

Ekphrastik Umudun Yıkımı: Heiner Müller “Resim Tasviri”*

Duygu TOKSOY ÇEBER (**)

Öz: Heiner Müller’in 1984 tarihli “Resim Tasviri/Bildbeschreibung” oyun metni görsel olan ile sözel olan, görsellik ile söylem, metin ile sahneleme, okuma ile izleme, izleyici ile oyuncu, aktif izleyici ile pasif izleyici gibi tiyatroya özgü pek çok tartışmayı bizzat kendi konusu haline getirir. Özellikle görsel olan ile sözel olan, görsellik ile söylem, metin ile sahneleme, okuma ile izleme arasındaki ilişkinin organik olmayan biraradalığı, “Resim Tasviri” oyun metnini ekphrasis açısından araştırmak ve tiyatrodaki ekphrasisi incelenmek açısından kullanışlı bir kaynak haline getirir. Bu yazı, “Resim Tasviri” metnini Mitchell’in “ekphrastik umut” düşüncesi ekseninde tartışacaktır.

Anahtar Kelimeler: Heiner Müller, Resim Tasviri, Ekphrasis

The Destruction of Ekphrastic Hope: Heiner Müller’s “Explosion of a Memory/Description of a Picture”

Abstract: A great number of discussions peculiar to theatre such as visual and verbal, visuality and discourse, textuality and staging, reading and watching, audience and actor, active audience and passive audience have become subjects for Heiner Müller’s dramatic text of “Explosion of a Memory/Description of a Picture” written in 1984. Non-organic presence of the relationship between visual and verbal, visuality and discourse, textuality and staging, reading and watching makes the dramatic text of “Explosion of a Memory/Description of a Picture” a practical source to study ‘ekphrasis’ and to analyse the function of ‘ekphrasis’ in theatre. In this study, the dramatic text of “Explosion of a Memory/Description of a Picture” will be discussed in the light of Mitchell’s notion of “ekphrastic hope”.

Keywords: Heiner Müller, Explosion of a Memory/Description of a Picture, Ekphrasis

Makale Geliş Tarihi: 20.08.2017

Makale Kabul Tarihi: 21.09.2017

I. Giriş

Temel anlamıyla ekphrasis görsel bir imgenin sözletasvir edilmesini, izahını veya anlatımını niteler. Türkçede resimbetim ve ekphrasis olarak da karşılanan ekphrasis

*) Bu makale, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Kuramları, Eleştiri ve Dramaturgi programında Prof.Dr.Beliz Güçbilmez danışmanlığında hazırlanan “Logos’tan Manzaraya: Metnin Görsel Dramaturgisi” adlı doktora tezinden çıkartılarak özgün bir makale biçimine sokulmuştur.

***) Yrd. Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü (e-posta: toksoyduygu@hotmail.com)

sözcüğü, Antik Yunanca *ek* ve *phrasis*, ‘ortaya çıkarmak’ ve ‘söz söylemek’ sözcüklerinin birleşimidir, ekphrazein fiili “cansız bir nesneyi adıyla çağırarak veya duyurmak” anlamına gelir (Morâraşu, 2009: 456). Ekphrasis kavramı 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 ifade eder. Kurmaca bir yapıtta görselliğin sözle yaratılması anlamında ekphrasisin kaynağı retoriktir ve ilk örneklerinden biri Homeros’un “İlyada”da Akhilleus’un kalkanını tasvir ettiği sahnedir. Özellikle Rönesans’ta bir sanat eleştirisi türü olarak karşımıza çıkan, halihazırda var olan görsel bir sanat yapıtının düz yazı veya şiir biçiminde tasvir edilmesi anlamında ekphrasis kullanımının ilk örnekleri ise Narcissus ve Eros heykellerinin düz yazı biçiminde tasvir edilmesi sayılabilir (Heffernan, 1993:192). Ekphrasisin sözel olan ve görsel olan arasında kurduğu ilişkinin temel amacı, sözel olan yoluyla okur/dinleyen “zihninin gözlerinde görsel bir etki” yaratmaktır.

II. Ekphrastik Umut

Sözel olan yoluyla görsel bir etki yaratma arzusu, çoğu zaman bir sanat yapıtının kendisine dışsal olan bir gerçekliği yansıttığı fikrine temellenir. Bu bakımdan dar anlamıyla ekphrasis “mimetik” bir ısrardır; Patrice Pavis ekphrasisin özellikle Diderot ve Lessing için “gerçeğin mimetik taklidine” dayandığını ifade eder (Pavis, 2016:62). İster görsel bir nesne veya olayın sözcüklerle tasvir edilmesi biçimde, isterse mevcut bir görsel sanat yapıtının sözcüklerle tasvir edilmesi biçiminde kullanılsın klasik ekphrasis ile gerçekliğin temsil edilmesi arasında kuvvetli bir bağlantı söz konusudur. Platon’dan başlayarak sanatın gerçekliği sözel veya görsel olarak yansıttığı fikrinin yaygın bir düşünce olduğunubiliyoruz; Platon “Devlet”te ressamın “benzetmeci” olduğunu söylediği gibi tragedya yazarının da “benzetmecilik” yaptığını söyleyerek sanatın bir benzetme olduğu konusunda sözel olanla görsel olan arasında bir ayrıma gitmez. Ekphrasis geleneği açısından resim ile şiir arasındaki rekabet tartışmasında da benzetme konusunun temel bir basamak olduğunu görürüz. Bu tartışmada ciddi bir yeri olan Leonardo da Vinci de resim ile şiiri benzetme açısından değerlendirir ve resmin ‘üstünlüğünü’ ispat etmek için, “resmin temsil ettiği nesneye benzediğini, oysa sözcüklerin bu yetiden yoksun olduğunu” söyler. John Stuart Mill de kurmacanın “yaşamın gerçek resmini” yapması gerektiğini savunur (Uzundemir, 2010:20). Resim ile şiir arasındaki rekabete uzlaşmacı bir yaklaşım getiren Lessing, Homeros’un Akhilleus’un kalkanını tasvir ettiği sahnede kibetlemesiyle bir ressam gibi hareket ettiğini düşünür ve hem sanatı gerçeklikle örtüştürdüğü hem de söz ile görseli örtüştürdüğü için Homeros’u “takdir eder” (Becker, 1995:13). Roland Barthes betimleme ileresmetme arasındaki rekabetin sanatı yüklenen yansıtmacı anlayışla olan kuvvetli bağını, Platon’a gönderme yaparak şöyle ifade eder; “gerçekçilik, gerçeğin bir tıpkıörneğinin tıpkıörneğini yapmaktan oluşur” (Barthes, 2006:58).

