



# Tiyatroda “Diegetik Kişi”ler Üzerine Bir İnceleme: Ölü Babaların Gölgesinde Beş Piyes

An Analysis of “Diegetic People” in Theatre:  
Five Plays in the Shadow of Dead Fathers

Can Şen\*

## Öz

Tiyatro ve dram sanatları büyük ölçüde “mimesis” (gösterme) sanatı olarak kabul edilmekle beraber tiyatrodaki diğer dramatik türlerde “diegesis” de (anlatma) görülmektedir. Bununla beraber dramatik türlerin kendine özgü özellikleri sebebiyle diegesis/anlatma daha geri plandadır. Tiyatro ve dram sanatı incelemelerinde diegesis daha ziyade mekân kullanımıyla bağlantılı olarak “diegetik mekân” (bahsedilen/anlatılan mekân) kavramında görülmektedir. Makalede ilk olarak diegesis ve diegetik mekân kavramları üzerinde durulduktan sonra mekân ve olaylar gibi bazı kişilerin de, somut olarak şahıs kadrosunda yer almak dışında, sadece anlatımla piyeslere dâhil olabildikleri gösterilmeye çalışıldı. Bununla bağlantılı olarak, eserlerin şahıs kadrosunda yer almayan, diğer şahısların anlatımıyla piyeslere

Geliş tarihi (Received): 2-08-2022– Kabul tarihi (Accepted): 14-12-2022

\* Doç. Dr., Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. Bartın-Türkiye / Bartın University Faculty of Letters Department of Turkish Language and Literature. Bartın-Türkiye. cansen20@gmail.com. ORCID ID 0000-0001-7449-5112.

dâhil olan bu kişilerin “diegetik mekân” terimine benzer bir şekilde “diegetik kişi” olarak adlandırılması gerekliliği üzerinde duruldu. İnceleme için bu yaklaşımın evrenselliğini somutlaştırmak üzere Antik Yunan’dan 1950’lere gelen süreçte Batı tiyatrosunun ve Türk tiyatrosunun önde gelen eserlerinden beş piyes seçildi. Ele alınan piyeslerin dönemlerinde ön plana çıkan eserler olmalarının yanında bir başka ortak yönleri ise bu piyeslerdeki “diegetik kişi”lerin ölü babalar olmalarıdır. Bu çalışma ile tiyatro incelemelerinde bugüne kadar müstakil olarak değerlendirilmeyen diegetik kişilerin tiyatronun varlığıyla koşut oldukları ve modern tiyatrodada da varlıklarını devam ettirdikleri ortaya konuldu. Bu kişilerin piyeslerde somut varlıklarıyla yer alan kişiler kadar etkili olabildikleri tespit edildi ve bu bağlamda tiyatro incelemelerinde diegetik kişiler üzerinde de durulması gerektiği vurgulandı.

**Anahtar sözcükler:** *tiyatro, mimesis, diegesis, diegetik kişi, Batı tiyatrosu, Türk tiyatrosu*

### **Abstract**

Theatre and the dramatic arts are majorly considered an art of “mimesis” (representation) while also “diegesis” (narrative) is seen in both theatre and other dramatic forms. In the dramatic forms, however, diegesis/narrative remains secondary due to their intrinsic properties. In the study of theatre and the dramatic arts, diegesis mostly appears as a “diegetic space” (mentioned/narrated space) in connection with the use of space. In the present article we will first focus on the concept of diegesis and diegetic space and then attempt to show that characters, just like events, can be included in plays only by narratives rather than necessarily being physically present in the cast. In connection with this, we emphasized that such people, who are not part of the cast but included in the play only through the narrative, should be named as “diegetic person”, similar to the term “diegetic space”. We concentrated on the prominent five plays from Western and Turkish theatre within a timeframe from the Ancient Greeks to the 1950’s to suggest the universality of this approach. In addition to the analyzed plays being prominent works of their periods, the fact that the diegetic people in those plays are dead fathers is another shared aspect of the five plays we have chosen. This study reveals that the existence of diegetic people, who have not been individually addressed up to present day in theatre studies, is parallel with that of the theatre and remains present in the modern theatre as well. It indicates that such people can be just as influential as tangible creatures in plays and accordingly emphasizes that diegetic people should also be taken into account in theatre studies.

**Keywords:** *theater, mimesis, diegesis, diegetic person, Western theater, Turkish theater*

### **Extended summary**

The concepts of “mimesis” and “diegesis” are important for both art of theater and its literary aspect, the art of drama. Of these two Greek concepts that have been used since Plato

and Aristotle, “mimesis” generally means “imitation/representation” and “diegesis” means “narration/telling”. Diegesis is the telling of events and characters instead of showing them in action, and in this respect, it is the opposite of mimesis, which is based on representation. At some point, this distinction places theater and dramatic arts in a different position from other narrative genres. Likewise, according to Aristotle, while an epic is based on narration (diegesis), tragedy (more broadly theater, the art of drama) is based on “representation” in action.

Dramatic genres, especially theater, are largely based on mimesis. However, contrary to some misconceptions, theater is not merely just the art of representation. The existence of diegesis and diegetic elements in theater can be observed since the Ancient Greek theater. In studies of theater/drama art, diegesis is largely evaluated through the concept of “diegetic space” in connection with the use of space. In this study, a new approach has been brought to the analysis of the cast of characters by acting on the idea that people can also be included in the work through narration in addition to the element of space, and it has been examined whether diegesis also exists in terms of theater characters. In Turkish and English dictionaries, when the terms literature and theater were searched for in the context of the study, the concept of “diegetic person” or an equivalent was not encountered. At this point, the study focused on three examples from European theater and two examples from Turkish theater with representational value. These works include *Oedipus the King* from Sophocles, *Hamlet* from Shakespeare, *Ghosts* from Ibsen, *Bir Adam Yaratmak (Creating a Man)* from Necip Fazıl Kısakürek and *Köşebaşı (Street Corner)* from Ahmet Kutsi Tecer.

Another common feature of these “diegetic people”, which are made concrete through the abovementioned five examples selected from European and Turkish theater ranging from Ancient Greece to the 1950s, is that these persons are fathers who are dead. Laios, Oedipus’s biological father in Sophocles’ *Oedipus the King* and Polybos who raises him; *King Hamlet* in Shakespeare’s *Hamlet*; Captain Alving in Ibsen’s *Ghosts*; Husrev’s unnamed father in Necip Fazıl’s *Bir Adam Yaratmak (Creating a Man)* and Mr. Macit in Ahmet Kutsi Tecer’s *Köşebaşı (Street Corner)* are all people who do not physically appear in these plays except Mr. Macit who died before the time of the event. Mr. Macit dies at the very beginning of the play and is not seen throughout the play. The fact that these people are dead creates a necessity to include them in the fiction through narration. At this point, we attempted to concretely show how these people are narrated by others, especially their sons, and thus how “diegetic people” are presented. Based on the findings we have obtained at this part, “diegetic people” can be defined as people who are not directly involved in the works during the event in the art of theater and drama, and who are mentioned/narrated by other people.

In these five plays, with the exception of *Hamlet* and *Köşebaşı (Street Corner)*, dead fathers are not sufficiently recognized by their sons. Even in *Oedipus the King*, the main character does not know who his own father is until the end of the play. In three plays, the lack of recognition of the father leads to problems/conflicts for the leading figures. In these plays, narration of the diegetic people is done by other people rather than their sons. In *Hamlet* and *Köşebaşı (Street Corner)*, because the sons know their fathers closely, and their narration enables the reader/audience learn more about these people’s characteristics much

people more clearly. In addition, in *Hamlet*, when Ghost tells his son about his own death, represents a remarkable practice in terms of presenting diegetic people.

In the plays analyzed, fathers except Captain Alving and Mr. Macit, did not die of natural causes. While King Hamlet was killed by his brother for the throne, Oedipus killed his father, whom he never knew, in a fight. In terms of the murder of the father by his son, *Oedipus the King* has a striking effect on the reader/audience. In *Bir Adam Yaratmak (Creating a Man)*, the father committed suicide.

The use of diegetic persons in theater allows one to go back to the past through narration by going beyond the time of the event. This adds a temporal depth to the plays. This temporal depth is also seen in the plays analyzed in the present study. Especially in *Ghosts* and *Bir Adam Yaratmak (Creating a Man)*, the story takes the readers back thirty years.

