İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

Konservatoryum
Conservatorium,
CONS 2025

https://doi.org/10.26650/CONS2025-1619724

Başvuru | Submitted 14.01.2025
Revizyon Talebi | Revision Requested 28.04.2025
Son Revizyon | Last Revision Received 05.05.2025
Kabul | Accepted 07.05.2025
Online Yayın | Published Online 02.06.2025

Konservatoryum
Conservatorium

Araştırma Makalesi | Research Article

Açık Erişim | Open Access

Sevim Burak'ın *Everest My Lord* Metnini Peyzaj Metnin Kurulum Stratejileriyle İncelemek

Analyzing Sevim Burak's *Everest My Lord* with the Formation Strategies of Landscape Text

Zeynep Erdal [1]

[1] Ordu Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Tiyatro Bölümü, Ordu, Türkiye

Öz

Bu makale Sevim Burak'ın *Everest My Lord* oyununu Gertrude Stein'ın oluşturduğu peyzaj metnin kurulum stratejileriyle incelemeye çalışmaktadır. *Everest My Lord* (1983) klasik dramatik oyun yapısına göre yazılmamıştır. Zira Burak'ın üç perdelik bir roman olarak nitelendirdiği *Everest My Lord* dramatik gerilimi oluşturan diyalog ve çatışma düzenine sahip değildir. Oyunda zaman belirsizdir ve eylemleri takip edilebilecek karakterler yoktur. Dolayısıyla klasik dramatik yapıya ait bir olay dizisi de yoktur. Zaman zaman düzyazılardan oluşan metin çoğunlukla şiirseldir. Türkçe gramer yapısına uygun cümleler kelime tekrarları, farklı zamanlı fiil çekimleriyle kesintiye uğratılır. Böylelikle cümlenin anlamı sürekli değişir. Bu özellikleriyle *Everest My Lord* Gertrude Stein'ın peyzaj metniyle paralelliklere sahiptir. 20.yy.'ın Amerikalı avangart yazarlardan Gertrude Stein'ın peyzaj metinlerinde karakter, zaman ve mekân net değildir. Olay dizisinin olmadığı peyzaj metinlerde sadece fenomenal durumlar vardır. Sevim Burak, *Everest My Lord*'u bir peyzaj metin yaratmak iddiasıyla yazmamıştır. Ancak *Everest My Lord* peyzaj metnin bahsedilen unsurlarına sahip olması bakımından bir peyzaj metin örneği olarak kabul edilebilir. Makalede öncelikle Stein'ın peyzaj metni yaratırken ilham aldığı Picasso'nun kübik resimleri ile peyzaj metin arasındaki analoji incelenecektir. Ardından bu analojiyle *Everest My Lord* metni değerlendirilecektir. Nihayetinde *Everest My Lord*'un öznenin/karakterin parçalanması, metnin sürekli şimdiki zamanda oluşturulması ve fenomenal durumların birbirine ilişkisellik ile bağlanması açısından peyzaj metnin oluşumuyla benzerlikler taşıdığı iddia edilecektir.

Abstract

This article aims to analyze Sevim Burak's play Everest My Lord through the lens of Gertrude Stein's strategies for constructing landscape texts. Everest My Lord (1983) was not written according to the structure of classical dramatic plays. In fact, Burak describes Everest My Lord as a three-act novel, as it lacks the dialogic and conflict-driven arrangement that creates dramatic tension. The play features no clear timeline or followable characters. Consequently, it does not include a sequence of events typical of classical dramatic structure. While the text occasionally consists of prose, it is predominantly poetic. Sentences that adhere to Turkish grammatical rules are interrupted by word repetitions and verb conjugations in different tenses. Thus, the meaning of the sentences constantly shifts. With these characteristics, Everest My Lord parallels Gertrude Stein's landscape texts. Gertrude Stein is a 20th-century American avant-garde writer and in her landscape texts, character, time, and space are not clearly defined. Landscape texts, which lack a sequence of events, consist only of phenomenal states.Sevim Burak did not write Everest My Lord with the explicit aim of creating a landscape text. However, due to its alignment with the aforementioned elements of landscape texts, Everest My Lord can be considered an example of the genre. Ultimately, it can be argued that Everest My Lord bears similarities to landscape texts in terms of the fragmentation of the subject/character, the construction of the text in a perpetual present tense, and the relational linkage of phenomenal states.

Atıf | Citation: Erdal, Z. (2025). Analyzing Sevim Burak's *Everest My Lord* with the formation strategies of landscape text. *Konservatoryum–Conservatorium*, Advance Online Publication. https://doi.org/10.26650/CONS2025-1619724

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

© 2025. Erdal, Z.

Sorumlu Yazar | Corresponding author: Zeynep Erdal zzzeyneperdalll@gmail.com

Anahtar Kelimeler *Everest My Lord* · Peyzaj Metin · Sevim Burak

Keywords *Everest My Lord* · Landscape Text · Sevim Burak

Extended Summary

Everest My Lord is a novel/play text written by Sevim Burak, which she began in 1983. The text lacks a sequence of events and a dialogic structure. Place, time, and even characters are ambiguous. Thus, the work liberates writing from its representational function. Burak's novel introduces a new style of writing that parallels Gertrude Stein's landscape text, which she developed in the early 20th century by transforming language. In Gertrude Stein's texts, which Martin Puchner describes as "theater of reading" (Puchner, 2002, p. 101) there is no clear cause-and-effect relationship between sentences and often between words, nor do they adhere to grammatical rules (Erdal, 2023, p. 36). Stein's writing does not reflect the existing reality of life but rather creates it.

In her overall writing style and particularly in *Everest My Lord*, Sevim Burak also avoids established grammatical rules, akin to Stein. This reflects a shared purpose of not adhering to a fixed perspective on reality. For Burak, there is no singular, stable reality. This is primarily due to the absence of a clear subject in the text. The lack of a definitive subject means abandoning character, which, in turn, means relinquishing the explanation of situations through cause-and-effect relationships. As a result, the diachronic continuity and coherence that follow one another are disrupted. Instead, an atmosphere of simultaneous situations juxtaposed on stage is created. In this atmosphere, one can speak of "an attempt to construct a landscape scene in Gertrude Stein's sense" (Güçbilmez, 2011, p. 54).

