



Turkish Studies

International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic

Volume 12/7, p. 429-448

DOI Number: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.11533>

ISSN: 1308-2140, ANKARA-TURKEY

Article Info/Makale Bilgisi

✍ Received/Geliş: 17.02.2017

✓ Accepted/Kabul: 23.03.2017

👤 Referees/Hakemler: Prof. Dr. Alev SINAR UĞURLU – Doç. Dr. Kemal EROL – Doç. Dr. Mehmet GÜNEŞ

This article was checked by iThenticate.

HERMENÖTİK FELSEFE BAĞLAMINDA TURGAY NAR'IN CAN ATEŞİNDE KANATLAR (MEVLANA) OYUNUNDA ZAMAN VE MEKÂN KIRILMASI

*Nurullah ULUTAŞ**

ÖZET

Hermenötik felsefe metnin yüzeysel anlamından yola çıkarak derin anlamını bulmaya çalışan ve kapsamını dil unsurlarının oluşturduğu bir felsefedir. “Anlama”nın ontolojik sorunundan yola çıkarak metnin yazıldığı dönemin, koşulların, yazarın kimliği ve yettiği kültür, okurun cinsiyeti ve almış olduğu eğitim, metnin yazıldığı /okunduğu dil... tüm bunlar anlama eylemiyle ilişkili parametrelerdir. Metni oluşturan yazar ile okur arasında diyalektik bir ilişki olduğunu savunan ve işin psikolojik yönünü de hesaba katan bazı bilim adamları, “anlama”nın, “yanlış anlama”ya dönüşebileceği tehlikesine de işaret ederler. İşte tüm bu bakış açıları, Hermenötik felsefeyi ortaya çıkarır. Turgay Nar’ın *Can Ateşinde Kanatlar (Mevlânâ)* oyunu, Mevlânâ ve Şems arasındaki ilişkiden ve tasavvufi algıdan hareketle farklı anlayışların nasıl ortak bir amacı hedeflediğini ortaya koymaya çalışır. Eserde tasavvufi anlayışla birlikte yer yer, mitolojiler, geçmişte yaşananlar veya ‘metin içinde metin’ yoluyla insanın insana yaptığı zulümlere göndermelerin ve politik eleştirilerin de yapıldığını görürüz. Zaman ve mekân kayması yoluyla esere hem derinlik hem de açılım kazandırılır. Yunan filozoflarıyla başlayıp İslam filozofları arasında da büyük tartışmalara yol açan ilk yaratılıştan sonraki yaratma, dönüştürme ve halden hale geçirme, mekânın ontolojik gerçekliği gibi konulara da değinilir.

Bu çalışmada *Can Ateşinde Kanatlar (Mevlânâ)* adlı tiyatro metnine Hermenötik yöntem bağlamında, metnin sağladığı imkânlar ölçüsünde bir anlam kazandırılmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Hermenötik, Turgay Nar, Tiyatro, Mevlânâ, Edebî Eleştiri.

* Doç. Dr. Muş Alparslan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe Eğitimi Bölümü, El-mek: nurullahulutas@gmail.com

HERMENEUTIC INTERPRETATION OF TURGAY NAR'S PLAY TITLED *CAN ATEŞİNDE KANATLAR (MEVLÂNÂ)*

ABSTRACT

Hermeneutics is a philosophy which tries to find deep meaning from superficial meaning of a philosophy text and whose scope consists of linguistic elements. On the basis of ontological issue of "comprehension", conditions of the era when the text is written, identity and culture of author, gender and educational background of reader, language of source and target texts are all parameters which are related to the action of comprehension. Turgay Nar's play titled *Can Ateşinde Kanatlar (Mevlânâ)* tries to reveal how different perspectives have a common target taking stand from sufist approach and interest between Mevlânâ and Shams.

In this work, we can see references and political criticism to atrocities committed by human to other humanbeing through mythological elements, past events or "text within text" along with sufistic perspective. Both depth and expansion are acquired in the work through shift of time and place. This work touches upon issues such as creation, transformation, transition between moods, and ontological reality of a place which had led to great discussions among Islam philosophers since the time of Greek philosophers.

This study aims to bring an interpretation to the theatre play titled *Can Ateşinde Kanatlar (Mevlânâ)* within the scope of hermeneutics philosophy as far as possible.

STRUCTURED ABSTRACT

Comprehension of texts is a hermeneutic activity which occurs in a cycle. According to Heidegger, a literary text is based on the tension between world and the earth, appearance and hiding or presence and absence just as in other works of art while this cycle called hermeneutic circle expands in parallel with hermeneutic mysticism about the presence. One of the prominent personas of Modern Turkish Literature, poet, author, theatre, scenarist, dramaturge Turgay Nar has brought contribution to Turkish theatre authorship since he treats ritual and "mystic symbolic language" in a different way of saying by means of his "unique" plays encompassing "mystic and symbolic elements". This study aims to investigate space and time fraction technique that the author applies in his work titled *Can Ateşinde Kanatlar (Mevlânâ)* in scope of hermeneutic philosophy. Hermeneutic, which aims to reach the deep meaning of a work through its superficial structure, offers a wide range of interpretation opportunities to other social science fields, particularly literature. Physicists and philosophers have different definitions for the concept of time. Physicists define time as "mood changes, movement" while philosophers define it as "existence, change and continuity". Physicist claim to measure time. Meanwhile, they use mathematical formulations. Albert Einstein: "What is the definition of time in terms of psychological etymology?" He affiliates this question with remembering.

Turkish Studies

International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 12/7

Remembering is associated with a past experience in comparison with ongoing experiences. This is a principle of conceptual order for experiences. The probability leads to the concept of subjective time and the concept of time associated with the order of an individual's experiences. Accordingly, universe is made up of the indispensable unity of time-space-movement-matter. On the other hand, there are two different perspectives in philosophical discussions. According to the first perspective, also represented by Newton, "time is an objective element of physical world. Time is not different from other objects of the nature, it just differs from them since time cannot be perceived. According to the second perspective; "time is a thing which is based on uniqueness of human consciousness and emerges before experiences as a prerequisite of every experience. Bergson says "time and space are apriori; representatives of each synthesis before any kind of experiment".

In his work titled *Can Ateşinde Kanatlar* (Mevlânâ) Turgay Nar takes Mevlana to a trip through stream of consciousness at the moment of a dream and makes him meet different characters in different times and places. This technique is recently realized by Postmodern men of literature and helps authors to make an expansion. Our goal is to introduce the works of such a prominent artist of Turkish literature and particularly theatre beyond the boundaries of a theatre stage.

Philosophers, who generally believe that no being can be absent, prefer space and shape shifting case: "Quality of an object is nothing but its existence; and its perception is not a subjective way and all beings can have any number of qualities. This is perceiving the consciousness of being which shows what makes it unique and shows that it is a being for a non-being. This distinction which creates a being with open qualities, is what *pour-soi* desires to overcome to reach the being inside in an absolute way. 'In this sense, in every comprehension of quality, there is a metaphysical effort to pierce *out there* (consciousness) and run away from the current position to reach pure *en-noi*." In other terms, the function of an environment offers "deconstruction" of traditional metaphysics reference framework in terms of Heidegger. In other words, it leaves reader between things as Kierkegaard does by realizing phenomenological minimization of spatial perspective through stylistic breach. Modernist art underlines personal experiences. In the 19th century, the most prominent artists of modern period, which takes the heritage of the emphasis on symbol, symbolism, imaginations and unconscious, prioritize self-awareness of individual. Furthermore, they prefer empowering literary works by adopting the way of reaching the truth through symbols, intuition and "epiphanic" moments.

In findings obtained in this study conducted based on screening model, Turgay Nar also brings a new appearance to historical realities through symbols, imaginations, time and space fractions and grotesque elements. The author does not neglect social criticism in his works. Particularly in this very work of art, he brings people of different cultures, religions and philosophical thoughts together through stream of consciousness and time and space fraction. Meanwhile, he uses different geographical places through time fractions. Turgay Nar prefers symbolic/lyric language in his works and uses mythology, mysticism, metaphysic, poetry, mystery, epigraph, folk culture, tales, myths and so

Turkish Studies

International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 12/7

on in a new discourse as creative tools. Reading his works requires a special and intense effort. One of the unique characteristics of the author is to use traditional and religion motives and also to touch upon postmodernist literature and its data. The author achieves to get a postmodernist trip between the relationship between Mevlana and Sems. Accordingly, Postmodern literature not only thematizes time in collapse of metaphysics after "death of God" (or at least after the death of God as Omega), but also makes "environment" a "message."

To conclude, Turgay Nar builds the play on different time and places through imaginary meetings. It can be said that the author consciously applies the techniques of "time and space fraction". This technique is suitable for his topic, mysticism, and it is also an attitude to bring a philosophical depth to the play. Therefore, a profound fund of knowledge is needed to comprehend his works of art.

Keywords: Hermeneutics, Turgay Nar, Theatre, Mevlânâ, Literary Criticism.

Giriş

Edebî metinler, yazar ve okur arasındaki doğru bağlantıyı sağlayan ürünlerdir. Tarih boyunca tartışılabilen edebî metinlerin gerçek anlamının yakalanması hususu, Hermenötik felsefeyi ortaya çıkarır ve edebiyat, sosyoloji, din, hukuk, felsefe, psikoloji... başta olmak üzere bir çok alanda bu felsefenin kullanılmasını sağlar. Bu bağlamda "Metinleri anlama faaliyeti bir döngü içinde cereyan eden hermenötik bir faaliyettir. Heidegger'e göre edebî metin -tıpkı diğer sanat eserleri gibi- dünya ve yer, tecelli ve gizlenme ya da varlık ve yokluk arasındaki gerilime dayanırken hermenötik daire adı verilen bu döngü varlığa dair hermenötik tasavvura paralel olarak genişlemektedir" (Palmer, 1969: 148-149). Genelde edebiyatın özelde edebî ürünlerin dilsel bir faaliyete dayandığı ve ilgili incelemelerin bu alana yönelik analizlere döndük olduğu gözden kaçmamalıdır. Bu analizlerin de farklı yorumları beraberinde getireceği olasıdır. Öyleyse konuyla ilgili olarak açıkça şu denebilir: "Yorum faaliyeti dilsel metinlere odaklanır ve metnin dilsel verilerinin analizine dayanır, ancak derin anlamın düzeylerini keşfetmeyi hedefler. Bu da bizi Ricoeur'ün "dilsel delalet" kavramına götürür. Ricoeur, dili kendi dışında hiçbir şeye gönderimde bulunmayan kapalı bir ilişkiler sistemi olarak gören yapısalcı dil anlayışını reddeder. Ona göre yapısalcılık, nihayetinde dilin kendi başına bir dünya inşa ettiği ve bu dünyada, tıpkı sistemi oluşturan farklılıklar ve zıtlıklar arasındaki ilişkiler gibi, her bir birimin aynı sistem içindeki diğer birimlere gönderimde bulunduğu noktasına gelmiştir. Dil özetle hayatın biçimi değil, kendi iç ilişkileri ile kendi kendine yeter bir sistemdir" (Ricoeur, 1976: 6). Sanat eserlerinde, biçimle içerik birbirinden bağımsız değildir. Sanatçı dil ile çalışır, ama salt dil olarak değil: "dil, onun etrafından dolandığı bir şeydir, zira dilin, dilbilimsel belirliliğinde (morfolojik, sentaktik, sözlükbilimsel belirliliği vb.) dil olarak algılanmasından vazgeçilmelidir ve ancak sanatsal bir ifade aracı haline geldiği sürece algılanmalıdır. (Sözcüklerin sözcük olarak algılanıp kavranmasından vazgeçilmelidir.) Şair dilin dünyasında yaratmaz; dil onun kullandığı bir şeydir yalnızca. Malzeme bakımından sanatçının (temel sanatsal göreve dayanan) görevi, malzemenin aşılması olarak da tanımlanabilir" (Bahtin, 2005: 241).