Ekphrasis geleneğini tiyatro sanatında aradığımızda özellikle metin ile sahneleme arasındaki ilişki bakımından ekphrasisin dikkat çekici bir yerde durduğunu görürüz. Tiyatro sanatı hem görsellikle hem de sözcüklerle işleyen bir sanat olduğundan, ekphrasis burada, “görüntülerin anlamı” ve “görüntülerin sözelleşmesi” arasında gidip gelen bir salınımı ifade eder. Ayrıca ekphrasis “sahne resmi ile söylemin birbiriyle

örtüşüp örtüşmediği" konusunda da dikkat çekicidir. Ekphrasis bu ikisi arasında mutlak bir örtüşmenin garantörü olarak görülebileceği gibi, tam tersine sahne resmi ile söylemin örtüşmemesinin kaynağı da olabilir. Böylece ekphrasis kavramı tiyatro sanatı bakımından sözel olan ile görsel olan, görüntülerin sözelleşmesi ile sözün görselleşmesi, metin ile "oyuncunun kinestetik gücü" ve buradan da sahne ile izleyici arasında pek çok ilişkiye ışık tutabilir. Pavis ekphrasisin tiyatrodaki, sahne, metin, oyuncu, izleyici, ışık ve ses gibi pek çok alanı biraraya getiren verimli bir kavram olduğunu dile getirerek ekphrasisin aslında araçlararası bir özelliğe sahip olduğunu dikkat çeker (Pavis, 2016:62). Ekphrasisin "görsel bir temsilin sözel temsili" biçimindeki klasik tanımı yerine, "gerçek ya da kurmaca sözel temsilde sözel-olmayan gösterge sisteminin oluşturulması" biçiminde ekphrasis tanımını genişleten Claus Clüver da ekphrasisin sanatlararasılığına dikkat çeker; ona göre sanatlararasılık için temel mesele, sanatların birbirleriyle uyuşması değil, her bir sanatın kendi sınırlarına ulaşmasıdır (Clüver, 1998:36-44). Dramatik ekphrasisinden söz eden Laura M. Sager Eidt, dramatik ekphrasisin, "sözel temsillerin görsel temsilleri" biçimindeki klasik tanımı yerine, "canlandırma ve görsel olanı değiştirme" özelliğine yoğunlaşır; Eidt dramatik ekphrasisin resmin görsel kompozisyonunun resmin dışında canlandırılması olan *tableau vivant* geleneğine ve sinematografiyle ilişkisine dikkat çeker ve Rafael Alberti'nin Prado Müzesi'nde gerçekleştirdiği dramatisasyon veya *tableau vivant* geleneğine yakın duran tablo canlandırmalarını örnek verir. Alberti, Prado Müzesi'ndeki tarihsel resimleri, özellikle Goya ve Velazquez'in tablolarını canlandırdığı işlerinde, tablolarındaki karakterleri birer oyuncu biçiminde tablodan çıkararak "müze boşluğunda bir araya" getirir (Eidt, 2008:56-57). Yine Diderot'nun tiyatro sahnesi ile resim tablosu arasında kurduğu analogide de ekphrasis'e özgü sanatlararasılık göze çarpar. Diderot gerçekçi tiyatro sahnesini "mükemmel oyun, tabloların birbiri ardından gelmesidir, yani bir resim galerisidir, sergi salonudur; sahne, ressamın uygun gelen anların gelişiminde ne kadar varsa, o kadar gerçek tablo sunar seyirciye" biçiminde örgütleyerek hem resmi hem de tiyatroyu gerçeklikten bir kesit olarak düşünür. Bu tablo "(resim, tiyatro ya da edebiyat tablosu), açıkça belirlenmiş kenarlarıyla saf, geri dönüşü olmayan, bozulmayan bir kesittir" (Barthes, 2014:84). Diderot şöyle der: "Karakterler sahnede öylesine doğal ve hakiki bir biçimde düzenlenmelidir ki, bir ressam tarafından aslına sadık bir biçimde tuvale boyanmış gibi haz versin" (Diderot'dan alıntılan, Carlson, 2008:160). Diderot'nun gerçekçi sahne için öngördüğü, görselliğin ve sözün gerçeklikten bir kesit olarak uyumlu bir biçimde biraraya gelişi düşüncesinden yol çıkarak, ekphrasisin hem gerçek ile sanat arasında (temsili düşünce) hem de araçlararasında (görsel ile sözel) bir uyumun konusu olup olamayacağı sorusunu sormak mümkün görünür.

Ekphrasisin hem araçlar arasında bir örtüşme hem de gerçeklikle sanat arasında bir örtüşme sağladığına dair inanç için "Picture Theory" kitabında ekphrasis konusunda oldukça zihin açıcı sözler sarf eden Mitchell'e kulak vermek gerekir. Mitchell, ekphrasis'e özellikle "ekphrastik umut" adını verdiği şeyle yaklaşır ve ona göre "ekphrastik umut" nihayetinde görsel olan ile sözel olan arasındaki "ekphrastik imkansızlık" ile son bulur. Mitchell'e göre ekphrastik umut, aslında kelimeler ile görüntülerin asla tam olarak örtüşmeyeceği bilgisinin üstesinden gelmeye çalışmaktır.

