

## DİEGETİK İSTİLA: 20. YÜZYIL TİYATROSUNDA MİMETİK TEMSİLİN DEFORMASYONU

Dr. Öğr. Üyesi Melike Saba AKIM\*

### ÖZET

1980’li yılların önde gelen tiyatro akademisyenleri, tiyatronun Antik Yunan’dan beridir *diegesis* ile karşılıklı oluşturulan *mimesis* aracılığıyla biçimlendiğini, buna karşılık sahnenin diegetik bir evrenle çerçvelendiğini öne sürerler. Burada metnin tiyatrodaki hâkim konumu ve tiyatronun “söz söyleme”ye dayalı logosmerkezci yapılanması vurgulanır. *Diegesis* ve *mimesis* kavramları bu noktada Aristotelesçi bir bağlamda, geniş anlamlarıyla kullanılır. Öte yandan terimler günümüzde daha çok anlatıbiliminin dolayına soktuğu dar anlamlarıyla, anlatının kipleri düzeyinde ele alınmaktadır.

Bu makalede, terimler anlatıbiliminin tayin ettiği dar anlamlarıyla ve 20. yüzyılın tiyatro akademisince sürdürülen tartışmanın aksine bir yerden kullanıldığında karşılaşılan tabloyu değerlendirmek amaçlanmaktadır. Bu noktadan hareketle, çalışmada öncelikle *diegesis* ve *mimesis* terimlerinin dar ve geniş anlamlarıyla kullanımından doğan terminolojik karmaşa serimlenmiştir. Çalışmanın temel odağı olan 20. yüzyıl tiyatrosunda mimetik sahnenin *diegesis* yoluyla istilaya uğrayışı ise oyunları “anlatma” moduyla karakterize olan Gertrude Stein ve Heiner Müller örnekleriyle açıklanmıştır. Son olarak, 20. yüzyılda *diegesis*in baskın bir unsur olarak öne çıkışının yapısal sonuçları değerlendirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Diegesis, Mimesis, Tiyatro, Gertrude Stein, Heiner Müller.

Geliş Tarihi: 18.10.2022

Kabul Tarihi: 17.03.2023

Makale Türü: Araştırma Makalesi

\*İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, Dramatik Yazarlık ve Dramaturji Anasanat Dalı, melike.saba@medeniyet.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2275-237X

## THE IRRUPTION OF DIEGESIS: DEFORMATION OF MIMETIC REPRESENTATION IN 20th CENTURY THEATRE

Asst. Prof. Dr. Melike Saba AKIM\*

### ABSTRACT

Leading theatre scholars of the 1980's argue that the idea of theatre since Ancient Greece is framed by a diegetic universe, even though it has been shaped by *mimesis*, which is normally contrasted with *diegesis*. This view emphasises the dominant status of the text in the theatre and the logocentric structure of the theatre based on speech. At this point, the terms *diegesis* and *mimesis* are used with their broad meanings in an Aristotelian sense. On the other hand, these terms are used today with their narrow meanings in narratology as telling and showing modes of the narrative.

This article aims to evaluate the terminological confusion when the terms are used in theatre with their narrow meanings in narratology, as opposed to the debate carried out in the theatre academy of the 20th century. From this starting point, the article first exposes the terminological confusion arising from using the terms *diegesis* and *mimesis* with their narrow and broad meanings. Second, the irruption of *diegesis* in the mimetic scene is explored by concentrating on the "telling" mode in the plays of Gertrude Stein and Heiner Müller. Lastly, the structural results of *diegesis* standing out as a dominant element in 20th century theatre are evaluated.

**Keywords:** Diegesis, Mimesis, Theatre, Gertrude Stein, Heiner Müller.

Received Date: 18.10.2022

Accepted Date: 17.03.2023

Article Types: Research Article

\*Istanbul Medeniyet University, Faculty of Art, Design and Architecture, Performing Arts Department, Dramatic Writing and Dramaturgy Sub-Department, melike.saba@medeniyet.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2275-237X

## 1. GİRİŞ

Hans-Thies Lehmann, 20. yüzyıl tiyatro estetiğini serimlediği ünlü kitabı *Postdramatik Tiyatro'da*, Batılı anlamda geleneksel tiyatro fikrinin normalde *diegesis* ile karşıtlık oluşturan *mimesis* aracılığıyla üretilmiş olduğuna, buna rağmen sahnenin esasen kapalı bir kurgusal kozmosla, *'diegetik bir evrenle'* çevrelendiğine dikkat çeker (Lehmann, 2006: 99-100). Lehmann burada "kapalı bir kurgusal kozmos / *diegetik evren*" derken, Batılı anlamda tiyatronun sözmerkezli [*logocentric*] doğasına ve dolayısıyla tiyatroya doğum anından beri eşlik eden dramatik metne gönderme yapmaktadır. Nitekim, 20. yüzyıl tiyatrosunun sahnedeki illüzyonu üreten mimetik temsili kırma arzusuyla karakterize olduğu görülmektedir; ve tam da bu yüzden, geçtiğimiz yüzyılda tiyatro, mimetik temsile kaynaklık eden kapalı-kurgusal-diegetik evreni, yani dramatik metni sahneden silme girişimleriyle şekillenmiştir. Elinor Fuchs, Hans-Thies Lehmann gibi 1980'li yılların önde gelen tiyatro akademisyenleri, tiyatroya özgü *mimetik* temsilin *diegetik* anlatıya, yani dramatik metine dayalı doğasını, tiyatronun başından bu yana logos ekseninde biçimlendiği savıyla (Derrida) destekleyerek kuramsal bir zeminde tartışmaya açarlar.<sup>1</sup> Tiyatro akademisi bu noktada *diegesis* ve *mimesis* kavramlarını Aristotelesçi bir kavrayışla ve geniş anlamlarıyla ele alır. Konu tiyatro olduğunda, söz konusu kavramların Aristotelesçi bir rotada ve daha ziyade geniş anlamlarıyla dolayına girmesi olağan görünmektedir.<sup>2</sup> Öte yandan *diegesis* ve *mimesis*, Antik Yunan'da halihazırda kullanılan sözcüklerdir; konuya ilişkin ilk saptamalar Sokrates'e aittir. Bilindiği gibi Sokrates'in görüşlerini kayda geçiren isim Platon'dur ve Platon'un *Devlet'*inde esasen Sokrates'in fikriyatı aktarılmıştır. Dolayısıyla, terimleri Aristoteles'ten önce ilk kez dar anlamlarıyla, yani "proto-anlatıbilimsel niyetlerle,

ikili bir çift olarak bir arada kullanan" (Halliwell, 2014: 327) isim Platon olur ve terimlerin kökleri soruşturulduğunda karşımıza bu sebeple iki temel referans noktası çıkar: Sokrates'i aktaran/ yorumlayan Platon ve Aristoteles.

Platon ve Aristoteles'in terimlere yüklediği anlamlar temel düzeyde ortaklıklar içeriyor olmakla birlikte, kimi yönlerden birbirinden ayırır. Günümüzde anlatıbilim [*narratology*] alanı *diegesis* ve *mimesis* kavramlarını dar anlamlarıyla, doğrudan 'anlatının kipleri' düzeyinde ele alır ve kurgusal anlatılarda hangi kipi devrede olduğu esasına yoğunlaşarak dilbilimsel çalışmalar yürütür. Makalenin birinci bölümünde, *diegesis* ve *mimesis* üzerindeki terminolojik karmaşayı ortaya koymak amaçlanmıştır. Burada söz konusu karmaşanın, kavramların hem Aristotelesçi yaklaşıma dayalı geniş anlamlarıyla, hem de anlatıbilim alanına özgü dar anlamlarıyla, kip düzeyinde kullanılmasından kaynaklandığı savıyla hareket edilmiştir. Bu aşamada, söz konusu karmaşaya ilişkin açık ve nesnel bir değerlendirme sunan Stephen Halliwell'in "*Diegesis-Mimesis*" isimli makalesi dayanak kabul edilmiştir (Halliwell, 2014; Halliwell, 2022). İkinci bölümdeyse Aristotelesçi gelenekten saparak, anlatıbilim alanına özgü bir soruşturmaya yönelmek hedeflenmiştir. Zira *diegesis* ve *mimesis* kip düzeyinde ele alındığında, özellikle *diegesis*in Fuchs'un ve Lehmann'ın kullanımlarıyla çelişen bir zemine denk düştüğü görülmektedir.

## 2. İHTİLAFLI BİR ZEMİNDE: MİMESİS / DİGESİS

*Diegesis* teriminin kökü yol göstermek, açıklamak, anlatmak anlamlarında kullanılan *diegeisthai* fiiline dayanır ve M.Ö. 5. yüzyılın Yunan dünyasında *diegesis*, sözle anlatmak anlamında kullanılan yaygın bir terimdir (Halliwell, 2022: 314). *Mimesis* teriminin etimolojik köklerinde<sup>3</sup> ise oyuncu ya da

<sup>1</sup> İsmi anılan akademisyenlerin konuyla ilgili öncü makaleleri için bkz. (Fuchs, 1985: 163-173); (Lehmann, 1997: 55-60).

