motiflerin neredeyse tümünün sınıflandırılmış, adlandırılmış ve çözümlenmiş olması bu sanatların, yerel kültürlere, dolayısıyla onun özgün motiflerine yönelik ilgisinin göstergesidir. Örneğin Türk Tezyini Sanatlarında Motifler adlı eser, süsleme motiflerinin sınıflandırılmasıyla ilgili kapsamlı bir içerik sunarken aynı zamanda, bu motiflerin kültürel değerini vurgular: Tezyinatın temel malzemesi olan motiflerin kaynakları, tarihi gelişmeleri, kullanılış şekilleri ve üsluplaşmalarıyla büyük önem taşımaktadırlar. (…) Bu sebeple desenlerin temel taşları olan motifleri tek tek tanımak icap eder. (…) Kaynakları esas alarak motifleri tasnif etmek istersek ilk olarak bitki kaynaklı motifler göze çarpar. Hatayi grubu altında toplanan bu motifler (…) kendi içinde de gruplara ayrılır. Bilhassa XVIII. Ve XIX. Yüzyıllarda çok rastlanan ve Avrupa tesiriyle resmedilerek tabiattaki şekliyle süsleme sanatımıza giren çiçekler de vardır. Eski tabirle şükufe denen bu çiçekler (…) teknik bakımdan resim sanatının ürünleri sayılabilir. (…) Hayvan motifleriyse, efsanevi hayvan motifleri ve üsluplaştırılmış hayvan motifleri olmak üzere ikiye ayrılır. (…) Çintemani motifi sembolik düşünce

tarzı motiflerdendir. Bir de münhani ve rumi motifleri vardır. (…) Tezyini motifler desendeki yerlerine ve vazifelerine göre: 1) desenin hâkim noktalarında kullanılan, büyükçe ve detaylı ana motifler, 2) boşlukları dolduran, deseni zenginleştiren (…) yardımcı motifler. (…) Netice olarak Türkler, modellerini gerçekçi bir bakışla tabiattan almışlar, (…) detayı atmışlardır. (…) klasik motiflerin bu metodla ortaya çıktığı söylenebilir.[28] Kültürel kodların ağırlığı, motif gibi hem anonim hem de bireysel yaratıcılık ürünü olarak ortaya çıkabilen estetik öğelerde, oldukça belirleyici gözükmektedir. Resim sanatı bu açıdan her iki tür kullanıma da olanak sağlayan bir zemin sunar. Batı resminde haç Hıristiyanlığın bir sembolü olarak, çoğu kez ana figür olarak kullanılsa da doğrudan dinsel içerik taşımayan eserlerde ve süslemelerde motif olarak da bulunabilir.

Kültürel olanın, estetik bir öğe biçiminde esere taşınması, çoğu kez büyüleyicidir ve bizleri kendisine bağlar. Tıpkı bir doğa manzarası gibi kutsal kitap süslemeleri karşısında da büyük bir etkilenme yaşarız. Ustalıkla işlenmiş motifler bu hissimizi pekiştirir: 700 yılından az önce Northumbria kraliyetinde resimlenmiş ünlü Lindisfarne, İnciller Kitabı'nın bir sayfasında, çok daha karışık bir yüzey üzerinde, birbirine girmiş ejder ve yılanlarla, akıl almayacak zenginlikteki bir dantelden oluşan bir haç görürüz. Kıvrım kıvrım biçimlerin meydana getirdiği bu şaşırtıcı dolambaçlar içinde, insanın kendine bir yol açabilmesi ve birbirine geçmiş vücutların sarmallarını izlemesi çok haz verici bir denemedir. Ayrıca burada en küçük bir karışıklığın bile olmadığını hatta çeşitli örneklerin karmaşık bir çizim ve renk uyumu oluşturacak biçimde birbirine tam tamına uymuş olduğunu görmek çok daha şaşırtıcıdır. Böyle bir örgütleme düşüncesinin nasıl doğabildiğini ve sanatçının bunu sona erdirmek için nasıl sabırlı ve kararlı olduğunu düşlemlemek bile güç bir iş.[29] Genel olarak malzemesini çizgi, desen ya da şekilden alan bu motifler sembolik (İngilizce: Symbol, Yunanca: Sumbolon: Uygun işaret, anlamına gelen sözcük) olarak ortaya çıkar. Soyut bir kavramın, nesne, işaret, şekil türünden karşılığı olan bu semboller, tamamlanmış bir eserin ya da ürünün içinde, anlamsal içeriğini yitirmeden değişime uğrar. Kullanım şeklinden doğmuş olan bu değışıklik sembole daha geniş bir çağrışım alanı içinde var olma imkânı sağlar. Tek başına, aşkın sembolü olan bir gül, bütünlüklü bir eserin içinde motife dönüştüğünde farklı anlam katmanlarıyla bir arada olmaktan doğan bir zenginleşme yaşamış ve aşk hem yeni bir biçime hem de yeni bir içeriğe

kavuşmuştur. Fakat bu noktada, motife ilişkin ilk ve belki de en büyük karmaşalardan birinin sembol-motif benzerliğinden doğduğu da görülür. Bir sembolün, bir sanat eseri ya da geleneksel bir ürün içinde, nasıl olup da motife dönüştüğü ve bağımsız kaldığında, konumunu yine kendi sembolik değeriyle sürdürdüğü gerçekten incelenmeye değerdir. Oysa motif, sembolden farklı olarak; bağlantılar demeti içinde açığa çıkar ve gelişir.

Motife ilişkin bir diğer kategori Sözel olandır. Biçim ve içeriği dil tarafından belirlenen ve motifin dilsel bir yapı ya da söz biçiminde ortaya çıktığı bu kategori, edebiyat, şiir, tiyatro, opera ile halk bilimin sözlü gelenek ürünlerinin tümünü kapsar ve oldukça geniş bir aile olarak kabul edilebilir. Halkbilimin gibi edebiyat alanında da edebi motif üzerine kapsamlı incelemeler bulunmaktadır fakat burada asıl dikkat çekici olan edebi ya da sözlü gelenek ürünlerinde daima, sözel biçimde açığa çıktığı halde motifin, daha geniş bir başlık altında sınıflandırılmamış oluşu ve sözel olmanın motife kattığı niteliklerin incelenmemiş olmasıdır. Motif en belirgin tanımına yine de edebiyat ve halk bilim çalışmaları aracılığıyla ulaşır. Özellikle halkbilimin sözlü gelenek ürünlerini, motiflere göre sınıflandırmış olması ayrıca edebiyat incelemelerinde tema, yan tema, konu ayrımının titizlikle yapılması ve motife özel, kavramsal bir alan tanınması bu katkıyı güçlendirir. Fakat özellikle dramatik motif söz konusu olduğunda bir tanımlama çalışmasına neredeyse rastlamayız. Sadece Tuncay'ın Dramaturji Çalışmalarında Çözümleme Ve Bir Yöntem Önerisi[30] başlıklı yayını, özel olarak dramatik motif kavramını tiyatro sanatının konusu haline getirerek, dramatik metinlerin, dramatujik çözümlemelerinde estetik bir araç olarak kullanır. Çalışma aynı zamanda dramatik motif kavramına tanım getirmekte ve karşılaşabileceğimiz çeşitli dramatik motifleri, farklı başlıklar altında toplayarak, sistematik bir şekilde gruplandırmaktadır.

Motife ilişkin bir diğer kategori Ezgisel olandır. Müzik sanatı, sözlük tanımlarında sıkça karşımıza çıkar ve motif, bu sanat türünde kullanılış yönteminden bir başka deyişle; aslında bir müzik parçası içinde kazandığı biçim ve içerikten yola çıkarak tanımlanır. Motifler müzik sanatı içinde önemli bir yer tutmaktadır: Çoğu zaman kendi başına bir anlam bütünlüğü taşımayan küçük ezgi parçacığıdır. Buna karşın, müziğin temel yapısına ezgisel ve ritmik yönden damgasını vuran öğelerden biridir. Özellikle envansiyon, bazı küçük temalı füg-ler, koral çeşitlemeleri, ground ve basso ostinato gibi polifon (kont-

rapuantal çok sesli) biçimlerde müziğin yönetici öğesidir. Klasik müzikte uzun, gelişmiş bir müzik cümlesinde figürler motifleri, motifler cümlecikleri, cümlecikler de cümleleri oluşturur. Motifler işlenmeye elverişli yapılarıyla, klasik dönem müziklerinin, geliştirme bölümlerinin vazgeçilmez öğeleridir.[31] Ezgisel motifler iki yönden motif tanımına katkısı sunar. Öncelikle, motifin kendi başına bir anlam bütünlüğü taşımadığını ancak dâhil olduğu eser içinde bütünlüklü bir anlama kavuştuğunu vurgular. Bir diğeri ise Ezgisel motifin, çeşitli yönlerden esere birlik sağlayan bir unsur olduğu. Müziğin temel yapısına, ezgisel ve ritmik yönden damgasını vuran motifler, böylece tema kadar güçlü ancak yine de tema ya da konuya dönüşmeden, kendi bağımsız yapıları ile belirleyici, estetik bir öğe olarak var olurlar.

MOTİF KAVRAMININ İKİ BOYUTU

Motif, batı kökenli bir sözcüktür ve dilimize de batı dillerinden girmiştir ancak bu değişime uğramadığı, Türk diline eklemlenmediği anlamına gelmez. Nasıl her sözcük, dâhil olduğu dil, sosyal ve kültürel yapı içinde, belli oranda farklılaşır, kullanım alanlarından kaynaklanan birtakım sebeplerle, yeni içerikler edinirse, motif sözcüğü de benzer bir süreçten geçmiş ve sanat terminolojilerine eklenmiş olarak sözlüklerdeki yerini almıştır. Sözcüğün değişmeden, olduğu gibi kalan tek boyutu, morfolojik boyutudur demek yanlış olmayacaktır.

Motif sözcüğü, içeriksel bir genişlemeyi işaret eden bu değişim sürecini öncelikle, parçası olduğu batı dillerinde yaşamıştır. Tarihsel değişim, sanat terminolojilerini de etkilemiş, sözcük süreç içinde ciddi anlamda farklı ve yeni içerikler edinmiş, çeşitli disiplinlerin terminolojileri içinde de yerini almıştır. Dolayısıyla dilimize girdiğinde batı dillerinde çoktan, belli oranlarda değişime uğramış bulunuyordu. Ondan sonradır ki yeni eserlerin çevirileri vasıtasıyla, kullanılır olmuştur. Bu hususta, bazı öneriler dikkatimizi çeker. Bunlar; örge[32], güdü[33], saik[34], muharrik[35] gibi sözcükleridir ve motif sözcüğünün Latincedeki etimolojik karşılığı olarak önerilmişlerdir. Dolayısıyla bu sözcüklere ilişkin etimolojik bir saptama, motif kavramıyla bir akrabalığı işaret eder. Motif sözcüğünün salt süsleme amaçlı kullanımını işaret etmesi ve dilimizde de oldukça önemli ve eski bir sözcük olması bakımından bezek sözcüğü önemlidir. Türk Dil Kurumu'nun Tarama Sözlüğü'nde de yer vermiş olması onu dikkat çekici yapar: Bezek: 1.Süs, ziynet, 2.Ziynet eşyası –kılmak: Süslemek, -virmek: Süslemek, tezyin etmek. Bezekçi: Süsleyen. Bezeklenmek: Süslenmek. Bezenmek: Süslenmek[36] Fakat Güdü, Saik, Muharrik sözcüklerinin ve ayrıca motif sözcüğünün geçirdiği içeriksel evrimin dilimizdeki bir işareti olarak gözüken Örge sözcüğünün Tarama Sözlüğü'nde karşılığı yoktur. Yine de özellikle, bu üç sözcüğün etimolojileri, daha ileride, motif sözcüğünün batı dillerindeki etimolojisine değinirken, Türk dilinde belli çağrışımlar yaratabilecek olması bakımından söz etmeye değer görünmektedir: Güdü: [YTü] Osmanlıcadan Türkçeye Cep Kılavuzu, 1935, garaz, niyet, [YTü] TDK Felsefe ve Gramer Terimleri, 1942, saik, Tü: güt[37] Saik: Men xvii, (Franciscus Meninski Thesaurus Linguarum Orientalium,

1680) Ar, güden, motive eden, sevk.[38] Muharrik: Men xvii, (Franciscus Meninski Thesaurus Linguarum Orientalium, 1680) Ar, muharrik hareket ettiren, motör. Ar, tahrik hareket ettirme, hareket.[39]

Güdü, yeni bir sözcük olmakla, saik ve muharrik sözcüklerine kıyasla oldukça genç bir sözcüktür. Nişanyan'ın Sözlerin Soyağacı adlı etimolojik sözlüğü, güdü sözcüğünün ilk kez, 1935 yılında Türk Dil Kurumu'nun yayımladığı Osmanlıca'dan Türkçeye Cep Kılavuzu'nda (TDK, Devlet Basımevi, İstanbul, 1935) yer aldığını daha sonra 1942 yılında yine Türk Dil Kurumu'nun, Felsefe ve Gramer Terimleri Sözlüğü'ne (TDK, Devlet Basımevi, İstanbul, 1942) girdiğini belirtir. Yeni Türkçe olan bu sözcük, Dil Devrimi bünyesinde yaratılmış bir kelimedir ve Türk Dili'nin felsefi kavramlara duyduğu ihtiyacı karşılamak üzere ortaya atılmıştır. Elimizde, sözcüğün motif kavramını karşılamak üzere önerildiğine dair bir bilgi olmasa da kısmen bu ihtiyaca cevap verebileceği açıktır ancak motif sözcüğünün güdü sözcüğünden daha önce 1924 senesinde, ilk kez Mehmet Bahaettin Toven'in, Yeni Türkçe Lügat'nda (İstanbul, 1924) karşımıza çıktığını belirtmekte fayda vardır. İsmet Zeki Eyüboğlu ise Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü adlı çalışmasında güdü sözcüğü için daha genel bir tanım getirir ne var ki sadece Türkçe olduğunu belirtmekle yetinir: Güdü: tr. Gütmek. Güd-ü/güdü, kişiyi yönlendirici etki. Bunun kaynağı dürtü, duygulanım değil akıl gücüdür. [40]

Saik ve muharrik ise oldukça geç dönem sözcüklerdir. Sözlerin Soyağacı, her iki sözcüğün de 1680 yılına ait, Franciscus Meninski'nin Thesaurus Linguarum Orientalium adlı çalışmasında bulunduğunu söyler. İlk kez, 1680 yılında basılan Thesaurus, 20. yüzyıl öncesi, Osmanlı Türkçesi söz varlığını ortaya koyan, en zengin çalışma olarak kabul edilir. Osmanlı Türkçesi'nin dönemindeki, en büyük sözlüğü olan Thesaurus, bu boyutuyla hem zamanının hem günümüzün güvenilir kaynaklarından biri olarak gösterilir ve saik ve muharrik sözcüklerinin tarihsel varlıkları için sağlam bir referans olarak kabul edilir. (Osmanlıca-Türkçe Sözlük de saik ve muharrik sözcüklerine yer verir: Muharrik, muharrike: A.1) oynatan, harekete getiren 2) ayaklandıran, yapmaya teşvik eden, elebaşı.[41] Saik, saika: A. (sin ve hemze ile) (sevk'ten) götüren, sevk eden).[42]

Dictionary of The History of Ideas (Düşünce Tarihi Sözlüğü)'da ise Harward Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat

Profesörü, Harry Levin tarafından yazılmış olan Motif başlıklı makale, sözcüğün batı kaynaklı etimolojik boyutu hakkında literatürde bulabileceğimiz en kapsamlı ve detaylı bilgiyi sunar. Levin, özellikle modern dönemde, farklı terminolojilerde pek çok değişik şekilde kullanılan bu kavrama semantik, tarih ve sözlük anlamları bakımından yaklaşmak en uygun olanıdır[43] diyerek sözcüğün, Fransızca kökenli olduğunu ve onu İngilizce karşılığı olan motive sözcüğünün, daha geniş çaplı çağrışımlarından ayrı düşünmek gerektiğini belirtir:

Ruskin, motif kelimesini daima İngilizcedeki anlamında kullanmıştır ancak plastik sanatlar üzerine yazanlardan farklı olarak motife, bir kompozisyonun temel fikri, teknik açıdan motif olarak adlandırılan temel duygusal araç diyerek, kelimenin anlamını genişletip, muğlâklaştırmıştır. Diğerleri motif kelimesinin çok biçimci olduğundan şikâyet ederken, halkbilimciler kelimeyi özellikle bu yüzden tercih etmişlerdir çünkü motifi büyük oranda teknik anlamda kullanmışlardır.[44]

Levin, motif kelimesinin, Latincedeki, movere (hareket etmek, ettirmek; to move) fiilinin geçmiş zaman kipi motus'dan[45] türediğini belirterek, bu geç Latince motivus sıfatının (harekete duyarlı, yatkın, açık) ve dolayısıyla Ortaçağda kullanılan motivum (neden ya da itki) kelimelerinin temelini oluşturduğunu söyler: Nitekim motif ve onun ilgili formları başlangıçta uyaran ya da hareket kaynağı anlamına geliyordu. Bu kelimenin yan anlamları yavaş yavaş fizikselden psikolojik olana, devinimden duygulanıma evrilmiştir. İngilizlerin 19. yüzyıla kadar bir motiften hareket etmekten ziyade bir motife göre hareket etme deyimini kullandıklarını belirten Oxford İngilizce Sözlüğü bu değişimi aktarır. (…) Almanca'daki motivieren kelimesi, fiil biçimini ima eder görünür ve bu temelde Freytag'ın dramatik tekniklerle ilgili analizi, kitabı vasıtasıyla, İngilizcedeki motivate fiiline neden olmuştur.[46]

Levin, Fransız Akademi Sözlüğü'nün beşinci basımında (1798) karşımıza çıkan geleneksel motif tanımının, harekete geçirmeyi (moving) her iki anlamda (hareket ettiren ve bir şey yapmaya neden olan şey) vurguladığını belirterek, yine aynı sözlüğün 1835 yılındaki, altıncı baskısında, müzikle ilgili olarak daha özel bir kullanımının görüldüğünü söyler: Tüm parçaya hâkim olan orijinal fikir, melodik yapı.[47] Bu basımında Baron Grim, 18. yüzyıl operası üzerine yazdığı makalede aryanın temel fikri olan motifin, en temelde, müziksel dehayı oluşturan şey olduğunu belirtir. Nitekim bu anlamda bir kul-

lanış İtalya'da da söz konusudur. Motivo kelimesi uzun süre, bir melodinin temel parçasına işaret etmekteydi. Görünürdeki soyut niteliği ile müzik çeşitli temsil, modülasyon, varyasyon ve orkestral çeşitleme araçlarıyla tamamlanmış, kompozisyonlar oluşturan, yapısal bir unsur olarak motifin en açık örneklerini sunar. Bu yüzden müzik sıklıkla diğer sanatlar için bir model işlev görmüştür. İlişkili fikirlerin aktarılması ve netice itibariyle bir müzik dramasının ya da senfonik şiirin aksiyonu üzerine, bir tür korosal yorum yapmak için böylesi araçların kullanımı Wagnerci Leitmotiv olmuştur. Ancak Wagner hiçbir zaman bu terimi kullanmamıştır. Onun kullandığı terim, ana tema anlamına gelen Grundthema'dır.[48]

Levin, motif sözcüğünün aslında daha geniş bir kapsamı olduğunu da söyler. Bu durumun, giderek kullanım alanlarını belirlediğini ve sözcüğün yavaş yavaş tüm sanat disiplinlerine yayıldığını vurgular: Empresyonist hareket de sözcüğün yeni içeriğini kazanmasında etkili olmuştur.[49] Ruskin'in fark ettiği gibi motifin daha geniş bir kapsamı vardır: İster ressam ister müzisyen olsun bir sanatçının altta yatan fikri. Kullanımın böylesi genişlemesi empresyonist hareketin bireyci ve öznelci yaklaşımı tarafından desteklenmiş görülür. 1854'te F.W. Hairholt'un yayınladığı Sanat Terimleri Sözlüğü (Londra) motifi, sanat söz dağarcığına yeni girmiş bir terim olarak nitelendirirken, 1826'da yayımlanan James Elmes'in Güzel Sanatlar Sözlüğü'nde motif başlığı bulunmaz. Vurgu pictoryal temsile yapıldığında eleştirmenler motifi, temsil edilen konuya yerleştirme eğilimindedirler. Bu görsel imgeleri sembolize ettikleri fikirler ışığında yorumlayan, sanat tarihi incelemeleri ve ikonoloji bakımından daha da doğrudur.[50]

Motif sözcüğünün Batı dillerinde geçirdiği evrim ve değişen içeriği dilimize de yansımış görünmektedir. Örneğin; 1966 yılında yayımlanan, Tiyatro Terimleri Sözlüğü (Ankara 1966) sözcüğü: Güdü. Birçoğu yan yana gelerek bir tiyatro yapıtını geliştiren ve kendi başlarına birer varlık olan öğe[51] olarak tanımlarken, 1998 yılında yayımlanan, Gösterim Terimleri Sözlüğü: Örge. Yazında ve sanatta sık sık yinelenene temayı vurgulayıcı öğe ya da süs[52] olarak, farklı tanımlar. Dolayısıyla saik, muharrik gibi eski ve güdü gibi yeni Türkçe sözcükler, motif kelimesini döneminde, etimolojik olarak karşılarken, bezek ya da örge gibi sözcükler sonraki, daha gelişkin anlamlarını karşılıyor görünmektedir.

Motif sözcüğü, modern dönemle birlikte genişleyen anlamsal

içeriğini, büyük oranda, sanat disiplinlerine, halkbilime ve edebiyat eleştirisine borçludur. Sözcük böylece, giderek kavramsal bir içerik kazanmış ve kendi başına sanatın bir konusu haline gelmiştir. Levin, motif kavramını edebiyat eleştirisine ilk getirenin Goethe olduğunu vurgular ve şu tarihsel anekdotu ekler: Goethe, Ocak 1825'te Eckermann ile Homerik, epik ve Sırp-Hırvat sözlü kültürüyle olan ilişkisi çerçevesinde, Sırp şiiri üzerine yaptıkları konuşmada, Schiller'in motifler üzerinde yeterince durmadığını gündeme getirmiş ve Schiller'in onları yeterince işlemediğini söylemiştir. Goethe'ye göre şiirin gerçek gücü ve etkisi motiflere bağlıdır.[53] Goethe'nin motif kavramına verdiği bu önem, onun etkin kişiliği ile birleşince çevresinde de motife yönelik, büyük bir ilginin başlamasına yol açmıştır. Levin bu durumu, Goethe'nin itibarı ile başkaları da motif konusuna eğildiler diyerek yorumlar: Bu kişiler arasında en kararlısı, ölümünden sonra 1888'de Poetic Theory adlı kitabı yayımlanan, Wilhelm Scherer'dir. Scherer, kitabında motif ile ilgili genel bir incelemeye yer ayırır ve motifin ne olduğunu sorar. Sonra da kendi sorusunu cevaplar; poetic malzemenin birleştirici parçası.[54]

Yine Goethe'nin takipçilerinden, Wilhelm Dilthey, yaratıcı imgeyi formüle ederken, şairin malzemesinin önemini dile getirir. Motifler, bu malzemenin bir bölümünü oluşturur ve yaratıcı imgenin ortaya çıkışında etkin rol oynarlar. Levin, Dilthey'in motife yaklaşımını, belirleyici olması açısından özellikle önemser. Goethe'nin etkisiyle, Dilthey de yaratıcı imgenin ne olduğunu, şairin malzemesi üzerinden açıklar ve motifin işlevinin, onu tümüyle incelemeksizin anlaşılamayacağını söyler. Ona göre olası motif sayısı sınırlıdır ve tek tek motiflerin gelişimini izlemek karşılaştırmalı edebiyatın işidir.[55] Bu yaklaşım yani Dilthey'in motifleri sınırlı bir sayıya indirgemesi, Levin'e göre, onları saymanın önünü açmıştır ancak motifleri tek tek izlemek davetine, karşılaştırmalı edebiyat alanında çalışanlar önce ilgiyle yaklaşsalar da sonradan şüphe duymuşlardır: 20 yüzyılda ise kendilerini tümüyle bu işe adamışlardır.[56] Giderek, biçimci bir yaklaşım halini alacak bu uygulama, karşı tepkiler doğurmuş görünmektedir.

Rus akademisyen A. N. Veselovsky, Levin'in motif üzerine çalışmalarını önemsediği bir başka isimdir. A. N. Veselovsky, biçimci yaklaşımın tersi bir noktadan, motifin içeriksel olarak incelenmesi gerekliliğini söyler, Bu uygulama oldukça önemli bir değişimin ilk aşaması olacaktır: Rus akademisyen, Veselovsky de 1897'de verdiği ve ölümünden sonra 1906 yılında, Öznenin Poetikası adıyla kita-

plaştırılacak, karşılaştırmalı edebiyat derslerinde, motife farklı bir yaklaşım açısıyla, biçimsel değil içeriksel olarak yaklaşır ve öznenin, belli yapısal birimlere indirgenebileceğini gösterir. Kısacası özne, bir motifler kompleksiyken motif de günlük gözlemin ya da primitif zihnin, farklı taleplerine bir imgeyle cevap veren, en basit, anlatısal birim olarak tanımlanır. Bu kavrayışın orjinalliği, primitif zihne uygulanmasında değil günlük gözlemin sonuçlarının, masalın basit bileşenlerine indirgenebilmesini öne sürmesindedir.[57]

Kavramın, mitolojik çalışmalarda tutuğu yer de önemlidir ve gerçekleşen, içeriksel genişlenin bir başka boyutunu işaret eder: Sabırlı bir biçimde, büyük oranda özel durumları inceleyen, bir araya getiren, sınıflandıran ve çıkarımlarda bulunan halkbilimcilerin tersine mitoloji alanında çalışanlar, mitlerdeki evrensel tema ve motifleri bulmak için bütün mitlerin kendisinden kaynaklandığı, ortak bilinçaltı ya da güneş mitleri gibi büyük genellemelere başvurmuşlardır[58] yorumu halkbilimcilerle, mitoloji alanında çalışanların, konuya ilişkin temel farkını da ortaya çıkartır: Mitlerde tekrar tekrar ve değişik biçimlerde kendisini gösterecek olan, insan doğasına ait evrensel özelliklerle ilgili tartışmalar[59] vardır. Evrensellik ilkesi görüşünü kabul edenler arasında ikinci bir tartışma konusu, tema ve motiflerin ortak bir kaynaktan yayılıp yayılmadığı meselesidir.[60] Elli farklı kültürle ilgili yapılan antropolojik bir inceleme, bu kültürlerin kırk dört tanesinde, büyük Sel öyküsü olduğunu gösterir. Her ne kadar üçte iki oran, tam anlamıyla evrensel bir tezahür olarak değerlendirilmese de herhangi bir motifin ulaşabileceği epey yüksek bir oran olarak görülür.[61]

Mitlerin ritüellerle olan bağlantısını göstermek için yapılan bir başka araştırmada ise Lord Reglan'ın, bir kahramanın eylemleriyle ilgi, uluslararası bir model oluşturmak adına düzenlediği, yirmi iki maddelik şablonda farklı saptamalar ortaya atar. Şablon çeşitli krizler, dönüm noktaları ya da sürgün ve geri dönüş gibi motiflerden oluşmuştur. Bu şablona uyma derecelerine göre mit kahramanları sınıflandırılır ve yirmi bir puanla Oidipus ilk sırada, yirmi puanla Mosess ve Theseus ikinci sırada, Dionysos ve Kral Arthur, on dokuz puanla üçüncü sırada yer alır.[62] Levin, sadece beş puan alan Hamlet'in ise daha sofistike karakterler için tersine bir oranın geçerli olduğu görüşünü kuvvetlendirdiğini belirtir.

Arketipler, mitler ve ritüellerle ilgilenen bir başka isim ise Gustav Jung'dur. Jung, bireysel kişiliğin gelişiminde bulunan, evrensel bir

kahraman yaşantıları kavramını kullanır. Bireysel gelişimin her safhasının, kendine ait bir başlangıç biçimi olmakla birlikte, ona göre gelişim o noktada kalmaz ve farklı bir kahramanınkine uygun olarak devam eder. Levin, Jung için: her eylemin bir harekete geçiricisi ve her olayın bir kahramanı olduğu varsayımıyla, halkbilimin bir motifi, bir kişiliğin karakteri olarak görebileceğini fark ettiğini[63] söyler. Böylelikle motifin içeriğini oluşturduğunu iddia ettiği arketipler ve insanlığın ortak bilinçaltı ile Jung'un neyi kastetmiş olduğu netleşir: Okuyucuma günümüz düşleri ile ilgili daha fazla örnek sunmak isterdim. Ama korkarım düşlerin bireyselliği daha ayrıntılı tasvir edilmeyi, elimizdeki kısıtlı yerden de daha fazlasını gerektiriyor. Bu nedenle; bireysel vakaların karmaşıklığıyla yüz yüze gelmeyeceğimiz ve ruh motifinin çeşitlemelerini az çok benzersiz, bireysel koşulları dikkate almadan inceleyebileceğimiz halkbilime dönelim yine. Ruh, düşlerde olduğu gibi mit ve masallarda da kendini anlatır (…) Ruhun düşlerde yaşlı adam olarak görünme sıklığı masallardakiyle hemen hemen aynıdır. (…) Kahraman dışsal ya da içsel nedenlerden ötürü, gerekeni yapamadığı için gerekli bilgi, kişileştirilmiş bir düşünce yani öğüt verip, yardım eden yaşlı adam kılığında ortaya çıkar.[64]

Masallarda, edebi ürünlerde hatta sofistike karakterler şeklinde tiyatro oyunlarında ortaya çıkan figürler, Jung'da ortak bilinç altımızın kodları olarak karşılık bulmuş ve netleşmiş olur: Her ne kadar hepimiz, şeytanlardan ya da cadı ve büyücülerden söz edildiğini duymuşsak ya da okumuşsak da bu kişisel anılarımızın kapsamına girmez. Hepimiz çıngıraklı yılanları işitmişizdir ama sırf bir kertenkele hışırtısı duyduk diye kertenkeleye, çıngıraklı yılan demiyoruz. Bizim üzerimizde şeytani bir etkisi yoksa durup dururken, tanıdıklarımızdan birine şeytan demeyiz. Ancak bu etki onun kişisel karakterinin bir bölümünü oluşturuyorsa o zaman, bu adam gerçekten bir şeytan, bir tür insan kılığına girmiş kurt olur. Ama bu mitolojiye girer yani ortak psişe kapsamına, bireysel psişenin alanında değildir. Bilinç dışımız yoluyla tarihsel ortak psişede payımız olduğu sürece, doğal olarak, ortak bilinçaltımızda insan kılığında kurtlar, sihirbazlar, şeytanlar dünyasında yaşıyoruz çünkü bunlar geçmiş çağların, üzerine büyük duygu yatırımı yaptığı şeylerdir. Aynı şekilde tanrılar, şeytanlar, kurtarıcılar ve suçlularla da ortak taraflarımız vardır; ancak bilinç dışının bu gizil güçlerini, kişisel olarak kendimize atfetmek saçma olur. (…) Basit kafalı halk bunları hiçbir zaman bireysel bilinçten ayırt etmemiştir çünkü tanrılar ile şeytanlar psişik yansıtmalar, dola-

yısıyla da bilinç dışının içerikleri olarak görülmemiş, aşikâr hakikatler gibi kabul edilmiştir. (...) İnsanoğlunun deneyimlerinin haznesi aynı zamanda bu yaşantının ön koşulu olan, ortak bilinç dışı vücut bulması uzun yıllar alan dünyanın bir imgesidir. Bu imgede, arketipler ya da dominantlar zaman içinde billurlaşmıştır. Bunlar iktidar kuvvetleri, tanrılar, ruhun deneyim çemberinde muntazaman vuku bulan tipik olayların, baskın yasaların ve ilkelerin imgeleridir. Bu imgeler, psişik olayların oldukça aslına uygun kopyaları, arketipleri olduğu çapta, bunların arketipleri yani benzer deneyimlerin yığılması ile vurgulanan genel özellikleri aynı zamanda, fizik dünyanın bazı genel özelliklerine tekabül ederler. Dolayısıyla arketipik imgeler, mecazi olarak fiziksel olayların sezgisel kavramlarıdır. Örneğin ilksel soluk ya da ruhun özü, esir dünyanın her yerinde var olan bir kavramdır, enerji ya da büyüleyici güç de aynı derecede yaygın bir sezgisel düşüncedir.[65]

Öncelikle halk bilim çalışmaları fakat daha geniş bir çerçeve içinde insan bilimleri özellikle, başlangıçta iki ayrı kutupta ilerlemiştir. Halkbilim çalışmalarının Avrupa halklarının akrabalığını kanıtlamaya çalışan araştırmalara dayandığı görüşü ve buna karşı çıkan evrimci yaklaşım arasında özellikle 1900'lü yıllarda büyük tartışmalar yaşanmıştır. Dolayısıyla kültür ilişkileri, insanın gelişimi, birey, kişilik tipleri gibi temel konularda, çeşitli motiflere de kaynaklık eden yaklaşımlar, büyük oranda bu iki yaklaşımın etkisi altında gelişmiştir. Jung ya da Lewis Henry Morgan gibi isimler karşı kutupta yer alırken, Freud ya da Aarne Thompson'ın Fin Okulu, ırkları vurgulayan incelemeler yapmakla eleştirilmişlerdir. Aslında genel tartışma, Jung'da arketipler şeklinde karşımıza çıkan temel kişilik tiplerinin, iki yaklaşım biçimiyle de doğru bir sonuca ulaşmadığı çatışmasıyla özetlenebilir. Evrimci bakış açısı, çeşitliliği hesaba katmamakla, diğeri ise toplumsal ilişkilerin, tipler üzerindeki etkisini görmezden gelmekle birbirlerini eleştirirler: Evrimci kurama karşı sorular yönelten bir başka grup da 1930'larda, Ruth Benedict ve Edward Sapir'in kurdukları, Kişilik ve Kültür İnsanbilimi okuludur. Kültürel farklılıkların, psikolojik önemleri üzerinde duran araştırmaların çoğunda, temel sav şudur: Benzer teknolojik düzeylerdeki toplumlarda, birbirine paralel, bazı belirli, yapısal biçimlerin bulunduğu açık bir gerçektir. Ama aynı durumun, halkın gündelik yaşamı için de böyle olup olmadığı gerçekten cevaplandırılması gereken bir sorudur? Değışık halk toplulukları, toplumların, toplumsal yapısının, temel dokusuna

öylesine farklı içerikler kazandırmaktadır ki değerli saydıkları şeyler de birbirinden çok farklı ve önceden kestirilemeyecek kadar değişik şeyler olmaktadır. (…) Kişilik ve kültür konusunda çalışan insan bilimciler, bir kültürden diğerine geçildiğinde görülen, büyük farklılıkları ortaya koyan, pek çok araştırmalar yapmışlardır. (…) Kişilikle ilgili sorunlar genellikle, tarihsel olmayan bir çerçeve içinde ele alındıkları için bireylerin davranışları, toplumsal sürecin işlerlik gösterdiği işlemler olarak değerlendirilememiştir. (…) Şunu belirtmek gerekir ki yürürlükteki kişilik kuramı genel olarak bulanıktır; bireysel biçimleri oluşturan, davranış biçimlerinin kültürel olarak belirlenmiş temellerini, mantığını ve yönlendirici buyruklarını ister istemez kabullenmek zorunda kalmıştır. Bireysel biçemler konusunu bir Avustralya'lı Tiwi kadını olan, Turimpi'nin birbirinden çok farklı beş oğlunu anlatan C.W.M. Hart çok iyi belgelemiş olmaktadır.[66]

Levin'e göre edebiyat, Cervantes'in şövalyesi gibi, bazı yerlerde göze çarpıcı nitelikte, farklı özellikler gösteren, dramatik karakterlerle doludur. Buna göre Falstaff obur, Shylock zorba, Romeo ise her genç âşık için örnek bir karakterdir. Levin; Victor Hugo, kahramanı insan yüzlü bir mit olarak tanımlarken, bu mitleştirme geleneğinin farkında gibidir[67] der. Genel bir karakterleştirme, tek bir tipe indirgenebilirse, tek bir figürün bile farklı insanlar için çok çeşitli özellikleri yansıtması mümkündür[68] Örneğin Prometheus'un eylemleri, insanlar ve tanrılarla ilişkileri, Hesiod'dan Andre Gide'e kadar pek çok sanatçı için taslak olabilir. Temel tipler, farklı yazarlarda değışıkliklere, yenilenmelere maruz kalır. Bunun iyi bir örneği Faust'tur. Pek çok detaylı motif grupları, Faust'da farklı biçimlerde bir araya getirilmiş ve değışıkliklere uğratılmıştır. Yasak bilgiyi arayan bir isyankar olarak Faust, Prometheus'un titanizmiyle, Adem'in meraklılığı ve Lucifer'in kibriyle ortaklıklar gösterir.[69] Bununla birlikte Levin, motiflerin daima karakter ve öykü biçiminde açığa çıkmadığını, bazen de yere ve zamana bağlı olarak belirginleştiğini söyler. Farklı disiplinlerin, giderek ortak yaklaşımı halini almış bu görüş, pek çok alanda gerçekleştirilmiş bilimsel çalışmaların katkılarıyla benzer bir motif tanımına doğru ciddi adımlar atıldığını gösterse de hâlâ tartışmalı alanların mevcut olduğu açıktır.

Bir başka mesele de temanın ve motifin karşılıklı ilişkisidir. Levin, Benedetto Croce'un bu iki kelimeyi birbiri yerine kullandığını belirtir: Örneğin, Shakespeare'in motiflerine gönderme yaparken, motiften konu seçimiyle ilgili olarak sanat tarihçileri ve eleştirmenle-

ri, temayı Cezanne ve Van Gogh arasındaki farklılıklarda olduğu gibi, ele alma tarzını vurgulamak için kullanırlar. Ernest R. Curtius, motifi nesnel bir unsur, temayı ise kişisel bir renk olarak değerlendirdiğinde edebi uygulamadan ziyade sanatsal uygulamayı izler gibidir. (…) Temayı eleştirel yaklaşım için uygun bir kelime olarak kullanırken motifi daha genel uygulamalara saklamak mümkün olabilir.[70] Tema ve motif kavramları arasındaki yakınlık, alandaki tartışmalar içinde önemli bir yer tutar. Bu benzerlik, motifin yalnız temayı değil onunla birlikte konu ve olaylar dizisini hatta kişileştirmeyi de içine alacak şekilde, içeriksel bir genişlemeye uğrama ihtimalini ortaya çıkarmakla kalmaz aynı zamanda motifi tanımlarken çekmemiz gereken sınır çizgilerinin de ipuçlarını verir. Bu sınır, anlatısal kavramların birbiri yerine kullanılması problemini aşmak için zorunludur.

Motif kavramının semantik boyutuna ilişkin genel bir değerlendirme ise sözcüğün çok daha geniş, tarihsel bir perspektif içinde ele alınabileceği gerçeğini ortaya koyar. Ortaçağ'dan Modern Çağ'a ve oradan da günümüze ulaşan sözcük, tarihsel yolculuğunu, içeriksel olarak gittikçe zenginleşerek sürdürmüştür. Başlangıçta hareketi ifade eden bir fiil (motus) iken, fiziksel bir eylemden, psikolojik bir sürece, devinimden sanatçının, eserini yaratmasıyla sonuçlanacak bir tür duygulanımına evrilmiş görülmektedir. Özellikle Modern Çağ ile birlikte çeşitli sanat disiplinlerinin bağımsızlaşmaları ve kendi öznel alanlarında gerçekleştirdikleri terminolojik çalışmalar, sözü geçen zenginleşmeye çeşitli yönlerden katkı sağlamıştır. Bu süreç içinde motif kavramı, müzik sanatının etkisi ile sanatçının yaratma gücünün, kısmen dehanın ateşleyici bir unsuru halini de almış, daha çok bireysel psikolojik bir devinimi işaret eder hale gelmiştir. Mitoloji çalışmalarının ve şiirin etkisiyle ise tam tersi bir yön evrilmiştir. Bu açıdan müzik sanatının, sözcüğün semantik boyutuna katkısı ne derecede merkezci, tekil ise mitolojinin katkısı da o oranda genel, insanlığın ortak mirasına yöneliktir. Halkbilim anlam katmanlarının çoğalmasına doğrudan etkide bulunmuştur. Motifleri, ortak kültür mirasına ilişkin daha geniş değerlendirmelerin merkezine yerleştiren mitolojinin aksine, sınıflandırmaya yönelik uygulama çalışmaları ile oldukça kategorik bir yaklaşım sergiler görünmektedir. Edebiyat alanında ise motif, hem sanatçı eliyle ortaya konan hem de ortak mirastan payını alan, çok yönlü estetik bir unsur olarak, iki yönden de değerlendirilebilecek bir niteliğe ulaşmıştır.

MOTİF NEDİR?

Motif kavramına kapsamlı bir tanım getirmek ve dâhil olduğu sanat disipline uygun, belli bir estetik işlev çerçevesinde sınırlandırmak hem sanatçıların hem de bilim adamlarının gündemini uzun süre meşgul etmiştir. Motifin ne olduğu ve bir sanat disiplini içinde, hangi estetik işlevleri üstlenebileceği gibi sorular oldukça kritik ve yanıtlar da büyük bir öneme sahip olmuştur. Motif kavramına ilişkin böylesi bir titizlenmenin pek çok sebebinin olabileceği söylenebilir. Örneğin onun çeşitli şekiller alabilen ve içerik yönünden oldukça zengin bir araç oluşu, kavrayışta belli bir incelik gerektirişi önemini arttırır. Oysa: Aristoteles'in Poetika'sında motif ile karşılaşmayız, Homeros artık zengin bir motif yatağı olarak gördüğümüz İlyada ve Odisea'da olasılıkla, bilinçli bir şekilde ve bugün anladığımız anlamda, hiç motif kullanmamıştır. Hatta Wagner bile hiçbir zaman bu terimi kullanmamış onun yerine ana tema anlamına gelen Grundthema terimini kullanmıştır.[71] Kuramcı Gustav Freytag'a kadar tiyatroda, John Ruskin'e kadar sanat eleştirisi alanında, Baron Grim'e kadar operada, Goethe'ye kadar -öylesi hararetli bir şekildeşiirde motif tartışılmamış, eserlerde belli bir amaca yönelik olarak motif kullanılmamıştır: 1835 yılından önce, modern bir motif tanımına rastlamayız. (…) Motifin sanat söz dağarcığına yeni girmiş bir terim olarak tanımlanması 1854'te, F.W. Hairholt'un yayınladığı Sanat Terimleri Sözlüğü[72] vasıtasıyla olur.

Neyse ki bugün farklı pek çok kaynakta, sınırları az çok çizilmiş bir motif tanımına rastlamak mümkündür. Bu kaynakların bir kısmı, kavramın tek boyutlu bir tanımıyla yetinmiş olsa da detaylı, uygulama çalışmaların niceliği de azımsanmayacak ölçüdedir. Yine de ister karşılaştırmalı edebiyat ister halkbilim ister dilbilim alanlarında olsun motif ile ilgilenenler, onun ne olduğuna ilişkin çalışmaların yoğunluklu olarak devam etmesi gerekliliğini vurgularlar.

Motifin ne olduğuna dair verebileceğimiz en kestirme yanıtlardan biri; yeni bir kavram olduğu yönünde ise diğeri de şüphesiz, çeşitli kategoriler altında sınıflandırılabilecek, çok yönlü bir içeriğe sahip olmasıyla ilgilidir. Ancak nasıl ki yeni oluşu, en azından etimolojik olarak Ortaçağ'a dönmemizi gerektiriyorsa, sınıflandırılması ve tek tek motiflerin belli bir içeriği ima edecek biçimde adlandırılması da Tiyatro, Halkbilim ve Edebiyat gibi olağan üstü büyüklükteki

alanları kucaklamayı gerektirir. Motifin ne olduğuna dair verilebilecek kestirme yanıtların dahi böylesi geniş alanları kapsaması, nispeten ürkütücüdür ancak yine de motiflerin insanlığın geçmişinde özel bir değerinin olduğunu ve bu değerin, onu tanımlarken, bir nitelik olarak kullanılabileceğini işaret eder:

Belirli çalışmalarda motifin işlevine dair pek çok tartışma yapılmış olsa da bildiğim kadarıyla bu aracın detaylı bir analizi yoktur. (…) Bence de belirli bir çalışmada ayrıntılı bir motifin varlığının, çalışmanın değerini arttıran bir şey olduğunu varsaymak oldukça otomatik bir eleştirel yaklaşımdır. Fakat aynı zamanda bu yaygın inanışın arkasındaki sebepleri araştırmanın mantıklı olduğunu düşünüyorum. Bir yazarın motif kullandığını göstermek ya da motifin varlığının bir değer olup olmadığını veya en azından niçin bir değer olduğunu incelemeksizin çalışmanın kavrandığını göstermek yeterli değildir.[73]

Anlatısal bir unsur olarak, motife daha yakından bakmak, onun sözel olarak açığa çıkan ve kendi başına bir değer taşıyan niteliklerinin belirginleşmesi açısından da önemlidir. Ancak bu noktada, artık sanatsal terminolojiye tümüyle eklemlenmiş, modern bir kavram olarak kabul ettiğimiz motifin, çağdaş bir analizinin daha yararlı olacağını vurgulamak gerekir. Böylesi bir yaklaşımın, kavramın ortaya atıldığı ilk dönemlere ilişkin, belirgin sorunları atlayarak, belli bir kronolojiyi nispeten ihmal ettiği düşünülecek olsa da Jhon Ryan ve Marie Loure Ryan'ın, Narrative Theory adlı çalışması modern bir motif tanımı için oldukça zengin bir içerik taşır:

Bir motif genellikle tüm bir anlatısal yapı içersinde sabit, soyut bir düşüncenin somutlaştırılmasıdır. Göç, cinayet, Cindrella ya da dönüm noktası gibi motifler pragmatik niteliklerini geniş bir alan içinde, katılımcılar, eylemler ve durumlar biçiminde devam ettirirler. Motif, aynı zamanda pek çok dönem ve tarz içinde ortaya çıkan devingen bir araçtır. Bir motifin içerik boyutu karakterler (doppelganger, amazon), eylemler (arayış, evlilik), mekânlar (cennet, gotik bir yıkıntı), nesneler (gül, kılıç), zamansal geçişler (bahar, akşam) ve haller (delilik, hastalık) 'den oluşur. Bir motif genellikle, çeşitli biçimler alabilen ve tek bir olaydan fazlasını içeren, çekirdek bir eylem etrafında inşa edilir. Öykü yoğunluklu motifler, eylemin mantığı merkezinde oluşurken, gül ya da bahar gibi yoğunluğu daha az olan motifler, ana eylemle daha az ilişkili olup, metnin anlatısal gelişimi ya da öyküsü üzerindeki etkileri azdır. (…) Motifler kendilikle-

rinden çok yönlü oluşları ve uygulanışlarındaki değişikliklerden dolayı tespit etmesi ve sınıflandırılması zor birimlerdir. Yine de soyutlama düzeyi ve eylemin ve karakterin ağırlığı gibi ölçütler temelinde, tema ya da konu gibi diğer devingen araçlardan ayrılabilirler. Örneğin, karakterler ve eylemleri arasındaki ilişki bağlamında, her iki aşığın da ölümü motifi, aşk temasından daha fazla ancak aile içi entrika, mücadele, gizli evlilik, nasihatçi, zehirlenme ve yanılma gibi motifleri içeren Romeo ve Juliet'ten daha az özelliklidir (…) Ancak gül gibi grafik somutluğa sahip motifler ya da dönüm noktası gibi motif yüklü alanlar, ilave basmakalıp anlamlar yüklenerek, sembolik bir güç kazansalar dahi tema ya da konu olarak anlaşılamazlar.[74]

Motife, tıpkı bir tema gibi yapısal bir kavram olma özelliği kazandıran durum öncelikle onun soyut niteliğidir diyebiliriz. Motifler de temalar gibi bir sanat eseri içinde farklı araçlar vasıtasıyla vücut bularak ortaya çıkar ancak alanları temayla kıyaslandığında oldukça sınırlı ve geçişken görünmektedir. Temanın tüm bir esere yayılarak, ona bütünüyle kimliğini kazandıran temel, soyut fikir olduğu kabul edilecek olursa, aslında motifin, temalara kıyasla ne kadar dar bir alanda işlev gördüğü ortaya çıkacaktır.

Halkbilim çalışmaları, özellikle motifin ortaya çıkış biçimleri ile ilgili olarak temel saptamalarda bulunur. Motifin, sözlü gelenek ürünleri bağlamında, daha ziyade masalları sınıflandırmak üzere önerilmiş bir birim olduğunu da dikkate alarak üç temel yapıdan söz etmek mümkündür: Thompson'a göre motif bir masalda, gelenek içinde devam eden en küçük unsurdur. Bu tanımlamada ayırt edici özellik, unsurun ne olduğundan ziyade ne yaptığıdır (örn: gelenek içinde devam etmek). Dolayısıyla tanım eş zamanlıdan çok art zamanlıdır. Thompson üç motif kategorisinden bahseder. İlkinde aktörler vardır. İkincisinde eylemlerin arka planındaki öğeler – büyülü nesneler, sıra dışı gelenekler, tuhaf inançlar vb. ve üçüncüsünde de Thompson'a göre motiflerin büyük çoğunluğunu oluşturan tek tek olaylar bulunur.[75]

Masalların, motif gibi temel bir birim üzerinden sınıflandırılmalarına karşı çıkarak, kendi işlevsel modelini geliştirmiş olan Propp, her ne kadar Thompson'ın sınıflandırma yöntemini, uygulanabilirliğini yitirmiş bulsa da motifi reddetmez.

Freedman, The Literary Motif: A Definition and Evaluation (Edebi Motif: Bir Tanım ve Değerlendirme) adlı makalesinde, motifin atmosferi belirleyip, çalışmanın yapısının önemli bir unsuru hali-

ne gelerek, genel bakış açısının bir parçası olabileceğini söyler. Dolayısıyla etkili bir tarzda kullanıldığı ve estetik bir değer yarattığı müddetçe ister bir durum içinde ister bir kişileştirme ya da eylem olarak açığa çıksın motif, etkin bir araç olabilir. Hatta motifin çok çeşitli biçimler alabilen bu devingen yapısının, bir yönüyle onun zenginliği olduğunu söylemek mümkündür. Ancak Narrative Theory'de belirtildiği gibi özellikle anlatısal metinler söz konusu olduğunda, bu kadar farklı biçimler altında ortaya çıkan bir yapının tespiti güçtür. Yine de soyutlama düzeyi veya eylemin ve karakterin ağırlığı gibi ölçütler temelinde motifin, tema, yan tema ya da konu gibi diğer devingen araçlardan ayrılabileceğinin işaretlerini verir.