Bu imkansızlığın üstesinden “dilin hayal gücü yaratma” becerisiyle ve okurun/dinleyenin “gördüğü duygusu”na kapılması için dilin, “görme seviyesine” getirilmesiyle gelinmeye çalışılır. Mitchell, “bir sanat yapıtının retorik tasviri” olarak ekphrasisin, aslında görsel olan “sessiz sanat nesnesine” söz/söylem yoluyla “ses verme” girişimi olduğunu savunur; ona göre bütün ekphrasisgeleneği “ötekiliğin üstesinden gelme” olarak okunabilir. Lessing’in resmi sessiz ve durağan bulurken; şiiri sesli ve hareketli bulması Mitchell’in sözünü ettiği ötekilik durumuna iyi bir örnek teşkil eder. Mitchell’e göre bu bakımdan ekphrasis, “kendi semiyotiğine yabancı olan diğer türlerin “ötekiliği”ne karşı işletilir. Yazınsallık için görsel temsiller birer “öteki”dir. Söz ile görüntü arasındaki bu rekabet, aynı zamanda “politik, disiplinlere özgü ve kültürel egemenlikle”de ilişkilidir. Özneler açısından şiirin öznesi, “aktif, konuşkan, gören özneyi” ifade ederken, resmin öznesi “öteki” pasif, görülen ve (genel olarak) sessiz nesne”yi ifade eder. Öyle ki sanat tarihi yazımı bir dereceye kadar “görsel temsilin sözel temsildir” zaten; sanat tarihi yazımı “kitle beğenisini” yönetir, “kanonikleştirmeyi” sağlar; bu girişimlerin altında ise “güçsüz ve sessiz olan görsel temsilin kendini temsil edemediğine” yönelik bir düşünce biçimi yatar; görsel temsiller “söylem tarafından mutlaka temsil edilmelidir” (Mitchell, 1994:152-155). Söylemin öznesi, bakış teorileri açısından gözlemci Kartezyen öznedir aslında; sözü/*logos*’u elinde bulunduran bu özne, dünyanın merkezinde yer alır, dünya onun bakışı altında bir nesneye dönüştüğü gibi görsel sanat yapıtları da birer nesneye dönüşür. Mitchell, görsel temsil ile sözel temsil arasındaki ilişkinin ortaya çıkardığı “ötekilik” konusunun özellikle kadına yöneltilen bakışta mevcut bulunduğunu düşünür. Görsel temsillerde kadına yönelik bakış, eril tahakkümün “ötekine” yönelttiği bakıştır; bu bakış altında bir öteki olarak kadın “pasif” ve “sessiz” bir nesneye indirgenir. Mitchell bu durumu örneklendirmek için bakanı taşlaştıran Medusa portresi üzerine yapılan ekphrastik şiirlere değinir. “On the Medusa of Leonardo da Vinci in the Florentine Gallery”adlı ekphrastik şiirinde Percy Bysshe Shelley, şiirin “konuşan ve gören öznesi” konumdadır, Medusa ise bu şiirde “ses veren” bir özne değildir; bu nedenle Medusa’nın hikayesinin “gören ve konuşan” özne olan Shelley tarafından yazılması gerekir. Şair bu durumda hikayenin “prensipsel vekilidir” (Mitchell, 1994:172-173). Shelley’nin bu şiirdeki konumunu toplumsal cinsiyet rolleri açısından tartışan Katy Aisenberg de “erkek anlatıcının susturduğu nesne hakkında konuşarak bu nesne üzerinde hakimiyet kurduğu”nu iddia eder (Aisenberg, Ravishing Images. Aktaran; Uzundemir, 2009:233). Bununla birlikte bu şiirde Medusa sessiz bir nesne konumuna getirilmesine rağmen, Shelley’nin birinci tekil şahıs, ben anlatıcı yerine, “kimliği belirsiz bir anlatıcı” sesini tercih etmesi, Medusa’nın bakışlarından korunma isteği biçiminde yorumlanır (Hollander, 1990: s.133, Aktaran; Uzundemir, 2009:233). Buradan yola çıkılarak imgenin/görselin; dişil, nesne, gözlemlenen olduğu ve bedene işaret ettiği, sözün/*logos*’un ise eril, gözlemleyen olduğu ve akla işaret ettiği bir ikili karşıtlıklar şeması çıkarılabilir.

Sözün, görsel olanı bastırmasına dayanan “ekphrastik umut” yaklaşımının tiyatrodan da işlediği görülebilir. Özellikle dramatik yapı ve gerçekçi tiyatro, görsel olanı kendisine neredeyse ‘yabancı’ bir konuma yerleştirir; görsel olan “pasif, görülen,