<sup>2</sup> *Mimesis* ve *diegesis* kavramlarının Aristotelesçi konvansiyona özgü geniş anlamlarıyla ele alındığı ve 20. yüzyıl tiyatrosunun Elinor Fuchs'un ve Hans-Thies Lehmann'ın görüşleri doğrultusunda değerlendirildiği bir çalışma için bkz. (Akım, 2022).

<sup>3</sup> *Mimesis* teriminin Platon öncesi kullanımlarına odaklanan çok sayıda çalışma bulunmaktadır. Bunlardan öne çıkanlar (Gerard, 1958; Sörbom, 1966; Golden, 1975; Halliwell, 1998; Halliwell, 2002) olarak anılabilir. Konu üzerine Türkçe bir makale için bkz. (Mutlu, 2017).

oyunculuk etkinliği anlamlarını veren *mîmos* sözcüğü vardır;<sup>4</sup> *mîmostan* “taklit, temsil ya da portre etkinliğini gerçekleştirmek” anlamını veren *mîmeîsthai* fiili ve bu fiilden de *mîmesis* sözcüğü türer.<sup>5</sup> Sözcükler ilk kez Platon’la (ve sonrasında Aristoteles’le) birlikte birer “terim” olarak kullanılır. Bu bölümde inceleyeceğimiz üzere, bu kullanımlarda terimler her durumda “ikili karşıtlık” olarak konumlanmamaktadır. Dahası, terimler kimi metinlerde dar kimi metinlerde geniş anlamlarıyla kullanılmakta, bu da Antik Yunan’dan günümüze dek sürecek bir anlam karmaşasına sebep olmaktadır.

Örneğin, anlatıbilim alanında bugün *diegesis* ve *mimesis* terimlerinin karşılığı oldukça açık ve basittir: *diegesis* ise anlatma [telling], *mimesis* gösterme [showing] olarak kullanılır. Anlatıbilim alanı, 1900’lü yılların ilk çeyreğinde Amerikalı yazar Henry James’in *diegesis* ve *mimesis* terimlerine karşılık olarak öne sürdüğü bu sadeleştirilmiş isimlendirmeyi referans alır ve Percy Lubbock, Gérard Genette gibi önde gelen anlatıbilimciler ‘anlatının kipleri’ olarak bu dikotomiye sahiplenirler (Rapaport, 2011: 73). Bu kullanım hem Platon hem Aristoteles’in *diegesis* ve *mimesis* sınıflandırmasına dayanmaktadır; fakat Platon ve Aristoteles’in bu terimleri hem dar anlamlarıyla —kip düzeyinde ve proto-anlatıbilimsel niyetlerle— hem de geniş anlamlarıyla kullanımları arasında ilk bakışta birtakım ortaklıklar bulunmakla birlikte, açık bir uzlaşım olduğu kesinlikle söylenemez.

Platon’un *Devlet*’inde *diegesis*, her şeyden önce, geniş anlamıyla “anlatı” [narrative/narration] olarak kullanılmaktadır. Stephen Halliwell’e göre bu kullanımda *diegesis*, “zamansal bir çerçeveye (‘geçmişte, ‘şimdide’ ya da ‘gelecekteki’ olaylar, *Devlet* 392d) uyumlu bilgiyi ileten, daha geniş kapsamlı bir söylem anlamında anlatı” şeklinde

karşımıza çıkar (Halliwell, 2014: 316). Bu genel tanımın yanında, Platon *Devlet*’te *diegesis* üzerine teknik bir tartışma sürdürür ve kavramları dar anlamlarıyla, kip düzeyinde ele alır: bir anlatıda olayların nasıl aktarıldığı (*lexis*) esasından hareketle *diegesise*, yani söze dayalı anlatının kendisine, üç alt kategori getirir:

1- *Haple diegesis*: yalın *diegesis* olarak tercüme edilebilecek bu ilk kategori, birinci tekil şahıs anlatısıdır, “yani şairin (yazarın, hikaye anlatıcısının, bkz. *Devlet*, 392d) sesinden anlatı” (Halliwell, 2014: 327).

2- *Diegesis dia mimeseos*: *mimesis* aracılığıyla *diegesis*, ya da *mimesis* aracılığıyla anlatı olarak Türkçeleştirilebilecek bu kategori “bir öyküdeki tekil karakterlerin sesleriyle, doğrudan konuşma” (Halliwell, 2014: 327) olarak düşünülebilir. Kanımca tiyatroyu ilgilendirdiği halde üzerinde çokça durulmamış en kritik alt kategori budur. Zira burada hem dramatik metin hem de oyuncunun sahne üzerinde bir karakteri canlandırarak, onun sesiyle konuşması kastedilir (bkz. *Devlet*, 394b–c); ve genel olarak tiyatro aktivitesine işaret edilir.

3- *Diegesis di’ amphoteron*: bileşik anlatı olarak çevirebileceğimiz bu son kategori ise destan türüne işaret eder: tıpkı “Homeros destanlarındaki gibi, bu iki türü bir arada ya da karma olarak kullanan bileşik anlatı” (Halliwell, 2014: 327).<sup>6</sup>

Platon’un *Devlet*’i *diegesis* altında kip düzeyindeki bu üç alt kategoriyi açarken, görülebileceği üzere esasen *mimesisi diegesisin* karşıtı olarak ikili bir yapıda konumlandırır. Konuyla ilgili olarak Halliwell şöyle yazmaktadır:

“[Platon’un *Devlet*’i 3. Kitap göz önünde bulundurulduğunda] Sokrates tarafından çizilen

<sup>4</sup> Görün Sörbom’a göre bir fiil olarak *mîmos*, “rol yapmak”, “bir aktör gibi davranmak”, “insanların rol yaparmış gibi davranması” anlamlarında kullanılır (Sörbom, 1966: 37). Fakat Sörbom’a göre bu pasajlarda geçen “rol yapma” anlamı sanatsal ve/veya teknik bir kullanımla sınırlı değildir; burada çok daha geniş ve serbest bir kullanım bulunmaktadır (Sörbom, 1966’dan aktaran Mutlu, 2017: 16).

<sup>5</sup> *Mimeisthai* fiili “taklit, temsil ya da portre etkinliğini gerçekleştirmektir”, “mîmos ve mîmetes bu etkinliği gerçekleştiren kişilerdir” (mîmos oyunculuk aktivitesine de işaret edebilmektedir), “mimesis taklit etkinliğini belirten isimdir” (Sörbom, 1966’dan aktaran Mutlu, 2017: 14).

<sup>6</sup> Platon, *Devlet*, 194c: “[...] Demek şiirin iki türlü anlatma yolu varmış: Biri, dediğin gibi tragedya ve komedyadaki taklit yolu, öteki, şairin olan biteni kendi anlatması. Bu çeşit de dithyrambos’larda görülür sanırım. Her iki çeşidin de bir araya geldiği olur, destanlarda ve başka şiirlerde olduğu gibi.” (Platon, 2010: 85).

temel ayrımın standart modern kullanımındaki gibi tümüyle “anlatmak” ve “göstermek” arasında olmadığını belirtmek gerekir. Sokrates’te *diegesis/mimesis*, “anlatma”nın [*diegesis*] iki farklı kipi olarak bulunmaktadır ve “anlatma” burada *diegesis* Yunancadan kötü bir tercümesi değildir, [...] Bu iki farklı kip, anlatıcı yazarın sesinden anlatmak ve eyleyenlerin sesinden anlatmak şeklindedir (bkz. 193b). Yani hem şairin karakterlerin konuşmalarını aktarması hem de bu konuşmalar arasındaki bölümler *diegestir*; ve böylelikle *mimesis* *diegesis*ın karşısı olmadığı, bir alt türü olduğu temel ilkesi vurgulanır” (Halliwell, 2014: 330).

Öte yandan *Devlet* 3. Kitap’ta görülen *diegesis/mimesis* terminolojisinin Platon metinlerinde başka hiçbir yerde tekrarlanmadığı, üstelik benzer durumlardan söz edilen kimi istisnalarda bu terminolojinin değiştiği ve dahası, Platon metinlerinde pek çok yerde *mimesis*ın ‘karakterin doğrudan konuşması’ bağlamından ayrı olarak, daha geniş anlamda sanatsal temsil olarak kullanıldığı (bkz. *Devlet*, 2.373b) görülmektedir (Halliwell, 2014: 332).