Modern Türk Edebiyatının usta isimlerinden şair, yazar, tiyatrocu, senarist, dramaturg Turgay Nar; "mistik ve sembolik öğelerle örülmüş özgün" oyunları, ritüeli ve "mistik sembolik dili farklı bir söyleyişle" işlemesi yönüyle Türk tiyatro yazarlığına katkıda bulunan bir yazardır. Bu doğrultuda, yazması "çok güçlü ve dikkat isteyen ve sahnelenmesi yönüyle risklere açık" oyunları, Seyircisinin belli bir kültürel seviyeye sahip olması gerektiğini kabul etmesi, anlaşılma

Turkish Studies

International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 12/7

kaygısını giderir. Nar, oyun boyunca şiirsel anlatımı yitirmeden dili tüm boyutlarıyla kullanan bir yazardır. Oyunun yan teması olarak “Hümanizm” öne çıkar. Hatta ana tema ile sıkı sıkıya birbirine bağlıdır. Mevlânâ'nın yaşamı göz önünde tutulduğunda bu tema çok daha öne çıkabilir. Demek ki gerektiğinde hümanizm ana tema olarak da sahneye çıkarılabilir. Yazar, oyunda “Birlik” kavramının altını özellikle çizer ki bu da önemli bir anlamsal yaklaşımdır. (Saruhan, 2007: 20/11/2016). En önemlisi de Turgay Nar, hemen tüm eserlerinde olduğu gibi gerek klasik, gerekse çağdaş anlatım olanaklarını içiçe kullanarak insanlık durumu ve sorunları karşısında filozofi ve eleştirel bir yaklaşım sergiler. Böylece anlattığı ile anlatım biçimi örtüşür.

1. Düşsel Buluşmalar Yoluyla Zaman ve Mekân Kayması

Turgay Nar, *Can Ateşinde Kanatlar (Mevlânâ)* (Nar, 2006) adlı tiyatro eserinde zaman ve mekân değişimi yöntemiyle farklı zamanlardan ve kültürlerden sembol karakterleri farklı mekânlarda buluşturur. Yazar bu yöntemi uygularken aslında bilinçli olarak tasavvufi öğretinin sık sık başvurduğu “tebdil-i mekân ve tebdil-i zaman” kavramlarına telmih yapar. Bu konuda, İslam filozofları arasında yıllarca çeşitli tartışmaların yaşandığını görürüz: “İbn Hazm, ilk yaratılıştan sonraki yaratmayı, *dönüştürme ve halden hale geçirme* anlamlarına gelen *ihâle* ve *istihâle* kavramları ile ifade eder. O bu götüştürü, “Sonra biz onu başka bir yaratılış şeklinde inşa ettik” ve “bir yaratmadan sonra diğer yaratma” meâlindeki âyetler ile de destekler... İslam düşünceci içerisinde “Değişim ve Süreklilik” konusu uzun yıllar tartışılmış ve iki götüştür ortaya çıkmıştır. Değişim ve Sürekliliğin *benzerlerin yenilenmesi* şeklinde olduğunu iddia eden kelamcıların ıstılahı *teceddüd-i emsâl* olurken, İbn Hazm ile İbn Arabî var olan / toptan yaratılış anlamına gelen *halk-ı cedid* ıstılahı ile ifade etmektedirler. Felsefeciler âlemi, ayüstü (fevka'l-kamer/sermedi/ruhânî) ve ayalı (tahte'l-kamer/cismanî) şeklinde iki ayrı bölüm olarak düşündüklerinden ayüstü âlem için ayrı süreklilik, ay altı âlem için ayrı süreklilik öngörmüşlerdir. İbn-i Rüşd ise kendi zihin dünyasındaki sürekliliği *hudûs-i dâim* terimiyle tanımlar” (Karadaş, 2007: 9, 21). Yunan ve Batı filozoflarının bu konuda önemli tartışmalara giriştiği bilinmektedir. Ancak ilginç olan bizdeki filozofların, ileri sürdükleriyle otorite sayılabilecek Aristo'nun fikirlerini çürütmeye çalışmalarıdır: “İlk İslam filozofu Kindî'nin ‘kuşatanla kuşatılan cismin son sınırlarının karşılaşması’ şeklindeki tanımı izlenecek Aristocu çizgiyi önceden belirlemiş gibidir. Filozofa göre cismin mekânını terk edebilmesi veya aynı yerin bir başkası tarafından işgal edilebilmesi, mekânın yer kaplayan cisimle özdeş olmayan bir gerçekliğe sahip olduğunu göstermektedir... Farabî'ye gelindiğinde mekân tanımı biraz daha belirginleşmektedir. Filozofa göre kuşatan cismin iç yüzeyi ile kuşatılan cismin dış yüzeyine mekân denir. Buna göre evrenin onu kuşatan bir şey bulunmadığına göre evrenin mekânı yoktur. Aristo'daki tabii mekân kavramına da atıfta bulunan Fârâbî evrenin ötesinde doluluk veya boşluğun olmadığını vurgular... İbn Sînâ, mekânın ontolojik gerçekliğini ortaya koymak üzere yer değiştirme ve bir cismin yerini başkasının alması olgusuna dikkat çeker. Buna göre yer değiştirme olgusu değiştirilen bir yerin var olduğunu, bir cismin yerini başkasının alması olgusu ise geride bırakılan bir yerin bulunduğunu göstermektedir. Mekân adını alan bu yerler cismin cevherinden, onun kendine ait nitelik ve niceliklerden bağımsız olarak orada bulunmaktadır” (Kutluer, 2003: 551). Mekân ve zaman değişiminin zaman zaman kişisel değişim boyutuna ulaştığını savunan felsefi ve tasavvufi görüşlere de rastlanmakta ve bu konu üzerinde bilimsel çalışmalara rastlanmaktadır (Gündoğdu, 2016: 375)

Oyunun başında, gecenin melâli örtüstünü bürünen Muhammed Celâleddin –Mevlânâ'nın gözleri bir gül yaprağının hüznüne yastır. Yüzünde, uyku ile ölüm arası, dilsiz bir kandilin suskunluğu gizlidir. M. Celâleddin, Tebrizli Şems'in ölüm ritüelinin bitimine kadar süren şiirini mırıldanırken, ötede Şems'in kuyuya indirilen ölümü bir minyatür üslûbuyla verilir. M. Celâleddin ile Tebrizli Şems'in arasında, yüzü resim tasvirli hat yazısıyla bezenmiş bir Zümridüanka durmaktadır... Cankıyıcılar'dan biri, ay ağızlı hançerini sıyrır ve Şems-i Tebrizî'in boynuna çeker. Hançer kesmez. Bir daha dener, gene kesmez! Cankıyıcı tedirgin olur. Şems-i Tebrizî, Cankıyıcı'nın

Turkish Studies

International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 12/7

gözlerine gülümseyerek bakar ve göğsüne bastırıldığı rebabın yayını uzatır. Cankıyıcı ne yapacağını anladığında irkilir, sonra da rebabın yayını elleri titreyerek alır ve Şems-i Tebrizî'nin boynuna çeker!. İnsan çılgılığına benzer acı bir rebab sesi geceyi yırtar! Rebabın çılgılığıyla ney susar. M. Celâleddin de şiiri tamamlamıştır, öldürme anında bir türperti geçirir. Şiir bittiğinde uyku ile uyanıklık arasında Hallac-ı Mansur zuhur eder. Mevlânâ, Şems'i sayıklayarak uyanır ve Hallac'ı tanır. "Ene'l Hak" sözlerini tekrarlar. Âyet-ül Semâ Kuşlar da *Kalpten kopan nefeslerle* bu sözlere eşlik ederler. Hallac-ı Mansur, Mevlânâ'ya bir emanet getirdiğini söyler:

"Hallâc-ı Mansûr: Zaman uçmağ, mekân uçmağ hakikat nefesiyle olur. Git kalbindeki gözün kapısını aç, o kapıdan geç ve yürü; o gözün içinde yolculuk yap, o damarları yol eyle, o gözdeki ışığın câmını ayna yap, bak ona. Ne görürsün? Evreni görürsün. Evrende neyi görürsün? İnsanı. Git, o insan denen bağçede otur... Bu yolculuk başka yolculuğa benzemez. Sana emaneti getirdim. Sana Seyyit Nesîmî'nin yüzülen derisini getirdim..." (s. 28). Sonra iki dost arasında Şems, Nesîmî, ölüm, aşk, sabır, yokluk, insan ve zaman ekseninde bir sohbet başlar. Mevlânâ, Şems'in ayrılığına çok üzülmiştir. Hallac-ı Mansur onu teselli etmeye çalışarak Şems'in ölmediğini bir başka boyuta yükseldiğini anlatmaya çalışır:

"M. Celâleddin: Tebrizli Şems yok artık, o yok artık; ya benim küllerimi ne yapmalı? Şems artık yok!.. Şems yoklara karıştı!.. Benim güzellik bahçem yok, yok, yok artık!.. Bilgi denizim, düşünce ırmağım, derinliğim, sonsuzluğum yok, yok artık!..

Hallâc-ı Mansûr: Kalbindeki bağçeye, kalbindeki bağçeye ey Celâleddin; kalbindeki bağçeye... Şems'in varlığı da, yokluğu gibi bir bahanedir senin için. Artık düş yola; kuşlar seni bekliyor. O kuşlar ki geçtikleri vadide nice canlar bıraktılar. Şems'i aradıkça bulursun, buldukça ararsın.

(*Konuşma aktıkça mekân değişir*)

Çık ey Celâleddin, dışarı çık da gültün içindeki bağçede yürü. Orada. Orada seni kan tutmuş bir Ay'ın sûreti bekliyor. Aslolan aramaktır, aramanın kendisidir. Varla yok arası bir nefeslik yolculuğa dönüştür hüznünü... Ölümsüzlüğü ara ey Celâleddin, ölümsüzlüğü!.." (s. 28-29).

Eserlerinde simgesel / lirik bir dili kullanmayı tercih eden ve mitoloji, tasavvuf, metafizik, şiir, gizem, kitabeler, halk kültürü, masal, efsane... gibi unsurları yeni bir söylem içinde yaratıcı bir araç olarak kullanan Turgay Nar'ın eserlerini okumak kadar yorumlamak da özel ve yoğun bir çaba gerektirir. Onun yazdığı metinlerin anlamını kavramada kültürel bir birikim gerektiği gibi yorumlamada da farklı analizlere ihtiyaç duyulur. Aslında güçlü metinlerin tümünde bu nitelik vardır. Zaten edebi metnin tanımında da "farklı anlamlar" ifadesi değişmez bir amaç olarak her zaman öne çıkar. Turgay Nar, oyun boyunca düşsel buluşmalar yoluyla oyunu farklı zaman ve mekânlar üzerine kurar. O, daha oyunun başında: "Zaman uçmağ, mekân uçmağ hakikat nefesiyle olur" ifadeleriyle oyunun kurgusunu zaman ve mekân kırılmaları üzerine kuracağını okuyucuya /seyirciye hissettirir. Yazarın bilinçli olarak "zaman ve mekân kırılması" tekniklerine başvurduğu söylenebilir. Bu, hem anlattığı konu olan tasavvufa uygun bir teknik hem de oyuna felsefi bir derinlik kazandırmaya yönelik bir tutumdur: "Fizikçiler ve felsefeciler zaman kavramıyla ilgili farklı tanımlar ortaya koymaktadırlar. Fizikçiler zamanı; "hal değişimleri, hareket", felsefeciler ise; "oluş, değişme ve süreklilik" olarak ifade etmektedirler. Fizikçiler zamanı ölçtüklerini iddia etmektedirler. Bunu yaparken de matematik formüllerini kullanmaktadırlar. Albert Einstein, şu soruyu sormaktadır; zaman kavramının ruhbilimsel kökeni açısından durum nedir? Ona göre, bu kavram anımsama olgusuyla bağlıdır. "Anımsama, şimdiki yaşantılar ile karşılaştırma içinde daha önce olduğu düşünülen yaşantı ile bağlanır. Bu yaşantılar için bir kavramsal düzen ilkesidir, olabilirliği öznel zaman kavramına, bireyin yaşantılarının düzeni ile ilişkili olan zaman kavramına neden olur" (Einstein, 1997: 151).