Narrative Theory, anlaşılır bir örnekle konuya açıklık getirir. Fakat daha önce Propp'un aktarımıyla Veselovski'nin konu ve motif ilişkisine nasıl yaklaştığına değinmek gerekir. Propp'a göre Veselovski, motifleri daha küçük parçalara ayrılamayacak birimler olarak görmekle hatalıdır yine de bir sistem kurmayı başarır. Veselovski, konuyla, kıyaslandığında eserin oluşumu açısından motifi öncelikli görür. Propp, adı geçen çalışmasında (Masal Biçimbilimi) Veselovski'nin, konunun gerisinde, bir motifler bütünü tasarladığını dolayısıyla bir motifi, birçok değişik konuya bağlanabilecek bir tarzda ele aldığını belirtir yani motif, konu olarak gelişir. Değişken olan motifler değil konulardır: Veselovski'de örge dizisi bir konudur. Örge, konu olarak gelişir. Konular değişkendir: Bazı örgeler konuları kaplar ya da bazı konular belli bir düzen içinde bir araya gelirler: Konu deyince, içinde çeşitli durumların –örgeler- örüldüğü bir izlek anlıyorum. Veselovski'ye göre örge birincildir, konu ise ikincil. Konu bir yaratma, birleştirme edimidir. Dolayısıyla incelememizi zorunlu olarak, önce konulara göre değil örgelere göre yapmamız gerekir.[76]

Propp bu sisteme, motifleri bir sınıflandırma aracı olarak kullanmak istediği için karşı çıkar ancak onun tipik motif örnekleri sunmasına bir itirazı olmaz. Böylece bir babanın üç oğlu vardı, üvey kız evi terk eder, İvan ejderha ile savaşır türünden motifleri, konuları önceleyen motifler olarak görebilmemizin önünü açar. Narrativ Theory'nin âşıkların ölümü olarak somutlaştırdığı motif örneği, motifin tema ile ilişkini aydınlatması açısından önemlidir. Aşk, bağımsız bir temadır ancak Âşıkların Ölümü motifi, temaya belli bir yön verir. Böylece aşk temasından daha detaylı bir yapı sergiler. Âşıkların ölümü kişileştirme ya da bir durum ya da eylemler bütünü

olarak açığa çıkabilecek, zengin bir içeriği çağrıştırmakla geleneksel, kültürel veya evrensel bir duyarlılık noktasına temas eder.

Narrative Theory, sözü geçen motifin, tipik ve etkili bir örneği olarak Shakspeare'in Romeo ve Jüliet oyununu gösterirken, aile içi entrika, mücadele, gizli evlilik, nasihatçi, zehirlenme ve yanılma gibi motifleri içeren oyunun, âşıkların ölümü motifine kıyasla çok daha zengin ve özellikli olduğunu vurgulamak ister. Başka bir ifade ile motiflerin, temalara kıyasla, belli bir yönelişi belirleyebilecek, hazır bir içerik sunduğu dolayısıyla temadan daha zengin ya da özellikli değil de biçimli ya da gelenek tarafından yorumlanmış olduğunu söyler. Bu durumda aşk teması, âşıkların ölümü motifine göre daha tarafsızdır.

Freedman'a göre ise motif bir sembol değildir fakat sembolik olabilir. Sembolik olduğunda bu niteliği, kümülatif bir biçimde ya eylemle (gerek eylemin tümü gerekse basitçe bir ya da daha fazla olayla) bir veya daha fazla karakterle, çalışmanın bilişsel veya duygusal içeriğiyle ya da bu olasılıkların herhangi bir kombinasyonuyla olan ilişkisiyle elde eder. Bununla birlikte ister sembolik isterse düz anlamlı olsun motif amacına, çalışmanın bu özelliklerinin bir ya da daha fazlasına hizmet ederek ulaşır ve bu yüzden üç temel kategorinin bir ya da daha fazlası altında sınıflandırılır: bilişsel, duygusal (hissi) ve yapısal[77].

Yunanca uygun işaret anlamında alabileceğimiz ve her biri bağımsız bir öğe olan, yine de kendini motif gibi belli bir örgüsel düzen içinde ortaya koyma zorunluluğu bulunmayan semboller motiflerden farklıdır. Ancak sembollerin motife dönüşebilecek bir yapı sunmaları ile motiflerin aynı zamanda sembolik bir güce sahip olmaları birbirini andırır. Freedman'ın açıklayıcı bir örneği, konuyu aydınlatır: Steinbeck'in Gazap Üzümleri romanının girişinde ortaya çıkan ve Okies'in ruhunun ve eylemlerinin metaforik habercisi olarak yorumladığı kaplumbağanın motif değil bir sembol olduğunu söyler. Ona göre; roman boyunca sıklıkla Tom Joad'un üstünden çıkartmadığı balıkçı yaka kazağa (İngilizcede kaplumbağa yaka) göndermeler ya da Ma Joad'ın kaplumbağa gibi sabit fikirli veya yavaş ancak aynı derecede ısrarlı olduğuna dair tekrar eden ifadeler bulunsaydı o zaman bu bağlantılar demeti içinde bir motife sahip olmak mümkün olabilirdi. Dolayısıyla bir eserde, kaplumbağa gibi kendi anlamsal bütünü içinde ortaya çıkmış ve bir bağlantılar demeti oluşturacak şekilde, farklı göndermeler ile desteklenmemiş birim-

lere sembol derken, anlamı eserin içinde oluşmuş ve eserin bütününe yayılmış birimlere motif diyebiliyoruz.

Bu noktada sembol ve motif açısından ayırıcı olanın içerik olduğunu belirtmek gerekebilir. Başka bir deyişle, bir sembol, esere hazır bir anlamla, önceden edinilmiş bir anlamlar bütünü ile dâhil olurken, motif kısmen tersi biçimde, daha az tanımlanmış olarak, eser içinde yeniden anlamlandırılarak var olmaktadır. Böylece sembolik anlam taşıyan herhangi bir birimin motife dönüşmesi için öncelikle sembolik anlamından sıyrılması ve yeni bir yapı içinde eser ile bütünleşmesi gerekir. Sözü edilen bütünleşme ve yeni anlam katmanının oluşması ise ancak bağlantılar demetinin varlığı ile belli bir güç kazanacaktır. Bağımsızlığın sembolü olan bir bayrak ya da iktidarın sembolü bir kılıç kendi sembolik anlamlarından herhangi biri ile eserin içinde bulunabilir ve kendini, sembolik anlamını hiç yitirmeden defalarca tekrarlayabilir. Bayrak ya da kılıcın, eserin içinde farklı noktalarda tekrar tekrar ortaya çıkışı eğer sanatçı tarafından farklı bir anlam ile desteklenmemişse, bayrak da kılıç da bir sembol olarak kalmaya devam eder. Oysa Shakespeare'in Kral Lear ya da Sophokles'in, Kral Oidipus tragedyalarının bazı sahne yorumlarında, Kral Lear'ın (ya da Oidipus'un) gücünü yitirişinin bir sembolü olarak kullanılan ve bir nesne motif olarak tanımlayabileceğimiz asa için durum farklıdır. Asa, yalnız iktidarın bir sembolü olmakla kalmaz, Kral Oidipus ile Kral Lear'ın trajik hataları neticesinde, uğradıkları yıkımın bir sonucu olarak, bazen yalnızlığın, çaresizliğin, bazen dostluğun, desteğin, hakiki sevginin, güçsüzlüğün ya da daha önemlisi dayanağın işaretine dönüşerek, bir nesnenin çok farklı anlam katmanları içinde nasıl yer alabileceğinin örneğini oluşturur. Asa, basit bir nesne olmaktan çıkmış, sembolik anlamını (örneğin bilgelik) kısmen yitirmiş ve giderek temayı destekleyici soyut bir fikrin örgüsü, bağlantılar demeti içinde motife dönüşmüştür. Oysa geleneksel anlamda bir asa: Musa'nın yere vurduğunda Nil nehrinde yol açabildiği, bir bilgenin sihirli güçlerini idare ettiği ya da Külkedisi'ne istediği giysileri getiren büyülü, kişiye olağanüstü ya da insani güçler katan bir nesnedir. Açıktır ki ne Kral Lear tragedyası asanın öyküsü üzerine kuruludur ne de Külkedisi sihirli değnekler için anlatılmış bir masaldır. Ancak her iki eserde de tema, güçlü bir yan anlam oluşturacak şekilde asa ya da sihirli değnek motifi ile desteklenir. Böylece Külkedisi masalında aniden ortaya çıkıveren bir iyilik ile şansa, Kral Lear'da ise bir babanın ne olursa olsun, tümüyle

dayanaksız kalmayacağına şahit oluruz. Belli bağlantılar demeti içinde motif, alttan alta yeni ve temayı destekleyici anlamını yaratmış, metni zenginleştirmiştir:

Çin Taoist din liderleri ellerinde kırmızı bir baston taşımaktaydılar. Bu bastonların üzerinde sayıları yedi veya dokuz olduğu varsayılan, gök katlarını simgeleyen düğümler bulunmakta ve bir gün kendilerinin bir turna kuşunun gagası ile tutacağı bu bastonun üzerine binerek, göğe yükseleceklerine inanmaktaydılar. (...) Taoizm akidesinden Ortaçağ'ın büyücü kadın öykülerine kadar uzanan bu imajı, bir süpürge sopasını at gibi kullanarak, sarp bir tepe üzerine kurulu şatoya uçarak ulaşan cadı kadın veya iyi peri ile kötü ecenin (kraliçe) konu edildiğini çocuk masallarında görüyoruz.[78]

Sonuç olarak en esnek ve kapsayıcı tanımlamalardan birini Freedman yapar. Onun tanımında tekrarlar, bağlantı demetleri, motifin sembolik değeri, sözel düzeyi ve ihtimal dışı olarak ortaya çıkan, bu vasıtayla kendi karakterini kazanan yapısı ikna edici şekilde bir anlama kavuşur: Belki şimdi bir tanım yapmaya cesaret edebilirim. O halde motif bir tema, karakter ya da sözel bir modeldir fakat aynı zamanda ister hayvan, ister makine, döngü, müzik ya da başka bir şey olsun belli bir kavram ya da nesne sınıfına doğrudan ya da mecazi göndermeler yapan bir bağlantılar öbeği veya ailesi olabilir. Genellikle semboliktir yani motifin doğrudan aşikâr olan düz anlamın ötesinde bir anlam taşıdığı düşünülebilir; sözel düzeyde çalışmanın yapısı, olayları, karakterleri, duygusal etkileri, ahlaki ya da bilişsel içeriğine ait karakteristik bir şeyi temsil eder. Hem bir betimleme nesnesi hem de daha sıklıkla anlatıcının hayal gücü ve betimleyici söz dağarcığının bir parçası olarak sunulur. Ve motif zorunlu olarak hem kendini en azından bilinçaltından hissettirmek hem de amaçlılığını belirtmek için minimal düzeyde belirli bir tekrar sıklığı ve ihtimal dışı bir ortaya çıkış gerektirir. Sonuç olarak, motif gücünü bu sıklığın ve beklenmedik oluşun uygun bir düzenlenişi, önemli bağlamlarda ortaya çıkış, tekil durumların ortak bir amaca ya da amaçlara yönelik olarak birlikte çalışma derecesi ve sembolik olduğunda da hizmet ettiği sembolik amaç ya da amaçlara uygunluğu ile elde eder.[79]

TEORİK BİR ÇERÇEVE

Motif kavramına ilişkin teorik çalışmalar içinde ise Stith Thompson'ın tanımlaması belirgin şekilde ön plana çıkar. Ancak bu durum Thompson'ın çalışmasının kronolojik olarak önde olduğu anlamına gelmez. Aksine Veselovski'nin, Poetica Siyujetov (Konuların Yazınbilimi, Petersburg, 1899) adlı kitabı, Antti Aarne'nin, 1910 yılında yayınlanan, Index of Types of Folktale (Masal Tipleri İndeksi) adlı indeksi ve A.R Volkov'un, Skazka. Roziskanya Po Siyujetoslojeniyu Narodnoy Skazki (Masal. Halk Masalında Konunun Oluşumu Üstüne Araştırmalar, Odessa, 1924) adlı incelemesi, Thompson'ın 1928 yılında yayınladığı, Aarne-Thompson Katoğu'ndan (Helsinki) önce yayınlanmış ve motif kavramına belirgin tanımlamalar getirmiş olan çalışmalardır. Yine de Thompson'ın, küçük ve ünlü cümleciği çok parlaktır. Günümüzde dahi ona atıfta bulunmayan bir çalışmaya rastlamak oldukça güçtür. Ancak özellikle vurgulamak gerekir ki Thompson'ın tanımı, gücünü aynı zamanda çok tartışmalı olmaktan alır.

Bununla birlikte Propp'un Masalın Biçimbilimi adlı eserinde kullandığı orijinal yöntem ve önceki çalışmalara yönelik eleştirel yaklaşımı, literatürü belirleyen çalışmaların tümünü kökten biçimde sarsmıştır. Bu eleştiri bombardımanına elbette Thompson'ın tanımı dâhil değildir. Thompson'un motif tanımı, Aarne'ninkinden sonra gelir fakat Thompson'un ilk çalışması zaten Aarne İndeksi'nin genişletilmiş bir versiyonudur ve 1928 yayınlanan bu eser temelde, öncelikle Aarne'nin fikirlerine ve sınıflandırma yöntemine dayanır. Dolayısıyla Propp'un yöntemi ve eleştirileri karşısında, Thompson'ın tanımı değilse bile, ana kaynağı Aarne'nin çalışması ve elbette ondan önceki çalışmaların tümü, bilimsel açıdan tartışmalı ve güvenilmez bir hal alır. Ancak yine de Aarne'nin Indeks'ini bu gruplardan bir ölçüde ayrı tutmak gerekir:

Aarne'nin İndeksi uluslararası kullanıma girmiş ve masal incelemesi alanında büyük yarar sağlamıştır. Aarne'nin hazırladığı dizin sayesinde masallar numaralandırılabilmiştir[80] ve Propp açısından Aarne'nin masalları sınıflandırmak için motiflere başvurması (daha sonra Thompson'un da yararlanacağı şekilde) beklenmedik bir sonuç vermiştir: Aarne bazı masal kümeleri açısından ilkelerinden

bile sapar. Beklenmedik bir şekilde ve biraz da tutarsız olarak konulara göre yapılan bölümlemeden örge (motif) bölümlemesine geçer. (…) Ama bu tutarsızlık bir kez daha sezginin gösterdiği doğru yolu simgeler. En küçük oluşturucu bölümleri incelemenin iyi bir araştırma yöntemi olduğunu.[81] Propp, en küçük birimler derken şüphesiz ki motifleri kastetmez çünkü o daha Veselovski'den itibaren, motifin en küçük birim olmadığını iddia etmiştir. Yine de Thompson, Aarne'nin izinden giderek, motifi bu yapısal birim içinde tanımlayacaktır ancak bazı özel vurgularla birlikte.

Thompson motif için, gelenek içinde devam eden en küçük birim tanımlamasını kullanır. Cümlecik bu haliyle hem kendinden önceki hem de sonraki tüm çalışmaların uğrak noktalarını özetler niteliktedir ve aslında dört farklı saptamada bulunmuş olur. Birincisi; motifin bir birim olduğudur. İkincisi; bir birim olan motifin devam ettiği, motifin bu devamlılığını, gelenek içinde sağladığı ve nihayet bir birim olarak, gelenek içinde devam eden motifin, eserin en küçük parçası olduğu. Bu dört saptamadan, devamlılık ve gelenek bir yana, birim saptamasının öncelikle Propp'un yöntemi ile ciddi şekilde zedelendiğini hatırlamak gerekir. Motifin bir birim olduğu gerçekten de önerilir önerilmez alanda tartışılmaya başlanmış bir saptamadır ancak yine de bu bakış açısının, devam eden bir önemi vardır. Çünkü masal sınıflandırmalarının uluslararası alanda kabul görmüş, biricik kataloğu ile masalların numaralandırılması yine de böylelikle gerçekleşmiştir.

Veselovski'ye göre, örge anlatının ayrıştırılamayacak bir birimidir. (…) Ama örnek olarak verilmiş örgeler ayrıştırılabilir. Örge, mantıksal bir bütünse masalın her tümcesi bir örge üretir. Bir babanın üç oğlu vardı bir örgedir, üvey kız evi terk eder bir örgedir ve bu böyle sürüp gider. Örgeler gerçekten ayrışmasalardı çok iyi olurdu. Böylece örgeler dizini oluşturulabilirdi. Ama şu örgeyi ele alalım: ejderha kralın kızını kaçırır (…) Ejderhanın yerini rüzgâr (…) kızın yerini, kız kardeş, nişanlı kız alabilir. Kral yerini bir köylüye, bir papaza bırakabilir. (…) Veselovskiye karşın örgenin yalın olmadığını ve ayrıştırılamayacak bir birim olmadığını ileri sürmek zorunda kalırız. Temel ve ayrıştırılamayan birim mantıksal ya da estetik bütün değildir. Parçanın betimlemede, bütünden önce yer alması gerektiği konusunda Veselovski ile aynı düşünceyi paylaştığımıza göre sorunu çözmek zorundayız. Bu da birincil öğeleri Veselovski'nin yaptığından değişik bir biçimde yalıtmakla gerçekleştirilebilir.[82] Propp'un

birincil öğeleri yani motifleri yalıtmaktan kastının, masalları sınıflandırmak için farklı yapılar aramak olduğu artık çok iyi bilinen bir gerçektir. Propp bu amaçla işlevlerden yola çıkarak, değişmeyen yapılar ortaya atmıştır fakat onun yönteminin asıl önemli yanı, masalın değişen özellikleri altında yatan değişmeyen düzenini[83] saptayarak motiflerin, ayrıştırılamayacak bütünlükler olmadığını ispatlamasında, bir diğer deyişle varış noktasında değil kalkış noktasındadır.

Dundes'in motiflerin birer birim olup olmadığı meselesine bakış açısı ise farklıdır: Kıyaslanabilir gerçek birimler bulma ölçütü ne Motif-İndeks'te ne de Aarne- Thompson'ın Masal Tipleri İndeksi'nin oluşturulmasında kullanılmadı. Dolayısıyla bu indeksler bibliyografik yardımcılar ya da kısa, sembol listeleri olarak ne kadar yardımcı olurlarsa olsunlar, temel birimleri yani motif ve masal tipleri kıyaslamalı araştırmaları açısından uygun bir zemin oluşturmaz. Halk bilimin kıyaslamalı araştırmalarında kullanılmak üzere ortaya attığı birimler olarak motif ve masal tiplerinin uygunsuzluğunu görmek için herhangi bir tür, temel birimin nelerden oluşması gerektiği hakkında belli bir fikre sahip olmak gerekir. Kuşkusuz göreceli ve keyfi olmakla birlikte birimler, doğal ve toplumsal bilimlerde, araştırılan malzemelerin incelenmesinde ve kıyaslanmasında daha büyük kolaylıklar sağlayan faydalı, mantıksal ölçüm yapılarıdırlar. Bir birimin tek bir tür nitelik ölçütü olması önemlidir. (Örn: sıcaklık, uzunluk vb.) Birimler daha büyük birimler oluşturmak için bir araya getirilebilen ya da daha küçük birimlere bölünebilen farklı bütünlüklerden soyutlamalar olarak kavranmalıdır. Nesnel gerçekliğin doğasını tarif etmek amacıyla insanların oluşturduğu kategoriler oldukları için sonsuz sayıda birim vardır. Göreceli bir perspektifte ele alınan birim ne olursa olsun, başka küçük alt birimler ortaya atılabilir. Tarihsel olarak molekülden atomun, ondan da nötronun ortaya çıkarılışında olan şey de budur. Dolayısıyla minimal bir birimin alt bölümlere ayrılabileceği ancak bunu yapmanın yararsız olacağı anlayışıyla birim sadece belli bir analiz için faydalı en küçük parça olarak tanımlanabilir.[84]

Dramatik motif alanında nadir incelemelerden birini gerçekleştirmiş olan Tuncay ise bu soruna farklı bir noktadan yaklaşır. Öncelikle dramatik motifleri, dramatik metinlerin çözümlenmesinde en önemli yapılar olarak ele almaz. Böylelikle motifi, dramatik metnin başka herhangi bir anlatısal aracıyla kıyaslayacak ve dramatik motife bu niteliği ile yaklaşmayı zorunlu kılacak bir koşul yaratmaz.

Dramatik motif, Tuncay'ın çalışmasında dramaturjik çözümleme yöntemlerinin listesine eklenmiştir ve metne daha derinlikli bir şekilde hâkim olmayı sağlayacak bir ortam, olanak yaratmak için oldukça sistemli bir bakış açısıdır bu. Onun incelemesinde motifin, dramatik bir eserde, en küçük parçayı ya da yapıyı oluşturuyor olması ise öncelikle, eserin farklı büyüklükteki anlatısal parçalardan meydana gelmiş bir bütün olduğu fikrini ima etmektedir.

Thompson, motifleri yirmi üç ana başlık altında, çeşitli alt türlere ayırarak sınıflandırır:

a) Mitolojik motifler
b) Hayvanlar
c) Tabu
d) Büyü
e) Ölüm
f) Mucizeler
g) Devler
h) Sınavlar
i) Bilgelik ve aptallık
j) Hileler
k) Talihin tersine dönmesi
l) Geleceği belirleme
m) Şans ve Kader
n) Toplum
o) Ödüller ve Cezalar
p) Köleler ve Kaçaklar
q) İnsanlık dışı eziyetler
r) Seks
s) Hayatın doğası
t) Din
u) Karakter özellikleri
v) Mizah
w) Diğer motif grupları[85] olarak adlandırılır.

Fakat masallarda motifler, daima hakikate ilişkin bir fikrin, olağanüstü bir görünüşe bürünmesiyle açığa çıktığı için bu ortaya çıkış biçimi her zaman dramatik metnin doğası ile uyumlu olmaz. Alt türleri ile birlikte Thompson'ın Motif Indeks'i şu başlıkları içerir:

A. MİTOLOJİK MOTİFLER

Yaratıcı

Tanrılar

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

Yarı-tanrılar ve Kültürel Kahramanlar

Evrenbilim ve Yaradılış

- Evren
- Gökyüzü
- Yeryüzü

Yeryüzünün Topografik Özellikleri

Afetler

Doğal Düzenin Kurulması

İnsan Yaşamının Yaratılışı ve Düzenlenmesi

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

Hayvan Yaşamının Yaratılışı

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

Hayvan Özellikleri

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

Ağaçların ve Bitkilerin Kökeni

Bitki özelliklerinin Kökeni

Diğer Açıklamalar

B. HAYVANLAR

Efsanevi Hayvanlar
Büyülü Hayvanlar
İnsan Özelliklerine Sahip Hayvanlar
Dost hayvanlar
- Yararlı Hayvanlar – Genel
- İyilikbilir Hayvanlar
- Yararlı Hayvan Türleri
- Yararlı Hayvanların Hizmetleri

İnsanların Hayvanlarla Evliliği
Hayvanların Fantastik Özellikleri
Diğer Hayvan Motifleri

B. TABULAR

Doğaüstü Varlıklarla İlgili Tabular
Seks Tabusu
Yeme ve İçme Tabusu
Bakma Tabusu
Konuşma Tabusu
Dokunma Tabusu
Sınıf Tabusu
Özel Yasaklar ve Baskılar
Diğer Tabular
Tabuları Çiğneme Cezası

BÜYÜ

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

Büyü Bozma
Sihirli Nesneler
- Sihirli Nesnelere Sahip Olma
- Sihirli Nesne Türleri

- Sihirli Nesnelerin İşlevleri
- Sihirli Nesnelerin Özellikleri

Sihirli Güçler ve Ortaya Çıkışları

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

E. ÖLÜLER

Dirilme
Hortlaklar ve Diğer Hayaletler

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

Reenkarnasyon
Ruh

F. MUCİZELER

Öte Dünyaya Yolculuk
Mucizevî Yaratıklar

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

Olağanüstü Yerler ve Şeyler
Olağanüstü Olaylar

G. DEVLER

Dev Çeşitleri

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

Devin Eline Düşme
Yenilen Dev
Diğer Dev Motifleri

H. SINAVLAR

Kimlik Testi: Tanınma
Hakikat Sınavı

Evlilik Sınavları
Zekâ Sınavları
- Zekâ ya da Yeterlilik Sınavları
- Bilmeceler

Cesaret Sınavları: Görevler
- Görevlerin Verilmesi ve Yerine Getirilmesi
- Görevlerin Niteliği

Cesaret Sınavları: Maceralar
- Maceralara eşlik eden koşullar
- Maceraların Niteliği

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

J. BİLGE ve AHMAK
Bilgeliğin (bilgi) elde edilmesi
Bilgece ve bilgece olmayan davranışlar
- Seçimler
- Sağduyu ve öngörü
- Tedbir
- Şartlara uyum yeteneği
- Felaket karşısında teselli
- Tevazu
- Bilgeliğin diğer görünüşleri

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

Ahmaklar (ve diğer bilge olmayan insanlar)
- Ahmaklar (genel)
- Ahmakça yanlış anlamalar
- Olguların ahmakça yadsınması

- Ahmakça dalgınlık
- Ahmakça ileriyi görememe
- Ahmakça mantıksızlık
- Saçma bilimsel teoriler
- Safdil ahmaklar
- Konuşkan ahmaklar
- Meraklı ahmaklar
- Ahmakça taklitler
- Hakiki ahmaklar
- Ahmakça aşırılıklar
- Müteşekkir ahmaklar
- Korkak ahmaklar
- Beceriksiz ahmaklar
- Kolay sorunu güçleştirmek

Bilgeliğin ya da Ahmaklığın Diğer Görünümleri

K. ALDATMA

Hileyle kazanılan yarışmalar
Hileli pazarlıklar
Hırsızlık ve kandırma
Hileyle kaçma
Hileyle yakalama
Ölümcül hile
Hileyle kişinin kendine zarar vermesine neden olma hile
Hileyle aşağılama
Baştan çıkarma ya da kandırarak evlenme
Enayinin malını kaybetmesi
Zinayla ilgili hileler
Kendi tuzağına düşen hilekâr
Numara yaparak kandırma

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

Haksız suçlamalar
Eşkıyalar ve hainler
Diğer Kandırmacalar

L. TALİHİN DÖNMESİ
Küçük çocuğun zaferi
İstidatsız kahraman
Tevazu kazandırır
Güçsüzün zaferi
Kırılan gurur

M. GELECEĞİ BELİRLEMEK
Yargılar ve hükümler
Yeminler ve taahhütler
Pazarlıklar ve sözler
Kehanetler
Lanetler

N. ŞANS VE KADER
Bahis ve kumar
Şans ve kader yolları
Şanssız tesadüfler
Şanslı tesadüfleri
- Şanslı iş girişimleri
- Öğrenilen değerli sırlar
- Hazine
- Diğer şanslı tesadüfler

Rastlantısal karşılaşmalar
Yardımcılar

P. TOPLUM
Saltanat ve soyluluk
Diğer sosyal düzenler
Aile
Diğer sosyal ilişkiler
Ticaret ve meslekler
Yönetim
Gelenekler
Toplum – diğer motifler

Q. ÖDÜLLER VE CEZALAR
Ödüllendirilen eylemler
Ödüllerin nitelikleri

Cezalandırılan eylemler
Ceza çeşitleri

R. TUTUKLULAR VE KAÇAKLAR

Tutukluluk
Kurtarmalar
Kaçış ve takip
Sığınmacılar ve yeniden yakalama

S. AŞIRI ZORBALIK

Zorba akrabalar
Korkunç cinayetler ve sakatlamalar
Vahşice kurban etme
Terk edilmiş ya da öldürülmüş çocuklar
Korkunç zulümler

T. SEKS

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

U. HAYATIN DOĞASI

Hayattaki adaletsizlikler
Hayatın doğası – diğer

DİN

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

W. KARAKTER ÖZELLİKLERİ

Beğenilen karakter özellikleri
Beğenilmeyen karakter özellikleri
Diğer karakter özellikleri

X. MİZAH

Bozguna uğramayla ilgili mizah
Bedensel engelle ilgili mizah
Sosyal sınıflarla ilgili mizah
- Tüccarlarla ilgili mizah
- Mesleklerle ilgili mizah
- Diğer sosyal sınıflarla ilgili mizah

Irklar ve uluslarla ilgili mizah
Seksle ilgili mizah
Sarhoşlukla ilgili mizah
Yalan ve abartma ile ilgili mizah

Z. DİĞER MOTİF GRUPLARI

Formüller
Sembolizm
Kahramanlar
Özel istisnalar
Tarihsel, soya ait ve biyografik motifler
Korku hikâyeleri

DRAMATİK MOTİF

Dramatik motif, öncelikle dramatik metnin bir parçasıdır ve ancak dramatik metnin diğer unsurları gibi, hem estetik hem de işlevsel yönden ona eklemlenmiş olarak açığa çıkabilir. Bu sebeple onların, dramatik metinlere hangi yollarla ve nasıl eklemlendiklerine bakmak gerekir. Eklemlenme tarzı, dramatik motifin, tiyatro sanatına göre tanımlanmasında etkilidir. Canlandırılmak üzere yazılan dramatik metin nihayetinde, seyircinin estetik haz duyarak, sahne üzerinde izleyeceği bir tiyatro eserine dönüşecektir. Diğer sanat türlerinin tüm olanaklarını kendinde toplayan tiyatro sanatı, bu yüzden çok boyutludur ve seyircinin alımlama sürecinde onun birden fazla duyusuna seslenecek şekilde örgütlenmiştir. Dramatik metin, doğrudan ya da dolaylı olarak tiyatro sanatının aslında her biri bağımsız birer sanat olan olanaklarının, bir kaynağı ya da merkezi olarak düşünülürse dramatik motif de öncelikle bu yapının; sahne üzerinde eyleme, söze, işitsel ve görsel imgelere dönüşen estetik ve işlevsel bir parçasıdır denebilir o halde. Başka bir deyişle; dramatik motif, tiyatro sanatının bazı unsurları gibi bütünüyle görsel veya işitsel olarak kalabilir ya da bambaşka bir boyutta aksiyona, olaylar dizisine, kişileştirmeye eklemlenmiş olarak, metne dair temel unsurlardan biri şeklini alır. Diyebiliriz ki dramatik motif; dramatik metnin imgesel ve anlatısal araçlarının herhangi biri biçiminde açığa çıkabilen, estetik bir unsurdur: Böylelikle onu sahne üstünde dekor parçası, ışık, sahne müziğinin tekrarlayan melodisi, bir rol kişisi ya da yönlendirici, soyut bir içerik, soyut bir kavram olarak görebiliriz. Tiyatro sanatının diğer sanat türleriyle kesiştiği noktaları da dramatik motiflerin, o sanat türünün estetik özellikleriyle çözümlenebileceği ara bölgeler olarak tanımlayabiliriz. Örneğin, Turgut Özakman'ın Kanaviçe adlı oyununda üç kız kardeşin, insana azim ve sabır verdiğini iddia ederek, işledikleri kanaviçeler, aile içi baskının, bireyin üretkenliğini yok eden tutucu değerlerin göstergeleridirler. Baskı gibi tematik bir içerik, Özakman'ın oyununda plastik bir öğeye dönüşmüştür. Yine Özakman'ın bir başka oyunu; Bir Şehnaz Oyun, işitsel bir dramatik motif sunar: Adı üstünde Bir Şehnaz Oyun'dur oynanan. Şehnaz makamı gibi başka makamlardan alınmış türlü çeşitli örgelerden oluşur; renkli, yumuşak, masalsıdır.[86]

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

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

Dramatik motiflerin, onları diğer motif türlerinden ayrı kılan, bağımsız bir içeriklerinin ve buna bağlı olarak ortaya çıkan, bir biçimlerinin bulunup bulunmadığı önemlidir çünkü böyle bir soruya verilecek olumlu yanıt, dramatik motifleri başka, ayırıcı hiçbir niteliğe ihtiyaç duymadan, görür görmez tanımamızın ve kolayca çözümlememizin aslında mümkün olduğunu iddia etmek anlamına gelir. Aynı şekilde dramatik motiflere has, özelleşmiş bir içerik ve biçim saptaması edebi, halkbilimsel ya da poetik motifler için de benzer sonuçlar doğuracak ve her bir sanat türü için belli motif listeleri hazırlayabilmemizi olanaklı hale getirecektir.

Oysa çeşitli kaynakları incelediğimizde böyle listelerin olmadığını dahası halkbilimin, masalların taranması yoluyla oluşturduğu belli indeksler dışında motifler için özelleşmiş konu başlıklarından da söz edemeyeceğimizi görürüz. Kültürel aktarım içinde gelenekselleşmiş, kalıplaşmış belli başlı motif modellerine rastlamak mümkündür ancak bunların malzemesi de içeriği de çok çeşitlidir ve aslında her türden malzemenin, motife dönüşebileceğinin sinyalini verir. Örneğin; Asa, Gül ve Kılıç motife dönüşebilir, bir metnin içinde dramatik motif olarak işlenebilir ancak Martı, Baston ve Ocak motif

olamaz; Baskı, Korku ve Yalnızlık güçlü tematik motiflerdir ancak Evlilik, Hayal, ya da Sanat Sevgisi dramatik motif değildir diyemeyiz. Benzer biçimde Aşk, Ayrılık ve Ölüm dramatik motiflerdir ancak Düşmanlık, Kardeşlik ve İstikbal edebi motiflerdir de diyemeyiz. Aşıkların Ölümü motifi Romeo ve Juliet'in olduğu kadar bir halk hikâyesi olan Ferhat ile Şirin'in de motifi olarak ortaya çıkmıştır dahası Divan Edebiyatı'nın en güzel örneklerinde ya da Külkedisi masalında da Aşk motifine rastlamak mümkündür.

Bununla birlikte tıpkı halkbilimin yaptığı gibi dramatik motifleri ortaya çıktıkları eser içinde saptamak sonra o metin özelinde, gruplar altında toplamak, analizi kolaylaştırır. Bu gruplandırmalar Kişiler, Olaylar ve Nesneler üzerinden yapılabileceği gibi farklı yollar da izlenebilir. Örneğin Lorca'nın Yerma oyununda, Yerma karakteri kocası Juan'ı boğup öldürdükten sonra şöyle der: Öldürdüm oğlumu, ben kendi ellerimle boğup öldürdüm oğlumu.[87] Çocuk özlemiyle yanıp tutuşan Yerma'nın, onca çabasına karşın kocasının böyle bir arzusunun dahi bulunmadığını anlaması bu felakete yol açmıştır. Tuncay'ın tanımlamasına göre bu etkili söz öbeği, dramatik motif örneğidir ve temayı destekleyici bir içerik taşır.

Türbe sahnesi karı kocanın birbirlerinden ne derece farklı olduklarının iyice belirginleştiği bir sahnedir. Koro ilahiler okur ve kadınlı erkekli bir grup insan, çeşitli dileklerde bulunmak için türbeyi ziyaret ederler. Ne var ki neşeli bir atmosferde başlayan, kalabalığın adak sunuları ile renklenen sahneye giderek hüzün hâkim olacaktır. Yerma'nın bütün ümidi tükenmiş gibidir. Kendi bedenine küsmüştür. Ancak Yaşlı Kadın, Yerma'ya kusurun kendisinde olmadığını söyler. Kocası Juan kötü bir ailenin oğlu olduğu için lanetli ve kısırdır. Bunu da herkes bilir. Yerma'ya kendi oğluyla kaçmasını ve gelini olmasını teklif eder. Yerma öfkeyle teklifi geri çevirir. Onun amacı bir erkek bulmak değil bir çocuk sahibi olmaktır. Yaşlı kadın küskün uzaklaşır. Ancak bütün bu konuşmaları duyan Juan ile Yerma arasında beklenmedik bir yakınlık doğar. Juan'ın karısına duyduğu güven tazelenmiş gibidir. Ona yakınlaşmak ve aralarında gizlenen ne varsa açıkça konuşmak ister. Bu içten arzu, karı kocanın birbirlerinden ne derece farklı beklentiler içinde olduklarını ortaya çıkaracak ve felaket gelecektir. Bir an için Yerma ve Juan'ın aşkla birlikte olacaklarını zannederiz. Eksik tamamlanacak gibidir fakat beklenti sonuçlanmaz. Yerma, kocasının çocuksuz bir hayat çok daha hoş, ben çocuğum olmadığı için çok daha mutluyum[88] sözleri ile çılgına döner. Bir çığ-

lık atar ve kocasının boğazını sıkar. Kocası sırt üstü düşer. Yerma, onu öldürünceye kadar boğazını sıkmaya devam eder. Türbedeki koro söylemeye başlar: Yerma– Kanım başka bir kanın meydana geleceğini haber verecek mi diye uykumdan sıçrayarak uyanmadan huzurla dinleneceğim artık. Sonsuza dek çorak bir vücutla hem de. Neyi öğrenmek istiyorsunuz. Yaklaşmayın. Öldürdüm oğlumu. Ben kendi ellerimle öldürdüm oğlumu![89]

Yerma'nın kocasına, oğlum diye hitap etmesi ve kocasını öldürmekle aslında bir çocuk sahibi olmaya dair bütün umutlarını da öldürdüğünü biliyor olması tek seferlik, sözel bir dramatik motif yaratır. Bu sözel yapı bir kadının çocuk arzusunun, kocasının varlığında nasıl somutlaştığının bir göstergesi olarak seyirci üzerinde de dramatik etki yaratır.

Dramatik motiflerin, dramatik metinlerdeki varlığına ve bu parçacığın incelenmesine dair önemli ancak sınırlı sayıda kaynak bulunmaktadır. Bu kaynakların bir kısmı, detaylı bir dramatik motif tanımına ulaşmamızda yol gösterici bir etki taşır. Nutku'nun, Oyun Yazarlığı adlı kitabı, Oyun Yapısını Oluşturan Temel Kavramlar başlığı altında, motiflere ve motiflerin kullanım biçimlerine yer vermiştir. Çalışma, motif kavramını ana düşünceyi süsleyen ve sanatsal yapan öğe olarak, tanımlayıcı bir alt başlıkla ele alır: Oyuna egemen olan ana düşünce yani tema, buna uygun karakterler yani doğru saptanmış durum bütünlüğü, olay dizisini verir. Olay dizisinin merkezinden aksiyon geçer. Bu yapıyı daha sanatsal ve anlamlı hale getirmek için yazarlar zaman zaman simge ve motiften yararlanırlar.[90]

Nutku'nun yaklaşımı dramatik motif kavramının öncelikle estetik boyutunu vurgular ve yalnız tiyatro sanatında değil farklı pek çok sanatta, motifin ortak bir niteliği olarak ortaya çıkan süsleyici öğe ifadesine tiyatro sanatı üzerinden açıklık getirir. Böylelikle; dramatik metnin, imgesel ve anlatısal araçlarının herhangi biri şeklinde açığa çıkabilen, estetik bir unsur olarak tanımladığımız, dramatik motiflerin bu boyutuna; estetik işlevine ilişkin ilave bir saptamada bulunur: Dramatik motiflerin estetik işlevi, metnin anlam katmanlarının etkili bir şekilde zenginleşmesine hizmet eder. Eseri yoğun bir hale getirirken akılda kalıcı, çarpıcı parçacıkları ön plana çeker: motifler temayı güçlendirir. Motif edebiyatta ve sanatta sık sık yinelemeye dayanan bir biçim olarak karşımıza çıkar. Motif yinelenerek ve yan yana gelerek oyunun gelişimine katkıda bulunan öğedir. Sanatsal kullanımda belli bir dürtüye dayansa da akıl yoluyla seçilen motif

oyunun süsüdür ve olup bitenlere anlam katar. (…) Motif bir dokudur ve yinelendiği için süreklilik taşır. (…) Motifin etkisi oyun boyunca kendisini hatırlatarak sürer. Bir örnekle pekiştirmek istersek kadınların ördüğü dantel masa örtüsündeki tek tek motifler sonradan birleştirilerek masa örtüsünü oluşturur. Bu masa örtüsü egemen motiflerin yan yana gelmesinden oluştuğu için örtünün tümüne tek bir motifin egemen olduğunu ve çokluk taşıdığını görürüz.[91]

Dramatik motiflerin tekrarlar biçiminde yani bir bağlantılar bütünü yaratarak ortaya çıkması ve farklı araçlar vasıtasıyla kurulan, yinelenen bu bağlantıların nasıl bir görev üstlendikleri hususu da önemlidir. Birincisi; bağlantılar demeti motifleri simge gibi diğer anlatısal araçlardan ayırmamızın temel prensibini belirler ve dramatik motifin, tüm metne yayılmış, bağımsız ancak kendine has bir yapı biçiminde ortaya çıkmasını sağlar. Tekrarlamayan, daha doğrusu belli bir uyum içinde metne; kişiler, olaylar ya da nesneler düzeyinde eklemlenmeyen bir parçanın dramatik motife dönüşmesi mümkün değildir. Örneğin, Anton Çehov'un Martı oyununda martı bir motiftir. Oyunun bütününe egemendir ve bağlantı kurduğumuz kişi ve anlarla özdeşleşir.[92] Dramatik motifler, Nutku'ya göre de estetik bütünlüğe bu tekrar aracılığı ulaşır ve seyirci üzerinde kendinden beklenen, farklı bir anlatısal aracın yerine getiremeyeceği etkiyi yaratır.

Dramatik motiflerin çeşitli kullanım biçimlerine ilişkin Türk Tiyatrosu'nda sayısız örnek bulmak mümkündür. Dramatik motiflerin saptanması kimi kez farklı yöntemler ve tanımlamalar yoluyla gerçekleştiriliyor olsa da genel olarak, üzerinde uzlaşmaya varılmış, hatta klasikleşmiş örneklerden söz edilebilir. Örneğin: Turgut Özakman'ın, Ocak adlı oyunu, içerdiği anlam itibariyle de evin ocağının tütmesi yani dirlik ve düzenliğin korunması anlamında oyunun bütününe egemendir.[93] Oğuz Atay'ın, Oyunlarla Yaşayanlar[94] adlı oyununda ise ölüm, yalnızlık ve anlamsızlık motifleri ana temayı güçlendiren, fikir birliğine varılmış, etkili unsurlar olarak açığa çıkarlar. Saadet Hanım'ın bunaklığı sadece hemen yanı başımızdaki ölümü çağrıştıran hastalıkların bir belirtisi değildir. Saadet Hanım, yaşlı olduğu ya da oyunlara bilinçli bir şekilde, isteyerek katılamadığı için de yalnız değildir. Asla geri dönmeyecek olan Cemil Paşa'yı yarı bulanık bir zihinle, ümitsizce bekleyecek kadar bu dünyadan koptuğu için aşılması imkânsız bir yalnızlığın içindedir. Atay, Saadet Hanım'ın hastalığı aracılığıyla eşsiz bir Yalnızlık motifi yaratmayı

başarır. Memet Baydur'un Yangın Yerinde Orkideler[95] ve Cumhuriyet Kızı[96] oyunlarında Peri ve Neriman karakterleriyle somutlaşan Akıl motifi ya da Oktay Rifat'ın Yağmur Sıkıntısı[97] adlı oyununda İnci'nin Vedat'a duyduğu bağlılıkta belirginleşen Karşılıksız Sevgi motifini, Nazım Hikmet'in Yolcu[98] oyununda ise telefon direğinin devrilmesi, yolların kapanması, durmadan yağan kar ya da istasyonun çevresinin sarılmasıyla tekrarlayan bir dış dünyadan Yalıtılmışlık motifini bulabiliriz. Erman Canatan'ın, Çukur[99] adlı oyununda, Kadın ve Erkek'in, evi terk etmiş oğulları ya da Komşu Kadın'ın doğmayacak olan çocuğu ile güçlü bir Aile motifi kurulmuştur. Erkek'in hiç değiştirmediği giysileri, duvarda asılı çerçevesi kırık yağlıboya tablo, tadı olmayan şekerler, sıkıntılı hava; Ümitsizlik motifinin metne organik bir şekilde eklemlenmesinin unsurları olarak var olurlar. Oyuna adını veren çukur, zamansızca bu dünyadaki varlığımıza son veren, bizi yutan, çekip alan Ölüm motifinin sahnede gözükmeyen yine de yoğun bir şekilde hissedilen, sessiz varlığıdır. Bu dramatik motiflerin her biri, birbirinden farklı anlatım araçlarıyla, metnin değışık noktalarında fakat tekrarlayarak ortaya çıkarlar.

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

iken, oyun boyunca hissedilen ölümün kendisi ise bir motiftir.[100]

Dramatik motifler tarihsel, mitolojik, antropolojik, kültürel herhangi bir olgunun metne eklemlenmesi açısından da estetik bir katkı sağlar ancak bunu yaparken, metnin işlevsel unsurlarından biri olarak çalışmaya devam eder. Bu durum, belli bir gelişim çizgisi içinde ve disiplinler arası bir alanda motife atfedilen genel niteliklerle de büyük oranda örtüşür. Dolayısıyla ister geleneksel ister tarihsel diyelim, bir tür süreklilik ifade eden, göndergesel değeri, ortak kültür olan kalıplaşmış dramatik motifler, çağdaş metinlerde eskisi kadar itibar görmese de hâlâ yaşamını sürdürür. Başka bir deyişle, Tom Stoppard Aşkın İcadı adlı oyununda mitolojiden, Güngör Dimen'in Midas Üçlemesi'nde faydalandığı gibi faydalanmaz fakat onları tümüyle terk de etmez.

Geleneksel, kalıplaşmış ve çeşitli sanat eserleri içinde yüzlerce yıldır kullanılmaya devam eden bazı motif türleri büyük oranda halkbilimin inceleme alanı içindedir. Shakespeare'in Macbeth oyununda, Cadılar bu kalıplaşmış modellerin bir örneğini oluşturur. Antik Yunan Tragedyaları'nda karşımıza çıkan biliciler, kâhinler, canavarlar ya da anneye, kız kardeşe, babaya duyulan ölçüsüz bağlılık, masumiyetin bir yalanla bozulması, geleceği görme, ceza, görev, kahramanlık türünden örnekler de binlerce yıllık, ortak kültür mirasının aktarıldığı model yapılardır. Kral Lear'ın adaletsizlik doğuran ölçüsüz sevgisinde, Ophelia'nın onu intihara sürükleyen yıkımında, Oidipus'un onu annesiyle evlenmeye sürükleyecek trajik hatasında, Prometheus'un kendini, insanlığa adadığı için çektiği cezada, gösterdiği kahramanlıkta, Bir Yaz Gecesi Rüyası'nın Oberon, Titania, Puck ya da diğer peri tiplemelerinde kalıplaşmış motiflerin izleri vardır. Güngör Dilmen; Midas Üçlemesi'nde, Orhan Asena; Tanrılar ve İnsanlar ve Töre oyunlarında, çağdaş yazarlarımızdan Cuma Boynukara; Ateşle Gelen, Mem ile Zin, Civan Canova; Kıyamet Sularında, Ali Berktay; Kerbela, Turgay Nar; Gizler Çarşısı oyunlarında mitolojik ve tarihsel kökenli motifler kullanmışlardır: Ölüm olarak aşk teması ne Shakespeare ile başlayan ne de O'Neill ile sonuçlanan ancak Batı dünyasında çağlar boyunca öldürücü ok ve yayıyla Cupid metaforuyla devam eden eski bir motiftir. Freud'un Kral Lear çözümlemesinden bu yana yaşlı kralın en küçük kızına karşı olan sevgisinin baba sevgisinin ötesine geçtiği, bir babanın kızına olan sevgisinden çok damat sevgisine benzediği fark edilmiştir. (…) Yaşamının son dönemlerinde Kral Lear'ın gizli anlamının, kız

evlada karşı bastırılmış bir aşk olduğunu yazan Freud, bu sözü söylemesinden yirmi yıl önce, Üç Tabutun Teması (The Theme of The Three Caskets) adlı çalışmasında damat diyaloğunu büyük oranda aydınlatacak biçimde, oyunun mitsel temelini açıklar. Erkek adayın, üç kadın arasından seçimi ve efsanesi masalından pek çok örnek fark ederek bunun aşık ve sessiz olan Cordelia'ya tekabül ettiğini belirtir ve (…) üç kız kardeş üç kadere benzeterek psikanalizin, rüyalarda hissizliğin ölümün ortak bir temsili olduğunu bize söyler. Dolayısıyla Freud, Cordelia'yı ölüm tanrıçasıyla özdeşleştirir.[101]

Geleneksel, kalıplaşmış motifler; masallar, destanlar, halk şarkıları, bilmeceler, maniler vb. sözlü kültür ürünlerinin bir parçası olarak tanımlanır ve oral edebiyat olarak da adlandırılan bu alan bazı motiflerin kültürel olarak aktarımı açısından güçlü araçlar olarak değerlendirilir. Genel olarak halkbilimin konusunu bu malzemelerin incelenmesi oluşturmuştur: Halkbilim, bir ülke ya da belirli bir bölge halkına ilişkin maddi ve manevi alandaki kültürel ürünleri konu edinen, bunları kendine özgü yöntemleriyle derleyen, sınıflandıran, çözümleyen, yorumlayan ve son aşamada da bir bireşime vardırmayı amaçlayan bir bilimdir.[102] Özellikle bölgelere ve yerel kültüre göre derlenmiş, Türk Masalları'nın motif çözümlemeleri, mitolojik ve tarihsel kökenli dramatik metinlerde karşılaştığımız dramatik motiflerin kültürel bağlantılarını, tarihsel geçmişlerini ve farklı kullanım biçimlerini görmemiz açısından önemlidir. Böylelikle bu motif parçacıklarını daha derinlikli bir biçimde kavramamızın önü açılır. Tepegöz, Deli Dumrul, Asena ya da Gılgamış, Şahmeran; Güneş, Su, Ok ya da Yay motifleri bu geleneksel, kalıplaşmış motiflerden sadece birkaçıdır. Örneğin; Murathan Mungan'ın Mezopotamya Üçlemesi'nin son oyunu olan Geyikler ve Lanetler'de[103] bir geyiğin kanını içerek intihar etmeye kalkışan Kureyşa tiplemesinin eyleminde, Kureyşa'nın oğlu olan Mustafa Bey'in av sırasında bir geyiğe aşık olmasında ve onunla evlenmesinde daha sonra bir av sırasında oğulları tarafından geyik sanılarak vurulmasında, geyik iken insana dönen Cudana tiplemesinde, Budist Türk Mitolojisi'nin güçlü bir motifi olan geyik motifi yer alır. Yine, saklanması gereken sırlar, bu sırların açığa çıkmasının doğurduğu sonuçlar gibi belli, kalıplaşmış durumlar yaratan motifleri, dramatik metinlerde de görmemiz mümkündür. Dilmen'in Midas'ın Kulakları oyununda, Kral Midas'ın eşek kulakları, bir sırrın saklanması, paylaşılması ve açığa çıkması üzerine kurulu, güçlü bir motif karşımıza çıkar. Turgay

Nar'ın, Gizler Çarşısı oyununda, Ölüm ve Aşk gibi kavramsal düzeyde, Dilenci gibi tipleme düzeyinde motiflerle karşılaşırız. Halk hikâyeleri ya da masallardan da bildiğimiz Beşik, oyunda doğumun ve ölümün yatağı olarak, doğaüstü bir boyutta karşımıza çıkar. Yasak, Ölüm, Aldatma, Kaderin Ters Dönmesi, Evlilik, Geleceğin Tayini, Dünya, Yeryüzü, Hayvanlar vb. motiflerin masallar ya da tragedyalarda olduğu kadar en çağdaş yorumlarla kaleme alınmış, son dönem oyunlarında da ortaya çıkabilecek bir içeriği barındırdıkları açıktır. Geniş, kültürel düzlemde, yaratıcı insan ortak bir birikim havuzundan beslenir ve belki de geleneksel motifler ile dramatik motifler arasında hâlâ bir ortaklık kurabilmemizin en önemli sebebi budur.