Stein developed the concept of the landscape text under the influence of Pablo Picasso's landscape paintings. According to Stein, Picasso created his landscape paintings "based on visible objects" (Stein, 2019, s. 26). However, Stein believed that Picasso's paintings were not mere copies of the objects or people he saw. Instead, Picasso painted objects or people as they existed in his imagination (Stein, 2019, s. 26). The purpose behind Picasso's paintings was to "create and narrate the present moment," or in other words, an "effort to capture the moment" (Kasap, 2018, p. 14). Picasso's effort to capture the moment stemmed from the use of a multiple/reverse perspective technique in his landscape paintings.

Inspired by Picasso's transformation in painting, Gertrude Stein sought to achieve a parallel transformation in the language of writing. Stein's landscape texts are composed of fragments of a situation. These fragments are heterogeneous and exist together on equal footing. The role of language has changed. In a landscape text, narrative is formed by "the play of linguistic signifiers freed from meaning" (Lehmann, 2006, p. 64). The emancipation of linguistic signifiers from meaning stems from Stein's abandonment of the pursuit of conveying a specific meaning or representation. Instead of expressing something directly, Stein describes it. She does not use signifiers that directly represent the object in the reader/viewer's mind. In doing so, Stein eliminates the dramatic form between action and audience (Puchner, 2002, p. 107).

Everest My Lord is arguably one of the most distinctive texts within Turkish theater literature. This distinctiveness arises from its dismantling of the aesthetics of representation upheld by classical dramatic structure. Burak dismantles the aesthetics of representation in *Everest My Lord* in two ways. The first is through its content. The reality within *Everest My Lord* is ambiguous, as the play consistently questions 'what is real'. This interrogation of reality is reflected formally in the play. Turkish grammar rules are violated. Verbs are conjugated in different tenses. Burak rarely uses punctuation marks. Sentences written in accordance with Turkish grammar rules are interrupted by deliberate word repetitions.

Consequently, the play does not progress on a diachronic plane as in dramatic structure. Instead, the use of these word and sentence clusters transforms the play into an atmospheric description constructed on a synchronic plane. At this point, the aesthetics of representation is disrupted. As such, there are no longer narrated events but rather described phenomena. The phenomena the audience observes have no exact counterpart in the external world. This is because the determinant of representational aesthetics the relationship between signifier and signified is broken. Every signifier in the text holds a different and constantly changing meaning for each audience member. Meaning becomes infinitely plural. The plurality of meaning is created by phenomena that are interconnected. With

these characteristics, *Everest My Lord* resembles a landscape text where the character is fragmented, phenomena are formed synchronously, and these phenomena are interconnected. Ultimately, despite the likelihood that Sevim Burak was unaware of Gertrude Stein's writing style, her play can be considered an example of a landscape text due to its similarities to the features of the landscape text Stein developed against dramatic structure in the early 1900s.

Sevim Burak'ın *Everest My Lord* Metnini Peyzaj Metnin Kurulum Stratejileriyle İncelemek

Everest My Lord Sevim Burak'ın 1983 yılında yazmaya başladığı roman/oyun metnidir. Burak, aynı yıl hayatını kaybettiği için metne son halini verememiştir. Beliz Güçbilmez "bir piyes tasarısı" olarak başlayan ve sonrasında "roman diye nitelendirmede direttiği" (Burak, 2003, s. 40) Everest My Lord'un 'roman, 3 perde' alt başlığıyla bilindik anlamda "tiyatro türünü parçalayan" (2011, s. 48) bir oyun metni olduğunu söyler. Özlem Belkıs ise Burak'ın Everest My Lord'tan çoğunlukla 'romanım' diye bahsettiğini ve metni 'kelimelerle ve harflerle tek tek kuran yeni bir şiirimdir. Bir dil çalışmasıdır' diye tanımladığını belirtir (Belkıs, 2009, s. 29). Bu noktada Burak'ın -kendi tanımlaması esas alınarak- her halükârda yazıya getirmeye çalıştığı bu yeni üslup peyzaj metnin atası Gertrude Stein'ın 20.yy.'ın başında dili dönüştürerek oluşturduğu peyzaj metinlerle paralellikler taşımaktadır. Zira Stein'ın Martin Puchner tarafından "okuma tiyatrosu" (2002, s. 101) olarak nitelendirdiği tiyatro oyun metinleri de bilindik anlamda, klasik dramatik yapıda oluşturulan metinler değildir.

20.yy.'ın Amerikalı avangart yazarlardan Gertrude Stein'ın yazma biçimi üzerine çalışan araştırmacı Dubrick'in ifade ettiği şekliyle düzyazı ve şiir metinlerinin iç içe geçmesiyle iki koldan oluşur ve bilinç akışı tekniğinden beslenir. Cümleler ve çoğunlukla kelimeler arasında net bir neden-sonuç ilişkisi olmayan düzyazı metinleri bilindik gramer kurallarına uymaz. Şiiri oluşturma biçimiyse seçtiği kelimeleri yan yana, alt alta getirmesiyle oluşmuştur (Dubrick'ten akt: Erdal, 2023, s. 36). Gertrude Stein anlamı aktarmak yerine okurda/seyircide çağrışım yaratarak anlamı oluşturmak peşindedir. Dolayısıyla Stein'ın yazımı dış dünya gerçekliğini doğrudan temsil etmez, bu gerçekliği oluşturur. Genel olarak tüm yazılarını ve özel olarak Everest My Lord metnini Stein gibi bilindik gramer kurallarıyla kurmayan Sevim Burak da Stein'a paralel bir amaç taşır. Gerçeğe sabit bir açıdan bakmadığını "...bir gerçeği ancak belki yüzüncü kez yazdığım zaman, gerçeğin o olmadığını, değişerek başka bir görünüm aldığını- ve başka bir gerçeğe dönüştüğünü anladım" (Güngörmüş, 2003, s. 23) cümleleriyle dile getirmiştir. Ona göre hiçbir zaman var olan ya da var olmuş net bir gerçeklikten bahsedilemez. Gerçek yazarın yaratıcı gücündedir (Burak, 1990, s. 34). Böylece yazdıkları içinden sürekli yeni metinler üreterek, "aynı konuyu farklı biçimlerde, farklı türlerde yeniden" (Belkıs, 2009, s. 29) ele alır. 1982'de yayınladığı *Sahibinin Sesi* öykü kitabından aynı isimli bir oyun, *Ford Mach I* romanından *Afrika Dansı* ve *Palyaço Ruşen* öyküleri ve Everest My Lord metni çıkmıştır.