Turkish Studies

International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 12/7

Buna göre, evren, ayrılmaz bir şekilde zaman-uzay-hareket-madde birlikteliğinden oluşur. Felsefi tartışmalarda ise iki görüş ortaya çıkar. Newton temsilcisi olduğu birinci görüşe göre; “zaman, fiziksel dünyanın nesnel bir ögesidir. Zaman, doğanın öteki nesnelerinden farklı değildir, yalnızca algılanamadığından dolayı onlardan ayrılır.” İkinci görüş ise; “zaman, insan bilincinin kendine özgünlüğünde temellenen, her türlü deneyimin ön koşulu olarak deneyimlerden önce gelen bir şeydir” görüşüdür (Hakan, 2011: 2). Bergson ise: “zaman ve mekân, ‘apriori, her türlü deney öncesi bir sentezin temsilcileridir’ (Elias, 2000: 16-17) diyerek konuya dâhil olur.

Aslında Turgay Nar'ın bu eserini, Mevlana'nın gördüğü bir düşünce anında onu bilinç akışı yoluyla bir yolculuğa çıkarması ve onu değişik zaman ve mekânlarda farklı karakterlerle buluşturması Postmodern edebiyatçıların güntütmizde yeni yeni fark ettiği ve yazara açılım kolaylığı sağlayan bir tekniktir. Rosenau bu konuda şunları söyler: “Karakterler düşlerin işgal ettiği mekânın uyanık geçen saatler kadar gerçek olduğu kültürler ve yüzyıllar arasında serbestçe gezinirler. Neyin sahibi olduğunu söylemek imkânsızdır. Bu okurun kafasını karıştırmak, hatta onu yanlış yöne yönlendirmek için, onu neyin gerçek neyin uydurma olduğunu sorgulamaya teşvik etmek için yapılır. Ama en önemli işlevi okurun kendi kitabını inşa etmesini gerektirmesidir. Normal zaman ve mekân kısıtlamaları ihlal edildiği için istenen sayıda hikâye çıkarmak mümkündür. Aslında okumaya nerden başlanıp nerede bitirildiği fark etmez, çünkü normal zaman ve mekân anlamsız kavramlar olduğunda olup bitenler hakkında tartışmak da imkânsızdır ya da faydasızdır” (Rosenau 1998: 124-125).

İkinci sahnede Mevlânâ, Şems'in aşkıyla ayrılığa dair şiirsel sözler mırıldanırken yanında Divâne Derviş belirir. Mevlânâ, onun kim olduğunu ve kendisini nereden tanıdığını sorunca Divâne Derviş:

“Seni bekliyordum ey Celâleddin!.. Kim olduğuma gelince: Hiçlik bahçesinin toprağıyım ben. Bilir misin ki, o toprakta nice canlar uyur da, nice güller göverir o canların uykusundan. Muhabbetullah. Muhabbetullah... Muhabbet-i Resûlullah... Üçler, yediler, kırklar, binler. Ve İmam-ı Nuri Nebî, Bâb-ı Kerem Ali ve Hazreti Ali ve Hazreti Nureddin Cerrahî ve Cüneyd-i Bağdadî ve Şehabeddin-i Suhreverdî Maktûl ve Abdülkadir Geylânî, Veysel Karânî ve dahi Hazreti İsa, Hazreti Musa ve İbrahimullah. Ayy Allaaah!..

(Mevlânâ bu isimleri duyunca ağlamaya başlar...)

M. Celâleddin: Onunla, Şems-i Tebrizi'yle ben. Sırlar bahçesinde buluştuk. O bahçede ikimiz Tanrının sırrını insanda, insanın sırrını Tanrıda aradık. O benim bir yarım, ben de onun diğer yarısıydım. Ama o sırlar kabında öylesine birlik olduk ki, ben o oldum, o da ben. İsterdim ki, ondan aldığım ışığı hiçliğin aynasında yansıtıp insanlığın gönlüne dölşüreyim sonsuzlukta... O yaşıyor mu hâlâ, öldü mü yoksa?

Divâne Derviş: Ne önemi var ki. Öyle ya da böyle... Sen aradıkça öltür mü Şems-i Tebrizi? Öltüğün ağzı açık bekleyen kabri, hayatın rahmi değil mi?” (s. 32-33)

Oyunun bu bölümünde yine bilinç akışı yoluyla yazarın birbirinden çok farklı karakterleri aynı ortamda buluşturarak zaman ve mekân kırılması tekniğine yöneldiği görülmüştür. Hz. Muhammed'den başlayarak, Hazreti İbrahim, Hazreti Musa, Hazreti İsa, Hazreti Ali, Hazreti Nureddin Cerrahî, Cüneyd-i Bağdadî, Veysel Karânî, Şehabeddin-i Suhreverdî ve Abdülkadir Geylânî... gibi simge isimler aynı mekânda buluşturulur. Mevlana'nın Şems'le sırlar bahçesinde buluşması, sırlar kabında bir olmaları da zaman ve mekânın reel zeminden kaymasıyla açıklanabilir. Oyunda Divâne Derviş'in tanımladığı: “Hiçlik bahçesinin toprağı” hali, felsefede “var olmama, yokluk, hiçlik” olarak tanımlanır ve bu eksenle yapılan tartışmalar, Nihilizm akımını ortaya çıkarır. Özellikle 19. Yüzyıldan itibaren Rusya başta olmak üzere Almanya, Fransa, İngiltere ve sonraları Amerika'da taraftar bulan Nihilizm (Hiççilik) akımı, Latince'de “hiç” anlamına gelen “nihil”

Turkish Studies

International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 12/7

sözcüğünden türemiştir. Bugün farklı spesifik dallara ayrılan Nihilizm, esas olarak her şeyin anlamdan ve değerden yoksun olduğunu savunur. Bilgi felsefesi, ahlak ve siyaset alanında da etkin olan bu düşünce Tanrı'nın varlığını, iradenin özgürlüğünü de sorgular. Giacomo Casanova, Aristo, Hegel, Leucippus, Parmenides, Ludwig Andreas Feuerbach, Albert Camus, Arthur Schopenhauer, Jean Paul Sartre, Herbert Spencer ve Friedrich Nietzsche... başta olmak üzere bir çok filozof, hiçlik, boşluk kavramları etrafında çeşitli tartışmalara girer (Chiarello, 2005: 115-144).

Genel olarak hiçbir varlığın yok olamayacağına inanan filozoflar, mekân ve şekil değiştirme durumunu tercih ederler: “Bir nesnenin niteliği onun varlığından başka bir şey değildir ve kavrayışın özel bir biçimi de değildir ve tüm varlıklar herhangi bir nitelik taşıyabilir: Bu, kendisini varlıktan ayıran ve böylece o varlık olmayan bir şey için varlık olduğunu gösteren varlığın bilincine varılmasıdır. Nitelikleri açığa çıkmış bir varlık yaratan bu ayrılık, *pour-soi*’nin mutlak bir şekilde ve kendi içinde olan varlığa ulaşabilmek için üstesinden gelmeyi arzuladığı şeydir. ‘Bu açıdan niteliğin her kavranışında, *orada var*’ın (bilincin) hiçliğini delip geçmek ve saf *en-noi*’nin içine girmek için konumumuzdan kaçmaya dair metafizik bir çaba vardır” (Blackham, 2005: 143).

Turgay Nar’ı özgün kılan yönlerden biri de geleneksel veya dinî motifleri kullanırken modernist veya postmodernist edebiyatı teğet geçmemesi, bunların da verilerine atıflar yapmasıdır. Yazar; Mevlana ve Şems arasındaki ilişkiden postmodernist bir yolculuk çıkarmayı başarır. Buna göre, Postmodern edebiyat, zamanı “Tanrının ölümü”nden (ya da en azından Omega olarak Tanrının ölümünden) sonra metafiziğin çöktüğünde temalaştırmakla kalmaz, “ortam”ın kendisini “mesaj” haline getirir. Şöyle ki, ortamın işlevi, geleneksel metafizik referans çerçevesinin Heideggerci anlamda bir “yapı çözümünü” sağlamaktır, yani biçimsel ihlal yoluyla mekânsal perspektifin fenomenolojik indirgenişini gerçekleştirerek Kierkegaard gibi okuyucuyu şeyler arasında bırakır. -zamanın ontolojik olarak varlıktan önce geldiği, kökenlerin yerinde bir Dasein, çıplak ve yarımsız bir dünyada- oluşun öne çıktığı genel kabul olarak öne çıkar (Connor 2005: 170).

Mevlânâ Celâleddin, yoldaşı Derviş’ten kendisini Şems’e götürmesini ister. Divâne Derviş ise gitmemeleri gerektiği konusunda onu ikna etmeye çalışır:

“M. Celâleddin: Gidelim!... Gidelim!... (Sema dönmeye başlar...)”

Divâne Derviş: Gece kuzgun kanadı gibi karanlık, yollar ihanet kervanlarıyla dolu... Gitmeyelim ey Celâleddin...

M. Celâleddin: Gidelim!... Gidelim!...

Divâne Derviş: Halkın cehaleti, iktidarın ihaneti, Moğolların zülmeti...” (s. 35)

Yazarın, bu bölümde Mevlânâ’nın Şems’e olan arayış aşkını anlatmak için Mayakovski’nin “150.000.000 Destanı” adlı uzun şiirinde sıklıkla tekrarlanan “Gidelimgidelim” (Mayakovski, 1998: 11-23) dizelerine metinlerarası örtük bir gönderme yaptığı söylenebilir. Turgay Nar, oyunun görselliğine katkıda bulunmak ve sahneye bir hareketlilik kazandırmak için Mevlânâ’nın isteğini “semâ” eşliğinde Divâne Derviş’e iletmesi yöntemini kullanır. Oyunun bu bölümünde Şems’in aşkıyla derbeder olmuş Mevlânâ’yı teskin etmek Divâne Derviş’e düşer. O, toplumda yaşayan insanların kötü niyetli olduğunu ve onlara ihanet edebileceklerinden bahsederek gitmemeleri konusunda Mevlânâ’yı uyarır ve örtük bir sosyal eleştiri yapar. Mevlânâ’nın gerçek hayatında da bu konuda sorunlar yaşandığı bilinen bir gerçektir. Yazar, Divâne Derviş’in ağzından bu olaylara telmihlerde bulunarak cahilleştirilmiş halkta linç kültürü olduğunu vurgular. Yazarın *Gizler Çarşısı* adlı oyununda da Cüce’nin linç edilme sahnesine yer verdiği burada hatırlanması gereken bir ayrıntıdır. Nar, “Halkın cehaleti, iktidarın ihaneti, Moğolların zülmeti...” ifadeleriyle bir anlamda yine politik eleştiri yapar. Eserlerinde estetik kaygıyı ilk planda tutmasına rağmen yazarın, aşırıya kaçmadan politik göndermeler yaptığını görürüz. Sanat eserlerini kalıcı ve kaliteli kılan da bu edebî

bağlamı yakalamalarıdır. Yazarın ürettiği değeri anlamlı kılan, kendi değerleriyle birlikte yaşadığı toplumun ve sahip olduğu kültürün değerlerini bir potada eritmesidir. Bu bağlamda değer kuramsal ve özsel bir konuma sahip olmalıdır. Yazarın anlatmaya dayalı metinlerde karakterle özdeşleşmesi de eseri kalıcı kılacaktır. (Bahtin, 2005: 246).