Civan Canova'nın, Kıyamet Sularında adlı oyunu bir yeryüzü, evren motifi ile örülmüştür. Bir göktaşının dünyaya çarpmasına saatler kala evin içinde yaşananları konu edinen oyun, yalnız insan ilişkilerinin, aile hayatını gözler önüne sermekle kalmaz aynı zamanda öteden beri zihnimizde var olan bir dünya imgesini dramatik motif olarak örerek metne ekler. Turgay Nar'ın, Gizler Çarşısı ve Ali Berktay'ın Kerbela oyunlarında, Thompson'ın listesinde yer alan dinsel motiflerin ya da doğrudan doğruya insana, varoluşa ilişkin dramatik motiflerin bulunduğunu söylemek mümkündür. Kerbela oyununda Berktay, rakkase figürü, kervan ve kuru bir ağaç ile Nar, unutuşun dramatik motifi olarak bir duvar imgesi ile metinlerini zenginleştirmişlerdir. Cuma Boynukara'nın Ateşle Gelen adlı oyununda yeryüzü, gökyüzü ve tanrı motifleri metni örmüştür. Bir aşk öyküsünü anlatan Mem ile Zin ise bütünüyle bir halk hikâyesinden beslenmiştir.

BİR YÖNTEM ÖNERİSİ

Tuncay'ın, kitabı, bütünlüklü bir dramatik motif tanımı sunar. Bu çalışma, bizim öncelikle dramatik metne odaklanmamıza, oradan da dramatik metnin, edebi boyutu içinde açığa çıkan dramatik motiflere, farklı bir bakış açısıyla yaklaşarak, diğer tanımlardan kopmamıza olanak sağlar.

Motif gibi çok boyutlu ve çeşitli biçimlerde açığa çıkan anlatısal bir aracı, bütünüyle sözel boyuta yerleştiren tanımlama işlevseldir ve klasik dramaturji geleneğinde pek rastlanmayan bir motif çözümleme uygulamasını, Aiskhylos'un, Zincire Vurulmuş Prometheus tragedyası üzerinden örneklendirir.

Tuncay, dramatik motifi, estetik boyutu göz ardı etmeden ele alır. Ancak bunu yaparken, metnin yapısal parçalarından biri olarak da değerlendirir. Böylece motif işlevsel bir görev edinir. Yaklaşım, belli bir gelişim çizgisi içinde ve disiplinler arası bir alanda ele aldığımız motif kavram ve ona atfedilen genel niteliklerle de büyük oranda örtüşür. Gerçekten de motifi salt bir süsleme unsuru olarak görmek eğilimi, tek boyutlu ve oldukça üstünkörü bir yaklaşımdır. Ancak bunun aksi de oldukça mekaniktir ve tanım, büyük oranda derinlikli, iyi örülmüş metinlerle örtüşmez. Başka bir deyişle motifleri, basit bir süsleme aracı olarak ele almak da onu, yalnız işlevsel ya da kategorik bir araca indirgemek de olanaklarını oldukça daraltmak anlamına gelir. Elbette, tiyatro sanatının ve dramatik metinlerin, halkbilimde ihtiyaç duyulduğu gibi sınıflandırıcı bir birime ihtiyacının olmaması ve dramatik metnin çözümlenme yöntemlerinin, belli kavramlar çerçevesinde sabitlenmiş olmasının bunda payı büyüktür. Dolayısıyla motif, dramatik metnin içinde göreceli olarak, çok daha geniş imkânlara sahip gözükür. Dramatik metnin çok boyutluluğu ve tiyatro sanatının diğer sanat türlerini de kapsıyor oluşu, söz konusu yaratıcı imkânları arttırır niteliktedir.

Yine de motif, dramatik metin çözümlemelerinde, zaman içinde, giderek ihmal edilmiş bir araca dönüşmüştür. Tuncay, bu durumu dile getirir. İki yaklaşım biçimi bu ihmalin sebeplerini ortaya koyar: Birincisi, motifin dramatik metin içinde sahip olduğu avantajlar, tanımlanması ve bir çözümleme aracı olarak uygulanması söz konusu olduğunda, tersine döner ve bir dezavantaj halini alır, düşüncesi-

dir. Yani dramatik metin açısından motifler; tema, yan tema, konu, olay örgüsü ya da kişileştirme vb. gibi tespit edilmesi zaruri, anlatısal araçlardan birini oluşturmaz. Dahası, zaten motifin hiçbir sanat türü içinde böylesi zorunlu bir estetik ya da yapısal işlevi yoktur. Bir diğeriyse; modern metinlerin gittikçe daha fazla, herhangi bir geleneksel bağa ihtiyaç hissetmeden ve belli bir özgünlük alanı içinde yaratılıyor olmasının, motifin gerekliliğini şüpheli hale getirmesinde ortaya çıkar. Örneğin tragedyalarda olduğu gibi çağdaş yazarların büyük anlatısal öykülere ihtiyacı yoktur. Modern yazarın kişileri; tanrılar, alınyazısı, büyük günahlar, cennet ya da cehennemle de karşı karşıya kalmaz. Onlar daha ziyade yine, insan eliyle kurulmuş bir sistemin ya da olsa olsa öteden beri devam eden, kendi modern doğasına has kusurların (iktidar hırsı, intikam, değerbilmezlik, basitlik, kıskançlık) mağdurudur. Dolayısıyla ister geleneksel ister tarihsel, bir tür süreklilik ifade eden, göndergesel değeri, ortak kültür olan dramatik motifler, çağdaş dünyada eskisi kadar itibar görmez. Bu durum yazarın değişen dünyasını da işaret eder.

Çağdaş yazarın dünyası ile ilgili çarpıcı ifadelerden birine, Nutku'nun, Oyun Yazarı adlı eserinin, Çağının Aynası Olma bölümünde rastlarız. Nutku bu bölüme, Heinz Kindermann'ın tiyatro tanımıyla başlar ve ardından çağının aynası olmak görevini yüklediği tiyatro yazarının, zihinsel ve ruhsal dünyasına ilişkin fikirlerini aktarır: Tiyatronun ünlü bilginlerinden ve yirminci yüzyıl tiyatrosunun en büyük yorumcularından biri olan Heinz Kindermann, tiyatroyu, bu dünyanın hercümerci ve karışıklıkları arasında, insanların güvenlerini kazanacak ve varlıklarını koruyacak bir araç olarak kabul eder. Yüzyıllar boyu tiyatronun insanoğluna ışık tutan gücü dünyanın en karışık zamanlarında kuşkuya ve güvensizliğe karşı en sağlam direnme gücü olmuştur. Bugün ise tiyatronun varlığı ve yetkisi tartışma götürmez bir gerçektir. Fransız Düşünürü Pierre Emmanuel, oyun yazarı der, dünyanın belirsiz korkusunu, olumlu bir huzursuzluğa çevirmelidir. Bir yandan da yeniliğin doğruluğunu denemelidir. Çünkü dünyamız, yeni bir şey getirmek için sık sık kendi ereği ile kendini yıkıyor. Bu değişim kırık ve çıkıklarla oluşuyor; bütün değerlerimiz parçalandı ve çatladı. Bundan da korkumuz doğdu ama bu korku, inançlarıyla korunmuş insanları, yaratıcı bir huzursuzluğa geçirdi ve böylece sonsuz olan duyguyla birleşti. Gerçekten bugünün insanları, masmavi göğü bir kanser gibi kaplayan atom bombası ile kendi aralarındaki yalnızlık arasında sersemlemiş durumdalar.

Hayatlarının verdiği güvensizlik içinde tiyatrodan ayaklarını sağlam basabilecekleri bir yer istiyorlar. Çağının en bilinçli aynası olmak zorunda olan tiyatro bu dünyayı, yani köprüleri atılmış benler ülkesini, topluca bilince, tehlikeleri görmeye yönelten ve bugünün var olan tehdidini anlatabilen en güçlü en etkili araçtır. (…) Çağını bilerek yaşayan ve acı çeken oyun yazarı, hiçbir şekilde avunmağa ve avutmağa kaçmadan gerçekleri bir bir gösterecek, yirminci yüzyılın atılmış köprülerini gözlerimizin önüne serecektir. (…) Çağımızın tiyatro yazarı, insanoğlunun dertlerini, alın yazısını fısıltıyla değil haykırarak göstermek zorundadır.[104] Dolayısıyla yazar gerçekte insanoğlunun kökleri ile bağını asla kopartmaz, kopartamaz. Fakat bu durum, daha ziyade meselenin düşünsel ve duygusal yönüyle, bir yandan da yazarın sorumlulukları ile ilgilidir. Dramatik motiflerin kullanımı ise aynı zamanda teknik bir boyutu kapsar:

Sahne için yazılmış dramatik metinde, tüm replikleri harekete dönüştürmenin ve sahneye aktarmanın her zaman olanağı yoktur. Bazıları sadece söz olarak, kalmak zorundadır. Örneğin; yemin, söz verme, beddua, iyi dilek, gibi duygular ile davet, evlilik, itiraf, hakaret gibi eylemler söz edimleri olarak açığa çıkar. Ayrıca betimlemeler, ironi, taşlama, mizah da kısmen sözle doğar. Sahne zamanı bir yandan da söz aracılığı ile akar. Böylece dramatik metinde dil kullanımını üç temel başlık altında sınıflandırmak mümkün hale gelir.

1-Sözün eylem amaçlı kullanımı (hareket ile sonuçlanan söz öbekleri)

2- Söz edimleri (yemin, söz verme, nikâh, vasiyet, selamlaşma vs.)

3-Sözün betimleyici kullanımı (atmosfer oluşturmaya, çeşitli durumların sözel olarak derinleşmesine, karakterlerin psikolojik boyutlarının oluşturulmasına yardımcı olan tanımlayıcı gruplar)

Sözün kullanım şekilleri, büyük oranda, dramatik metnin çeşitli dil düzlemlerinde kurulmasına yardımcı olur. Bu durum ise dilin, ikili kullanımını işaret eder:

1. Sözün bir eylem yaratmak üzere dramatik kullanımı (Yapısal ve İşlevsel)

2. Anlatım düzlemleri olarak adlandırdığımız düzlemde, sözün bir etki, bir duygu, bir anlam yaratmak üzere edebi kullanımı (Düz anlamlı-Yan anlamlı)

İşte bu noktada dramatik motife yüklenen işlev, eserin türüne bağlı olmaksızın, yazarın belli kavramlarla ilgili fikirlerini organik bütüne, onu bozmayacak şekilde dâhil etmesiyle açıklanır. Yaklaşım aynı zamanda, yazara büyük oranda serbestlik kazandırır: Türü ne olursa olsun bir oyunun organik dokusu içinde, pek çok yazar, bazı kavramlar konusundaki düşüncelerini, yerleştirme fırsatını değerlendirmişlerdir. Sahnenin dramatik bütünlüğünü bozmadan, bu bütünlüğe katkıda bulunabilecek şekilde bazen tek bir kişinin ağzından bazen de konuşma düzeninin birkaç replik akışı içinde yer verilen bu düşünceler, algılayanlarda estetik bir iz bırakacak şekilde düzenlenmekte ve oyunun o küçük birimi içinde, dramatik atmosferi tamamlayan bir renk, bir motif oluşturmaktadır. (…) Kuşkusuz bir oyunda bu motiflerin her birine rastlamak olanağı yoktur. (…) Burada önemli olan yapıtın Estetize Edilmiş En Küçük Düşünce Birimi olarak tanımladığımız motif bazına dek inen bir çözümlemeyle tüm estetik yapısının ortaya çıkarılması konusudur.[105]

Şüphesiz dramatik metin, her noktası önceden belirlenmiş kavramlar tarafından işgal edilmiş, geçişsiz, donuk bir yapı değildir. Hatta dramatik metinin yoruma alabildiğince açık, seyrek dokusu karakteristik bir özellik olarak en başta gelir. Yazar, hangi temayla yola çıkmış ya da hangi türde yazıyor olursa olsun metnin boş alanlarını değerlendirmek ister. O boş alanları, faklı yaklaşımların ya da bakış açılarının, deneyimlerin doğurduğu fikirlerle besler. Şüphesiz, sanatsal yaratıcılık da belli bir tema etrafında sımsıkı, çözülmez ve değiştirilemez bir yapı örmekten çok daha fazlasıdır. Komplekstir, çok boyutludur, dinamiktir hatta sonuçları bakımından kısmen tanımlanamaz, belirsiz bir süreçtir. Dramatik metnin temel unsurları, bu tanımlanamaz sürecin bir parçası olarak doğarlar ve alımlayan üzerinde yine, önceden tahmin edilemeyecek bir etki bırakırlar. Motiflere başvurmanın veya onları kullanmanın eserde ne derece başarılı olacağı ise tıpkı diğer unsurlar ya da eserin bütünü gibi yaratıcı yazarın yetenekleri ile ilgilidir.

Bu sebeplerle; Tuncay, motifi tamamen sözel boyutuyla ele alır ve bu yapıları açığa çıktıkları alanlara göre sınıflandırır: Motif adını verdiğimiz küçük işlemeler, son derece geniş bir yelpaze içine dağılmış olmakla birlikte, asal karakterleri bakımından yine de belli genel kümeler altında toplanabilecek bir yapı içinde sınıflandırılabilir.[106] Ayrıca: yazar, çeşitli kavramlara ilişkin fikirlerini kısmen temadan bağımsız bir biçimde ortaya koyuyor olsa da bu fikirlerin giderek

belirli gruplar doğuracağı ya da belli temaların daima belli konulara değinmeyi zorunlu kılacağı ve bunların saptanması gerektiği açıktır. Elbette bu sınıflandırma da kesin bir yargı içermez ve eklemeler ile tavsiyelere açık bırakılmış bir öneri niteliğindedir. Burada bir kez daha yukarıdaki sistematiğin kesin bir reçete biçiminde ele alınmamasını, incelenen oyunun ya da inceleyen dramaturgun gerektiğine bu motif sistematiğine eklemeler ve çıkarmalar yapabileceğini vurgulamak gerekiyor. [107]

Klasik dramaturjinin çözümleme geleneğinde, motifleri saptamanın ve onları ait oldukları sınıflar altında değerlendirmenin yer almadığını belirten Tuncay, böylesi bir ek uygulamanın nasıl gerçekleştirileceği konusuna da Aiskhylos'un, Zincire Vurulmuş Prometheus tragedyası üzerinden açıklık getirir. Dramatik metnin oldukça detaylı bir çözümlemesini sunması beklenen ilave yöntem, öncelikle dramaturgun, oyun metninde bulunan tüm motiflerin dökümünü yapmasına ve kümeleniş modeline göre, saptadığı motifleri gruplandırmasına dayanır. Çeşitli sınıflar altına yerleşmiş olan dramatik motif grupları, dramatik metinden yapılacak alıntılarla örneklendirilerek, yazarın o motifi nasıl ele aldığını ortaya koyacak bir dramatug yorumu ile birlikte desteklenecektir. Fakat nihayetinde tüm çaba oyunun sahnelenmesine başka bir deyişle sahneleme sürecini gerçekleştirecek olanların aydınlatılmasına yöneliktir:

Dramaturjik çözümleme bilgilerini doğrudan içeren çözümleme yönteminin üçüncü bölümü tümüyle oyunun içinde çoğu dağınık olarak yerleştirilmiş motiflerin bulunup sınıflandırılmasına ve yazarın bu motiflere yaklaşım biçiminin belirlenmesine ayrılmıştır. Daha önce de belirtildiği gibi bu aşamada saptanan bilgiler özellikle oyunun temel sahneleme sorumluluğunu üstlenen yönetmen başta olmak üzere uygulamalarının yönetmenin genel yorum çerçevesi içinde kalan, öznel yorumlamalarına dayandıran oyuncu, tasarımcı, ışıkçı, müzikçi vb. sanatçıların çalışmalarına ışık tutucu bir özelliğe sahip bulunmaktadır.[108] Tuncay'ın yirmi ana başlık altında sınıflandırdığı ve her birine içeriğine göre belli bir tanımlamalar getirdiği motif grupları şöyledir: Yaşam gerçeği ile bağlantısı bulunmayan Fantezi ve Hayal ürünü Motifler; Gerçeklere ve Gözleme Dayalı Motifler; ironik karakterde, Taşlama ve Eleştiri Motifleri; öznel, içli duyguları yansıtan Lirik Motifler; kahramanlıkla ilgili, destansı nitelikli Epik Motifler; bilgi verme özelliği, öğretici niteliği ağır basan Didaktik Motifler; yazarın içinde yaşadığı toplumun ya da evrensel

anlamda geçerli sayılabilecek genel ahlak ilkelerini pekiştirdiği Etik Motifler; dramatik anlatımın ekonomik ve işlevsel yapısına pek çok yönden ters düşmekle birlikte, retorik anlamda güzel ve etkili konuşma fırsatları yaratan Retorik Motifler; cinsel imgelerin heyecan uyandıracak biçimde kullanıldığı Erotik Motifler; siyasal konulardaki düşünceleri yansıtan Politik Motifler; dini konulardaki düşünceleri yansıtan Dinsel Motifler; konuşan ya da konuşulanların içinde bulundukları ruh durumlarını yansıtmayı amaçlayan Psikolojik Motifler; içinde bulunulan sosyal çevreyle ilgili değerlendirmeleri yansıtan Sosyolojik Motifler; değişik dünya görüşlerinin bakış açılarının işlendiği, düşüncelerin yansıdığı Felsefi Motifler; tarihsel olaylara çağrışımlar, atıflar yapılan Tarihsel Motifler; oyunun türünden kaynaklanan, o türe özgü kavramlar konusundaki görüşleri yansıtan Oyun Türünden Kaynaklanan Motifler; oyunun içinde yer aldığı sanat akımının özelliklerini yansıtan Akım Özelliğinden Kaynaklanan Motifler; yazarın Özgün Dünya Görüşünden Kaynaklanan Motifler; Oyun boyunca herhangi bir kişinin ya da düşüncenin çağrışımları için zaman zaman tekrarlanan ve sürekli aynı kişi ya da kavramın anımsanmasını sağlayan Kılavuz Motifler (Leitmotiv) ve bu çerçevelerden hiç birine sığmayan, daha özel karakterli motiflerin toplandığı Diğer Motifler. [109]

Tuncay, Zincire Vurulmuş Prometheus tragedyasını altı motif grubu içinde, her bir motif grubunu, örnek alıntılarla zenginleştirerek inceler. Fakat inceleme yine de tüm motifleri kapsamaz. Bu durum da daha önce vurgulandığı gibi bir oyunda, motiflerin (motif gruplarının) tümüne birden rastlamak olanağı yoktur[110] diye açıklanır. Her oyun, kendi özgün doğasının ve içeriğinin elverdiği ölçüde, farklı gruplara dahil olabilecek çeşitlilikte örneği içerir ya da içermez.

Bu incelemede gruplar: İronik Motifler, Lirik Motifler, Didaktik Motifler, Politik Motifler, Felsefi Motifler, Oyun Türünden Kaynaklanan Motifler başlıkları altında anılmıştır ve yöntem klasik çözümleme yöntemi ile birleştirilmek sureti ile bir arada verilmiştir:

I. KİMLİK ÇÖZÜMLEMESİ

1.1 Oyunun adı/ adları
1.2. Yazarı/ Yazarları
1.3. Yazıldığı yıl / Yıllar
1.4. Bölümlenmesi (Perde, Sahne, Bölüm vb.)

1.5. Başlığın tam çevirisi – Türkçe konulan ad/adlar
1.6. Türkçeye çeviren/ Çevirenler
1.7. Türkçe Baskıları (Baskı sayısı, Yayınevi, İl, yıl)
1.8. Konu (Perde Perde/ Bölüm Bölüm)
1.9. Kişiler (Rollerin adları, cinsiyetleri, özellikleri vb.)
1.10.Dekor (Dekor tanımları ve Dekor değişimleri)
1.11. Süre (Bir sayfanın ortalama oynanış hesabına göre)
1.12. Oyunun ilk oynanışı (Yer, Yıl, Topluluk)
1. 13. Türkiye'deki belli başlı temsiller (Yer, Yıl, Topluluk)
1.14. Türkiye'de bu oyunda rol alan oyuncular
1.15. Türkiye'deki uygulamaların yönetmenleri (Dekor, Kostüm, Müzik vb. Sanatçılar)
1. 16. Basındaki yankıları
1. 17. Türkçe Metnin Bulunduğu Kitaplıklar ve Katolog numaraları

II. ORTAM ÇÖZÜMLEMESİ

2.1. Yazıldığı dönemin siyasal, toplumsal koşulları ve bunların yazarla ilişkisi
2.1. Dönemin sanatına egemen olan akım / akımlar
2.3. Oyunun türü
2.4. yazarın özgeçmişi
2.5. Yazarın dünya görüşü
2.6. Yazarın sanat anlayışı ve tiyatro sanatına yaklaşımı
2.7. Yapıtın, yazarın öteki yapıtları içindeki yeri
2.8. yazarın oyun üzerine açıklamaları
2.9. Oyunun tiyatro tarihi içindeki yeri, yazıldığı dönem ve sonrasındaki etkileri

III. DRAMATURJİK ÇÖZÜMLEME

3. 1. Tema
3.1.1 Ana Tema
3. 1. 2 Yan Temalar
3. 2 Önerme
3. 2. 1 Asal Önerme
3. 2. 2. Yan fikirler
3. 2. 3. Mesaj
3. 3. Karşıtlıklar
3. 3. 1 Asal Karşıtlık

3. 3. 2 Yan Karşıtlıklar
3. 4. Durum (Bölümlerin başlangıç durumları)
3. 4. 1Mekan / Mekânlar
3. 4. 2. Atmosfer / atmosferler
3. 5. Kişileştirme
3. 5. 1. Kişileştirmenin Genel Kurgusu
3. 5. 1. 1. Asal Kişiler
3. 5. 1. 2. İkincil Kişiler
3. 5. 1. 3. Yan Kişiler
3. 5. 1. 4. Figüranlar
3. 5. 2 Rollerin Yapısal özellikleri
3. 5. 2. 1. Biyolojik özellikler
3. 5. 2. 2. Psikolojik özellikler
3. 5. 2. 3. Sosyolojik özellikler
3. 5. 2. 4. Tavır özellikleri
3. 5. 3. Rollerin İşlevsel Özellikleri
3. 5. 3. 1. Rolün Konumu
3. 5. 3. 2. İşlevi
3. 5. 3. 3. Yönelişi
3. 5. 3. 4. Karşısındaki Engel / Engeller
3. 5. 3. 5. Gelişim
3. 5. 3. 6. Sonuç
3. 6. Aksiyon Gelişimi
3. 6. 1. İç Aksiyon Gelişimi
3. 6. 2. Dış Aksiyon Gelişimi
3. 7. Olay Dizisi
3. 7. 1. Asal Olay Gelişimi
3. 7. 2. Yan Olayların Gelişimi
3. 7. 3. Serim – Serimler
3. 7. 4. Gelişim
3. 7. 5. Düğümler / Krizler
3. 7. 6. Doruk Nokta
3. 7. 7. Çözümler
3. 7. 8. Rastlantılar
3. 7. 9. Ayrıntılar
3. 8. Motifler
3. 8. 1. Fantastik ve hayal ürünü
3. 8. 2. Gerçek ve Gözleme dayalı
3. 8. 3. İronik (Taşlama, eleştiri)

3. 8. 4. Lirik
3. 8. 5. Epik
3. 8. 6. Didaktik
3. 8. 7. Etik
3. 8. 8. Retorik
3. 8. 9. Erotik
3. 8. 10. Politik
3. 8. 11. Dinsel
3. 8. 12. Psikolojik
3. 8. 13. Sosyolojik
3. 8. 14. Felsefi
3. 8. 15. Tarihsel
3. 8. 16. Oyunun türünden kaynaklanan
(Trajik, Komik, Melodramatik vb.)
3. 8. 17. Akım özelliğinden kaynaklanan
(Romantik, Futurist, Dışavurumcu vb.)
3. 8. 18. Yazarın Dünya Görüşünden kaynaklanan
3. 8. 19.Kılavuz Motif
3. 8. 20 Diğer Motifler

IV. ÖNEMLİ SAHNELER
(Önemli sahnelerden alıntılar)

V. KAYNAKÇA
VI. EK BELGELER

Tuncay'ın dramaturjik çözümleme yöntemi ve motif listesi hem dramatik motif gruplarının adlandırılması hem de bir çözümleme sistematiği sunması bakımından oldukça aydınlatıcıdır. Fakat doğru bir çözümleme için öncelikle tragedyaya ilişkin, bütünlüklü bir alt yapı ile aynı zamanda, tragedyanın ait olduğu dünya ve metnin kendi atmosferine dair belli bir bakış açısına ulaşmak zorunluluğu vardır.

Latacz, Antik Yunan Tragedyaları (İstanbul, 2006) adlı kitabında, öncelikle içerik ve yapıya dair bilgi verir. Tragedya 1093 dizeden oluşmuştur ve böylece Yakarıcılar ile aynı uzunluktadır. Ayrıca olaylar bir saray önünde değil Karadeniz sahilinde, bir İskit ülkesinde geçmektedir ve dış dramatiği pek yokken, güçlü bir iç dramatik işleyiş sergiler. Aksiyonun arka planını ise bilinen, en eski söylencelerden biri oluşturur: Prometheus söylencesi her Yunanlı'nın bildiği en

eski söylencelerdendi. Etkili bir edebi biçim verilişi (700) yılları civarında Hesiodos'un Theogonia'sında gerçekleşti. Prometheus, zeus'un iktidarı ele geçirmesinden çok önce egemen olmuş Gaia ile Uranos'un yani yer ile gök'ün oğulları ve kızları olan tanrılar soyu Titanlardan gelmedir. (...) Zeus, kendi babası da dâhil tüm Titanlar'ın dünya egemenliğine son verip kendisi egemen olmak isteyince karşısında her şeyden önce İapetos soyundan kuzenleri buluyor. Bunların her birini sırayla zararsızlaştırıyor. (...) Kuzenlerin yalnızca bir tanesi dayanıyor: Prometheus. Neden? Yanıt zaten anlamlı olan ismin içinde var. Prometheus: akıllılığın, düşüncenin, zihnin insan biçimine bürünüşü; önceden görüp düşünme. Gerçi Zeus da aptal değildir. (...) ama Prometheus aklın bir başka boyutuna da sahiptir ki o boyutta hep başarısız kalmış olan Zeus Prometheus'u basitçe yok sayamazdı. Prometheus yalnızca akıllı değildi, böyle bir şey için gereken fanteziye de buluş gücüne de sahipti; sonsuz dinamik ve dinlenmesiz yaratıcılığın ilkesidir o. Bütün bunlar öykünün arka planıdır. Aiskhylos'un oyunu başladığında gözümüzün önünde Zeus ile Prometheus arasındaki yani iki ilke arasındaki nihai mücadele başlar. [111]

Prometheus, Zeus'un kendi elinde tutmak istediği ateşi çalarak mutlak egemenliğini bir kez daha sarsmıştır ve artık bunun cezasını görecektir: Zeus'un maşaları olan Kratos'un (Güç) ve Bia'nın (Zor) Prometheus'u Kafkasın ıssız kayalığına sürükleyişini, Demirci Tanrı Hefaistos'un arkalarından gelişini ve Prometheus'u kayalığa zincirlemesi gerektiğini izleriz. Kendi aralarındaki gergin, karşılıklı tartışma soruna giriş sağlar. İşlerini bitirip gittiklerinde Prometheus kayalara çakılmış olarak bir başına kalır.[112]

Latacz'ın tragedyaya ilişkin bir diğer saptaması, aksiyonun gidişinin durağan olduğu yönündedir: Öyle ki başoyuncu aslında hiçbir gerçek harekette bulunmaz (zincire vurulma ile simgelenmiştir bu) oyun boyunca aynı yerinde kalır, oyunun öteki oyuncuları bir deyişle onu ziyaret ederler.[113] Oyunun en iyi bölümlemesinin bu ziyaretlere dayanarak yapılabildiğini belirten Latacz oyunun aksiyonuna dair esasta, hiçbir şey olmadığını ancak bu izlenimin salt dışsal olarak geçerli olabileceğini söyler: Yoksa oyun boyunca pek ala bir şeyler olmaktadır. Aiskhylos, Hesiodos'a karşı değişiklik yapmıştır. Onun gibi Zeus'ta da akıl bulunduğunu ileri sürmez. Konstelasyonu kutuplaştırmıştır daha çok. Zeus iktidarın kişileştirmesi, prometheus ise aklın kişileştirmesidir. Böyle olunca oyunda olaylar başlar.[114] Zihnin

ve yaratıcı aklın temsilcisi olan Prometheus'un ateşi çalıp insanlara vermesinden dolayı, Olympos'un yeni efendisi olan, iktidarın temsilcisi Zeus tarafından zalimce cezalandırıldırılır ve bunun, aklın iktidarın altında kaldığı anlamına gelebileceğini söyler: Oysa sonda Zeus, zincire vurulmuş Prometheus'a, Hermes'i göndererek, bildiği gizi söylemesini talep eder. Yani akıl olmaksızın iktidar gücü işlemiyor. Güç, akıl talep ediyor. Başlangıç ile son arasında bir süreç yürütülmüştür. Başlangıçta tartışmasız olan iktidar gücü, sonda tartışmalı ve soru işaretli hale gelmiştir. Zeus egemendir (…) ama bu gücün uygulanış sürecinde gücün yek başına, yeterince güçlü olmadığı ortaya çıkmıştır. Salt gücün yenemeyeceği bir rakibi vardır ki bu kurbanı Prometheus'ta var olan akıldır.[115]

Zeus'un, Hermes'i Prometheus'a göndermesi, yalnız onun bildiği bir gizi öğrenmek içindir. Oyun boyunca gizin ne olduğunu tam olarak öğrenemeyiz ancak Latacz, bunun mitosla koşullu olduğu söylenmiştir diyerek, gize ilişkin bir açıklama getirildiğini ama bu açıklamanın da çok yetersiz olduğunu belirtir. Ona göre giz, böyle bir aklın; çok genel olarak akıl ilkesinin (…) iktidar ilkesine yönelik hep gizemli olan bir tehdidi gösterdiğinin söylenmesi gerektiği için adı konmamış bir gizdir.[116] Atina tiyatrosunda, Zeus ile onun en büyük insan dostu Prometheus'un karşı karşıya gelişini iki dünyayı birbirinden ayıran iki ilkenin çatışması olarak açıklayan Latacz, Aiskhylos'a ilişkin bir değerlendirme de yapar: Aiskhylos sahne eserlerinde site içindeki çağdaşlarının sorunlarını işlemiştir. Bunu dolaysız değil dolaylı yoldan yapmıştır. Mitosun yansıtılması yoluyla. Sorun işleyişleri de sorun çözüşleri de olumludur. (…) Onun iyimserliğinin kategorileri ve dayanakları şöyledir: 1.İnsan varlığının anlamlılığına olan koşulsuz inancı 2. Bir düzenleyici ve anlamlandırıcı dünya ilkesine olan koşulsuz inancı 3.İnsanın durmaya değil ilerlemeye yönelik oluşu.[117]

Oldukça politik bir alt metne sahip olan tragedyanın, karşı karşıya getirdiği ilkeler metin boyunca güçlü dramatik motifler doğurmuştur:

İronik Motifler:

Ölümsüzlük: KOROBAŞI- Böyle sözler etmekten korkmuyor musun?

PROMETHEUS- İstese de ölmeyen neden korkabilir?

Lirik Motifler:

Acımak: HEPHAİSTOS- Ah Prometheus, için için yanıyorum çektiklerine.

GÜÇ- hâlâ mı duraksamak, Zeus'un düşmanına acımak. Sakın ha! Bir gün kendine acırsın sonra.

Didaktik Motifler:

Geleceği kazanmak: PROMETHEUS- (…) Oysa bana anam, Themis ya da Gaia,
Türlü türlü adları olan anam
Kaç kez öngörüşüyle söylemişti bana
Nasıl kazanılır gelecek zamanlar
Güçle, zorla değil, akılla kazanılır demişti.

Öğüt: OKEANOS- Anlamıyor musun Prometheus
Öfke hastalığına iyi gelen sözler vardır.

PROMETHEUS- Yüreğin ne zaman yumuşayacağını bilmek şartı ile.
Kaynayan bir öfkenin üstüne zorla gidilmez.

Yazı: PROMETHEUS- Sonra sayı bilgisini verdim onlara
Bu kaynak bilgiyi onlar için ben bulup çıkardım.
Sonra harf dizilerine geldi sıra
O diziler ki belleğidir her şeyin.

Politik Motifler:

Otorite: HEPHAİSTOS- Ne kadar ağlayıp sızlansan
Ne kadar yanıp yakılsan boşuna
Zeus'un yüreği yumuşamak bilmez
Gücü yeni elde eden sert olur.

Özgürlük: HEPHAİSTOS- Ah, bu olmaz olası sanatım benim
GÜÇ- Ne diye sanatına çatıyorsun?
Olup bitenler senin sanatın yüzünden olmadı ki!

HEPHAİSTOS- Keşke bir başkasının payına düşseydi bu sanat!
GÜÇ- Her varlık çoktan bir kaderle yükümlenmiş

Tanrıların başıdır yalnız yükümlü olmayan:
Zeus'tan başkası özgür değildir.
HEPHAİSTOS- Görüyorum böyle olduğunu, sözüm yok.

Keyfi Yönetim: KORO- (…) Olympos'ta şimdi
Yeni ellere geçti dümen
Zeus, yeni yasalar adına
Keyfince hüküm sürüyor:
Dev güçleri yok oluyor eski çağların

KORO- Bir öfkeye kapılmış o
Yumuşamaz bir kinle
Uranos soyunu ezmek istiyor
Doyasıya öç almadıkça durmayacak
Meğer ki başkası punduna getirip
Bu ulaşılmaz tahtı elinden ala

Kuşku: PROMETHEUS- (…) İşte tanrıların kralına benim ettiğim hizmet
Buna karşılık aldığım korkunç ödül de bu
Anlaşılan dostlardan kuşkulanmak
Başa geçenlere özgü bir hastalık

Felsefi Motifler:
Ölüm Kaygısı: KOROBAŞI- Daha büyük başka suçların olsa gerek
PROMETHEUS- Evet, ölüm kaygısından da kurtardım ölümlüleri.
KOROBAŞI- Nasıl bir deva buldun bu derde karşı?
PROMETHEUS- Kör umutlar saldım içlerine
KOROBAŞI- Yaman bir destek vermişsin insanlara

Yaşamak: KORO- Ne tatlı şeydir uzun uzun yaşamak
Cana can katan umutlar içinde
Sevinçten pırıl pırıl bir yürekle
Ama bir ürperme veriyor içime
Seni bu sonsuz acılar içinde görmek
İnsanları korumada çok ileri gittin
Zeus'tan korkmadın dik başlılık ettin.

Oyun türünden kaynaklanan Motifler:

Prometheus tipik bir antik tragedya örneğidir. Kader, kadere karşı gelerek ölçüyü kaçırmak ve bunun kaçınılmaz sonu olan felakete uğramak Antik Yunan tragedya türünün tipik motiflerini oluşturur. Nitekim Aiskhylos da Prometheus'da bu motiflerin tipik örneklerini oyunun birkaç yerinde işlemiştir.

Kader: PROMETHEUS- Hepsini biliyordum başıma geleceklerin
Payıma düşeni gönül ferahlığıyla taşımalıyım
Kaderin önünde durulmaz bilmeliyim bunu

Başkaldırı: KORO- Sözünü sakınmıyorsun
Başına gelen boyun eğdirmiyor
Tersine baş kaldırtıyor sana
Oysa benim yüreğimi bir korku
Ürpertiverdi birden
Senin geleceğin ürkütüyor beni.

Aşırılık: OKEANOS- (…) Bırak bahtsız tanrı, bırak kızmayı da
Bu çektiklerinden kurtulmanın yolunu ara
Bunlar sana beylik sözler gibi gelebilir.
Ama şurası da su götürmez ki Prometheus
Aşırı bir dilden geldi başına gelenler
Yine de uslanmış değildin, diretiyorsun.
Dertlerine dert katmaktan korkmuyorsun.
Benden öğüt dinlersen dikine gitme
Belaya karşı yürüme, düşün ki
Çok sert bir tanrı var başımızda
Keyfinden başka yasa da dinlediği yok
Ben gidip seni kurtarmaya çalışacağım
Bu arada sen rahat dur, taşkın sözler etme
Sen ki o kadar üstün akıllısın
Dizginsiz dil bela getirir bilirsin.

Ölçüyü Kaçırmak: KOROBAŞI- İnsanları korumakla ölçüyü kaçırıp

Kendi başına gelenleri küçümseme
Ben umutluyum, bir gün kurtulup bu zincirlerden
Zeus kadar güçlü olacaksın yeniden.[118]

Tuncay'ın farklı motif grupları altında sunduğu çözümleme modeli kendine has, sistematik, sınıflandırıcı bir bakış açısı taşır. Bununla birlikte örneğin Propp, sınıflandırmaların hangi ölçütlere göre yapılacağı konusunda ciddi kuşlar oluşturacak saptamalarda bulunmuştur. Bu saptamaların büyük bölümünün, masalların sınıflandırılmasına dair olduğu açıksa da bir yöntem olarak, sınıflandırma yönteminin kendisini de sorgulamamıza yol açar. Propp'un özellikle üzerinde durduğu husus; halkbilimde fen bilimlerindeki kadar kesin bir sınıflandırmaya ulaşamayacak olmamızdır: Söz konusu sınıflandırma, görünümlere göre değil de bütüncenin önceden, doğru ve ileriye götürülen incelenmesiyle düzenlenen bitki ya da hayvan sınıflandırmasıyla uzaktan da olsa karşılaştırılabilir mi?[119] Konuların kesinlikle nesnel bölümlemesi ve değişkelerin seçilmesi hiç de kolay bir şey değildir. (…) Bu inceleme yapılmamışsa araştırmacı kendi beğenisine kapılır ve konuların nesnel bölümlemesi de böylece olanaksızlaşır. (…) Konuların birbirine yakınlığı ve aralarında kesinlikle nesnel bir sınır çizmenin olanaksızlığı şu sonucu doğurur. Bir metni şu ya da bu türe göndermek istediğimizde çoğu kez hangi numarayı seçeceğimizi bilemeyiz.[120] Bu uyarının ışığında, Tuncay'ın çözümlemesinde, örneğin; Didaktik Motifler grubu altına, Kuşku başlığı ile yerleştirilmiş olan, Prometheus'a ait repliğin, en az Kuşku kadar İhanet, Küskünlük ya da Hayal Kırıklığı motiflerine de hizmet ettiğini görürüz:

PROMETHEUS-
İşte tanrıların kralına benim ettiğim hizmet
Buna karşılık aldığım korkunç ödül de bu
Anlaşılan dostlardan kuşkulanmak
Başa geçenlere özgü bir hastalık[121]

Gerçekten de dize, Zeus'a karşı belli bir kızgınlık içinde olan Prometheus'un hayal kırıklığını, küskünlüğünü yansıtır niteliktedir. Latacz'ın da vurgulandığı gibi Prometheus, Zeus'un yarı insan yarı tanrı dostudur ve Prometheus'a verilen acımasız ceza bu yakınlığa, dostluğa ihanetin izlerini taşır. Metin böylesi bir yorumlamaya da uygun bir gelişim göstermektedir. Ayrıca İhanet, Küskünlük ya da

Hayal kırıklığı motiflerine dair ortak bir kanaate ulaşıldığında da farklı sorular doğar. Bu sefer onların da tıpkı Kuşku motifi gibi Didaktik Motifler grubu içine sokulup sokulamayacağı, örneğin İhanet'in niçin Etik Motifler başlığı altında değerlendirilmediği sorulabilir? Veya Tarihsel olanın niye Retorik olamayacağı? Dinsel olanın Sosyolojik, İronik olanın Gerçek ve Gözleme Dayalı, Psikolojik olanın Felsefi ve liste uzar gider…

Şüphesiz, dramaturji de diğer disiplinler gibi az çok, belli kesinliklerle hareket etmek ve yargıları hususunda, ortak aklın yönelişlerine göre hareket etmek zorundadır. Böylece herkesin uzlaşıya vardığı ve her tür çalışmaya uygulanabilecek bazı doğrulara varabilir. Ancak unutmamak gerekir ki dramaturjik yöntem, meçhul bir yığın içinde, amaçsızca, salt eldeki verileri bir düzene koymak, onları adlandırmak ve sistematize etmek için çalışmaz. Aksine son derece belirgin bir alan içinde (ki böylelikle dramaturjik çözümleme yönteminin ilk iki maddesinin yani Kimlik Çözümlemesi ile Ortam Çözümlemesi'nin gereklerini yerine getirebilir) belli bir hedefe doğru olan, önceden saptanmış amaçlılığı ile işler. Dramatik motiflerin gruplandırılması ve bu grupların adlandırılmasına ilişkin doğabilecek farklı görüşler ya da başka bir konuya ilişkin, bu türden yorum farklarının tümü birden olasılıkla bu gün çağdaş tiyatro dediğimiz şeyi yaratmıştır.

O halde hiç değilse şu aşamada, bizim açımızdan öncelikli olan, dramatik motif incelemelerinin dramaturji çözümlemelerine eklenmesidir. Yoksa Hamlet'in bir prens olduğunu saptamaktan daha ileri gidebilmenin olanağı kalmaz. Elbette, aşırı yoruma düşen çözümlemelerin her zaman en iyiyi yaptıkları ve seyircinin buna yoğun bir sempati duyduğunu iddia edemeyiz. Fakat açıktır ki mesela, tiyatro metinlerinin türsel sınıflandırmalarına ilişkin, birbirinden son derece farklı görüşler ve bu görüşler arasında devam edip duran, muazzam tartışmalar yoktur. Tarihsel dönemler ve bölümlemeler konusunda da hemen hemen ortak bir fikir tüm akademik çevreler tarafından paylaşılır. Dolayısıyla dramatik motiflerin gruplandırılması gibi metnin iç dinamiklerine ilişkin farklılıklar olsa olsa sanatın yoruma açık boyutunun ürünleridir ve daha prova aşamasında, ekip içinde ortak bir kanaate varılarak sorunun üstesinden gelinir. Asıl amaç kimin en doğru sınıflandırmayı ya da adlandırmayı yaptığı değil hangi yorumların o yönetmenin sahneleme yöntemleri için elverişli olduğu ve seyirciyi etkileyeceği meselesi ile ilgilidir. O halde diyebiliriz ki dramatujik incelemenin de yazarın dramatik bir metni yarat-

masının da amacı, nihayetinde aynı noktada kesişir. Sahne üzerinde seyirci ile buluşmak ve başta belirlenen hedeflerin tümünü değilse bile büyük bir kısmını sonucuna ulaştırabilmek. Başka bir deyişle seyirci üzerinde estetik ve düşünsel bir etki bırakabilmek.

Tuncay'ın estetize edilmiş en küçük düşünce birimi olarak tanımladığı dramatik motiflerin saptanmasında ne türden bir ölçütün kullanılacağı ve dramatik motifleri, tema ya da yan tema gibi diğer anlatısal araçlardan ayırmanın nasıl mümkün olacağı soruları ise o metinin sahnelenişinde, kendine has, farklı ve yeni tartışmaları alanları yaratır. Örneğin bütünlüklü bir motif incelemesinin, zihinlerde dramatik motife ilişkin belirli bir fikri rahatça oluşturduğu ve bu aracın çok naif, hemen fark edilebilecek türden bir içeriğe sahip olduğu fakat önce bağlantı demetlerinin tespit edilmesinin gerektiği düşünülebilir?

Dramatik metnin karmaşık yapısına, anlatısal araçların çeşitliliği, anlam katmanları, semboller, eğretilemeler ve bir de betimlemeler gibi çeşitli dilsel ifade biçimlerinin yarattığı yoğunluk da eklenirse ne kadar kapsamlı ve çok boyutlu bir yapının karşısında olduğumuz ortaya çıkacaktır. Böyle bir bütünü ayrıştırmak ve onun içinde, dağınık halde bulunan dramatik motifleri saptamak oldukça incelikli bir uygulama çalışmasını da gerekli kılar. Metnin derinliklerine inmek gittikçe karmaşıklaşan ve takip edilmesi güç, zihinsel bir eylemi talep eder. Şüphesiz dramatik metinler sadece alanın uzmanları için yazılmış ve sadece çok parlak yönetmenlerle, entelektüel dramaturgların ellerine teslim edilecek metinler değildir. Birincisi; dramatik metinlerin okuyucuları da vardır, tiyatro sanatı amatör ya da profesyonel her gruptan insanın uğraş alanı içine girebilir. Belki daha da önemlisi dramatik metin, sahneye aktarıldığında hiç kimsenin önceden, onun seyirci grubu ve bu grubun sosyo-ekonomik yapısını, düşünsel ve ruhsal yapısını belirleyeceğini bilemeyecek oluşudur. Şüphesiz herkes oyundan kendi payına düşeni almak isteyecektir. Yani motiflerin hem dramaturjik çözümleme hem de estetik alımlama için nispeten belirgin yapılar ortaya koyması ne var ki bunu o çalışmanın özelinde gerçekleştirmesi gerekir. Fakat belki de asıl önemlisi şudur; belli derecede bir zorluk yarattıkları için motifleri dramatik bir metinde saptamak ve incelemek daima zor ya da daha kötü bir ihtimalle imkânsız değildir. Sahneleme aşamasında bir metne her türden araç vasıtasıyla yaklaşmak mümkündür. Ayrıca bu çetrefil durum onların yani dramatik motiflerin hem işlevini hem estetik

değerini hatta topyekûn varlığını güçlendirir.

O halde dramatik motif metne belli bir derinlik katarak, öncelikle sözel düzeyde fakat dolaylı olarak düşünsel boyutta etkililiğini arttırır diyebiliriz. Bu doğrultuda dramatik motifleri saptamak da onları ait oldukları gruplara yerleştirerek tanımlamak da dramaturjinin alanına giriyor demek yanlış olmayacaktır. Hatta tiyatro sanatçıları açısından, diğer anlatısal araçlara oranla dramatik motifler çok daha fazla dramaturjinin yani masa başı çalışmasının alanına girer. Bunun yalın bir açıklaması vardır: olay dizisi, durum, tema ya da kişileştirme gibi göz önünde olan ve metnin ilk okunuşunda dahi, rahatlıkla genel hatları belirginleşecek yapılara oranla dramatik motifler ya da onların neden-sonuç ilişkisini düzenleyen bağlantı demetleri çok daha incelikli bir şekilde metnin derinliklerine yerleşmiş olabilir. Böylece dramatik motiflerin incelenmesi işleminin, titizlikle yürütülecek bir dramaturji çalışmasının ürünü olacak olması nesnel bir yanıt bulur.

Yine de dramatik motif söz konusu olduğunda dramaturjik çalışmanın art zamanlı değil, eş zamanlı gerçekleştirilmesi büyük önem taşır. Çünkü diğer anlatısal araçların aksine dramatik motifler, özellikle; tema, yan tema ve sembol gibi yapılarla koşullu bir ilişki içindedir. Herhangi bir dramatik metinde temayı ya da yan temaları saptamak hem motiflerin kökensel bağlarına ulaşmak hem de onları kolaylıkla su yüzüne çıkartmak adına son derece yararlıdır.

Sonuç olarak dramaturjik çözümleme yöntemi, dramatik motif incelemelerinin de yöntemini oluşturuyor görünmektedir. Tuncay'ın çalışmasında dramatik motifin sözel unsurlar biçiminde değerlendirildiği dikkate alınmalıdır. Hatta sözel motiflerin, her zaman etkili bir cümlecik biçiminde açığa çıkmasına gerek yoktur. Zaman zaman tek bir kavram, eser boyunca örülerek, bir dramatik motife dönüşebilir. Ayrıca Tuncay'ın örnekleminde, birkaç motifin önerme boyutu taşıdığını da fark etmek gerekir.

Böylece, sözel biçimde açığa çıkan dramatik motif dediğimizde, eserin herhangi bir anında, herhangi bir şey üzerine (kişi, durum, nesne, ortam, duygu vb.) etkili bir tarzda ancak gelişigüzel söylenmiş bir sözün kastedilmediği, belli bir yargı içeren, estetize edilmiş bir düşüncenin ifadesi olan, söz öbeklerinin işaret edildiğini de vurgulamış oluruz:

Acımak:

HEPHAİSTOS- Ah Prometheus, için için yanıyorum çektiklerine.

GÜÇ- hâlâ **mı duraksamak, Zeus'un düşmanına acımak. Sakın ha! Bir gün kendine acırsın sonra.**

Geleceği kazanmak:

PROMETHEUS- (…) Oysa bana anam, Themis ya da Gaia Türlü türlü adları olan anam Kaç kez öngörüşüyle söylemişti bana **Nasıl kazanılır gelecek zamanlar? Güçle, zorla değil, akılla kazanılır demişti.**

Öğüt:

OKEANOS- Anlamıyor musun Prometheus? Öfke hastalığına iyi gelen sözler vardır.

PROMETHEUS- Yüreğin ne zaman yumuşayacağını bilmek şartı ile. **Kaynayan bir öfkenin üstüne zorla gidilmez.**

Yazı:

PROMETHEUS- Sonra sayı bilgisini verdim onlara. Bu kaynak bilgiyi onlar için ben bulup çıkardım. Sonra harf dizilerine geldi sıra. **O diziler ki belleğidir her şeyin.**

Otorite:

HEPHAİSTOS- Ne kadar ağlayıp sızlansan Ne kadar yanıp yakılsan boşuna Zeus'un yüreği yumuşamak bilmez **Gücü yeni elde eden sert olur.**

Özgürlük:

HEPHAİSTOS- Ah, bu olmaz olası sanatım benim

GÜÇ- Ne diye sanatına çatıyorsun?

Olup bitenler senin sanatın yüzünden olmadı ki! HEPHAİSTOS- Keşke bir başkasının payına düşseydi bu sanat!

GÜÇ- Her varlık çoktan bir kaderle yükümlenmiş **Tanrıların başıdır yalnız yükümlü olmayan: Zeus'tan başkası özgür değildir.**

HEPHAİSTOS- Görüyorum böyle olduğunu, sözüm yok.

Kuşku:

PROMETHEUS- (…) İşte tanrıların kralına benim ettiğim

hizmet Buna karşılık aldığım korkunç ödül de bu. **Anlaşılan dostlardan kuşkulanmak. Başa geçenlere özgü bir hastalık**

Ölüm Kaygısı:

KOROBAŞI- Daha büyük başka suçların olsa gerek PROMETHEUS- Evet, ölüm kaygısından da kurtardım ölümlüleri.

KOROBAŞI- **Nasıl bir deva buldun bu derde karşı?**

PROMETHEUS- Kör umutlar saldım içlerine (…)

Yaşamak:

KORO- **Ne tatlı şeydir uzun uzun yaşamak. Cana can katan umutlar içinde. Sevinçten pırıl pırıl bir yürekle**. Ama bir ürperme veriyor içime. Seni bu sonsuz acılar içinde görmek. İnsanları korumada çok ileri gittin. Zeus'tan korkmadın dik başlılık ettin.