In all the plays analyzed in the present study, it was observed that the fathers had a significant influence on their sons' future, whether or not father were sufficiently recognized by their sons. This also suggests that diegetic people in general can have significant effects on other people, events and fiction. Although the weight of these people in the plays is directly related to the way the works are constructed, diegetic people can be as effective as (and sometimes even more effective than) the people who are concretely present in the work. In this respect, it is also necessary to focus on diegetic people, if any, in new theater studies in the next. This will greatly contribute to a better understanding of the events and individuals.

## Giriş

Tiyatro sanatı ve onun edebî yönü olan dram sanatı açısından “mimesis” ve “diegesis” kavramları önem taşımaktadır. Platon ve Aristoteles'ten beri kullanılagelen bu iki Yunanca kavramdan “mimesis” genel olarak “taklit/gösterme”, “diegesis” ise “anlatma/öyküleme” anlamlarına gelmektedir (Baldick, 2001: 66, 157). Diegesis, olay ve karakterleri eylem içinde göstermek yerine anlatmaktır (Pavis, 1988: 101) ve bu açıdan göstermeye dayalı olan mimesis'in zıddıdır. Bu ayrım bir noktada tiyatroyu ve dram sanatlarını diğer anlatı türlerinden farklı bir konuma taşımaktadır. Zira, Aristoteles'e göre destan anlatmaya (diegesis) dayalı iken tragedya (daha geniş olarak tiyatro, dram sanatı) eylem içinde “gösterme”ye dayalıdır (Şener, 2012: 41).

Bununla birlikte mimesis ile diegesis arasındaki ayrım tiyatrodaki hiç anlatma olmadığı anlamına gelmemektedir;<sup>1</sup> sadece mimesis (gösterme), diegesis'e göre ön planda ve ağırlıktadır. Modern tiyatronun kökenini oluşturan Antik Yunan tiyatrosunda özellikle mekân açısından çok fazla “diegetik mekân” (anlatılan mekân) kullanıldığı görülmektedir (Arıcı, 2018: 24). Yine Antik Yunan trajedilerindeki koro da diegetik bir etki meydana getirmektedir (Esen, 2017: 10). Dolayısıyla tiyatro, anlatmayı dışlamakta; göstermeye/taklide nazaran geri planda bırakılmaktadır. 20. yüzyılda ise Bertolt Bercht'in “epik tiyatro” anlayışı Aristotelesçi tiyatro anlayışından farklı olarak anlatmaya ve anlatıcıya önemli bir yer vermiştir ve alışlagelen tiyatro anlayışını sarsmıştır (Shepherd-Barr, 2019: 66-74).

Tiyatro/dram sanatı incelemelerinde diegesis büyük ölçüde mekân kullanımıyla bağlantılı olarak “diegetik mekân” kavramı üzerinden değerlendirilmektedir. Bu çalışmada, tiyatrodaki diegetik mekân kullanımı üzerinde kısaca durulduktan sonra diegesis’in tiyatro kişileri açısından da var olup olmadığını irdelenmiştir. İncelemede bu noktada temsil değeri taşıyan Avrupa tiyatrosundan üç, Türk tiyatrosundan iki örnek üzerinde duruldu. “Diegetik kişi” kavramını belirginleştirmek için seçilen ve dönemlerinde ön plana çıkan bu piyeslerin ortak noktasıysa bu piyeslerde diegetik kişilerin “ölü babalar” olmalarıdır.

### 1. Tiyatroda “diegetik kişi”ler

“Diegetik mekân”lar tiyatrodaki asıl mekânların yani sahnenin dışında kalan, “bahsedilen/anlatılan” mekânlardır. Bunlar piyeslerde ve temsil esnasında sahnede somut olarak yer almazlar. Kişilerin buralardan bahsetmesiyle esere dâhil olurlar. Diegetik mekânlar piyeslerdeki şahısların konumuna göre ikiye ayrılmaktadır: Şahısların görebildiği fakat seyircilerin göremediği diegetik mekânlar ve hem seyircilerin hem şahısların göremediği diegetik mekânlar (Arıcı, 2018: 24).

Diegetik mekân, Antik Yunan tiyatrosundan bu yana tiyatrodaki dram sanatında kullanılmaya başlanmıştır. Özellikle Antik Yunan trajedilerinde öldürme, intihar, yaralama gibi şiddet içeren sahnelerin seyirci önünde gerçekleştirilmesi uygun görülmediğinden bu eylemler sahne dışında, diegetik mekânlarda gerçekleştirilir ve bir tanık/haberci aracılığıyla anlatılarak esere dâhil edilirler (Arıcı, 2018: 32). Bu tip eserlerde diegetik mekân kullanımıyla beraber “anlatma” da eserin yapısına eklenmektedir.

Bunun yanı sıra diegetik mekân kullanımı özellikle seyircinin hayal gücüne hitap ettiği için (Altun, 2012: 21) yerinde kullanıldığında eserin başarısını olumlu yönde etkileyecek bir unsurdur. Bu bağlamda diegetik mekân kullanımının başarılı bir örneği Belçikalı tiyatro yazarı Maurice Maeterlinck’in *Evin İçinde* adlı tek perdelik piyesinde karşımıza çıkmaktadır. Piyeste bir genç kızın ölüm haberinin ailesine ulaştırılması işlenmiştir. Haberi onlara iletilecek olan İhtiyar ile Yabancı, ailenin evinin penceresinden içerdekilerin huzurlu hâllerini görürler ve kötü haberi onlara nasıl vereceklerini düşünürler. İhtiyar ile Yabancı’nın pencereden gördüklerini birbirlerine söylemeleri ile seyircilerin göremediği bir diegetik mekân olan evin içerisi esere dâhil olur (Maeterlinck, 1940: 1-18). Seyirciler bu noktada duyduklarından yola çıkarak evin içinde olanları hayal edeceklerdir. Dolayısıyla burada diegetik mekân kullanımı, temsili seyrederken aynı anda duyduklarını hayal etmeye yönelteceği için seyirciyi daha aktif bir konuma taşımaktadır.

Maeterlinck’in *Evin İçinde* piyesi özelinde düşünüldüğünde sahne evin dışarısidir ve içerisi sadece kişilerin anlatımıyla esere dâhil olduğu için diegetik mekândır. Fakat İhtiyar ile Yabancı’nın anlattıkları sadece mekâna ait bilgiler değildir, içerideki kişilerin hareketlerini de anlatırlar. Bu noktada “anlatılan” ama sahnede (ve dolayısıyla eserin şahıs kadrosunda) doğrudan yer almayan bu kişileri de “diegetik kişi” olarak adlandırmak mümkündür. Bu çalışma bağlamında taranan Türkçe ve İngilizce edebiyat ve tiyatro terimleri sözlüklerinde “diegetik kişi” kavramına ya da buna denk bir kullanıma rastlanmamıştır. (Baldick, 2001; Çalışlar, 1995; Pavis, 1998; Pavis, 2016; Taner vd., 1966; Taylor, 1993). Çalışmanın bu kısmında beş piyes üzerinden “diegetik kişi” kavramını somutlaştırılacaktır.

### 1.1. Sophokles, *Kral Oidipus*

Antik Yunan tiyatrosunun önemli isimlerinden Sophokles'in hayatının ortalarında yazdığı *Kral Oidipus* piyesi, Aristoteles tarafından en yetkin trajedi örneği olarak kabul edilmiştir (Nutku, 1985: 38). Piyeslerinde sıradan kişileri işlemeyen Sophokles'in bu olağan dışı şahıslarının kaderleri de sıradan insanlardan farklıdır (Nutku, 1985: 39). Bu bağlamda ele alacağımız piyesin merkezî kişisi Oidipus ve ailesinin yazgısı da oldukça sıra dışıdır.

Piyeste diegetik kişi olarak değerlendirebileceğimiz iki baba vardır. Birisi Oidipus'un öz babası Laios, diğeri de onu büyüten Polybos'tur. Oidipus'un öz babası olan Thebai kentinin kralı Laios, bir çocuğu olacağını ve bu çocuğun kendisini öldüreceğini rahiplerden öğrenmiştir. Laios bunun üzerine doğan erkek çocuğunu ayaklarını bağlatarak dağ başına atması için bir kölesine vermiştir (Sophokles, 2019: 27). Bu köle ise bebeğe acıyarak onu Korinthoslu bir çobana vermiştir. Çoban ilkin bebeğin ayaklarındaki bağları çözmüş, daha sonra onu Korinthos'un çocuğu olmayan kralı Polybos'a vermiştir (Sophokles, 2019: 38-39). Polybos tarafından büyütülen Oidipus, onu kendi babası sanmaktadır. Asıl babası olan Thebai'nin eski kralı Laios'u hiç tanımadığını kendisi de söylemiştir (Sophokles, 2019: 4).