> ... Bütün mesele, Nazar Büyüm'ün iki yıl önce benden bir roman yazmamı istemesiyle başladı. Ford Mach I'i bitiririm dedim... Bitiremedim, çünkü bitmez ... Ford Mach I çalışmasından Afrika Dansı çıktı... Palyaço Ruşen diye bir kitap daha çıktı, Everest My Lord Çıktı... Ford Mach I çok büyük bir çalışma oldu. İçinden yüzlerce ayrı öykü, acayip şeyler çıkan bir makine gibi.... (Burak, 1990, s. 101-102).

Burak'ın 'bitmez' olarak nitelendirdiği yazının ve dolayısıyla metnin sürekli bir oluş sürecinde devinmesidir. Burak yazın alanında Afrika Dansı'nda yaptığını tiyatro alanında Everest My Lord'ta yapmış her ikisinde de öyküden vazgeçmiştir (Güçbilmez, 2011, s. 53). Öyküden vazgeçmek özneden/karakterden vazgeçmek;

olayları ya da durumları birbiriyle neden sonuç ilişkisi içinde anlatmaktan vazgeçmektir. Dolayısıyla art-zamanlı ve birbirini takip ederek oluşan bütünlük bozulur. Gerçekliği bir defadan fazla ve farklı şekillerde ifade etme gayreti art-zamanlı yapı yerine eş-zamanlı bir yapı oluşturur. Dramatik olandaki bütünlüklü olay dizisi yerini olayların ve durumların farklı açılardan betimlenerek oluşturulduğu atmosfere bırakır. Buradaki atmosfer ifadesi önemlidir. Stein'da peyzaj metni oluşturan atmosferdir ve atmosfer ancak öznenin yani karakterin parçalanmasıyla oluşabilir. Sevim Burak'ın oyun metinlerini Artaud ile okuyan Beliz Güçbilmez'in Burak'ın metinlerinde saptadığı ses-beden ayrımı yol göstericidir (Güçbilmez, 2011, s. 49). Zira oyun metinlerinde hangi bedene ait olduğu belirli olmayan sesler/sözler karakteri parçalamıştır. Parçalanan karakterin artık ne mekânı ne de zamanı nettir. Güçbilmez'in saptamasıyla Burak'ın kurduğu anlatı biçimi epik olanı öne geçirerek biçimsel olarak "Gertrude Stein'cı anlamıyla bir manzara sahnesi kurama girişimini anımsatır" (Güçbilmez, 2011, s. 54). Bu makalede Güçbilmez'in bahsettiği bu 'anımsayış' *Everest My Lord* metni özelinde ve peyzaj metnin kurulum stratejileri bağlamında incelenecektir. Ancak bunun için öncelikle Gertrude Stein'ın peyzaj metni nasıl oluşturduğunu anlamak gerekir.

Peyzaj metnin oluşumunu peyzaj resim aracılığıyla anlamak

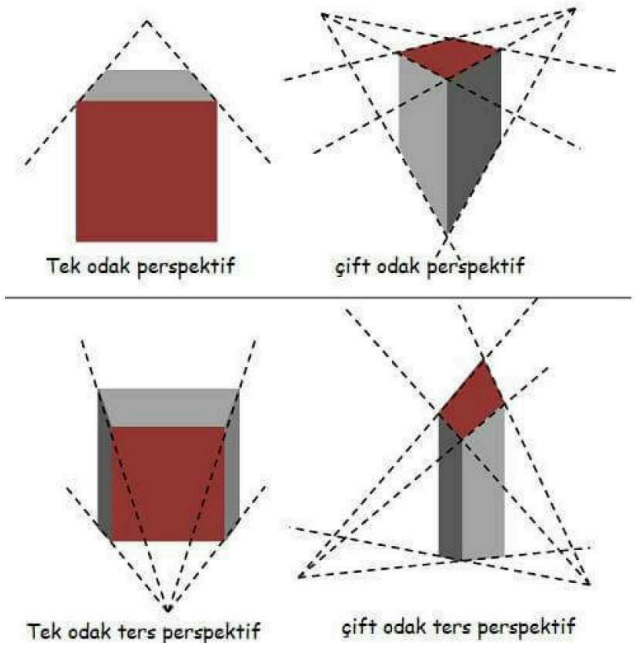
Orijinali 'landscape-text' olan ve Türkçeye Beliz Güçbilmez tarafından "peyzaj metin" (Fuchs, 2003, s. 126) olarak çevrilen terime yüklenen anlam modern dramın kübist resim ile kurduğu ilişkiden kaynaklanmaktadır (Chaudhuri &Fuchs, 2002, s. 2).