Kader:

PROMETHEUS-Hepsini biliyordum başıma geleceklerin. Payıma düşeni gönül ferahlığıyla taşımalıyım. **Kaderin önünde durulmaz bilmeliyim bunu.**

Aşırılık:

OKEANOS- (…) Bırak bahtsız tanrı, bırak kızmayı da. Bu çektiklerinden kurtulmanın yolunu ara. Bunlar sana beylik sözler gibi gelebilir. Ama şurası da su götürmez ki Prometheus **Aşırı bir dilden geldi başına gelenler**. Yine de uslanmış değildin, diretiyorsun. Dertlerine dert katmaktan korkmuyorsun. **Benden öğüt dinlersen dikine gitme**. **Belaya karşı yürüme, düşün ki** Çok sert bir tanrı var başımızda Keyfinden başka yasa da dinlediği yok. Ben gidip seni kurtarmaya çalışacağım. Bu arada sen rahat dur, taşkın sözler etme. **Sen ki o kadar üstün akıllısın Dizginsiz dil bela getirir bilirsin.**

Dramatik motiflerin bazen, özdeyişlerle benzerlik gösterdiği dikkat çekicidir. Örneğin, dizginsiz dil bela getirir, belaya karşı yürüme, kaderin önünde durulmaz, gücü yeni elde eden sert olur, kaynayan bir öfkenin üstüne zorla gidilmez, nasıl kazanılır gelecek zamanlar? Güçle, zorla değil akılla kazanılır, düşmanına acımak… Sakın ha! Bir gün kendine acırsın sonra, türünden cümleler bunun tipik örnekleri-

ni oluşturur. Ancak bir açıdan özdeyişlerle, dramatik motifleri birbirinden ayıran bir fark hâlâ mevcuttur. Bir kere; bir kez dramatik metne dâhil olduktan sonra herhangi bir söylem biçimini kendi baskın ya da tarafsız anlamı ile tanımlamanın artık olanağı kalmaz. Dolayısıyla etkili söz öbekleri biçiminde açığa çıkan dramatik motiflerin özdeyişlerle olan benzerliği, benzerlikten öte bir anlam taşımaz. Bir replik, bir dize, dramatik metinden çıkarıldıktan sonra da bağımsız bir parça olarak kullanılabiliyorsa bu onu belki de özlü bir söz haline getirir (Olmak ya da olmamak) ancak metindeki işlevini açıklamaz. Sözün metindeki öncelikli işlevi, şüphesiz ya durumda ya çatışmada ya da karakterde saklıdır. Dahası tüm bir metinden belki de özdeyişleri, atasözlerini vb. kolayca ayıklamanın olanağı vardır ancak dramatik motifleri elemeye kalkışmak (dramatik motiflerin farklı unsurları da kapsadığı, farklı biçimlerde de dramatik metnin içinde var olabileceği akılda tutularak) daha kökten kararlar almayı, tema ve yan tema bağlantılarını yeniden yapılandırmayı gerekli kılar.

Ayrıca motif, daha özel bir alanda ise dramatik motif anlatısal bir araç olarak, bizzat dramatik metnin dilsel bir parçası biçiminde, metnin dil örgüsüne, kendine has bir biçimde eklemlenerek, aksiyona yönelik de bir işlev görür ve daha ileride değineceğimiz gibi aslında bizim tema olarak sınıflandırdığımız gruplarla benzerlik gösterir. O kadar ki, özellikle yan temaların ve dramatik motiflerin yer yer ortaya çıkan benzerliği (Aşk teması ile Âşıkların Ölümü ya da Aşk motifi, Düşmanlık yan teması ve Hile motifi vb.) bu kaynak birlikteliğini doğrular niteliktedir.

Yine de özdeyiş ve dramatik motiflerin birer yargı içeren, etkili cümlecikler olmaları bakımından benzerliklerinin, dramatik motif aleyhine bir koşul oluşturduğunu kabul etmemiz gerekebilir. Böylesi bir yakınlık daha önce sözünü ettiğimiz inceleme çalışmaları için motiflerin tespit edilmesini zorlaştıracağı gibi dramatik motiflerin varlığına ve gerekliliğine ilişkin kuşkuları da arttıracaktır. Fakat konuya bir de şu açıdan bakmak uygun olabilir; dramatik bir metinde özdeyişleri saptamanın ve incelemenin pratik yararı ile dramatik motifleri saptamanın yararı ne ölçüdedir? Bizim yaklaşımımız; özdeyişleri dışlamamakla birlikte, motiflerin özellikle aksiyona ve metnin düşünsel boyutuna katkısının daha yoğun olduğu yönünde olacaktır. Üstelik dramatik metinde, salt sözel ve etkili biçimde var olabilecek farklı pek çok parça tespit etmek de mümkündür. Bu

sebeple tematik bir içerik taşıyan ve hiç değilse dramatik metinlerde sözel olarak ortaya çıkan dramatik motifleri ayıklamanın yolunun, onların sözel etkililiğine değil biçimine ve dramatik tasarımın hangi parçasına hizmet ettiğine, kısaca işlevine bakarak yapılmasının daha doğru sonuçlar verebileceği düşünülebilir.

TEMA, YAN TEMA VE DRAMATİK MOTİF İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA TEMEL AYRIMLAR

Motif kavramı, uzunca bir süre pek çok şair, eleştirmen, yazar ya da tiyatro kuramcısı tarafından eserin tema, konu, ana fikir, çıkış noktası türünden farklı boyutlarını tanımlamak için kullanıldıktan sonradır ki nihayet, bağımsız bir içerik kazanmıştır. Bu yüzden tema ve yan tema gibi çağdaş tiyatronun belirgin biçimde tanımladığı kavramları, dramatik motif ile ilişkileri bağlamında ele almak ve temel ayrımlar önemlidir.

Dramatik sanat ve dramatik tasarım başlıkları altında, dramatik motife en fazla değinen ve belli anlamlar atfeden tiyatro kuramcıları arasında olasılıkla Freytag ilk sıralarda yer alır. Onun Technıque of The Drama, An Exposition of Dramatik Composition and Art (Drama Tekniği, Dramatik Tasarım ve Sanat Üzerine Bir İnceleme) adlı büyük çalışması motifi, dramatik sanat ve tasarım açısından başat bir kavram olarak ele alır. Freytag'ın fikirlerinin bir bölümü kısmen tartışmalı bir hal almış olsa da dramatik tasarıma yönelik, sağlam ve tutarlı bir bakış açısı geliştirmiş olması bakımından hâlâ çok önemlidir. Freytag, için dramanın temelini oluşturmak motifi tespit etmek olarak adlandırılır.[122] Çünkü eylemin unsurları, motifler aracılığıyla sanatsal açıdan bağlantılı bir bütün içinde bir araya getirilir.[123] Dramatik tasarımın ayırıcı özelliği ise: Nedensel bir bağlantının serbest yaratımıyla, olayların bir araya getirilişi'dir. Bu sanat türünün ayırıcı özelliğidir. Olayların birbirleri ile ilişkilendirilmesiyle dramatik tasarım oluşur.[124]

Dramatik tasarımı tümüyle, önceden tasavvur edilmiş eylemlerin, birbirleriyle, bir biçimde ilişkilendirilmesi temeline dayandıran Freytag için eylemler, yazarın serbest yaratıcılığının ürünü olan neden-sonuç ilişkileri içindedir. Dolayısıyla eylemlerin unsurları değil –çünkü Freytag bu unsurları motif olarak tanımlamıştır- fakat bizzat kendileri; onların birbirleriyle ilişkilendirilme biçimleri ve bu ilişki yumağının hangi nedenlere dayandırılacağı yaratıcılığa bırakılmış görünmektedir. Freytag'ın yaklaşımında eylemlere bu denli güçlü bir vurgunun yapılması belli yorumlarda bulunmayı ve dramatik tasarımın böylesi bir kavranışını değerlendirmeyi zorunlu kılar.

Çünkü açıktır ki dramatik tasarımın, birbirleriyle ilişkilendirilmiş eylemler üzerinden tanımlanması dramatik motiflere, dramatik metinler açısından çok daha hayati bir görev yüklemekte ve onları tema, yan tema gibi anlatısal araçlarla karışmaktan korur. Freytag'a göre: Ciddi dramanın eylemi inandırıcı olmalıdır. Dramatik şiirde, gerçekliğin poetik hakikate dönüştürülmesi şöyledir; belli nedensel ilişkiler ve tüm ilave icatlarla bir araya getirilip, bütünleştirilen temel parçalar, temsil edilen olayların olası ve inandırıcı motifleri olarak kavranır.[125]

Freytag, Romeo ve Juliet oyununu Shakespeare'in en iyi oyunlarından biri olarak kabul ederken dolaylı olarak motif meselesine gönderme yapar. Onun motifleri; eylemin unsurlarını, sanatsal açıdan, bağlantılı bir bütün içinde bir araya getiren yapı parçacıkları olarak gördüğünü yeniden hatırlayacak olursak açıklaması daha derinlikli bir anlama ulaşacaktır: Şans, Kaderin Cilvesi, talihsiz güçlerin açıklanamaz biçimde bir araya gelmesi olayların gelişimini başlatır. Aslında bu anlatıda, insanın hoşuna giden şey bu kötü talihtir. Böyle ele alındığında bu malzeme bir drama uygun gözükmez. Ancak iyi bir şair, bundan en iyi oyununu yaratabilir. Olgular genelde aynı kalmıştır. Değişen sadece bağlantılardır. Şairin görevi, bize sahnede olguları sunmak değil onları kişilerin eylemlerinde, arzularında ve duygularında algılanabilir kılmak, onları aşikâr hale getirmek, olasılık ve usa uygun olarak geliştirmektir. [126]

Freytag, motiflerin varlık alanlarını belirlemede oldukça esnek davranmıştır. Tarihsel oyunların ya da mitlerin yarattığı belli karakterlerin, temel kişilik özellikleri başka bir deyişle; onları kahraman yapan nitelikler motiflerin bir diğer kaynağıdır: Kahramanın karakteri, aktif bir varoluşun iniş çıkışları için son bir motif olur.[127] Onun kişilik özelliklerinde gizli kalmış ve eyleme geçtiğinde o kişiyi yaratacak olan motiflerdir bunlar: Sophokles; Odysseus, Antigone gibi karakterlerinin bazı özelliklerini kontrol edici motif olarak ortaya koymakta özellikle mahirdir.[128]

Dramatik motifin, dramatik tasarımın diğer unsurlarıyla arasındaki organik ilişkiyi, belli ayrımlara göre tanımlaması bakımından Tuncay'ın çalışması da bir kaynak oluşturur. Tuncay: Temayı, herhangi bir yorum içermeksizin, bir yapıtın tümüne ya da belli bir bölümüne egemen olan kavram olarak değerlendirmek gerekir[129] tanımlamasını yaparken onu, öncelikle motiften ayırır: Bir yapıtın, herhangi bir durumun ya da bu durumun içindeki kişilerin sergilen-

mesinden çok o durum ve kişiler aracılığıyla, seyirciye bir düşüncenin, bir kanının, bir masajın aktarılması amacıyla biçimlendirildiğini dikkate alırsak oyunda bir ya da birkaç temanın işlediğini kabul etmek durumundayız. Bu durumda eserin tümüne egemen olan temaya Ana Tema; yapıtın çeşitli bölümlerinde işlenen, diğer temalara da Yan Tema adını veriyoruz. Temanın, tek başına bir kavram olduğunu ve nesnel bir anlamdan öte bir değer ifade etmediğini biliyoruz. Para, Aşk, özgürlük, Başarı, Suç, Evlilik, Hoşgörü, Barış, Savaş, Kadın, Erkek, Çocuk, Aile, Polis, Adalet, İkiyüzlülük vb. birer temadır. Bu haliyle tema, herhangi bir yorumu, bu yapıtta nasıl ele alındığı, nasıl değerlendirildiği konusunda herhangi bir ipucu vermekten uzaktır. Genel anlam ve bu anlam çerçevesi içindeki çağrışımlardan öte bir açıklama da getirmemektedir. Temaya yazarın yaklaşım biçimi, onun önermesinde kendini gösterecektir.[130] Tunca'ya göre tema, sanat yapıtına egemen olan, temel motif biçiminde de tanımlanabilmektedir. Ona göre bu tanımlama, oyunun motif - yan tema - ana tema – önerme - konu ve mesaj kavramları arasındaki organik ilişkiyi açıklayabilmenin anahtarlarını da vermektedir: Çoğu kez birbirine karıştırılan bu kavramlara nasıl yaklaştığımızı burada kısaca açıklamak dramaturjik çözümleme dizgesinin, sıralanışındaki mantığı belirlemek açısından da yararlı olacaktır.[131] Bir sanat yapıtında, sitilize edilmiş en küçük düşünce birimine motif adını veriyoruz. Böyle bir yaklaşımla da bir sanat yapıtında estetik bir değer taşıyan daha küçük bir düşünce biriminin bulunmadığını kabul ediyoruz. Dramatik metinde bir motif bazen bir replikte, bazen sahnenin küçük bir bölümünde, en azından iz bırakan bir özdeyiş biçiminde kendisini gösterir. Kendi başına küçük bir tema gibi görünen motif, sırasında tiyatral anlatımın oyunculuk, tasarım, ses ve görsel iletişim yöntemlerinin estetize edilmiş biçimleriyle de seyirciye ulaştırılabilir. Ancak böyle bir uygulamanın hareket noktası olan motif ya da motiflerin metnin içinde nasıl işlendiğinin dramaturjik çözümleme aşamasında, dikkatle ortaya çıkartılması gerekebilir. Motifin estetize edilmiş en küçük düşünce birimi olması, motifin belli bir yorumla biçimlendirildiğini, bu yorumda yazarın bu motif hakkındaki yargısını ve bu yargısını bize iletmek amacıyla, yapıtın o bölgesinde gerçekleştirdiği düzeni ortaya koymaktadır. Bir yapıtın içinde tema boyutunda ele alınmamış pek çok motif bulunabilir.[132] Tuncay böylelikle temel bir ayrıma giderek dramatik motif ve diğer anlatısal unsurları, biçimsel olarak da bütünüyle birbirinden ayırır. Söz konusu biçimsel

ayrım, tema ve dramatik motiflerin boyutlarıyla, yani dramatik metin içinde işgal ettikleri alan ile ilgilidir. Böylelikle dramatik motif, temaya oranla oldukça sınırlı bir alanda var olur.

Dramatik motifi, dramatik tasarımın daha naif ve sınırlı bir unsuru olarak ele alan bu bakış açısı, elbette bütün diğer yorumlar gibi tartışmaya açıktır. Örneğin Freyatag'ın yaklaşımıyla karşılaştırdığımızda, onun dramatik motif kavrayışına oranla Tuncay'ın yaklaşımı çok daha esnektir diyebiliriz. Ancak Freytag'ın dramatik tasarımın en can alıcı unsurlarının merkezine (kişileştirme, eylemleri birbirine bağlayan durumlar vb.) motifi yerleştirmesi de şüpheyle karşılanabilir ve Freytag, motife kendisinden daha büyük bir görev yüklemekle eleştirilebilir.

Kapsayıcı bir sonuca varmak için ise şunlar söylenebilir; dramatik motif ve tema, yan tema, önerme, mesaj gibi anlatısal araçları birbirinden ayırmak için içeriksel ve biçimsel bir değerlendirme yapmak gereklidir. Böylece Dostluk bir tema ise Dosta İhanet, bağlantılar demeti içinde açığa çıkan bir motif olabilir. Çünkü tema metin içinde, tarafsız ve yorumsuz bir kavram olarak karşımıza çıkarken dramatik motif en baştan belli bir içerik edinmiş olarak var olur. Ancak yine de dramatik motifin, tıpkı tema gibi soyut bir kavram olması, onu eser içinde tümüyle bağımsız bir hale getirmez. Dramatik motif, belli açılardan temaya bağımlı, onu destekleyici bir kavram olarak da ortaya çıkar. Romeo ve Juliet oyununda Aşk'ın bir tema Âşıkların Ölümü"nün ise dramatik bir motif olarak tanımlanması böylece yanıt bulur.

Tuncay'a göre; dramatik motif kurucu bir öğe olmadığından ve ayrıca oyunun tamamını belirleyebilecek bir içerik taşımadığından ancak bütünlüklü bir eserde, içsel bir yapı biçiminde var olabilir. Tema ise bir eserde, işlenmek suretiyle çeşitli türsel ve anlatısal araçlar vasıtasıyla, dolaylı olarak, eserin tamamını kapsayacak şekilde açığa çıkar. Böylece hem anlatısal süreci (konuyu) hem de eserin bütününü belirler. Dramatik motif bu sürecin bir parçası olarak var olabilen ancak kesintili olarak açığa çıkan bir bağlantılar demetinin ürünüdür. Böylece temanın niçin eserin tamamını kapladığını dramatik motifin ise görece daha az yer işgal ettiğini açıklamamız da mümkün olabilir.

Esere boyutunu ve derinliğini temanın işlenişi ile kendine ait türsel araçları verir. Dramatik motifin alanı ise oldukça sınırlı olmakla, esere ancak kendi boyutu oranında (bağlantıların gücü nispetin-

de) fakat yine de kalıcı olabilecek şekilde hizmet edebilir. Tema ya da konu gibi anlatısal araçlarla dramatik motif arasında belirgin bir ayrıma gitmeye çalışacak olursak; herhangi bir eserde temanın vazgeçilmez olduğunu belirtmek gerekir. Oysa dramatik motif sanatçının isteğine, tarzına, üslubuna bağlı olarak ortaya çıkar, ustaca ya da bazen acemice işlenir. Bununla birlikte dramatik motif de dağınık bir fikrin ulaştığı nihai nokta olmak sıfatıyla tıpkı tema gibi eserin, düşünsel çerçevesini belirler. Dramatik motifin temel ayırıcı özelliği biçimseldir ve bu biçimi boyutu çizer. Sonuç olarak; boyut, işlev ve estetik nitelik gibi temel ayrımlar, dramatik motifi tanımamızda ve incelememizde belirleyicidir. Genel olarak dramatik tasarımın tüm unsurları için aynı kurallar geçerliyse de dramatik motif gibi, dramatik metnin diğer unsurlarıyla karışma ihtimali güçlü olan parçaları açısından bu ayrımlar özellikle önemlidir.

Bunla birlikte motifin diğer disiplinlerdeki kullanımına ilişkin belli sorunlar da vardır. Örneğin edebi motif ile dramatik motif arasında ne türden bir ayrım olduğu bulunmaktadır? Motifler söz konusu olduğunda temel bir yaklaşım; belirgin bir tanımın, tüm disiplinleri belirlediği yönündedir. Ancak motif, süsleme sanatlarında ortaya çıktığı şekliyle bir romanda var olamaz. Yine de benzer işlevleri görür, değişen sadece biçimidir.

DRAMATİK MOTİFİN OLANAKLARI
Üç Örnek

Dramatik metinlerde, çağdaş çözümleme tekniklerinin anlatım düzlemleri ancak klasik dramaturjinin, dramatik metnin, edebi ve dramatik boyutu olarak tanımladığı iki temel dil düzlemi mevcuttur. Günümüzde, dramatik metnin edebi boyutunun hayli eski bir yaklaşım biçimini ifade ettiği düşünülür. Dilbilim çalışmaların ve bilhassa göstergebilimin tüm metni ve sahne gösterisini, dilsel bir yapıya çevirerek çözümlediği dikkate alınırsa edebi boyutun önemi de açıkça anlaşılacaktır. Başka bir deyişle ifade edecek olursak, zaten dramatik metnin edebi boyutuna ilişkin saptamaların bir veri olarak gönderileceği adres, edebiyat ya da gramer değil aksine dramatik metin, daha genel bir yaklaşımla tiyatro sanatının ta kendisidir. Cevat Çapan'ın dramatik metnin edebi boyutuna ve tiyatro, edebiyat ilişkisine dair yazısı, konuya açıklık getirmesi bakımından önemlidir: Bir oyun hem edebiyatın hem de tiyatronun özelliklerini taşır. Daha doğrusu bir oyun yazarı bu sanatlardan birini öbürü adına yok sayarak değil de her ikisinin de birbirine güç kattığını göz önünde bulundurarak başarıya ulaşabilir. Üstelik biz oyun yazarlığını edebiyat dışı bir uğraş olarak görmek istesek bile tiyatronun geçmişte verdiği en parlak örneklerin aynı zamanda edebiyatın da en parlak örnekleri olduğunu hiçbir zaman unutamayız. [133]

Dramatik motifler de bu iki temel dil düzleminde, farklı görünümlerle, ortaya çıkabilir ve metnin dramatik yapısına olduğu kadar edebi yapısına da katkı sağlar. Kovacivic'in Profesyonel, Turgut Özakman'ın Töre, Gürngör Dilmenin Midas'ın Kördüğüm adlı oyunları böylesi bir inceleme için oldukça bol malzeme sunar.

1-Töre Adlı Oyunda Motif Yapısı:

Kişileştirme ve aksiyona bağlı olarak ortaya çıkan dramatik motifler bir ya da birden fazla oyun kişisinin temsil ettiği ve aksiyon yaratarak, olaylar dizisinin bir parçası haline gelebilen yapılardır. Oyun kişisinin psikolojik, sosyolojik boyutu ve zaman zaman biyolojik özellikleri dramatik motif olarak ortaya çıkabilir. Sevgi, intikam, hırs, kin, şefkat, yaşama sevinci gibi bazı duygular; ana, oğul, küçük gelin gibi akrabalık ilişkilerinin yarattığı sosyolojik konumlar;

körlük, sakatlık, gençlik, yaralı ya da yaşlı olmak gibi biyolojik özellikler, oyun yazarının dramatik motif yaratmasına uygun malzemeyi sunabilirler. Özakman'ın Töre adlı oyunu, kişileştirme ve aksiyona bağlı olarak ortaya çıkan pek çok dramatik motif örneği taşır: Özakman, 1985'te yine yakın tarihimize yönelen ancak ilk kez kırsal kesimde geçen ve ilk kez trajedi boyutunu denediği Töre'yi yazar. Beş yıl içinde dört kez sahnelenen ve yazarına çeşitli ödüller kazandıran Töre, kadınlara adanmış bir barış oyunudur. Töre, Özakman tiyatrosunun iki ayrı döneminde görülen özelliklerin birleşiminden oluşan ilginç bir denemedir. Bir yandan ilk dönemin, duygusal yoğunluğa dayalı gerçekçi oyunculuk biçemini gerektiren dramatik duyarlık, öte yandan ikinci dönemin gülünçlü fantezi boyutunda yansıyan oyunsu yaklaşım, Töre'de buluşarak oyunun içeriğini biçimlendirir.[134] Özakman'ın kadını yüceltmek, kan davasını aşağılamak[135] için yazdığını belirttiği oyununun teması töredir. Ancak töre olgusu, metinde farklı yüzleriyle bir arada ele alınmıştır. Oyunun konusunu oluşturan kan davası, töre olgusunun karanlık yüzünü temsil eder. Erkek egemen toplumun, feodal düşüncenin binlerce yıllık kalıntısı olan kan davası Anadolu'da hâlâ hüküm sürmektedir. Çolakgiller'le Karagiller arasında trajediye yol açan da bu kan davasıdır. Oysa aynı Töre, eve sığınan bir misafirin canından, malından sorumlu olmayı da gerekli kılar. Kız istemek, sevdalıları, kavuşturmak da töredendir. Töre oyununda, onun iyi ve kötü bütün yüzlerini bir arada görürüz. Delikanlı'nın canını kurtaran töreye sığınma hakkıdır:

DELİKANLI- Dur Nene, kızma, tövbe. Ben kendi canımı kurtarmak için buradayım.

NENE- Ne demekmiş o?

DELİKANLI Bir dadaşın evine kim gelirse gelsin, tanrı misafiri sayılmaz mı?

NENE- Sayılır.

DELİKANLI- Kapının eşiğini aşıp da dışarı çıkmadıkça canı güvence altında değil midir?[136]

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

NENE- Ev ne demektir Hasan'ım? Bir evin kapısı kapandı mı, ne bey buyruğu işler, ne padişah yasası. Her ev kendi töresince yaşar. Yoksulun bile evini kale bilmesi, saray sanması bundandır. Bağrına

taş bas, töreyi bozma. Töresiz ev, esir pazarı kuru kalabalık. Dedim işte diyeceğimi.[137]

Evin sırrını saklamak, açığa vurmamak törenin bir başka boyutudur:

NENE- Evin sırrının saklamak da töredir oğul![138]

Töreyi bozma hakkı ise evin sahibine aittir:

KARA HASAN- Bunlardan birine kötü gözle bakarsan töreyi bozmak hakkımdır, o saat vururum seni.[139]

Kana kan cana can ise baş töredir. Törenin en karanlık yüzüdür:

NENE- Töreye sığınmıştır. Canı bize emanettir.

KARA HASAN- Niye? Dedem, babam, kardeşim devrilip gitti benim ana. Bacımın eri, oğlu gitti. Damadım gitti. Dal gibi iki oğlum gitti. Kana kan, cana can. Bu da töre. Ama bu töre has töre, baş töre.[140]

Tüm bu sebeplerle Töre oyununun bir yüzü ölüme bir yüzü hayata dönüktür. Kan davası ölüm getirir, aşk ise hayattır. Karşıtlık, yaşam ve ölüm arasında kurulmuştur. Güçlü yan temalar, töre ve kan davasının dengelenmesini sağlar. Sekiz kadın, kanlısı oldukları delikanlının etrafında ona, birbirlerine ve hepsinden öte iyicil olana yönelik, giderek güçlenen bir sevgi ve bağlılıkla birlik oluşturur. Bu dayanışma, kadının barışçıl gücünün ürünüdür. Her karakter farklı bir açıdan hizmet eder. Nene otoritedir, evin büyüğüdür, gücünü iki ailenin barışmasından yana kullanır; Büyük Gelin affedicidir, gücünü acılarını bastırmak için kullanır. Zühre âşıktır; gençliği ve kalbi ona korkmadan, tutkuyla sevme gücü vermiştir. Ana akıl sahibidir. Tıpkı Büyük Gelin gibi acılarını bastırmayı bilir. Gücünü diğer kadınlar gibi aşktan ve barışmaktan yana kullanır. Genç Yeğen, kadınlar arasına katılmakta bir süre ayak direse bile sonunda yola gelir. Anasından yediği dayak boş inadını söndürür, ana dayağında insanı yola getiren bir güç vardır. Hâlâ cesarettir. Kan davasını sürdürmek isteyenlerin, sevgiyi bilmeyenlerin karşına çıkacak güç ondadır:

HALA- Hiç sevmemiş ki bunlar. Hep sevilmişler. Ne acımayı bilmişler ne bağışlamayı. Tamamdır ana! Ağam duyunca kızılca kıyamet mi koparmış? Koparsın! Canımızı mı yakarmış, yaksın! Şu kısır karıyla şu kız kurusu, beni de çıldırttı. Sonuna kadar varım. Emret, oğlanın evine gideyim. Şimdi canımı alacak değiller ya! Hey kadınlar

derim, bize kanı balla yuğmak yaraşır derim. Gelin şu oğlancıkla şu kızı baş göz edelim derim. Yalvarırım, ağlarım.[141]

Ana karakteri ise sağduyudur. Olan biteni izler, diğerlerine kulak verir ve kızı Zühre'nin sevgisine inanır. Delikanlı'yla görüşmesine, çocukça oyunlar oynamasına, hayaller kurmasına izin verir. Evlenmelerine rıza gösterir. Delikanlı Zühre ile kaçmak istediğinde itiraz etmez. O da öbür kadınlar gibi kan davasının bitmesini, ölümlerin son bulmasını, barışı isteyen bir güçtür. Özakman, sekiz farklı kadın karakter aracılığıyla tek bir dünya, tek bir yürek yaratmayı başarmıştır. Kadınlar aşka, hayata, neşeye, canlılığa inanırlar. Her birinin temsil ettiği değer bir yan tema yaratır. Böylece oyun, töre teması etrafında kan davası, aile, yas, intikam, düşmanlık, ölüm gibi negatif ve yaşam, barış, aile, dostluk, itaat, neşe, güven, gücün iyiye kullanılması, yaşama sevinci gibi pozitif yan temalar ve motiflerle örülerek her iki kutupta da dengelenir. Ancak yine de kazanan törenin karanlık yüzü, kan davasıdır. Ölüm, Oğul'un eliyle gelecektir.

Kara Hasan ile Ana'nın oğlu da Delikanlı kadar gençtir. O da aile içinde töreyle, ölüme tanık olarak büyümüştür. Tıpkı Delikanlı'nın eline bir silah tutuşturulması gibi Oğul'un eline de bir tüfek verilmiş ve kanlısını gördüğü yerde öldürmesi istenmiştir. Böylece intikam alacak, güç sahibi olacaktır. Ancak Delikanlı'nın aksine Oğul, köyden hiç çıkmamıştır, İstanbul'u görmemiştir. Onun gibi yaşama, neşeye, aşka yatkın değildir. Öldürmekten korkmaz ve Delikanlı'nın ölümü, Oğul'un elinden olur. Gururla, kanlısını vurduğunu bildiren sesinde bir müjdenin sevinci vardır. Oysa farkında olmadan, eve korkunç felaket getirmiştir. Aynı yaşlardaki bu iki karakter, ince bir denge üzerine kurulmuş Töre oyununun içyapısı hakkında bilgi taşır. Metin boyunca pozitif ve negatif değerlerle yüklü sahnelerin birbirini takip etmesi, karşıtlıkların aynı derecede güçlü olgular arasında kurulması, Töre oyununun bir yönüyle bir denge oyunu olduğunun göstergesidir. Töre ölüme karşın yaşamı savunmayı seçen, ailedeki erkeklerin çoğunu yitirmiş sekiz kadının öyküsüdür. Kadınların bile ellerinde silah, düşman izi sürdüğü bir karabasan ortamında yaşanan dram, gözleri görmeyen Nen ve Torun Zühre üstünde odaklanır. Zühre sevgiyi ve yaşama sevincini, iki aile arasındaki kan davasının son hedefi olan, öldürmek için dağ tepe aradıkları, can düşmanları Delikanlı'dan öğrenir. Canını kurtarmak için onlara sığınan Delikanlı'yı töre gereği öldüremezler. Delikanlıdan taşan yaşama coşkusu ise yalnızca Zühre'nin ve ötmeyi bilmeyen

kuşunun değil karalar bağlamış yedi yaslı kadının içinde de sevince benzer bir şeyler uyandırır: Özakman'ın fantezi yaklaşımı bu noktada ortaya çıkarak gerçekçi yaklaşımla amaçlı olarak çelişip oyunun oyunsuluğunu ön düzeye getiriyor. Delikanlı düşmanı olması gereken sekiz kadını eğlendirmek için İstanbul'da izlediği sahne eğlencelerinin taklidini çıkarır.[142]

Oyunun Konusu:

Özakman'ın 1985 yılında, kaleme aldığı, iki perdelik oyun bir trajedidir. Bununla birlikte, gülmece öğelerinin ustalıkla kullanıldığı metinde, trajik olanın çoğu kez komik olanla dengelendiğini görürüz. Yazar, seyircinin kendini karanlık, yas dolu duygulara bütünüyle kaptırmasına izin vermez. Işıklı bir gençlik sevdasının ardında, ona umutlu bir yolun kapılarını açar. Ana öykü, Erzurum yöresinde yaşandığı varsayılan, bir kan davasına dayanır. Karagil ile Çolakgil aileleri arasında yıllardır sebebi açıklanmayan, belki de çoktan unutulmuş bir kan davası hüküm sürmekte fakat olayların seyri giderek değişmektedir:

ZÜHRE- Niyedir bu yamanlık Nene?

NENE- Bizden biri Çolakgillerden birini vurdu. Çolakgillerden biri de bizden birini. Böylece devrilip geldi bu kin bu güne.[143]

Vurma sırası Çolakgiller'e geçmiştir ve Çolakgiller kısa bir zaman önce Karagiller'den kalan son erkek olan Delikanlı'nın köye döndüğünü öğrenmişlerdir. Hem Muhtar hem de kadınlı erkekli bütün Karagiller, Kara Hasan'ın büyük kardeşi, Büyük Gelin'in kocası, Yakup'u istemeden vurup sonra da kaçan Delikanlı'nın peşindedir. Birinci tablo, evin iç avlusunda toplanmış aile fertlerine sandıktan çıkan silahların dağıtılmasıyla başlar. Nene, Zühre ve Küçük gelin dışındakiler silahlarını alarak, Delikanlı'yı gördükleri yerde haklamak için evden çıkarlar.

KARA HASAN- Haydi! Telaş etmeyin, beni gözleyin, oğlanı kollayın. Görünce basın kurşunu, canını cehenneme yollayın. Oğul, koru kendini özünü seveyim. Ana, kızlar bizden başkasına kapıyı açmasın. Kimseye güvenmeyin. (Zühre'ye) Korkma yavrum dayının kanı yerde kalmayacak. Yüreğini serin tut gelinim, o canavar bugün kuş olsa uçamaz, kurt olsa kaçamaz. Yakup'un öcünü alacağız.[144]

İlk tablo serimin süratle verildiği, olayların hızla geliştiği bir tab-

lodur. Nene, Zühre ve Küçük Gelin karakterlerini gidenlerin ardından hemen tanırız. Nene, evin büyüğü ve otoritesidir. Söz söylemek hakkı vardır ve onun Küçük Gelin'e uyarısı, bitmek bilmeyen kan davası, bitmek bilmeyen ölümler hakkında ne düşündüğünü de seyirciye açıklar ve serim gerçekleşir:

NENE- Memelerin süt dolu. Ak sütle doyur bebeni. Kara kinle değil.[145]

KÜÇÜK GELİN- Vurdular… Vurdular iblisi!

NENE Bir ana daha yandı![146]

Sahne dışından silah sesleri gelir ve Delikanlı, elinde toplu tabancası ile avluya dalar. Vurulmuştur. Kadınlar şaşkınlık içinde gelenin Delikanlı yani peşinde oldukları Çolakgillerin Mustafa olduğunu öğrenirler. Yaralı olan Mustafa, töreye sığınmak istemektedir. Evdeki kadınları tepkisi daha sonra diğer kadınların da takip edecekleri yönelişin ipucunu verir. Nene, önce şüpheyle yaklaştığı Delikanlı'ya niyetini öğrenince inanır:

DELİKANLI- Ölüm korkusuyla yaşamaktan tükendim Nene. Bıktım utanmaktan. Anama da yazıktır. Burası dadaş Kara Hasan'ın evi. Sığınıyorum işte. Bağışlarsanız çeker giderim.[147]

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

DELİKANLI- Belki biliyorsunuzdur, İstanbul'a kaçtımdı, yıllarca önce ablamla enişte min yanına, bu işe bulaşmamak için. İstanbul'da gezip tozuyorum, okuyup yazıyorum. Anamı da özlemesem keyfim beylerde yok. Sizin Yakup ağak üçük ağamı vurunca haber geldi. Avrat gibi gezeceğine gelsin, alınacaköcümüz vardır

diye. Kuş vurmamışım, tavuk kesmemişim, koca adamı devirmek ne haddime. Dinleyen kim? Enişte getirip eve teslim etti beni, kendi kaçtı. Bir tabanca verdiler elime sına bakalım dediler. Sınamamak olmaz. Tetiği çekmemle güm, sırt üstü yere yuvarlanmam bir oldu. Derken Yakup ağayı gösterdiler uzaktan. Dağ gibi adam, vurmağa elim varmaz dedimse de kızlar bile üzerime çullandılar. Yalanım varsa anam ölsün. Bu nasıl bir kindir ağam? Baktım ki çaresi yoktur; iki el kurşun sıkayım bacağına dedim kendi kendime, o birkaç ay yaralı yatar ben birkaç ay mapus, sıramızı savarız dedim. Ama beceremedim ağam, ne hayvanım, tetiğe bastığım sıra Yakup ağa da kendini yere atmaz mı? Eyvah, vurdum kendimi dağlara. Hem koşuyorum hem ağlıyorum. Ne fayda olan olmuŞ, anamı göresim gelince, arada bir köye inmeğe başladım. Anladım ki benim ağlamam yetmez. Beni vurup anamı ağlatmanız gerekmektedir. Ben de zillete katlanıp töreye sığındım. Hepsi bu. [148]

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

ZÜHRE- Nene, Nene, pır pır kuşluğuna kavuştu, pır pır türkü söylüyor. Pır Pır sevinç içinde (kendince oynayarak bir türküye başlar)

NENE- Zühre! Zühre!

ZÜHRE- Ne var?

NENE- Olmaz kızım.

ZÜHRE- Sahi, şakımak bana yakışmaz, kuş değilim ki. Karagiller'in torunuyum.

NENE- Biri duyar diye kaygılanırım kızım. Yoksa içim parçalanmaktadır. Senin de çocukluğun kursağında kaldı.[149]

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

BÜYÜK GELİN- Sen mi istedin?

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

ZÜHRE- Buyur Nene?

NENE- Çağır oğlancığı, gelsin de gülün biraz.[150]

İkinci tablo, Kara Hasan'ın gelişiyle son bulur. Kara Hasan kadınlardan Delikanlı'nın iyileştiğini öğrenir. Onların bunu bilmesi, öfkesini daha da arttırır çünkü hastalığıyla ilgilendiklerinin işaretidir. Kadınlar gizli bir suç ortaklığıyla az önce yaşananları kendisinden gizlerler. Ancak Kara Hasan sezgisel bir güçle anlamış gibidir. Kuşun şakıması hep birlikte yaşadıkları eğlencenin ipucu, simgesidir. Kara Hasan, hışımla çıkarken, Nene ardından, bu sevgi çığlığıdır Hasan'ım, bastırmağa senin bile gücün yetmez! diye seslenir. Taraflar belirgin biçimde ayrılmaya başlamıştır. Nene, barışın ve

hayatın gücü olduğunu artık açıkça ortaya kor. Zühre de ortada olan aşkını herkesin içinde, yüksek sesle söyleyivermiştir.

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

NENE- Hey benim güzel tanrım, iyi tanrım, hoş tanrım. Seni bir gün olsun kendim için rahatsız ettim mi? Etmedim. Hiç para, pul, mal, mülk istedim mi senden? İstemedim. Hiç şikâyetçi oldum mu? Olmadım. Kurban olayım, şimdi canım dardadır. Yüzümü kara çıkarma. Zühre benim kuzumsa senin de bir kulundur. Bir başıma bırakma beni.[151]

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

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

sevgi uğruna bütünüyle vazgeçtiğini anlarız:

BÜYÜK GELİN- İzin varsa Zühre'yi ben alıp getireyim.

NENE- Etme, büyük gelin. Zühre sana kırgındır. Sesini duyunca, kapısına bir kilit daha vurmaz mı?

BÜYÜK GELİN- Sanmama Nene. Sesimden anlayacaktır ki dostuyum. Neden dersen, ben de erimin kuzusuydum. Yüzüme bakarken sevgiden gözleri dolardı. Bebem olmuyor diye utanıp ağlasam, sen kendin bebesin der, kucağında gezdirir, onurumu kollardı. Devrilip gidince kinim boyumu aştı. Öfkeme, dizgin vuracağıma kamçı vurdum. Bilirim yanlış ettim ama ettim. Zühre de bu sabah ersiz kalmıştır. O da adak mumu gibi yana yakıla bitecektir. Bizden biri olmuştur gayri. Vursa kılım kıpırdamaz, kesse kanım akmaz. Ne istese yaparım.[152]

Büyük Gelin'in eyleminde kendini gösteren hoşgörü ve anlayış kadınlar için rahatlatıcıdır ancak kadınlar, bu sefer de Delikanlı'nın evden kaçışını nasıl izah edecekleri korkusuna kapılırlar. Kara Hasan ve Oğul henüz Delikanlı'nın kaçtığını bilmemektedir ve töreye göre, evden adımını attığı an vurulacaktır. Nene, eşek oğlan! Hepimizi kuru ot gibi yaktı gitti! diyerek Zühre'nin ona yönelik sevgisinde, hepsinin bir pay sahibi olduğunu açığa vurur. Ancak bu kaygı ve üzüntü uzun sürmez. Bir gürültü olur, hepsi o yana dönerler. Delikanlı tıpkı başlangıçtaki gibi toz toprak içinde girer. Kadınlar ayağa fırlarlar. Delikanlı, Zühre'yi Allah'ın emri ile istemeye gelmiştir. Onun sesini duyan Zühre sevinç çığlıkları atarak odasından fırlar. Sevenler coşkuyla kucaklaşır. Kara Hasan'ın gelişi kan davasının tümüyle son bulacağı, sevenlerin kaçarak da olsa muratlarına ereceklerinin bir işareti gibidir. Nene, oğluna gençlerin aşkından söz eder. Akılla yola getirmeye çalışır. Ona kendi babasıyla evliliğinin de kaçarak olduğunu ama sonra torun doğunca babasının hepsini birden bağrına bastığını anlatır. Kara Hasan sessiz kalır ancak bu sessizlikte gizli bir kabul vardır. Odasına çekilip yatacağını söyleyerek çıkar. Nene, oğlunun açıkça konuşamadığını fakat olacaklara rıza gösterdiğini anlamıştır. Kara Hasan'ı ilk kez silahsız gördüğümüz bu sahne, değişen tutumunun da bir işaretidir. Ertesi gün muhtarın evi arayacak olması Delikanlı ile ilgili acil bir karar vermek gerekliliğini de gündeme getirmiştir. Bu gece Zühre'yi de alarak kaçmak, gitmek zorundadır. Kara Hasan'ın Zühre'ye vedası bir bardak su isteme bahanesiyle olur:

NENE- Zühre sen misin?
ZÜHRE- Benim Nene.
NENE- Deden bir şey dedi mi?
ZÜHRE- Demedi.
NENE- Demedi.
NENE- Hiç mi?
ZÜHRE- Ama kaç zamandır öpmezdi, öptü. Saçımı okşadı. [153]

Bu onaylayıcı veda kadınların coşkusunu arttırır. Delikanlı silahını bile almadan çıkar. Kadınlar aceleyle giydirirler Zühre'yi. Az sonra dışarıdan beklediğine dair Delikanlı'nın ıslığı duyulur. Saka kuşu, coşkuyla karşılık verir bu ıslığa. Zühre annesiyle kucaklaşmak için yöneldiğinde bir silah sesi duyulur.

NENE- Güzel tanrım.
KADINLAR- Hayır!
OĞUL- Baba vurdum! Vurdum iti. (içeri girer., sevinç içindedir) Vurdum! Vurdum! Dışarıda vurdum! Töreyi bozmadım. Dışarıdaydı soysuz. Söğütlüğe kaçıyordu. Alnından vurdum! Baba! Vurdum! Vurdum! Vurdum! [154]

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

Kişileştirme ve Aksiyona Bağlı Ortaya Çıkan Dramatik Motifler:

Töre teması ekseninde; kan davası, intikam, ölüm, barış, aile, yaşama sevinci, aşk gibi yan temalarla desteklenerek geliştirilmiş olan oyunda farklı düzlemlerde çeşitli dramatik motifler metni bir ağ gibi örmüştür. Kişiler ve onların eylemleriyle ortaya çıkan bu dramatik motiflerin her biri bağımsız kavramsal bir içerik taşır ve karakterin biyo-psiko-sosyal özelliklerinden birine ya da birkaçına birden

bağlanarak işlev görür. Zaman zaman saka kuşu gibi plastik öğelerle de desteklenerek nesne düzeyinde ortaya çıkabilen bu dramatik motifler, oldukça çeşitlidir ve özellikle kadın karakterlerin kişileştirme ve eylem düzeyinde derinleşmesine, renklenmesine katkıda bulunurlar. Böylece ana sevgisi, sağduyu, sabır, kadının gücü, neşe, kısırlık, evlilik, çocuksuluk gibi dramatik motifler farklı karakterler ve onların eylemleri aracılığıyla tema ve yan temaları destekleyecek biçimde ortaya çıkarlar.

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

Töre oyunu, kan davası gibi erkek egemen toplum yapısının ürünü olan bir olgu etrafında örülmüş de olsa Karagil ailesinin büyüğü bir kadındır. Nene karakterinin, gücünün bir simgesi olarak baston taşıması, baş köşede oturması gibi farklı özellikleri oyun boyunca onun otoritesini vurgular. Zühre'nin aşkını ilk hisseden, Küçük Gelin'e bebeğini sevgiyle beslemesi konusunda uyarıda bulunan, Delikanlı'nın evde kalmasına, töreye sığınmasına izin veren, Kara Hasan'ı artık silah taşımaması için uyaran, Zühre ile Delikanlı'nın aşkından söz eden de hep Nene'dir. Olayların gelişimine yön veren anlarda, kendi otoritesinden aldığı güçle hareket eder ve çoğu kez de başarılı olur. Çünkü onun eylemlerinde barıştan, iyilik ve sevgiden yana işleyen bir sağduyunun etkisi vardır. Nene kördür. Gözlerini dayanılmaz bir acı yüzünden kaybetmiştir. Üzüntü, ışığını söndürmüştür ancak kalbinde yanan ışığı değil. Körlüğü, etrafında olup biteni görmesine engel olmaz. Aksine kimsenin göremediklerini önce o görür:

NENE- Babamın kocamın ölümlerine katlandım da ilk oğlum ölünce gözlerim sönüverdi.[155]

NENE Küçük Gelin!
KÜÇÜK GELİN Efendim Nene?
NENE- Otur. Yalnızız değil mi?
KÜÇÜK GELİN- Evet.
NENE-Zühre'nin sesini kolluyorum ama yüzünü okuyamıyorum. Bir bak bakayım ne diyor yüzü? Sonra bana anlatırsın he mi?[156]

Nene'nin körlüğü ve yaşlı yüzü onun gücünü, otoritesini arttıran özellikler olarak ortaya çıkar. Sahne geçişlerinin tümü Nene'nin yüzüne odaklanan aydınlık bir ışıkla bu tersinlemeyi vurgulayacak biçimde gerçekleşir: Işıklar söner. Bir ezgi yükselir. İkinci bölüm başlayana kadar Nene'nin yüzünde lokal ışık kalır.[157] Yalnız oyunun finali farklı bir ışıkla gelir. Nene yani barış, iyilik ve sevgi ölüm oyununu kaybetmiştir. Nene'nin yüzü sahneden çekilir ve yerini kan kırmızı bir ışık alır: Ses yankılanırken bohçanın üzerine kan kırmızı bir ışık düşer. Kuş olanca neşesiyle şakımağa başlar. Işık sahneyi kaplarken bir ezgi yükselir.[158] Nene'nin yüzü tecrübenin, acının, sevginin her çeşidini bilen bir kadın yüzünün evrensel ifadesi gibidir. Nene'nin otoritesini vurgulayan bir başka motif bastondur. Bastonunu hiç bırakmaz. Kalabalığı toplamak ya da bazen birini çağırmak istediğinde, bunu bastonunu yere vurarak yapar. Büyük kararları alırken, etrafındakilere yapacaklarını söylerken.otoritesini kullanırken bastonundan güç alır: Ertesi sabah. Nene her zamanki yerindedir. Bastonu ile yere vurur, merakla bekler, Küçük Gelin gelir.[159] Nene, coşkusunu da bastonunu yere vurarak paylaşır. Vurma eylemi bir pekiştirme gibidir. Karakterin fiziksel eylemine çeşitlilik ve renk katar:

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

Nene kararlı, kafasına koyduğunu yapan, zorluklardan yılmayan bir karakterdir. Bu özellikleri onun en olmayacak işlerin bile altına girmesine, onların içinden başarıyla çıkmasına yardımcı olur. Bu boyutuyla tipik bir Anadolu kadınıdır. Sözünü dinleten, doğru bildiği yoldan ayrılmayan bir Ana'dır. Başarısı otoritesini sağlamlaştırır. Nene'nin niyetleri. aile fertleri arasında çoğu kez hayretle karşılansa bile kimse onun gücünden şüphe duymaz:

NENE- Üzülme koca gelin. Hangi işimiz zahmetsiz ki? Haydi,

görümceni, kızını, yeğenini, gelinlerini topla da anlat. Neneniz böyle düşünür de. De, işte! Oyun bozanlık etmezlerse ben bu işi bu akşam kotarırım. Kin evi, düğün evi olur. Haydi kızım![160]

Ancak oyunda otoriteyi temsil eden bir karakter daha vardır. Otoritenin hırçın, kindar, kavgacı yüzü Kara Hasan. Nene'den sonra gelir fakat ailenin en büyük erkeği olmakla hepsinin üstünde bir güç sahibidir. Nene ve Kara Hasan'ın farkı metnin ilk sahnelerinde hemen açığa çıkar. Kara Hasan'ın otoritesinin ölüme hizmet edeceği, bir felaketle sonuçlanacağı bellidir. Bir kurt gibi avının peşinden ayrılmaz, annesinin isteğine ve töreye uyup Delikanlı'nın evde kalmasına izin verdiğinde bile pusuya yatar. Eylemlerinin sonucu, Zühre'nin ve kendi oğlunun felaketi olacaktır. Oğlu katil olur, Zühre, Büyük Gelin'in söylediği gibi ersiz kalır. Kara Hasan'ın sağduyulu davranmaya başlaması trajediyi önleyemeyecektir çünkü oğluna silahı veren de onu bir kin duygusuyla yetiştiren de kendisidir. İlk sahne, oğul ve baba arasındaki bu benzerliği, iş birliğini vurgularcasına, silahların dağıtılmasıyla başlamıştır bu yüzden. Silahları oğlunun elinden alıp kadınlara veren de Kara Hasan'dır:

Nene sedirde oturmaktadır. Zühre ve kucağında bebesiyle Küçük Gelin, geride ayaktadırlar. Oğul silah sandığından tüfek çıkartıp Kara Hasan'a verir. Kara Hasan da sırası gelen kadına.

KARA HASAN- Al kadınım, al bacım, al kızım. Al gelinim! Al yeğenim! Aç kapıyı oğul! Dikkatli ol! [161]

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

NENE- Gayri silah taşımayın diyorum, dinlemiyorsunuz!
KARA HASAN- Silahsız olur mu ana?
NENE- Çolakgiller'de er kalmadı. Kadınlardan mı korkarsınız?
KARA HASAN- Hepsi silahlıdır.
NENE- Silahsız erkek daha erkektir oğul!
KARA HASAN- Kendim için mi taşırım ben bu uğursuz mereti? (oğul'u gösterir) Derdimiz bu değil midir? Çevresinde çoban köpe-

ği gibi dönüp durmaktayım, bir kahpeliğe kurban gitmesin diye. Başka ne yapabilirim ana? Koca delikanlıyı gelinlik kız gibi eve kapatamam ya! Tarlaya gidecek, ağıla bakacak, kahveye çıkacak, köy meydanında dosta düşmana boy gösterecek. Yoksa bu ne bileksiz, yüreksiz erkekmiş deyip adamdan saymazlar. Adamdan sayılmayacaksa ölmesi daha iyidir.[162]

Töre oyunu, pozitif değerlerin de baskın olduğu ve olumsuz olanlarla çatıştığı bir yapı gösterir. Yaşama sevinci güçlü bir yan temadır fakat yan temayı neşe ve çocuksuluk gibi dramatik motifler zenginleştirir. Zühre ve Delikanlı neşe ve çocuksuluk motiflerinin taşıyıcılarıdırlar. Biyolojik, psikolojik ve sosyal konumları bunun için çok uygundur. İkisi de evin en küçüğüdür ve çok gençtir. Kan davasının yarattığı baskı altında geçmiş olan hayatları, ikisinin de neşeye, eğlenceye olan ihtiyacını iyice arttırmıştır. Birbirlerini güldürmek için hiçbir fırsatı kaçırmazlar. Cesurca eylemler içine girerler fakat bir anda duygularına kapılıp küsecek kadar da çocuksudurlar. Âşık olurlar fakat bunu açıkça söyleyemezler çünkü utanırlar. Evin içindekiler Delikanlı'dan oğlancık diye bahseder bu onun zararsızlığının, gençliğinin bir ifadesidir. Zühre, Delikanlı'yla ilgilenmekle görevlendirildiğinde bu hakkı çocuk olduğu için kazanır.

NENE- Zühre, al gel oğlanı aşağıya.

KARA HASAN- Zühre olmaz.