Oidipus, Polybos'un sarayında yaşarken bir gün bir ziyafette çok içen bir davetli ona "uydurma evlat" demiştir. Bunun üzerine içine şüphe düşen Oidipus bu konuda tanrıya ve kâhinlere başvurur. Tanrıdan bir cevap alamazken kâhin Phoibos ona babasını öldürüp annesiyle evleneceğini, annesinden çocukları olacağını söyler. Bunun üzerine Korinthos'u terk eden Oidipus, Thebai yakınlarında bir yerde hiç tanımadığı öz babası Laios ve adamlarıyla karşılaşır, onlarla yol verme meselesi yüzünden kavga eder ve onları öldürerek hiç farkında olmadan kaçtığı kehaneti gerçekleştirir (Sophokles, 2019: 30). Daha sonra yoluna devam eden Oidipus, Thebai kentine zulmeden canavar Sphinks'in bilmecesini çözerek onu alt eder, kenti kurtarır ve Thebai'nin kralı olur (Sophokles, 2019: 2, 5). Eski kral Laios öldüğü için onun karısı olan İokaste ile yani öz annesiyle evlenir. Böylece kaçtığı kehanetin devamı da gerçekleşir.

Oidipus'un kendisiyle ilgili gerçekleri öğrenmesi kenti felaketlerin sarması üzerine olur. Ardi arkası kesilmeyen felaketler ve veba salgını kenti kırıp geçirmektedir. Bunun üzerine tanrıya ve kâhinlere başvurulur. Tanrı, eski kral Laios'un intikamının alınmasını istemektedir (Sophokles, 2019: 4). Oidipus bunun üzerine katilin kim olduğunu araştırmaya başlar. Bu noktada onun intikamını almak için gerekenleri yapacağını söylerken kullandığı bazı ifâdeler gerçek babanın bilinmeyişi ve enstese meselesi açısından dikkat çekicidir: (...) *Mademki bugün benden önce Laios'un elinde tuttuğu iktidar mevkiindeyim, aile ocağına, karısına sahibim; mademki bahtsızlığa uğramayıp çocukları olsaydı, aynı anadan doğan çocuklar bizi birbirimize bağlayacaktı; kendi öz babamış gibi onun öcünü almak zorundayım.* (...) (Sophokles, 2019: 10)

Oidipus, bunun üzerine giriştiği kararlı araştırma neticesinde adım adım kendisiyle ilgili gerçekleri öğrenir. Laios'un katili aranırken Korinthoslu bir haberci gelerek Kral Polybos'un öldüğünü haber verir. Bu haberciyle Oidipus arasında devam eden diyalog ile Oidipus, Polybos'un öz oğlu olmadığını öğrenir. Zira bu haberci Oidipus'u bebekken Laios'un kölesinden alan çobandır (Sophokles, 2019: 34, 38-39). Bunun üzerine Oidipus, Laios'un kölesini getirtir ve Korinthoslu haberciyle yüzleştirir. Ayrıca İokaste'nin Laios'un öldürülmesiyle ilgili anlattıkları ile Oidipus'un

işlediği cinayete uyuşmaktadır (Sophokles, 2019: 28-30). Oidipus, böylece kendisini büyüten Polybos'un oğlu olmadığını, hiç tanımadığı babasını öldürerek kaçtığı kehanete yakalandığını öğrenir ve gözlerine iğne batırarak kendisini cezalandırır (Sophokles, 2019: 44-49).

Laios, Oidipus tarafından öldürüleli yıllar geçmiştir (Sophokles, 2019: 21). Polybos'un ölüm haberiye vak'a zamanı içinde gelmiştir. Bununla beraber her iki şahısla ilgili anlatılanlar geçmişte kalmıştır. Goethe'ye göre bu eserde önemli olayların büyük kısmı geçmişte olup bittiği için olay unsuru geri plandadır ve bu açıdan piyes "sadece trajik bir analiz" görünümündedir (Güçbilmez, 2006: 27-28). Piyeste Oidipus'un öz babası Laios da onu büyüten Polybos da mevcut şahıs kadrosunda yer almamaktadırlar. Merkezî kişi Oidipus'un kaderi ve yaşadıkları açısından bu kişiler oldukça önemli olsalar da okuyucular/seyirciler için onlar eserin dışındadır. İkisi de onları gören ya da tanıyan başkalarının anlatımıyla esere dâhil olmuşlardır. Bu doğrultuda iki baba da diegetik kişi özelliği taşımaktadır.

## 1.2. William Shakespeare, *Hamlet*

Shakespeare'in *Hamlet* piyesi babanın öldürülüşü açısından dolaylı da olsa *Kral Oidipus*'la benzer bir düzlemdir. Bu noktada Freud'un *Dünya edebiyatının değerini hiç yitirmeyecek üç başyapıtı olan Sophokles'in Kral Oidipus'u, Shakespeare'in Hamlet'i ve Dostoyevski'nin Karamazof Kardeşleri'nde aynı konunun, baba katli motifinin işlenmesi pek rastlantı sayılamaz.* (...) (Freud, 2001: 235) şeklindeki sözleri önemlidir.

*Hamlet*'te diegetik kişi olarak baba esere iki boyutlu bir şekilde yansımıştır: Eceliyle öldüğü sanılan Kral Hamlet ve onun hayaleti. Piyesin hemen başında Horatio ile nöbetçiler Marcellus ve Bernardo'nun diyaloglarından ölü kralın hayaletinin geceleri görüldüğünü öğreniriz. Kısa bir süre içinde de hayalet yine görünür (Shakespeare, 2011: 2-3, 6-7). Hayalet, ölü kralın tıpatıp aynısıdır (Shakespeare, 2011: 18). Horatio'nun kralın hayaletini gördüklerini söylemesi üzerine oğlu Hamlet de bir gece onlarla nöbete katılır ve Hamlet'in hayaleti görüp onunla konuşmasıyla eserin aksiyonu hız kazanır (Shakespeare, 2011:16-19, 26-32). Piyeste Hayalet'in sadece Hamlet'e değil, nöbetçilere ve Horatio'ya da görünmesi onun bir sanrı olmadığını ortaya koymaktadır (Aydar, 2020: 51). Bu noktada Hayalet'in Kral Hamlet'ten bilgi bakımından farklı ve üst bir bilinç düzeyine sahip oluşu önemli bir husustur. Hayalet'in kendisi de oğluyla ilk konuştuğu anda "ben babanım" demek yerine "ben babanın ruhuyum/hayaletiyim" (Shakespeare, 2011: 29) diyerek ölü kraldan farklı bir bilgi/bilinç düzeyine sahip olduğunun altını çizmiştir (Özcan, 2012: 52). Zira,

(...) sadece kendi başına gelenlerin değil, dolaylı ya da dolaysız olarak ulaşabileceği bilgilerin ötesinde bilgiye sahip olan bir âlim-i mutlak anlatıcı rolündedir Hayalet. Örneğin katilinin kimliğini ve onun kendisini hangi yöntemlerle öldürdüğünü anlatmakla kalmayıp, kullandığı zehrin ne mene bir şey olduğuna kadar ayrıntıları verdikten sonra, bir adım öteye geçip karısının zina yaptığını bildiğini de söyler. Baba Hamlet hayattayken bu bilgiye sahip olsaydı, farklı bir tavır sergilemiş olabileceğine göre, demek ki bunu bilen Baba Hamlet değil, Hayalet Hamlet'tir. Bu âlim-i mutlak görüntüsüyle, söyledikleriyle güvenilir bir anlatıcı olduğu izlenimi verir. (Aydar, 2020: 51)

Hayalet'in yaşarken kendisi hakkında bilmediği şeylerin bilgisine de sahip olması ve bunları oğluna anlatması diegetik kişi olarak Kral Hamlet hakkında okuyucuların/seyircilerin de bilgi edinmesini sağlamaktadır. Herkes iki ay önce kralın bağ köşkünde uyurken yılan sokması neticesinde öldüğünü sanmaktadır. Bunun doğru olmadığını belirten Hayalet, bağ köşkündeki öğle uykusu esnasında kardeşinin (Hamlet'in amcası) gelerek kulağına zehir akıtmak suretiyle kendisini öldürdüğünü ve tahtını, karısını ele geçirdiğini söyler (Shakespeare, 2011: 30-31).