Peyzaj, Fransızca 'peysage' kelimesinden türemiştir ve kelime kökü itibariyle kara/toprak parçası anlamı taşır (Nişanyan, 2022). Tarihsel olarak bakıldığında görsel sanatlarda neredeyse 20.yy.'a kadar "kır resmi, bir yerin doğal görünümü" anlamında kullanılmıştır. Terime yüklenen anlam 20.yy.'da değişmeye başlamıştır. Peyzaj, 20.yy.'dan sonra "bir görme yolu, doğa üzerine yüklenen bakış açısı" ya da "çevrede var olan bir şeyi biçimlendirme, (sonradan) yapma (artfullness)" olarak tanımlanmıştır (akt. Bowers, 2002, s. 125). Diğer yandan Batı sanatında 20.yy.'a kadar benzeşim düşüncesiyle kavranan terim doğu sanatında "kavramsal olarak ressamın tahayyülündeki imgenin aktarımı" (Karatani, 2011, s. 33) olarak kabul edilmiştir. Peyzajı ya da diğer adıyla "manzarayı" (Çeber, 2016) resmetmek ressamın "doğanın sonsuzluğuna dalarak ... (bu sonsuzlukla) özdeşleştiği derin bir düşüncenin ürünü"nü resmetmesi demektir. Zira Doğu sanatında ressamlar "doğayı gerçeğe uygun olarak betimlemek" (Karatani, 2011, s. 33) endişesi taşımazlar. Doğulu ressamların resim yapma biçimiyle Picasso'nun zihninde oluşan imgeyi tuvaline aktarması paralellik gösterir. Gerturde Stein'ın saptamasına göre, Picasso peyzaj resimlerini "görünür nesnelerden yola çıkarak" (Stein, 2019, s. 26) yapar. Ancak onun resimleri "nesneleri ilk halleriyle gördüğü gibi değildir" çünkü "gördüğü nesneleri kendi zihninde oluşan imgeler doğrultusunda" (Stein, 2019, s. 26) resmetmiştir. Picasso resimlerinde "şimdiyi yaratıp anlatma" amacı, bir diğer ifadeyle "anı yakalama çabası" (Kasap, 2018, s. 14) taşır. Picasso'nun anı yakalama çabası, peyzaj tablolarında kullandığı çoklu/tersten perspektif tekniğinden ileri gelir. Çoklu/tersten perspektif tekniğini anlamak için öncelikle onun zıddı olan merkezi perspektifi anlamak gerekir.

Resim sanatında perspektif nesnenin görünen ölçülerinin uzam içinde değişimini sağlayan ve bu değişimin nasıl gerçekleştiğini ifade eden bir tekniktir (Güçbilmez, 2016, s. 79). Doğrusal/merkezi ve çoklu/tersten olmak üzere iki biçimde kullanılır. Kullanılan perspektif tekniğinin merkezi ya da tersten olduğunu belirleyen kaçış noktasının ressam tarafından figürün neresinde konumlandırıldığıdır. Kaçış noktası perspektifin temel terimlerindendir ve uzamda paralel çizgilerin resme bakana göre birbirine yaklaşıyor gibi görünmesiyle oluşur (Güçbilmez, 2016, s. 80)[1].

[1] Perspektif tekniğinin terimleri ve nasıl oluştuğuyla ilgili bilgiler Beliz Güçbilmez'in Zaman/Zemin/Zuhur(2006) kitabından 'Perspektif, Diderot'nun Çerçevesi, Gerçekliğin Penceresi' bölümünden alınmıştır. Güçbilmez'in konuyla ilgili yararlandığı kaynak için Bkz: http://daphne.palomar.edu/design/default.html

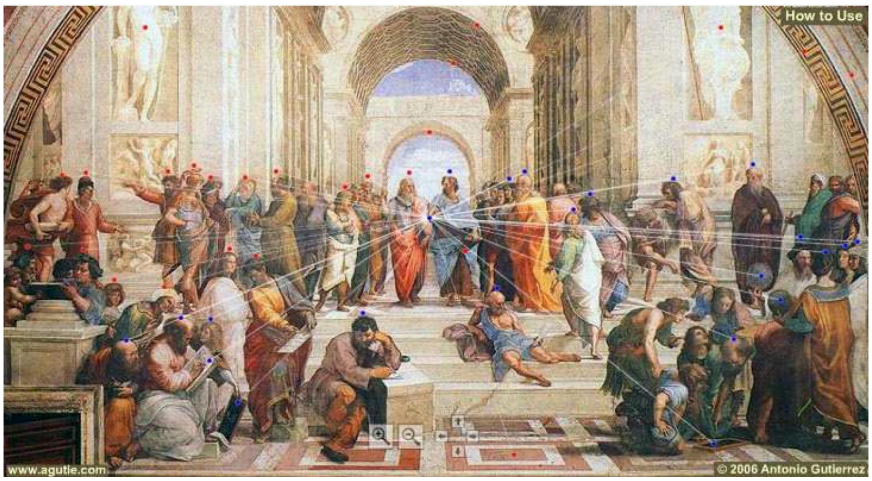
Şekil 1
Tek ve çift odak merkezi perspektif ve ters perspektif



Kaynak: Theodor, The Peacock's Tail, wordpress

Yukarıda sol üstteki ve sağ üstteki şekiller sırasıyla tek odaklı ve iki odaklı merkezi perspektif çizimlerdir (Şekil 1). Bu iki çizimde kaçış noktası merkezi perspektifte olması gerektiği gibi "resmin içinde ve derininde" konumlandırılmıştır (Güçbilmez, 2016, s. 80). Sol alt ve sağ alt şekillerse tersten perspektif kullanılarak çizilmiştir (Şekil 1). Tersten perspektif çizimlerde "kaçış noktası resmin dışında" (Güçbilmez, 2016, s. 80) konumlandırılmıştır (Şekil 1). Merkezi perspektifle yapılan resimlerde resme bakanın resmi nasıl görmesi gerektiğine ressam karar verir. Bir diğer ifadeyle resme bakan o resmi ressamın gördüğü gibi görür. Bu teknikle üretilen resimler alımlayıcısının / resme bakanın bakışını yönlendirir. Zira merkezi perspektif temel olarak geometrik bir resim mekânı oluşturur ve ressam tarafından konstrüktif olarak üretilir (Panofsky, 2017, s. 10). Böylelikle "dünyayı karşıdan denetlenebilir bir uzama dönüştürerek onu ehlileştiren" (Florenski, 2017, s. 10) bir hâle getirir.