NENE- Çocuk bu ne olacak? Sizi görürse korkar. Haydi kızım![163]

ZÜHRE- Sana bir şey diyeyim mi nene? Bu oğlancığa çok acıyorum. Yakup dayımı vurduğuna inanasım gelmiyor. Ödleğin biri. Erkekler harmanda, kadınlar çamaşır yıkamaya gitti, kimse yok, çık dışarı dedim de ödü kptu. Deden beni keser diyor. Sahi keser mi Nene? [164]

Delikanlı eğlenceli taklitler yapan, etrafındakileri güldüren, neşeli bir çocuktur. Ölmek, öldürmek korkusuyla yaşamış olsa da naifliği baskın gelir ve çoğu kez nerede olduğunu unutur. Zühre'ye âşık olması, kadınları güldürmek için soytarılıklar yapması sonra ölümü göze alarak kaçıp gitmesi, kaçtığı eve vurulacağını bile bile geri dönmesi bu yüzdendir. İçinde bulunduğu koşullara göre davranmaz. Kendi duygularını yaşamak ister. Ancak güç sahibi değildir. İstanbul'a kaçıp gittiğinde eniştesi tarafından geri getirilmiştir. Yakup'u vurmak görevi ona verildiğinde de reddetmek yerine

çocuksu bir planla, bu işin içinden sıyrılmaya çalışmıştır. Delikanlı, ana sevgisi motifinin de taşıyıcısıdır. En büyük yemini anam ölsün şeklindedir. Çünkü anasından ayrı olmaya dayanamaz. Dağlarda, İstanbul'da gezerken en çok annesini özler. Annesinin kendi ölümüne ağlamasını istemez. Sırf bu yüzden, annesi ağlamasın diye erkekten sayılmamayı göze alarak, Kara Hasan'ın evine, töreye sığınır. Zühre'nin sevinmeye, eğlenmeye olan ihtiyacını ilk o açığa çıkartır, kendi çocuksuluğunu onunla paylaşır:

NENE- Nasılsın oğul?
DELİKANLI- İyiyim.
NENE- Otur oğul.
DELİKANLI- Başüstüne. Bu kuş ötmez mi?
NENE- Ötmez.
DELİKANLI- Hiç mi?
ZÜHRE- Hiç
DELİKANLI- Niye ki?
NENE- Bir türkü olsun duymadı ki hey oğul, hep ağıt dinledi. Nasıl şakısın? Kuşluğu kursağında kaldı garibin.
ZÜHRE- Ne güzel dedin Nene.
DELİKANLI- Adı nedir?
ZÜHRE- Pır pır.
DELİKANLI- Ötsün ister misin?
ZÜHRE- İstemez olur muyum? Ama nasıl becereceksin?
DELİKANLI- Çok kolay. (iki parmağını dudağının arasına yerleştirip kıvrak bir ıslık çalar) İşte böyle.
ZÜHRE- Nene duydun mu kuş gibi ötüyor. Bir daha öt bakayım.

Delikanlı neşeli ve uzunca bir ıslık çalar. Bekler. Kuş çok kısa bir ötüşle karşılık verir.[165]

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

BÜYÜK GELİN- Zühre, kurban olayım kardeşim. Kaç kurşunumun yolundan. Cayamam artık.

ZÜHRE- Yapma ne olur… Ben bu oğlanı seviyorum gelin abla. Gayri ötesini sen düşün. İlle vuracaksan beni de vur. Senin gibi, halam, anam, nenem gibi güçlü değilim ben. Dayanamama gelin abla.[166]

Oyun boyunca sahnede beşiğinde yatarken ya da annesinin kucağında gördüğümüz bebek, yaşama sevincini, hayatı temsil eden ayrı bir motif yaratır. Bebekle en çok Büyük Gelin ilgilenir fakat kendisi kısırdır. Kocasını da kaybettiği için ömür boyu yalnız kalmaya mahkûmdur. Bu durum, onun hem duygularını hem de eylemlerini etkiler. Öfkesinden en son vazgeçen Büyük Gelin olur. Fakat sonra Zühre'ye yaklaşması, odasından çıkması için ikna etmeye çalışması onun düşmanlıktan vazgeçtiğinin bir işareti olacaktır. Karagil ailesi tutucu, karanlık bir aile değildir. Büyük Gelin'in kısırlığı kocası tarafından aşağılanmaz tersine, Büyük Gelin ağladığında kocası onu avutmuş, daha kendisinin çocuk olduğunu söylemiştir. Böylece Büyük gelin de tıpkı Nene gibi sabrı öğrenmiştir. Geleceğin barış yanlısı, Nene'si, Büyük Gelin olacaktır.

Töre oyunu, kadının gücünün sergilendiği bir sevgi ve anlayış oyunudur. Kadınlar ne kadar ayrı düşerlerse düşsünler sonunda kalpleriyle bir araya gelmeyi başarırlar. Finale dek her şeyin yolunda gitmesi, ne olursa olsun aile içinde onları birbirlerinden ayıracak bir çatışmanın çıkmaması bunun işaretidir. Sonuçta sağduyu, anlayış ve sevgi baskın gelmektedir. Çünkü bu bir kadınlar ailesidir: Düş gerçekleşebilse komedi olur oyun. Özakman ise oyunsu bir yaklaşımla kotardığı güldürü öğelerini damıtarak trajik boyutu yakalar. Güçlü olan ne yazık ki gerçektir.[167]

2-Midas'ın Kördüğümü Adlı Oyunda Motif Yapısı:

Midas'ın Kördüğümü, konularını Firigya mitolojisinden alan üçlemenin, son oyunudur. Midas'ın Kulakları, Midas'ın Altınları oyunlarında da aynı kaynaktan beslenmiş olan Dilmen, tarihsel ve mitolojik malzemeyi, diğer oyunlarının da pek çoğunda, belli bir bakış açısı yaratabilmek için ustalıkla kullanmış; oyun kişilerinin dil ve tavır özelliklerini, metnin oyunsuluğunu, biçim özelliklerini bu malzemeden çıkartmaya çalışmıştır. Yine de Midas Üçlemesi, yazarın mitolojiden yoğunluklu biçimde yararlandığı, en önemli oyunlarının başında gelir. Farklı temalara sahip olsalar da belli bir estetik bütünlük gösteren bu oyunların genel düşüncesini, estetik yapısını mitoloji belirler. Dilmen mitolojik ve tarihsel malzemeye yönelik bu

ilgisini, her iki alanın da bir dram taşımasıyla açıklar. Tarihin ve mitolojinin içinde yaşamakta olan insan, yazarın esas ilgi alanıdır çünkü tarihin ya da mitolojinin içindeki insanın edimleri, kararları, yönelişleri bütünüyle insanlığı etkileyecek sonuçlara yol açacaktır. Öyleyse Dilmen için tarih, tarihsel malzeme ve mitoloji bir boyutuyla psikoloji de demektir. Zamanın içinde eyleyen insanın psikolojisi: Bütün mitoslarda dram vardır. Tarih olayları için de aynı şey söylenebilir. Önemli tarih olayları dramatiktir. Tarih, bilimsel bir bilim değil. Yani hem bilim hem değil. Nasıl oluyor? Tarih bir yorum bilim. Tarih oyunları da kritik durumlarda bütün toplumu etkileyecek bir karar verme, bir eyleme girişme sürecinde o kişilerin iç dünyalarına inme çabası. Sözün kısası psikoloji. Ben tarih olayları içinde de mitolojide de insanıarıyorum ve bunda coğrafya, ülke ayrımı yapmıyorum.[168]

Midas'ın Kulakları ve Midas'ın Altınları gibi Midas'ın Kördüğümü oyunu da mitolojik malzemenin yanında, geleneksel malzemeden yararlanmış, kimi yerlerde oyunsuluğu, geleneksel malzeme aracılığıyla sahneye taşımış bir eserdir. Hayal perdesi, gölge oyunları her üç eserde de yer alan ve metnin hem biçimine hem de içeriğine yön veren teknikleri yaratır. Örneğin; oyununu gölge perdesinde izleyen Midas'ın Kulakları oyununda, Kral Midas'ın kendine bakışı, seyirciye ikili bir seyir imkânı sunar. Bu içiçelik, seyretmenin bir seyir halini almasıyla gerçekleşir. Dilmen'in oyunlarında görsellik, farklı teknikler kullanılarak, çok boyutlu biçimde seyirciye verilir. Örneğin; Midas'ın Kördüğümü oyununda, Schliemann'ın Troya kazısında gerçekleştirdiği tarih hırsızlığı perdeye yansıyan fotoğraflarla desteklenir. Frigya'nın Asurlu arkeologlar tarafından yağmalanması da ışık değişiminin ardından, sahne gerisinde gerçekleşir. Böylece talan, seyirciye belli bir mesafeden, uzak bir bakış açısıyla sunulmuş olur: Dilmen, gölge oyunu metinleri de yazmıştır fakat geleneksel unsurları tiyatro sanatına taşıması onların estetik boyutunu değiştirip, kullanma olanaklarını zenginleştirmiştir: Karagöz'ün Filozofluğu (Finkelism) diye bir gölge oyunum var. Bu evde (Kuzguncuk'da) geçiyor. Tam bitmedi bile. Gölge oyunumda Finkelism diye yeni bir felsefe ortaya koyuyorum. (…) Halkın konukseverliğini sömürme felsefesi. Dram: İnsan sıcaklığının, komşuluk güzelliğinin sömürülmesi, Karagöz'ün atalardan kalma mimarisi özgün, soylu, ama köhnemiş.[169]

Geleneksel unsurlar, üç oyunda da yoğunluklu biçimde, olaylar

dizisine ve sahnelemeye hizmet edecek şekilde kullanılmıştır. Gölge perdesi gibi görsel; tekerleme, bilmece, söz oyunu gibi dilsel yapılar, Midas'ın Kördüğümü oyununda da sıklıkla karşımıza çıkar: Bu elinizdeki oyunda geleneksel tiyatromuzdan nasıl yararlandığımın somut sahneleri var. Frigya Kralı Midas eşek kulaklarıyla kendi kişisel dramını yaşarken, bu dram halkın gölge tiyatrosunda bir farsa dönüşüyor. Midas da seyirci olarak halkın arasına katılıp kendi halini bu kez halkın gözünden seyrediyor. Yani ayni anda iki ayrı görüş açısı var. Dram ve fars çakışıyor. Ben bu oyunda geleneksel tiyatromuzdan işlevsel olarak yararlandığımı sanıyorum. Türkiye'de geleneksel tiyatro konusunda en yetkili kişi, Metin And bakın ne diyor; Dram geleneğimiz yok. Özünde dram olmayan bir gelenekle, dram sanatı yapılamaz. Ah, Metin And, sen bu sözü niye söyledin? Dönelim şu elinizdeki oyuna. Geleneksel tiyatromuzdan sahneler var. Midas'ın dramı gölge perdesinde farsa dönüşüyor. Midas düşürüldüğü gülünç durumu tiyatroda izliyor. Biz seyirciler de bu iç içe geçişi seyrediyoruz. Demek daha ilk oyunumda geleneksel tiyatromuzdan yararlanmışım ancak onda kalamazdım.[170]

Midas'ın Kördüğümü'nde dil özellikleri, Dilmen'in diğer oyunlarında da kullandığı tekniklerle paralellik gösterir. Ritmik Dil olarak adlandırdığı serbest nazım tarzında yazar. Oyun dilinde, oyun kişilerinin karakter ve eylemleriyle örtüşen belli bir tempo ve özgünlük yakalamaya çalışır. Bunu yaparken de dilin bütün olanaklarından faydalanır. Örneğin Midas'ın Kördüğümü oyununda Profesör ve Öğrenciler'in kazı çalışmalarını gerçekleştirdikleri Birinci Bölüm gerçekçidir ve Dilmen bu bölümlerin düz yazı olduğunu belirtir: Günümüzde geçen dış oyunun sahne düzeni ve gereçleri gerçekçi olmalı. Doğal, inandırıcı. Bu bölümler düz yazıdır. Onun dil örgüsünün içinde manzum bölümler, maniler, tekerlemeler ve sözcük türetmeleri vardır. şiir bazı sahnelerin kendiliğinden ürettiği bir sesleniştir. Tiyatro metni şiir değildir fakat şiire dönüşebilir. Sahne üstünde şiir sesler ve sözcüklerle yaratabilir.[171] Oyunlarımda serbest nazım kullanıyorum. Buna ritmik dil de diyebiliriz. (Düzyazının da bir ritmi vardır. Ya da olmalı). Söylemeye gerek yok, manzum sözcüğü ille şiir anlamına gelmez. Oyunun her geçiti, sahnesi elbet şiir değildir ancak kimi sahnelerde şiire dönüşebilir. Elimizde bir kafes var, kapısını açık bırakıyoruz. Kuş içine girerse ne ala! Öte yandan manzum tiyatro yazıyorsun, içinde hiç şiir yok! Yani kafes boş. Bu elbet hüzün verici bir durumdur. Şiiri, süslü bir dil anlamında almı-

yoruz. Tiyatroda şiirin bir işlevi olmalı. Sözcük tutumluluğu bunlardan biri. Düzyazıyla anlatılması uzun sürecek bir yaşantı, bir çırpıda şiirle verilebilir. Bir düşüncenin anlatılmayıp imgelerle görselleşmesi, duyguya dönüşmesi şiir diliyle olabilir. Bir örnekvereyim. Ak Tanrılar (Moktezuma) tragedyasında, Moktezuma ölüm döşeğinde şu dizeleri mırıldanır; Yedi uçurumu nasıl geçeceğim? Yedi çölü nasıl geçeceğim? Dokuz denizi nasıl aşacağım bir başıma? Bir köpek bile yok yoldaşlık etsin bana. Yıldız külleri dökülüyor alnıma. Belli, benimle birlikte bir evren dağılmada. Bu sahnede Moktezuma bir benzetme yapmıyor. Süslü bir dil kullanma gibi bir amacı yok. Ölümden sonra aşması gereken engellerin dehşetini sayıklıyor. Kendi kişisel ölümünü göksel bir olay olarak algılıyor. Çağdaş seyirci sanırım hakanın bu sözlerini, şiirsel bir görünç (vision) olarak algılıyor. ġiir elbet bir dil olgusudur, tiyatroda da şiir dilde başlar, sözcüklerle oluşur. Ancak bana göre tiyatro şiiri sözcüklerden ibaret değildir. Ne diyeyim, bir sahne gereci, bir branda bezi, bir eşya parçası, bir renk uyuşumu ya da zıtlığı, beklenmedik bir ses sahnede tiyatro şiirini yaratabilir. Midas Kulakları'nda şarkılar, danslar var. İşin içine müzik ve koreografi giriyor. Bu ancak manzum bir oyun olabilirdi. Bir elips nasıl iki merkezli ise bizim oyun da iki temalı. Biri öbüründen kaynaklanıyor ama Midas ile Berberin dramları biraz farklı. Oyunu yazdıktan yıllar sonra, Berberin kuyuya seslenme sahnesinde Freud'un bilinçaltı kuramını görür gibi olurum. Tabii, bu bir çağrışım. Berber, Midas'ın gizini kuyuya seslenerek bir anlamda bilinçaltına gönderiyor. Kuyunun suları yeraltı sularına karışıyor, oradan gidiyor gidiyor, sazların boy attığı bir bataklığa. Sazlar gizi içlerinde tutamayıp yel estikçe sesleniyor. Bastırılmış, itilmiş duygular bir süre sonra hiç beklenmedik bir biçimde yüzeye, bilince fışkırıyor. Bunu niye söylüyorum? Bu sahnede kuyu yankımaları, su şıpırtıları, ve sazların görselliği ile sözcüklerin dışında sahnede bir tiyatro şiiri yaratılabilir. Tiyatro şiiri sahne üstünde kaba gerçekçilik adına harcanmamalı.[172]

Midas'ın Kördüğümü oyun içinde oyun, tekniği kullanılarak yazılmıştır. Bu katmanların her biri, olayı farklı bir açıdan görmemize, karakterlere farklı bir açıdan yaklaşmamızı sağlar. İçiçe geçmiş bölümler, birbiri ardına açılır ve her bir bölüm, farklı bir öykü izlememize olanak tanır. Bu açıdan, Midas Üçlemesi, içinde birbirinden farklı, pek çok öykünün yer aldığı, tek ve büyük bir sahne masalı olarak değerlendirilebilir. Kral Midas, tıpkı Midas'ın Kulakları ve

Midas'ın Altınları oyunlarında olduğu gibi yine bir ululuk, bir yükseliş peşindedir. Bu sefer tanrılarla değil fakat Frigya'nın kurucusu Gordios'la yani aslında atalarla yarışır. Bilicileri yanlış yorumlar ve elbette yine kaybeder, tahtından ve canından olur: Midas'ın Kulakları'nda Midas, tanrılarla boy ölçüşürken, Midas'ın Altınları'nda, dünyadaki değerli olan her şeye sahip olmak ister, Midas'ın Kördüğümü'nde ise dünyanın sırrına ermek. Tüm bu tutkuların kökeninde tanrısal olana ulaşma, mutlak iktidarı elde etme, başka bir deyişle mitleşme arzusu yatar. Bu arzu bir türlü gerçekleşmez ve her üç oyunda da Midas'ın sonunu hazırlar.[173]

Kral Midas'ın eylemleri, kendini, kendi büyüklüğüne adamış, mitolojik bir karakterin, sıradan insani boyutunu, psikolojisini ortaya çıkartır. Böylelikle Kral Midas önce devletlere, uluslara ve yurttaşlara fakat giderek tek tek sıradan insana model oluşturabilecek bir yanılgılar düğümünün içinde kaybolur. Bu yönüyle Midas'ın Kördüğümü güçlü bir politik mesaj da verir. Gordios'un düğümü, ülkesinin gerçek sorunlarını görmeyen devlet adamlarının kendi çıkarları için peşinde koştukları sahte gündemlerdir. Gordios'u saçma sapan bir yöntemle kendilerine kral olarak seçen Frigli yurttaşlar halkın yanlış seçimlerinin, düşünmeden attıkları adımların küçük fakat etkili bir örneğini oluşturur. Halklar başlarına gelen felaketlerden bütünüyle muaf değildir. Sorumluluk payını üstlenmek zorundadır. Böylece Midas'ın Kördüğümü adlı oyun Büyüklük teması etrafında, yönetmek, yönetilmek, hile, kibir, çıkarcılık, aptallık, yurttaşlık, devlet adamlığı, ulus bilinci gibi yan temalarla desteklenerek örülür. Bu yapı mitoloji kökenli dramatik motiflerin, dil ve eylem düzeyinde açığa çıktığı zengin bir içerikle renklenmiştir.

1960'lı yıllardan itibaren yazarlarımızda mithos ve tarihten yararlanma özelliği ağırlık kazanmıştır. Midas üçlemesi de bu yönelişi ortaya koymaktadır. Dilmen'in ustalığı teatral yapıyı, görsel efektleri kurgulamadaki inceliği, dış görüntüyü, görselliği, anlatım olanaklarıyla zenginleştirmesinin yanında, tiyatro dili ve teknik gücünün oyunun yalın yapısında yer alan yoğunlukta gizli olmasıdır. Koroyu kullanımı, danslar, sözsüz oyunlar, müzik ve maskların işlevselliği, grotesk öğeler, dekorun atmosferini tamamlayan pratik ama zengin yapısı her şeyin yerli yerinde kullanılmasını sağlayan ekonomi, yazarın tiyatroyu ne denli iyi tanıdığının kanıtlarıdır. Dramatik örgüyü iyi bilen yazar, kaynağı ne olursa olsun imgelemine başvurarak da yazsa, tarih ya da mitolojiden esinlenerek de yazsa oyunların-

da iç akışı ayrıntılandırma inceliğine erişmiştir. Dilmen, madde ve ruh gelişimine ilişkin diyalektiği, onun aşamalarını ve günümüz adına sentezini irdeler. Oyunlarında konuya uygun karakterler dil ve tavırlarıyla yazarın anlamlı bir aksiyon çizmesini sağlarlar. Farklı renk ve motiflerin ustası olan Güngör Dilmen, yinelemelere başvurarak (özellikle dilde) vurguyu arttırır. Kişiler oyunu anlamlandırırken yine kişiler yoluyla dün-bugün-gelecek sorgulanır.

Toplumumu-zu tanıyan yazar, çağdaş dünyaya bakışındaki ustalıkla, evrensel boyutlu karakterlerini, yerel, yöresel renklerin çeşitliliğinden de yoksun bırakmamıştır. Oyunlarındaki ritm, tartım duygusu, dildeki zenginlikten kaynaklanır. Öz Türkçe'ye önem veren yazar, dilde ekonomi, tempo, yalınlık ve ince espriye önem vermiştir. Dinamik sahne dili, atmosferi betimleyen bir işlev de yüklenir. Dilmen, oyunlarında, oyun kavramına verdiği önemle tiyatroyu, temel işlevine kavuşturabilmiş ender yazarlarımızdandır.[174]

Oyunun Konusu:

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

Genç öğrencilerle kıyaslandığında daha tutucu ve kurallara bağlı bir kişilik modeli oluşturan Profesör ise çoğu kez onların isteklerine uymaktan kendini alamaz. 1.Sahne, didaktik yanı ağır basan ve oyunun genel, tarihsel atmosferiyle mitolojik bağlantılarını belli bir bütünlük içinde seyirciye aktarma amacı güden bir içeriğe sahiptir. Midas'ın Kördüğümü oyununda adı geçen tarihsel, mitolojik kişilerin çokluğu, yer ve ulus adları düşünüldüğünde, Dilmen sahnede yer alan mitoloji dersleri aracılığıyla seyirciyi de pratik bir şekilde bilgilendirmiş görünmektedir. Tiyatro kostümleri ve dekorlar geldikten sonra başlayan birinci derste Frig uygarlığı, Ana Tanrıça Kübele,

Kral Midas anlatılır ve Schliemann ile karısının Troya kazıları sırasında Anadolu'dan çaldıkları tarihi eserlerden söz edilir. Öğrenciler tarih hırsızlığı ve ülkemizdeki kazı alanlarının yabancılara tahsis edilmesi konusunda çok hassas ve öfkelidir. Gençliklerinin de verdiği heyecanlı ruh haliyle, T-Höyüğünü izinsizce kazmaya başlarlar. Profesörün şiddetle karşı çıktığı bu eylem ve öğrencilerin kazı çalışmaları karşısındaki tutumu daha sonra Midas'ın Asurlu arkeologlarla kazı yapmaları için verdiği izni çağrıştırmaktadır. Profesör de tıpkı Midas gibi yabancı arkeologların çalışma alanlarının onlara ait olduğunu düşünmektedir ve sonunda tarih hırsızları tarafından soyulacaktır. Birinci sahne, rol dağılımı ve kostümlerin giyilmesi ile son bulur. Yamaçtan inen Dionisos'un tayfası keçiler yeniden başlayacak ikinci oyunun habercisidir. Dilmen'in İç Oyun ve Ön Söyleyiş olarak adlandırdığı 2. Sahne keçiler korosunun Midas'ı sunuşu ve onun üçüncü öyküyü anlatışıyla başlar. Asurlu arkeologlar, Kral Midas'tan ülkesinde kazı yapmak için izin istemektedirler. Kral Midas sevimli bulduğu bu adamlara, kızının ve vezirinin uyarılarına aldırış etmeden, istedikleri izni verir. Asurlu arkeologlar, diledikleri yeri kazabilecekler ve kendilerine her türlü kolaylık gösterilecektir:

MİDAS- Sevdim bu Asurlu kazmanları, kafalı adamlar. Bırakın ülkemizde diledikleri yerleri kazsınlar. Kendilerine her türlü kolaylık gösterilsin.[175]

Asurlu arkeologlar yürütemedikleri hazineyi geride bırakırlar. Bunların arasında Gordios'un kağnısı da vardır. Kağnı daha sonra Friglerin doğuşu, Gordios ve Kübele'nin evliliği ve Gordios'un kral oluşu öykülerine geçişin bir aracı olacaktır. Az sonra Gordios kağnı üstünde gözükür. Gordios fakir bir köylüdür:

GORDİOS- Ben köylü Gordios'um yeryüzünde varım yoğum. Şu bir çift, sıska öküzle, kağnım. Ne evim barkım var ne karım, işte gıcır mıcır gidiyoruz Haymana yaylasında hoo benim canlarım hoo.[176]

Gordios, kendisi gibi fakir ve yırtık pırtık giysiler içinde olan Kübele ile karşılaşır. Hitit devleti yıkılmış ve Kübele tapınçsız, tapınaksız kalmıştır. Kübelenin güzelliğinden etkilenen Gordios, ona yaklaşmak istese de bunun bir hayal olduğunu bilir. Kübele de yüz verecek gibi gözükmektedir fakat o anda havada beliren bir kartal bütün gidişi değiştirir. Kartal, boyunduruğa konar ve Kübele ondan sırrı öğrenir. Bunun üstüne Gordios ile apar topar evlenir.

Gordios'un başına konan devlet kuşudur çünkü. Az sonra yamacın öte tarafında toplanıp, aşağıya ilk ineni kral yapmak üzere anlaşmış olan Frigler, Gordios'la karşılaşacaktır. Gordios yurttaşların heyecanlı alkışları arasında, Frig ülkesinin yeni kralı olur.

YURTTAŞLAR- Şimdi and iç bakalım onurun üstüne, bizi iyi yöneteceğine. Kurduğun bu devleti yücelteceğine.[177]

Frig devletinin yükselişiyle Gordios öyküsü biter ancak Kübele, son bir uyarıda bulunur:

KÜBELE- Frigya'yı Hitit kentleri üstüne kuruyorsunuz. Hitit uygarlığının yerini Frig uygarlığı alıyor. Dikkat, sağlam temellere oturtun onu. Bir gün Frigya da dağılmasın.

Keçiler sahneye geldiğinde Midas'ın öyküsü de yeniden başlar. Üçüncü sahnede Midas devlet işleriyle uğraşmaktadır fakat her zamanki gibi sıkılmıştır ve ciddi işleri başından savar. Oysa halkın çözülmeyi bekleyen büyük sorunları vardır. I. ve II Adam sahneye girerek sahte övgülerle Midas'a yaklaşır ve çözülmeyen düğümün haberini verir.

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

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

MİDAS- Kördüğümü çözen büyük fatih olacakmış. Midas'ın Kızı Nasıl bağdaşır bu karşıt söylentiler? Bilicilerin dilleri çatallıdır derler. Hadi gidelim.[178]

Kısa zaman sonra düğüm atmak ve düğüm çözmek, ülkede tek uğraş halini alır. Kral Midas da halkı düğümlere yönelmesi için teş-

vik etmektedir ancak bir yandan halkın sorunları dağ gibi birikmektedir. Kral Midas düğümü çözemeyeceğini anlayınca atası Gordios'un ruhunu çağırmaya karar verir. Gordios'tan öğreneceği sırra çok güvenmektedir oysa Gordios'un ruhu, Kral Midas'tan daha akıllıdır ve onu düğümle uğraşmaması için uyarır çünkü Gordios düğümü sadece öküzlerini arabaya koşmak için atmıştır. Özel bir anlamı ya da bir sırrı yoktur. Öfkelenen Midas ruhu kovar. Beşinci sahne düğümlerle uğraşmaktan bitkin düşmüş Frig halkının yorgunluğu ve neşe içindeki keçiler korosunun dansıyla açılır.

Keçiler çılgın bir dansla sahneye girerler. Bu sesleri uzaktan duyan Frigler ürkek, çekilirler. Dans sürerken arka alanda, izleme ışığı altında Kimmerlerin komutanı Tuğdan görülür. Başında tolga, elinde kılıç, yarı çıplak görünümüyle biraz Dionisos'u Pan'ı andırır.[179] Gordios'un ruhu Midas'la konuşmak için bir kez daha geldiğinde çok geç kalınmış olur. Kimmerler'in, Frigya'yı istilası uzaktan bile duyulmaktadır. Tuğdan bir kılıç darbesiyle kimsenin çözemediği düğümü çözüp atar. Kral Midas son bir gayretle olup bitene anlam vermeye çabalar fakat yurttaşlar dört yandan sarıldıklarının haberini vermektedir. Tuğdan, Frigya'yı almıştır. Midas başvurabileceği son çarenin bir düğüm daha atmak olduğunu anlar ne var ki bu kendi boynunda sıkılacak ipin düğümüdür. Midas perde gerisinde asılırken çağlar geçiverir. Profesör ve öğrenciler, tarihsel gerçekliğe uygun olması için son bir oyun daha oynamaya karar verir. Sözsüz oyun, Büyük İskender'in düğümle karşılaşmasını anlatmaktadır. Zaten çözülmüş olan düğümün sırrını Bekçi'den öğrenen İskender onu bir kez daha çözer fakat bildik bir düğümü çözmenin artık kıymeti kalmamıştır. Final T höyüğünün kazılmasına karşı çıkan Profesörün dönüşümü ile gelir. Profesör sadece höyüğü değil bütün Anadolu'yu kendilerinin kazmasına karar vermiştir.

Mitoloji Kaynaklı Dramatik Motifler:

Midas'ın Kördüğümü oyununda bir kısmını mitoloji kaynaklı, farklı düzlemlerde ortaya çıkan çeşitli dramatik motiflerle karşılaşırız. Bunun yanında metin dili; sözcük oyunları, sözcük türetmeler ve tekerlemelerle zenginleştirilmiştir. Dilin, Dilmen'e has, özgün kullanımı sözel düzeyde ortaya çıkan, çeşitli dramatik motiflerin oluşmasına olanak tanır. Midas'ın Kördüğümü oyununda dramatik motifleri belli başlıklar altında gruplandırmak mümkündür. Metnin sözel yapısı, bağımsız bir grubun oluşmasını sağlar. Kişileştirme

düzeyindeki dramatik motifler, mitoloji kaynaklı belli kişilik tiplerinin, metinde oyun kişisi olarak kullanılmasıyla oluşur. Doğaüstü olaylar, düşler, ruh çağırma, geleceği görme, hayvanlar, tanrılar mitoloji kaynaklı diğer gruplardır.

Oyunda dil yapısını iki farklı boyutta ele alabiliriz: Birincisi, yazarın dış oyun olarak adlandırdığı; günümüzde, doğal ve gerçekçi bir atmosferde geçen konuşmaların kurduğu yapıdır. Profesör ve arkeoloji öğrencilerinin kazı çalışmalarıyla, oyunun konusunu oluşturan tarihsel ve mitolojik arka plan ile ilgili bilgi veren bu bölüm günlük konuşma diliyle yazılmıştır. Dilmen'in düz yazım olarak tanımladığı bölüm, diyalog yapısını muhafaza eder. Yazarın iç oyun olarak adlandırdığı ve Kral Midas'ın öyküsünün anlatıldığı ikinci bölüm ise manzumdur. Keçiler korosu, yurttaşlar ve oyun karakterlerinin konuşmaları ile kurulan diyalog örgüsü manzum olarak gelişir. Metnin genel üslubunu ağırlıklı olarak belirleyen de bu özelliktir. Keçiler korosu, Antik dramlarda olduğu gibi açıklama, yorum ve tepkileriyle seyircinin düşüncesine yön verir. Koro olaylara gösterdiği tepki, açıklama ve yorumları ile seyircinin düşüncelerinibelirler, tanık olduğu gerçekleri uzak açıdan görmesini ve değerlendirmesini sağlar. Oyunu antik dramlara yaklaştıran bir diğer özellik de manzum olarak yazılmış olmalarıdır. Yazar mitolojik oyunlarının tümünü hatta kimi tarihsel oyunlarını da şiirsel bir dille yazmıştır. Mitolojiden yararlanmak, güncel olanı soyutlayarak aktarma çabasının bir ürünü ise şiirsel dil de az sayıda sözcükle yoğun bir anlatım sağlayıp, günlük konuşma diline olan mesafesiyle seyirciye farklı bir açı kazandırma gayretidir. Yazarın, açık biçimli oyunlarında Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun göstermeci öğelerine de rastlanır. Bunlar; öndeyiş ve sondeyiş bölümlemeleri, anlatıcının varlığı, oyun dokusundaki gevşeklik, oyunun akışının türkülerle kesilmesi, oyuncuların rollerine girip çıkmaları ve kılık değiştirmeleri, maniler, tekerlemeler ve bol nükte şeklinde sıralanabilir.[180]

Keçiler korosunun söyleyişleri manzumdur:

KEÇİLER- Dionisos Efendimiz, şu koca şarap tanrısı
Efendimiz Dionisos şu koca oyun tanrısı
Bizi gök sedirler hoş kokulu
Ardıç ormanları yüklü
Anadolu yayalalarına saldı
Koro olacağız bu oyuna

Delişmen keçi tayfası[181]

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

KÜBELE Anadolu'nun bağrında
Büyük bir yangındı bu.
Bu yıl tarlalarda kömürdür hasadımız
Gelecek yıllar, gelecek yıllar daha…
Sonra başka çocuklar görüyorum
Elleri altın başaklarda.[182]

Yazar, metinde farklı söyleyiş biçimlerinden de ustalıkla faydalanır. Tekerlemeler, sözcük türetmeler ve söz oyunları metinde en sık karşılaştığımız grubu oluşturur. Kazmanlar, Yurttaşlar, Düğümcüler, Keçiler Korosu tekerleme ve söz oyunlarına daha fazla başvurur. Böylece oyunun gelişiminde ikincil olan bu gruplar, groteske varan eylemleri ve dilsel özellikleri ile baskın bir özellik kazanmış olurlar. Seyircide olayların gelişime ilişkin farklı bir bekleyiş yaratırlar. Tekerlemeler kimi kez uydurulmuş sözcükler ve seslerle oluşur:

1.KAZMAN- Humbab humbab
2.KAZMAN- Fa guş hafana zuşt dürü gan na zaguşt.[183]

Kimi kez bir sözcüğün çarpıtılarak yinelenmesi biçimindedir:

Frik! Frık! Ġfrik! Fırık! Furuk! Forik! Firok! Efrak! Ufrug! Fırrık![184]

Tekerlemeler ve söz oyunları metnin farklı noktalarında pek çok kez karşımıza çıkar. Böylece olayların gerçekçi bir tarzda gelişmesinin önü kesilir. Söyleyiş biçimi konunun önüne geçer ve bir yabancılaştırma işlevi görür. Bu özellik aynı zamanda Dilmen'in metnini açık biçime yaklaştıran bir özelliktir.

DÜĞÜM DERVİŞLERİ- Düğüm düğüm düğüm düğüm. Önüm ardım düğüm düğüm düğüm. Sağım solum düğüm düğüm. Yerim göğüm düğüm düğüm.[185]

Metinde yazarın, özgün yaratımının ürünü olan sözcükler de yer alır. Dilmen'in türetme yoluyla elde ettiği sözcükler tüm metne yayılmıştır ve yazar, bildik bazı sözcüklerin yerine bunları kullanmayı tercih eder: Kazman, Düşgelim, Gelinek, Geçenek, Görmelik,

Haylamak, Sezinti, Saklanak, Görnük, Ülkeaçan, Korugan, Önbili, Geçer. Bu sözcüklerin türetilmesiyle ilgi belli kurallar tespit etmek mümkündür: Öz Türkçe kelimeler de yazarın söyleyişinin bir parçasıdır ve yazarın hemen hemen tüm oyunlarında kullandığı ortak Öz Türkçe kelimeler vardır: Yalvaç (peygamber), inanca (teminat), us (akıl), tin (ruh), yunak (hamam), otağ (çadır), yaban (kırlık yer), bunluk (hastalık nöbeti), bilici (tanrı), ansımak (hatırlamak), muştu (müjde), çaşıt (casus), yengi (zafer), üleştirmek (bölüştürmek), dinelmek (ayakta durmak), kemlik (kötülük), kösnülü (şehvetli), tavsamak (eski hızını kaybetmek), sayrılık (hastalık), erk (güç), ilenç (beddua), devinim (hareket), acun (dünya), yahşi (iyi, güzel), tansık (mucize) Yazarın bir çok oyunda kullandığı türetilmiş kelimeleri örneklemek gerekirse; -e(nek) ekiyle fiilden isim türetme mantığına uygun olarak; gelinek (gelinip görülmesi âdet olan yer), geçenek (uğrak yer), saklanak (depo), savunak (savunulan yer), (örtenek) örtü, arınak (arınılan yer), tapınak, yıkanak (banyo), sevişek (yatak); -lik ekiyle: görmelik (rüşvet); -ti ekiyle: kullantı (eşya); -nük ekiyle: görnük (hayalet); -it ekiyle, giyit (kıyafet)[186]

Doğaüstü olaylar: Düşler, Ruh Çağırma, Geleceği Görme diğer mitoloji kaynaklı dramatik motif grubunu oluşturur. Kral Midas'ın düğümü çözmeye yönelik gittikçe artan arzusu bir düş ile somutlanır. Onun basit merakının ülkesini felakete sürükleyecek bir yıkıma götüreceğini seyirci düş aracılığıyla sezer. Kral Midas'ın bu düşte Kördüğüm ile karşılaşması bir çekişmeye yol açar. Midas çözmeye çalıştıkça, Kördüğüm çözülmemekte direnecek ve aralarında kıyasıya bir kavga başlayacaktır. Sahnesinin gelecekte gerçekleşecek felaketleri görmemizde bir araç olması düşlerin tipik özelliğidir. Bu durum onların doğaüstü işlevinin bir boyutunu yansıtır.

Ruh Çağırma, doğaüstü eylemlerin ikincisidir. Kral Midas, Düğümcüler'in saf sezgisiyle kördüğümü çözemeyeceğini anlayınca Gordios'un ruhunu çağırmaya karar verir. Amacı düğümün sırrını ve nasıl çözüleceğini öğrenmektir. Oldukça gerçekdışı olan bu sahne Gordios ve Kral Midas'ın karşılıklı konuşmaları ile grotesk bir nitelik kazanacak, gerçek dışılık Kral Midas'ın hırsının ve kabalığının sergilendiği bir atmosferde, seyircinin Midas'ın insan boyutunu göreceği bir mesajın gelişmesine katkıda bulunur. Hatta Gordios'un ruhu, Kral Midas'la kıyaslandığında çok daha insancıldır. Ruh, Midas'a akıllıca yol gösterecek ve onu, hiçbir anlamı olma-

yan bir boyunduruk düğümünün peşine düşmekten alıkoymaya çalışacaktır. Kral Midas'ın Bilici Kadın'a gitmesiyle ortaya çıkan ve Geleceği Görme olarak tanımlayabileceğimiz eylemler bütünü bir diğer mitoloji kaynaklı, Doğaüstü motifi yaratır. Bilici Kadın adlı oyun kişisi, tipik özellikleriyle metinde yer alır. İşlevi gelecekten haber vermektir. Ancak onun mesajları hiçbir zaman kolaylıkla anlaşılacak tek boyutlu mesajlar olmaz. Bilici Kadın, Kral Midas'a iki türlü de anlaşılabilecek bir yanıt verir: Kördüğümü çözen büyük bir fatih olacak! Ne var ki bu fatihin kim olacağını ve düğümü Kral Midas'ın çözüp çözemeyeceğini açıklamaz. Kral Midas, kişilik yapısına uygun olarak düğümün peşine düşmek için daha güçlü bir bahane bulmuş olur. Fatih olmak arzusu hırsını iyice arttırır. Oysa Midas'ın Kızı aynı fikirde değildir. Bilici Kadın'ın sözlerini; kördüğüm durdukça Gordium duracakmış diye yorumlar. Kızın yorumunun doğruluğu metnin finalinde ortaya çıkacak fakat felakete engel olamayacaktır. Geleceği görme, olaylar dizisinin gelişiminde belirleyici bir rol oynamıştır. Gelecekten haber veren bir başka motif ise Kartal'ın gelmesidir. Mitolojide pek çok hayvanın bu tarz, doğaüstü bir işlevi vardır. Bu hayvanlar bazen kuş, yılan ya da balık gibi gerçek canlılar olabileceği gibi bazen canavarlar ya da devler de olur. Hayvanlar çoğu kez yardım amaçlı ya da kahramanın geçmesi gereken bir sınavın parçasıdırlar. Ancak kimi kez Midas'ın Kördüğümü oyununda olduğu gibi kimsenin bilmediği bir bilgiyi saklar ve onu yerine ulaştırırlar. Kartal, Gordios'a kral olacağı haberini getirmiştir. Bu bilgiyi Ana Tanrıça Kübele'ye verir. Böylelikle Gordios ve Ana Tanrıça'nın evlenmeleriyle sonuçlanacak eylemi ateşler. Gordios, gerçekten Frig halkının kralı olur. Kartal, bu doğaüstü bir eylemi gerçekleştirirken bizim devlet kuşu olarak adlandırdığımız simgesel içeriğin, bir motife dönüşmesinin de örneğini oluşturur. Kartal, Gordios'un etrafında dolanır ve gidip onun başına konar. Kartal sahnesi aynı zamanda oyunun açık biçim yapısını destekleyecek bir sahnedir. Dilmen, oyunda gerçek bir kartal imgesi yerine mukavvadan yapılmış ve göstermeci bir imgeyi tercih eder. Böylece geleneksel tiyatronun olanaklarını farklı açılardan: gölge perdesi, kılık değiştirme, role girme, göstermeci dekor parçaları vb. biçimde kullanır.

3-Profesyonel Adlı Oyunda Motif Yapısı:

1948 doğumlu Kovaçevic, Belgrad, Tiyatro-Film-Radio Akademisi mezunudur. Ülkesinde ve dünyada en çok tanınan Sırp

tiyatro yazarının yirmiye yakın oyunu vardır. Tiyatro yapıtlarının yanı sıra, film senaryolarıyla da tanınan yazar, Emir Kusturica'nın yönettiği ünlü Underground filminin de senaristidir. 1990 yılında yazılmış olan Profesyonel adlı oyun, Belgrad'da, oyuncularından birinin ölümüne dek, on iki yıl aralıksız sahnelenmiş ayrıca metin, on beş yabancı dile çevrilmiştir.

Oyunun Konusu:

Kovaçevic'in oyunu, Yugoslavya'daki büyük dönüşümden önce ve sonra ortaya çıkan sosyal ve politik koşulların, belirlediği bir atmosferde gelişir. Açık biçim, bir durum oyunu olarak değerlendirebileceğimiz metin, dört kişiliktir.

Teodor Teya Kray: Yazar ve Anlatıcı
Profesyonel: Luka Laban, Gizli polis
Sekreter: Marta
Kaçık: Yazar ve Yayınevinin eski yöneticisi

Sahnelerin ağırlıklı olarak; Yazar, Teodor Teya Kray ile gizli polis, Luka Laban arasında geçtiği metinde, zaman zaman sahne gerisinde olduğu varsayılan bir grubun sesleri de işitilir.

Kırk yaşlarında, bir edebiyat adamı olan ve o güne değin sadece iki kitabı yayınlanmış bulunan Teodore Teya Kray bir yayınevine genel yayın yönetmeni olarak yeni atanmıştır. Tüm yaşamını, Devlet Başkanı (Josip Broz) Tito'nun karşıtı olarak geçirmiş olan Teodore Teya kırkıncı doğum gününde, garip bir ziyaretçiyle karşılaşır. Luca Laban adındaki bu adam, eski rejim tarafından, Teodore Teya'nın peşine takılmış olan gizli polistir. Luca Laban, uzun yıllar boyunca Teodor Teya'nın söylediği her sözü, anlattığı her olayı ses bandına kaydetmiş, peşinden hiç ayrılmamış ve sonra yönetim değişip emekli edildiğinde, bunları polise teslim etmiştir. Ancak polise teslim ederken kayıtların bir nüshasını da kendine saklamıştır.

Yıllar boyu Teodor Teya'yı izleye izleye Luca Laban da edebiyat ve politika alanlarında büyük gelişme kaydetmiş ve nihayetinde bir entelektüel olup çıkmıştır. Teodor Teya'yı ziyarete gelirken Luka Laban'ın yanında sıra dışı bir hediye vardır: Teodor Teya'nın ses kayıtlarının basılı olduğu nüshalar ve onun yıllar içinde sağda solda unuttuğu sayısız, özel eşya. Luka Laban bunların tümünü bir bavulda biriktirmiştir.

Teodor Teya'nın, Luca Laban ile tanışması oldukça çarpıcıdır. Geçmiş hayatının bütün gizlerini elinde tutan bu adama kızmak istese de başaramaz. Her biri ayrı bir öyküye sahip, bütün özel eşyalar,

anılar, Teodor Teya'nın artık, birer kitaba dönüşmüş olan sözleri, tek tek elden geçer ve oyun metni, giderek Toeodor ile Luca'nın üzerinden, hem bir dönemin siyasal yaşamının hem de karakterlerin özel hayatı çerçevesinde, evrensel insani sorunların tartışıldığı özerk bir alana dönüşür. Teodor Teya ile Luka Laban'ın hayatlarının kesişme noktası böylelikle, geçmişle sınırlı kalmaz, içinde bulundukları anı da kapsayacak biçimde geleceğe uzanır.

Oyunda oldukça etkileyici bir biçimde ele alınan, siyasal ve sosyal yaşamın bireyler üzerindeki yıkıcı etkisinin yanı sıra evrensel bir insan modeli oluşturmaları bakımından Teodor Teya ile Luka Laban'ın aile ilişkileri de dikkat çekicidir. İkili arasında, belki de yegâne ortaklık alanını yaratan bu sorunlu ilişkiler yumağı baba-oğul merkezinde gelişirken, ilk olarak; dramatik bir motif olarak açığa çıkan Baba motifini de yaratır.

İronik bir yaklaşımla kaleme alınmış olan Profesyonel oyunu, bir Kara Komedi örneğidir. Komedinin, bir alt türünü oluşturan Kara Komedi zekice kurgulanmış, etkili söylemi ile seyirci üzerinde, yalnız aksiyondan değil sözün kendinden doğan güçlü bir etki bırakmayı da amaçlar. Bu bağlamda yazar sıkça, günlük kullanım içinde karşılaşılan ironik ifadelere başvurur. Söyleyişi güçlendiren ve olabildiğince günlük konuşma diline yaklaştıran bu tarz, genel olarak komedinin etkili silahlarından biridir. İfade biçimleri, oyunun konuşma örgüsünü kuvvetlendirip, renklendirdiği gibi ona kolaylıkla özdeşim kurabileceğimiz bir derinlik katar:

O nerde, Aristo nerde? **Şimdi gaipten gelen bir hayalet gibi görünüyordu gözüme.** Boyuna bakmadan, Aristo okumuş ha![187]

BEN -Benim kitaplarım mı?

LUKA-Evet, senin kitapların.

BEN-Nasıl benim olur, Luka Yoldaş? **Ağzınızdan çıkanı kulağınız duyuyor mu**?[188]

LUKA-Ne demek, neden? Bütün o yıllar boyunca, **kanımın son damlasına kadar** komünisttim ben.[189]

Ben yemek yerken, şu resmi duvardan indir ki **lokmalar boğazıma dizilmesin**.[190]

LUKA-Zoran sokmuştu bunu kafanıza. Savaş çıktığında, bu dürbün sayesinde, binbaşı rütbesine getirileceğinizi söylemişti. Savaş zamanında önce, dürbünü olmayanlar **cavlağı çeker** dediydi.[191]

Çıbanı deşme kararlılığıyla yerimden doğruldum. **Canımı yak-**

maya niyetliydi anlaşılan. N**asırıma bilerek basmıştı. Öfkemi dizginleyerek**, niyetini anladığımı belirttim açıkça.[192]

Profesyonel oyununun, anlatım biçimini iki temel alanda ele almak mümkündür. Bunlardan birincisi, sahnedeki eylem ile eş zamanlı biçimde ilerleyen dramatik dil diğeri ise oyunun açık biçim yapısını getiren ve zaman zaman geçmişe ait göndermelerle, içinde bulunulan anı kapsayan betimleyici dildir. Metnin, anlatı bölümlerine, edebi bir nitelik kazandıran bu yapı, yer yer öyküleme yöntemiyle de zenginleşmektedir. Ayrıca anlatım biçiminin bu tarz kullanımı, sahne zamanının yaratılması konusunda da belirleyici olur. Teodor Teya ile Luka Laban arasında geçen ve oyunun şimdiki zamanı içinde gerçekleşen diyalogların bir kısmı, Anlatıcı aracılığıyla geçmiş zamana gönderilmiş, bununla birlikte; geçmişte yaşanmış olayların, sahne üzerine taşınması şimdiki zamanı yaratmıştır. Böylece betimleme ve öyküleme, gerekenin aksine şimdiki zamanı, şimdiki zamana ait diyaloglar ise oyunun öyküsünü yani geçmiş zamanı yaratmıştır.

Bu karmaşık yapının formülü ise tüm oyunun, aslında yıllar önce kaydedilmiş, metne dönüştürülmüş konuşmalar üzerine kurulmasına ve bu geçmişin, şu anda, sahne üzerinde kaydedilmesine dayanır:

Gülümsemesi donakaldı, dudaklarından düşüp, odanın yeşil halısı üzerinde ufalanıverdi sanki? Nedenini bilemeden, acıdım ona[193]

LUKA- Adam trenden düştü ve siz kollarınızı kavuşturmuş oturuyorsunuz ha! diye bağırdım. Kondüktöre haber vermeyi de mi akıl edemediniz? Düşen adam değil ayyaşın teki! Diyerek, bir yaygaradır kopardı: Bu halde kocam olsa dönüp bakmam! Gebersin! Demez mi? İmdat frenine asıldım. **Tren durur durmaz, aşağı atlayıp, raylar boyunca gerisin geri koştum. Karla karışık yağmurdan göz gözü görmüyor... Tortop olmuş yatıyordunuz demiryolunun kıyısında. Akan kanınızla, kızıla çalan buz gibi bir su birikintisinin ortasında, can çekişiyordunuz** desem daha doğru.[194]

Gözü arkada, beni bavulun yanına çömelmiş, bir yığın ipe sapa gelmez eşyanın ortasında bırakarak, gerisin geri odadan çıkıp, kapıyı kapadı. Korktuğunun farkındaydım ama neyin eşiğinden döndüğünü nasıl anlatabilirdim ona? Luka portmantodan ceketini aldı, giyindi, geri dönüp pencereye gitti. **Gök gürültüleri duyuldu uzaktan uzağa. Hava kararıyordu. Sokağın karşı tarafındaki otelin neon ışıkları yandı. Rüzgâr perdeleri dalgalandırıyor, yaklaşan yağmurun**

kokusunu taşıyordu içeriye.[195]

Etkili söz grupları, oyun metninin içinde karşılaştığımız diğer yapılardır. Bu dilsel yapıları, ön plana geçen, söyleyiş yönünden çarpıcı cümlecikler oluşturur. Bir hatırayı, duyguyu, bir değerlendirmeyi bu şekilde dile getirmek oldukça etkileyicidir ve metnin her noktasına, homojen biçimde dağılabilir. Daha ziyade yazarın, kalem gücünün bir ürünüdür diyebileceğimiz grup, sanatçıya göre değişen belli bir tarz ile açığa çıkabilir veya yazara has, özel bir nitelik taşıyarak, usluba dönüşür:

BEN- Garip bir adam, bir çanta ile kocaman siyah bir bavulla dolaşıyor ve size göre olsa olsa benim yeğenim olabilir, öyle mi?

MARTA- Yanlış anladınız...

BEN- Sizi çok iyi anladım Marta. Herkesin gizliden gizliye düşündüğünü siz yüksek sesle söylediniz. **Bir insan, yüz yaşına kadar bu şehirde yaşasa bile ona doğduğu köyü anımsatacak biri her zaman bulunur. İyi olan ne varsa, burada edindin; iyi olmayan ne varsa, köyünden getirdin**.[196]

Nerde kaldı şu Marta? Beni toplantıya çağıracaktı hani? Kendime kızmaya başlıyordum giderek. Adamın bir suçu yok; o neyse, o. Ama benim, insanları olur olmaz kurcalama saplantıma ne demeli? Saate baktım, mesaisinin sonuna gelmiş biri gibi ellerimi ovaladım ve genellikle görüşmelerimi bitirirken kullandığım basmakalıp sözcükleri art arda sıraladım. **Yaşamım boyunca kaçıklarla, ayaktakımına harcadığım dikkatin birazını aklı başında insanlara ayırmış olsaydım, ben de akıllıca bir şeyler yapabilirdim belki!**[197]

BEN- Neden öldü peki?