sessiz"dir; söz ve söylem "aktif, konuşkan, gören"dir; sözel olanın görsel olanın yabancılığını bastırması nihayetinde mimetik bir ısrardır ve sahne gerçekliğinin tıpkıörneği olmasını garanti eder. Sahnenin gerçeklikten bir kesit veya gerçekliğin bir tıpkıörneği olması talebi aynı zamanda sahne ile izleyicinin alımlama ilişkisine de denk gelir; yazınsal ekphrasis okura/dinleyene yapılan bir yatırımken, dramatik ekphrasis de izleyiciye yapılan bir yatırımdır. Robert Buch'un ekphrasisin alımlayıcı üzerindeki etkisi üzerine yaptığı çıkarımlar ekphrasis ile alımlayıcı arasındaki ilişkiyi incelemek açısından faydalı olabilir. Buch, ekphrasisin alımlayıcı üzerindeki etkisinin iki biçimde gerçekleştiğini savunur; buna göre ilkinde, ekphrasis "okur veya dinleyende bir çeşit kendinden geçme/*oubli de soi*etkisi" yaratır ve burada okurun/dinleyenin "dikkati tamamen anlatıya veya metne doğru çekilir"(Buch, 2010:119).Ekphrasis bu biçimde kullanıldığında alımlayanda anlatının aslında bir temsil olduğu fikrinin oluşmamasını sağlar; alımlayanın anlatının içine doğru çekilmesi, onun gerçekte bir temsil ile karşı karşıya olduğunu unutmasını destekler. Bu türden bir ekphrasis, perspektifle oluşturulmuş görsel bir temsilin karşısındaki izleyiciden, resmin içine doğru çekilmesi ve karşısındakinin bir resim olduğunu unutmasını talep eden içine çekme/absorption temel stratejisiyle karşılaştırılabilir.Tiyatro sahnesinde görsel olan, izleyicinin bakışını "şimdi ve burada" olma haline doğru yönlendirirken, görselliğin söz ve söylemle bastırılması izleyicinin bakışının "o an ve orada" olana gönderme yapan anlatıya doğru çekilmesine yol açar. İzleyicinin bakışının inkarı yönünde çalışan bu bakış rejimi, nihayetinde izleyici için sahnenin temsili varlığını unutturacak ve onu anlatının/hikayenin içine doğru çekecektir. Bu formülasyona göre tiyatro sahnesinde görsel olanın söz ve söylemle bastırılması, bir açıdan Mitchell'in "ekphrastik umut" dediği şeyin gerçekleşmesidir. Buch'a göre ekphrasisin alımlayıcı üzerindeki ikinci etkisi, birinci etkisinin tamamen tersidir; bu etkide alımlayıcının dikkati temsilin perdelenmesi yerine, temsilin bizzat kendisine çekilir. Bu türden bir ekphrasis kullanımı "konuşmanın mevcudiyetine" yatırım yapar ve temsili "askıya alarak" yapıtı ile alımlayan arasındaki ilişkiye dikkati yöneltir. Nihayetinde Buch için ekphrasis iki "karşıt iddiaya dayanır"; bu iddianın ilkinde "aracın kendisini gizlemesi" söz konusuyken, ikincisinde aracın "kendini göstermesi ve açık etmesi" söz konusudur. İlkinde "saf benzerlik", ikincisinde "öz-dönüşümsellik" mevcuttur. Buch'a göre Heiner Müller'in "Resim Tasviri"adlı oyun metni her iki ekphrasis biçimini de kullanır; "Resim Tasviri"bir yandan "detay, renk, ışık ve kompozisyona" yönelirken diğer yandan "tasvirin kendi söylem ve tahminlerini sürekli değiştirerek" temsil etmenin imkansızlığı noktasına ulaşır ve bir aracı olarak kendi varlığını açık eder. "Resim Tasviri"metninin tasvir ve tahminlerini sürekli değiştirmesi, üzerinde durduğu görüntü/imgenin daha önceden "yaratılmış" bir şey olmadığını ima eder; böylece izleyiciye/okura daha önceden yaratılmış bir şeyi "icra etmediğini" ilan ederek, kendi varlığını "unutması imkansız" bir noktaya taşır (Buch, 2010:119-120)."Resim Tasviri"oyun metni en baştan ekphrasisin sözel ile görsel arasındaki dengenin temelinde yatan gerçek ile temsil arasındaki anlaşmayı ihlal ettiği için ekphrastik umudun yıkımına yol açar.

III. Ekphrastik Umudun Yıkımı: “Resim Tasviri”

Heiner Müller’in 1984 tarihli “Bildbeschreibung/Resim Tasviri” metninin başlığı, manzara (Bild) ve tasvir (beschreibung)’i sunarak manzara ile tasvir, görsel olan ile sözel olan arasındaki ilişkiye yöneldiğini ilan ederken metnin İngilizce başlığı, “Explosion of a Memory/Description of a Picture/Bir Hafızanın Patlaması/ Resim Tasviri”manzara ile tasvir, görsel olan ile sözel olan arasındaki ilişkinin “patlaması”nı ima eder. Heiner Müller, “Resim Tasviri”metninin Sofya’daki bir sahne tasarımı öğrencisi olan Emilia Kolewa’nın çizimiyle karşılaşması sonucu ortaya çıktığını söyler. Oldukça bozuk ve uygulanamaz olan çizim, belirsizlikler ve hatalarla doludur. Müller bu karşılaşmayı şöyle anlatır:

Sofya’da dekor öğrencilerinden biri ... bir rüyasını çizdi. Freud okumamıştı, böylece bire bir, sembol önüne bir engel konulmaksızın çizdi. Ben bu resmi tasvir etmeye başladım. Sonra resme, düzeltilmemiş çizimlerden çıkan çağrışımlarla yaklaştım, hata, fantezi için özgür alan olmuştum. Bir resmi tasvir etmenin anlamı, onu yazıyla yeniden boyamak demektir. Tasvirle bir başka araca çevirmek. Ağaç, Kadın, Adam, Ev resminin sabit noktalarıydı. Metnin yapısı, bir resmi bir başka soruya ulaştırıyordu. Bir katman her defasında, öncekinden ayrılıyor ve bakışı değiştiriyordu. Sonunda gözlemcinin kendisi de yani resmin tasvirçisi de soruyla birleşiyordu. O derece kendini temsil eden, kendisiyle oynayan bir oto dramdı. Yazar onun anlatıcısı ve rejisörü oluyordu (Müller’dan aktaran, Karacabey, 2006:223).

Florian Vaßen’e göre “Resim Tasviri”metninde betimlenen resim, belli bir resimdir veya belli bir resim türünü gösterir; “soyut değildir, kimi gündelik nesnelere içerir” ve aynı zamanda “bir rüya sahnesindeki gibi sürrealist” özellikler gösterir. Ayrıca resim “bir doküman” olarak ulaşılabilir değildir; metinlerarasılık veya araçlararasılık tarafından üstü boyanmıştır. Resmin belli bir konusu yoktur; “birkaç hikaye potansiyeline sahiptir ve resmin öznesi resmin içinde erir” (Vaßen, 1995:165). Sadece virgüllerin kullanıldığı, tek bir cümle biçiminde oluşturulmuş bir blok metin olan “Resim Tasviri”, bir nesir fikrini çağırırken sahne için yazılmış olmasıyla da konvansiyonel sahnelemeye direnir. Prömiyeri 1985’de Avusturya’daki Graz festivalinde yapılır ve daha sonra 1986’da Robert Wilson’ın American Repertory Theatre’da Euripides’in “Alkestis” sahnelenmesinde bir prolog metin biçiminde sahnelenir (Wood, “Bildbeschreibung: Description of a Picture”). Metin, tiyatro için anlam oluşturacak “bir işaret vermez”, sadece bir başlık içerir, sonunda bir not ve onların arasında tek bir cümle olan bir metin bloğudur. Metnin sonundaki not, zaten “bir resmin tasvir edilmesinin yorumlaması olan” metnin, yeniden yorumu gibidir (Decker, 2009:44).Bütün metin boyunca ekphrasis geleneğine gönderme yapan metnin sonundaki bu not, aynı zamanda metnin dışında, metnin görsel yükünü betimleyen ekphrastik bir metin biçiminde de yorumlanabilir.