Üçüncü Sahnede, (M. Celâleddin ile Divâne Derviş, Tebrizli Şems'in öldürülüp atıldığı kuyunun başına gelirler... Kuyunun ağzını çevreleyen duvar el yazması kitaplara dönmüştür). Kuyunun ağzına geldiklerinde, Mevlânâ Celâleddin, yolun tükenip tükenmediğini sorar? Divâne Derviş, kuyunun artık onun yoldaşı ve sırdaşı olduğunu belirtir. Mevlânâ Celâleddin, eğer Şems'i görmeyecekse Allah'tan gözlerini almasını dileyince, Divâne Derviş ona sitem ederek gözlerin sadece Şems'i görmek için değil Allah'ın yeryüzündeki ayetlerini görmek için de yaratıldığını belirterek Mevlânâ Celâleddin'in ısrarlarına rağmen kaybolur. O sırada Ömer Hayyam, zuhur eder. Orada Hayyam ile sohbet ederler. Matematik terimleri üzerinden tasavvuf konuşurlar. Mevlânâ ve Hayyam ayrı dönemlerde yaşasalar da yazar onları bilinç akışı yoluyla buluşturur: "Bilinç akışı"nın modernist kullanımında imgesel çağrışım yöntemi tüm sanat dallarının temelini oluşturur ve bu da çoğu zaman bilinç dışında gerçekleşen bir olgu olarak kabul edilir. Bu yaklaşımın amacı, Bergson'un da altını çizdiği gibi kişisel zaman (durée) deneyimimizin değişkenliğiyle başkalarındaki arasındaki uyumsuzluk bağlamında öznel psikolojik süreçlere bağlı kalabilmektir" (Butler, 2013: 68).

Sarhoşluğunun sebebini soran Mevlânâ'ya Ömer Hayyam, Şems'in düştüğü kuyunun suyuyla sarhoş olduğunu belirtir. İnsan'ın varlıkların en üstünü olduğunu ve mahzun olmamasını ve Şems'in ölmediğini dile getirir. Mevlânâ Celâleddin'in kendisini neden Şems'ten ayırdıkları sorusunu şöyle cevaplar: "Şu evrene, su dönüp duran sonsuzluğun çemberine bir bak... Sen yalnız başına bir noktaydın, Şems-i Tebrizî de kendi başına bir noktaydı... Ama iki nokta buluşunca... İşte o zaman, sonsuzluğa akan bir doğru, bir çizgi oluştu... Bir nokta bile olamayan insanlar, bunu nasıl anlasın ey Mevlânâ? Yalnız geldik, yalnız gideceğiz. Sana şimdi biri çıksa da dese ki: "Şems-i Tebrizî yaşıyor." İnanır mısın? "Öldü" deseler, inanır mısın? O bir bahane... Sen bahanenini bulmuşsun; ara arayabildiğin kadar... Yaşıyor, ya da öldü, ne farkeder?" (s. 41). Hayyam'a göre Mevlânâ, kalp gözüünü açmalıdır. Tasavvuf felsefesinin ana ilkelerinden "Arama" eylemi oyun boyunca Şems sembolü ekseninde Mutlak Hakikat olan Allah'ı arama olarak devam eder. Bu sahnenin sonunda Mevlânâ'nın yolculuk sertiveni, *Mesnevi*'de anlatılan "Ney" in öyküsüyle birleşir. Mevlânâ'nın *Mesnevi*'de dile getirdiği kamışın, aslı vatanından koparılıp ney haline dönüşmesi serencâmında olduğu gibi, "insan da beden formuna dönüşmeden önce rûh olarak rûhlar âleminde diğer rûhlardan biriydi. Beden donu, bu birlikteliği çoğullaştırdı; beni, seni ve onu, bizi ve ötekini doğurdu.(...) Cân mirâcî insanın kendi kendine yönelmesidir. Stürgüntü, gurbeti, zindânı, elemi ve kederi velhâsıl dünyâyı dışarıda aramayan her şeyi mikro kosmozda, yani kendi içinde dürlüldüğünün farkında olan şâir, böylece hürriyeti de kendi içinde aramaktadır. Bir bakıma, sevgiliye vuslat ve esaretten kurtuluş olan cân mirâcî, ölümdür" (Kemikli, 2007: 146-147).

Oyunun bu bölümünde Mevlânâ, halkın kendisine yaşattığı bu zulümlerden sitem eder: M. Celâleddin: "Peki bundan kime ne? Neden bizi ayırdılar? Yaradani sevdi yaradilandan ötürü... Bunun için mi?

Ömer Hayyam: Her harfî bunların gözüne soksan gene anlamazlar. İsteyen isterse gelir. Bizim haberimiz vardır bir birimizden... Ben yaşarken sen yoktun, ama onca uzak zamandan çıkıp geldim... Bende hayattan bir eser kalmadı... Bizim gibilerinin halkla geçinmesi öyle kolay mı sanırsın? Yaradani yaratılandan ötürü sevdikse, yaratılanı gördük de öyle sevdik. Bunca zülme, bunca ihanete, bunca kıyıma rağmen...

M. Celâleddin: Şu Moğol'un talanı, Moğol'un zülmü bile kimseye ders olmadı. Ben bunu söyledim de adımı işbirlikçiye çıkardı bu sürtingen sürüstü... Çok acılar çekiyorum ey Hayyam...

Turkish Studies

International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 12/7

Cahil, köpeğini saldı üzerime. Köpek parçaladı kalem tutan parmaklarımı... Köpek değilim ki ben de onu ısırayım... Çok acılar çekiyorum, çok acılar..." (s. 41- 42).

Modernist sanat, kişisel deneyimleri öne çıkaran bir niteliğe sahiptir. 19. Yüzyılda imgeye, sembolizme, düşlere ve bilinçdışına yapılan vurguları miras alan modern dönemin en önemli sanatçıları, her daim bireyin kendi farkındalığını öne çıkarırlar. Dahası imgeler, sezgiler ve "epifanik" anlarla hakikatin bulunması yolunu benimseyerek edebi eserleri güçlü kılmayı tercih ederler (Butler, 2013: 72). Turgay Nar'ın yaptığı tam da budur. O, tarihsel gerçekliklere imgeler, semboller, düşler, zaman ve mekân kayması, grotesk unsurlar yoluyla yeni bir görünüm kazandırır. Bu bölümde sosyal eleştiriyi de elden bırakmaz. Ona göre, kimliksiz ve kişisiz bir put yaratıp ona tapan halk, kendini iktidarda görür ve muhalif olan herkesi ve düşünceyi linç etmeyi bir hak olarak düşündür. Yunus Emre ve Mevlânâ gibi önemli yazar, şair ve felsefeciler, toplumun cahilleştiği ve sapkınlaştığı koşullarda, onları değiştirip aydınlatmak için ortaya çıkar. Bilgiyi yarıp çıkmak, kabuğu kırmak ve çıktıktan sonra yalnız yürümek onun kaderidir. Yazarın Ömer Hayyam'a: "Bizim haberimiz vardır bir birimizden... Ben yaşarken sen yoktun, ama onca uzak zamandan çıkıp geldim" sözlerini söyletmesi de yeni bir zaman kırılmasını örnekler. Farklı yıllarda yaşamasına rağmen iki karakter buluşur. Bergson'a göre tanrı varoluşun nedenidir, ama zamanın kendisinin nedeni değildir. Zaman, şeylerin varoluşu için a priori zorunlu koşul olarak varsayılmalıdır. Bu nedenle de zaman ve uzamın idealitesi kabul edilmelidir (Hakan, 2011: 2).

Sahnenin sonunda Ömer Hayyam, Mevlânâ'nın sırrını kuyuya söylemesini ister. Mevlânâ, aşkının hasretini kuyuya söylerken bir yandan semâ döner. Yazar, bu bölümde bilimsel soruyu, bilimsel olmayan bir ispatta kullanır. Buna göre varlık sırrı, dünyanın sırrıdır. Heidegger'e göre varlığın hakikati öznel bilinci aşar. Bu bilinç varlığa dair öznel idrak ile başlasa da tarihsel olduğu için sürekli olarak devam eden bir anlama eylemidir. Hermenötik açısından özel anlam sahibi bir husus da Husserl'in eserlerinde hiç geçmeyen hermenötik Heidegger'in bütün asli boyutlarıyla fenomenoloji olarak değerlendirmesi ve "Varlık ve Zaman" (Sein und Zeit) adlı eserinde varoluş hermenötik (hermeneutic of being) inşâ etme olarak algılamasıdır. Heidegger fenomenolojik felsefesini tanımlamak için "phenomenology" kavramının Yunanca kökenlerine müracaat eder, kavramın iki ayrı kelimeden (phenomen ve logos) oluştuğunu belirtir. Birincisi (phenomen) "gün ışığında bulunan ve açığa çıkmış olan şeyler topluluğu" ya da "ışıkta ortaya çıkabilecek şeyler" anlamına gelir. Burada ifade edildiği şekliyle bir şeyin "açığa çıkması" ya da "yansıması" kendisinin ötesinde bir başka şeye işaret eden ikincil bir durum gibi değerlendirilmemeli; çünkü bu "açığa çıkma" herhangi bir şeyin ikincil özelliklerinden değil, her nasılsa o şekilde ortaya çıkmasıdır. (Palmer, 1969: 127).

2. Bir Kemik Mahzeni'nde İğdişlenen İnsanlık Onuru

Turgay Nar, eserlerini genellikle soyut kavramlar, felsefi duyarlılıklar, tasavvufi olgular ve mitolojik kahramanlar üzerine kursa da hemen her eserinde sosyal ve politik bir mesaj vermeyi ihmal etmez. İlk bölümde Moğol zulmüne atıf yapan yazar, eserin dördüncü sahnesinde, Cüneyd-i Bağdadi'nin oğlunun katledildiği trajediyi hatırlatır. Sahnenin başında (Mevlânâ Celâleddin kuyunun ürperten ıssızlığına inmiştir. Yukarıda başladığı semâyı kuyunun dibinde sürdürür, tamamlar... Duvarlarından çürümüş ağaç köklerinin sarktığı kuyu kuş ve insan iskeletlerinin yığıldığı bir kemik mahzeni gibidir). Mevlânâ Celâleddin, kuyunun dibine indiğinde Şems'i bulamaz. Kuyunun ağzında bekleyen Ömer Hayyam'a durumu anlatınca, O aramaktan başka çaresi olmadığını söyleyerek yokluğa karışır. Tam o sırada kuyunun duvarından Zümrüdüanka yüzü parçalanmış bir ayna halinde vücut bulur. Zümrüdüanka'ya kim ve ne olduğunu sorunca O da dile gelip sırrını söylemesi karşılığında Mevlânâ'ya sırrını verebileceğini belirtir. Konuşmaları şöyle devam eder: "Ey Muhammed Celâleddin!.. Sen sırrı bilmesen buralara kadar gelmezdin... Onu bir elinle tutarken,

öbütüyle itiyorsun... Bunun adı aşk!.. Aşk, ey Mevlâna!... Benim adım Zümrüdüanka... Kaf dağıdır benim yurdum.” (s.46)

Yazar, “Kemik Mahzeni” imgesiyle, Comte de Lautrémont’un *Maldoror’un Şarkıları* adlı eserinde geçen: “Adlandırmaya yüzümün kızardığı bu iğrenç kemik mahzenleri karşısında, bizi tedirgin eden ve bize alabildiğine egemence boyun eğdiren şeye artık tepki göstermenin zamanıdır” (Lautrémont, 2008: 253) bölümüne gönderme yaparak yeni bir metinlerarasılık tekniğini dener. Yazar, Zümrüdüanka sembolü aracılığıyla sahne boyunca sosyal bir eleştiriye yönelir. Toplumun, birey üzerindeki baskısına, yozlaşmış kültüre ve işlenen zulümler yoluyla insan onurunun alaşağı edilmesine tepki gösterir. Oyunda bahsedilen Mutlak Sır, Allah’tır. Mevlânâ, Allah aşkını arayışa devam ederken aslında o aşkı içinde aradığının farkında değildir. Zümrüdüanka bunu vurgular. Mevlânâ, ona yeniden sorar: “Seni Kaf dağının burcundan bu kanlı kuyunun dibine indiren ne? Neden geldin ta oralardan buraya?