Hayalet'in kendi ölümü hakkında anlattığı bu önemli bilgilerin haricinde Kral Hamlet diegetik bir kişi olarak oğlunun sözleriyle de esere dâhil olmaktadır. Oğul Hamlet açısından Kral Hamlet geçmişte kalan mükemmelliği ve onun ölümü bu mükemmelliğin yitirilişini temsil etmektedir (Lings, 2001: 31). Hamlet'e göre babası "(...) *Tacına tahtuna, güzelim canına / Kahpece, kalleşçe kıyılmış bir kral! (...)*"dır (Shakespeare, 2011: 66). Hamlet'in annesiyle konuştuğu sahnede babasıyla onu öldüren mevcut kral amcasını karşılaştırırken söyledikleri de baba Hamlet'in meziyetlerini ortaya koyması açısından önemlidir:

Şuraya, şu resme bak, bir de şuna!

İki kardeşin resimleri bunlar.

Şu alımlı, görkemli yüze bak bir,

Hyperion'un saçlarını, Zeus'un alnını gör!

Mars'ın gözleri bu gözler, kükrerken savaşta;

Çevik Hermes, haberci, böyle dururdu

Göklere yakın bir tepenin başında.

Her tanrı kendinden bir şey katmış ona sanki.

Bir insan örneği verir gibi dünyamıza. (...) (Shakespeare, 2011: 100)

Hamlet'in en yakın arkadaşı Horatio ise Kral Hamlet'in zamanında Norveç Kralı Fortinbras'ı savaşta nasıl yendiğini ve ülkesi Danimarka'ya nasıl büyük bir zafer kazandırdığını anlatarak Kral Hamlet'in yiğitliğini vurgulamıştır (Shakespeare, 2011: 5).

Görüldüğü üzere piyesin vak'a zamanından önce ölen Kral Hamlet kendi hayaletinin, oğlunun ve başkalarının anlatımıyla esere dâhil olmakta, bu da onu diegetik kişi yapmaktadır. Özellikle Hayalet'in kendisi hakkında anlattıkları Hamlet'in intikam sürecini başlatması açısından diegetik kişilerin kurguda ne derece etkili olabileceklerini somut olarak göstermektedir.

### 1. 3. Henrik Ibsen, *Hayaletler*<sup>2</sup>

Norveçli yazar Ibsen, piyeslerinde vak'a zamanında yaşananlardan ziyade geçmişin etkili ve önemli olduğunu göstermeyi amaçlamıştır (Güçbilmez, 2006: 51). Onun piyeslerindeki şahıslar geçmişleriyle kurdukları hatalı ve telafi edilemez ilişki sebebiyle geçmişi âna taşımaktadırlar (Ejder, 2018: 79). Bu da Ibsen'in piyeslerini diegetik kişi kullanımına uygun bir hâle getirmektedir.



Ibsen'in *Hayaletler* piyesi geçmişteki olayların acısının ânda yaşanması açısından *Kral Oidipus* 'u anımsatmaktadır. Bununla birlikte Oidipus gerçeğin ortaya çıkması için mücadele ederken *Hayaletler* 'de Bayan Alving oğlunun babası hakkındaki gerçekleri öğrenmemesi için çaba harcamaktadır (Akpınar, 2015: 226). Ibsen'in bu piyesi "babaların günahlarını çocukların çekeceği" (Ibsen, 2014: 59) düşüncesi üzerine kuruludur ve bu açıdan natüralizmin önemsendiği kalıtım/soyaçekim (Şener, 2012: 177) ilkesine bağlıdır.

*Hayaletler* 'de baba Yüzbaşı Alving, vak'a zamanından on sene önce ölmüştür (Ibsen, 2014: 30). Aslında mabeynciliğe yükselmiş olmasına rağmen Rahip Manders onun adına açılacak yetimhanenin isminde daha mütevazı olması sebebiyle yüzbaşı rütbesinin kullanılmasını tercih eder ve Alving eserde genellikle bu şekilde anılır (Ibsen, 2014: 18).

Yüzbaşı Alving, diegetik bir kişi olarak piyese eşi Bayan Alving, oğlu Oswald Alving ve aile dostları Rahip Manders'in anlatımlarıyla dâhil olmaktadır. Burada ilk olarak dikkat çeken iki husus Oswald ve Manders'in Yüzbaşı Alving hakkındaki bilgilerinin eksik ya da hatalı oluşu ve piyeste Yüzbaşı Alving'ten, incelediğimiz ilk iki piyese nazaran, diegetik kişi olarak daha geniş bir şekilde bahsedilmesidir.

Rahip Manders'e göre Yüzbaşı Alving gençliğinde hayat dolu ve coşkulu bir insandır (Ibsen, 2014: 26). Gençlik yıllarında onu yakından tanıyan Manders, o yıllarda Yüzbaşı'nın süflî bir hayat sürdüğünü, hakkında çıkan dedikoduların doğru olduğunu bilmektedir. Bununla beraber evlilikte kadının eşini çekip çevirmesi gerektiğini savunan Manders, evliliklerinin ilk yıllarında bu tip sorunlarla karşılaşan Bayan Alving'in görevini yeteri kadar yerine getiremediğini düşünmektedir. Evinden kaçıp kendisine sığınan Bayan Alving'i evine dönmeye ve eşine sahip çıkmaya ikna eden Manders, böyle davranarak Alving çifti arasındaki sorunların çözülmesine katkı koyduğunu, bir süre sonra da Yüzbaşı'nın doğru yolu bulduğunu sanmaktadır (Ibsen, 2014: 31-32).

Osvald ise, kendisinin de belirttiği üzere, babasını çok az tanımaktadır (Ibsen, 2014: 80). Onunla ilgili tek anısı küçükken bir akşam babasının yanına gittiğinde Yüzbaşı'nın ona kendi piposundan içirmesi ve bunun üzerine hasta olup kusmasıdır (Ibsen, 2014: 25-26). Vak'a zamanında bu pipoyu bulan Oswald, ağzında pipoyla odaya girdiğinde Rahip Manders onu babasına benzetir (Ibsen, 2014: 24-25). Oswald'ın babasına fiziksel olarak benzerliği eserin temalarından olan kalıtımın ilk kez dile getirilmesi açısından önemlidir. Zira *Hayaletler* bir bakıma annenin bütün korumalarına rağmen oğlun babaya dönüşme hikâyesidir (Ejder, 2018: 86) ve fiziksel benzerliğin vurgulandığı bu sahneden sonra başka benzerlikler/etkiler de ortaya çıkacaktır.

Osvald'ın babasını çok az tanımamasının sebebi annesinin yedi yaşındayken onu evden uzaklaştırmasıdır. Babasının süflî yaşamını görerek ondan etkileneceğini, onu örnek alacağını düşünen Bayan Alving bu yolla oğlunu korumak istemiştir (Ibsen, 2014: 36-37). Evden uzaktaki oğluna yazdığı mektuplarda ise ona babasından hep olumlu bir şekilde bahsetmiştir. Bu yüzden Oswald babasını düzgün bir kişi sanmaktadır (Ibsen, 2014: 44, 60).

Yüzbaşı Alving hakkındaki gerçekler ise Bayan Alving'in Manders'e anlattıklarıyla okuyucu/seyirci tarafından öğrenilir. Manders'in Bayan Alving'in evine dönüşüyle her şeyin düzeldiğini sanmasına karşın Yüzbaşı Alving süflî hayatına ölene kadar devam etmiştir. Ba-

yan Alving, Yüzbaşı'nın on dokuz yıllık evlilikleri boyunca kendi arzularına göre yaşadığını belirtmiştir (Ibsen, 2014: 34). Yüzbaşı, Oswald doğduktan sonra düzelir gibi olmuşsa da kısa bir süre sonra eski yaşantısını devam ettirmiştir. Yaşadığı deneyimden ötürü evi terk etmenin de çözüm olmayacağını bilen Bayan Alving bu noktadan sonra eşinin ahlâksızlıklarına katlanmaya, bunları oğlundan ve toplumdaki saklamaya çalışmıştır. Bayan Alving'in tahammül edemediği en büyük olay ise Yüzbaşı'nın evdeki hizmetçiye de sarkıntılık etmesi ve onu hamile bırakmasıdır. Bunun üzerine hizmetçi evden gönderilirken Oswald da babasının yaptıklarını görmemesi için evden uzaklaştırılmıştır (Ibsen, 2014: 35-37, 41). Manders'in her şeyin düzeldiğini sanması da Bayan Alving'in gerçekleri saklama çabasının bir yansımasıdır (Ibsen, 2014: 35-36).