No oyunu KUMASAKA’dan, ODYSSEA’nın 11. Şarkısı’sından, Hitchcock’un KUŞLAR’ından ve Shakespeare’in FIRTINA’sından alıntı yapan RESİM TASVİRİ, ALKESTİS’in üzerine yapılan bir resim

[overpainting, übermalung] olarak okunabilir. Metin ölümün ötesindeki bir manzarayı tasvir etmektedir. Olay her türlü gelişebilir, çünkü sonuçları geçmişte kalmıştır, yok olmuş bir dramatik yapıda bir anının patlamasıdır (Müller, 2008; 220).

'Patlama' fikri, bir yandan dramatik yapının tutarlılığının patlamasını, dolayısıyla bu hükümsüz türden geriye kalan "çoklu birleşme yerleri olan fragmanları" ifade eder (Hallman, "The Time of Reading", Image and Narrative, Online Magazine of the Visual Narrative), diğer yandan bütünlüklü bir anlatı tekniğiyle olan uzaklığını ilan eder. Geçmişin/anının temsil edilebilme olanağı olarak bütünlüklü anlatı tekniğinin tersine, "patlama" fikri anlatıyı geçmiş, şimdi ve geleceğin olmadığı tek bir anın patlamasına kilitler ve hikayenin zamanda ilerlemesinin önüne geçer. Metinde dramatik yapının 'patlamasından' geriye kalan tek doğrudan konuşma olan "SANA BİR DAHA GELMEMENİ SÖYLEDİM ÖLÜ ÖLÜDÜR" (Müller, 2008:219) konuşması, aynı zamanda "sona ermiş dramatik yapıya Müller'in bir göndermesidir" (Vaßen, 1995: s.168). "Patlama", karakter, diyalog ve eylem gibi dramatik öğelerin patlamasını ima ederken, aynı zamanda ekphrasis açısından, Antik Yunan perspektifli sahne tasarımıdan beri kurulmuş olan görsel olan ile sözel olan arasındaki bütünlüklü poetik temsil mantığının patlamasına da gönderme yapar. Bununla birlikte "Resim Tasviri" metni, yok ettiklerini bizzat konusu haline getirdiğinden dramatik ekphrasis açısından verimli bir kaynaktır.

"Resim Tasviri" temelde 'ben' diye konuşan bir gözlemcinin bir manzarayı tasvir etmesi fikri üzerine kuruludur. Bununla birlikte metin, manzarayı değil, manzaranın tasvir edilmesini konu edinerek manzaranın tasvir edilmesinin icrasını gerçekleştirir. Bu anlamda metnin konusu ne "anlatılan bir resim" ne de "bir sahne resmidir" (Vaßen, 1995:168), daha ziyade Mitchell'in ekphrastik umudun yıkımı dediği, "ekphrastik imkansızlık"ın icrasıdır. 'Ben' diye konuşan gözlemci/tasvirici metnin başında, görsel bir sanat eserini ekphrastik olarak yorumlayan bir sanat tarihçisi gibi resmin detaylarını titizlikle inceler ve aktarır. Gözlemcinin/tasviricinin bu tutumu mevcut görsel sanat yapıtları hakkında açıklayıcı yorumlar yapan ekphrasis geleneğine bağlanır. Bununla birlikte gözlemcinin/tasviricinin yorumları giderek kurmaca bir yapıtta, görsel bir imgenin sözle temsilini yapan bir anlatıcının yorumlarına benzemeye başlar. Ekphrasisin her iki kullanımının da metinde yer bulması, hem dramatik tiyatrodaki görsel olan ile sözel olan arasındaki birlik üzerine öngörülerde bulunan hem de "Paris Salon Sergileri" başlığı altında birleştirilen görsel sanat yapıtları üzerine yazan Denis Diderot'yu akla getirir. Bu anlamda "Resim Tasviri" her iki kullanım biçimiyle de ekphrasis geleneğini bir imkansızlık noktasına taşıyarak Diderot'ya güçlü bir gönderme yapar. Tasvirin belirsizliği, metne "bütünsel bir anlam" atfetmeyi imkansızlaştırır ve resim ile tiyatro, görsel olan ile sözel olan arasındaki ilişkileri sorun haline getirir. "Resim Tasviri" bir yandan imge/görüntü ile gerçeklik ilişkisi anlamında görsel temsil sorununa, diğer yandan imgenin/görüntünün canlandırılması anlamında "bir tiyatro sorgusuna" açılır; bir resmin tasvir edilmesi ve bir resmin tasvir edilmesinin sahnede icra edilmesi, bir meta-drama biçiminde metnin temel sorunları haline gelir (Decker, 2009:4). "Resim Tasviri" bu açıdan bir yandan "tiyatral olayın görüldüğü yer anlamına

gelen Yunanca *theatron*'a (Bleeker, 2007:2) diğer yandan *theoria*'nın "salt görüyle" ilişkisine, dolayısıyla Antik Yunan tiyatrosunun tasarımı olduğu düşünülen perspektife ve yine kaynağı Antik Yunan felsefesine atfedilen modern bilimin göz-merkezliğine, "patlama" fikri üzerinden yaklaşır. Böylece "patlama" fikri sadece dramatik yapının hükümsüzlüğüne değil, aynı zamanda tiyatrosunun göz-merkezci kaynağına yapılan bir saldırı olarak da okunabilir. "Patlama", "gözlemin, görmenin ve daha sonra temsilin dayanağı olan kendini-bilen özne kavramına bir itiraz"dır. Metinde 'ben' diye konuşan sesin "kime ya da neye ait olduğunun" (Karacabey, 2006:225) bilinmemesi de Kartezyen gözlemci öznenin sonudur. Bunun yerine "Resim Tasviri" metni, "taşlaşmış, sonsuzlukta hareketsiz, tekrar eden bir bakışa" odaklanır (Hamilton, 2011:175).