Zümrüdüanka: Şems-i Tebrizi’nin bir rebab sesine dönişen çığlığını Kaf dağının burcunda duydum da etim titredi, kemiğim eridi... Kalkıp indim buralara kadar... Madem bu kanlı, ilençli yolda sen ışığı arayan bir pervanesin, sana bir hikâye anlatmak istiyorum...” (s. 46)

Zümrüdüanka, mitolojik bir karakter olup mitolojik bir dağ olan Kaf dağından Şems’in ölüm çığlığını duyunca kuyuya iner. Kuyu, aynı zamanda hayattır. Dünyadaki tüm çirkinliklerin ve zulümleri sembolüdür. Zümrüdüanka, Cüneyd-i Bağdadi’nin oğlunun başının nasıl vurulduğunu ve onun nasıl sabırla bu olaya tahammül ettiğini anlatır. Aşk için bedel ödemek gerektiğini söyler: “Sonra Cüneyd-i Bağdadi’ye haber gelir ki, ‘git de oğlunun kesik basını kaldır zülmün dizlerinden’... O temiz yüreğini alıp gitti şehrin kanlı meydanına... Oğlunun kesik başının yanında sessizce oturdu, sonra da çevresinde toplananlara dedi ki: “İşte, bunu gördün de bu gece size anlatmak istediklerimi anlayın... Bu kanlı yolculukta ateşe sırlar kazanımı koydum... Gördün ki, o kazanın kaynamasına böyle bir ateş gerekirmiş...”

M. Celâleddin: Ey Allah’ım! Madem bu kuyuyu bir neye döniştürdün, beni de içine bir nefes olarak tıfledin, şimdi de bu kaniştan çıkmamı nasip et... Allahım, ney’in içi insan zülmünün pisliğiyle tıkalı... Nasıl çıkayım buradan, nasıl çıkayım, söyle nasıl?!.. Ya bana Tebrizli Şems’in ışığını göster, ya beni bu kuyunun kanlı bataklığında yok et!..

Zümrüdüanka: Ey Muhammed Celâleddin, ey güzeller güzeli Mevlâna! Sus... Sus ki Cüneyd-i Bağdadi’nin sözlerini anımsa... Bu yol uzun bir yoldur... Tam yedi vadi geçeceksin... Şems-i Tebrizi’yi istedin de bu kuyuya indin... Bu kuyu ‘istek vadisi’dir... Birinci vadi... Bu vadiye yüzlerce zorluk, binlerce bela vardır. Burada kanlara bulanırsın ama bulandıkça yüreğin her şeyden sıyrılıp çıkar, gittikçe arınırsın. Bu arınmadır ki sende isteği artırır. Işığı ister de ateşe doğru koşarsın, bir pervane gibi... Yeter ki sevgili kapısını açsın, artık ne küfür kalır, ne din... Çünkü o kapıda ne ovardır ne öbütü... Her vadiyi geçtikçe ışığa yaklaşıacaksın ateşe ulaştığında da kanatların yanacak ey Muhammed Celâleddin...”(s. 47-48).

Mevlânâ’nın, “içi insan zülmünün pisliğiyle tıkalı” diye şikâyetle bulunduğu kuyu aslında dünyadır. Yazar, güncel ve evrensel insan zulmüne bu yolla yeniden değinir. Oyunun bu bölümünde bahsedilen vadiler Tasavvufi, Nefsi Emmare, Nefsi Levvame, Nefsi Mülhime, Nefsi Mutmainne, Nefsi Radiyye, Nefsi Marziyye, Nefsi Kamile olarak adlandırılan nefis mertebeleridir. Tüm bu mertebeleri geçtikten sonra sâlik, İnsan-ı Kâmil makamına erişir. Bu makama erişmenin ilk şartı, tüm bu makamları aşarak, dünyevi ve beşeri olandan soyutlanmadır. Bu hale Eckhart, “bilişsel bir temsil ya da imgesiz bir biliş” adını verir. “Soyutlanmada nefis, Tanrı’nın her şey haline gelmesini sağlar ve yalnızca Tanrı’nın iradesinin olmasını ister. Tanrı orada olsun diye kendisini kendisinden saflaştırır. (...) Eckhart’ın “hareketsiz soyutlanma” öğretisi, “zahiri insan” ile “Bâtınî insan” arasında önemli bir ayırım yapmasına yol açar. Zahiri insan, bir “his” insanıdır, bütün enerjisini harici

Turkish Studies

International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 12/7

hislerinin uygulanmasında kullanır. “Meşgul” insandır, “faaliyet” insandır o. (...) Eğer Bâtınî insan zihnini “soylu ve yüce” bir şeye açmayı arzularsa, nefis bütünü güçlerini hislerden koparır ve onları münhasıran deruni tefekkür nesnesinde yoğunlaştırır. Böyle bir halde Bâtınî insan, düzeni bozulmuş bir insanın anlamında değil, ama ilahi şeyler üzerine tefekkürün “vecd”inde olan anlamında tamamıyla “hissiz”dir. Bu deruni tefekkür nesnesi, Eckhart tarafından, “bilişsel bir temsil ya da imgesiz bir biliş” diye betimlenir” (Demirhan, 2004: 185-187). Bu bağlamda, dünyayı anlamlandırmak insanın varoluş sürecinin ilk koşuludur. İnsanın varoluşu dünyayı anlamlı kılmamanın yanında onu dönüştürmektir. Brecht de kendi çağının ideolojik söyleminin egemen bakış açısıyla “mitleştirmeyi” ve egemen ideolojinin ürettiği bu mitlerin toplumsal anlamda da egemen ideolojinin yeniden kendisini üretmeye, yani kitlelerin bilinç yapısını denetim altında tutarak sistemin devamlılığını sağlamasına hizmet ettiğini düşündür... bu anlamlandırma sürecinde Brecht seyircisine eleştirel bilinci katmaya çalışır. Burjuva ideolojisinin mitlerini kendi söylemine katarak / değiştirerek / dönüştürerek onu bir silah olarak sahneden seyirciye eylemlilik kazandırır (Akgül, 2013/1: 19-20).

Turgay Nar, Mevlânâ ve Cüneydi Bağdadi yoluyla seyircisini bilinçlendirmek ve güncel zulümleri tarihte yaşanan zulümlere gönderme yaparak ve ustalıklı bunları imgeye dönüştürüp bu vesileyle insan onurunun nasıl çiğnendiğini anlatmak ister. Ayrıca, “Kuyu” formuyla “Ney”in şekilsel formu bu bölümde uyusur. Metinde geçen ve Mevlânâ’nın “Tanrı’nın nefesi gibi kuyuya üflenmek” istemesinde yazar, metaforik bir anlatım yakalar.

Kuyunun devasa bir ney olarak algılanması, yazarın şekil bozukluğu yoluyla aynı zamanda grotesk anlatıma da yöneldiğini açıklar. Nar, bu yolla “Ney” ve “Kuyu” arasında görsel imajlar yoluyla bir bağlantı kurmaya çalışır. Nitelikli edebi eserlerde dışsal imgelerin sözcüklerle ifade edilmesinden ziyade görselleşmiş olup olmaması veya yalnızca duygusal-iradi şekilde deneyimlenip deneyimlenmemesi bir algı yaratması önemlidir... Başka bir deyişle, dışsal imge yalnızca “ifade edici” değildir, aynı zamanda sanatsal olarak “izlenim uyandırıcı” da olmalıdır (Bahtin, 2005: 130). Zümürdüanka’nın kuyunun duvarından dönüştümü de yine mitolojik anlatım tekniği taşır. Turgay Nar’ın hemen tüm eserlerinde mitolojik anlatımın yoğun ve etkili kullanıldığı söylenebilir. Yazar bunu yaparken genel olarak üç teknik kullanır. 1. Mitolojiyi doğrudan yazar, 2. Mitolojiyi yeniden yazar ve 3. Yeni mitoloji yaratır. Mitoloji, kolektif zihnin ürünü olduğu halde Turgay Nar, zihinsel yaratıcılığıyla böyle bir yeteneğe ulaşır ve bu bağlamda, ürettiği mitoloji son derece inandırıcıdır. Oyunda Zümürdüanka’yla karşılaşılacak kuyu, mitolojide Zeus tarafından kendisine Yer altı Tanrısı görevi verilen Hades’i ve ülkesini hatırlatır: “Yeraltındaki ölümler ülkesinin tanrısı Hades, Aidoneus ve Plüton (zengin) adlarıyla da anılır. “Görünmez” anlamına gelen Hades adı hem tanrının kendisi, hem de egemen olduğu ölümler ülkesi için kullanılır. Hades tanrının bir özelliği kendisini görünmez kılan başlığıdır. Hades, tanrı Hades’in yönettiği ölümler ülkesinin de adı olmuştur. İlkçağ yazınında yeraltında, ölü ruhların oturduğu tasarlanan karanlıklar ülkesini anlatmayan, canlandırmaya çalışmayan şair ve yazar pek yoktur. Homeros’la başlayan bu gelenek, Latin şiirinde Vergilius’un Aeneis destanında sürdürülüp en yüksek aşamasına çıkarılmış ve o yoldan ortaçağda Dante’nin büyük eserini etkilemiştir. Yunan mythos’unda canlı oldukları halde Hades’e inip de dönen kahramanlar şunlardır: Odyseus, Orpheus, Theseus ve Herakles. Sonradan Vergilius, Homeros’un Odyseia’sını örnek alarak, Aeneis destanında kahraman Aeneas’ın da yeraltına gidiş ve dönüştümü anlatmıştır” (Erhat, 1996: 120-121).