Dolayısıyla, *mimesis* söz konusu olduğunda zemin yine ihtilaflıdır. Terim *Devlet* 3. Kitap 392’de kullanılmadan önce (yukarıda sözü edilen üçlü sınıflandırmanın bulunduğu kısım), *Devlet*’in 2.373b kısmında geçer; burada görsel sanatlardan drama, şiirden müziğe sanatla uğraşan herkes için aynı kökten gelen *mimetas* (*mimesis* üreten/uygulayan) sözcüğü kullanılmaktadır. Halliwell’e göre, burada *mimesis* 3. Kitap’taki dar kullanımından çok daha geniş anlamda bir (sanatsal/kültürel) temsile tekabül eder ve dahası, *Devlet* 10. Kitap’ta bu geniş anlamdaki kullanıma (595c, “bir bütün olarak *mimesis*”) geri dönmüştür (Halliwell, 2014: 333). Devamında şöyle der:

“Esasında, M.Ö. 6. yüzyılın sonlarından itibaren *mimesis* vokabüleri hem geniş hem dar anlamlarıyla kullanılıyordu: geniş anlamıyla,

çeşitli (görsel, müzikal ve şiirsel) ortamlarda temsil, betimleme, ifade; dar anlamıyla, dramatik canlandırma (özellikle bkz. Aristophanes *Thesmophoriazusae* 156, burada *mimesis*, dramatik bir rol yaratmanın/oynayanın yaratıcı-teatral sürecini ifade eder). Dolayısıyla, *Devlet* 3. Kitap’taki “*mimesis* aracılığıyla *diegesis*” kategorisi, ne kapsamlı bir Platoncu *mimesis* kuramına ne de başka bir şeye tabi değildir” (Halliwell, 2022: 319-320).

Yukarıdaki alıntıdan hareketle, Platon’un yalnızca *Devlet* 3. Kitap’ta terimleri anlatılabilm alanına olduğu gibi dar anlamıyla/kip düzeyinde kullandığını, öte yandan başka pek çok metninde, *Devlet* 10. Kitap’ta yaptığı gibi daha geniş anlamıyla kullandığını söyleyebiliriz. Dikkat çeken bir diğer husus ise Platon’un *Devlet* 3. Kitap’ta yaptığı —kip düzeyindeki— sınıflandırmanın, anlatılabilm alanındaki gibi ikili bir yapıda ve açık bir dikotomiye dayalı olarak değil (anlatmak/göstermek), her bir kipin *diegesis*ın alt kategorisi olduğu üçlü bir yapıda sunulmuş olmasıdır.

Aristoteles’te de esasen durum çok farklı değildir. Hem dar anlamıyla kip düzeyinde kullanım hem de geniş anlamda kullanım sürmektedir. Fakat Aristoteles’teki kullanımlar Platon’dan belirli noktalarda ayrışır. Her şeyden önce *mimesis Poetika*’da “temsili sanat-formlarının temel kavramı” (Halliwell, 2022: 320) olarak geniş anlamda kullanılır ve tüm sanatların taklitle dayalı olduğu temel esası vurgulanır. Aristoteles’in bu kullanımı, Platon’un *Devlet* 10. Kitap’taki genel anlamda *mimesis* kullanımıyla uyumluluk içindedir (595c, “bir bütün olarak *mimesis*”). Edebiyattan plastik sanatlara varıncaya dek Aristotelesçi konvansiyon, tüm sanatların temsil esasına dayandığı temel ilkesinden hareketle *mimesis* kavramını öncelikle geniş anlamıyla benimsemiştir. Terimlerin dar anlamıyla kip düzeyindeki kullanımında ise Aristoteles’in ilk bakışta Platon’un *Devlet* 3. Kitap’taki kullanımını

takip ettiği görülür; fakat şiir sanatı<sup>7</sup> söz konusu olduğunda Halliwell'e göre Aristoteles'in "kip" sınıflandırması birtakım karmaşık sözdizimleri ve metinsel bozukluklar sebebiyle açık değildir. *Poetika*'nın 3. bölümünde yer alan bu sınıflandırmanın (1448a) iki farklı şekilde yorumlanabileceğini belirten Halliwell'e göre ilk yorum, üçüncü şahıs anlatı ile tümüyle dramatik temsil arasında temel bir ayrıma gitmektir ve bu kullanım Aristoteles'in modern anlatıbilimcilerin kullandığı türden temel bir ayrımda ısrar ettiği şeklinde okunur (2014: 334-335). Bu ilk yoruma göre *diegesis* ve *mimesis* burada birbirinin karşıtı iki ayrı kip olarak konumlandırılmaktadır; üstelik şayet durum böyleyse *diegesis* burada salt üçüncü şahıs anlatıya (Platon'daki yalın *diegesis*); *mimesis* ise dramatik canlandırmaya indirgenmektedir. Öyleyse bu yorumda Aristoteles, Platon'daki *mimesis* aracılığıyla *diegesis* kategorisini topyekûn *mimesis* olarak ele almaktadır ve Platon'daki bu kategorinin 'metinsel düzlem' ve 'metnin sahne üzerindeki oyuncunun sesinden doğrudan temsili' şeklindeki iki katmanlı yapıyı tek bir katmana, doğrudan temsil katmanına indirgenmektedir. Bu da bizi *diegesis* ve *mimesis* kip düzeyinde kabul gören Aristotelesçi tanımına çıkarır: *diegesis* konuşmanın dolaylı yolla temsili, *mimesis* konuşmanın doğrudan takdimi. Halliwell'e göre bu yorumda Aristoteles her kipin diğerinin "içinde" kullanılabilirliğini bilmesine rağmen, kiplerin eser özelindeki kullanımlarına odaklanır ve konularını birbirinden keskin bir çizgiyle ayırır (Halliwell, 2022: 321). Yine bu yoruma göre, *diegesis* ve *mimesis* şeklinde kurulan bu ikili yapıya ilaveten, Aristoteles bir de tıpkı destanlardaki gibi her iki kipin birlikte kullanıldığı bir bileşik kip kategorisi ekler.

Aristoteles'in "kip" sınıflandırmasının (*Poetika*, 1448a) ikinci yorumu ise bu pasajda geçen üç farklı kipin Platon'daki üçlü şemayla neredeyse uyumlu olduğudur: "karakterin doğrudan konuşmasıyla değişen üçüncü şahıs anlatının Homerik kiple bileşimi, kesintisiz üçüncü şahıs anlatısı, tümüyle dramatik temsil" (Halliwell,

2022: 320). Halliwell esasen her iki yoruma da tereddütle yaklaşır. Buna sebep olarak ise Aristoteles'in söz konusu pasajda (*Poetika*, 1448a) bu ayrımı ortaya koyarken hiçbir şekilde *diegesis* vokabülerini kullanmayışını, bunun yerine üçüncü tekil şahıs anlatıyı tariflerken "ilişkilendirmek/raporlamak" anlamına gelen *apangellein* fiiliyle anlatıyı yalnızca işaret etmesini gösterir (2022: 320). *Diegesis* vokabüleri *Poetika*'nın 23. ve 24. bölümlerinde, Aristoteles destan üzerine görüşlerini aktarırken kullanılmıştır ve bu bölümler gözetildiğinde Halliwell Aristoteles'in tam olarak nerede durduğunu saptamanın iyice güçleştiğini söyler (2022: 321).

Bir diğer mesele ise Platon'un yalın *diegesis* kategorisinde tariflediği üçüncü tekil şahıs anlatıyı, yazarın anlatıcı olarak kendini göstermesi gerekçesiyle doğrudan ve taklitsiz bir ifade ediş olarak görmesi, *mimesis* aracılığıyla *diegesis* kategorisinde tariflediği dram kategorisinde karakterin doğrudan konuşuyor oluşunu ise tabiatında taklit unsuru barındırdığı için dolaylı bir ifade ediş olarak görmesidir. Aristoteles ise bu noktada öncelikle tüm sanatların taklit esasına dayandığını (geniş anlamıyla *mimesis*) öne sürerek Platon'dan ayrılır. Yani sıra, sanatları birbirinden ayırırken aracılı/aracısız gibi Platon'un kullanmadığı türden kategorik bir ayrıma gider ve bu noktada yazarın devrede oluşu (üçüncü şahıs anlatı/*diegesis*) ya da yazarın kendini gizlemesi (dram türünde sözü oyuncunun doğrudan canlandırması/*mimesis*) esasından hareketle Platon'un aksine ilk kategoriye dolaylı, ikinci kategoriye ise doğrudan olarak ele alır (Rapaport, 2011'den aktaran Akım, 2022: 24).