Resim 1
Raphael, Atina Okulu, 1509-1511



Kaynak: Raphael rooms, Wikipedia

Atina Okulu (*Scuola di Atene*) İtalyan ressam Raffaello Sanzio tarafından 16.yy.'ın başlarında yapılmış bir Rönesans freskidir (Resim 1). Merkezi perspektif tekniği kullanılarak yapılmış freskte bakanın bakışının kaçış noktasına toplanmasını sağlayan iki figür; Platon ve Aristoteles merkezdedir. Buna ulaşmak için art arda birbirini takip eden üç kemer, merdivenler, ön planda yerdeki geometrik desen gibi ustalıkla kullanılan perspektif öğeleri teleskop etkisi yaratmış ve freske bakanın dikkatini ortadaki iki figüre; Platon'a ve Aristoteles'e çekmiştir (Orion, 2016) (Resim 1). Bu noktada merkezi perspektif tekniğiyle yapılan bir resimde resme bakanın nihayetinde kaçış noktası olacak biçimde hangi sıralamayla nereye bakması gerektiğine ressam karar verir. Merkezi perspektifin zıddı olan çoklu/tersten perspektif tekniğiyle üretilen resimlerdeyse resme bakanın /alımlayıcının gözü "devamlı olarak tuvalin yüzeyine" (Garaudy'den akt: Sezer, 1993, s. 297) doğru çekilir. Tersten perspektif olarak da bilinen çoklu perspektif tekniğinin en belirleyici özelliği çizilen cisimlerin çok merkezli görünmesidir. Zira tersten perspektif tekniğiyle yapılan resimlerde ressamın amacı resme bakan gözün / alımlayıcının bakışını birden çok noktaya eş zamanlı odaklayabilmektir (Florensky, 2017, s. 43-45). Bu noktada Picasso'nun peyzaj resimlerinde kullandığı çoklu/tersten perspektif daha net anlaşılabilir (Resim 2).

Resim 2
Picasso, Accordionist



Kaynak: Avgikos, 2023

Çoklu/tersten perspektif çizimler bakan gözün nereye bakacağını belirlemediği gibi aksine gözün odağını dağıtır. Zira Florensky de merkezi perspektifi, "uzam tarafından çekilmek" (2017, s. 97) olarak tanımlarken, çoklu (tersten) perspektifi "mekânın bizi iterek kendimizden uzaklaştırması" (2017, s. 97) olarak tanımlamıştır. Bu tanımlamanın karşılık geldiği resmi Picasso'nun kübik çizimlerle oluşturduğu *Accordionist* tablosunda görmek mümkündür. Picasso bu tabloda akordeon çalan bir adamı tersten perspektif tekniğiyle resmetmiştir (Resim 2). Diğer peyzaj tablolarında yaptığı gibi köşeli ve keskin çizgiler kullanarak resme dördüncü boyut eklemiştir. Eklenen dördüncü boyut resme bakan gözün sürekli tuval yüzeyinde dolaşmasını sağlar. Böylelikle bakan gözün merkezi perspektif tekniğiyle çizilmiş bir resimdeki gibi kaçış noktasına yönelmesini engeller (Avgikos, 2023). Böylelikle merkezi perspektifle sağlanan resme bakan gözle resim arasında oluşan yakınlık-uzaklık ilişkisini bozulur. Zira bu yakınlık-uzaklık ilişkisi resme bakanla resim arasında bir bağlantı oluşturur. Zira Kojin Karatani merkezi perspektif tekniğiyle kurulan adı geçen bağlantının resmin resme bakanla/alımlayıcısıyla anlatı kurması olarak tanımlamıştır. Ancak çoklu/tersten perspektif tekniğiyle yapılan manzara/peyzaj resminde böyle bir anlatı, "anlatısallık" (Karatani, 2011, s. 32) yoktur. Bunun temel sebebi çoklu / tersten perspektifte çizilen nesnelerin belirlenmiş bir zaman-mekân aralığına göre çizilmemesidir (Karatani, 2011, s. 33). Böyle olunca peyzaj resmindeki her bir parça/unsur birbiriyle eş-zamanlı oluşur.

Gertrude Stein çağdaşı Picasso'nun resimde yaptığı bu dönüşümden esinlenerek paralel bir dönüşümü yazım dilinde yapmaya çalışmıştır (Erdal&Ünlü, 2023, s. 42-43). Stein'ın peyzaj metinlerinde klasik dramatik yapının temel prensibi kabul edilen ve metne organik bütünlük kazandıran nedensellik yoktur. Dolayısıyla zaman çizgisel ilerlemez. Bunun yerine peyzaja özgü "birbirinden çok farklı şeyleri, çok uzak şeyleri, bir tür eş-uzam içerisinde bir araya" (Baker, 2014, s. 89) getiren farklı bir anlatı(!) yapısı kurulur. Bu farklı anlatı yapısında klasik dramatik yapının temel belirleyeni ve Aristoteles'in altı öğesi[2] içinde en önem verdiği olay dizisi yoktur (Chaudhuri & Fuchs, 2002, s. 3), "başlangıç, önseme, kriz, son, karakter gelişimi" (Carlson, 2008, s. 423) gibi unsurlar da yoktur. Zira Stein metni kurarken telos mantığına karşı durur ve anlatısını nedensellik yerine yinelemelerle "sürekli şimdiki zaman"ı (Bowers, 2002, s. 125) oluşturarak kurar. Aristoteles telosu ereksel zaman olarak tanımlamıştır (Johansen, 2015, s. 119).[3] Peyzaj metninde telos önemsizdir çünkü nedenselliğe dayalı klasik dramatik anlatı ortadan kalkmış ve atmosfer oluşumu ağırlık kazanmıştır (Lehmann, 2006, s. 63). Mevcut yapıda atmosfer, "oyuna dönüştürülmeyi bekleyen bir kompozisyon" (Bowers, 2002, s. 125) haline gelmiştir. Stein peyzaj resmin kendi oluşumuna sahip olduğunu, o atmosfer içinde bulunan her bir nesnenin/parçanın birbiriyle -doğrudan ilişkide olmasa da- yine de ilişkide olduğunu söylemiştir. O, bu ilişkisellikten oyun yazmak istemiştir (akt: Bowers, 2002, s. 125).