Yüzbaşı Alving'in oğlu ve yakın arkadaşı tarafından kendi gerçekliğinden farklı algılanması/tanınması daha sonra İtalyan yazar Luigi Pirandello'da görülen "psikolojik rölativizm"i anımsatmaktadır (Kundakçı, 1990: 183-184). Kişisel gerçekliğin göreceli olması bireyin gerçek anlamda tanınmasını engellemektedir ki Oswald ve Manders'in içinde buldukları yanılsamanın sebebi de budur.

Piyeste geçmişin/babanın etkisinin âna yansıması Oswald'ın tıpkı yıllar önce babasının yaptığı gibi evin hizmetçisini taciz etmesiyle doruğa çıkmıştır (Ibsen, 2014: 39). Bu olay bir bakıma annenin oğlunu korumak için yıllarca harcadığı çabanın boşa gittiğini ortaya koymakla beraber piyesin teması açısından davranışların/huyların da kalıtımla çocuğa geçebileceğini göstermesi açısından önemlidir. Fakat sorunlar bununla sınırlı kalmayacaktır. Ibsen esere biyolojik kalıtımla frengi hastalığını da dâhil ederek (Akpınar, 2015: 225) Bayan Alving'in çekincelerinin çok ötesinde bir olumsuz durum meydana getirmiştir. Oswald çocukluğundan beri baş ağrıları çekmektedir fakat bu, o yıllarda büyük bir sorun teşkil etmemiştir. Vak'a zamanında eve dönmeden önceki Paris günlerinde bu ağrılar onu çalışamaz, resim yapamaz hâle getirmiştir. Paris'in en iyi doktorlarından birisine muayene olan Oswald'a doktor "kurt yeniği / vermoulu" (frengi) hastalığını babasından kalıtımla aldığını söyler. Oswald ise babasını oldukça düzgün biri sandığı için buna kesinlikle inanmaz ve hastalığı kendisinin kapıldığını sanır (Ibsen, 2014: 58-60). Piyesin sonunda annesi, Oswald'ın hoşlandığı hizmetçi kız Regine ile evlenmesinin mümkün olmadığını göstermek için ona babasının hamile bıraktığı hizmetçinin kızının Regine olduğunu söyler. Annesinin bu açıklamalarından sonra Oswald hastalığının irsî olduğuna kanaat getirir (Ibsen, 2014: 77-78, 83).

*Hayaletler*'de Yüzbaşı Alving bir baba olarak onu tanıyanların anlattıklarıyla esere dâhil olmuştur. Bununla birlikte incelediğimiz diğer diegetik kişilerden farklı olarak Yüzbaşı hakkında şahısların bildikleri birbirinden farklıdır ve gerçek hem diğer şahıslar hem okuyucular/seyirciler tarafından Bayan Alving'in anlattıklarıyla öğrenilir. Ayrıca Ibsen'in bu piyesinde kalıtımı bir tema olarak işlemesiyle baba, diegetik bir kişi olmanın yanı sıra oğlunun kişiliğini ve sağlığını etkileyen, geçmişin gölgesini âna yansıtan bir varlık olmuştur.

#### 1. 4. Necip Fazıl Kısakürek, *Bir Adam Yaratmak*

Necip Fazıl Kısakürek'in 1937'de yazdığı ve 1938'de kitap olarak yayımlanan ikinci piyesi (Şen, 2017a: 27) *Bir Adam Yaratmak*'ta merkezî kişi Husrev'in babası da diegetik bir kişidir. Piyeste meşhur bir yazar olan Husrev'in adı belirtilmeyen babası vak'a zamanından otuz yıl önce, Husrev sekiz yaşındayken kendisini yalısının bahçesindeki incir ağacına asarak intihar etmiştir (Kısakürek, 2014: 24, 54). Makalemizde ele aldığımız ölü babalar arasında intihar eden tek kişi Husrev'in babasıdır.

Bu piyesteki baba-oğul ilişkisi Ibsen'in *Hayaletler*'indekine benzemektedir. Oswald yedi yaşından sonra evden uzaklaştırıldığı, Husrev ise babası o küçükken intihar ettiği için babalarını yeteri kadar tanınamaktadırlar (Şen, 2017a: 113). Husrev, kaza ile halasının kızı Selma'yı vurup öldürdükten sonra buhranlar geçirirken babasını daha iyi tanıyabilmek, neden intihar ettiğini anlayabilmek için sık sık annesi Ulviye'yi sorgular. Fakat Ulviye'yle eşi arasında bir iletişim kopukluğu olduğu anlaşılmaktadır ve bu yüzden o, eşinin neden intihar ettiğini bilmemektedir. Yine de Ulviye'nin oğluna anlattıkları babanın diegetik kişi olarak esere dâhil olması ve okuyucular/seyirciler tarafından kısmen de olsa tanınması açısından önemlidir.

Ulviye'ye göre eşinin psikolojik ve fiziksel bir rahatsızlığı yoktur. Fakat o, "kendisini vermeyen" bir insandır ve düşüncelerini eşine anlatmamaktadır. Yüzünden, tavırlarından ne düşündüğü anlaşılmamaktadır (Kısakürek, 2014: 54). Bu açıdan onun içine kapanık, yalnızlaşmış/yabancılaşmış bir insan olduğu anlaşılmaktadır (Şen, 2017a: 260). İntihar ettiği gün de oldukça normal görünmektedir. O günlerde mevsim kış olduğu için Maçka'da oturuyorlarken Husrev'in babası o gece eve gitmemiş ve kendisinden haber alınmamıştır. Ertesi gün yazın kullandıkları ve o günlerde kimse bulunmayan yalıda intihar ettiği haberi alınmıştır (Kısakürek, 2014: 54).

Ulviye, eşinin içine kapanık biri olduğunu, düşüncelerini etrafına açmadığını belirtmekle beraber piyesin sonlarında onun sürekli ölümü düşündüğünü ifade etmiştir. Ayrıca Husrev, babasına ait bir kitabın kenarında onun bir notunu görür: "*Aptal muharrir! Ölüme ilâç ölümdür. (...)*" (Kısakürek, 2014: 130). Bunlar Husrev'in babası için ölümün bir fikr-i sabit hâline geldiğini göstermektedir. İçindeki ölüm/yokluk endişesini dindiremeyen ve iç dünyasını yakınlarıyla paylaşamayan baba korkunun verdiği ıstıraptan kurtulmanın yolunu düşünme mekanizmasını durdurmak şeklinde bulmuştur. Bunun yolu ise ona göre intihardır (Şen, 2017a: 261).

*Bir Adam Yaratmak*'ta *Hayaletler*'deki gibi kalıtımla geçen bir hastalık söz konusu değildir ama bu piyeste de fiziksel/ruhsal kalıtım üzerinde durulmuştur. Üçüncü perdenin başında yazar anlatıcının dekor hakkında bilgi verdiği sahne talimatında Husrev'in yalıdaki kitap odasında babasının yağlı boya bir portresi olduğu ve resmin Husrev'in tıpkısı olduğu belirtilmiştir (Kısakürek, 2014: 101). Bu perdede Husrevlerin uşağı Osman da onun babasına benzediğini söyler (Kısakürek, 2014: 109). Bu fiziksel benzerliğin yanı sıra Husrev'in zihni de hep ölümlü meşguldür. Bunun bir yansıması olarak "Ölüm Korkusu" adlı bir piyes yazmıştır. Bu piyesin merkezî kişinin babası da Husrev'in babasıyla aynı şekilde intihar

etmiştir. Büyüdüğünde bir kazayla annesini öldüren bu şahıs buhranlar geçirmiş ve sonunda o da tıpkı babası gibi intihar etmiştir (Kısakürek, 2014: 13-17). Husrev'in arkadaşlarından asabiyci Nevzat'a göre bu piyeste marazî ruh hâli kalıtımla babadan oğula geçmiştir (Kısakürek, 2014: 40).