Beşinci sahnede, Zümürdüanka’nın verdiği gülün dikeniyi kuyuyu kazarak yeraltının çekirdeğine —arzun merkezine— inen M. Celâleddin, mağmanın içindedir... Âyet-ül Semâ Kuşlar, Feridüddin Attar’ın *Mantiku’t-Tayr* eserinde de anlatılan ve Mutlak Hakikat’i aramak için yollara düşen kuşlar arasında Simurg’u “otuz kuş”u imler. Bu sırada ortaya çıkan Feridüddin Attar; Mevlânâ’ya babası Bahaeddin Veled’i hatırlatarak daha çocukken kendisini gördüğünü söyler. Mevlânâ, onun eteğine kapanmak istese de bir anda kaybolan Attar, başka bir yerde belirir. Şems’e

Turkish Studies

International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 12/7

olan aşkıdan bahseden Mevlânâ'ya, Attar, kuşların hikmetinden bahseder: "M. Celâleddin: Bu aynada ne kendi yüzüm var, ne de o güneşler güneşinin... Bir sırlar aynasıyla kuşatıldım ey Feridüddin-i Attar... Yüzler yüzleri unuttu... Azap meyveleri topluyor kuşlar..." (s. 51).

Oyunun bu bölümünde, Mevlânâ'nın Attar'la buluştuğu mağma, insanlığın kimyasının ortak buluşma noktasıdır. Yazar, tüm ırkların, inançların çeşitliliğinin kaynaştığı hücre çekirdeğine bu metaforla gönderme yapar. Mağma, her türlü kimyanın bir potada eridiği yerdir. Oyunun bu bölümünde geçen: "Mevlânâ, onun eteğine kapanmak istese de bir anda kaybolan Attar, başka bir yerde belirir" ifadelerinden de anlaşılacağı üzere mekân kayması öne çıkar. Mekân insanın hayatında kendisini tanımlamaya başladığı ilk kavramdır. İnsanın yaşadığı evrende kendisini konumlandırmaya çalışması en temel gereksinimlerindendir. Merleau Ponty, insanın kendi varoluşunu genellikle mekânlar aracılığıyla ortaya koyduğunu ve insanın bedeniyle düşünceleriyle belli mekânlara ait olduğunu imler. Yeryüzündeki savaşların nedenini de mekânsal bir zemine oturtur (Öztürk Çetindoğan, 2009: 137). Metinde geçen: "Yüzler yüzleri unuttu... Azap meyveleri topluyor kuşlar..." mısraları Turgay Nar'ın, "Bir Yüzün Güz Bitiminde" (Nar, 1991: 50) adlı kendi şiirinden aynen alıntı yaparak metinlerarasılık tekniğine başvurduğu bir bölümdür. Hermeneutic, ön yargıların, yaşanmışlıkların, varlıkların sahip oldukları özelliklerin onları yorumlamamızda etkili olduğunu savunur. Dil ve kültürün de objeleri ve durumları yorumlamada etkili olduğu inkâr edilemez. Bu bağlamda, Ricœur, Hans-Georg Gadamer, Collingwood ve Heidegger başta olmak üzere bu alan üzerine yazan uzmanların farklı tartışmalara girdikleri görülmüştür. Bu tartışmaların zaman zaman Tanrı'nın varlığını sorgulamada bile yorum farkına dayandığı iddia edilir. Her kültürün ve her dinin bu konuda farklı yaklaşımlara sahip olduğu iddia edilir (Naugle & Nussbaum, 1993: 15-23).

Altıncı sahnede (Mevlânâ Celâleddin, dünyanın çekirdeğinden, mağmadan çıkmış, yanardağın eteğinde oturmaktadır. Doğuşu ya da batışı belirsiz bir güneş... Zerdüş'tün satranç tahtasında sürdüğü her taş güneşin üzerinde bir leke gibi belirir. Bu sahnede de Şems'in aşkıyla bir yanardağın kıyısında ona sitemler eden Mevlânâ'nın yanında beliren Zerdüş, elindeki mumu yakar. Mevlânâ'yı beklediğini söyleyerek ona kendini şöyle tanıtır: "Ben, temiz yaratılışlı insanların kalplerindeki güzelliği korumakla görevli biriyim... Benliğimdeki kudret ve bedenimdeki güç buna elverdikçe insanlara doğruluk yolunu öğreteceğim... Ta ki Ahuramazda'nın mükâfatına erişene kadar...

M. Celâleddin: Sen... Sen Zerdüş'sün!.. Burada... Bu yanardağın ağzında..." (s.57). Zerdüş, Mevlânâ'ya lavların aktığı yerin "Marifet Vadisi" olduğunu söyleyerek savaşların sürdüğü, kanların döküldüğü ve her türlü zorluğun yaşandığı bu vadiyi geçebildiği ölçüde yoluna devam edebileceğini belirtir. Mevlânâ'yı satranç oynamaya davet eden Zerdüş, kazanması halinde Mevlânâ'nın ateşe dokunmasını ister. Turgay Nar, Zerdüş karakteri vasıtasıyla okuyucuyu mağma, ateş ile buluşturur: "Diyalektik bir oluş olma özelliğine sahip ateş, bir taraftan yakıp yıkan/kül eden iken diğer taraftan doğuran, var eden, çoğaltandır. Ateşi dıştan ve içten olarak iki boyutta ele alan Bachelard, dıştan ateşi "yakıp yıkan, kül eden" şeklinde tanımlar. "Mısırlılar ateşin çok acıkmış ve doymaz bir hayvan olduğunu söylerlerdi. O doğan ve büyüyen her şeyi yiyip yutardı. İyice yiyip tıka basa dolunca ve yiyeceği bir şey kalmayınca kendini yer; çünkü ısı ve devinimi vardır, bu nedenle besinsiz ve soluyacak havasız yapamaz" (Geçen, 2016, 236). Mevlânâ, onun bu isteğini, yolda eteğine takılan "Hitit Güneşi" yontusunun hikmetini anlatması karşılığında kabul eder. İkili satranç oynarken bir yandan da kendi felsefelerine uygun hikmetli sözler söyler: "İnsan hakikat içinde özgürdür. Bilge, ihtimalleri gördüğü için bilgedir...

Zerdüş: İnsan hayvanların en acımasızıdır... Ey Ahuramazda, beni kimin için yarattın? Zulûmler, kavgalar, savaşlar, ihanetler beni çaresiz duruma soktu. Benim senden başka sığınacak kimsem yok... Adalet, hür düşünce, erdemin hükümdarlığı nerede? Gönlül hoşluğu içinde birbirinizin

Turkish Studies

International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 12/7

evlerine gidip gelin... Yalanı, dolanı, riyayı hane halkından, ülke halkından, dünya halkından uzak tutun” (s. 59).

Turgay Nar, farklı felsefe ve dinleri oyuna katmayı bu bölümde de sürdürür. Mağmadan çıkan Mevlânâ'yı, ateşle ilgisi bağlamında önemli bir imge olan Zerdüş beklemektedir. Yazarın bu tercihi Hermenöstik felsefe bağlamında yorumlamak Zerdüşlük hakkında biraz da olsun bilgi edinmeyi gerektirmektedir. Buna göre, Zerdüşlük, politeist inanın yaygın olduğu bir coğrafya ve zamanda tek Tanrı inancına yer vermesi, Ahura Mazda'ya atfettiği sıfatlar, dini pratikleri ve ölüm ötesiyle ilgili inanışları bakımından, çağdaşı dini inanış ve uygulamalardan farklılık arz eder (Azizi, 2009: 7). İngiliz bilim adamlarından Thomas Hyde ve Anquetill Duperron'un yaşadığı dönemi MÖ 600 ile 9000 yıllar olarak (Abdul Hazim Rıza-i, 1377: 168) vermelerine rağmen bu konuda çelişkiler bulunmaktadır. Zerdüşlüğün, Ahuramazda'dan sonra gelen ikinci ismi olarak Zerdüş'tün fikirlerini açıkladıktan sonra İranlılar tarafından kendisine tepki gösterildiği ve Sirderya dolaylarında bir aşiretin ülkesine giderek buranın hükümdarı Vistaspa'nın onun fikirlerinden etkilendiği anlatılır (Schimmel, 1955: 64). Bazı kaynaklar, ondan peygamber olarak söz edip hayatı boyunca çeşitli tehdit ve tehlikelerden bir peygamber gibi korunduğunu söyler. (*Tarih-i Dünya-i Kadim*, 1360[1981]: 13). Mecusi'lerin "Bustah" adını verdiği "Zemzem" isimli ve insanların yazmasının imkânsız olduğu, içinde ibadet şekilleri, emir ve yasaklar, dini kuralların yer aldığı bir kitabın kendisine verildiğini söyleyen kaynaklar da bulunmaktadır. Buna göre, 30 yaşında kendisine peygamberlik verildiği, kendisine tabi olanlarla birlikte Aivetak suyu kenarında halvete çekildiği 45. günde miraca çıkıp Tanrı Ahuramazda ile görüştüğü, meleklerin göğsünü yarıp içini temizlediklerine dair rivayetler anlatılır (Oymak, 2003: 54). Zerdüşlüğe göre Ahuramazda, âlemin tanrısıdır. Yalan ve kötülüğün Hakikat tarafından yenilmesi en büyük amaçtır. Âlemdeki maddi ve manevi nizamı yaratan, tabiat kanunlarını koyan Ahuramazda'dır (Tümer ve Küçük, 2002: 120-122).

Zerdüştle buluştuktan sonra girdikleri iddia üzerine ikili satranç oynamaya devam eder. Oyunla beraber, insan, hayat ve dünya üzerine sohbet sürerken Mevlânâ'nın dalgınlığı oyunu kaybetmesine yol açar. Zerdüş'tün iddiasından vazgeçmesine rağmen Mevlânâ, elini yanında yanmakta olan Muma uzatır. Ateş Mevlânâ'nın elini yakmaz. Aşk ateşiyle yanan benliği ateşle birleşir. Zerdüş, Mevlânâ'nın elini ateşten çekerek öpünce Mevlânâ da onun elini öper. Hitit Güneşi'nin hikmetini Zerdüş'ten soran Mevlânâ'ya Zerdüş, onu Hattuşaşlı bir yontucunun yaptığını ve asıl hikmeti ondan öğrenebileceğini belirtir. Yontucuyu lavların ardındaki bir vadiyi geçtikten sonra bulabileceğini de sözlerine ekler.

Yedinci sahnede Hititli Yontucu irili ufaklı heykellerin arasında çalışmaktadır. Gözleri görmeyen Yontucu, Mevlânâ Celâleddin'in sesinden onun geldiğini fark eder. Mevlânâ, kendisinden şiirler okuyarak onu karşılayan Yontucu'ya, Mevlânâ'yı nereden tanıdığını sorar. Yontucu mesleğinin taşlarla konuşmak, dertleşmek olduğunu söyleyerek gözleri görmese de tüm taşların sırrını bildiğini söyler. Taşlara insan yüzlerini ve güneşin suretini işledikçe sabrı öğrendiğini belirtir:

Yontucu: Şu çamur âleminde kandan, zülümden, haksızlıklardan, kötülüklerden başka bir şey yoktur..." (s. 64-65).

İkili arasındaki sohbet bu minvalde ilerlerken Mevlânâ'nın sorusu üzerine Yontucu, ona Hitit Güneşi heykelinin hikmetini şöyle anlatır. Halkına güvenmeyen Kral Arnuvanda, halkını gözetlemek üzere bir kula yapar, bu kule güneşi örtecek kadar yükselince Yontucu, heykeller yaparak halkın ve gelecek nesillerin güneşi unutmalarını engellemeye çalışır.

"M. Celâleddin: Peki, neden hâlâ insanlar böyle umarsız? Veba, kıtlık ve ölüm kanat açmış süzülüyor habire?

Turkish Studies

International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 12/7

Yontucu: En acı olanı da bu... Halkın gözü gitgide karanlığa alışıyor. Bir kez yenilmeye gör, kölelik zinciri zamanla bedeninin bir parçası olur... Bense her gün yeni bir güneş yontusu yapıyorum, sonra da onu götürüp toprağa gömüyorum... Bir gün çocuklarımız, başka insanlar onu bulduğunda kendilerine “bu nedir? Kim niçin, ne zaman yaptı?” diye sormalarını istiyorum... Senin sorduğun gibi...” (s. 66-67).