Peyzaj metin, Stein'ın bahsettiği gibi atmosfer içinde nesnelerin ilişkiselliğinden oluşur. Bu ilişkisellikte seyircinin bakışı sıralı bir olay dizisinde karakterin eylemlerine odaklanmaz. Zira bütün parçalar heterojen olarak bir aradadır. Peyzaj metnin anlatısını artık "anlamdan özgürleşebilecek dilsel gösterenlerin oyunu" (Lehmann, 2006, s. 64) oluşturur. Dilsel gösterenlerin anlamdan özgürleşmesi düşünsel olarak, Stein'ın artık bir şeyi anlatmanın peşinde olmayışından kaynaklanır. Zira amacı belirli bir şeyin anlamını aktarmak ya da o şeyin temsilini yapmak değildir. Bunun yerine Stein o şeyi betimler. Bunu da okur/seyirci zihninde o şeyi doğrudan ifade edecek göstergeler kullanarak yapmaz. Böylelikle eylem ile seyirci arasındaki dramatik biçimi ortadan kaldırır (Puchner, 2002, s. 107). Stein, dilsel göstergelerin anlamdan özgürleşmesini ise teknik olarak bilindik gramer yapısını bozarak yapar. Bunun temel nedeni Stein'ın sözdizim kurallarına bilinçli müdahalesiyle okurun/seyircinin okuduğu/izlediği metne/oyuna karşı yerleşmiş hükmünü (ön-

[2]Aristoteles'in belirlediği ve klasik dramatik yapıyı belirleyen altı öğe, olay dizisi, oyun kişisi, diksiyon, düşünce, görüntü, müzik olarak sıralanmıştır (Şener, 2006, s. 32).

[3]Telos demek tragedyanın amacı demektir. Tragedyada amaç oyun kişisinin eylemleriyle olayların neden-sonuç ilişkisi gözetildiği bir olay dizisiyle inşa edilmesidir (Johansen, 2015, s. 119).

kabulü) sarsmaktır (Stein, 2014, s. 109). Teknik olarak yaptığı dönüşüme bir diğer ifadeyle "dile ilk bilinçli meydan okuması"na (Anderson, 1990, s. 20) Stein'ın *Tender Buttons* şiir metninden örnek verilebilir.

> "BİFTEK
> İçeride uyku var, dışarıda kızarma var, sabahlarda anlam var, akşamlarda his var. Akşamlarda duygu var. Herhangi bir şeyin dinlendiğini hissetmek, herhangi bir şeyin tırmanışını hissetmek ... " (Stein, 2021, s. 33).

Stein bir bifteği betimlemektedir. Ancak yaptığı betimlemeden yola çıkarak bunun bir biftek olduğunu söylemek epeyce zordur. Zira bifteği, "beklenen kelimelerin dışındaki kelimelerle bilinçli bir betimleme eylemi" (Sitrin, 2014, s. 109) ile kendi hissettiği gibi aktarmıştır. Böylelikle okura/seyirciye yeni bir görme biçimi önerir. Stein'ın kurmaya çalıştığı bu yeni biçim metinde dilbilgisi kurallarının bozulması ve dolayısıyla dilin dağılmasıyla oluşmuştur. Dilbilgisi kurallarında bilindik sıralamanın bozulmasıyla dağılan sözcükler Picasso'nun kübik çizimlerini andıran çizimler gibi imgeler oluşturmuş, bir araya toplanmıştır. Stein'ın bu yeni metin yazımı tiyatronun seyircisiyle kurduğu iletişim sürecini de değiştirmiştir (Lehmann, 1997, s. 57). Zira peyzaj metinde artık dil/sözcükler aktarma işlevine sahip değildir. Dildeki gösteren-gösterilen bağının parçalanmasıyla dil merkezsizleştirilmiştir. Artık sözcüklerde neden-sonuç ilişkisi ortadan kalkmıştır. Sözcüklerin bir araya gelmesiyle okurun/seyircinin zihninde net ve aynı imgeler oluşmaz. Zira sözcüklerin bir araya gelmesi okurun/seyircinin zihninde farklı imgeler oluşturur ve bu 'oluş' hali mütemadiyen devam eder. Dilin merkezsizleştirilmesi ve okur/seyirci zihninde 'oluş' haline evrilmesine Stein'ın ilk peyzaj metni Üç Perdede Dört Aziz'den daha ayrıntılı bir örnek verilebilir.

> "Bir iki üç dört beş altı yedi tüm iyi çocuklar cennete gider bazıları iyidir ve bazıları kötüdür bir iki üç dört beş altı yedi. Azize Teresa, öküzlerin sürdüğü bir el arabasının içinde etrafta dolaşıyor.
>
> ...
>
> Aziz Ignatius'tan korkulmasına gerek yok.
>
> Aziz Ignatius planlara çok iyi uyum sağlayabilir ve mesafe ... (Stein, 1970, s. 57-58).

Özne belirsizleştirilir ve dil sürekli şimdiki zamanda kullanılarak eş-zamanlı anlatı olmayan (non-narrative) yeni bir anlatı oluşur (Puchner, 2002, s. 105). Bu yeni anlatıda artık dil bir eylemi, olayı ya da fikri doğrudan anlatmaz. Stein olayla ilgili bir atmosfer oluşturur. Bunu da özneyi ortadan kaldırarak (parçalayarak), dili sürekli şimdiki zamanda kullanarak ve ilişkisellik oluşturarak üç şekilde yapar.

Everest My Lord'ta peyzaj metin

Everest My Lord "Sevim Burak'a özgü poetikanın" (Güçbilmez, 2011, s. 48) belirleyici metinlerindendir. 'Roman 3 Perde' alt başlığıyla başlayan metinde -metinde belirtilmediği için- ilk perde olduğu düşünülen kısımda diyalog düzeni hakimdir (Burak, 2003, s. 7). Everest My Lord ve Yazarın Gölgesi tarafından gerçeğin sorgulandığı kısımda fiil çekimleri aracılığıyla tekrarlar başlar. İkinci perde olduğu düşünülen kısımda diyalog yapısı yoktur. Bu kısımda Everest My Lord'un, LYL, LY, L isimli kızlarının, onların erkek arkadaşlarının ve Everest My Lord'un karısının eylemleri ve bu eylemlerin geçtiği mekanlar tarif edilir. Üçüncü perde olduğu düşünülen kısımdaysa yine diyalog düzeni yoktur. Everest My Lord'un şöminenin üstünde duran zili çalmasıyla 'sessiz tarih' içeri girer, kendisine bir sandalye çekip oturur ve sürekli anlattığı gibi eski bir masal daha anlatmaya başlar. Napoléon, Fransa, Almanya, Rusya ve Osmanlı'nın konu edildiği masal Yazarın Gölgesi'nin içeri girmesi ve yazı odasına girerek yazmaya başlamasıyla sona erer. Everest My Lord Sevim Burak tarafından temize çekilmiş bir metindir ancak yine de tamamlanmış değildir (Burak, 2003, s. 40).