Özetle, *mimesis/diegesis* terimlerinin Platon ve Aristoteles kullanımları incelendiğinde ortaya ziyadesiyle karışık bir tablo çıkmaktadır. Terimlerin kullanımları çeşitlilik göstermektedir. Yine de temel bir kullanım haritası çıkarmak mümkün görünüyor. Buna göre iki saptama yapılabilir:

<sup>7</sup> Aristoteles *Poetika*'da şiir sanatına dâhil ettiği türleri şöyle sıralar: "epos, tragedya, komedy, dithrambos şiiri ile flüt, kitar, sanatlarının büyük bir kısmı" (Aristoteles, 1987: 12).

1- Hem Platon hem Aristoteles’te terimler her durumda keskin bir karşıtlık içerecek biçimde kullanılmamaktadır.

2- Her iki terim de Platon ve Aristoteles’te hem geniş hem dar anlamlarıyla kullanılmıştır.

Dar anlamda kullanıma odaklanıldığında, iki Antik düşünür arasında uyumsuzluklar bulunsa da bu kullanımın proto-anlatıbilimsel bir ilk sınıflandırma olduğu açıktır. 20. yüzyıl anlatıbilimi esasen bu uyumsuzlukları göz ardı ederek, indirgemeci bir yaklaşımla fakat pratikte işlevsel olacak bir kullanıma yönelmiştir ve terimlerin dolayındaki modern kullanımları *mimesis*: gösterme/*diegesis*: anlatma şeklinde kabul görmektedir. Geniş anlamdaki kullanıma esasen her iki düşünürde de paraleldir; fakat Aristoteles’in *Poetika*’sı kurucu ilke olarak sanat mefhumunun kendisini tümünden bir *mimesis* kabul ederek biçimlendiğinden, geniş anlamda kullanım daha ziyade Aristoteles’le ilişkilendirilmektedir. Geniş anlamda kullanım gözetildiğinde *diegesis* ise her iki düşünürde de “anlatı” olarak öne çıkmaktadır: söze ve yazıya dayalı tüm sanatlar *diegesis* kategorisindedir.

Şu hâlde, giriş bölümünde alıntılanan Hans-Thies Lehmann *diegesis* derken terimi geniş anlamıyla kullanmakta ve tiyatronun sözmerkezli doğasına vurgu yapmaktadır. Geçtiğimiz yüzyıl, tiyatronun mimetik temsile ve dramatik metne dayalı doğasının çözülme sürecidir; bu anlamda, sahnede konvansiyonel anlamda bir anlatı kurmaya/dramatik metne dayalı tiyatro, Lehmann’ın sözleriyle söylersek, kendi ‘kapalı kurgusal kozmosunu/*diegetik* evrenini’ parçalamaktadır. Makalenin devamında *diegesis*’in bu kullanımından saparak, anlatıbilim alanının esaslarıyla aynı süreci ele almak amaçlanıyor. Zira mimetik temsilin sorunsallaşması ve sahne anlatısının temel belirleyeni olarak dramatik metnin/*diegesis*’in erozyonu izleği, şayet *diegesis* kip düzeyinde ele alınarak düşünülürse, dramatik metnin çözülmesi esnasında gösterme kipi yerine anlatma kipinin nasıl bir rol oynadığına

bakmayı gerektiriyor. Bu noktada gösterme kipine dayalı kurulan dramatik temsilin (*mimesis*, veya Platon’un gözden kaçan sınıflandırmasıyla söylersek *diegesis dia mimeseos*, yani ‘*mimesis* aracılığıyla *diegesis*’), anlatma kipi olarak *diegesis*’in ‘artan kullanımıyla’ çözüldüğü şeklinde bir izlek karşımıza çıkıyor.

### 3. DIEGETİK İSTİLA: MİMETİK TEMSİLİN ‘ANLATMA’ KİPİYLE YARILMASI

#### 3.1. Anlatı Kipi Olarak *Diegesis*: Konvansiyonel Tiyatroda Anlatıcı

Anlatıbilim alanında herhangi bir kurgusal metin incelenirken metne yöneltilecek ilk soru “kim konuşuyor?” olur (Aczel, 1998: 467). Metinde kim konuşmaktadır, duyulan (veya okunan) kimin sesidir? Diyaloğa dayalı yapıyla dramatik metnin konumu bu noktada özü itibarıyla ikirciklidir. Her şeyden önce ortada sahneye konmak üzere yazılmış bir metin vardır ve bu metin yapısı itibarıyla hem oyun kişilerinin karşılıklı konuşmalarını (diyalog) hem de *didaskali* dediğimiz sahne yönergelerini içerir. Metin sahneye konduğunda hem diyalog hem *didaskali* sahnede canlanır: görünür hale gelir. Sahneleme, metin okunduğunda zihinde canlanan dünyayı somut bir uzama taşır ve fizikselleştirir; dolayısıyla sahnede canlanan ‘görülebilir’ ve fiziksel dünyanın ardında elbette o sırada görülemeyen bir metin vardır. Platon, *diegesis dia mimeseos* (*mimesis* aracılığıyla *diegesis*) derken dramatik metnin bu ikircikli haline dikkat çekmektedir ve çağdaş tiyatro araştırmacıları dramatik metnin bu dikotomik doğasından hareketle “kim konuşuyor” sorusunun esas cevabının “yazar” olduğuna, Batı tiyatrosunda sahnenin her daim *logosla* çevrelendiğine (Derrida) dikkat çekerler.<sup>8</sup> Bu bölümde, tartışma, sözünü ettiğim bu temel olgu bir kenara bırakılarak sürdürülecektir.

Anlatıbilim alanının kip düzeyindeki kategorizasyonu (*mimesis*—gösterme ve *diegesis*—anlatma) gözetildiğinde, tiyatro,

<sup>8</sup> Bkz. (Fuchs, 1985: 163-173); (Lehmann, 1997: 55-60).

göstermeye/eylemeye/doğrudan temsile dayalı mimetik niteliğiyle öne çıkar. Anlatma kipi *diegesis* ise tiyatrodan mimetik temsilin tersine çalışır: *diegesis*, mimetik temsilin sahnede kurduğu gerçekliği yarmakta, illüzyonu bozmaktadır. *Mimesis* sahnedeki diyalogtur; oyun kişileri sahnenin kurgusal gerçekliği içinde, birbirleriyle doğrudan ilişki içindedir ve seyirci yokmuş gibi ‘eylemi canlandırmaya’ devam ederler. Anlatma kipi *diegesis* ise bu kapalı kurgusal ve mimetik evrenin dengesini bozar; en azından geçtiğimiz yüzyıla kadar Batılı tiyatro konvansiyonunun genel çalışma prensibi, temel ön kabulü bu şekilde olmuştur. Anlatıcı örneğin, bu ön kabulden hareketle, mimetik evreni yarar, sahnedeki illüzyona dayalı kurgusal gerçekliği dalgalandırır, paralyze eder. Betimlemeye çalıştığım bu prensibe en açık biçimde dikkat çeken ilk isim Bertolt Brecht olacaktır; ve tam da bu prensipten hareketle, illüzyona dayalı mimetik temsili epizotlarla bölme ve epizotlar arasında anlatıcı kullanma yoluna gidecek, tiyatro anlayışını karşı-teatrallığe dayalı bu formül üzerinden estetize edecektir. Librettosunu yazdığı Kurt Weill operası *Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü* için tuttuğu ve 1931’de yayımlanan notlarında, epik tiyatroyu dramatik tiyatrodan ayıran niteliklerin bir listesini yapar. Not ettiği ilk madde çok açıktır: dramatik tiyatrodan sahnede bir olay “canlandırılır”; epik tiyatrodaysa olay anlatılır (Brecht, 1938’den aktaran Szondi, 1987: 70).

Öte yandan, mimetik temsile dayalı tiyatro konvansiyonunun, anlatıcılığı baştan beridir çeşitli —ve çoğunlukla benzer— biçimlerde, kimi zaman koro kimi zaman haberci olarak, mimetik temsile hizmet edecek biçimde kullanıldığını gözden kaçırmamak gerekiyor.

Yukarıda değinilen sebeplerle, doğası gereği mimetik illüzyonu bozan anlatıcı, sahnedeki mimetik eyleme destek verecek biçimde yapının içine gizlenir. Tragedya, kanlı eylemlerin sahnede canlandırılmasına izin vermediğinden haberci formülünü devreye sokar örneğin: eylem, sahne

dışından gelen ve olaylara şahit habercinin yaşanılanları betimleyerek anlatmasıyla verilir. Koro, uzak geçmişte yaşanılan ibretlik olayları betimleyerek anlatır. Kimi zaman karakter, geçmişte olan bitenin bilgisini uzunca bir tirada yedirerek, yine anlatır. Sahnenin şimdisi geçmişe açılıyorsa, ki büyük çoğunlukla açılmak zorundadır, mimetik modun içine diegetik mod gizlenir. Bu gizlilik —veya iç içelik, tiyatroya özgü *diegesis dia mimeseos*’un alameti farikasıdır ve Antik Yunan’dan Elizabeth Çağı’na, Ibsen’e, Çehov’a hep oradadır. Brecht, Aristotelesçi tiyatroya özgü bu iç içeliğin farkında olarak, *mimesis* ve *diegesis*’in *mimesisten* yana baskın uyumunu bozmak ister ve anlatıcılığı diyaloglu yapıdan ayırıştırırmayı, öne çıkarmayı tercih eder. Böylelikle, *diegesis dia mimeseos*’un bütünlüklü birlikteliğinde, *diegesis* ile *mimesis* arasındaki mesafe açılmaya başlar. İşte, 20. yüzyılın tiyatrosunda bu mesafe gittikçe büyümüş ve bir yarığa dönüşmüştür.