"Resim Tasviri", "Poetika"da tanımlandığı biçimiyle "tam ve bütün bir eylemin taklidi" olmadığı gibi, görsel olan ile sözel olanı organik bir bütünlük şeklinde bir araya getiren bir metin de değildir. *Resim Tasviri* metninin tamlık ve bütünlüğe itirazı daha en baştan optik imgeleştirmeye bir saldırıdır. Metinde, her yeniden görüşün ve her yeni tahminin, bir önceki görüşü ve tahmini aşındırması, betimlenmeye çalışılan imgenin sürekli şekil değiştirmesi ve gözlemcinin/tasvirinin bakışında sürekli meydana gelen paralaks* nedeniyle metin, ne sahnede görselleştirmeye dair optik bir imgeleştirmeye ne de izleyicinin/okurun zihninde optik bir imgeleştirmeye yol açar. Müller, "bir fikir bir resme çevrilirse ya resim heba olur ya da fikir patlar. Ben patlamadan yanayım" diyerek (Karacabey, 2006: 232) Mitchell'in "ekphrastik umut" dediği şeyi 'patlatır'. Patlamanın yarattığı şiddet, "sadece metnin içeriğine ilişkin aşırı şiddetin sahnelenmesinde değildir; aynı zamanda kendisini tasvir etmesindeki aşırılıkta da vardır, bütünlüğün patlamanın ardından kuvvetli şiddet görüntüsü içerisinde doruğa ulaşan resmi farklı anlatı olasılıklarıyla çoğaltma girişimidir" (Buch, 2010:119). Böylece 'patlama', hem cinayetin ve şiddetin sahnelenmesinde hem de onun temsilindeki farklı anlatı olasılıklarının topyekûn kullanılmasında kendini gösterir. Bu aynı zamanda metnin İngilizce başlığında yer alan "Explosion of a Memory/Hafızanın Patlaması" başlığına da vurgu yapar. Bu bağlamda hafızanın patlaması hafızaya, geçmişe yatırım yapan, geçmişte temsil eden tiyatrosunun kendi kaynaklarına yapılan saldırıyı ima eder.

Michell'in "ötekiliğin üstesinden gelme" biçiminde tanımladığı ekphrasis, "Resim Tasviri" metninde bir çeşit başarısızlığa dönüşür; gözlemci/tasvirici Kartezyen "aktif, konuşkan, gören özne" olmayı başaramaz ve gören öznenin gördüğü, tasvir ettiği, adına konuştuğu ve yorumladığı sessiz "öteki" olarak manzara ve manzaranın içinde cereyan eden olay(lar), özellikle de kadın figürü, tasvir edilmeye ve yorumlanmaya imkan tanımaz. Gözlemci/tasvirici, "gelecek hakkında ve resmin anlamı hakkında bir varsayım, bağlamı hakkındaki belirsizlikleri çözmeye" gücüne sahip değildir (Kalb, 1998:167). Metnin "yara yüzünden felç olmuş", "sanki bir imgeyi unutmuş gibi ya da bir başka imgeyi görmek istemezmiş gibi bakışları yere çevrili kadın"ı (Müller, 2008:215), Medusa'yı çağırır ancak Shelley'nin tersine bir yazarın veya gözlemcinin

*Slavoj Žižek, paralaksı öznenin bakış açısındaki "epistemolojik" kaymanın, her zaman, nesnenin kendisindeki "ontolojik" kaymaya yol açması biçiminde tanımlar.

onun adına konuşmasına izin vermez ama Shelley gibi gözlemci/tasvirici de kadının bakışlarından ürker. Aynı zamanda gözlemci/tasvirici "ölülerin geri gelmesinden korkar" (Müller, 2008:216).

Tiyatro sanatı açısından ekphrasis, mimetik ile diegetik, sahne ile sahne dışı, görme ile duyma, metin düzleminde de ana metin ile yan metin arasındaki ilişkilerin tiyatral bir ögesi biçiminde de düşünülebilir. Sözlü kültürün cereyan eden olayları dinleyen gözleri önüne getiren retorik ustalığı, Antik Yunan tragedyası için de geçerlidir. Antik Yunan tragedyasının şiddet ve ölüm gibi "kanlı olayların sahnede gösterilmemesine ilişkin" konvansiyonu, bu tür sahnelerin bir haberci veya tanık vasıtasıyla sahnede rapor edilmesini öngörür. Neredeyse tümüyle işlevsel bir kişileştirme özelliğine sahip olan bu tanıklar, "asıl oyun kişileri dışında kalan ve genellikle oyundaki biricik ve geçici işlevi 'dışardan haber vermek' olan" sahne öğeleridir; onları izleyiciden ve diğer karakterlerden ayıran en önemli şey, sahne dışının 'kanlı' dünyasını görmeleridir. İzleyicinin görmediği fakat tanıkların gördüğü olaylar/imgeler, tanığın ağzından sahnede anlatılır ve tanık olunan olayın izleyicinin duygularına ve imgelemine seslenmesini sağlayan retorik görev ise çoğunlukla koroya aittir; koro şiddet veya ölümü retorik bir ustalıkla izleyicinin imgelemine sunar. Antik Yunan tragedyalarında çoğunlukla sahne dışının görsel sunumu, habercilerin görüşleri ve ardından koronun ekphrastik sözleriyle sahnede yapılır. Sahne dışının sunumuna dair bu ekphrastik öge, tiyatrodaki köklü bir konvansiyonu gösterir. Tiyatrodaki bu ekphrasis kullanımı, Mitchell'in görsel temsiller üzerinden açıkladığı gibi, sahne dışının "ötekiliğini" ve "yabancılık"ını sözle bastırmaya, onu yeniden tanıdıklık parantezine almaya dair bir girişim olarak da okunabilir; "tanımlanmaya, yerleştirilmeye, temsil edilmeye ayak direyen" sahne dışı, bu anlamda "asıl zorunluluğu görünürlük olan bir sanat olarak tiyatronun görünmeye direnen yok alanı"ni işaret eder (Güçbilmez, 2005:22-24). "Resim Tasviri" metninin sonundaki notta ismi geçen Euripides'in "Alkestis" adlı oyununda da Alkestis'in yatağında ölümü beklemesi, çocuklarıyla vedalaşması, isyan ve yakarışları sahne dışında geçer ve koronun retorik ustalığıyla izleyicinin imgelemine canlandırılır. Bununla birlikte "Resim Tasviri", "Alkestis" in sahne dışı da dahil, imkansız bir sahne dışının rapor edilmesi girişimi olarak neredeyse bütün metni bir ekphrasise dönüştürür. Gözlemcinin/tasviricinin dramatik bir persona olarak belirsizliği ve anonimliği de onu Antik Yunan tragedyalarındaki habercilerle aynı düzlemde görmeye olanak tanır. Ayrıca "Resim Tasviri" ninsahne dışı ya da artık sahnesi haline gelen sahne dışı, sahneyi daha ortaya çıkmadan yok edecek kadar geniş ve değişkendir. Bu durum gözlemcinin/tasviricinin de gördüklerini rapor eden bir tanık/haberci olmasını güçleştirir, gözlemci/tasvirici gördüklerini nesnel bir biçimde aktaran bir tanık/haberci yerine, gördüklerine saptanan ve onlarla arasındaki görüş mesafesini yitiren bir görme/görememe pozisyonuna gelir ve manzaraya eklenir. Bu anlamda Heiner Müller bu metinde kadrajı/çerçeveyi sahne ile seyir yeri arasına yerleştirmez; bunun yerine kadraj/çerçeve, gözlemci/tasvirici ile onun gördüğü manzara arasına yerleşir. Böylece kadraj/çerçeve artık, sahne ile sahne dışı arasındadır; gözlemci/tasvirici gördüğü manzaranın "tel çerçeveye tutturulmuş" (Müller, 2008: 215-216) olduğunu söyler ve daha sonra bu çerçevenin patlamasından söz eder, böylece manzaraya belli bir mesafeden ve nesnel bir bakış açısından bakmanın imkansızlığını