Husrev bu piyesi yazdıktan sonra annesini değil ama hala kızı Selma'yı kazayla öldürmüştür. Bu andan sonra psikolojik olarak çöken Husrev, babasının ve piyesindeki şahsın kaderiyle kendisinininkini özdeşleştirmeye başlamıştır (Kısakürek, 2014: 89). Husrev'in sürekli babasının intiharını anlamaya çalışması Hamlet'in kafasının sürekli babasının ölümüyle meşgul olmasına benzemektedir (Şenol, 2003: 60). Bu ruh hâli yüzünden başta annesi olmak üzere çevresindekiler Husrev'in intihar edebileceğinden endişe ederler. Hatta babasının intihar ettiği incir ağacı onda bir fikr-i sabit hâline geldiği için Ulviye bu ağacı kökünden kestirir (Kısakürek, 2014: 104; Şenol, 2003: 61). Babayla psikolojik olarak özdeşleşme açısından bu ağaç Husrev için bir semboldür. Küçük bir çocukken bu ağacı çok sevdiğini, gölgesinde oyunlar oynadığını ama bir gün bu ağacın en sevdiği varlık olan babasını ondan aldığını söyleyen Husrev; incir ağacına baktığında babasını gördüğünü, bu yüzden ağacın kendisi için önemli olduğunu belirtmiştir. Ağacın kesilmesi onun için büyük bir kayıptır (Kısakürek, 2014: 124-125).

*Bir Adam Yaratmak*'ta diegetik kişi olarak babanın fiziksel ve ruhsal özellikleri ayrıntılı belirtilmemişse de dış görünüş açısından oğlunun onun aynısı olduğunun ve içe kapanık, marazî bir kişiliği olduğunun belirtilmesi Husrev üzerindeki etkisinin anlaşılması açısından önemlidir. Piyeste babanın geçmişteki yaşamından ziyade onun intiharının oğlunun şimdisi üzerindeki tesiri üzerinde yoğun olarak durulmuştur.

### 1. 5. Ahmet Kutsi Tecer, *Köşebaşı*

Ahmet Kutsi Tecer, 1947 tarihli *Köşebaşı* piyesinde ortaoyununun geleneksel özelliklerinden de yararlanarak bir İstanbul mahallesinin yirmi dört saatlik hayatını tiyatroya aksettirmeyi amaçlamıştır (Tecer, 2017: 10-11). Bu bir günlük hayat kesitinde mahallenin sakinlerinden Macit Bey'in piyesin hemen başında vefât etmesi önemli bir vak'adır. Diegetik kişi olarak Macit Bey, incelenen diğer piyeslerdeki diegetik kişilerden farklı olarak vak'a zamanı içerisinde vefât etmiştir.

Piyenin başındaki birinci tabloda gece vakti bir kadın mahalle bekçisinden hastalarının ağırlaştığını söyleyerek bir doktor bulmasını ister. Bu hasta Macit Bey'dir (Tecer, 2017: 15). O gecenin sabahında geçen birinci perdenin hemen başında ise Macit Bey'in vefât haberi mahalleye yayılır (Tecer, 2017: 16). Dolayısıyla vefât ânı vak'a zamanının içinde de olsa Macit Bey incelenen diğer diegetik kişiler gibi eserde somut olarak yer almaz. Okuyucular/seyirciler Macit Bey hakkındaki bilgileri esnafın, Muhtar Ağabey'in ve eserin sonunda Macit Bey'in oğlu olduğu anlaşılan Yabancı'nın anlattıklarından öğrenirler. Piyeste Macit Bey'in gece vakti ölümü dışında büyük çapta bir olay olmadığı ve bir mahallenin günlük yaşamı işlenmeye çalışıldığı için eserde anlatma unsuru ağırlıktadır. Eser boyunca bilhassa Macit Bey'in hayatının ve ölümünün anlatıldığı görülmektedir (Aytaş, 2003: 96). Macit Bey'in

geçmişinin kimi zaman bir dedikodu atmosferi içinde mahalleli tarafından irdelenmesi piyesi kısmen de olsa geçmişin aydınlatılmaya çalışıldığı *Kral Oidipus*’a yaklaştırmaktadır.

Macit Bey hakkındaki ilk bilgiler Kahveci Çırağı ile Bakkal Çırağı’nın diyalogundan öğrenilir: Çok ihtiyar olan Macit Bey bir süredir kahveye çıkamamıştır. Yirmi sene önce mal müdürlüğünden emekli olan Macit Bey’in oturduğu ev kendisine aittir, eşi ve kızı ile yaşamaktadır. Maddî durumları aslında iyi olmakla beraber Macit Bey’in hastalıkları sebebiyle son zamanlarda durumları biraz bozulmuştur (Tecer, 2017: 18). Hatta bu yüzden evlerini Emniyet Sandığı’na ipotek ettirerek borç almışlardır. Macit Bey’in öldüğü gün kurum borcun ödenmesi için tebligat göndermiştir fakat bunu tebliğe gelen memur onun öldüğünü kahvedekilerden öğrenmiştir (Tecer, 2017: 52).

Mahallenin bakkalı onun hakkında daha ayrıntılı bilgi verir: Macit Bey’in bir tarafı bir süredir felçlidir. Aslen Bursalı olan Macit Bey’in maddî durumunun iyi olması dedesinden kalan mal mülk sayesinde. İki kere evlenmiş olan Macit Bey ikinci eşi ve ondan olan kızı Dürdane’yle yaşamaktadır. Mahalleye yirmi sene önce emekli olunca taşınan Macit Bey’in ilk eşinden de bir oğlu vardır fakat onu reddetmiştir. Bakkal ayrıca onun eski bir İttihatçı olduğu için emekli edildiğini söyler (Tecer, 2017: 19-22). Bakkal’ın müşterilerinden Yaşlı Kadın ise onun her zaman mahallelinin yardımına koşan iyiliksever bir insan olduğunu belirtmiştir (Tecer, 2017: 36).

Muhtar Ağabey ise Macit Bey’in oğlu etrafındaki dedikodular hakkında kahvedekilere bilgi vermiştir: Mahallede yaşayan Bahriyeli ile evli olan güzel ve çekici Saffet Hanım o günlerde mahalleye yeni taşınan Macit Bey’in oğlunu baştan çıkarmıştır. Saffet Hanım’ın eşi uzun süre gemide görevli olarak bulunduğu için Macit Bey’in oğluyla rahatça görüşebilmiştir. Fakat kısa bir süre sonra mahallede bununla ilgili dedikodular çıkar ve bunun üzerine Macit Bey oğlunu evlatlıktan reddeder. Saffet Hanım’ınsa bir zaman sonra bir kızı olur, mahalleli bu kızın Macit Bey’in oğlundan olduğunu düşünmektedir (Tecer, 2017: 73-74).

İncelediğimiz diğer piyeslerden farklı olarak diegetik kişi olan babanın oğlu bu piyeste geri plandadır. Bunda onun evlatlıktan reddedilmesi ve bunun üzerine mahalleyi terk etmesi etkili olmuştur. Bununla beraber oğul yıllar sonra mahallesini ziyaret etmek ister ve piyeste birinci perdeden itibaren Yabancı kimliğinde dâhil olur. Oğul yazar tarafından “yabancı” olarak isimlendirilmesinin sebebi mahalleye geldiğinde aradan geçen uzun yıllar sebebiyle kimsenin onu tanımamasıdır. Yazar ayrıca bu isimlendirme ile okuyucu/seyirci üzerindeki merak duygusunu arttırmıştır.

Yabancı bir tesadüf eseri babasının öldüğü gün mahalleye gelmiştir ve bu vefât haberini kahvedekilerin konuşmalarından alır (Tecer, 2017: 27). Tanınmak istemediği için konuşmaları tepkisizce dinlemeye çalışan Yabancı’nın yine de bu haber üzerine teessüre düştüğü görülmektedir (Tecer, 2017: 30). Piyenin sonunda gün biterken Yabancı gitmeden önce eski arkadaşı, Beyağabey olarak zikredilen, Naci’ye kendisini tanıtır ve yaşadıklarını anlatır. Yabancı’nın anlattıklarından Saffet Hanım’la olan ilişkisinin gerçek olduğu öğrenilir. Ona göre bunun bir krize dönüşmesinde babasının mizacı ile üvey annesinin tavrı etkili olmuştur. Mahalledeki dedikoduları Macit Bey’e biraz da abartarak anlatan üvey anne “ya o ya ben”

diyerek onu bir tercih yapmaya zorlamıştır. Oğluna göre Macit Bey titiz ve aksi tabiatlı bir adam olduğu için eşinden bunları duyunca hiç düşünmeden ve oğluyla konuşmadan onu evlatlıktan reddetmiştir. O da bunun üzerine İstanbul’u terk ederek kendisine yeni bir hayat kurmuştur (Tecer, 2017: 87-88).