Metnin son halini almamış olması bu incelemeyi olumsuz etkilemez çünkü Burak'ın kurmaya çalıştığı yeni yapı aşikâr ki klasik dramatik oyun yapısından oldukça farklıdır. Dolayısıyla metnin nasıl sonlanacağının bu noktada bir önemi yoktur. Metnin nasıl kurulduğunun önemi vardır. Zira Burak'ın *Everest My Lord*'ta dili kullanış ve metni kuruş biçimi peyzaj metnin kurulum stratejileriyle paralellikler taşımaktadır. Bunların ilki öznenin parçalanmasıdır.

Klasik dramatik yapıyla yazılmış metinler karaktere dayalıdır. Bu metinlerde öykü karakter aracılığıyla oluşturulur. Ancak peyzaj metinlerde belli bir karakter dolayısıyla öykü yoktur. Zira 20.yy. sonrasında Freud'un bilinçdışı keşfiyle modern hayatta öznenin yani insanın hiçbir zaman bütünlüklü bir yapıya sahip olmadığı ortaya çıkmıştır. Buna göre insan bilinci çeşitli katmanlardan oluşur (Karacabey, 2006, s. 42). İnsan bilincinin katmanlı yapısının keşfi, tiyatro metni bağlamında karakterin eylemiyle bütünlük sağlayan metnin yapısının da değişmesi demektir. Lehmann'ın da dediği gibi dramatik metin yavaş yavaş "insansızlaşarak" (Lehmann, 2006, s. 81) peyzaj metni ortaya çıkarır. İnsansızlaşma durumundan posthuman dramaturgiler bağlamında fiziksel boyutuyla bahsedilebileceği gibi öznenin/karakterin dağılması boyutuyla da bahsedilebilir. Öte yandan peyzaj metnin atası Stein 'peyzaj' terimini bir metafor olarak kullanır. Zira amaçlanan ilk anlamıyla doğal bir 'manzara sahne' oluşturmak değildir. Doğallık okura/izleyiciye dil, tavır ve tasarım dizgesiyle verilmelidir. Böylece okur/seyirci bir manzaranın içindeymiş hissine sahip olur (Fuchs, 2003, s. 127). Öznenin bütünlüğünü yitirmesiyle Everest My Lord'ta oluşan peyzaj üç perde boyunca izlenebilir. Birinci perde Hyde Parkta büyük ağaçların insan gürültüsünü ve yaşantısını kestiği, bulunduğu yere mezarlık görünümü verdiği tenha bir köşede, ikinci perde Trafalgar Meydanına ve muazzam bir bahçeye bakan muhtemelen Everest My Lord'un evinin salonunda ve üçüncü perde de yine muhtemelen yazı odasında geçer. Birinci perdede diyalog düzeni vardır ancak bu perdedeki kişiler (sucu, Başvekil, Yazarın Gölgesi, Laydyler) Yazarın Gölgesi hariç diğer perdelerde görünmezler. Diyaloglar herhangi bir eylemi taşımaz ve amaca yönelik değildir. Önce sucu çocuk gelir, Everest My Lord'a zorla su satar sonra bir türlü iletişim kuramadığı ama sürekli kendisini izlediklerini düşündüğü iki lady gelir. Başvekil gelir, Everest My Lord Başvekile Donizetti'ye bilet bulup bulamadığını, kış için kömür alıp almadığını sorar. Araya yine Ladyler girer, Ladyler gider. Başvekil de gitmek üzereyken Yazarın Gölgesi saklandığı yerden çıkıp gelir. Everest My Lord başvekili Yazarın Gölgesiyle tanıştırır. Sonra Başvekil gider ve Everest My Lord Yazarın Gölgesiyle yalnız kalır. Birinci perdedeki kişilerin -Yazarın Gölgesi hariç- sonrasında hiç görünmemesi ve Everest My Lord'un Yazarın Gölgesine gerçek olmadığını söylemesi birinci perdede olan biten her şeyin Everest My Lord'un zihninde geçtiği dahası Everest My Lord'un gerçek olup olmadığı hakkında şüphe uyandırır.

> Everest My Lord: Aman! Sen bizim gibi... Malum! Biliyoruz! GERÇEK DEĞİLSİN!
>
> Yazarın Gölgesi: DEĞİLİM!
>
> Everest My Lord (sitemli): Ama konuşuyorsun.
>
> Yazarın Gölgesi: KONUŞMUYORUM. (Susar) (Burak, 2003, s. 5).

Everest My Lord oyunun başında Hyde Park'ta oturduğu tenha köşede "gerçekle alakasını kesmiştir" (Burak, 2003, s. 5). İkinci perdenin başında yazıhanesine gidip yazmaya, perdenin sonunda "BEN NEYİM?" (Burak, 2003, s. 34) diyerek kimliğini, kendini sorgulamaya başlar. Üçüncü perdenin başında şöminenin üstündeki zili çalmasıyla sessiz tarih içeri girer ve Everest My Lord sessiz tarihin anlattığı masalda kaybolur. Oyunun sonunda yazı masasına oturup yazmaya başlayan Yazarın Gölgesidir. Oyunun sonunda Yazarın Gölgesi Everest My Lord ile yer değiştirmiş gibidir. Ne olduğunu arayan Everest My Lord sonunda Yazarın Gölgesi olduğuna mı karar vermiştir? Ya da bütün bu olanlar baştan beri Yazarın Gölgesinin zihninde mi geçmiştir? Yazarın Gölgesi Everest My Lord'un birinci perdede Başvekile söylediği gibi Everest My Lord'u yazıyordur

(Burak, 2003, s. 14). Oyunun başından sonuna kadar varoluş istikrarını bozmayan tek figürün Yazarın Gölgesi olduğu düşünülürse son sav daha mantıklı görünmektedir.