dile getirir. Nihayetinde “Resim Tasviri”, oyun alanını belirleyen, “eylemin sınırlarını çizen” ve “gösterme ile anlatma, mimesis ile diegesis arasındaki ilişkiyi” kuran çerçevenin yıkımını gerçekleştirir; çünkü çerçevenin tanık ile tanığın gördükleri arasına yerleştirilmesi ve daha sonra çerçevenin ‘patlayarak’ sahne dışındakileri sahneye getirmesi, sahnenin görünürlüğünü imkansızlaştırır. “Sahne dışının büyümesinin, yayılmasının sınırlarının belirsizliği ile sınırları belirgin olan sahneye doğru akarak sahnenin somut mekanını ve zamanını belirsizleştirir ya da somutluğunu ve fizikselliğini tehdit etmeye başlar” (Güçbilmez, 2005: 26). Sahnenin ‘ötekisi’ olarak sahne dışının “yok alan”ının genişleyerek bir görünürlük alanı olan sahneyi işgal etmesi, bütünlüklü hikaye anlatmayı da imkansız hale getirir. Hikaye veya olay dizisinin optik bir alan olan sahnede var kılınmaması sahnenin/tiyatronun bileşenlerinden biri olan ekphrasisin imkansızlığından kaynaklanır.

“Resim Tasviri” metni açısından ekphrasis geleneği aynı zamanda metnin kendi görsel şemasında da görülebilir; Müller bu oyunu bir blok metin biçiminde düzenler ve dolayısıyla oyun kişinin diyalogları ile metnin sahne direktifleri birbiri içine girer. Heiner Müller’in özellikle son dönem çalışmalarında görülen bu blok metinler, “herhangi bir konuşmacıyı varsaymaz veya belirsiz bir şekilde birden çok konuşmacıyı öngürür”. Bu durum ana metin (diyalog)-yan metin (sahne direktifi) karşıtlığını yıkarken, ana metni bir yan metin biçimine getirir. Pavis, ana metin-yan metin ikiliğinde kurulmuş oyun metinlerindeki yan metinlerin belirsizliğine dikkat çeker: “Onlar optik bir ek-metin midir? Dramatik metni belirleyen bir meta-metin midir? Yönetmene karar vermeden önce bir çözüm öneren bir ön-metin midir?” (Pavis, 1988:89) Sahne yönergeleri sahnenin görünürlüğüne sunulmuş olmalarıyla birer ekphrastik metin olarak düşünülebilir; görsel olan ile sözel olanı kesiştiren metin bölümleridir. Bununla birlikte sahne direktifleri nihayetinde bütünüyle sahnede yer bulmayan metinlerdir aynı zamanda; sahnenin görünürlüğüne sunulmuşlardır ancak bu görünürlükten arta kalanlardır da. Bu durumun yoğun olduğu örneklerden biri George Bernard Shaw’un okuru çağıran kapsamlı sahne yönergeleridir. Heiner Müller’in yan metin-ana metin ikiliğini yıkan blok metinleri, bir yandan Shaw’un yönergelerinde olduğu gibi okura yönelik bir ekphrasis sunarken, diğer yandan Diderot’un talep ettiği sahne estetiğinin tersten bir okumasını da sunar. “Resim Tasviri”nde imgeler, “sahnede görsel olarak resmedilme isteği taşımayan” imkansız bir görsellik sunar ve metin, ana metin-yan metin konvansiyonunu yıkarak bir yan metin biçiminde düzenlenir. Bu bir tür paradoksa işaret eder; metnin tamamı bir yan metin olarak sahnenin görselliğine sunulmuştur, ancak metin sahnede veya okurun/izleyicinin zihninde “görselliğin yaratılmasına” izin vermez (Decker, 2009:30-35). Bu anlamda “Resim Tasviri” oyunu, metin ile sahneleme arasında öngörülen ekphrastik umudun da yıkımıdır: “Sahneleme konvansiyonuna göre, sayfadaki kelimelerin verdiği dünya, sahneye sunulmalıdır. Ancak Müller’in metni böyle bir kavramı reddeder. Labirent yapısı, tekrar ve ‘fark’larla, dünyanın ‘ötesine’ erişim sağlayan şeffaf pencere yanılması altını oyar”. Aynı zamanda “kelimelerin asla tam anlamıyla işaret ettikleri şeyle örtüşmediğine” ve dolayısıyla sözün görüntüyü asla tam anlamıyla sağlayamadığına dikkat çeker (Bleeker, 2007:68). “Resim Tasviri” oyunundaki temsilin imkansızlığı, hem

oyun metni ile sahne metni arasında varsayılan ekphrasis umudunun, hem de tiyatronun hafızayı, geçmişini, anıyı temsil edebilmesi anlamındaki ekphrasis umudunun patlamasını ima eder.