20. yüzyıl tiyatrosuna gelmezden evvel, tiyatroya içkin diegetik kipin çoğu zaman *ekphrasis* mantığıyla çalıştığına da değinmek gerekiyor; çünkü bu saptama 20. yüzyıl tiyatrosunda Gertrude Stein’in öne sürdüğü *landscape* [peyzaj/manzara] fikrini anlamak —ve örneğin bu fikrin bir uzantısı olarak Bonnie Marranca’nın “imgeler tiyatrosu” dediği 1980’li yılların teatral yönelimlerini kavrayabilmek— bakımından önemli.

*Ekphrasis*, Eski Yunan dilinde ‘ortaya çıkarmak’ anlamına gelen ek ve ‘söz söylemek’ anlamına gelen *phrasis* sözcüklerinin bileşiminden ortaya çıkmış bir terim. “Hem kurmaca bir eserde görsellik içeren bir olay veya nesnenin kelimeler yoluyla yaratılmasını hem de mevcut bir görsel sanat eseri hakkında yazılan düz yazı veya şiiri” işaret eden bir kullanımı var (Toksoy Çeber, 2017: 1098). Patrice Pavis’in sözleriyle, klasik retorikten ödünç alınan *ekphrasis* kavramı, “görsel bir imgenin kelimelerle temsil edilmesi anlamında kullanılıyor” (2016: 62);



Orhan Pamuk ise “dar ve ilk anlamıyla *ekphrasis* görsel sanat eserlerini, resimleri-heykelleri şiirlerde tasvir etme işidir” diye yazıyor *Saf ve Düşünceli Romancı*’da. Klasik anlamda bilinen ilk *ekphrasis* örneğinin *İlyada*’nın 18. sahnesinde Homeros’un ayrıntılarıyla betimlediği Akhilleus’un yeni kalkanı olduğunu anımsattıktan sonra şöyle devam ediyor Pamuk: “Homeros bu kalkanın üzerine işlenen yıldızları, güneşi, şehirleri, insanları öyle bir anlatır ki, bu tasvir bütün bir alemin kelimelerle çizilmiş resmine, hatta kalkanın kendisinden daha önemli edebi bir metne dönüşür. (2011: 78).

Tiyatro sahnesinde ‘anlatma hali’ne tekabül eden *diegesis* kipinin, çoğunlukla sahnede canlandırılmayacak olanın betimlenmesi, görsel imgenin (veya tiyatro içinden düşünürsek sahnede canlandırılmayan olayın) seyircinin zihninde canlanması amacına hizmet ettiğini söylemiştik. Pamuk’un ifadesiyle söylersek, *diegesis* sahnedeki “kelimelerle çizilmiş resim”dir:

“HABERCİ: [...] Ardından kendine geldi, zavallı kız, korkunç bir çığlık attı,  
Vücutunda sanki iki bela birden savaşıyorlardı:  
Birincisi, Başındaki altın taç birden ateş aldı.  
Garip, kasıp kavuran alevler sardı; öte yandan o güzel giysi  
Çocuklarının ona verdikleri, ah zavallı, zavallı kız, o sey,  
Yiyordu taze etini. Sandalyeden sıçradı kalktı  
Alevler içinde ve koştu sallayarak başını, o uzun saçlarını  
Bir o yana, bir bu yana, fırlatıp atmaya çalışıyordu tacı.  
Altından halka çıkmıyordu, sımsıkı oturmuştu;  
Salladıkça kafasını, daha beter alev alıyordu saçları.  
En sonunda yorgun düşüp umutsuzluktan, yığıldı yere Babası dışında hiç kimse, tanıyamazdı onu.  
Ürkütücü bir biçimde çarpılmıştı yüzü, gözleri;  
Başından aşağı alevlerle birlikte kanlar iniyordu, eti Görünmeyen etkisiyle zehirin, eriyordu,

Çam ağacının kabuğundan süzülen sakız gibiydi, kemikleri görünüyordu,  
Korkunç bir haldeydi. Aramızdan hiç kimse cesaret edemedi dokunmaya  
Onun vücuduna. Gördüklerimiz, yeteri kadar ders olmuştu hepimize” (Euripides, 2006: 53).

Euripides’in *Medea*’sından alıntılanan bu sahnede, Haberci Medea’ya Prenses’in dehşetli ölümünü anlatıyor ve sahneyi tıpkı bir tabloyu betimler gibi seyircinin imgeleminde canlanacak biçimde tasvir ediyor. Böylece, Homeros’un Akhilleus’un yeni kalkanını betimleyişinde olduğu gibi, imge —bu kez seyircinin zihninde— canlanmış oluyor. Şu halde, “görsel imgenin sözel olarak temsili” fikrine dayanan *ekphrasis*in tiyatro sahnesinde anlatma kipi *diegesis*le birlikte çalıştığını, dahası neredeyse üst üste bindiğini söylemek mümkün. Patrice Pavis, (tiyatrodaki gibi) görsel ile sözel olanın keşiştiği ve görüntünün tarifsiz olduğu kabul edilen durumlarda dahi, görüntünün dillendiği *ekphrasis*in (neredeyse bir kurtarıcı olarak) devreye girdiğine dikkat çekiyor (2016: 62). Toksoy Çeber ise tiyatrodaki “özellikle metin ile sahneleme arasındaki ilişki bakımından *ekphrasis*in dikkat çekici bir yerde durduğunu”, çünkü “hem görsellik hem de sözcüklerle işleyen bir sanat” olarak tiyatrodaki *ekphrasis*in “görüntülerin anlamı” ve “görüntülerin sözelleşmesi” arasında gidip gelen bir salınımına denk düştüğünü yazıyor (2017: 1998). Böyle düşünüldüğünde, 18. yüzyılda Diderot’un tiyatro sahnesini seyredilmek üzere tasarlanmış bir tablo gibi düşünmesinin bir tesadüf olmadığı anlaşılabilir. Bilindiği üzere Diderot, sahnenin gerçekliği yansıtacak biçimde tasarlanması düşüncesini ya da daha genel anlamda söylersek doğanın temsili esasını daha iyi betimleyebilmek adına tiyatro ve resim arasında bir benzeşim kurar ve tiyatro sahnesini tabloya benzetir: “Karakterler sahnede öylesine doğal ve hakiki bir biçimde düzenlenmelidir ki, bir ressam

tarafından aslına sadık bir biçimde tuvale boyanmış gibi haz versin” (Diderot, 1969’dan aktaran Carlson, 2007: 160).<sup>9</sup>

Başa dönersek, konvansiyonel tiyatrodaki *diegesis* kipi eyleme/canlandırmaya dayalı *mimesis* kipinin gerçekliği yansıtma idealini kesintiye uğrattığından, bu yönüyle bir handikap olarak karşımıza çıkıyor. Tam da bu sebeple *diegesis*/anlatıcı formülünün sözünü ettiğim bu handikapı aşmak üzere kullanılageldiğini görüyoruz: mimetik olarak sahnede aktarılamayacak, yani oyuncu tarafından canlandırılmayacak olayı anlatıya başvurarak temsil etme ve böylelikle mimetik temsili —tersten giderek— besleme.

İşte, 20. yüzyıl tiyatrosunda, *diegesis* bu konvansiyonel kullanımının dışına taşmaya başlar. Artık söz konusu olan gerçekliği yansıtma, dolayısıyla mimetik olanı desteklemek değildir —ki burada *mimesis* hem geniş hem dar anlamıyla kullanıyorum. Aksine, doğanın temsili ve gerçekliği yansıtma düşüncesi bir olanak olarak sorgulanır haldedir. Terimi geniş anlamıyla kullanırsak, 20. yüzyıl tiyatrosu, dönemin tüm sanat pratiklerinde görüldüğü üzere, Aristotelesçi *mimesis* terk etmenin yollarını araştırmaktadır.