Dokuzuncu sahnede, Mevlânâ ve Yunus Emre yürüyüşe çıkarlar. Evrensel kardeşliği vurgulayan sohbet sürerken yolun ilerisinde oğlu İsa'yı arayan Meryem'le karşılaşır. Evlat acısıyla yanan Meryem'in ardından Şems'i öldüren I. Cankıyıcı önlerine çıkar ve utancından Mevlânâ'nın yüzüne bakamaz. O da işlemiş olduğu günah yüzünden evladıyla sınanmıştır. Evladının acısıyla inleyerek Şems'in ölmediğini belirtir: “Nasıl kıydın o sonsuzluk güneşine? Neden?

Cankıyıcı: Eli gitmiyordu... Ama emir almıştık, yok deseydik biz de öldürdük... İnan Allah'a bıçağı sürerken ondan daha çok ben acı çektim... Ama bıçağın bile dili alındı da ne yaptımsa kesmedi... Ve Şems-i Tebrizî, benim zorda kaldığımı görünce, kendisini öldürebilmem için yardım etti bana... Kendi bıçağını kendi verdi, işte bu rebab yayıyla... (Koynundan çıkardığı rebab yayını uzatır. Boynunu eğerek... Bekler...)

M. Celâleddin (Ağlamaya baslar. Elinden tutar kaldırır): Kalk! Bizim meşrebimizde kin tutmak yoktur. Şems gittiğinde ben de evlat acısıyla yandım kavruldum. Sen de benim gibi evlat acısıyla yamıyorsun... İkimizin acısı da aynı... Sende arıyorsun, ben de arıyorum... Sana nasıl kin tutabilirim... Artık acımız aynı bizim... Tanrının definesi yıkık göntüllerdedir...”(s. 84).

Turgay Nar'ın, oyunun bu bölümünde yer verdiği Meryem imgesi, yazarın *Çöplük* (1997) ve *Gizler Çarşısı* (2010) adlı eserlerinde de Aymelek ve Beyaz Zambak kimlikleriyle karşımıza çıkan “anne” arketipidir. Meryem, eserde masumiyetin, simgesi olarak kullanılmakla birlikte Jung'un en güçlü dört arketipinden biri olarak İsa / Meryem göndermeleri bağlamında, anne-oğul trajedisi (pieta) olarak da okunabilir. Metin dışı okuma bağlamında Meryem, savaş ve göçlerde çocuklarını yitiren anne imajını da karşılar (Ulutaş ve Ulu, 2015: 41-56; Ulutaş, 2016: 659-680). “Anne” arketipinin eski Türklerden günümüze dek bir çok mitolojinin, destanın ve edebi eserin vazgeçilmez öğesi olduğunu da hatırlamak gerekir. (Koçak & Gürçay, 2017:270).

Oyunda, Şems-i Tebrizî'yi öldürmekle görevli I. Can Kırıyıcı da evladını kaybederek bir anlamda “eden bulur” sözünün muhatabı olmuştur. Mevlânâ, Cellad'ın yaşadığı trajedinin onun gönlü gözünün açılmasına vesile olacağı bilinciyle bu düşmanını affederek erdemini gösterir. Yine bu sahnenin başında yer alan ve Yunus Emre'nin ağzından söylenen:

“Kervandır yollara sarılır cismim
Bir yolcu, bir zeytun Mevlâ eteği
Çerağdır geceye yazılır ismim
Gözenir acıya yürek peteği.” (Nar, 1988: 65).

Yazarın, *Hatra Foturafı* adlı kitabında yer alan “Mülk Bahçası” şiiri olduğu gibi oyunun içine aktarılır. Yukarıda bir bölümü alıntılanan şiiri esere almakla yazar, metinlerarasılık yöntemini bu bölümde de kullanır. Yine bu bölümde Turgay Nar, Feridüddin Attar'ın *Mantıkı't-Tayr* adlı eserinde simgesel bir dille anlattığı Simurg (30 kuş) hikâyesinden yola çıkarak tasavvufdaki Vahdetü'l – Vücud felsefesini anlatır. Nefesin bu aşamada neyden çıkmasıyla, Mutlak Hakikat'i arayan kuşların aynada kendilerini görmesi tematik anlamda örtüşen bir birlikteliktir. Oyunun başından itibaren Hallac, Nesimi ve Attar'ın savunduğu, Mutlak Hakikat insanın içindedir (Ene'l-Hakk) anlayışı işte burada devreye girer. Attar, insanlığın birbirine yaşattığı zulümlere vurgu yapmak için, dünyayı değirmene benzetir ve emekle büyütülen insanın kanının değirmenin taşıını

döndürdüğüntü söyler. Dünyanın kendisini, kendisine kurban edip kanını içmek için beslediğini ima eder. Attar, Tanrıya seslenirken aslında insanoğluna seslenmektedir; insanın insana kulluğu ve zulüm oldukça nasıl olup da bir olunacağını sorar. Bu dünyadaki insanın ruhu ölümdür, nasıl olup da o ruhla bir olunacaktır? Ve sonunda kan mutlaka dökülmekte ve ölüm insanı bulmaktadır. Tüm bu imalar modern grotesk anlatımın dilini etkin kılar. Grotesk tasarımda beden, dönüşüm sürecinde ve başkalaşımı tamamlanmamış biçimdedir. Böyle bir imge olmakla “çirkin”dir, içinden çıktığı toprakla ilişkisini koparmadığından kirlidir. Tasavvufa göre, insanoğlu çamurdan yaratılmıştır ve yine toprağa dönecektir. Toprakla ilişkisinin sürmesi işte bu yüzdendir (Aycıl Ünlü, 2002: 131).

Oyunda Attar’ın Simurg’una karşılık gelen “Ayetü’l-Sema Kuşlar”dır. Bu isimlendirme, yazarın ürettiği özgün bir isimlendirmedir. Simurg’u karşılar. Soyut bir kavram karakterize edilerek oyuna sokulur. Ortaçağ ahlak oyunlarında soyut kavramlar böyle kişileştirilir. Aşk veya ölüm sahneye gelir. Kuşların öttüğü de aruz vezniyledir:

“Ayetü’l-Sema Kuşlar (Öterek) Mefûlû. Mefâ’îlû. Fâ’îlûn. Fâ’îlâtûn. Fâ’îlâtûn. Mefâ’ûlûn.” (Her şiir okunuşunda kuşların öttüğü aruz sesiyle eşlik biçiminde olacaktır.)” (s. 86). Yazar, aruz vezninin ses olanaklarını kuş öttüğüyle birleştirerek yaratıcı bir tavır takınır. Şiir ve tiyatroyu bütün eserlerinde iç içe kullanan Turgay Nar, İranlı bir söz ustası olan Hafız-ı Şirazi’yi oyuna dâhil ederek hem metne şiirselik kazandırır hem de estetik kaygıyı zirveye çıkarır.

Şems’in katilini tanıdıktan sonra yolculuğa devam etmesi, Mevlâna’nın yaşadığı doğayı, insanı, tanrıyı ve evreni tanıma çabası olarak okunabilir. Bu yolculuğa devam etme güdüsü Joseph Campbell’in bahsettiği *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*’yla ilişkilendirilebilir. Joseph Campbell, kurguya dayalı metinlerde kahramanın maceraya atılışını: “*Kaderin gücünün taşıyıcısının beklenmedik, tasarlanmamış ortaya çıkışı*” olarak tanımlar. Ana karakterin yaşadığı bir olay, onun haberi olmaksızın onu bir maceranın içine sürükler (Campbell 2010: 73). Mevlânâ oyun boyunca okuyucuya Şems’i aradığını düşündürürken yolculuğun bu aşamadan sonra devam etmesi aradığının daha yitice bir gaye olduğunu gösterir.

Sonuç

Sonuç olarak, Turgay Nar, bu eserde edebiyatın verdiği tüm imkânları kullanarak dildeki ustalığını sergiler. Usta şairliği yanında dil bilincine sahip olması, mitoloji, din, felsefe, sosyoloji, tarih, siyaset, psikoloji gibi farklı alanları tiyatroya taşıması esere nitelik kazandırır. Nitelikli eserler, farklı okumalara açık olmaları bağlamında Hermeneutik yorumlama yöntemi için uygun metinlerdir. Nar’ın bu eseri de üzerinde tartışılacak birbirinden çok farklı yorumların yöneltilebileceği bir eserdir. Bu eser, gerek kurgu gerek içerik gerekse anlatım yöntemi bakımından sağlam bir zemine oturtulur. Yazar, mitolojiyi, tasavvufi yorumları politik olanla iç içe işleyerek kendine özgü söylemiyle farklı bir estetik metin kurgular. *Can Ateşinde Kanatlar (Mevlana)*, bu nitelikleriyle okuma ve yorumlamada kültürel bir alt yapı gerektirir. Oyunu sahneye taşıyacak yönetmen ve oyuncuların da aynı hassasiyete sahip olmaları gerekir.

Turgay Nar, bu eserinde de olduğu üzere hemen bütün eserlerinde şiir ve tiyatroyu iç içe kullanır. Marvin Carlson, *Tiyatro Teorileri* adlı eserinde, Shelley’den yola çıkarak dram ve şiir arasındaki ilginin azalması durumunda insanlığın çürümeyle baş başa kalacağı tehlikesine işaret eder: “Shelley, dram şiirleriyle birleştirildiği sürece “insan doğasının en parlak ışınlarına” görkem ve güzellikle dokunabileceğini, onları teşvik edip hatta çoğaltabileceğini ileri sürer. Ancak toplum çürürse dram sanatı da onunla birlikte çürür, şiirle temasını yitirir ve kısır bir taklide ya da çağın ahlakının toptan pohpohlanmasına dönüşür. Bunun İngiltere’deki en karanlık örneği Restorasyon şiiriyle dramıdır. Dram sanatını toplumsal koşulların ağından kurtarıp insan soyunun en yüksek, en büyük düşüncelerinin, duygularının aynası haline getirmek şairlerin görevidir. Denemenin son üçte kısmı şiir üzerine ünlü övgüyü sunar ve bu bahsedilen görevi inceleyerek şu sonuca varır: “Şairler,

Turkish Studies

International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 12/7

dünyanın kabul edilmemiş kanun koyucularıdır.” Shakespeare ve Yunanlılar gibi oyun yazarları bu şan ve şerefi, bu sorumluluğu paylaşmak için tiyatroya şiiri getirenler olmuşlardır” (Carlson, 2007: 238).