IV.Sonuç

Heiner Müller, görsel olan ile sözel olan, görsellik ile söylem, metin ile sahneleme, okuma ile izleme, izleyici ile oyuncu, aktif izleyici ile pasif izleyici gibi tiyatroya özgü pek çok gerilimi manzara (Bild) ve tasvir (Beschreibung) arasındaki gerilime dönüştürür ve bizzat *Resim Tasviri* metninin konusu haline getirir. "Resim Tasviri" böylece hem görsel olan ile sözel olanın uyumu anlamında hem de oyun metni ile sahneleme arasındaki uyum anlamında ekphrastik umudun yıkımı olarak okunabilir. Gerçekçi tiyatronun hayata ayna tutarak "hayatın dikte ettiğini yazan" "süslü, "nesnel", "tabii" (Handke, 2011:93) olma iddiasıyla şekillenen tiyatro konvansiyonu ve yine gerçekçi tiyatronun sahneleme ile metin arasında mutlak bir uyum olduğuna dair metin merkezli tiyatro anlayışının yarattığı tiyatro konvansiyonu, "Resim Tasviri" metninde gerçekliğe 'olduğu gibi' bakmanın, bakılan şeyin sözle veya görüntülerle yansıtmanın imkansızlığıyla sonuçlanır. Böylece metin, manzaraya bakan değil, "bakamayan bir aynaya" dönüşür (Karacabey, 2006:225). Toplumsal cinsiyetin etken öznesinin elindeki sözün/*logos*'un aynı zamanda bir tahakküm kurma kudreti olduğu düşünülürse, "Resim Tasviri" oyununun gözlemcisi/anlatıcısı bu kudretin tersine bir yerde durur. Bu gözlemci gördüğü şeyin tanığı olmak yerine, gördüğüne karışır; bu pozisyon nedeniyle de ne gördüğü manzara üzerinde tahakküm kurabilir ne de kurmaca ekphrasisin retorik ustalığını kullanarak izleyici/okur için bütünlüklü bir optik imge yaratabilir. "Resim Tasviri" metninin hikaye edilmeye veya olaydizileştirilmeye olanak tanımayan kadın figürü de hem ekphrastik umudun yeşermesini sürekli biçimde önler hem de gerçeklik ile temsil arasında kurulacak benzerlik, uyum veya umudu sürekli biçimde yıkar.

Kaynaklar

- Barthes, R. (2006). *S/Z*. (Çev. Sündüz Öztürk Kasar). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (2014). *Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik*. (Çev. Ayşenaz Koç-Ömer Albayrak). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Becker, A. S. (1995). *The shield of Achilles and the poetics of ekphrasis*. USA: Rowman&Littlefield Publishers.
- Bleeker, M. (2007). *Visuality in the Theatre, The Locus of Looking*. New York: Palgrave Macmillan.
- Buch, R. (2010). *The Pathos of the Real. On the Aesthetics of Violence in the Twentieth Century*. The John Hopkins University Press.
- Carlson, M. (2008). *Tiyatro Teorileri, Yunanlılardan Bugüne Tarihsel ve Eleştirel Bir İnceleme*, (Çev. Eren Buğlalılar, Barış Yıldırım). Ankara: De Ki.
- Clüver, C. (1998). "Quotation, Energeia, and the Functions of Ekphrasis", Valerie Robillard, Els Jongeneel (Ed.). *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdam: VU University Press.

- Deeker, A. C. (2009). *Locating the Image: Heiner Müller and the Acoustic*. Harvard University: Doctonal Thesis.
- Eidt, L. (2008). *Writing and Filming the Painting Ekphrasis and Film*. New York: Rodopi.
- Güçbilmez, B. (2005). “Tekinsiz Teatrallik/Sahne-Dışı’nın Temsili: Eurydike Olarak Beckett Oyunları”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 20: s.22-24.
- Hallman, S. “The Time of Reading”, *Image and Narrative*, Online Magazine of the Visual Narrative,18. Thinking Pictures. Erişim tarihi: 13.11.2016.http://www.imageandnarrative.be/inarchive/thinking_pictures/hallmann.htm
- Hamilton, M. (2011). *Transfigured Stages. Major Practitioners and Theatre Aesthetics in Australia*. Amsterdam-New York: NY.
- Handke, P. (2011). “Fildişi Kulede Oturan Biriyim”.*Murathan Mungan’ın Seçtikleri. Yazıhane*. İstanbul: Metis.
- Heffernan, J. (1993). *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. London: The University of Chicago Press.
- Kalb, J. (1998). *The Theater of Heiner Müller*. Cambridge University Press.
- Karacabey, S. (2006). *Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller*. Ankara: De Ki.
- Mitchell, J. T. (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Morâraşu, N. (2009). “Intertextual and Ekphrastic Relations between Verbal and Visual Signs in Margaret Atwood’s “Cat’s Eye”, Alma Mater (Ed.). *Transmodernity*. Bacar: Managing Global Communication. Proceedings of the 2nd ROASS Conference, pp.456-466, ISSN2065-3204.
- Müller, H. (2008). “Resim Tasviri”.*Hamlet Makinesi*. (Çev. Zehra Aksu Yılmaz). Ankara: De Ki,
- Pavis, P. (1988). “From Text to Performance”. Michael Issacharoff, Robin F. Jones (Ed.) *Performing Texts*. Pennsylvania: Philadelphia.
- Pavis, P. (2016). *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*. (Çev. Andrew Brown). London and New York: Routledge.
- Uzundemir, Ö. (2009). “Resim ve Edebiyat İlişkisinde Kadın İmgesi; Percy Btsshe Shelley’in Şiirinde Medusa, Nazım Hikmet’te Jokond”, *Bilig*, Güz/2009, Sayı:51.
- Vaßen, F. (1995). “Images become Texts become Images: Heiner Müller’s Bildbeschreibung (Description of a Picture)”. Gerhard Fischer (Ed.).*Heiner Müller. ConTEXTS and HISTORY*. Tübingen: Stauffenburg Verlag.
- Wood, M. “Bildbeschreibung; Description of a Picture”. Erişim tarihi: 07.11.2016.<https://sites.google.com/site/germanliterature/20thcentury/heinermueller/bildbeschreibung-description-of-a-picture>
- Zizek, S. (2011). *Mimari Paralaks*. (Çev. Bahadır Turan). İstanbul: Encore.