*Köşebaşı*’nda Macit Bey diegetik bir kişi olarak mahallelinin ve oğlu Yabancı’nın anlamıyla esere dâhil olmuştur. İncelediğimiz diğer piyeslere nazaran bu eserde baba ve oğul daha geri planda olsalar da oğulun hatası üzerine babanın tepkisi onun hayatını ve geleceğini etkilemiştir. Dolayısıyla Yabancı açısından Ibsen’in piyeslerinde olduğu gibi geçmişin gölgesi yaşanılan ânı etkilemektedir.

## 2. Diegetik kişilerin sunumu açısından mekân ve zaman

Tiyatroda diegetik kişi kullanımının mekân ve zaman unsurlarıyla da bağlantısı vardır. Diegetik kişiler sahnenin dışında oldukları için başka bir mekânın/zamanın da anlatılmasını sağlamaktadırlar. Aynı şekilde Maurice Maeterlinck’in daha önce üzerinde durduğumuz *Evin İçi* piyesindeki gibi diegetik mekân kullanımı zorunlu bir şekilde diegetik kişileri de esere dâhil edebilmektedir.

Diegetik mekân, sahneye taşınması teknik olarak mümkün olmayan olayların veya seyirciyi irkiltici, rahatsız edici şiddet sahnelerinin esere eklenmesi için de kullanılmaktadır. Örneğin, Shakespeare’in *Macbeth* piyesinde haberciler savaş sahnelerini ayrıntılarıyla krala anlatırlar (Esen, 2017: 11). Bunların sahnede canlandırılması imkânsızdır ve böyle eserlerde savaş meydanları gibi geniş ve kapsamlı mekânlar da diegetik mekân olarak esere dâhil edilebilmektedir. Bu tip diegetik mekânların anlatımında da savaşan askerler gibi diegetik kişiler esere eklenmektedir.

Diegetik kişilerin önemli bir boyutu zaman unsuruyla olan bağlarıdır. Diegesis yani anlatma, bir bakıma geçmişin esere dâhil edilmesidir. Çünkü anlatılan her şey, çok kısa bir an önce gerçekleşmiş bile olsa geçmişte kalmıştır. Bu açıdan geçmişin diegetik bir yönü vardır (Ejder, 2018: 90). Meselâ, “O, şimdi buradaydı.” cümlesinde bahsedilen kişinin orada bulunma hâli üzerinden belki birkaç saniye geçmiştir ama artık orada olmadığı için bu cümlede ifade edilen bulunma hâli geçmişte kalmıştır.

Buna koşut olarak diegetik kişilerin anlatılması geçmişin şimdiye/esere taşımaktadır. Bu noktada Maeterlinck’in *Evin İçi* piyesinde evdeki şahısların hareketlerinin anlık olarak anlatılması da “O, şimdi buradaydı.” cümlesine benzer bir şekilde birkaç saniyelik bir geçmişin aktarımıdır. Dolayısıyla tiyatrodaki diegetik kişi kullanımının zamansal bir boyutu da vardır ve diegetik kişiler vak’a zamanının dışına çıkılmasını sağlayarak piyeslere bir derinlik katmaktadırlar. Çalışmada ele aldığımız *Kral Oidipus* başta olmak üzere Antik Yunan tiyatrosundan bu yana geçmişin anlatımı tiyatrodaki hep var olmuştur (Güçbilmez, 2006: 27). Bunda Batı tiyatrosunun ilk zamanlarından beri hep bellekle ve geçmişle uğraşmasının önemli bir etkisi vardır (Güçbilmez, 2006: 16). Bilhassa Ibsen tiyatrosu geçmişin şimdiye etkisi üzerine kurulu olduğu için Ibsen’in piyeslerinde bu oldukça yoğun olarak görülmektedir. Onun eserlerinde olaylar iki-üç gün gibi kısa bir zamanda geçerken olayların arka planı yirmi yıl gibi uzun bir geçmişe dayanmaktadır (Ejder, 2018: 76).

Çalışmada değerlendirilen beş piyeste de diegetik kişi kullanımının zamansal açıdan piyeslere bir derinlik kattığı görülmektedir. *Kral Oidipus* 'ta Oidipus'un doğduğu günlere kadar inilir. Hayaletler'de baba vak'a zamanından on sene önce ölmüştür ama eserde on dokuz yıllık bir evlilikten bahsedilir, dolayısıyla eserde yaklaşık otuz senelik bir süreç söz konusudur. *Bir Adam Yaratmak* 'ta da otuz sene öncesine, babanın intiharına dek gidilir. *Köşebaşı* 'nda diğer piyeslerden farklı olarak baba vak'a zamanının hemen başında ölür ama bu piyeste de yirmi senelik bir süreçle karşılaşmaktadır. Bu eserlerde görüldüğü üzere diegetik kişilerle yirmi-otuz senelik bir süreç piyeslere yansımaktadır. Sadece *Hamlet* 'te bu kadar geriye gidilmemiştir. Kral öleli iki ay olmuştur ama yine de baba Hamlet'in başarılarının ve yüceliğinin anlatılması esere bir derinlik katmaktadır.

### Sonuç

Edebî türler açısından “mimesis” (taklit/gösterme) ve “diegesis” (anlatma/öyküleme) ayrımı Antik Yunan'dan itibaren görülmektedir. Başta tiyatro olmak üzere dramatik türler büyük ölçüde mimesis'e dayalıdır. Bununla beraber, bazı yanlış kanaatlerin aksine tiyatro salt gösterme sanatı değildir. Tiyatroda diegesis'in ve diegetik unsurların varlığı Antik Yunan tiyatrosundan bu yana gözlemlenebilmektedir. Buna rağmen tiyatro eserleri üzerine yapılan çalışmalarda daha ziyade mekân bir diegetik unsur olarak değerlendirilmiştir. Bu çalışmada mekân dışında kişilerin de anlatmayla esere dâhil olabileceği düşüncesiyle hareket edilerek şahıs kadrosu incelemelerine yeni bir yaklaşım getirilmiş ve “diegetik kişi” kavramı, Dünya tiyatrosu içinde temsil değeri olan ve kabul gören beş örnek piyes üzerinden, değerlendirilmiştir.

Antik Yunan'dan 1950'lere kadar gelen süreç içerisinde Avrupa ve Türk tiyatrosundan seçilen beş örnek üzerinden somutlaştırmaya çalıştığımız bu “diegetik kişiler”in çalışma bağlamında ortak bir özelliği ise bu kişilerin ölü babalar olmalarıdır. Sophokles'in *Kral Oidipus* piyesinde Oidipus'un öz babası Laios ve onu büyüten Polybos, Shakespeare'in *Hamlet* 'inde Kral Hamlet, Ibsen'in *Hayaletler* 'inde Yüzbaşı Alving, Necip Fazıl'ın *Bir Adam Yaratmak* piyesinde Husrev'in adı belirtilmeyen babası ve Ahmet Kutsi Tecer'in *Köşebaşı* eserindeki Macit Bey bu piyeslerde somut varlıklarıyla yer almayan; Macit Bey hariç hepsi vak'a zamanından önce ölmüş kişilerdir. Macit Bey ise eserin hemen başında ölür ve o da eserin kurgusunda görülmez. Bu kişilerinin ölmüş olmaları onların anlatmayla kurguya dâhil edilmesini bir zorunluluk hâline getirmiştir. Bu noktada bahse konu şahısların başta oğulları olmak üzere diğer kişiler tarafından nasıl anlatıldığını, böylece “diegetik kişiler”in nasıl sunulduğunu göstermeye çalıştık. Bu noktada elde ettiğimiz bulgular üzerinden “diegetik kişi”ler tiyatro ve dram sanatında vak'a esnasında eserlerde doğrudan yer almayan, diğer şahıslar tarafından bahsedilen/anlatılan kişiler olarak tanımlanabilir.