### 3.2. Anlatı Kipi Olarak Diegesis: 20. Yüzyıl Tiyatrosunda Anlatıcı

20. yüzyıl tiyatrosu için ‘sahne *diegesis*in istilası altındadır’ demek sanırım çok abartılı olmaz. Yüzyıl başından itibaren mimetik temsilin farklı formler denenerek deforme edildiği bu dönemde, *diegesis* kimi zaman anlatıcı kimi zaman dış ses kimi zamansa yazının sahne üzerinde görsel bir imge olarak var edildiği farklı kullanımlarla sahne gerçekliğini bükmeye başlar. Bu kullanımların çoğu ekphrastik nitelikleriyle de öne çıkar. 20. yüzyıl tiyatrosunun iki ikonik oyun yazarı, Gertrude Stein ve Heiner Müller örnekleriyle meseleyi somutlaştıralım. Amerikalı Gertrude Stein’in, yaşadığı dönemde çokça

itibar edilmemiş oyunları ve tiyatro anlayışını formüle etmek için önerdiği ‘sürekli şimdiki zaman’ [continuous present], ‘peyzaj’ [landscape] gibi kavramları baştan sona hem *diegesis* hem *ekphrasis* örneği olarak düşünülmelidir. Stein’in mirası 1970’ler sonrasında şekillenen ve günümüz tiyatro estetiğini doğrudan belirleyecek pek çok yeni avangard/deneysel tiyatro için —daha kapsayıcı bir ifadeyle postdramatik tiyatro estetiği için de diyebiliriz— önem arz etmektedir.

‘Sürekli şimdiki zaman’, Gertrude Stein’in *mimesis* esasına dayalı konvansiyonel tiyatroya özgü bir problem olarak gördüğü, dramda olayların peş peşe ve neden sonuç ilişkisi gözetilerek kurulması geleneğini, dolayısıyla oyunun şimdiki zamanının sürekli geçmişe dönerek kesintiye uğramasını bertaraf edebilmek adına türettiği bir formüldür. Stein’a göre ‘olay’, başı ve sonu olmanın ötesinde bir fenomendir; gündelik yaşamda “her zaman ve her şekilde bir şeyler olup bitmektedir; o hâlde hikâyeyi başlangıcı ve sonu olacak şekilde kurmak aslında bir gereklilik değildir” (Akım, 2020: 79). Önerdiği formül, sürekli geçmişe dönmektense şimdikiye ilişkin bir fenomen olarak ‘olay’ mefhumuna odaklanmak ve sahne zamanını sürekli şimdide tutmaktır. Bunu da şimdiki zamanın tüm dinamiklerini sahne üzerinde tekrar tekrar anlatarak, anlatmaya yeniden başlayarak ve sürekli anlatarak yapar. Stein’in burada türettiği formülün *mimesis* yerine *diegesis*e başvurmak ve tüm sahneyi şimdiki zamanda geçen/tekrar eden bir anlatıya dönüştürmek olduğu görülüyor. İlerleyen süreçte önereceği peyzaj [landscape] kavramıysa aslında bu fikrin gelişerek görsel bir imgeye varmasıdır denilebilir. Her ikisinin de seyredilebilir olduğuna dikkat çekerek tiyatro oyunu ve peyzaj arasında bir benzeşim kuran Stein, olaylar dizgesi ve neden-sonuç bağıntısı yerine olay mefhumunun kendisi ve ‘ilişkisellik’ kavramına yoğunlaşır:

<sup>9</sup>Karacabey’in işaret ettiği gibi, “18. yüzyılda teorize edilen sahnelerin tablo niteliği, şiirsel olanla resimsel olanı kaynaştırmak için bir araç olarak kullanılmıştır.” (2006: 226). Lessing, resim ve yazın ilişkisine değindiği bir yazısında, “resmin biçimleri ve renkleri mekanda”, şiirin ise “sesleri zamanda” ifade ettiğini söyler. “Resimde konular ya da kısımları yanyana varolarak bedeni oluştururlar. Şiirde ise konular ya da konu kısımları birbirlerinin ardı sıra düzenlenerek eylemi oluştururlar.” (Kindermann, 1961’den aktaran Karacabey, 2006: 226). Karacabey’e göre, “eylem kavramı drama başat bir unsur olarak geliştirilmiştir ve resmin alıntılanması dramı zenginleştirecek bir oluşum olarak değerlendirilir.” (2006: 226).



imgeyi 'betimlemek' fikrine dayanır. Mimetik canlandırmanın yerini ekphrastik 'betimleme' ve diegetik 'anlatma' almıştır. Sahnelemeyse, gördüklerini yorumlayarak aktaran diegetik bir ses olarak tasarlanmıştır.

"[...] kadın dizlerine kadar hiçlikte duruyor, resmin kenarı bacaklarını kesmiş, yoksa adamın evden çıktığı gibi o da yerden mi bitiyor ve gözden mi kayboluyor yerin içinde, adamın evin içine girip gözden kaybolduğu gibi, ta ki hiç bitmeyen bir hareket başlayıp çerçeveyi patlatana dek, uçuş, köklerin itici gücü toprak parçaları ve kaynak suyu yağdırıyor, bakış ile bakış arasında görülebiliyor, göz HER ŞEYİ GÖREREK kırpışa kırpışa resmin üzerine kapandığında, ağaç ile kadın arasındaki tek büyük pencere ardına kadar açık, perde dışarıya uçuşuyor, evin içinde kopuyor gibi fırtına, ağaçlarda rüzgardan eser yok, yoksa kadın mı çekiyor fırtınayı, [...]" (Müller, 2018: 300-301).

Tıpkı Stein'in peyzajında olduğu gibi Müller'in oyununda da tasvir edilen resim, sahnede anlatma kipiyle inşa edilir. Farksa, Stein'in referans imgesi olan peyzajın sürekli hareket halinde ve devingen olması; buna karşılık Müller'in referans imgesinin hareketsiz bir tablo oluşudur. Bu belirgin ayrıma rağmen, her iki ismin de anlatıyı benzer türden bir belirsizlik stratejisi gözeterek kurduğu görülüyor. Yukarıdaki alıntıda görülebileceği gibi, Müller'in oyununda ses, tabloyu sürekli bir belirsizlik düzleminde betimler ve cümle asla tam olarak kapanmaz. Tablonun tüm unsurları ses tarafından betimlenmesine rağmen, bu unsurlar muğlak bir zeminde sürekli yer değiştiriyor gibidir. Burada herhangi bir kesinlik noktası bulunmaz, anlam sabitlemez. Anlatıyı resmin statik düzleminde çekerek kesinlik noktasını yok saymak (veya resim analogisiyle düşünecek olursak, doğrusal perspektife özgü kaçış noktasını tekil değil çoğul kabul etmek), anlatıya hareket katar. Burada, dramatik yapıya özgü eylemin/

hareketin mimetik canlandırmadan diegetik anlatıya taşınarak verilmesi, dolayısıyla sahne üzerinde diegetik bir hareket oluşturma gayesi söz konusudur. Diğer taraftan, geniş anlamıyla *mimesise* özgü olan 'doğanın aslına uygun olarak tasviri' idealinin bir olanak olarak mümkün olmadığı varsayımı, 20. yüzyıla özgü bir sav olarak, betimlemenin bir kesinlik noktası kurmasına müsaade etmez. Müller'in oyunun sonuna eklediği notta belirttiği gibi, "metin ölümün ötesindeki bir manzarayı tasvir etmektedir. Olay her türlü gelişebilir, çünkü sonuçlar geride kalmıştır, yok olmuş bir dramatik yapıda bir anının patlamasıdır" (Müller, 2018: 307). Toksoy Çeber, oyunun finalindeki notta geçen 'patlama' metaforunun dramatik yapının çöküşünün ötesinde, *mimesisin* çöküşüne gönderme yaptığına dikkat çeker:

"Patlama, karakter, diyalog ve eylem gibi dramatik öğelerin patlamasını ima ederken, aynı zamanda ekphrasis açısından, Antik Yunan perspektifli sahne tasarımından beri kurulmuş olan görsel olan ile sözel olan arasındaki bütünlüklü poetik temsil mantığının patlamasına da gönderme yapar" (Toksoy Çeber, 2017: 1103).

Gertrude Stein ve Heiner Müller örnekleri, 20. yüzyıl tiyatrosunun özellikle son 30 yılında belirginleşecek görsel bir imge ekseninde şekillenen teatral estetiğin sacayakları olması bakımından öne çıkıyor. Fakat 20. yüzyıl tiyatrosunda diegetik anlatma modunun kademeli olarak artışı sadece bu örneklenen düzlemlerle sınırlı değil. Makalenin son bölümünde, öne çıkan diğer kullanımlara kısaca değinilmiştir.