Eserin başında, Şems'in kuyuya indirilişini, minyatür üslubuyla vermesi, tiyatromuzda ilk olarak Turgay Nar'ın uyguladığı bir yöntem olmasına rağmen sonraları başka sanatçıların da bu yöneme başvurduğu görülmüştür. Doğu sanatına ait minyatür sanatında bir perspektif yoktur. Ancak okurun veya seyircinin tarihi bilgisi, algısı perspektifi yaratır. Resindeki perspektiften farklıdır. Batı sanatı, okurun zihninin perspektif algısı yaratmasına izin vermez; perspektifi direkt resme yerleştirir. Cellâdın Şems'in kafasını rebap teliyle kesmesi soyut bir mesele olarak okunabilir. Rebab, insan-ı kâmilî temsil eder. Deri, Hallac'ın derisidir. Teller, hayvan bağırsağı... Akort kulağı, insanı terbiye etmeyi sembolize eder. Acı sesi, inleme sesi Mesnevi'de anlatılan insanın trajedisıyla bir tutulabilir. Mevlânâ, Rebabın sesini cennetin kapısının açılma sesi olarak tasvir eder. Oyunun başında Şems'in indirildiği kuyu oyunun kendisidir. Oyunda bilgeliğin peşinden koşan yalnız Mevlânâ değil, onun karşısına geçen herkes en az onun kadar bilgeliği kovalayan kişilerdir. Divâne Derviş'ten, Attar'a; Şirazlı Hafız'dan, Yunus'a kadar her biri aşkın peşine düşmüş, biçare bir pervane gibi güneşe koşmuş, ona ulaştıklarında da kanatları kül olmuş varlıklardır (Topçu, 2004: 2). Modern tiyatronun da yoğun olarak başvurduğu bilinçakışı (Butler, 2013: 72) özellikle Turgay Nar'ın bu oyununda öne çıkar. Nar, birbirinden farklı kültürden ve zamandan insanları aynı mekânda ve zamanda bilinç akışı yoluyla bir araya getirir.

Turgay Nar, oyunda tasavvufi söylemden yararlansa da düşünsel açıdan Brecht tiyatrosunda olduğu gibi temelde Sosyal Eleştiriyi esas alır. Ona göre, insan dünyayı anlamlandırdıkça var olur. Gözetleme Kulesini anlattığı bölümde, modernizm yoluyla gözetleme toplumuna dönmüş insanlığı ve iktidarların insanları nasıl körleştirip, köleleştirerek, kimliksizleştirdiğini vurgulamaya çalışır. Şairliği yanında; mitoloji, tarih, felsefe, tasavvuf gibi konuları eserlerinin kaynağına yerleştiren ve gerek kendi şiirleri gerekse dünya edebiyatından önemli eserleri metinlerarasılık yöntemiyle oyunlarına yediren yazar, modern edebiyat kurgusunu takip ettiğini gösterir. Bu bağlamda, Turgay Nar'ın *Can Ateşinde Kanatlar* (Mevlânâ) oyunu tüm eserlerinde olduğu gibi farklı okumalara tabi tutulabilecek zengin çağrışımlar barındıran ve üzerinde çeşitli akademik çalışmalar yapılabilen bir eser olarak özellikle dünya tiyatrosu bağlamında değerlendirilebilecek evrensel bir eserdir.

KAYNAKÇA

- Abdul Hazim Riza, (1377), *Tarihi Edyan Cihan*, Tahran: C.1, s. 168.
- Akgül, T.Y., (2013/1), “Bertolt Brecht: Toplumsal Olan Değiştirilip Dönüştürülebilir. (Social is the One That Can be Changed and Transformed)”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. S.35: • ISSN: 1300-1523, s. 19-20.
- Aycıl Ünlü, N., (2002), *Tiyatroda Grotesk Anlatım ve Türk Oyun Yazarlığına Katkıları*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sahne Sanatları Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir, s. 130-131.
- Azizi, Ziyayi, N., (2009), “Zerdüştlüğün Kutsal Kitabı (Avesta) Üzerine Bir Araştırma” Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı (Dinler Tarihi). Ankara.
- Badiou A. ve Balmes F., (1976), *De L'Ideologie*, Paris: s. 66-67.
- Bahtin, M., (2005). *Sanat ve Sorumluluk*. (Çev: Cem Soydemir), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Turkish Studies

International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 12/7

- Blackham, H.J., (2005), *Altı Varoluşçu Düşünür*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Butler, C., (2013), *Modernizm*. Ankara: Dost Kitabevi. Kemikli, Bilal. (2007b). "Tasavvuf Edebiyatında Hulûl ve İttihâda Dâir Risâle", *Dost İlimden Gelen Ses*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Campbell, J., (2010), *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Carlson, M., (2007), *Tiyatro Teorileri (Yunanlılardan Bugüne Tarihsel ve Eleştirel Bir İnceleme)*, (Çev: Eren Buğlalılar, Barış Yıldırım), Ankara: De Ki Yayınları.
- Chiarello, M., (2005), "Morituri Te Salutant Schopenhauer e Nietzsche Em Face Da Morte", *Educação e Filosofia*, Vol: 19. No:38. July. p. 115-144.
- Connor, S., (2005), *Postmodernist Kültür*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çelebi, V., (2013). "Michel Foucault'da Bilgi, İktidar ve Özne İlişkisi". *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, Cilt 5, No: 1,1309-8012, s.513.
- Çetindoğan, Öztürk, M., (2009), "Kırsal Mitten Kentsel Rittiele Geçiş ve Beden-Mekan İlişkisinin 1990 Sonrası Türk Oyun Yazarlığına Yansımaları", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. Sayı: 27.
- Demirhan, A., (2004), *Heidegger ve Din*, İstanbul: Gelenek Yayınları.
- Einstein, A., (1997), *Özel ve Genel Görelilik Kuramı*, (Çev.) Aziz Yardımlı, I. Basım. İstanbul: İdea Yayınları.
- Elias, N., (2000), *Zaman Üzerine*, (Çev.) Veysel Atayman, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Erhat, A., (1996), "Hades", *Dünya Mitolojisi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Foucault, M., (2002), *Toplumu Savunmak Gerekir*, (Şehsuvar Aktaş), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Geçen, S. (2016). "Edip Cansever Şiirlerinde Yabancılaşma ve Varoluş Sorunsalı / Alienation and Existential Problematic in Edip Cansever's Poems", *TURKISH STUDIES -International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic-*, ISSN: 1308-2140, Volume 11/20 Fall 2016, ANKARA/TURKEY, www.turkishstudies.net, DOI Number: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.10106>, p. 213-244.
- Günay T. ve Küçük, A., (2002), *Dinler Tarihi*, Ankara: Berikan Yayınevi.
- Gündoğdu, Y.B. (2016). "Psikanalitik Kişilik Kuramlarına Göre Gelişim ve Değişimin İmkânı / The Possibility of Development and Change by Psychoanalytic Theory of Personality", *TURKISH STUDIES -International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic-*, ISSN: 1308-2140, (Prof. Dr. Mehmet Akkuş Armağanı) Volume 11/17 Fall 2016, ANKARA/TURKEY, www.turkishstudies.net, DOI Number: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.10020>, p. 373-404.
- Halpern, B. (1961). "Myth and Ideology", *History and Theory*, Sayı 1.
- Karadağ, C., (2007), "İslam Düşüncesinde Değişim ve Süreklilik (-Teceddüd-i Emsâl, Halk-ı Cedid, İstimrâr, Hudûs-i Dâim-). *Usûl İslam Araştırmaları*. 8(8). s. 9, 21.
- Koçak, A. & Gürçay, S. (2017). "Anne Arketipi Ekseninde Uygur Destanları / Uyghur Epics From the Perspective of Mother Archetype", *TURKISH STUDIES -International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic-*, ISSN: 1308-2140, (Prof. Dr.

- Tahsin Aktaş Armağanı) Volume 12/5, ANKARA/TURKEY, www.turkishstudies.net, DOI Number: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.11363>, p. 265-278.
- Kutluer, İ., (2003), "Mekân", *İslam Ansiklopedisi*. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, Cilt: 28. s. 551.
- Lautrémont, Comte de, (2008), *Maldoror'un Şarkıları*, (Çev: Özdemir İnce). İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Lévi-Strauss, C., (1968), *Structural Anthropology*, Londra: Lévi-Strauss, Claude. (1984). *The Savage Mind*, Londra. [Yaban Düşünce, çev. T. Yücel. Simavi V. Y.,].
- Mayakovski, (1998), *150.000.000 Destanı*, (Çev. Gültekin Emre), Ankara: İlke Yayınları.
- Nar, T., (1988), "Mülk Bahçası", *HATIRA FOTURAFI*, İstanbul: Cem yayınları, s. 65.
- Nar, T., (1991), "Bir Yüzün Güz Bitiminde", *Yüz Yapraklı Ateş*, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Nar, T., (2006), *Can Ateşinde Kanatlar (Mevlânâ)*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Naugle, D. & Nussbaum, C. (1993). "R.G. Collingwood and The Hermeneutic Tradition", *Philosophy*, Reclaiming the Christian Intellectual Tradition Series, christian book. com., 5329, 501., p.15-23, Philadelphia / United States of America: Cross Way Publish.
- Newman, S., (2006), *Bakunin'den Lacan'a*. (Çev: Kürşad Kızıltuğ), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Nietzsche, (1967), *On the Genealogy of Morals'da [Ahlakın Soykütüğü Üstüne*, Çev. Walter Kauffman (New York: Random House).
- Oymak, İ., (2003), *Zerdüştilik (İnanç, İbadet, Adetler)*, Elazığ 2003, s. 54.
- Palmer, Richard E., (1969), *Hermeneutics*, Evanston. p.127.
- Ricœur, P., (1976), *Interpretation Theory*, The Texas Christian University Press. 4th Print, p. 6.
- Rosenau, Pauline M., (1998), *Postmodernizm ve Toplum Bilimleri*, (Çev. Tuncay Birkan), Ankara: Ark Yayınları.
- Saruhan, E., (2007), "Yunus'un Dil Rengiyle Divane Ağaç", www.yenisafak.com.tr.
- Schimmel, A., (1955), *Dinler Tarihine Giriş*, Ankara, s.64.
- Tarih-i Dünya-i Kadim*. (1360[1981]). Afganistan: Vezaret-i Maarif Yayınları.
- Topcu. Ö.N., (2004), "Turgay Nar'ın Can Ateşinde Kanatlar İsimli Oyununun Dramaturgi ve Reji Çalışması". Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne Sanatları Ana Bilim Dalı Rejisörlük Bilim Dalı, Konya.
- Ulutaş, N., (2016), "Turgay Nar'ın Gizler Çarşısı Oyununda Politik Eleştiri" *Journal of Human Sciences*. ISSN: 2458-9489, Volume: 13, Issue: 2, Year: 2016, s. 3429 doi:10.14687/jhs.v13i2.3843.
- Ulutaş, N., (2016), "Arketipsel Eleştiri Bağlamında Turgay Nar'ın Gizler Çarşısı Oyunu Üzerine Bir İnceleme", *Turkish Studies (International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic)*, Volume 11/10, Spring 2016, p.659-680, DOI Number: DOI Number: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.9688> ISSN: 1308-2140, ANKARA-TURKEY.

- Ulutaş, N.; Ulu, E. (2015), "Turgay Nar'ın Çöplük Oyunu Üzerine Görsel İmajlar Yoluyla Bir Okuma", *JASSS (International Journal of Social Science*, ISSN: 2148-4163, Doi number:<http://dx.doi.org/10.9761/JASSS3077> Number: 39, p. 41-56, Autumn III, 2015.
- Yılmaz, H., (2011), "Henri Bergson'un Zaman Kavramına Yaklaşımının Çağdaş Anlatı Sinemasına Etkisi", *Afyon Kocatepe University Journal of Social Sciences*, 13(2).

Citation Information/Kaynakça Bilgisi

- Ulutaş, N. (2017). "Hermenötik Felsefe Bağlamında Turgay Nar'ın Can Ateşinde Kanatlar (Mevlana) Oyununda Zaman ve Mekân Kırılması / Hermeneutic Interpretation of Turgay Nar's Play Titled Can Ateşinde Kanatlar (Mevlânâ)", *TURKISH STUDIES -International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic-*, ISSN: 1308-2140, (Prof. Dr. Tahsin Aktaş Armağanı) Volume 12/7, ANKARA/TURKEY, www.turkishstudies.net, DOI Number: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.11533>, p. 429-448.