Bu beş piyesten *Hamlet* ve *Köşebaşı* haricindekilerde ölü babalar, oğulları tarafından yeteri kadar tanınmamaktadır. Hatta *Kral Oidipus* 'ta merkezî kişi öz babasının kim olduğunu eserin sonuna kadar bilmemektedir. Üç piyeste babanın yeteri kadar tanınmaması merkezî kişiler açısından sorunlara/çatışmalara yol açmaktadır. Bu piyeslerde diegetik kişilerin anlatımı oğullardan ziyade diğer kişiler tarafından gerçekleştirilmiştir. *Hamlet* ve *Köşebaşı* 'nda

ise oğullar babalarını yakinen tanımaktadırlar ve oğulların anlatımı bu kişilerin özelliklerinin okuyucu/seyirci tarafından daha açık bir şekilde öğrenilmesini sağlamıştır. Ayrıca *Hamlet*'te Hayalet'in kendi ölümü hakkında oğluna anlattıkları da diegetik kişilerin sunumu açısından dikkat çekici bir uygulamadır.

İncelenen piyeslerde Yüzbaşı Alving ve Macit Bey dışındaki babalar ecelleriyle ölmemiştir. Kral Hamlet, kardeşi tarafından taht için öldürülürken Oidipus hiç tanımadığı babasını bir kavgada öldürmüştür. Babanın oğlu tarafından öldürülmesi açısından *Kral Oidipus* okuyucu/seyirci üzerinde çarpıcı bir etki meydana getirmektedir. *Bir Adam Yaratmak*'ta ise baba intihar etmiştir.

Tiyatroda diegetik kişi kullanımı vak'a zamanının dışına çıkılarak anlatma yoluyla geçmişe gidilmesini sağlamaktadır. Bu da piyeslere zamansal açıdan bir derinlik katmaktadır. İncelenen piyeslerde de bu durum karşımıza çıkmaktadır. Özellikle *Hayaletler*'de ve *Bir Adam Yaratmak*'ta otuz sene kadar öncesine gidildiği görülmektedir.

Çalışmada ele alınan tüm piyeslerde oğulları tarafından yeterince tanınmış ya da tanınmamasın babaların onların geleceği üzerinde ciddi bir etkisi olduğu görülmektedir. Bu aynı zamanda genel olarak diegetik kişilerin diğer kişiler ve olaylar/kurgu üzerinde önemli etkileri olabileceğini göstermektedir. Bu kişilerin piyeslerdeki ağırlıklarının eserlerin kurgulanış şekliyle doğrudan bağlantısı olmakla beraber diegetik kişiler, eserde somut olarak yer alan kişiler kadar (hatta bazen daha fazla) etkili olabilmektedirler. Bu açıdan tiyatro incelemelerinde, eğer varsa, diegetik kişiler üzerinde durulması da gerekmektedir. Bu, olayların ve şahısların daha iyi anlaşılmasına büyük ölçüde katkı sağlayacaktır.

## Notlar

- 1 Türk tiyatrosu üzerine yapılan kimi çalışmalarda tiyatro tamamen bir "gösterme" sanatı olarak algılanmış ve tiyatrodan anlatmanın-anlatıcının varlığı yadsınmıştır. Bu konuya eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşarak farklı bir yaklaşım ortaya koyan bir çalışma için bakınız: (Şen, 2017b: 21).
- 2 Eserin orijinal ismi olan *Gengangere* Türkçeye "hortlaklar" olarak çevrilmektedir. Çalışmada yararlandığımız çevirideki tercihe uygun olarak *Hayaletler* ismini kullandık.

**Research and Publication Ethics Statement:** This is a research article, containing original data, and it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The author followed ethical principles and rules during the research process. In the study, informed consent was obtained from the volunteer participants and the privacy of the participants was protected.

**Araştırma ve yayın etiği beyanı:** Bu makale tamamıyla özgün bir araştırma olarak planlanmış, yürütülmüş ve sonuçları ile raporlaştırıldıktan sonra ilgili dergiye gönderilmiştir. Araştırma herhangi bir sempozyum, kongre vb. sunulmamış ya da başka bir dergiye değerlendirilmek üzere gönderilmemiştir.

**Contribution rates of authors to the article:** The first author in this article contributed to the 100% level of preparation of the study, data collection, and interpretation of the results and writing of the article.



**Yazarların makaleye katkı oranları:** Bu makaledeki yazar % 100 düzeyinde çalışmanın hazırlanması, veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarına katkı sağlamıştır.

**Ethics committee approval:** The present study does not require any ethics committee approval.

**Etik komite onayı:** Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

**Financial support:** The study received no financial support from any institution or project.

**Finansal destek:** Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

**Conflict of Interest:** The author declares no conflict of interest.

**Çıkar çatışması:** Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

## Kaynakça

- Akpınar, B. (2015). *Ibsen'in sıradışı kadınları*. April.
- Altun, H. (2012). Mekân üzerinde mücadele: Egemen(lerin) tiyatro yapılarına karşı boş uzamda direnme ve ezilenlerin belleği olarak teatral "alan dışı"nın inşası. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, (33), 7-31.
- Arcı, O. (2018). Poetika'da zaman ve mekân düşüncesi (K. Karaboğa, Ed.) *Tiyatroda zaman/mekân*, 11-34. Habitus.
- Aydar, F. B. (2020). *Hamlet'in bağlanan basireti üzerine - Hamlet ve sürünceme*. Sel.
- Aytaş, G. (2003). Ahmet Kutsi Tecer ve tiyatro edebiyatımıza katkısı. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 23 (2), 87-97.
- Baldick, C. (2001). *The concise Oxford dictionary of literary terms*. Oxford University.
- Çalışlar, A. (1995). *Tiyatro ansiklopedisi*. Kültür Bakanlığı.
- Ejder, E. (2018). Dar alanda geniş zamanlar: Ibsen oyunlarında yeniden canlandırılan geçmiş (K. Karaboğa, Ed.) *Tiyatroda zaman/mekân*. 75-93. Habitus.
- Esen, U. (2017). *Johann Wolfgang Von Goethe'nin Faust adlı oyununun çağdaş bir meddah performansı olarak uygulanması ve sahnelenmesi* [Sanatta yeterlilik tezi] Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Freud, S. (2001). *Sanat ve sanatçılar üzerine* (K. Şipal, Çev.) YKY.
- Güçbilmez, B. (2006). *Zaman/zemin/zuhûr-gerçekçi Türk tiyatrosunda minyatür kurgusu*. Deniz.
- Ibsen, H. (2014). *Hayaletler* (T. Y. Ögüt, Çev.) Mitos Boyut.
- Kısakürek, N. F. (2014). *Bir adam yaratmak*. Büyük Doğu.
- Kundakçı, D. (1990). Pirandello'nun psikolojik rölativizmi. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 34(1-2), 179-202.
- Lings, M. (2001). *Shakespeare'in kutsal sanatı* (İ. Durdu, Çev.) Ayışığı.
- Maeterlinck, M. (1940), *Evin içi* (S. Eyüboğlu, Çev.) Maarif Vekilliği Devlet Konservatuvarı.
- Nutku, Ö. (1985). *Dünya tiyatrosu tarihi-1*. Remzi.
- Özcan, C. (2012). Shakespeare'in hayaletleri nasıl görünür? Baba Hamlet ve Banquo'yu sahneye getirmek üzerine. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, (33), 47-58.
- Pavis, P. (1998). *Dictionary of the theatre* (Ch. Shantz, Trans.) University of Toronto.

- Pavis, P. (2016). *The Routledge dictionary of performance and contemporary theatre* (A. Brown, Trans.) Routledge.
- Shakespeare, W. (2011). *Hamlet* (S. Eyüboğlu, Çev.) Türkiye İş Bankası Kültür.
- Shepherd-Barr, K. E. (2019). *Modern dram sanatı* (B. Güçbilmez, Çev.) Dost.
- Sophokles (2019). *Kral Oidipus* (B. Tuncel, Çev.) Türkiye İş Bankası Kültür.
- Şen, C. (2017a). *Körlüğü zedelemek: Necip Fazıl Kısakürek tiyatrosu üzerine bir inceleme*. Gece.
- Şen, C. (2017b). Edebî bir tür olarak tiyatrodan anlatıcı meselesi. *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2 (2), 19-39.
- Şener, S. (2012). *Dünden bugüne tiyatro düşüncesi*. Dost.
- Şenol, D. (2003). *Sahnenin iki yüzü-Bir adam yaratmak ile Hamlet karşılaştırması*. Karakutu.
- Taner, H. vd. (1966). *Tiyatro terimleri sözlüğü*. Türk Dil Kurumu.
- Taylor, J. R. (1993). *Dictionary of the theatre*. Penguin Books.
- Tecer, A. K. (2017). *Bütün oyunları 1-Köşebaşı, satılık ev, bir pazar günü*. Mitos Boyut.



Bu eser Creative Commons Atf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).