### 3.3. Genel Bir Bakış

19. yüzyılın sonlarından itibaren modern dramda *diegesis*in baskın bir unsur olarak öne çıkışına ilk dikkat çeken isimlerden biri *Theory of the Modern Drama* [Modern Dram Kuramı] isimli öncü çalışmasında yürüttüğü tartışmayla Peter Szondi olmuştur. Szondi, anlatıcının Brecht

oyunlarındaki konvansiyon-dışı kullanımı üzerinde durur ve bu oyunlardaki epik öznenin eylemden/hareketten özgürleştiğine, konvansiyonel drama özgü zaman çerçevesinin dışına taşıdığına ve böylece oyun zamanının kronolojisini manipüle ettiğine dikkat çeker (Bigliuzzi, 2016: 19). Daha önce de değinildiği gibi, Brecht'in diegetik anlatıcısından sonra 20. yüzyıl tiyatrosu hem geniş hem dar anlamıyla karşı-mimetik bir çaba içinde olmuştur. Makalede bu çabayı varılabilecek en uç noktaya taşıyan iki öncü isim, Gertrude Stein ve Heiner Müller örnekleri üzerinden açtık. Öte yandan 20. yüzyıl tiyatrosunda *diegesis*in artan kullanımının her koşulda geniş anlamıyla karşı-mimetik bir temsil stratejisi içermediğini vurgulamak gerekiyor. Bu noktada çok basitçe, diegetik anlatıcının baskın olarak kullanıldığı oyunları mimetik ve karşı-mimetik olarak iki ayrı kümede değerlendirmek mümkün.

Örneğin, mimetik kümede ele alınabilecek oyunlar içinde kanımca Arthur Miller'ın *Cadı Kazanı* önemli bir yerde duruyor. Çünkü, oyunda parantez içlerinde verilen sahne direktifleri öykü ve romanlarda rastlanılacak türden derinlikli ve detaylı betimlemeler içerir ve yönetmenler çoğunlukla metindeki didaskali kısımlarını sahnelemeye dış ses veya somut bir anlatıcı olarak dahil etme eğilimindedir.

“(Baba Giles üstüne de birkaç söz etmeliyiz: Ne de olsa yaman bir yazgısı, başkalarından çok ayrı bir yazgısı oldu bu adamın. O günlerde seksenine giriyordu ve bu öykünün en gürültücü kahramanıydı. Hiç kimsenin adı onunki kadar kötüye çıkmamıştır. Köyde bir inek kaybolursa, ilk iş, Corey'nin evinden yana bir göz atmak olurdu. Hakkında şunun bunun verdiği hükümlere kulak astığı yoktu. Yalnız son yıllarda, Martha ile evlendikten sonra, kilise ile pek kaygılanmaya başladı. Karısı yüzünden duasını bir türlü bitiremediği doğru olabilir; ama, şunu söylemeyi unutuyor ki, bu duaları daha yeni öğrenmiş ve

okurken sık sık bir yerde takıldığı olmuştur. Giles, sağı solu olmayan, belalı, ama aslında temiz, dürüst bir adamdı. Şu fıkra onu iyi anlatır: Mahkemede soruyorlar ona: Sen bir domuz görmüşsün, halindeki tuhaflık seni ürkütmüş, doğru mu? Giles, bunun hayvan kılığına girmiş şeytan olduğundan kuşkusu bulunmadığını söylemiş. Peki, seni ürküten ne oldu, demişler. Giles, bu ürkme sözcüğüne takılarak, hemen reddetmiş: Ben ömrümde böyle bir söz kullandığımı hatırlamıyorum, demiş.” (Miller, 1962: 32).

*Cadı Kazanı* örneğinde, oyun metninde verilen *didaskalilerin* sahne yönergesi olmanın ötesine geçtiği ve tanrı-yazar tonunda konuşan 3. tekil şahıs anlatıcı gibi formüle edildiği görülüyor. *Didaskalinin* sahnelemeye diegetik bir dış ses veya doğrudan bir anlatıcı olarak dahil edilmesi Brecht'yan bir yönelim içerse bile, son toplamda bu kullanım sahnedeki yanılısımay besler. Anlatıcı, öykünün bütününe ve mimetik temsile destek olmaktadır. Burada sözünü ettiğimiz mimetik küme için örnekleri çoğaltmak mümkün: Eugene O'Neill'in 1920 tarihli *The Emperor Jones* [İmparator Jones] oyununun protagonist ve oyunun anlatıcısı Brutus Jonas, ya da Jean Cocteau'nun *Kral Oidipus*'tan esinlenerek yazdığı 1934 tarihli oyunu *La Machine Infernale*'da [Saatli Bomba] dış ses olarak yer alan “Ses”, akla gelen ilk örnekler.

*Diegesis*in mimetik temsilin tersine bir yönelimle çalışarak sahneyi deyim yerindeyse istila ettiği çok sayıda oyunu ise karşı-mimetik kümede düşünebiliriz. Bu oyunların pek çoğunda postmodern anlatıya özgü tekniklerle dramatik yapının çok-katmanlı ve parçalı kurulduğu, oyun kişilerinin birbiri içine geçtiği, öznenin dağıldığı, belleğin iflas ettiği görülür. Gertrude Stein oyunları ile öncülünen bu kanala Samuel Beckett'in 1970 sonrasında yazdığı ve tamamen diegetik ses üzerinden ilerleyen çok sayıdaki oyununu, Antoine Vitez'in, Heiner Müller'in,

Peter Handke'nin, Michel Vinaver'in, Marguerite Duras'nın, Bernard-Marie Koltès'in, Sarah Kane'in, Richard Foreman'ın oyunlarını dahil edebilir ve çok sayıda yazarı burada anabiliriz.

Sözü edilen oyunlarda yazarlar, modernist oyunlarda görülen ve iletişimsizliği yansıtan diyaloglara “gömülmekte olan konuşmacıların öykünmesini yapmaya artık çalışmazlar” (Pavis, 1999: 94). Karşılıklı diyalog çözülür. Bunun yerini, kişilerin ağızlarından dökülen, çok-sesli, kimi zaman kendi alt benliklerine kimi zaman başkalarına ait olan, uzun, parçalı monologlar alır. Patrice Pavis, tiyatronun okunan metinden ayrıldığı noktanın, “metnin bir yanda zaten söylediklerini gösterebilmesi ya da gizleyebilmesi” olduğunu söyler. Teatral *mimesis* genel olarak “söylenmeyi göstermek” fikriyle çalışır; burada sözünü ettiğimiz oyunlarda ise esas olan “söyleneni göstermemek”tir. Pavis, Antonine Vitez'den alıntılar: “Teatral zevk, seyirci için, söylenenler ile gösterilenler arasındaki ayırımı yatar” (Vitez, 1974'ten aktaran Pavis, 1999: 97). Böylelikle, “metin ile sahne arasındaki diyalektik gerçekten oturtulmuş olur”; “bu tür bir sahneleme, göstermek/gizlemek, metin ve sahne arasında sürekli bir oyun kurar” (Pavis, 1999: 97).

Söylenenle dolup taşan sahnede, söylenen gösterilmez. Böylece hem dar anlamıyla mimetik kip hem de geniş anlamıyla mimetik temsil iptal edilir. Örneğin, baştan sona diegetik kiple ilerleyen 1983 tarihli *Ölüm Hastalığı* oyununun sonuna Duras şöyle bir not düşer:

“[...] Hikâyede sözü edilen şeyler hiçbir zaman temsil edilmeyecektir. Adam genç kadına hitap ettiğinde bile bunu, hikâyesini okuyan adam aracılığıyla yapacaktır. Burada oyun yerini okumaya bırakacaktır. Bir metnin okunmasının yerini, bir metindeki hafıza boşluğunun yerini hiçbir şeyin dolduramayacağına hep inanmışımdır, hiçbir şeyin, hiçbir oyunun. Bu nedenle oyuncular, sanki birbirlerinden kopukmuş gibi, sanki metni ayrı odalarda

yazmaktalarmış gibi konuşmalılar. Metin teatral olarak okunursa iptal olur. [...]” (Duras, 2005: 41-42).

Özetle, tıpkı Heiner Müller'in Resim Tasviri oyununun sonuna eklediği notta belirttiği gibi, yok olmuş bir dramatik yapıda “olay her türlü gelişebilir, çünkü sonuçlar geride kalmıştır” (Müller, 2018: 307) ve 20. yüzyılın tiyatrosunda diegetik kiple kurulan pek çok oyun, bir yanıyla da belleğin iflasına işaret etmektedir. İnsan, ancak “bir söylem taşıyıcısı/değiştokuşçusu, teatral bir durumun gerçeğe yakınlığına boyun eğmeyen bir metin-söyleme-makinası olmuştur” (Pavis, 1999: 103); ve Duras'nın yukarıda alıntıladığımız sözleriyle, bir metindeki hafıza boşluğunun yeri hiçbir şeyle dolmamaktadır. Konumuzun sınırları gereğince, burada daha ziyade teknik bir tartışmayı sürdürerek 20. yüzyıl tiyatrosunda mimetik temsilin tersinlenmesi ve bunun, oyun metinlerinde/sahnede tiyatroya özgü mimetik kipin yerine diegetik kiple formüle edilmesi üzerinde durduk. Öte yandan, bir bellek makinesi olarak da ele alabileceğimiz tiyatrodaki hem dramatik yapının erozyonu hem de anlatma kipinin sahneyi kaplayışı öznenin ve belleğin çöküşü olarak da değerlendirilmektedir, fakat bu ayrı bir çalışmanın konusu olabilir.