LUKA- Kendinden.

BEN- Kendinden mi?

LUKA- Evet. Hastane odasında kendini astı... **Hastalığı kendisiydi, kendi kendini iyileştirdi**.[198]

LUKA- Yumuşak koltuklara oturmam yasak. **Oturabildiğin zamanlar, koltuğum yoktu, şimdi koltuğum var ama oturamıyorum**. İskemlenize ilişebilir miyim?[199]

LUKA- Ne demek, neden? Bütün o yıllar boyunca, kanımın son damlasına kadar komünisttim ben. Sense, özgürlük üzerine söylevine şu sözlerle başlamıştın: **Doğa, maymunu ancak bir milyon yılda insanlaştırdı. Komünizm ise yalnızca elli yılda insanı yeniden hay-**

vanlaştırdı.[200]

LUKA- Sizce, ben polise benzemiyor muyum?

BEN- Benzemesine benziyorsunuz da bütün ömrünü polis olarak geçirmiş biri gibi konuşmuyorsunuz.

LUKA- **Senin sayende çok şey öğrendim yaşamdan; sense, kendi sayende, neredeyse her şeyini yitirdin.** Senden ne kurtarabildiysem, bugün geri getirdim sana.[201]

LUKA- **Gündüze özgü bütün selamlaşmaları gündemden kaldıralım. Gün ortasında bile gece selamı verelim. Gün doğumu bizi aydınlatana kadar böyle davranmakta direnelim.**[202]

LUKA- Hayır, başka bir şey söylemek istemiştim. **Beni zorladıklarından daha çok kötülük etmedim kimseye.**

BEN- Sözcüklerle **kitapların, ordu ve polis karşısında hiçbir işe yaramadığını, bunu bizzat yaşayan biri olarak sizden iyi bilirim**.[203]

Çoğu kez etkili bir söyleyişle estetize edilmiş olsa dahi, metnin organik yapısına işlevsel olarak eklemlenmiş parçacıklar biçiminde (bir olay, nesne ya da figür) de açığa çıkan dramatik motifler, Profesyonel oyununda da benzer nitelikler taşır. Metinde, Baba motifinden hareketle oluşturulmuş olan dramatik motif, bu figüre ilişkin etkili bir söz öbeği oluşturmasa da duygu yönünden oldukça kuvvetli sahnelerin merkezinde yer alarak işlevini yerine getirir. Baba motifinin yalnız dramatik metinlerde değil oldukça yaygın bir şekilde edebi metinlerde, masallarda, şiirde, destanlar ve mitolojik öykülerde kullanılmış olması ona, hemen tanınmasını sağlayacak ve kolaylıkla kavranabilecek yoğun bir içerik yüklemiştir. Baba motifi, tema ya da yan tema olamayacak kadar sınırlı bir alanda ortaya çıkmış ve sadece sözel düzeyde kalarak, sahneye has herhangi bir araç aracılığıyla somutlaştırılmamıştır. Baba, iki ana karakterin, Teodor Teya ile Luka Laban'ın ortak geçmişlerini inşa etmesi, her ikisinin de kendi özel hayatlarında yaşadıkları ailevi sorunlara ilişkin, belli merkez yaratması bakımından da oldukça önemli bir işlevi yerine getirir. Dolayısıyla hem karakter ilişkilerinin hem de seyircinin oyundan aldığı hazzın derinleşmesinde etkili olan sözkonusu motif, insanın evrensel sorunlarıyla bir bağlantı kurmamızı da sağlar. Metne yaptığı düşünsel katkı ile onu olduğundan yoğun bir hale getirir:

BEN- Luka Yoldaş, eğer bu bir şakaysa, biri tepemi attırmak için uydurduysa bütün bunları, yemin ederim ki...

LUKA- **Babanızın ölüsü üzerine mi?**

Babamın ölüsü üzerine yemin ederim ki bu herifi pencereden atacağım![204]

LUKA- Ben de oğlum Miloş'a, geçen yıl Avusturalya'ya gitmek üzere uçağa binerken bir cep saati armağan ettim, biliyor musunuz? O bavullarıyla uğraşırken, **saatin kapağına, tıpkı babanız gibi, bir çakıyla şu sözcükleri kazıdım: Oğlum Miloş'a, babasından.** Gümrükten geçtikten sonra, saati açıp, yazıyı okudu ve bana bakarak el salladı. Derken, kalabalığa karışıp gitti, ardına bile bakmadan... Hava limanından dönüşte, şöyle düşündüm: **Biz babalar, söylenmemesi gerekeni hemen söyleyiveririz de söylenmesi gerekeni ya çok geç söyleriz** ya da hiç.[205]

LUKA- Gerisin geri hastaneye götürdüm sizi. **Babanızın saatini de o gece yitirdiniz işte.**

BEN- **O saati yitirmek, kırıklarımdan daha çok acı vermiştir bana. O gün bugündür kendimi bağışlayamadım.**

Luka, siyah bavulu özenle yatırdı, kapağını açtı. (…) Gözlerime inanamadım. Bavulun üzerine eğilmiş saate, gümüş zincirine bakakalmıştım öylece. (…) Ayar düğmesine bastı, bir istiridye gibi açılıverdi saatin kapağı; üç sesli kısacık bir ezgi duyuldu: Din dan don... Din dan don...

BEN - **Babamın saati...**

Kapağın iç yüzüne kazılı yazıyı okudu.

LUKA- **Oğlum Teya'ya, babasından.**

Sonra zincirinden tutarak, bana uzattı saati. **Yitirilmiş o çok değerli armağanı avucuma alarak kapaktaki yazıyı sökmeye çabaladım.**

BEN- **Oğlum Teya'ya...** Beni böyle çağırmazdı hiç.

Gözyaşlarımı görmesinden çekinerek, yüzümü duvara döndüm.

LUKA- **Baban, çakısıyla kazımıştı bu yazıyı. Hastanedeki son gecesinde...**

BEN- Yirmi yıl sonra, o gün barışmıştık.

LUKA- Kent Yaşamından Kısa Öyküler kitabınızda, Babamın Saati adlı bir öykü yer alıyor. (…) **Babanız, hastane odasında bu yazıyı kazırken, üstüne gelmişsiniz... Koridora çıkıp, beklemişsiniz. Parmağını kesmiş sonra da çakıyı yastığının altına saklamış.**[206]

BEN- **Oğlunuz ülkeyi niçin terk etti?**

LUKA- İşsiz kalmıştı. Bir de komünistlere katlanamıyordu artık... **Ama bugün anlıyorum ki bana acı vermek için gitmiş aslında.** Oğlum buradaymış, değilmiş... Sanki komünistlerin umurunda mı?[207]

BE-N Affedersiniz, ben sizin için öyle bir şey söylemedim. (…)

LUKA- Söyledin.

BEN- Ne zaman söyledim?

LUKA- Kendi baban hakkındaki sözlerini, oğlumun, aynı sözcüklerle bana aktardığı gün.

BEN- Bu doğru değil Luka Yoldaş! Doğru değil!

LUKA- Bağırma da ne dediğini anlayabileyim.

BEN- **Babamla son kez tartıştığımızda, onların kuşağının, kendilerinden de aşağılık birilerine körü körüne hizmet ettiklerini söylemiştim: Haksızlığa karşı çıkarken, haksızlığa; kötülüğe direnirken, daha büyük kötülüklere; sanal düşmanlara karşı savaşırken, gerçek düşmanlara hizmet ettiklerini**![208]

LUKA- Yitirilmiş Anayurttan Öyküler adlı kitabınız da, 'Köpeğin Nöbet Değişimi' adlı bu öykü de yer alıyor. Ben unutmuştum, yola çıkmadan önce Miloş hatırlattı. Hava limanına gitmek için taksi çağırmaya kalkışınca, **Ben ne güne duruyorum oğlum?** diyerek telefonu elinden aldım. O zaman Miloş dedi ki: **Başkaları için sen taksici olabilirsin ama benim babamsın.** Ayakkabılarını giyerken, **Oğlum, nedir bu başımıza gelenler? Diye soracak oldum; bunun üzerine, Köpeğin Nöbet Değişimi öyküsünü hatırlattı bana...** Sonra da bir taksi çağırdı.[209]

HALKBİLİMDE MOTİF

Folklor terimini ilk olarak kullanan İngiliz, William J. Thoms'dur. (1803-1885) Thoms, Athenaeum adlı dergide yayınlanan bir mektubunda (Athenaeum, 22 Ağustos 1846, sayı 983) dergi yöneticilerine halk edebiyatı ve halk antikiteleri konularındaki ürünleri inceleyecek bilim dalına ad olarak Folk-Lore terimini kullanmasını önermiş. Sözcüğün kökeni Folk: Halk ve Lore: Bilim'den gelmektedir. Anlamı da halkbilim demektir. (...) Halkbilim, bir ülke ya da belirli bir bölge halkına ilişkin maddi ve manevi alandaki kültürel ürünleri konu edinen, bunları kendine özgü yöntemleriyle derleyen, sınıflandıran, çözümleyen, yorumlayan ve son aşamada da bir bireşime vardırmayı amaçlayan bir bilimdir.[210]

Halkbilimin sözlü geleneğe dayalı bir yığın içinde çalıştığı ve bu yığını oluşturan parçaların her birinin ancak mukayeseli bir çözümlemesini yaptıktan sonra amacına ulaşabilecek bir disiplin olduğu düşünülürse motif ve masal tipi ilişkisini kavramak kolaylaşacaktır. Motif ve masal tipi ilişkisi önemlidir çünkü bize sadece motifin, masal tiplerinin sınıflandırılmasında nasıl bir araç olduğunu değil aynı zamanda motifin ne için hâlâ canlı bir parça olduğunu da sezdirir.

Masallar da tıpkı bağımsız yaratım ürünü olan, özgün sanat eserleri gibi birbirlerinden farklı kaynaklardan beslenirler ve tek bir masal bile ardında yatan sayısız örneğin, bir daha ayrılmamak üzere birleştiği, yeni bir yaratı olarak tanımlanabilir. Üstelik bu yapı öylesine zengindir ki yalnız aynı coğrafyanın aynı halkın kültür ürünleri değil farklı coğrafyaların ve halkların çok farklı anlatıları bile o masal içinde birbiriyle kaynaşmış halde bulunabilir. Bu açıdan masal tiplerini belirlemenin ve varyantlardan yola çıkarak, ana masala ulaşmanın ne kadar güç olduğu anlaşılabilir. Yavuz, yerel masalların birbirleriyle etkileşmelerinden yola çıkarak, mitolojik kaynakların belirleyici olduğu masallara örnekler getirir ve konuya kısmen ışık tutar: Ülkemizin tüm bölgelerindeki masallar doğudan batıya, güneyden kuzeye (Diyarbakır'dan derlenen Nar Tanem Bir Tanem masalı, İzmir'den derlenen Gül Hanım masalının; Zonguldak'tan derlenen Evliya ile Kevliya masalı da Mersin'den derlenen Ali ile Musa Masalının varyantlarıdır) birbirlerinden etkilenmekle kalmamışlar,

başka ulusların masallarından da etkilenmişler ve onları etkilemişlerdir. Masallar yalnız masallardan değil efsanelerden, mitolojiden, halk hikâyelerinden, halk şiirinden, destanlardan, atasözlerinden, deyimlerden, bilmecelerden de etkilenmişlerdir. Mitolojik etkilere en belirleyici örnek, Balığın Gülmesi masalındaki kadın kahramanın başından doğurması ile Zeus'un başından doğurması arasındaki benzerliktir. (…) Bu mitin kaynağı, doğadaki şu örneklerden biri olabilir: Malezya'daki ejderha balıklarının erkekleri, yavrularını henüz yumurta halindeyken kocaman ağızlarına alıyor ve iki ay süreyle besliyorlar. Yavrular, erkeğin ağzından dünyaya geliyorlar.[211]

Kuzey Avrupa'dan başlayarak tüm dünyada iki yüz seneyi aşkın bir süredir ciddi masal araştırmaları gerçekleşmektedir. Bu boyutuyla bile halkbilimin ne derece ağır bir yükün altında olduğu fark edilebilir. Masal araştırmaları halkbilim için zorunlu bir uğraş alanıdır çünkü öncelikle sözlü geleneğin çok büyük bir bölümünü bu anlatılar oluşturur ayrıca devam eden kültür kodlarının taşıyıcılarından belki de en önemlisi daima masallar olmuştur: Ülkemizde masal tipleri üzerine yapılan ilk ciddi çalışma W. Eberhard ile Pertev Naili Boratav'ın birlikte hazırladıkları Typen Türkischer Volkmarcen adlı eserdir. Bu eserde Türk masalları yirmi üç ana başlık altında sınıflandırılmıştır.[212] Bu sınıflandırma daha sonra Thompson, kataloğuna yeni metinler ekleyerek, yeni bir sınıflandırma yapmak gereğini[213] duyduğunda değerlendirilmiş ve Thompson: 1964 yılında yayınladığı yeni kataloğunda Türk masallarına da geniş yer vermiştir[214]

Bununla birlikte Türkiye'de masal çalışmalarını biraz daha eskiye götürmenin olanağı vardır. Bu çalışmalar Boratav'ın çalışmasında olduğu gibi Türk masallarının motif listesini çıkartmaya yönelik olmasa da alanın ilkleri olmaları bakımından önemlidir: Edebiyatımızda masaldan ciddi anlamda ilk defa Namık Kemal'in Celal Mukaddimesi'nde söz edilir. Yazar burada masalı tamamen hayali olaylardan meydana gelen, ahlaki, eğitici ve terbiye edici özellikleri bulunan, sözlü edebi ürünler olarak tanımlar. 1908 yılında Türk Derneği adıyla kurulan ve 1911 yılında Türk Yurdu Cemiyeti, 1912'de Türk Ocağı adını alan dernek üyelerinin, Anadolu'nun çeşitli yerlerinden derledikleri masalları Türk Masalları adıyla Türk Yurdu dergisinde yayınlamışlardır. Bu çalışmalar, ülkemizde masal derleme ve yayınlama çalışmalarının başlangıcı sayılır. Aynı dönemde Ziya Gökalp, Küçük Mecmua'da masal derleme araştırmaları ile ilgili bir dizi yazı yayınlamıştır. Türk Folklor ve Edebiyatı araştırma-

cılarının başında gelen Boratav, masallar üzerine yapmış olduğu derleme, inceleme ve yayınlarıyla da bu alanın önde gelen isimlerindendir"[215]

Edebiyat, tiyatro veya plastik sanatların bariz ilgisi bir yana, motif çalışmaları ile doğrudan ilişkisi bakımından, en önde gelen disiplinlerden biri, halk bilimdir. Halk bilim, kullandığı yöntemler sebebiyle pek çok yönden, kültürel unsurları hatta kültürün bizzat kendisini; çözümleme metodları üretmek ve bunları kavramlara sabitlemek uğruna, dondurmakla eleştirilse de hâlâ en dinamik alanlardan biri olarak kabul görür. Çünkü halkbilimin dondurduğu şey nihayetinde bir vakitler bir canlılığa işaret etmiştir. Dundes, halk masallarının yapısal analiziyle ilgili yöntem önerilerinde bulunduğu From Etic to Emic Units in The Structural Study of Folktales (Halk masallarının Yapısal Analizinde Etic Ve Emic Yaklaşım) adlı makalesinde bu soruna dolaylı olarak değinir: Minimal bir birim olarak motifin kullanımının belki de en önemli teorik sonucu, motifi bağlamından kopuk, tümüyle bağımsız bütünlükler olarak görme eğilimi olmuştur.[216]

Motif ve masal tipi çalışmalarının kısa bir tarihçesini sunması bakımından Aslan'ın, Masal Araştırmaları ve Korkak Ali Masalı Üzerine Bir İnceleme adlı çalışmasındaki bölüm oldukça aydınlatıcıdır: Masal araştırmalarının Avrupa'da yaklaşık iki yüz, ülkemizde ise yüz yıllık bir tarihi geçmişi vardır. Bu araştırmalar doğal olarak derleme çalışmalarıyla başlayarak, masalların çeşitli yönlerden sınıflandırılması; kaynakları, tipleri, formel dediğimiz kalıp sözler ve motif üzerinde yoğunlaşmıştır. Masalların sınıflandırılması üzerinde yapılan ilk ciddi çalışma Finlandiyalı Folklorcu Anti Aarne'e aittir. A. Aarne, 1910 yılında Helsinki'de yayınladığı Fince eserinde, Kuzey Avrupa masallarını sınıflandırmıştır. (…) Anti Aarne'nin bu çalışmasından sonra Avrupa ülkelerinde masallar üzerine yapılan araştırmalar ve sınıflandırma çalışmaları hız kazanır. (…) Ancak bu sınıflandırma çalışmaları yukarıda belirtildiği gibi ülkeler bazında yani bir anlamda yöresel olmuştur. Bu nedenle evrensel masal araştırmalarının ihtiyaçlarına cevap verecek nitelikte değildir. Bu eksikliği gören ünlü masal araştırmacısı Stith Thompson, A.Aarne'nin sınıflandırmasını esas alarak 1928 yılında daha kapsamlı yeni katoloğunu yayınlamıştır.[217]

Katalog bugün hâlâ kendi başına bir otorite ve referans eser olarak kabul edilir. Yine de her iki çalışmanın da ancak özellikle, motif-

le ilgili olanların nispeten yeni çalışmalar olduğunu belirtmekte yarar olacaktır. Alanın zengin malzeme olanaklarına rağmen henüz gençlik çağında oluşu ise dikkat çekicidir: Motiflerle ilgili çalışmalara bakıldığında ise bunların tarihinin çok eskilere gitmediği görülmektedir. Bu konuda dünyada en geniş çalışmayı 1932-1936 yılları arasında yayınladığı altı ciltlik Motif Index of Fole-Liıerature adlı eseriyle Stith Thompson yapmıştır. Bu çalışmada 23 ana başlık altında toplanan motifler kendi aralarında da çeşitli alt başlıklara ayrılmıştır. İkinci baskısı 1955-1958 yılları arasında yapılan söz konusu motif kataloğu, yeni kataloglardan yararlanılarak daha da zenginleştirilmiştir. Kataloğun ilk beş cildinde, anlatı türlerinde bulunan motifler konularına göre A'dan Z'ye doğru tasnif edilerek, alfabetik sırayla verilmiştir. Altıncı ciltte ise ilk beş ciltteki önemli kavramların, harf sırasına göre düzenlemiş dizini yer almaktadır.[218]

Gerçekten de motif kavramına ilişkin sonradan yapılan pek çok çalışmaya rağmen alanda yapılacak genel bir inceleme, Thompson'un sınıflandırmasının, motif tanımına ana bir çerçeve oluşturmak bakımından, her zaman öncelikli görüldüğünü veAarne'nin 2500 masalın incelenmesine dayalı indeksinin, aşılamadığını ortaya koyar. Bu durumun önemini Dundes gibi kendi alanında söz sahibi halk bilimciler de açıkça itiraf eder: Aarne-Thompson masal tipolojisi, uluslararası geçerlilik kazandığı ve uluslar arası halk masalları araştırmasını büyük oranda kolaylaştırdığı için halk bilimciler tümüyle yeni bir sistem ortaya koymaya çekinirler. Örneğin Honti, masalların teorik olarak kabul edilemez, mantıksal sistem yerine teorik açıdan uygun morfolojik sisteme göre düzenlenebilse, halkbilimsel malzeme ile çalışmanın bir şekilde daha kolay olacağını belirtir. Yine de bunun yerleşik Aarne-Thompson sisteminin yerine yeni bir sistem koymak için yeterli bir neden oluşturmadığını söyler. Çeşitli ulusal halkbilim kataloglarını yeni bir sistem ile ele almanın yaratacağı zorluklardan bahseder. [219]

Masal araştırma ve incelemelerinde önemli konulardan birisi de motiftir. Bu konu üzerine çalışan bilim adamları motifi tanımlarken onun iki önemli özelliğini vurgularlar. Birincisi anlatımda geleneksel bir oluşum göstermesi; ikincisi de anlatımın en küçük unsuru olması. Rus formalistlerinden B. Tomachevsky'e göre; farklı eserlerde, tekrar tekrar karşımıza çıkan bölünmez, parçalanmaz tematik üniteler motif olarak adlandırılır. Stith Thmpson'a göre motif konu içinde devamlılık gösteren en küçük unsurdur. Max Luthi, motifi; hikâ-

ye etmenin itici ve sürükleyici güce sahip en küçük unsuru olarak tanımlar."[220]

Thompson'a göre yine de geleneksel olan her şey motif değildir. Bir kavramın motife dönüşmesinin belli koşulları vardır: Anlatıda belirli unsurlar, anlatıcılar tarafından kullanılmaya devam eder; onlar masalı oluşturan parçalardır. (Fakat) Bunlarda hatırlamaya değecek kadar özel bir ilginçlik olmalıdır. Örneğin Anne bir motif değildir. (fakat) Merhametsiz bir anne motif olur çünkü hiç değilse sıra dışı olduğu düşünülür. Hayatın sıradan eylemleri motif değildir. John giyindi ve kasabaya doğru yola çıktı demek hatırlanmaya değer, bağımsız bir motif sunmaz fakat kahraman görünmezlik şapkasını giydi, sihirli halısına atladı ve doğu güneş ülkesine ve ayın batısına gitti demek en az dört motif içerir: şapka, halı, sihirli bir uçuş macerası ve bilinmeyen bir ülke.[221]

Thompson'un tanımlamasında da açıkça görüleceği gibi gelenek ve sıra dışılık, motifin hemen göze çarpan, temel, ayırıcı özelliklerinden ilk ikisidir. Bu nitelik, dramatik bir tasarımda bulunan ilginçlik ve inandırıcılık özellikleri ile kapsamlı biçimde kıyaslanacak bir malzeme sunuyor olsa da kısmen diğer sanatlarla da benzerlik gösterir. Dolayısıyla gelenek ve sıra dışılık özellikleri, en az halkbilimsel motif kadar belki daha da fazla dramatik motifler ile bağlantılı görünmektedir. Çünkü dramatik motifin, metinde ne derece ilginçlik yarattığı, metnin estetik boyutunu ne derecede güçlendirdiği ve düşünsel boyutunu derinleştirdiği tartışmada yeni alanlar açar.

Thompson, üç motif kategorisinden bahseder. Bunlar:

1) Aktörler

2) Eylemlerin arka planındaki öğeler (büyülü nesneler, sıra dışı gelenekler, tuhaf inançlar vb)

3) Motiflerin büyük çoğunluğunu oluşturan tek tek olaylar. Biçiminde açığa çıkar.

Bu üç kategori, motif dağarcığının giriş kapısı niteliğindedir fakat yine de halkbilim açısından herhangi bir şeye niçin motif dediğimizi ya da tersine herhangi bir şeye niçin motif diyemeyeceğimizi tam olarak açıklamaz. Sınıflandırma Propp'un da Aarne Thompson'un çalışması üzerinden, kapsamlı biçimde incelediği gibi öylesine geniş bir alanı kapsar ki daha ilk bakışta örneğin, herhangi bir sözlü masaldaki tüm unsurların, rahatça bu kategorilerden herhangi birinin içine girebileceği görülür. Ya da masalda yer alan bir unsur, kategori maddelerinden (aktörler, öğeler, olaylar) birinin içinde, diğer iki

maddeye bir şekilde temas etmeden, bağımsızca var olamaz. Dolayısıyla motif kategorik yapıya rağmen daima ara bir sınıfta ve farklı unsurlarla karışmış görünür.

Sınıflandırma, net bir tanım yaratamayacak kadar geniş ve gevşek dokuludur. Bu sorunun en ileri örneği aşağıda aktarmaya çalışacağımız gibi ayrılamayacak şekilde, birbirileriyle kaynaşmış gözüken motif ve masal tipi ilişkisinde açığa çıkar. Bu karmaşık ilişkide motif ya yalıtılmış, kendi başına bir masal ya da bazen bir masalın oluşmasına yardımcı olan tuhaf, melez bir birime dönüşmüştür.

Thompson'ın saptadığı üç motif kategorisini yine de dram sanatı açısından değerlendirmekte fayda vardır. Çünkü daha önce de vurgulamaya çalıştığımız gibi dramatik eserlerin, halkbilimin sözlü kültür ürünleri gibi sınıflandırılmaya ihtiyacı yoktur. Thompson'a yöneltilen en ciddi eleştirilerin, bu üç kategorinin işlevi ve sınırları yönünde olduğu düşünülürse tiyatro sanatının bağımsız doğası, bunlardan muaf olması için yeterli malzemeyi sunar. Bir başka deyişle motiflerin, dramatik metin içinde karakterler, nesneler, durumlar, inançlar, belli çatışmalar biçiminde var olabilme ihtimali, üzerinde düşünmeye değer bir bakış açısı yaratır.

Ayrıca Thompson, masal ya da tipin göreceli olarak, sabit bir düzen ya da kombinasyona sahip belli sayıda motiften oluştuğunu söyler ve bu motifler için bazıları her zaman özgürce bir araya gelebilir mi? diye sorar: Motiflerin bazıları, tek motifli masal tipi olarak hayat süren, izole birimler midir?[222] Onun kendine yönelttiği bu can alıcı soru, sonradan bir kısım halk bilimcinin ciddi itirazlarının hedefi haline gelecektir. Çünkü masal tiplerinin sınıflandırılmasında, en küçük birim olarak motif parçacıklarının kullanılmasının bir başka olumsuz etkisinin motifi bağlamından kopuk, tümüyle bağımsız bütünlükler olarak görme eğilimi olduğu düşünülür. Dundes, folkloru, motif parçalarına ayırmanın en önemli sonucu, motifin tümüyle tecrit edilebilir bir birim olarak değerlendirilmesidir.[223] diyerek bu problemi açıkça dile getirmiştir.

Şüphesiz ki masal tiplerinin sınıflandırılması için ihtiyaç duyulan birimin motif olması giderek belki de motif aleyhine bir tür kalıplaşmaya yol açmıştır. Thompson'a göre masal tipi, bağımsız bir varlığı olan, geleneksel bir masaldır. Masal tiplerinin, motif olarak adlandırılan daha küçük birimlerden oluşan bir birim olduğu düşünülürse; motifler, masal tipleri olarak işlev görüyor demektir. Ve aslında: Geleneksel tiplerin büyük çoğunluğu böyle tek tek motiflerden oluş-

maktadır.[224]

Motif ve masal tipini birbirinden tümüyle ayırmak mümkün olabilir mi? Eğer bu, halkbilimin en zengin ürünleri sayılan masalların bir kez daha derlenmesi, ayrıştırılması ve sınıflandırılmasını gerektiriyorsa elbette olanaksız bir eylem anlamına gelebilir. Eğer söz konusu sınıflandırma, yeniden motif ile yapılacaksa halkbilimin ya daha iyi bir motif tanımına ya da sınıflandırmayı gerçekleştirecek farklı birimlere dahası çözümleme yöntemlerine ihtiyaç duyacağı düşünülebilir. Halkbilimde kıyaslamalı araştırmalar dikkatle tanımlanmış birimler gerektirir. Motif ve Aarne-Thompson masal tipolojisi bu ihtiyaçları yanıtlayamıyorsa yeni birimler gerekir.[225]

Dundes halkbilim çalışmalarının iki temel metodu (Karşılaştırmalı Metot ve Fin metodu) üzerine kaleme aldığı makalesinde, halkbilimcileri ilgilendiren yazılı metinlerin, sadece belirli bir geçmişe dek uzanıyor olmasını ve sözlü masalların doğal olarak, yazılı tarihten önceye dayamasını, halkbilimcinin ebedi açmazı olarak vurgular ve belli bir halk masalı hakkındaki tüm gerçekleri keşfetmenin bile imkânsız olduğunu söyler. Thompson'un aksine, o, halk bilimin malzemesiyle ilişkili olarak ümitsizliğini belirtir ve alanın, kendi içine kapalılığını dile getirir: Tahmin edildiği üzere, bir tür olarak halk masalının anlamı hakkında güvenli bir şekilde spekülasyon yapmadan önce, bütün halk masallarının karşılaştırmalı çalışmalarının sonuçlarını beklememiz gerekir. Stith Thompson bununla ilgili şunları söyler: Folklorcu masalın geçmişi ile ilgili bütün gerçekleri keşfetmek için en iyisini yapmaya çalışırken, psikolog, sosyolog ve antropologun çalışacağı kadar bir alan bırakmalıdır. Yazılı kayıtlar sadece belirli bir geçmişe gittiği, sözlü masallar ise açıkça yazılı dillerden önceye rastladığı için folklorcunun belli bir halk masalı hakkındaki bütün gerçekleri keşfetmesi açıkçası imkânsız gözükmektedir. Bu yüzden, Thompson'un deyimiyle, psikologların, sosyologların ve antropologların halk masallarını araştırmalarını hoş karşılayacakları bir zaman, hiçbir zaman olmayacaktır.[226]

O halde halk masallarının değilse bile motif kavramının farklı disiplinler tarafından tanımlanması ihtiyacı bir gerekliliktir. Değilse halkbilim oldukça derin ve köklü bir geçmiş içinden çekip aldığı, harmanladığı fakat bir türlü sınırlarını çizmeyi başaramadığı belirsiz bir alanda, bir malzeme yığınının ortasında kalmaya devam edecek görünmektedir. Bu durumun tiyatro sanatında sınırları iyi çizilmemiş ve dramaturjik incelemelere eklenmemiş dramatik motifin yara-

tacağı sorunlara oranla çok daha vahim sonuçlar doğuracağı bile iddia edilebilir.

Masal tipi ve motif arasındaki ilişkinin, halkbilimin temel problemlerinden biri olduğu aşikârdır. Dundes, Thompson, Propp, Honti gibi alanın belli başlı isimleri, yürüttükleri çalışmalarla bu probleme çeşitli yönlerden katkı sağlamış ve itirazlarda bulunmuş olsalar da sonuç olarak, motif ve masal tipi arasındaki organik bağ fikrini benimsemişlerdir. Dundes bu konuda: halk masallarında tip ya çeşitli motif kombinasyonlarından ya da çok sayıda varyanttan oluşmuştur"[227] saptamasını yapar. Aarne ve Thompson'un hem ayrı ayrı gerçekleştirmiş oldukları çalışmalar hem de Aarne-Thompson Katalogu ana çerçevesi itibariyle sözlü masalları sınıflandırmayı ve bunu yaparken de masallarda açığa çıktığını gördükleri motifleri saptamayı hedefler.

Dundes de tıpkı Propp gibi: halk masalı çözümlenmesi meselesinin kalbi neyin sabit neyin değişken olduğunu belirlemektir" saptamasıyla motifi de kapsayan bir çıkış noktası sunar. Macar halkbilimci Honti'nin bir birim olarak masal tipi hakkındaki tanımlaması, Dundes'in fikrinin ana eksenini oluşturur: Honti, masala bir birim olarak bakmanın üç olası yolu olduğunu söyler. Bunlardan ilki, belli sayıda motifin bir araya getirilmesidir. İkincisi bir bütün olarak diğer masal tiplerinden ayrılır. Üçüncüsü, masal tipi varyant olarak adlandırılan çeşitli şekillerde ortaya çıkan bir özdür. Honti, tümüyle morfolojik açıdan masal tipinin sadece diğer masal tipleriyle karşılaştırıldığında ortaya çıkan, biçimsel bir birim olduğuna dikkat çeker.[228]

Bir başka deyişle motifler, masalların kuruluşunda sabit bir yapı içinde düzenlenirken kendi içlerinde son derece çeşitli ve birbirlerinden farklı özellikler gösterirler. Böylece farklı kültürler açısından, farklı zaman dilimlerinde ve coğrafyalarda içeriği daima değişen fakat yapısı (biçimi) hep aynı kalan sonsuz sayıda masal üretmek olanaklı hale gelir.

Bu yaklaşım aynı zamanda, her kültürde birbirine çok benzeyen ancak o kültürün kendi özsel niteliklerine göre biçimlenmiş yani aslında son derece farklı/benzer masalların (sözlü gelenek ürünlerinin) nasıl ortaya çıkabildiğine de (hatta çıkmaya devam edeceğine) bir yanıt olabilir. Böylece Jung'un ortak bilinçaltı hâlâ yaşamaya devam ediyor ve insanlık, ortak bir kültür mirasının parçası olacak eserleri ister bilinçli isterse bilinçsiz bir şekilde üretiyor diye düşünülebilir. Ayrıca hem motif hem de sabit yapının kendisi, kültürün

belki de en saf ürünleridir. Tıpkı dil gibi belli sayıda sözcük ve uzlaşıma dayalı bir yapı ile sonsuz sayıda cümle kurmaya, söze ve yazılı metne dahası yeni diller üretmeye (örneğin sanat) olanak verir:

Aarne-Thompson masal tipolojisinin içerik yani değişken üzerine temellendiği görülür. Tabii ki ister tip isterse motif olsun geleneksel anlatıları sınıflandırmanın temel amacının ister analitik çözümleme isterse doğru bir envanterini çıkartma amaçlı olsun tam bir kaynak oluşturmak olduğu açıktır. Bu iki indeks böylelikle doğru bir terminoloji oluşturulmasını destekler ve geleneksel kurgunun ulaşılamayan deposunu açan anahtarlar olarak işlev görürse amacına ulaşmış olacaktır. Bununla birlikte olan şey bu takdire şayan indeksin bir tür tipoloji olarak düşünülmeye başlanmasıdır.[229] Fakat Propp'un, Morfologiya Skazki (Masal Biçimbilimi) adlı eserinde Peri masalları yapısal olarak incelenirken, masal çözümlemelerine ilişkin şu ana dek değindiğimiz yöntemlerin aksine motiflere dayalı, tematik yaklaşım kullanılmaz Genel olarak açıklamaya çalıştığımız gibi tematik yaklaşım içerik üzerine kuruludur ve hem Aaerne'nin hem de genişletilmiş Aarne-Thompson Katalogunun temel metodudur. Oysa Masal Biçimbilimi adlı eserinde Propp masalları yapı bakımından incelemiştir: İncelemeye aldığı metinlerden yola çıkarak olağanüstü masalların çok renkli çeşitliliği ile tekbiçimliliği olmak üzere iki temel özelliğine dikkati çeken Propp, öncelikle masalların oluşturucu bölümlerini tespit etmiş, ardından bu bölümleri göz önünde bulundurarak masalları birbirleriyle karşılaştırmıştır.[230]

Propp'un Peri Masalları incelemesi, Peri Masallarıyla, Aarne'nin 300 ve 749 numaralar arasında sınıflandırarak, Sihir Masalları adını verdiği, masalları kapsamaktadır. Bu iki türün içerik açısından son derece benzer olması V. Propp'un çalışmasını kolaylaştıracak ve ona yöntemini rahatça uygulamasını sağlayacak bazı avantajlar sunmuştur. V. Propp'un nihai amacı peri masalını onu oluşturan parçalara göre tanımlamak ve bu parçaların birbirleriyle ve bütünle olan ilişkilerini göstermek idi.[231]

Bir eylemin, anlatım sürecindeki yerinden bağımsız tanımlanamayacağını dile getiren Propp, Dundes'e göre; bir tek bu ifadeyle bile halkbilimini tecrit edilmiş motifler açısından değerlendirmenin yanlışlığını ortaya koymuş oluyordu. Aslında Propp'un üzerinde dikkatle durduğu husus, halk masallarında işlevsel unsurları saptamak ve bu masallarının tıpkı dilin yasaları gibi işleyen ve sonsuz sayıda çeşitliliğe olanak sağlayan sabit düzenini keşfetmekti. Onun bakış

açısına göre, her biri ayrı bir tip altında sınıflandırılmış olan fakat esas itibariyle birbirine çok benzeyen motiflerle yüklü masalların doğru bir değerlendirilmesi ancak sabit ve değişken unsurları saptamakla mümkün olabilecekti. Bu sebeple Propp, tipolojinin temel birimi olan motifleri bir başka kavramla daha işlev kavramı ile destekleme yöntemine başvurur ve işlevin dramatik bir karakterde nasıl saptanabileceğini göstermek için dört ayrı peri masalından alıntıladığı malzemeyi aşağıdaki gibi çözümler:

1-Kral kahramana bir kartal verir. Kartal kahramanı (alıcı) uzağa, başka bir krallığa taşır.

2- Yaşlı bir adam Sucenko'ya bir at verir. At Sucenko'yu uzağa başka bir krallığa taşır.

3- Bir büyücü Ivan'a küçük bir kayık verir. Kayık onu başka bir krallığa taşır.

4- Prenses Ivan'a bir yüzük verir. Yüzükten çıkan genç adam onu uzağa, başka bir krallığa taşır.

Dramatik karakterler değişse de işlevin aynı kaldığı görülüyor. Yapısal olarak, kahramanı başka bir krallığa taşıyan şeyin bir kartal, at, kayık ya da insan olması önemli değildir.[232] Halkbilim açısından işlev, dramatik karakterin eylemidir ve bu eylem ancak olaylar dizisi içindeki bağlamına göre anlamlandırılabilir. İçeriği oluşturan halkbilimsel motifler masalların değişken unsurları iken işlev; sabit düzen ya da başka bir deyişle kurucu yasadır. Çeşitliliği motifler sağlar fakat masalın belli bir noktadan hareketle, belli bir amaca doğru ilerlemesi ve sonlanması işlevin dinamik doğası sayesinde gerçekleşir. Elbette burada dikkat çekici nokta, daha önce tematik yöntemde hiç vurgulanmayan bir şekilde; motifin eylemden soyutlaması ve salt karakter ya da nesneye (büyülü nesneler, hayvanlar vb.) indirgenmesidir.

Propp'un çalışmasından haberdar olmayan Honti, bir tipin parçası olması dışında motifi kavramanın güç olduğunu söylemişti ancak Propp daha da ileri gitti. En küçük birim sadece bir tipin parçası olarak değerlendirilmeyecektir. Onun tip içinde ortaya çıktığı yere göre de değerlendirilmesi gerekir. Çözümlemesinin bir sonucu olarak Propp, Aarne-Thompson masal tipinin yerini alacak yeni bir birim geliştirmeyi başarır: Benzer işlevler sergileyen masallar, tek bir tipe ait olarak değerlendirilebilir. Bu temelde, bir tip indeksi; özünde muğlâk ve geniş olan konu özelliklerinden ziyade gerçek yapısal özelliklere dayanarak oluşturulabilir. Eski en küçük birim, motif ve

yeni en küçük birim, işlev (…)[233]

Dundes açısından bu durum; halk masallarında sadece motifleri araştırmanın, araştırıcıyı yanlış sonuçlara götürebileceği anlamına gelmektedir. Halkbilimcilerin belli bir motifin her ortaya çıkışını aynı önemde görme alışkanlığına sahip olduklarını belirten Dundes, belli bir motif saptandığında, onun hangi işleve (Motifem) hizmet ettiğini bulmanın asıl önemli olan şey olduğunu vurgular. Sadece aynı motifin farklı işlevlerde kullanılması değil farklı motiflerin aynı işlevde kullanılmasının da önemli olduğunu söyler. Dolayısıyla belli bir işlev için sayısız motif uygun olabilir: Motiflerin yer değiştirmesinin bir örneği Potiphar'ın karısının hikâyesinin değışık versiyonlarında görülebilir. Bu anne figürün baştan çıkarmaya çalıştığı oğul figürüdür. Oğul figürü reddettiğinde anne figürü oğul figürünü ona tecavüz etmeye kalkmakla suçlar. Bunun üzerine baba figürü oğul figürüne ceza verir. Pek çok versiyonda ceza körlüktür. Aslında bir unsurun öykü yapısını değiştirmeksizin bir diğerinin yerine geçebilmesi mümkündür. Bu ışıkta Potiphar'ın karısının öyküsünün ilginç Yunan versiyonu daha anlaşılır olur. Amyntor'un oğlu Phoenix babasının metresi Phthia tarafından tecavüzle suçlanır. (Baba) Metresinin sahte baştan çıkarma suçlamasının etkisiyle oğlunu kör eder ve çocuğu olmasın diye lanetler. (…) Propp'un işaret ettiği gibi anlatıcı görünürde belli bir motifem dizilimi içinde yaratsa da, dramatik karakterlerin özelliklerinin ve adlarının seçiminde tamamıyla özgürdür. motifemic örüntünün kültürün bir alanından diğerine değişip değişmediği henüz belirlenmemiştir. İlkel kültürlerin halk masallarında böylesi bir örüntünün olup olmadığı bile bilinmemektedir. Herhangi bir kıyaslamalı incelemeye gitmeden önce tüm kültürlerdeki her tür halk masalının motifemic çözümlemesi yapılmalıdır.[234]

Propp'un çalışmalarıyla, masal tiplerinin, motifler dışında farklı birimler aracılığıyla sınıflandırılması çabaları, sadece masal tipolojisine bir katkı sağlamamış motife de görece bir bağımsızlık kazandırmış görünmektedir. Böylelikle uzun süren tip ve motif benzerliğini sonlandırmak, ikisinin yollarını birbirinden ayırarak bir bakıma sabit kesişme noktalarını daha net biçimde tespit etme olanağını sunmuştur. Yine de halk bilim açısından özelleşmiş, derinlikli bir motif çalışmasının her zaman gerekli olduğu son derece açıktır. Aslında Dundes, yapısal olarak temellendirilmiş masal tipolojisinin,Thompson'unki gibi pratik bir indekse olan ihtiyacı hiçbir

biçimde ortadan kaldırmadığını söylese de dolaylı olarak yeni bir çalışmaya olan ihtiyacı vurgulamış olur.

Sonuç olarak; halkbilimin motif kavramına ilişkin bir çalışma için son derece büyük olanaklar sunduğu açıktır. Bu olanakların bir bölümü dramatik bir tasarımda motifin kullanılışına dair pek az ipucu barındırsa ya da halkbilim incelemelerinin bir kısmı kendi içinde nispeten karşıt bakış açıları taşısa da ele alınışındaki ciddiyet açısından motifin halkbilimin vazgeçilmez bir unsuru olduğu ortadadır.

Halkbilimsel motifler, geleneğin dolayımsız örnekleri olmaları bakımından sözlü masallarla sürdürülen çalışmalar aracılığıyla, aslında yine en sağlam biçimde insanlığın en eski kaynaklarıyla bağlantı kurmasını sağlıyor görünmektedir. Bireysel bir yaratının eseri romanlarla, çağdaş, dramatik metinlerin özgür ve esinlenmeye açık doğası belki bize halkbilimsel motifi kavrama ve o eski kaynaklara dönme açısından bu masalların sunduğu olanakları veremeyecektir. Fakat tragedyaları ya da klasik eserlerin pek çoğunu kavrarken, hâlâ geleneğe, mitlere, efsanelere ya da destanlara ihtiyaç duyduğumuzu hatırlamak gerekebilir.

Herhangi bir disiplin altında motif kavramını incelemek, çok çeşitli yöntemler gerektirse ve çoğu kez bilimsel açıdan farklı sonuçlara varılacak olsa da olabildiğince zenginleştirilmiş bilimsel bir çalışma için değişik disiplinler altında belli araştırmalar yürütmek, alan taraması yapmak her zaman yararlıdır.

Bir örnek oluşturması ve halkbilimsel motif ile dramatik motifin ortaya çıkış biçimleri arasındaki farkı ve benzerlikleri ortaya koyması açısından Alptekin'in Halk Hikâyelerinin Motif yapısı adlı çalışması bu açıdan yararlı olabilir: Hikâye etmenin en küçük unsuru şeklinde tarif edebileceğimiz motif kavramı üzerinde şimdiye kadar pek çok şey söylenmiştir. (…) Halk nesrinde motif olabilmesi için olağan üstülüğün olması gerekmektedir. Bu olağanüstülük kahramanda, olayda, zamanda, mekânda kısacası nesirdeki her türlü olayda karşımıza çıkabilir. (…) Konumuz halk hikâyesi olduğuna göre bu türün en derli toplu motif araştırması tarafımızdan hazırlanmıştır.[235] Ayrıca Alptekin, Thompson tarafından hazırlanan bazı motif gruplarının, halk hikâyelerinde bulunmadığını belirtir ve konuya şöyle açıklık getirir: Eğer halk hikâyesi masal kaynaklı ise motif yönünden zengin değilse motif itibariyle zayıf kalmaktadır.[236]

Dolaylı bir şekilde de olsa halk hikâyelerinde sıkça karşımıza

çıkan ve oldukça önem taşıyan Hayvan Motiflerinden, atın Peter Shaffer'ın Küheylan oyununu, Sütnine figürünün, Seneca'nın Phaedra'sında, Phaedra'nın sütninesini çağrıştırdığını düşünebiliriz. Başka bir deyişle atı ya da sütnineyi niye yadırgamadığımızı, eskiden beri biliyormuşçasına nasıl kabul ediverdiğimizi açıklayabileceğimiz sağlam zemini, insanlığın bu ortak kültüründe bulabiliriz. Bu noktada Sakaoğlu'nun saptaması ihtiyaç duyduğumuz çerçeveyi çizer. Sakaoğlu türlerin benzerliğini açıklamak için, türlerden ya da benzer motiflerin ortaklığına yol açan nedenlerden değil onları dinleyenlerden yola çıkar ve türsel benzeyişin sebebini aynı insanlar diye tanımladığı, sürekli değişen fakat bir boyutuyla hep aynı kalan dinleyicide bulur. Masalların, efsanelerin, mitolojik öykülerin, destanların dinleyicileri aynı insanlardır. Böylelikle türler arasında ve motiflerin türsel geçişlerinde benzerlikler kaçınılmaz olur: Efsane motiflerinin bazıları masal motifleriyle paralellik gösterir. Bunlar dini masallar adı verilen efsanelerin dışında kalan metinlere ait benzerliklerdir. Masal, efsane, mit ve hikaye gibi halk anlatmalarının aralarında diğer bazı hususiyetlerinde olduğu gibi motifler açısından da bir paralelliğin olması tabiidir. Bütün bu halk anlatmalarının dinleyicileri hemen hemen aynı insanlardır. Bu bakımdan anlatıcılar benzer motifleri değişik türlere yerleştirmekte fazla bir güçlük çekmemişlerdir.[237]

Edebiyat, halkbilim veya tiyatro sanatı ve bu türler içinde açığa çıkan motiflerin benzerliği konusu, olasılıkla kendi başına bağımsız bir araştırmayı hak eder. Ancak insanlığın ortak kültürüne verdiği önem açısından Boratav'ın edebiyat ve halkbilim karşılaştırması oldukça dikkate değerdir. Boratav, Halk Edebiyatı – Edebiyat Münasebetinin Ana Meseleleri adlı makalesinde (İnsan, Sayı 3, Haziran 1938) konunun sınırlarını şu sözlerle çizer: Bundan evvelki yazımda da bir vesile ile söylediğim gibi edebiyat eserleri, menşelerinde, halk edebiyatı eserlerinden başka şey değillerdir. Sanat eseri, folklorik – maşeri karakteri taşıyan eserin git gide ferdi unsurun çoğalması suretiyle tekâmülünden ibarettir. Bu tekâmülün başlangıcının ve seyrinin tetkiki en umumi manasıyla bir edebiyat ve kültür tarihi meselesidir. (…) Halk edebiyatı ile edebiyatın tesir münasebetine gelince: Bu da her tesir münasebeti gibi iki safha arz eder. Halk edebiyatı ferdi edebiyat tekevvün ettikten sonra zaman ve şartlara göre az veya çok bu edebiyat üzerinde tesirini göstermekte devam eder. Bu tesirin asgariye indiği devirler olduğu gibi yüksek kültür edebiyatının halk edebiyatına tesir ettiği de vakidir.[238]

EDEBİ MOTİF

Edebiyat da tıpkı tiyatro sanatı gibi motifleri incelemek için oldukça geniş imkânlar sunar. Herhangi bir eserde ortaya çıkan edebi bir motifin, estetik değerinin hangi ölçütlere göre tespit edileceği ve iyi bir motif örneği yaratabilmek adına yazarın hangi ilkelere uyması gerektiği sorunu da yine, en belirgin biçimde edebiyatta kendini gösterir. Nasıl ki dramatik metinde, güçlü bir çatışma, birbirine yakın kuvvetler arasında kurulur ve böylesi bir denge, güçlü bir aksiyon yaratıp, estetik bir kaideye dönüşebilir ise motifler söz konu olduğunda da benzer şekilde genelleştirilip, ilkeleştirilebilecek bazı yasaların varlığından söz edilebilir. Örneğin eserin teması ile doğrudan ya da dolaylı ilişkisi bulunmayan, üstünkörü seçilmiş ve metne eklemlenmiş bir motifin o eser içinde belli bir değeri olmaz. Ne kadar etkileyici olursa olsun, metne organik şekilde dâhil olmayan bir motif hem yapısal hem de estetik işlevini az çok yerine getirse dahi kolaylıkla, metinden çıkartılıp atılıverecek bir fazlalıktan başka bir anlam da taşımaz. Bu sebeple motiflere ilişkin belli estetik ölçütlerin bulunduğu ve onlara uymanın, eser açısından olumlu sonuçlar doğuracağı açıktır.

Freedman'ın, The Literary Motif: A Definition and Evaluation (Edebi Motif: Bir Tanım ve Değerlendirme) adlı makalesi hem bir edebi motif tanımı sunması hem de edebi motifin varlığını belli yasalara bağlaması bakımından yönlendiricidir ve bu faktörler beş madde altında gruplandırılabilir. Bunlardan ilki motifin tekrar sıklığıdır, diğerleri kaçınılabilirlik ve ihtimal dışılık. Motifin eserdeki gücünü, ortaya çıktığı bağlam ve bu bağlamın önemi belirler. Örneğin çalışmanın doruk noktalarının çoğunda ya da tümünde ortaya çıkan bir motif her zaman daha etkili olur. Dördüncü faktör, tüm motif örneklerinin bir bütün olarak, motifin temel amacına uygunluğu ile ve onların tanımlanabilir oluşları ile ilgilidir. Ayrıca tutarlı bir birim içinde bütünleşme dereceleri gözetilir. İşlevi sembolik olan motifleri ilgilendiren beşinci ve son faktör ise motifin sembolize ettiği şeye uygunluğunu dikkate alır.[239]

Edebiyatta, iyi ele alınmış bir motifin gerçekten ne kadar yaygın bir onay gördüğü anketçilere has bir sorudur. Fakat sadece kendi adıma konuşsam da bence belli bir çalışmada yukarıda önerilen kriterleri uygun bir biçimde yerine getiren bir motifin keşfi, kavrayışı

geliştirdiği kadar değerlendirmeye yardımcı olur ve yargıyı değiştirmeyi sağlar. O zaman soru şudur: Neden? Hangi anlamda motifi açıklanabilir şekilde bir değer terimi olarak görebiliriz?[240]

Edebiyat alanında da motif incelemelerinin tarihi çok eskilere gitmez. Özellikle edebi metinler üzerinden yürütülen detaylı motif analizleri ancak yetmiş-seksen yıllık bir geçmişe dayanır. Yine de genel olarak, motifin işlevine dair pek çok tartışma yapılmıştır: Eleştirmenlerin çoğu öncelikle dil ailelerinin metaforik üyeleri üzerine yoğunlaşmış olsalar da mecazi olanlarla birlikte edebi bileşenlerin yine de daha açıklayıcı olabilecek geniş bir birim oluşturdukları aşikardır. Ve düz anlamlı (literal) olanı mecazi (figurative) olanla tek bir aile biriminde birleştirdiğimizde belki en doğru biçimde, edebi motif olarak adlandıracağımız şey ortaya çıkar.[241]

Freedman'a göre motif, mecazi, metaforik her türlü edebi bileşenin dahil olduğu geniş bir birimde, düz anlamlı (literal) olanla mecazi (figurative) olanın birleştiği tek bir ailede yer alır. Dolayısıyla motif ne tek başına mecazi ne de düz anlamlı bir sözcüktür. Her iki kutbu da kapsayan fakat yine de bağımsız bir içeriğe sahip, soyut bir kavramdır. Sembolik ya da metaforik değeri ise edebi motifi bir sembol ya da metafora dönüştürmez. Fakat bu nitelikler daha ziyade onun lehine işler ve motifi çok çeşitli katmanlarda, çeşitli işlevler için kullanmaya olanak verir.