## SONUÇ

1970'ler sonrasında Batı tiyatrosunun öne çıkan özellikleri içinde sınırları eritme ve melezleşme nosyonlarının bulunduğu söylenebilir. Dönemin tiyatrosu anlatıbilimsel açıdan ele alındığında, esasen postmodern sürecin karakteristiği olarak düşünmemiz gereken bu nitelikler yine devredeymiş gibidir; örneğin yakın dönem tiyatro araştırmacılarından Zornitsa Dimitrova, postdramatik tiyatrodaki *mimesis* ve *diegesis* modlarının melezleşmeye, iç içe geçmeye başladığını belirtir (Dimitrova, 2016: 223). Dimitrova'ya göre, “postdramatik gelenek, gerçekle diyaloga girmenin bir yolu olarak, mimetik ve diegetik olanın iç içe geçmesiyle

gelişir” (2016: 224); “postdramatik oyunlar, diegetik ve mimetik mod arasındaki ayrımın lüzumsuzluğunu sergiler” (2016: 23). Bu yaklaşımın belirli yönlerden doğru olduğuna katılmakla birlikte, bu “kestirme” saptamanın bizi yüzeysel bir yere sürükleyeceği kanaatindeyim. Örneğin, bu makalede ele alınan Gertrude Stein ve Heiner Müller örnekleri düşünüldüğünde de diegetik ve mimetik modların kimi zaman birbirinin yerine geçtiği, birinin diğerini tersinlediği kolaylıkla görülebilir. Fakat, söz konusu bu iç içeliğe/yer değiştirmeye yönelik genelgeçer ve köksüz bir ön kabul, teatral gösterimin bütününde gerçekleşen dönüşümü tayin edebilmemize engel olacaktır. Şayet bu ön kabulde düşünürsek, makale boyunca izini sürdüğümüz arayış anlamsızlaşıyor.

Kanımda bu iç içeliği salt postdramatik tiyatroya özgü bir nitelik olarak değil, tarihsel avangard dönemle birlikte 20. yüzyıl tiyatrosunun hem mimetik gösterme kipini hem de *mimesise* dayalı temsil anlayışını bozguna uğratmasının bir sonucu olarak ele almak gerekiyor. Aynı sebeple, bu durum basit bir iç içeliğin/yer değiştirmenin ötesinde; dikotominin taraflarından birinin çözülmesiyle ve diğerinin artmasıyla karakterize oluyor.

Çalışmada, bu durumu salt postdramatik tiyatroya özgü bir nitelik olarak ele almaktan kaçınarak, 20. yüzyıl tiyatrosunda diegetik anlatma modunun kademeli olarak arttığı savıyla hareket ettik. *Diegesis*in mimetik temsilin tersine bir yönelimle çalıştığını, sahneyi deyim yerindeyse istila ettiğini ve 20. yüzyıl tiyatrosunun hem geniş hem dar anlamıyla karşı-mimetik bir çaba içinde olduğunu öne sürdük. Bu doğrultuda oyunları “anlatma” moduyla karakterize olan Gertrude Stein ve Heiner Müller örnekleri, ilki tarihsel avangard dönemden bir ilk örnek, ikincisi ise postdramatik bir örnek olarak tercih edildi. Makalenin son bölümündeysen genel anlamda diegetik anlatıcının baskın olarak

kullanıldığı oyunlar mimetik ve karşı-mimetik olarak iki ayrı kümede kısaca değerlendirildi.

Yazıyı, makale boyunca öne sürdüğümüz savı yeniden ortaya koyarak noktalayalım: Sahne anlatısının temel belirleyeni olan dramatik metnin erozyonu, *diegesis* geniş anlamıyla kullanıldığında “anlatı”nın çöküşüne tekabül eder. Oysa ki *diegesis* ve *mimesis* kipleri anlatıbilime özgü dar anlamlarıyla ele alındığında, dramatik metnin erozyonuyla karakterize olan geçtiğimiz yüzyıl tiyatrosunun hem mimetik gösterme kipini hem de *mimesise* dayalı temsil anlayışını bozguna uğrattığı görülür: 20. yüzyıl tiyatrosunda diegetik “anlatma” yoluyla mimetik “anlatı”nın altı oyulmakta, *diegesis*in ‘artan kullanımıyla’ *mimesis* yerinden edilmektedir.

**KAYNAKLAR**

- Aczel, R. (1998). "Hearing Voices in Narrative Texts", *New Literary History* 29 (3), s. 467-500.
- Akım, M. S. (2022). *Logostan Kurtulmak: 20. Yüzyıl Dramında Karşı-Anlatı*. İstanbul: Habitus Yayıncılık.
- Akım, M. S. (2020). "Gertrude Stein Oyunlarında Karşı-Anlatı Stratejileri", *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 30, s. 71-97. DOI: 10.26650/jtcd.692767.
- Aristoteles. (1987). *Poetika*. (İ. Tunalı, Çev.) Remzi Kitabevi: İstanbul.
- Bigliazzi, S. (2016). "Introduction", *Skenè Journal of Theatre and Drama Studies: Diegesis and Mimesis* 2(2), s. 5-33.
- Carlson, M. (2007). *Tiyatro Teorileri / Yunanlılardan Bugüne Tarihsel ve Eleştirel Bir İnceleme*. (E. Buğlalılar, B. Yıldırım, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayın.
- Dimitrova, Z. (2016). "Transmorphisms in Sarah Kane's *Cleansed* and Laura Wade's *Breathing Corpses*", *Skenè Journal of Theatre and Drama Studies: Diegesis and Mimesis* 2(2), s. 223-243.
- Duras, M. (2005). *Ölüm Hastalığı*. (N. Güngörmüş, H. Bayrı, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Else, G. (1958). "'Imitation' in the Fifth Century". *Classical Philology*. 53:2, s. 73-90.
- Euripides. (2006). *Medea*. (M. Balay, Çev.) İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Golden, L. (1975). "Plato's Concept of Mimesis". *British Journal of Aesthetics* 15, s. 118-131.
- Halliwell, S. (1998). *Aristotle's Poetics*. Chicago: The University of Chicago Press, s. 109-116.
- Halliwell, S. (2014). "Diegesis-Mimesis", *Handbook of Narratology*. Berlin & Boston: De Gruyter.
- Halliwell, S. (2022). "Diegesis-Mimesis", (M. S. Akım, Çev.) *Arts: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi* 8, s. 314-326. DOI: 10.46372/arts.1109732.
- Karacabey, S. (2006). *Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller*. Ankara: De Ki Basım Yayın.
- Lehmann, H. (2006). *Postdramatic Theatre*. (K. Jürs-Munby, Çev.) USA & Canada: Routledge.
- Marranca, B. (2012). *Ecologies of Theater*. New York: PAJ Publications.
- Miller, A. (1962). *Cadı Kazanı*. (S. Eyyüboğlu, V. Günyol, Çev.) İstanbul, Milli Eğitim Basımevi.
- Mutlu, B. (2017). "Platon'da ve Platon Öncesi Metinlerde Mimesis". *Art-Sanat Dergisi* 8, s. 9-34.
- Müller, H. (2018). "Resim Tasviri", *Hamlet Makinesi*. (Z. A. Yilmazer, Çev.) İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 297-307.
- Pavis, P. (1999). *Sahneleme: Kültürler Kavşağında Tiyatro*. (S. Kamber, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.
- Pavis, P. (2016). *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*. (A. Brown, Çev.) London and New York: Routledge.
- Pamuk, O. (2011). *Saf ve Düşünceli Romancı*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Platon. (2010). *Devlet*. (S. Eyyüboğlu, M. A. Cimcöz, Çev.) İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rapaport, H. (2011). *The Literary Theory Toolkit: A Compendium of Concepts and Methods*. UK: Wiley-Blackwell.
- Sörbom, G. (1966). *Mimesis and Art: Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary*, Stockholm: Svenska Bokförlaget.
- Szondi, P. (1987). *Theory of the Modern Drama*. (M. Hays, Çev.) USA & Canada: University of Minnesota Press.
- Toksoy Çeber, D. (2017). "Ekphrastik Umudun Yıkımı: Heiner Müller "Resim Tasviri"". *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 21:3, s. 1097-1108.