Edebiyatın motif kavramına yaklaşımı halkbilim ile kıyaslandığında oldukça farklıdır. Halk bilimin kıyaslamalı yöntemi, motifi ortaya çıktığı yapı içinde kısmen soyutlamış ve onu büyük oranda sınıflandırıcı bir araca dönüştürmüştür. Bu durum halkbilimsel motife kısmen bağımsız bir nitelik kazandırmış olsa da onu, daha geniş gruplar ya da sanat türleri içinde tanımlamamıza yardımcı olacak özel niteliklerin uzağına itmiştir. Dolayısıyla motif, halk bilim açısından hâlâ bir tür sınıflandırma birimi, masal tipi ya da belirli kalıplardır. Bununla birlikte edebi motife daha başlangıçta büyük bir değer yüklemek de yanıltıcı olacaktır: Bence de belirli bir çalışmada, ayrıntılı bir motifin varlığının çalışmanın değerini arttıran bir şey olduğunu varsaymak oldukça otomatik bir eleştirel yaklaşımdır. Fakat aynı zamanda bu yaygın inanışın arkasındaki sebepleri araştırmanın mantıklı olduğunu düşünüyorum. Bir yazarın motif kullandığını göstermek ya da motifin varlığının bir değer olup olmadığını veya en azından niçin bir değer olduğunu incelemeksizin çalışmanın kavrandığını göstermek yeterli değildir.[242] Bir sanatçının bağlantısız

bir yaratım süreci içerisinde, bilinçli bir müdahale ya da esinlenme ile kendiliğinden motife yönelişi çoğu kez halkbilimsel motif tanımıyla çelişir ya da başka bir deyişle onunla tam olarak örtüşmez. Örneğin halkbilim çalışmalarında açıkça gördüğümüz gibi birden fazla masalda yer alan geleneksel bağı kuvvetli herhangi bir motif, tekil, bağımsız bir yaratımda, örneğin bir öyküde bir kez ortaya çıkan motif parçacığı ile aynı anlamı ifade etmez. Oysa özgün bir çalışmadaki, tekil motifin de sözel bir model oluşturabileceği ve ona edebi kimliğini veren niteliğin bu sözellik olduğu düşünülmeye değerdir. Çünkü motif olasılıkla edebi bir çalışmada tekrarlayan tek bir nokta, hep aynı şey, tek bir işaret olmaktan ziyade, daha çok metnin her yönünden gelen ve her yönüne dağılan sayısız uzantının, göndereninin, işaretin, simgenin düğümlendiği, biraz daha karmaşık bir bağlantılar demetidir ve gelenek bağlantısı varsa bile bu nitelik hemen göze çarpmayacak kadar derinde kalmıştır. Edebi motif de sembolik bir figürden, nesneden veya olaydan beslenmiş olabilir. Ancak edebi motifin sembolik bir karakter edinmesi, onun kendine has, özsel niteliklerini yitirdiği ve tümüyle bir sembole dönüştüğü anlamına gelmez. Sembol ve sembolik bir şekilde açığa çıkan edebi motif arasında daima, onları bütünüyle birbirine dönüşmekten alıkoyan farkların bulunması gerekir. Örneğin sembol çoğu kez tek başına ortaya çıkabilir. Bir bayrağın, savaştan çıkmış bir şehrin üstünde tütmekte olan dumanın ya da bir geminin ardından sallanan bir mendilin böylesi tek seferlik, sembolik bir değeri vardır. Bizim, beyaz bayrağı, dumanı ya da sallanan mendili kavramak için özel, metnin içinde oluşturulmuş göndermelere ihtiyacımız olmadığı gibi, bunların belli bir anlama kavuşmak için bir bağlantılar demeti içinde, defalarca işlenmeye ve tanımlanmaya da ihtiyaçları yoktur. Aralarında büyük kültürel farklar olmadığı müddetçe, evrensel diyebileceğimiz niteliklerle donanmış olan semboller her ulus ya da kültürden okuyucuya kendini az çok anlatır.

Bununla birlikte edebi motif, sembolden beslenmeden, sadece o eserin içinde, bağlantılar demetiyle anlama kavuşmuş bir şeklinde de açığa çıkar. Böylelikle o eserdeki varlığını bir dereceye kadar bu bağlantıların (tekrarlar, göndermeler, geri dönüşler, hatırlatmalar vb.) yarattığı anlama borçlu olur. Sembol, simgesel olarak yerine geçtiği şeyin bir işareti olmaktan ötürü bulunduğu yerde etkin iken edebi motif etkisini bütün bir eser üzerinde, onu boylu boyunca aşarak gösterebilir. Sembol çoğu kez herhangi bir özel sebep olmaksızın

yerine geçtiği şeyi, dolaysızca, kestirme bir yoldan, tek seferde, bütünüyle aktarır. Dolayısıyla bir sembolle karşılaştığımızda aslında çok önceden tarif edilmiş bir şey ya da bir olayla karşılaşmış oluruz. Sembol diğer pek çok unsura göre anlatım ve tanımlama açısından en ekonomik birimdir. Örneğin France'ın Kırmızı Zambak[243] romanında, romana adını da vermiş olan bu çiçek, daha ilk sayfalarda, sembolik anlamıyla ortaya çıkar:

Çanlar, şarkılar söyler dualar eder gibi,
Heyecandan sarsılan göklere haykırırken:
Selam sana, ey Meryem!
Genç kız çıkmış bahçeye elmalara bakmaya
Titriyor birden bire meleğin geldiğini
Görünce. Melek ona bir **zambak** uzatıyor
Koklar koklamaz sanki ölmek isteyeceği
Kıpkırmızı bir zambak[244]

Zambağın, Hıristiyan inancın sembolik evreninde, Hz. Meryem'in koklayarak hamile kaldığı çiçek olduğu, pek çok anlatıda zambağın daima bu gönderme ile sembolleştiği açıktır. Dolayısıyla zambak, France onu bir romanda kullanmadan çok daha önce bambaşka bir düzlemde tanımlanmıştır. Oysa bir motif zaman zaman tarif edilmiş bir şey olarak ortaya çıkabilmekle birlikte (örneğin: masal tipleri ya da halk bilimsel motif veya intikam motifi türünden bir kalıp) edebi bir eserde, konunun ya da temanın destekleyici bir parçası olarak, bağımsızca da ortaya çıkabilir. Bu açıdan sembol yalnız içinde yer aldığı bağlamdan sorumlu iken edebi motif, eserin genel yapısını, sanatçının yaklaşımını, eserin doğasını belirleyen hayati bir unsura dönüşür.

Edebi motif de tıpkı dramatik motif gibi öyküye, karakterlere, eserin genel düşüncesine, toplumsal ya da düşünsel boyutuna, ana fikrine ya da mesajına dair ayrıca bir şeyler söyler ya da söylenmiş olanları vurgulu ve estetik bir biçimde tekrarlayarak, güçlendirir. Freedman'ın ifade ettiği gibi; okuyucuya olayların, ona belki doğrudan söylediğini, incelikle söyler. Bunu gerçekleştirirken de belli koşullar altında hareket eder. Bu koşullar da belli başlıklar altına yerleştirilebilir:

1) Motifin içinde yer aldığı bağlantılar demeti (tekrarlar, göndermeler, geri dönüşler, hatırlatmalar vb.)
2) Olasılık ve ilginçlik
3) Motifin eser içindeki bağlamı

4) Tutarlılık

5) Esere uygunluk

Edebi motifin bir eser içinde, birden fazla noktada fakat hep aynı şeyi hatırlatmak üzere ortaya çıkarken oluşturduğu yapıya bağlantılar demeti adını verebiliriz. Bağlantılar demeti motifin edebi değerini ve etkililik gücünü belirler, onun derinlikli ve tamamlanmış, estetik bir unsur olmasına yardımcı olur. Freedman bu durumu: ortaya çıkış sıklığı ne kadar fazlaysa, okuyucu üzerinde etkisi olasılıkla o kadar derin olur[245] diyerek formüle eder. Şüphesiz ki güçlü vurgular, okuyucunun sözü edilen şey ile sıkça belli bir yoğunluk derecesinde, farklı düzlemlerde karşılaşması anlamına gelir ki bu durum edebi motifin, eser içindeki gücünü arttırır. Yine de motife edebi değer katacak düzeyde bir bağlantılar demeti oluşturmanın önkoşulu diğer ilkelerle de ilintilidir. Nasıl ki dramatik metinde, zayıf karşıtlıklar üzerine kurulmuş bir çatışma, doğal olarak kişileştirmenin de zayıflamasına yol açacaksa, yeterince ilginç ya da tutarlı olmayan edebi bir motif de ne kadar sık tekrar edilirse edilsin yine de etkililiğe ulaşamayacaktır. Bu açıdan, diğer ilkeler ile çelişen fakat durmadan ortaya çıkan bir motifin tekrar sıklığının tam tersi bir etki yaratacağı ve eserin ana fikrini, yapısını zayıflatacağı dikkate alınmalıdır.

Edebi bir eser de tıpkı dramatik metin gibi belli bir fikrin üzerine kurulur. Bu fikri ortaya çıkartacak, güçlendirecek ve ondan estetik haz almamıza olanak sağlayacak çeşitli araçlar, öncelikle türün kendi araçlarıdır. Edebi motifler ancak uyumlu bir şekilde bunlara bağlanma başarısı gösterdiğinde ve uygun bir ölçüde metne eklemlendiğinde asıl amacına ulaşır. Dolayısıyla, edebi bir motifin, genel yapı boyunca ortaya çıkan tekrarlarından ziyade öncelikle belli bir fikrin etrafında örgütlenmiş halde bulunan temel yapılara uyumu ve onları ne derece güçlendirdiği önemlidir.

Pospelov, Edebiyat Bilimi adlı çalışmasında, edebi eserlerde fikri yaratan asıl unsurlar üzerinde ayrıntılı şekilde durur. Ona göre: Bir edebiyat eserinin fikri, onun içeriğini oluşturan tüm yanların yani konu bütününün, sorunsal yanın ve gösterilen yaşama ilişkin düşünsel heyecansal değerlemenin birliğidir. Demek ki fikir yazarın hem karakter seçimini hem de onların yorum ve değerlemesini belirleyen imgesel, heyecansal ve genelleyici düşünüdür. (…) Demek ki, bir eserin fikir içeriğinin tüm yanları -konu bütünü, sorunsal yan ve düşünsel değerleme- bir organik birlik oluştururlar. Dolayısıyla tekil bir eserin içerik çözümlemesini yapma süreci içinde bunları birbirin-

den ayırmak olanaklı ve gerekliyse de genelde bu yanlar birbirinden asla ayrılmazlar.[246]

Olasılık ve İlginçlik, edebi motifin estetik bir değer yaratmasında en etkin niteliklerdendir. Olasılık o motifin, eser içinde açığa çıkma ihtimalinin uygunluğu ile ilgilidir. Dolayısıyla sanatçının daha ziyade bilişsel boyutuyla ilgilidir ve onun yarattığı motif ile eserin iç ve dış koşullarını nasıl oluşturduğunu ve bunu nasıl uyguladığını gözler önüne serer. Ortaya çıkma olasılığı iyi dengelenmemiş edebi motif de güçsüz kalır. Olasılık, dramatik metnin terminolojisi içinde inandırıcılık ilkesi ile örtüşür ve görevlerinden biri ilginçliğin dengelenmesidir: Açık ki bir gönderme, belli bir bağlamda ne kadar sıra dışı ise bilinçle ya da bilinçaltından okuyucuyu çarpma ihtimali de o kadar çok olacak ve etkisi büyüyecektir. Örneğin okuyucu farkına varmadan bir davulcu göndermesini es geçebilir. Fakat okuyucunun A Sentimental Journey ve Tristram Shandy'de oldukça yaygın olan ve acıma duygusunu, müzikal bir enstrümana benzeten bir metafordan etkilenmemesi pek olası değildir.[247]

Edebi motifin etkililiğini belirleyen üçüncü koşul bağlamdır. Bağlam edebi motifin ortaya çıktığı koşulların tümünü birden fakat özellikle en güçlü olanlarını işaret eder. Motif yer aldığı bağlamda hem etkin hem de edilgen bir konumdadır. Dolayısıyla hem ortaya çıktığı anın belirleyicisi olur hem de eserin bütünü içerisinde o anın özel konumundan etkilenir. Örneğin eserin doruk noktası, edebi bir motifin ortaya çıkması ya da tekrarlaması için en uygun koşulları yaratır. Benzer biçimde final ya da serim sahneleri de aynı niteliğe sahiptir. Bunun yanında, edebi motif anlamın pekiştirilmesinden de zıtlıklardan faydalanır: Uyuşmazlık nedir? Uyuşmaz olan olaylar temelde bir karşıtlık içerirler. Görünüşte ilişkisiz ve dahası birbiriyle çelişki içindeki fikirler aralarında bir ilişkiyi ima edecek ya da belirtecek şekilde zamanda veya mekânda bir araya getirilirler. Bu ilişkinin doğası anında kavranamadığında durumu saçma olarak adlandırırız. (…) Uyuşmazlıklar aslında ne kadar saçma olurlarsa olsunlar bir anlama ve amaca sahiptirler. Uyuşmazlıklar üçe ayrılabilirler: Birincisi; Ussal ve Anlamlı, Us dışı ve Anlamsız ancak amaçsız değil üçüncüsü ise Usdışı ve Görünürde anlamsız.[248]

Bir düğün sahnesinin ardından gelen ölüm sahnesi, haksız kazancın kayıpla sonuçlanması, kavuşma ve ayrılık anları, barış ve düşmanlık türünden duygusal açıdan son derece etkili olabilecek, sonsuz sayıda zıtlık yaratmak ve bu anlara motifler yerleştirmek

mümkündür. Böylece zıtlık ya da pekiştirme (kavuşmanın düğünle taçlanması, karşılaşmanın tanımayla sonuçlanması vb.) bağlamı içerisinde motifin etkililiğini arttırır dahası sanatçıya, incelikli söz söyleme olanağı verir. Bununla birlikte bağlantılar demeti içindeki edebi motif, eserin birbirinden çok farklı anlatım düzlemlerinde ve yine birbirinden çok farklı anlatım araçlarının yardımıyla ortaya çıkabilir.

Amerikalı kadın yazar Pearl S. Buck, Çin'in son imparatoriçesi Tsu Hsi'nin hayatını anlattığı Orkide[249] adlı romanda, imparatoriçenin hayatının güçlü bir motifi olarak İktidar Hırsı'nı ele alır. Hem romanın konusu hem karakterler, ana tema ve olayların akışıyla organik şekilde bütünleştiğini gördüğümüz bu motif pek çok bağlamda, birbiriyle tutarlı ilişkiler düzlemi içinde var olur. Roman boyunca iktidar hırsının bir yansıması olarak, kimi kez düzenlenmiş bir doğa parçasının tasvirine kimi kez gösterişli giysilerin detaylı analizlerine ya da kişilerin kendilerini yok oluşa sürükleyen eylemlerine şahitlik ederiz. İktidar hırsı, farklı anlatım düzlemlerinde, tutarlı bir ilişkiler demeti oluşturarak, edebi motife hizmet eder. Bu açıdan bir motifin faklı zeminlerde ve farklı araçlar vasıtasıyla ancak birbiriyle uyumlu olacak şekilde örülmesi tutarlılık ilkesini yaratmış olur.

Freedman'ın sadece sembolik motifler için ele aldığı uygunluk koşulu ise az çok tutarlılık ilkesini andırmakla birlikte yine de bazı farklılıklar gösterir. Freedman uygunluğu genel olarak, sembolik motifin, sembolize ettiği şeye uygunluğu olarak değerlendirmektedir: Aşikâr ki döngüsellik motifi insan kaderinin ve davranışının döngüsel tekrarı ve Sister Carrie'deki gibi donanımsız bir hayalperestin faydasız çabaları hakkındaki bir kitaba, örneğin aşk üçgeni ile ilgili bir kitaptan daha uygundur. The Sound and the Fury yine iyi bir örnektir. Kapılar, parmaklıklar, geçitler ve benzeri tekrarlayan göndermeler Compson'ın fiziksel ve ruhsal tecridinin sembolik temsilleri olarak açıkça daha uygundur.[250] Uygunluk aynı zamanda okuyucu ve yazar arasındaki toplumsal uyuşmanın, kültürel kodlardaki birliğin de bir göstergesidir. Kültürel kodlar yalnız eseri ve sanatçıyı değil gördüğü ya da okuduğu şeyi anlamak zorunda olan seyirciyi (ya da okuyucuyu) da etkiler. Bu etkilenme bazen estetik bazen düşünsel çoğu kez de ikisi bir arada olacak şekilde açığa çıkar. Dolayısıyla uygunluk ilkesi, eserin kendi bütünü içinde edebi motifin esere uygunluğu şeklini alırken, yapıt ve alımlayan arasında zorunlu bir dilsel-kültürel birliğe de hizmet eder.

O halde edebi motifin estetik bir değer yaratacak şekilde ortaya çıkabilmesi için bir genelleme yapacak olursak şunları söyleyebiliriz: Edebi motif, dramatik motifle benzer şekilde okuyucu üzerinde kaçınılamaz bir zorunluluğun oluştuğu koşulda ortaya çıkar ve belli bir amaçlılık ile esere bilişsel, duygusal ya da yapısal olarak bağlanırsa bütünlüklü, estetik bir nitelik kazanır. Yazarın ne türden bir bağlantılar demeti oluşturacağının, edebi motifini romanın organik bütününe nasıl dâhil edeceğinin ise bir reçetesinin olamayacağı da açıktır. Böylesi bir koşulu yaratabilmek daha çok yazarın yaratım gücü ile doğru orantılıdır. Bağlantılar demeti bazen edebi bir motifin ortaya çıkışının ya da başka bir deyişle varoluşunun doğal bir sonucu olabilir. Böylesi bir ağ, eserin içinde olasılıkla niceliksel açıdan (sayma yöntemiyle) saptanabilir. Bununla birlikte edebi motifin tekrar sıklığının okuyucu üzerindeki etkisinin her zaman niteliksel olması gerektiğini başka bir deyişle alımlayanda estetik bir haz yaratması gerektiğini söyleyebiliriz. Örneğin Çehov'un Vişne Bahçesi adlı oyununda yalnızlık, iç sıkıntısı ve ümitsizlik motiflerinin bir etkililik yaratabilmesi için tek seferlik bir vurgu (tekrar) yeterli olmaz. Nitekim iç sıkıntısı, oyun boyunca pek çok durum, karakter, eylem ve tutum içerisinde defalarca ortaya çıkar ve bir örümcek ağı gibi metnin her noktasına şu veya bu biçimde yayılır, anlara temas eder. Böylece bizde giderek iç sıkıntısının, yavaş yavaş eski gücünü yitiren ve şaşalı günlerine veda etmek zorunda kalan, Aristokrat bireylerin hem kişilik özelliği hem de bir anlamda kaderi olduğu düşüncesini yaratır.

Bununla birlikte herhangi bir unsurun, edebi metin içinde açığa çıkması onu her zaman motif yapmaz. Çünkü bazen zorunluluktan doğan özellikler, aslında o eserin organik bütününün doğal sonuçlarıdır ve o unsur bulunduğu yerde, bunun bir neticesi olarak bulunmaktadır. Eserin teması, kişileştirme, atmosfer, tarihsel dönem zorunluluklar yaratabilir. Bu bağlamda Shakespear'in Hamlet tragedyasında kılıç ile sembolleşmiş bir şiddet motifinden her zaman söz edemeyiz. Çünkü kılıç çoğu kez egemenliğin, krallığın, gücün, intikamın, cinayetin hatta şiddetin sembolü olabilse de Shakespeare tragedyalarında doğal olarak bulunur. Yönetmenin sahne yorumu ya da yazarın kurgusu ile beslemedikçe hiçbir nesne kendiliğinden motife dönüşmez. Dolayısıyla dramatik metinde ya da edebi bir eserde ortaya çıkan motiflere karakteristik özelliklerini, yazarın hedefe yönelik belli amaçlılığı, bilinçli kullanımı anlam katar. Böylesi

bir amaçlılık, eserin tümüne birden yayılmış bir duyguya ulaşmak için oluşturulmuş, bilinçli bir müdahaledir. Bununla birlikte ihtimal dışılık da benzer şekilde yorumlanabilir. Hemingway'in, İhtiyar adam ve Deniz romanında denize dair sayısız göndermenin, betimlemenin, benzetmenin bulunması kaçınılmazdır. Tıpkı Hamlet örneğinde olduğu gibi deniz, eserin bütününün, doğal bir parçası olarak işlev görür. Ve roman boyunca giderek insanın tabiat ile mücadelesinin edebi motifine dönüşür. O halde durmadan çırpınan, büyük dalgalarla küçük tekneleri alaşağı etmeye çabalayan ya da hiç balık vermeyen bir deniz motifi yaratmanın ön koşulu onu öncelikle, eserdeki doğallığından uzaklaştırmaktır.

Edebi motifin sözel bir model olması bizi ayrıca, metnin farklı boyutlarını da düşünmeye iter. Edebi motif, bir eserin bilişsel, duygusal ya da yapısal boyutuyla ilişki kurarken bunu yine, o eserin içeriğine dâhil olan bir şeyi temsil ederek yapacaktır. Edebi bir motif şüphesiz ki eserin tümüyle kendisi değildir fakat ustaca kullanılmış bir motif örgüsü, okuyucu açısından oldukça etkili olur. Ayrıca motif eserin ana fikrinin de tümüyle kendisi değildir. Motif bir eserde duygu ve atmosfer oluşturmada çok güçlü bir rol oynamış olsa da ne duygunun ne de atmosferin tamamını belirler. Motifin boyutu, bunu yaratmasına engeldir. O halde edebi motif için öncelikle göndermelerle bağlı olduğu kavram ya da nesnenin, eserde sözel olarak ifade bulan bir temsilidir diyebiliriz: Temsil bir yandan temsil edilen gerçekliğin yerine geçerek yokluğu hatırlatır. Diğer yandan o gerçekliği görünür kılarak mevcudiyeti ima eder. Üstelik bu karşıtlık kolayca tersine de çevrilebilir: ilk durumda temsil edilen vekâleten de olsa mevcuttur, diğerinde ise kendisiyle çelişerek, temsil etmeyi amaçladığı gerçekliğin yokluğunu hatırlatır.[251] Böylece edebi motif, eserin üstüne inşa edildiği ana kavramın, başka bir deyişle eserin temasının, yine eser içinde fakat farklı bir boyuttaki temsili halini alır. Temsil iki farklı tarzda ya ikame biçiminde ya da bir hatırlatma olarak gerçekleşir. Bu sebeple edebi motif, ikameci bir temsilin ortaya çıktığı alanlarda sembolik, hatırlatıcı olduğu alanlardaysa düz anlamlıdır.

Bir motif öncelikle sanat eserinin hem bilinçli hem de bilinçdışı alımlanışının bir parçası olması bakımından değerlidir. Eseri alılmama süreci içerisindeki okuyucu, seyirci, dinleyici aynı anda pek çok kanaldan beslenmekte ve bunları o anda belli bir filtreden geçirmeden hatta çoğu kez tümüne birden aynı önemi vermeye çalışarak gerçekleştirmektedir. Fakat sanatsal yaratının etkisi kısa vadeli değil-

dir. Çoğu kez eserle ilişkimiz, onunla karşılaşmamız sona erdikten çok sonraları bile devam eder. Motif gibi karmaşık bir düzen içinde organik yapıya dâhil olmuş, estetik ve yapısal bir unsurun, ortaya çıkışının sonucu da şüphesiz derin ve yoğundur. Başka bir deyişle motifler aracılığıyla bir eserde, merak uyandırmak, çatışmayı kuvvetlendirmek, gerilimi uzatmak, unutulmaz bir an, bir sahne, bir karakter yaratmak mümkün olabilir.

Örnek Bir Uygulama:

1894 yılında yayımlanan ve France'ın en güçlü romanlarından biri kabul edilen Kırmızı Zambak, 1899 yılında bir sahne eserine dönüştürülmüş ve sahnelenmiştir. Kırmızı Zambak bir aşk romanı olarak anılmasının yanında devrin sanat ve siyaset hayatına ilişkin güçlü betimlemeleriyle, Fransız sosyal hayatını olduğu gibi aktaran, düşünsel yanı oldukça kuvvetli bir eser olarak da görülür. Hakkında sayısız değerlendirme yazısı yayınlanmış ve roman tüm dünyada ilgiyle okunan bir başyapıta dönüşmüştür: Anatole France, insan ruhunu en iyi inceleyen, onu aşk denen büyülü dünya içinde kıskançlıktan şehvete kadar bütün duygularıyla yaşatan en güçlü eserini Le Lys Rouge ile vermiştir. Anatole France, 1896'da Fransız Akademisi'ne üye seçilmişti. 1921'de Nobel Edebiyat armağanını kazandı.[252] France'ın aynı zamanda, en çok okunan romanı olarak tanımlanan Kırmızı Zambak'da seçkinler ve sanatçılar çevresi ile siyasal yaşamdan yola çıkarak çizdiği ilginç portreler yer alır. Karşılıklı bir aşk tutkusunun, bilinçsizce doğup gelişerek, karakterlerin tüm benliğini sarması sonra da sebepsizce yıkılıp gitmesi romanın temel konusudur: Yazar, büyük aşkların nasıl tükendiğini okuru acımasız sona hazırlayarak anlatırken kahramanı Therese, romanın içinde başka bir roman okuyor: Aşk da sofuluk gibidir. Geç gelir. İnsan yirmi yaşındayken ne o kadar âşık olur ne de sofu. Özel bir eğilimi, bir tür doğuştan ermişliği varsa o başka. Bir kadın, tutkuya, yalnızlıktan ürkmez olduğu yaşta boyun eğer çoğu zaman. Tutku dindışı bir keşişliktir... Bunun için büyük tutkun kadınlar, büyük çilekeşler kadar ender görülür. Hayatı, dünyayı iyi bilenler, kadınların zayıf göğüslerine gerçek bir aşkın dikenli gömleğini seve seve giymediğini bilirler. France, bu kitapta kaygılı, oynak, bencil, tutkulu, kendini vermeye düşkün, geri çekilmesi çabuk, yeryüzünde rastladığı her güzel şey içinde, kendini cömertçe seven bir ruhun içinde olup bitenleri nereden bilebiliriz ki diye soruyor. Bu soruya asla tam ola-

rak cevap veremeyen insanın tam da bu nedenle yazarlar için hiç tükenmeyen, çok zengin bir malzeme olduğunu düşünüyorum.[253]

Pek çok edebi motif örneği içeren bu roman, motiflerin bir eserdeki güçlü varlığını ve çeşitli kullanım biçimlerini ortaya koyması açısından, verimli bir uygulama alanıdır. Roman bir aşk ilişkisi çevresinde örülmüştür ve kişilerin tüm eylemleriyle, atmosfer bu aşkı betimlemek üzere yapılandırılmışlardı. Bununla birlikte romanda en az aşk kadar incelikle işlenmiş, farklı motifler de mevcuttur. Örneğin sanat motifi farklı düzlemlerde bazen bir kişiliği açığa çıkartmak bazen bir mekânı ya da tutkulu bir anı betimlemek zaman zaman da dolaylı olarak siyasal ya da ekonomik meselelerden söz etmek için kullanılır. Ancak sanat motifi romanda hiçbir zaman, bir yan tema oluşturacak kadar baskınlaşmaz. Belli bir aksiyon yaratmaz. Tüm eseri taradığımızda otuz sekiz adet, sanata çeşitli yönlerden gönderme yapan motifle karşılaşırız. Motif, sanatın tartışılması biçiminde değil ancak çeşitli türlerinin kullanılmasıyla belli bir bütünlük içinde örülür. Bu türler; resim, heykel, mimari, şiir, müzik, roman, el sanatları, halk türküleri, halk dansları, masallar ve dini içerikli eserler, ilahiler olarak sınıflandırılabilir.

1.) Büyük boş salonun duvarları hayal gibi belli belirsiz resimli bir kâğıtla kaplıydı. Eski çağların oyunlarını gösteren bu resimler oyunların artık kaybolan güzellikleri arasında sararıp solar gibiydi.[254]

2) Haftanın romanı konuşuldu. Bn. Marmet bu romanın yazarıyla birçok defa birlikte akşam yemeği yemiş. (…) Therese Martin: "O, bütün kitaplar sıkıcı diye iç çekti. "Ama erkekler kitaplardan daha sıkıcı. Üstelik çok şey istiyorlar.[255]

3) Altın parmaklıklar arasında sütun başlıklarını tutan o koca koca heykeller yukarıdan ona öyle bakarken –bu sütunların tuttuğu tavana da ressam Lebrun, Jüpiter'in yıldırımına uğramış devleri çizmişti- kadıncağız günden güne eriyip gitti.[256]

4) Çentük-çüntük, tek tek çiçekli fincanlar arasında Therese fildişi sapına saçları Maintenon-vari yapılmış, upuzun yamyassı bir kadın işlenmiş küçük bir bıçak buldu.[257]

5) Therese o ufacık başını sert sert bir salladı. Ne yapayım çetin inatçı bir kadınım ben. Kanımda bu benim. Babama çekmişim. Joinville'i biliyorsun: şatoyu, Lebrun'ün resimleriyle süslü tavanları, Maincy'de Fouquet için yapılmış duvar halılarını gördün… Le Notre'un çizdiği taslaklar üzerine yapılmış bahçeleri sonra parkı, av alanlarını gördün. Fransa'da bundan daha güzeli yoktur diyor-

dun…[258]

6) Ravenna'ya hiç gittiniz mi hanımefendi? Büyülü bir mezarlıktır orası, kıvılcımlar saçan hayaletler dolaşır. Ölümün büyüsü oradadır. San Vitalo'nun her iki San Apollinario'nun mozayıkları, yabani melekleri, başları aynalı imparatoriçeleri karşısında, insan Doğu'nun ürküntü veren güzelliklerini duyuyor.[259]

7) O! Benim kitaplar… İnsan söylediklerinin hiç birini kitaplarında söyleyemiyor. Kendini anlatabilmek… İmkânsız bir şey bu. A, evet kalemimle konuşmasını ben de biliyorum, herhangi başka biri gibi. Ama konuşmak, yazmak ne acınacak şey! İnsan düşününce öyle pestankerani buluyor ki şu heceleri, kelimeleri, cümleleri meydana getiren ufacık işaretleri! Hem bayağı hem acayip bir şey olan şu hınzır hiyerogliflerin altında düşünce, o canım düşünce ne oluyor? Okuyan benim yazımla dolu bir sayfadan ne çıkarıyor? Bir sürü yanlış anlam, ters anlam, anlamsızlıklar. Okumak, anlamak çeviri yapmak demektir. Güzel çeviriler vardır belki ama sadık çeviri yoktur.[260]

8) Parisli bir kadın sevince kişiliğini inkâr etmiş, görevinden uzaklaşmış olur çünkü onun görevi sanat eseri gibi herkesin malı olmasıdır. Parisli kadın da gerçekten bir sanat eseridir, insan emeğinin yarattığı en harikulade sanat eseri. Bütün alete dayanan sanatların, bütün avare sanatların yardımıyla ortaya çıkmış göz boyayıcı bir marifettir o.[261]

9) Savaşçı, şeker kutuları, yaldızlı çini vazolar, alçıdan Meryem ana heykelcikleri, Lucerne yadigarı, Righi dağı yadigarı tahtadan, ince oyma işleri arasında o hoyrat haliyle gelişi güzel uyanmış yatıyordu. (…) Paul Vence bu Etrüsk savaşçısının Louvre için alınmasını Müzeler İdaresi'nden sağlamıştı. Ne var ki, kadıncağaz bundan bir türlü ayrılmak istemiyordu. (…) savaşçı giderse kendisi de şerefle taşıdığı soyadını kaybedecek, artık Yazıtlar Akademisi'nden Louis Marmet'nin karısı olmaktan çıkacaktı.[262]

10) Therese, göktaşının ne olduğunu bilmiyordu bile. Yalnız birinden duymuştu, onu hatırladı: Müzede ilk insanların işledikleri Ren geyiği kemikleri, üzerlerine cinsi çoktan tükenmiş hayvanların resimleri kazılmış fildişi levhalar varmış.[263]

11) Evi de kendi zevkinin ateşli inceliklerini olduğu gibi ortaya koyuyordu: Salonun duvarlarında saz benizli, uzun uzun elli Sienna kızları, birbiri üzerine katlanır üç levhalı tabloların, o güzel yaldızlı yapıları içinde meleklerin, patriklerin, ermişlerin ortasında rahat

rahat salınıyorlardı.[264]

12) Oricellari Bahçelerine gelince, Bn. Marmet bir sıranın üzerine çöküverdi. Santa maria Novella'da Ghirlandajo'nun o huzur verici duvar resimlerini, koro yerinin çevresindeki oturma yerlerini, Cimabue'nin Meryem Ana tasvirini, avluda kemerlerin altındaki tabloları uzun uzun gözden geçirmişti.[265]

13) Akşam yemeği için giyinmişlerdi. Salonda Vivian Bell, Leonardo'nun canavarlarına benzetmeye çalışarak, birtakım canavar resimleri çiziyordu.[266]

14) Şu anda ancak halılardaki şekillerin söyleyeceklerini işitmek isterdim' diyordu. Onlar kendileri gibi uçuk renkli, değerli şeyler söylerler.[267]

15) Dürüst bir adamdı o dedi. Floransa'lı cizvitler'in vaizi onu hor görmekte haksızdı. Bu din adamı laciverttaşını ateşte kızdırarak, gök mavisi bir boya elde etmekle uğraşırdı.[268]

16) Salonda, Vivian Bell, misafirlerine kahve ikram ederken: bizi niçin eşitliğin uygarlıktan uzak can sıkıntılarına mahkûm ediyorsunuz, Bay Choulette? Dedi. Niçin? Daphnis'in kavalı birbirine eşit yedi kamıştan yapılmış olsaydı o kadar hoş ses çıkarmazdı ki.[269]

17) Choulette, ben dedi: şu yeryüzündeki geleceği o kadar az düşünürüm ki, en güzel şiirlerimi sigara kâğıdı üzerine yazmışımdır. Kâğıt çabucak yıpranıp gider, böylece şiirlerime ancak madde dışı bir varlık sağlar.[270]

18) A! Darling bak, bunlar sizin memleketin halk havaları örnek alınarak yazılmış şiirler. Kız beyaz taşı attı/Suları derin göle/ Taş bir halka yarattı/ Durgun dalga üstünde/ Taş atan kız o zaman/ Acı duydu utandı/ Kaypak göle koyduğundan/ Gönlündeki ağırlığı[271]

19) İkimiz kalktık, Pretario müzesine gittik. Tunçtan bir dişi aslanla bir alay ufak ufak insanlar gördük… Hepsi pek kaba hepsi de ya pek şişko, ya da sıska. Etrüskler ciddi şekilde alaycı bir milletmiş.[272]

Therese'i aldı yeşil kadife örtülü bir resim sehpası üzerine konulmuş bir kutsal aile tablosunun önüne götürdü.[273]

20) Dechartre yaptığı heykelin kalıbını masanın üzerine bırakmıştı. Vivian Bell onu alıp gözden geçirdi. A! Beatrice tıpkı böyleydi, eminim buna. Sonra biliyor musunuz, Bay Dechartre, birtakım densiz adamlar var, gerçekten Beatrice diye bir kadın yoktu diyorlar.[274]

21) Dechatre kanepede Kontes Therese martin'in yanına oturmuş, heyecanla Dante'den konuşuyor, onu şairlerin en çok heykeltı-

raş olanı olarak görüyordu.[275]

22) Vivian Bell, ona oymalı hücreleri içinde, kilisenin cephesini süsleyen, tunç heykellerden birisini gösterdi.[276]

23) Bilirim ki çok akıllısındır darling. A, eminim ona. Bay Sadler nasıl viyolonistse sen de akıllısındır. Canı isteyince biraz falsolu çalar. Sen de iyicene akıllıca düşünmeyince usta çalgıcılık hevesine kapılmışsın demektir.[277]

24) François Rabelais'yi çok okumuşumdur ben cicim. Fransızcayı Rabelais' den, Villon'dan öğrendim ben.[278]

25) Nineden kalma bir koltuk; beyaz sandalyeler; ortasında tek ayaklı masanın üzerinde boyalı Venedik fincanları, Venedik bardakları. Bütün köşelerde renkli resimlerle süslü paravanlar: maske resimleri, kaba saba gülünç resimler, sürüler, çobanlar.[279]

26) Bana tanımak nasip olan çağdaşlarımdan daha iyi olduğum halde, beş para etmem ben. Francesco Güneş İlahisi'ni ortaya çıkarınca pek sevindi.[280]

27) Evet darling, ben sana on beşinci yüzyıl Toskana oyunlarını öğreteceğim. Londra kütüphanecilerinin en yaşlısı olan Bay Morisson bunları eski bir el yazmasından bulup çıkarmış.[281]

28) Yüzü, Mino'nun elinden çıkma bir melek heykelinin canlı ifadesini almıştı. (…) Sonra ağır, tekdüze bir sesle ilahiyi okudu.[282]

29) Solda, sokak hizasında sütunlu ufak bir yapı vardı. Pencerelerinde kanarya kafesleri. Gene o yanda komşu evin, pencereler üzerinden yükselen, yeşil bir kafesle kaplı sivri çatısı gözüküyordu. Bir heykeltıraş atelyesi camlı yapısıyla oraya yaslanmıştı, içeride tozlar içinde uyuyan alçıdan şekilden göze çarpıyordu.[283]

30) Çevresine bakındı: vazolarla, heykelciklerle dolu masalar, kâğıt kaplı duvarlar, birtakım silah, mine parçaları, mermer parçaları, tablolar, eski kitaplardan meydana gelme karışık ama hoş bir dağınıklık.[284]

31) Görüyorsun ya, birkaç mendebur heykel yaptım diye heykeltıraş sayılacak değilim ya. Daha çok şairim, feylesofum ben.[285]

32) Dechartre: tanıdın değil mi? Dedi. İmparatorun oğlu. Zephüros'un kanatlarını andıran kulaklarından tanımışsındır. Soğuk yüzünü bu kulaklar biraz şenlendiriyor. III: Napoleon'un hediyesidir bu tunç heykel.[286]

33) Hiç korkma, tanımazlar beni. Alçıdan heykelcikler satan bir adam kılığına gireceğim. (…) Başımdaki tablaya doldurduğum heykelciklerden sen beni tanıyacaksın: Bunların hepsi aşk olacak:

Sadık aşk, kıskanç aşk, müşfik aşk, Canlı aşk.[287]

34) Jacques Dechartre Arno kıyısında, geçmiş günlerine ağlayan büyük bir Floransa heykelinin taslağını yapıyordu.[288]

35) O giyinirken, Therese masanın üzerinde bulduğu bir kitabı karıştırıyordu. Binbir Gece Masalları idi bu. Birtakım romantik resimler kitabın içine, oraya buraya vezirler, hanım sultanlar, kapkara harem ağaları, pazarlar, kervanlar serpiştiriyordu. Binbir gece masalları hoşuna gidiyor demek? diye sordu. Dün akşam pek üzgün yattım, yatakta tek gözlü üç dervişin Hikâyesini okudum. [289]

36) "Perde açıldı, tanrı Bacchus'un şarap deposu göründü. Öğrenciler hep bir ağızdan ikinci şarkılarını söylüyorlardı. Kontes terese martin locasında göründü. Saçını başının tepesine toplamıştı. (…) göğsünde de sol memesinin üzerinde, yakuttan iri bir zambak ışıldıyordu.[290]

37) Nasıl da içime doğmuş! Küçükken Joinville'deki ıhlamurlar altında, Taç'ın yanında, mermer peri kızlarının karşısında ölmek isterdim.[291]

Yukarıda, belli bir bütünlük içinde, eserin tamamını kapsayacak şekilde alıntılamaya çalıştığımız sanat motifleri, her biri farklı bir duygu, durum, ilişki ya da kişilik özelliğini çağrıştıracak biçimde romanının içine, dağınık halde yerleştirilmiş olarak bulunmaktadır. Bu edebi motifler, zaman zaman doğrudan, kendileri hakkında bir şeyler söylemekle birlikte, çoğu kez eserin atmosferini, düşünsel ve duygusal boyutunu belirlemeye de hizmet etmiştir. Örneğin 1. maddede yer alan motif, roman başkişisi Therese'nin ruh halini belirginleştirmekte ve karakterin, romanın ilerleyen bölümlerinde, kendini kandıracağı gönül ilişkisinin ipuçlarını okuyucuya sezdirmektedir.

Büyük boş salonun duvarları hayal gibi belli belirsiz resimli bir kâğıtla kaplıydı. Eski çağların oyunlarını gösteren bu resimler oyunların artık kaybolan güzellikleri arasında sararıp solar gibiydi. Bu motifte ise yazar, eski oyunlar ile insanoğlunun en eski oyunu sayılabilecek aşk duygusunu; resimlerin sararıp solmaları ile romanın gelişim çizgisi içinde bitişe doğru ilerleyen aşk maceralarını, salonun boş duvarları ile de tüm romana yayılmış, soylu hayatının boşunalığını aktarmıştır. Böylelikle, bir resimden yola çıkarak yaratılmış olan sanat motifi farklı düzlemlerde eserin içine yayılarak, daha zengin ve renkli bir anlam katmanı yaratmanın, böylelikle eseri daha derinlikli kılmanın bir aracı haline gelmiştir.

SONUÇ

Bazen bir romanın, dramatik metnin, masalın ya da geleneksel bir el ürününün içinde adını tam koyamadığımız, yine de onun orada bulunuşundan belli belirsiz keyif aldığımız, nispeten tanıdık, küçük bir parçacıkla karşılaşırız. Bu parçacık, eserden bağımsızmış gibi görünse de aslında ona dâhildir fakat yakından bakmaya çalıştıkça iyice uzaklaşır. Çoğu kez okuyucunun, seyircinin ya da dinleyicinin fazla sorgulamadan, sadece etkilenerek geçip gittiği bu şey olasılıkla bir motiftir ve söz konusu motifler olduğunda sanatçılarla, incelemecilerin işi diğerlerine kıyasla pek de kolay değildir. Çünkü herhangi bir eserde tek bir motif bile bazıları sonuçlanamayacak, sayısız tartışma başlatabilir, hiç değilse 1900'lü yılların başından bu yana hep böyle olmuştur.

Motiflere ilişkin sürdürülen bu tartışmaları önem sırasına göre, belli başlıklar altında sınıflayacak olursak, olasılıkla en tepeye motifin ne olduğu sorusu yerleşir. Bu durum biraz hayret vericidir çünkü sanat disiplinlerinin hiçbiri motiflerin varlığını reddetmediği halde onun ne olduğu konusunda ortak bir tanımda uzlaşıya varmamış görünür. Böylece motif, soyut bir kavram olarak zihinleri meşgul etmeye devam eder. Bütün sanat türleri, kendi estetik ve yapısal araçları yardımıyla, türüne ait eserlerin içinde açığa çıkan motifleri adlandırıp, kısmen tanımlasa dahi tartışma son bulmaz. Motifleri sınıflandırmak ayrı bir sorundur. İyi bir sınıflandırma için yeniden, sınırları net bir şekilde çizilmiş, genel bir motif tanımına; motiflerin kendilerine has niteliklerinin saptanmasına ve sınıflandırmanın hangi ölçüte göre yapılacağına dair bir dizi problem çözülmeyi bekler.

Sanatların bazıları ortak alanları işgal ederler. Bir gruplandırma için iyi bir başlangıç noktası olabilir bu. Fakat bir yandan da öylesine genelleyici bir yöntemdir ki çalışma ilerledikçe ümit kırıcı hale gelir. Bitkileri yetiştikleri bölgelere ya da hayvan türlerini doğal yaşam alanlarına göre sınıflandırmaya kalkışmaktan daha açıklayıcı sonuçlar vermez. Pek fazla tanımlamaz. Motiflerin sadece tek bir niteliğine ilişkin bilgi taşır: Doğdukları alana. Dolayısıyla bu yöntemle, aslında onları, tüm niteliklerini ortaya koyacak bir şekilde sınıflandırmış değil, deyim yerindeyse sadece ortalığı biraz toplamış oluruz.

Elbette, dramatik motif gibi, daha özel, alt türleri sınıflandırmanın ilk aşaması, onları belli bir biçimde daraltıp, tanımlayıcı niteliklere indirgeyerek, kendisiyle benzer özellikler gösteren diğerleriyle birlikte gruplandırmaktır ve bu yaklaşım oldukça pratik çözümler yaratır. Böylece, tıpkı dramatik motif gibi dilsel boyutu olan tüm motifleri gruplandırmak mümkün hale gelebilir. Ancak sonuç itibariyle bu grupların bize motifler veya dramatik motif, edebi motif, halkbilimsel ya da lirik motifler gibi türlerle ilgili ilettiği yegâne bilgi, onların sözel olarak da sınıflandırılabilecekleridir. Böylelikle, motiflerin ebedi problemi: sınıflandırma konusu, sorunları bütünüyle ortadan kaldıracak şekilde bir sonuca bağlanamadan, geçici bir biçimde aşılmış olur.

Bu aşamadan sonra motiflerin, geniş de olsa bazı gruplar altına yerleştirilmeleri artık sorunlara değil fakat bazı, özel zorunluluklara yol açar. Bu zorunluluklardan ilki dramatik metnin sınırları içinde, detaylı bir biçimde incelenmemiş, büyük motif tanımıyla örtüşecek ya da ona eklemlenebilecek şekilde tanımlanmamış olan dramatik motiflerin saptanması, adlandırılması ve incelenmesi zorunluluğudur. Saptama ve inceleme, belirgin niteliklerinin bir dökümünü çıkartmak demektir. Adlandırmak ise onları başlıklar altına yerleştirmek anlamına gelir. Böylece dramatik motif, dramatik metnin sınırları içinde belli bir görevle, belli bir formda ve belli koşullar altında açığa çıkan işlevsel ve estetik bir unsura dönüşür. Son aşama, tanımlanmış dramatik motif yapısından hareketle, onu beslenebileceği kaynaklarla ilişkilendirmek ve metnin içinde yarattığı estetik değeri bazı ilkelere bağlayarak, ölçülebilir hale getirmektir. Fakat açıktır ki motiflere ilişkin bütün, büyük problemlerin temelinde de bir yöntem sorunu yatmaktadır. Farklı alanlarda gerçekleştirilen onca çalışmaya rağmen motiflerin saptanması, tanımlanması ve gruplandırılmasına ilişkin devam edip giden karmaşa ve motifin nitelikleri konusunun, bir sis perdesi ardında, hâlâ varlığını sürdüren bazı belirsizlikleri ima etmesi büyük oranda yöntemle ilintilidir.

Tiyatro sanatı, dramatik metinlerin incelenmesi konusunda, dramaturji gibi bir yönteme sahip olmakla büyük bir avantaja sahiptir. Ancak sonuç itibariyle dramaturji de bir yöntem sunar ve dolayısıyla, bambaşka bir yaklaşım biçimidir. Bu sebeple bazı sorular; motiflerin kökeni, kaynağı, birer kod olarak hangi sosyal ve kültürel süreçlerin ürünü oldukları, gelenekle bağlantıları, biçim ve içerikleri, tüm sanat türlerinde birden, nasıl olup da ortaya çıkabildikleri, hangi ilke-

lerin devamlılığını sağladıkları kısmen yanıtsız kalır. Kaldı ki tiyatro sanatının sınırları ve dramatik metnin kapsamı da bu soruların tümünü birden yanıtlamaya uygun değildir. Dramatik metin, kendi çerçevesi içinde benimsediği, herhangi bir ilke ya da birimi yine kendi yöntemini kullanarak tanımlar ve onda kendi doğasına uygun işlevsel ve estetik nitelikler arar. Dramatik metnin sınırları içinde açığa çıkan herhangi bir unsur tıpkı tema, önerme, durum, çatışma, kişileştirme, ortam, atmosfer gibi ölçülebilir özelliklerle donanmış ve metnin doğal yapısına, organik bir şekilde eklemlenmiş olmak zorundadır. Bu koşullar onun varlığının ispatı olacağı kadar estetik değerinin de ölçütleri olacaktır.

Bu doğrultuda, dramatik motifleri, kapsayıcı bir motif tanımıyla örtüşecek şekilde belirlemeye çalışırken temel bir çalışmadan yola çıkılabilir. Örneğin Tuncay'ın önerisi; dramatik motifleri, estetize edilmiş en küçük düşünce birimi olarak tarif eder ve motifin hem işlevsel hem de estetik niteliklerine ilişkin daha kapsamlı bir incelemeye yönelmeyi olanaklı hale getirir. Böylece dramatik motifler, bir yandan diğer sanatlarda açığa çıkan türdeşleriyle benzer niteliklerle donanırken aynı zamanda sadece dramatik metnin çerçevesi içinde var olabilecek estetik ve yapısal özelliklere de kavuşur. Ancak dramatik motifin, birbirinden çok farklı anlam katmanları olan metinler içinde, sözel bir unsur olarak ele alınması beraberinde, yanıtlanması gereken yeni, bir dizi soruyu da beraberinde getirir. Örneğin dramatik motiflerin, dramatik metinlerde sadece temaların destekleyici uzantıları değil aynı zamanda, yazarın sosyal – politik ya da felsefi fikirlerinin birer taşıyıcısı oldukları da dikkate alınmalıdır. Ayrıca bu motiflerin, zaman zaman atasözleri, özdeyişler, retorik, şiirsel ya da doğrudan doğruya edebi ifade biçimleriyle karışmasını önlemek içinse temel bir ayrım yaratmak gerekir. Fakat dramatik motifler her zaman etkili söz öbekleri olarak değil bazen de oyun kişisinde somutlanan bir figür (anne, baba, üvey kardeş, cadı vb.) olarak ortaya çıkar ya da yazar bir olayı (âşıkların ölümü, sürgün, zalimin yenilgisi vb.) dramatik motif olarak kullanabilir. Böylece motif, etkili bir söz öbeği ortaya çıkmaz ancak yine de metin boyunca örülen, söz öbekleriyle ifade bulan bir figür ya da olay olarak varlık bulabilir. Ya da tam tersi biçimde bir figürün ya da olayın, etkili bir söz öbeği olarak ifade bulması her zaman gerekli olmaz. Dahası, etkili her söz öbeğine motif denilebilecek olması ihtimali, dramatik motifleri, özel bir biçim ve içerikle açığa çıkan, kendilerine has yapılar olarak ele alma-

mıza engel olur. Yazar, metin içinde pek çok etkili söyleyiş biçimi kullanabilir ancak bunların hiçbiri motif diye tanımlayabileceğimiz parçacıklar içermiyordur? Çünkü eğer öyleyse, tüm motiflerin, birer özdeyişe dönüşmesi gerekir ki böylesi bir durum motiflerin bağımsız varlığını işlevsiz hale getirecektir. Dolayısıyla sözel olarak ortaya çıkan dramatik motifleri ayıklamanın yolu onların sözel etkililiğine değil belki de biçimine ve dramatik tasarımın hangi parçasına hizmet ettiğine, kısaca işlevine bakarak yapılmalıdır? Ayrıca çoğu kez etkili, çarpıcı ve kalıcı bir söz demeti olarak ortaya çıkan dramatik motif, dramatik tasarımın tek sözlü unsuru değildir. Aslında söz dramatik metine hangi biçimde (ister lirik ister didaktik ister eylem cümlecikleri isterse dramatik motifler vb. biçimde) dâhil olursa olsun, tasarım aşamasında, yapısal olan, en önemli ve çok yönlü unsurdur. Bir başka deyişle dramatik bir metin kısmen, sadece söz ile kurulur. Bunun gerçekleşmesi için de sözün çeşitli kullanım biçimleri içinde metne eklemlenmesi gerekir. Örneğin bu kullanım şekillerini üç temel başlık altında sınıflandırmak mümkündür:

1-Sözün eylem amaçlı kullanımı (hareket ile sonuçlanan söz öbekleri)

2- Söz edimleri (yemin, söz verme, nikâh, vasiyet, selamlaşma vs.)

3-Sözün betimleyici kullanımı (atmosfer oluşturmaya, çeşitli durumların sözel olarak derinleşmesine, karakterlerin psikolojik boyutlarının oluşturulmasına yardımcı olan tanımlayıcı gruplar) Ve bu kullanımlar içinde ikili bir yapı sergiler:

1-Sözün bir eylem yaratmak üzere dramatik kullanımı (Yapısal ve İşlevsel)

2-Anlatım Düzlemleri olarak da adlandırabileceğimiz sözün bir etki, bir duygu, bir anlam yaratmak üzere, edebi kullanımı (Düz anlamlı-Yan anlamlı)

Genel olarak; dramatik tasarımın estetik ve işlevsel bir unsuru olarak kullanılan motife dramatik motif deriz. Fakat dramatik motif tema ya da yan tema değildir ancak tematik bir içeriği olabileceği gibi soyut, kavramsal bir öz taşıması sebebiyle dramatik metinde, tema ya da yan temaya benzer özellikler de gösterebilir. Çünkü soyut birer kavram olan tema ve yan temaların estetize edilebilmeleri için bir yoruma oturtulmaları zorunluluğu, dramatik motifte de benzer şekilde işler. Dolayısıyla öz-biçim ilişkisi, daha sınırlı bir alanda olmak koşuluyla dramatik motifte de benzer ilkelerle dengelen-

melidir.

Dramatik motifin tema ya da yan tema ile olan benzerliği büyük oranda, her üçünün de konuya dönüştürülebilecek, bağımsız bir içeriğe sahip olmalarından kaynaklanır. O halde dramatik motif, tema ve yan temayı birbirinden ayırmak için içeriksel-biçimsel-işlevsel bir değerlendirme yapmak gerekir. Dramatik motif, dramatik metinde temaya ya da onun çağrışım alanlarından birine bağlı olarak ortaya çıkabilir ve öz-biçim açısından dramatik tasarımın düşünsel ve estetik sınırları içinde var olur. Bununla birlikte tema, dramatik tasarımın asal ve yapısal (kurucu) bir öğesidir. Dramatik motif ise yapısal bir öğe olmadığından ancak bütünlüklü bir eserin temaya ya da onun çağrışım alanlarından birine bağımlı bir iç unsuru olarak, kendi sınırlı yapısı içindedir. Böylece tema bir eserde işlenmek suretiyle dolaylı olarak, çeşitli araçlar vasıtasıyla (kişileştirme, konu, olay dizisi…) ortaya çıkarken, dramatik motif kendi kendisini de temsil eder ve buna bağlı olarak dramatik motif metnin içinde var olan ancak dağınık ve kesintili olarak açığa çıkan bir bütün halini alır. Temaya boyutunu ve derinliğini eserin işlenişi, başka bir deyişle eserin büyüklüğü verir. Dramatik motif ise eserin içindeki en küçük birimdir ve bu sınırlı boyut dolaylı olarak da olsa onun biçimini belirlemiştir. Tema tüm metne hizmet ederken dramatik motif bunu temaya ya da onun çağrışım alanlarından birine bağlı kavramsal içeriği aracılığıyla ancak sınırlı bir alanda yapabilir.

Dramatik motif ve tema arasındaki belki de en temel ayrım herhangi bir eserde temanın vazgeçilmez oluşuyla ilgilidir. Dramatik motif sanatçının isteğine bağlı olarak kullanılır ve metne eklemlenirken tema, yorumsuz bir fikrin ulaştığı nihai soyut, kavramsal nokta olmak sıfatıyla, eserin düşünsel çerçevesini belirler. Böylece tema eseri soyut, tarafsız bir kavram etrafında toplayarak, bilişsel düzeyde kurulmasına hizmet ederken, motif eserin içine yayılarak, onu daha derinlikli bir hale getirir.

Dramatik motif eserin sanatsal, felsefi ya da sosyolojik boyutuna da katkıda bulunur. Bu sebeple pekiştirici, anımsatıcı ya da süsleyicidir. Dolayısıyla motif parçacıkları tutarlı bir bütün oluşturmak ve eserin genel düşüncesiyle aynı amaca hizmet etmek kaydıyla, aynı eserin içinde farklı biçimlerde de açığa çıkar. Bu açıdan, güçlü bir dramatik motif, görsel ve işitsel göstergelerin, sözel yapıyı desteklemesiyle de doğabilir. Ancak özellikle görsel öğeleri ve tasarımda bir nesne olarak kullanılmış motifleri sembollerle karıştırmamak gere-

kir. Çünkü dramatik motif, sembolik bir içerik taşısa dahi bir sembol değildir. Yazarın ya da yönetmenin sahne yorumu, herhangi bir sembolik öğeyi motife dönüştürebilecek güçtedir. Böylece sembolün temsil ettiği soyut kavram, aynı zamanda dramatik motifin de malzemesi olur fakat yine de semboller ve motifler birbirinden farklıdır.

Aslında dramatik tasarımda, sözel olarak açığa çıkan dramatik motif söz gücü açısından en çok edebi motif ile benzerlik gösterir. Ancak dramatik motif, dramatik tasarımın temel türsel araçlarına hizmet edecek şekilde biçimlenmiştir. Bununla birlikte, çağdaş yorumlama yöntemleri, göstergebilim gibi yeni yaklaşımlar, farklı bakış açları da yaratmıştır. Eagleton, Kuramdan Sonra adlı kitabında bu meseleye ironik olarak değinir. Onun bakış açısı artık niye hiç kimsenin İlahi Komedya'da Cennet ve Cehennem Tasavvuru ya da Antik Yunan Tiyatrosu'nun Roma Kültür Hayatına Yansımaları ve Roma'da Vatandaşlık Olgusu üzerine çalışmak istemediğini, X Yazarda Mitolojik, Tarihsel Perspektif ve Kahramanlık incelemesi yapmak yerine görsel imgeleri, popüler sahne gruplarını, günlük hayatı, yeni filmleri konu alan çalışmalara yöneldiğini eleştirir niteliktedir. Eagleton'nun aynı zamanda kuramın sonu olarak adlandırdığı bu tarihsel dönem, dolaylı bir yoldan da olsa motif incelemelerini de kapsar. Böylece 1900'lü yılların başında kültürlerin ve bir insan olarak sanatçıların yaratıcılıklarının kökenine inmek amacıyla başlanan motif incelemeleri, bilim adamları en doğru teorik sonuçlara ulaşsa dahi çekiciliğini git gide yitirir. Yine de gelenekçi bazı yaklaşımların, bu bakış açısını kısmen aşacak bir boyutu işaret ettiği olur. Öncelikle motif kavramı üzerine gerçekleştirilen çalışmalar, halkbilim ve edebiyat motiflerin o kadar da keyfi unsurlar olmadıklarını işaret eder. Motiflerin içeriği, insanlığın benzer durumlar, olaylar ya da olgular karşısında aynı arketipleri ürettiklerini açıkça ortaya koyar. Bu arketiplerin dolaysız kanıtları masallardır. Herhangi bir masalda bir üvey anne kötülendiğinde, biz yalnız o masala ilişkin değil farklı kültürlerin tarihin o kesitinde, aile, kan bağı, şefkat, hainlik. türünden sayısız olguya nasıl baktığına dair de bilgi ediniriz. Bir tek masal tipi bile bu konuda geçmişi taşır ve geleceğe yön verir. Bu yönlendirmenin kökeni ise bütünüyle kültür ve ortak bilinçaltıdır. Başka bir deyişle insanlığın hâlâ en güçlü duygularının ve güdülerinin kaynağı.

O halde belki de motifler için en eski kaynaklardan beslenen fakat en taze ürünlerdir demek yanlış olmayacaktır. Türü ne olursa

olsun klasik ya da modern pek çok oyunda dramatik motif parçacıklarına rastlamamız onların hem dramaturjik bir çözümlemenin hem de yaratımın estetik bir unsuru olarak önemi hakkında fikir sahibi olmamızı sağlar. Özakman'ın trajik boyutu olan, Töre gibi gerçekçi bir eserinde de Güngör Dilmen'in Midas'ın Kördüğümü gibi antik dramlara yakın bir tarzda kaleme alınmış oyununda da dramatik motifler bulunmaktadır. Güngör Dilmen'in eserinde zengin mitolojik dünyanın kurulmasına yardımcı olan dramatik motifler, Töre oyununda kültürel bağlantıların güçlenmesine katkıda bulunmuşlardır. Behiç Ak, çağdaş dünyayı ve kentli bireyi eleştirdiği, Küçülecek Yer Kalmadı adlı oyununda sahnenin plastik unsurlarını sonuçta kavramsal bir içerik yaratıp, dramatik motife dönüştürebileceğimiz bir tarzda metne eklemlemiştir. Böylece metinde sıklıkla tekrarlayan çiçek adları; sardunyalar, hanım elleri, filbahriler ya da böcekler, kuşlar bağımsız unsurlar olarak kalmamış, doğa başlığı altında gruplayabileceğimiz bir dramatik motifin oluşmasını sağlamışlardır. Türk ve Dünya tiyatrosunun en iyi metinleri, benzer biçimde, sayısız motif örnekleri ile doludur.

Shakespeare, Çehov, Lorca, Sophokles, Seneca, Racine; çağdaş yazarlardan Boris Vian, Duşan Kovaceviç, Türk Tiyatrosu'nun büyük kalemlerinden Melih Cevdet Anday, Oktay Arayıcı, Orhan Asena; çağdaş yazarlarımızdan Cuma Boynukara, Ali Berktay, Turgay Nar sayabileceklerimizden sadece birkaçıdır. Böylelikle pek çok eser, her biri farklı düzlemlerde ve dramatik metnin farklı bir aracını kullanarak geliştirilmiş olan dramatik motiflerin estetik açıdan nasıl bir çeşitlilik gösterdiğinin kaynaklarını da sunmuş olurlar.

KAYNAKLAR

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

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

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

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

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

NUTKU, Özdemir; Gösterim Terimleri Sözlüğü, İnkılâp Yayınları, İstanbul.1998

ÖZÖN, Mustafa, Nihat; Osmanlıca-Türkçe Sözlük, İnkılâp ve Aka Kitapevleri, 5.Baskı, İstanbul, 1973

ÖZTUNA, Yılmaz; Türk Musikisi Ansiklopedisi, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1974

PÜSKÜLLÜOĞLU, Ali; Türkçe Sözlük, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul,1995

PÜSKÜLLÜOĞLU, Ali; Türkçedeki Yabancı Sözcükler Sözlüğü, Arkadaş Yayınevi, 5.Baskı, Ankara, 2004

TUĞLACI, Pars, Okyanus Ansiklopedik Sözlük, Pars Yayınları, İstanbul. 1972

ARİSTOTELES; Poetika, Çev. Samih Rifat, Can Yayınları, İstanbul, 2007

AK, Behiç; Toplu Oyunları 2, Küçülecek Yer Kalmadı, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2009

ATAY, Oğuz; Oyunlarla YaŞayanlar, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009

ALPTEKİN, Ali, Berat; Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı, Akçağ Yayınları, Üçüncü Baskı, Ankara, 2005

ASLAN, Ensar; Halkbilim AraŞtırmaları I, Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Yayınları, 2003

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

BAYDUR, Memet; Yangın Yerinde Orkideler, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1991

BAYDUR, Memet; Cumhuriyet Kızı, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1991

CANATAN, Erman; Toplu Oyunları, Çukur, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2006

DİLMEN Güngör; Toplu Oyunları 1, Midas'ın Kördüğümü, Mitos Boyut Yayınları, 4. Basım, İstanbul, 2009

ERSOY, Necmettin; Semboller ve Yorumlarla Görünenden Görünmeyene, Kam Ajans, İstanbul, 1990

FREYTAG, Gustav, Technıque of The Drama, An Exposition of Dramatik Composition and Art, [Drama Tekniği, Dramatik Tasarım ve Sanat Üzerine Bir İnceleme], Ed. Elias j. Macewan, M.A, Scott, Foresman and Company, Third Edition, Chicago, 1900

GINZBURG, Carlo; Tahta Gözler, Çev. Aysun ġiŞik, Metis Yayınları, İstanbul, 2009
GOETHE, Johann Wolfgang von; Urfaust, Çev. Ahmet Cemal, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1999
GOMBRICH, E. H.; Sanatın Öyküsü,(a) Çev.Bedrettin Cömert, 3. Baskı, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1984
GÖKGÜCÜ, Erhan, Toplu Oyunları, Ramazan'la Cülide, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2004
HİKMET, Nazım; Ferhad ile ġirin, Oyunlar 2, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010
JUNG, CARL Gustav, (a) Dört Arketip, Çev. Zehra Aksu Yılmazer, Metis Ötekini Dinlemek, 2.Baskı, İstanbul, 2005
JUNG, CARL Gustav; (b) Analitik Psikoloji, Çev. Ender Gürol, Payel yayınları, 2.Baskı, İstanbul, 2006
KAZANKAYA, Nesrin; Toplu Oyunları 1, Dobrinja'da Düğün, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 2006
KOTT, Jan; Çağdaşımız Shakespeare, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1999
KOVAÇEVIÇ, DuŞan; Profesyonel, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 2005
LATACZ Joachim; Antik Yunan Tragedyaları, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 2006
LORCA, Federico, Garcia; Toplu Oyunları I, Yerma, Çev. Doç. Dr. Hale Toledo Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2006
LORCA, Federico, Garcia; Toplu Oyunları I, Bernarda Alba'nın Evi, Çev.Hale
Toledo, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2006
MUNGAN, Murathan; Geyikler Lanetler, Metis Yayınları Edebiyat Dizisi, İstanbul, 2000
MORGAN, Lewis Henry; Eski Toplum, Çev. Ünsal Oskay, Payel Yayınları, İstanbul, 1986
NAR Turgay; Divane Ağaç, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2006
NUTKU, Hülya; Dramaturgi, Oyun Sanatbilimi, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 2006
NUTKU, Hülya; Düşünsel Boyutuyla ve Kavramlarıyla Oyun Yazarlığı, Mitos Boyut Yayınları, Ankara, 1999
NUTKU, Özdemir; Gecenin Maskesi, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1995
NUTKU, Özdemir; Oyun Yazarı, İzlem Yayınları, İstanbul, 1965
ÖRNEK, Sedat, Veyis; Türk Halkbilimi, TC Kültür Bakanlığı Hage Yayınları, Ankara, 2000
ÖZAKMAN, Turgut; Bir Şehnaz Oyun, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1992
ÖZAKMAN, Turgut; Toplu Oyunları 1, Töre, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2002
PROPP, Vladimir; Masalın Biçimbilimi, Çev: Mehmet Rifat, Sema Rifat, BFS Yayınları, İstanbul, 1985
RACINE, Jean, Bayazıt, Çev: BaŞar Sabuncu, Mitos Boyut Yay., İst., 2006
RİFAT, Oktay; Yağmur Sıkıntısı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009

SAKAOĞLU Saim; Efsane Araştırmaları, Kömen Yayınları, Konya, 2009
SOPHOKLES, Eski Yunan Tragedyaları Filoktetes, Çev. Şükran Yücel, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2008
THOMPSON, Stith; Motif Indeks of Folk Literature, Indıana University Press, Bloomington-Indianapolis, 1989
TUNCAY, Murat; Dramaturgi Çalışmalarında Çözümleme ve Bir Yöntem Önerisi, DEÜ, GSF Yayınları, İzmir,1992
VIAN Boris; Kasaplığın El Kitabı, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2008
YAVUZ, Muhsine, Helimoğlu; Masallar ve Eğitimsel İşlevleri, Cumhuriyet Kitapları, Dördüncü Baskı, İstanbul, 2009
ÇIBLAK, Atılgün, Propp'un Yapısal Çözümleme Metodu, Türk Dili Dergisi, Şubat 2005
DUNDES, Alan; (a) From Etic to Emic Units in the Structural Study of Folktales [Halk masallarının Yapısal Analizinde Etic Ve Emic Yaklaşım] Çev: F. Özşener, The Journal of American Folklore, American Folklore Society,No: 296, 1962
DUNDES, Alan; (b) Antropologi ve Folklorda Karşılaştırmalı Metod, Çev.: Seval Kasımoğlu - Ferya Çalış, Millî Folklor, 2007
FRAZER, Winifred L.; King Lear and Hickey: Bridegroom and Iceman, Modern Drama, Vol.XV, No:3, Canada, 1972
FREEDMAN, William; The Literary Motif: A Definition and Evaluation [Edebi Motif: Bir Tanım ve Değerlendirme], Çev. Funda Özşener, Novel: A Forum on Fiction, Duke University Press,1971
GRAY, Wallace; The Uses of Incongruity Educational Theatre Journal, Columbia, 1963
Nefise Abalı, Türk Halk Hikâyelerinde Ġlk Görüşte Aşk Motifi, Ensest Yasağı ve Egzogami, http://millifolklor.com
Metin Ekici, Halk Bilimi ÇalıŞmalarında Metin, Doku, Sosyal Çevre, Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Merkezi, www. Turkoloji.edu.tr/HALKBILIM
Mukadder Yaycıoğlu, Güngör Dilmen'le Söyleşi, Ankara Üniversitesi Dergiler Veritabanı, http://dergiler.ankara.edu.tr
Fatma Keçeli, Güngör Dilmen'in Oyunlarında Mitolojik, Tarihsel ve Fantastik Olanın Kullanımı, Ankara Üniversitesi Dergiler Veritabanı, http://dergiler.ankara.edu.tr
Türk Dil Kurumu, Güncel Türkçe Sözlük, http://www.tdk.org.tr
Türk Dil Kurumu, Türkçede Batı Kökenli Kelimeler Sözlüğü, http://www.tdk.org.tr
Ana Britannica, Ana Yayıncılık, İstanbul, 1989
Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, Interpress Basın ve Yayıncılık,1986
Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, J.A. Cuddon, Penguin
Reference, England, 1998
Dictionary of The History of Ideas, Charles Scribner's Sons, Newyork, 1968
Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 1997
Redhouse, İngilizce-Türkçe Sözlük, Charles H. Brown, Richard Blakney,

Serap Bezmez, Redhouse, İstanbul 2001
Routledge Encyclopedia of Narrative Theory, Ed. David Herman, Routledge Press, New York, 2005 Tarama Sözlüğü, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara,1963
The Thames & Hudson Dictionary of Art Terms, Ed. Edward Lucie-Smith, New Edition, UK, 2003
Türk Dil Kurumu, Tiyatro Terimleri Sözlüğü, Haldun Taner, Metin And, Özdemir Nutku, Ankara,1966

NOTLAR

[1] Horatius, Ars Poetica, Çev: Irmak Bahçeci, Eren Buğlalılar, Barış Yıldırım, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 19.sayı, 2005, 32.s

[2] Erwin Panofsky, İkonografi ve İkonoloji, Çev. Bedrettin Cömert, Türk Dili Dergisi, Yıl 20, 24.sayı, 1971, 355.s

[3] y.a.g.e.,349.s

[4] y.a.g.e., 2.s

[5] y.a.g.e., 2.s

[6] William Freedman, The Literary Motif: A Definition and Evaluation, [Edebi Motif: Bir Tanım ve Değerlendirme], Çev. Funda Özşener, Novel: A Forum on Fiction, Vol:3, No:2, 1971,Duke University Press, 123.s

[7] Özdemir Nutku, Gösterim Terimleri Sözlüğü, İnkılâp Yayınları, İst..1998,133.s

[8] Türk Dil Kurumu, Tiyatro Terimleri Sözlüğü, Ankara,1966. 69.s

[9] Ali Püsküllüoğlu, Türkçe Sözlük, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul,1995,1115.s

[10] Dil Derneği Türkçe Sözlük, Hürriyet Ofset, İstanbul,1997, 3.Cilt, 414.s

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

[12] Metin Sözen, Uğur Tanyeli, Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitapevi, İstanbul, 8.Basım, 2005,166.s

[13] N.Keser, Sanat Sözlüğü, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2005, 224.s

[14] Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yapı Endüstri Merkezi yayınları, İstanbul, 1997, 3.Cilt, 1409.s

[15] Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, Interpress Basın ve Yayıncılık,1986, 16.Cilt, 8320.s

[16] Ana Britannica, Ana Yayıncılık, İstanbul, 1989, 16.Cilt, 255.s

[17] Okyanus Ansiklopedik Sözlük, Pars Yayınları, İstanbul. 1972, 5. Cilt, 2004.s

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

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

[20] Universal Almanca Türkçe Sözlük, Fono Yayınları, İstanbul, 2004, 821.s

[21] Fransızca-Türkçe Sözlük, Tahsin Saraç, Adam Yayınları, İstanbul.2000, 313.s

[22] Redhouse, İngilizce-Türkçe Sözlük, Redhouse, İstanbul 2001,638.s

[23] Türk Dil Kurumu, Güncel Türkçe Sözlük, http://www.tdk.org.tr

[24] Türk Dil Kurumu, Türkçede Batı Kökenli Kelimeler Sözlüğü, http://www.tdk.org.tr

[25] Sevan Nişanyan, Sözlerin Soyağacı, Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü, 4.Baskı, Everest Yayınları, İstanbul, 2009, 418.s

[26] Karl Beckson and Arthur Ganz, A Reader's Guide to Literary Terms, The Noonday Press, New York,1960,129.s, (Freedman,1971, s.1'deki alıntı)

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

[28] İnci A. Birol, Çiçek Derman, Türk Tezyini Sanatlarında Motifler, Kubbealtı Neşriyatı, 4.Baskı, İstanbul, 2004, 13-14.s

[29] E. H. Gombrich, Sanatın Öyküsü, Çev. Bedrettin Cömert, 3. Basım, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1984, 116.s
[30] TUNCAY, Murat; Dramaturji Çalışmalarında Çözümleme ve Bir Yöntem Önerisi DEÜ, GSF Yayınları, İzmir,1992
[31] Ana Britannica, a.g.e.,255.s
[32] Nutku, a.g.e., 133.s
[33] Tiyatro Terimleri Sözlüğü, a.g.e., 69.s
[34] Redhouse, İngilizce-Türkçe Sözlük, a.g.e., 638.s
[35] y.a.g.e, 638.s
[36] Tarama Sözlüğü, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara,1963, 1.Cilt, 529-536.s
[37] Nişanyan, a.g.e.,218.s
[38] y.a.g.e. 531.s
[39] y.a.g.e. 421.s
[40] İsmet Zeki Eyüboğlu, Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü, 3.Basım, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1995, 300.s
[41] Mustafa Nihat Özön, Osmanlıca-Türkçe Sözlük, 5.Basım, İnkılâp ve Aka Kitapevleri, İstanbul, 1973, 478.s
[42] y.a.g.e.,632.s
[43] Dictionary of The History of Ideas, Charles Scribner's Sons, Newyork, 1968, Volume 3, 235.s
[44] y.a.g.e., 235.s
[45] y.a.g.e., 235.s
[46] y.a.g.e., 235.s
[47] y.a.g.e., 235.s
[48] y.a.g.e., 236.s
[49]y.a.g.e., 236.s
[50] y.a.g.e., 236.s
[51] Tiyatro Terimleri Sözlüğü, a.g.e., 69.s
[52] Nutku, a.g.e.,133.s
[53] Dictionary of The History of Ideas, a.g.e., 237.s
[54] y.a.g.e., 237.s
[55] y.a.g.e., 238.s
[56] y.a.g.e., 238.s
[57] y.a.g.e., 239.s
[58] y.a.g.e., 239-240.s
[59] y.a.g.e., 240.s
[60] y.a.g.e., 240.s
[61] y.a.g.e., 240.s
[62] y.a.g.e., 240.s
[63] y.a.g.e., 240-241.s
[64]Carl Gustav Jung, Dört Arketip, Çev. Zehra Aksu Yılmazer, Metis Ötekini Dinlemek, 2.Baskı, İstanbul, 2005, 87.s
[65] Carl Gustav Jung,(a) Analitik Psikoloji, Payel yayınları, 2.Basım, İstanbul, 2006,168-169.s

66 Lewis Henry Morgan, Eski Toplum, Çev. Ünsal Oskay, Payel Yayınları, İstanbul, 1986, 62-64.s.
67 Dictionary of The History of Ideas, a.g.e., 241.s
68 y.a.g.e., 241.s
69 y.a.g.e., 241.s
70 y.a.g.e, 241.s
71 Dictionary of The History of Ideas, a.g.e., 236.s
72 y.a.g.e, 235-236.s
73 Freedman, a.g.e.,123.s
74David Herman ve diğerleri, Routledge Encyclopedia of Narrative Theory, Routledge Pres, New York, 2005, 322-323.s
75Alan Dundes, From Etic to Emic Units in the Structural Study of Folktales, [Halk masallarının Yapısal Analizinde Etic Ve Emic Yaklaşım] Çev. Funda Özşener, The Journal of American Folklore, American Folklore Society, No: 296, 1962, 97.s
76 Propp, a.g.e., 23.s
77 Freedman, a.g.e., 125.s
78 Necmettin Ersoy, Semboller ve Yorumlarla Görünenden Görünmeyene, Kam ajans, İstanbul, 1990, 265.s
79 Freedman, a.g.e.,127.s
80 Propp, .a.g.e. 21.s
81 y.a.g.e. 22.s
82 y.a.g.e. 24.s
83 Mehmet Rifat, Gösterge Eleştirisi, Masallara Yaklaşım Biçimleri, Tavanarası Yayınları, İstanbul, 2002,60.s
84 Dundes, a.g.e., 97.s
85 Stith Thompson, Motif Indeks of Folk Literature, Indıana University Pres, Bloomington-Indianapolis, 1989, Volume One, 29-35.s
86 Turgut Özakman, Bir Şehnaz Oyun, Ayşegül Yüksel, Turgut Özakman'ın Oyun Yazarlığının Gelişim Aşamaları, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1992, 28.s
87 Federico Garcia Lorca, Toplu Oyunları I, Yerma, Çev. Doç. Dr. Hale Toledo, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2006, 130.s
88 y.a.g.e., 129.s
89 y.a.g.e., 130.s
90 Hülya Nutku, Düşünsel Boyutuyla ve Kavramlarıyla Oyun Yazarlığı, Mitos Boyut Yayınları, Ankara, 1999, 70.s
91 y.a.g.e.,71.s
92 y.a.g.e., 70.s
93 a.g.e., 70.s
94 Oğuz Atay, Oyunlarla Yaşayanlar, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009
95 Memet Baydur, Yangın Yerinde Orkideler, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1991
96 Memet Baydur, Cumhuriyet Kızı, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1991
97 Oktay Rifat, Toplu Oyunlar, Adam Yayınları, İstanbul, 1988
98 Nazım Hikmet, Ferhad ile Şirin Oyunlar 2, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010
99 Erman Canatan, Toplu Oyunları, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2006

100 a.g.e., 70.s
101 Winifred L. Frazer, King Lear and Hickey: Bridegroom and Iceman, Modern Drama, Vol.XV, No:3, Canada, 1972, 268-269.s
102 Sedat Veyis Örnek, Türk Halkbilimi, TC Kültür Bakanlığı Hagem Yayınları, Ankara, 2000, 15.s
103 Murathan Mungan, Geyikler Lanetler, Metis Yayınları Edebiyat Dizisi, İstanbul, 2000
104 Özdemir Nutku, Oyun Yazarı, İzlem Yayınları, İstanbul, 1965, 16-17.s
105 y.a.g.e., 32-33.s
106 y.a.g.e., 33.s
107 y.a.g.e., 33.s
108 y.a.g.e., 32.s
109 y.a.g.e., 33.s
110 y.a.g.e., 33.s
111 Joachim Latacz, Antik Yunan Tragedyaları, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 2006, 133.-134.s
112 y.a.g.e., 134.s
113 y.a.g.e.,134.s
114 y.a.g.e.,135.s
115 y.a.g.e.,135.s
116 y.a.g.e.,135.s
117 y.a.g.e.,142.s
118 Tuncay, a.g.e., 33-37.s
119 Propp. a.g.e., 19.s
120 y.a.g.e., 20.-22.s
121 Tuncay, a.g.e., 35.s
122 Gustav Freytag, Technıque of The Drama, An Exposition of Dramatik Composition and Art, [Drama Tekniği, Dramatik tasarım ve Sanat Üzerine Bir İnceleme], Ed. Elias j. Macewan, M.A, Third edition, Scott, Foresman and Company, Chicago, 1900, 29.s
123 y.a.g.e.,29.s
124 y.a.g.e.,29.s
125 y.a.g.e.,49-50.s
126 y.a.g.e.,33.s
127 y.a.g.e.,38.s
128 y.a.g.e.,42.s
129 Tuncay, a.g.e., 27.s
130 y.a.g.e., 27.s
131 y.a.g.e., 28.s
132 y.a.g.e., 28.s
133 Cevat Çapan, Değişen Tiyatro, Metis Yayınları, İstanbul, 1992, 12.s
134 Turgut Özakman, Toplu Oyunları 1, Ayşegül Yüksel, Turgut Özakman'ın Oyun Yazarlığının Gelişim Aşamaları, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2002, 27-28.s
135 y.a.g.e.,28.s

136 Turgut Özakman, Toplu Oyunları 1, Töre, Mitos Boyut Yay., İst., 2002, 153.s
137 y.a.g.e., 156.s
138 y.a.g.e., 157.s
139 y.a.g.e., 158.s
140 y.a.g.e., 155.s
141 y.a.g.e., 179.s
142 y.a.g.e., 28.s
143 y.a.g.e., 152.s
144 y.a.g.e., 151-152.s
145 y.a.g.e., 152.s
146 y.a.g.e., 152.s
147 y.a.g.e.,152.s
148 y.a.g.e.,158-159.s
149 y.a.g.e.,162.s
150 y.a.g.e.,165.s
151 y.a.g.e.,175-176.s
152 y.a.g.e., 181.s
153y.a.g.e., 187.s
154 y.a.g.e., 201.s
155 y.a.g.e.152.s
156 y.a.g.e.,156.s
157 y.a.g.e. 159.s
158 y.a.g.e.,189.s
159 y.a.g.e.170.s
160 y.a.g.e.175.s
161 y.a.g.e., 151.s
162 y.a.g.e., 173.s
163 y.a.g.e., 157.s
164 y.a.g.e., 160.s
165 y.a.g.e.,161.s
166 y.a.g.e.,168.s
167 Turgut Özakman, a.g.e. AyŞegül Yüksel, 28.s
168 Mukadder Yaycıoğlu, Güngör Dilmen'le Söyleşi Ankara Üniversitesi Dergiler Veritabanı, http://dergiler.ankara.edu.tr
169 y.a.g.e.
170 y.a.g.e.
171 Güngör Dilmen, Toplu Oyunları 1, Midas'ın Kördüğümü, Mitos Boyut Yay. 4. Basım, 2009, İstanbul, 184.s
172 Mukadder Yaycıoğlu, a.g.e.
173 Fatma Keçeli, Güngör Dilmen'in Oyunlarında Mitolojik, Tarihsel ve Fantastik Olanın Kullanımı, Ankara Üniversitesi Dergiler Veritabanı, http://dergiler.ankara.edu.tr
174 Güngör Dilmen, a.g.e., Hülya Nutku, Güngör Dilmen'in Kişiliği ve Oyunları, 21-22.s

175 Güngör Dilmen, a.g.e., 198.s
176 y.a.g.e., 199-200.s
177 y.a.g.e., 215.s
178 y.a.g.e., 231.s
179 y.a.g.e.,251.s
180 Fatma Keçeli, a.g.e.
181 Dilmen, a.g.e.,196.s
182 y.a.g.e.,262.s
183 y.a.g.e.,197.s
184 y.a.g.e.,216.s
185 y.a.g.e.,253.s
186 Fatma Keçeli, a.g.e.
187 Duşan Kovaçeviç, Profesyonel, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 2005,14.s
188 y.a.g.e. 16.s
189 y.a.g.e.,21.s
190 y.a.g.e., 31.s
191 y.a.g.e., 34.s
192 y.a.g.e., 45.s
193 y.a.g.e.,10.s
194 y.a.g.e.,28.s
195 y.a.g.e.,43.s
196 y.a.g.e,, 9.s
197 y.a.g.e., 6.s
198 y.a.g.e. 19.s
199 y.a.g.e.,19.s
200 y.a.g.e.,21.s
201 y.a.g.e.,23.s
202 y.a.g.e.,43.s
203 y.a.g.e.,47.s
204 y.a.g.e., 23.s
205 y.a.g.e.,31.s
206 y.a.g.e.,32.s
207 y.a.g.e.,34.s
208 y.a.g.e.,47.s
209 y.a.g.e.,48.s
210 Sedat Veyis Örnek, Türk Halkbilimi, TC Kültür Bakanlığı Hagem Yayınları, Ankara, 2000, 15.s
211 Muhsine Helimoğlu Yavuz, Masallar ve Eğitimsel İşlevleri, Cumhuriyet Kitapları, Dördüncü Baskı, İstanbul, 2009, 41.s
212 Ensar Aslan, Halkbilim Araştırmaları I, Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Yayınları, 2003, 400.s
213 y.a.g.e.400.s
214 y.a.g.e.400.s
215 y.a.g.e.406.s

216 Dundes, a.g.e.5.s
217 Aslan, a.g.e., 398.s
218 Atılgün Çıblak, "Propp'un Yapısal Çözümleme Metodu",Türk Dili Dergisi, Şubat 2005, sayı 638, 129.s
219 Dundes, a.g.e., 9.s
220 Aslan, a.g.e., 400.s
221 Dundes, a.g.e.,9.s
222 Aktaran, Dundes, y.a.g.e., 4.s
223 Dundes, a.g.e., 5.s
224 y.a.g.e, 6.s
225 y.a.g.e.10.s
226 Alan Dundes,(b) Antropologi ve Folklorda Karşılaştırmalı Metod, Çev.: Seval Kasımoğlu - Ferya Çalış, Millî Folklor, 2007, Sayı 73, 90.s
227 Dundes, y.a.g.e., 4.s
228 y.a.g.e. 6.s
229 y.a.g.e. s.9
230 Dundes (b) 130.s
231 Propp, a.g.e.,29.s
232 y.a.g.e. 29-30.s
233 Dundes, a.g.e.,12.s
234 y.a.g.e. 15-16.s
235 Ali Berat Alptekin, halk Hikâyelerinin motif yapısı, Akçağ Yayınları, Üçüncü Baskı, Ankara, 2005, 289-290.s
236 y.a.g.e., 289-290
237 Saim Sakaoğlu, Efsane Araştırmaları, Kömen Yayınları, Konya, 2009, 50.s
238 Pertev Naili Boratav, Folklor ve Edebiyat I, Adam Yay., İstanbul, 1982, 35-36.s
239 Freedman, a.g.e., 123-127.s
240 y.a.g.e., 127.s
241 y.a.g.e, 123.s
242 Freedman, a.g.e.,1.s
243Anatole France, Kırmızı Zambak, Çev. Vahdet Gültekin, Temel Yayınlar, İstanbul,1986,
244 y.a.g. e, 16.s
245 Freedman; y.a.g.e., 127.s
246Gennadiy Pospelov, Edebiyat Bilimi, Çev. Yılmaz Onay, Evrensel Basım Yayın, 2.Baskı, İstanbul, 2005, 124.s
247 Freedman, y.a.g.e.,127.s
248 Wallace Gray, 'The Uses of Incongruity' Educational Theatre Journal, Vol.XV, No:4, 1963, Columbia, 343.s
249 Perl S. Buck, Orkide, Çev. Neylan Çakırlar, Altın yayınlar, 1970, İstanbul,
250 Freedman,a.g.e., 126.s
251 Carlo Ginzburg, Tahta Gözler, Çev:. Aysun Şişik, Metis yay., 2009, İstanbul. 76.s
252 France, y.a.g.e., (Vahdet Gültekin, Giriş Yazısı), s.6-7

253 A. Esra Yalazan, Unutulamayanlar, Kırmızı Zambak ve Anatole France, Taraf Gazetesi, 09.05.2010
254 France, a.g.e., 15.s
255 y.a.g.e., 21.s
256 y.a.g.e., 34.s
257 y.a.g.e., 43.s
258 y.a.g.e., 76.s
259 y.a.g.e., 84.s
260 y.a.g.e., 93.s
261 y.a.g.e., 100.s
262 y.a.g.e., 105.s
263 y.a.g.e., 107.s
264 y.a.g.e., 119.s
265 y.a.g.e., 124.s
266 y.a.g.e., 131.s
267 y.a.g.e., 135.s
268 y.a.g.e., 141.s
269 y.a.g.e., 143.s
270 y.a.g.e., 145.s
271 y.a.g.e., 159.s
272 y.a.g.e., 161.s
273 y.a.g.e., 163.s
274 y.a.g.e., 169.s
275 y.a.g.e., 170.s
276 y.a.g.e., 178.s
277 y.a.g.e., 194.s
278 y.a.g.e., 194.s
279 y.a.g.e., 197.s
280 y.a.g.e., 201.s
281 y.a.g.e., 214.s
282 y.a.g.e., 251.s
283 y.a.g.e., 259.s
284 y.a.g.e., 263.s
285 y.a.g.e., 264.s
286 y.a.g.e., 266.s
287 y.a.g.e., 278.s
288 y.a.g.e.,287.s
289 y.a.g.e.,290.s
290 y.a.g.e., 318.s
291 y.a.g.e.,350.s

Mitos-Boyut • TİYATRO/KÜLTÜR DİZİSİ

01. BİR AVUÇ ALKIŞ (Anılar) /Mücap Ofluoğlu
02. TİYATRO KAVRAMLARI SÖZLÜĞÜ/ Haz. Aziz Çalışlar
06. TİYATRO OYUNLARI SÖZLÜĞÜ Cilt 1 (Dünya Tiy.)
08. OYUNCULUK ELKİTABI / Gerhard Ebert
10. TİYATRO OYUNLARI SÖZLÜĞÜ. Cilt 2 (Türk Tiy.)
18. HALK TİYATROSU ve DARİO FO / Metin Balay
19. UYUMSUZ TİYATRODA GERÇEKÇİLİK / Zehra İpşiroğlu
20. YÖNETMEN PETER STEIN / Aziz Çalışlar
21. ÇAĞDAŞ TİYATRO ve DRAMATURGİ /Esen Çamurdan
23. TİYATRO DEVRİM ve MEYERHOLD / Ali Berktay
25. Çağdaş Türk Tiyatrosundan ON YAZAR / Ayşegül Yüksel
26. 2000'Lİ YILLARA DOĞRU TİYATRO / Zehra İpşiroğlu
28. ARADIĞIMIZ TİYATRO / Ahmet Cemal
29. ELEŞTİRİNİN ELEŞTİRİSİ / Zehra İpşiroğlu
30. OYUN YAZMAK / Steve Gooch
32. ÇAĞDAŞIMIZ SHAKESPEARE / Jan Kott
34. ÇOCUK TİYATROSU / Nihal Kuyumcu
35. NASIL OYNANMALI / Jean Genet
36. SAHNEDEN İZDÜŞÜMLER (Oyun Eleştirileri) / Ayşegül Yüksel
39. DÜNYA TİYATRO TARİHİ cilt 1 / Özdemir Nutku
41. TİYATRODA DEVRİM / Zehra İpşiroğlu
42. 100 MONOLOG (Yabancı Oyunları) Cilt 1 / Haz.: T. Yılmaz Öğüt
43. 100 MONOLOG (Türk Oyunları) Cilt 2 / Haz.: T. Yılmaz Öğüt
46. ÇAĞDAŞ TİYATROMUZDA GELENEKSELLİK / Yavuz Pekman
47. ELVEDA DÜNYA MERHABA KÂİNAT (Memet Baydur)/Haz. S.Şener
48. SAHNEDE ELLİ SENE /Ahmet Fehim
49. 100 MONOLOG (Yeni Oyunlar-Genç Yazarlar) C. 3 /T. Yılmaz Öğüt
50. 100 MONOLOG (Antik ve Klasik Oy.) C. 4 / T. Yılmaz Öğüt
51. DRAM SANATI/ Sevda Şener
53. TİYATRO OYUNLARI SÖZLÜĞÜ Cilt 3 (Dünya Tiyatrosu)
55. SUYA YAZI YAZANLAR / Mücap Ofluoğlu
56. VASIF ÖNGÖREN'in TİYATRO DÜNYASI / Doç. Erbil Göktaş
58. DOĞAÇLAMA / Gerhard Ebert
60. ŞİDDET ile OYNAMAK (Türk Tiyatrosunda Şiddet)/E. Çamurdan
61. ÇOCUKLAR İÇİN TİYATRO / Wolfgang Schneider
62. SAHNE TOZU (Tiyatro Yazıları) / Esen Özmen
63. EPİK TİYATRO / Marianne Kesting
65. TİYATRO NEDİR / Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu
66. AYNADA (Tiyatro Anıları) / Mücap Ofluoğlu
67. 20. YÜZYIL TİYATROSUNDA ESTETİK DÜŞÜNCE /N.Uğur Özüaydın
68. ANTİK YUNAN TRAGEDYALARI / Joachim Latacz
69. BRECT'LE HAVANA'DA / Manfred Wekwerth
70. 100 DİYALOG Cilt 2 (Yabancı Oyunlar) / T. Yılmaz Öğüt
72. ANTİK TRAGEDYALAR ve ÇAĞDAŞ YORUMLARI / Jan Kott
73. SEYİR DEFTERİ (Oyun Eleştirileri) / Hasan Anamur
74. ÇOCUK TİYATROSU MU DEDİNİZ / Nihal Kuyumcu
75. AHMET VEFİK PAŞA ve MOLİÈRE ÇEVİRİLERİ / Atila Tolun
76. AKTÖRLÜK SANATI / Stella Adler
77. HAYAT AĞACINDA TAVUS KUŞLARI / Atila Alpöge
78. DEĞİŞEN TİYATRO / Cevat Çapan
79. YÖNETMEN / Turgut Denizer
80. TİYATRODA KÜLTÜRLER ARASI ETKİLEŞİM / Zehra İpşiroğlu
81. KÖY SEYİRLİK OYUNLARI / Nurhan Tekerek
82. ASYA KUKLA TİYATROSU / Jayadeva Tilakasiri
83. POETİKA / Aristoteles
86. TİYATRO ve ÇOCUK / Moses Goldberg
87. DÜNYA TİYATROSU TARİHİ. Cilt 2 / Prof. Özdemir Nutku
88. MERKEZE DÖNMEK / Aslıhan Ünlü
90. BİR AKTÖRÜN SERÜVENLERİ / Yaman Tüzcet
91. DERLEME TİYATRO SÖZLÜĞÜ / Turgut Erim
92. SURATINA TİYATRO (In-Yer-Face) / Aleks Sierz
94. VIEWPOINTS KİTABI / Anne Bogart-Tina Landau
95. ŞİDDETİN METAFİZİĞİ /Türel Ezici
96. 100 MONOLOG (Yeni Türk Oyunları)
97. YÜZDE 100 TİYATRO (Oyun Eleştirileri) / Üstün Akmen
98. REJİ SANATI / Erhan Gökgücü
99. TİYATRODA YAPISALCI ÇÖZÜMLEME / Dilek Zerenler .
101. GÜNGÖR DİLMEN 50. SANAT YILI SEMPOZYUMU KİTABI / Anonim
102. GÜLMENİN OYUNSU ÖZGÜRLÜĞÜ / Esen Çamurdan
103. TRAGEDYA ve SİYASET / Banu Kılan Paksoy
104. SAHNEYE BAKMAK 2 / Prof. Dr. Murat Tuncay

105. DRAM SANATINDA EZGİ ve UYUM / Prof. Dr. Ayşegül Yüksel
106. PROFESYONEL MAKYAJ / Sevtap Aytuğ
107. SEYİR DEFTERİ 2 / Prof. Dr. Hasan Anamur
108. STANİSLAVSKİ SİSTEMİ ve METOT OYUNCULUĞU/N. Uğur Özüaydın
109. GELİŞİM SÜRECİNDE TÜRK TİYATROSU/ Sevda Şener
110. DOĞAÇLAMA TİYATRO YÖNTEMİ (Action Theater) / Ruth Zaporah
111. ÇAĞDAŞ BİR KLASİK - BERNARD-MARIE KOLTES / Beki Helava
112. BİR AKTÖR HAZIRLANIYOR / Stanislavski
113. SERMET ÇAĞAN Yaşamı-Sanat Anlayışı ve Yaptıklarıyla / Nalan Sınay
114. FORUM TİYATRO / Nihal Kuyumcu
115. YAZI UÇTU SAHNEYE KONDU (Oyun Eleştirileri) / Üstün Akmen
117. SAHNEYE BAKMAK 3 / Prof. Dr. Murat Tuncay
120. DRAM SANATINDA SINIRLARI ZORLAMAK / Ayşegül Yüksel
122. KOLTUK TOZU / Üstün Akmen
124. ÇAĞDAŞ DOĞAÇLAMA / Selda Ergün
125. ORTAÇAĞ TİYATROSU / Murat Tuncay
126. STANİSLAVSKİ OKULUNDA OYUNCULUK EĞİTİMİ/ R.Mürseloğlu
127. DEVLET TİYATROLARI TARİHİ KAYNAK KİTABI / Turgut Akter
128. ÖZDEMİR ABİ'ME MEKTUPLAR (Oyun Eleştirileri) / Üstün Akmen
129. MODERN TİYATRO / Tufan Karabulut
130. OYUNCUYA- Oyunculuk Tekniği Üzerine / Michael Chekhov
132. GERÇEKÇİ OYUNCULUK (Etki Tepki Yöntemi) / N. Uğur Özüaydın
133. FEMİNİST TİYATRO / Özlem Belkıs
134. OYUNCULUĞUN YOLCULUĞU / Anonim
135. TİYATRODA DEKOR ve SAHNE TASARIMI / Tuğçe Mine A. Çakır
136. SAHNE KOSTÜMTASARIMI / F. Dönmez
137. SAHNE IŞIKLARI (Tiyatro Anıları) / Esen Özman
140. OYUN ÖNSÖZLERİ / Çiğdem Kılıç
142. BEDEN SES İMGELEM -Chekov Tekniği / David Zinder
143. EĞİTİMDE SOVYET EKOLU- YÖNETMENLİK / R.Müdürrisoğlu
144. POSTDRAMATİK TİYATRO ve İNGİLİZ TİYATROSU/ A. Deniz Bozer
145. ZENNELER / Çiğdem Kılıç
146. HANGİ ÇOCUK TİYATROSU / Nihal Kuyumcu
147. HAŞMET ZEYBEK'i Anlamak-Derinden Akan Irmak/ F.Zeybek
148. 1980 SONRASI TÜRKTİYATRO EDEBİYATI/ Fehmi Demir
149. TİYATRO TARİHİ / Oscar Brockett-Hildy
151. SANATTA DİRİJİZM / Bünyamin Aydemir
152. JEAN GENET'in EZİLENLERİ ve HAİNLERİ / Banu A. Akın
153. ANTİK YUNAN KOMEDYALARI / B. Zimmermann
155. ÇAĞDAŞ TİYATRODA ANLATI (Tiyatrotem Üzerine) / Ceren Özcan
156. Cumhuriyet Devrimleri ÜZERİNE DRAMA UYGULAMLARI / F. Canbolat
157. YAŞAM GÜCÜ-BERNARD SHAW'UN OYUNLARI / Dilek Zerenler
158. KOSOVA TİYATROSU / Senem Cevher
159. PERFORMANCE and THEATRICALITY / Esra Çizmeci
160. OYUNCULUKTA SES ÜRETME SANATI / Cavit Mürtezaoğlu
161.TÜRK TİYATROSUNUN POSTMODERN POETİKASI1 / Gürkan Korkmaz
162. ÇAĞIMIZDA OYUN YAZARLIĞI / Banu Çakmak Duman
163. KARA MİZAHTAN KARA KOMEDYAYA YANSIMALAR / V. Yasin Akyüz
164. SAHNE DÖVÜŞÜ, KOREGOGRAFİSİ ve ESTETİĞİ / Murat Turhan
165. ABSÜRD TİYATRO ve IONESCO OYUN ÇEVİRİLERİ / Onur Özcan
166. DİLİN DRAMATİĞİ-Oyun Yazım Dili-T. Sözlü Örgü / Bünyamin Aydemir
167. MEISNER TEKNİĞİ / Yiğit Kocabıyık
168. POSTDRAMATİK TİYATRO-Tiyatronun Y. Rejimi-Alman Tiy. / Emre Yalçın
169. ONLINE YARATICI DRAMA EĞİTİMİ / Fulya Adalıer Canbolat
170. OYUNCULUĞUN BÜYÜBOZUMU / Nazım Uğur Özüaydın
171- ÇAĞDAŞ İSKOÇ TİYATROSU / Sıla Şenlen Güvenç
172- OYUNCULUK ÖĞRETİLMEZ / Semah Tuğsel
173- AMERİKAN TİYATROSU / Elif Baş
174- TİYATRO YAZARLIĞI Oyun Yazarlığı-Dramaturgi-Eleştiri/ Özlem Belkıs
175- ÖLÜMCÜL TEATRALLİK (Jean Genet Tiyatrosunda Rolün İnşası) / Zeynep Erdal Öztopanlar
176. ALMANYA'DA GÖÇMEN SONRASI TİYATRO / Hasibe Kalkan
177. ALMAN KUKLA TİYATROSU / Melahat Çevik
178. OYUN-GERÇEK PARADOKSU ve AKTÖRLÜK / Erdal Yıldırım
179. MOSKOVA SANAT TİYATROSU'NDAN EGZERSİZLER/Ebru S. Aracı
181 YOSHİ OİDA-OYUNCULUK YÖNTEMİ / Kenan Özsever
182. DUYGUSAL YÖNETMEN / Tufan Karabulut
183. TİYATRODA YÖNETMENİN PUSULASI / Erdal Yıldırım.
184. AVANGARD TİYATRO / Yasin Çetin
185. OYUNCULİK EĞİTİMİNDE MASKE / Oğuzhan Vartolioğlu
186. STANİSLAVSMKİ SİSTEMİ ve N. Bilge CEYLAN Sinemasında OYUNCU YÖNETİMİ/ Şüküri Çavuşay
187. TÜRK TİYATROSUNDA SEYİRCİ OLGUSU / Çiğdem Kılıç