Sevim Burak'ın incelenen metni sonlandıramadığı söylenmişti. Öte yandan bu metin sonlu bir metin değildir. Zira ne bir başı ne de ortası var. Bu noktada Everest My Lord, Stein'ın uçaktan yeryüzüne baktığında gördüğü kuş bakışı manzara gibidir. Stein ilk uçak seyahatinde uçaktan yeryüzüne baktığında gördüğü karmaşık çizgileri Picasso'ya özgü çizgilere benzetmiştir (Stein, 2019, s. 62). Otomobil, tren ya da yük arabası ile giderken zaman çizgiseldir. Görünenlerin hep bir öncesi ve sonrası vardır. Bu haliyle dramatik yapıda oluşturulan metne benzetilebilir. Uçaktansa her şey aynı anda görünür ve görüntüler birbirine karışır. Bu da peyzaj metne benzetilebilir. Oyunda hiçbir figürün varlığı net değildir. Oyunun başından sonuna kadar varlığını koruyan Yazarın Gölgesi bile ancak bir surettir. Hiçbir figür ve hiçbir durum net değildir çünkü Yazarın Gölgesi zaten "herkes için de kimse için de yazılamayan bir kitap" (Burak, 2003, s. 14) yazıyordur.

Birinci perdenin sonunda Everest My Lord ile Yazarın Gölgesi arasında gerçeklik sorgulanmaya başladığında diyalog düzeni tamamen ortadan kalkar.

> (Uzun bir sessizlik)
> Everest My Lord: GERÇEK NE DEMEK?
> Yazarın Gölgesi: BİLMİYORUM. (Birden bağırır) Yeter be! Bıktım bu saçmalardan...
> Everest My Lord: EĞER BİLMİYORSAN! .... NE OLUR?
> Yazarın Gölgesi: (gırtlağına sarılır) EĞER BİLMİYORSAM
> BİLMİYORUM DEMEKTİR
> EĞER BİLMİYORSA
> EĞER BİLMİYORSAK
> BİLMİYORUZ
> Bilmiyorlar
> Bilemezler
> Bilemeyecekler
> Bilmiyor
> Bilmez
> Bilmiyorlarsa
> Bilemezlerse
> Bilemeyeceklerse
> Bilemezlerse
> Bilinmeyecek (Burak, 2003, s. 15).

Bilmiyorlar ile başlayan yüklem çekimlerinde özne sürekli değişir. Dolayısıyla özne parçalanır ve belirsizleşir. Bunun yanında diyaloğun ortadan kalkmasıyla da -Lehmann'ın belirtmiş olduğu gibi- insan yani özne dağılmaya başlamıştır. İkinci perdede artık ne diyalog ne de monolog düzeninden bahsedilebilir. İkinci perdede Trafalgar Meydanına bakan bir evde önce salonda sonra sırasıyla yatak odası, mutfak ve yemek odasında dolaşılır. Stein'un gökyüzünden yeryüzüne baktığı gibi okur da /seyirci de evin içinde kuş bakışı gezinmektedir. Lord metinde geçtiği gibi "artık çevresini saran eşyalar arasındadır" (Burak, 2003, s. 33). Artık özne sadece Everest My Lord değildir, yatak odasında dolaşan karyola, ağlaması mutfaktan işitilen çocuk,

kucağında çocuk tutan anne, dün evlenen Nigar Hanımla Ahmet Bey ve babası oyunda geçen diğer figürlerdir. Görüldüğü gibi özne artık sabit değildir, kuş bakışı seyredilen manzaranın içinde dağılmıştır.

İkinci perde neredeyse sahne direktifi biçiminde anlatılan bir betimlemeden oluşur. Burak'ın metni 'betimleme' biçiminde kurması önemlidir. Zira Stein'ın peyzaj metni inşa ederken yaptığı betimlemeler öznenin belirsizliği, eylemin kullanılışı açısından benzerlikler taşır. Geniş zamanda oluşturulan bu anlatı sürekli tekrarlanan fiil çekimleriyle kesintiye uğratılır. Lord'un yazı çalışması karısı tarafından bitirilir. Lord buna karşı koyamaz ancak sinirlenir, sabrı tükenmiştir. Karısına yüksek sesle, kızgın bir şeyler anlatır. Bulundukları salona giren İngiliz centilmenler, havaya kalkan kadehler sonrasında uşağın bir şeyler söylemek istemesi sonra Hizmetçi odasına gitmesi, yatak örtüsünü silkelemesi, saatine bakması, sabırsızlanması, yapmak ve vazgeçmek konusunda kararsızlığı, -metinden anlaşıldığı kadarıyla- karısının Donizetti'yi dinlemeye operaya gitmek istemesi, karyolanın yatak odasına girmesi ardından mutfak sonra dün evlenen Ahmet bey ve Nigar Hanım ile yemek odası, salondan görülen vapurlar, vapurlara bakan Lord'a babasının bakması, sonra pek çok eylem içinde düşünmesi ile ikinci perde biter. İkinci perde Beckett'in "bilinç-bilinçdışı ilişkilerindeki karmaşa"yı (Terlemez, 2017, s. 71) andıran bir yapıya sahiptir. Bu noktada bunu sağlayan Burak'ın kullandığı dil yapısıdır. *Everest My Lord*'ta Sevim Burak'ın dil kullanımı Stein'ın dili kullanış biçimine benzerlikler taşır. Her ikisinde de temel ortaklık cümlelerdeki kelimelerin anlam kaygısına düşmeden yan yana getirilmesidir. Bu noktada kelimeler anlatı kurmak için kullanılmaz, önce Hyde Park sonra da evdeki atmosferi betimlemek için kullanılır.

Atmosfer kurarken özne, belirsizdir. İkinci perdenin başında metnin kurulumu bahsedilen pek çok olayın Lord'un başından geçtiğini düşündürür. Ancak bir süre sonra yüklemin muhatabı özne belirsizleşir.

> Saatine bakarak/Sabırsızlanarak/Gülmeye devamla/Tıkanır gibi/Karısı yanından geçerken yavaşça/ Birden bozulur ve gülmekten vazgeçer[4]
>
> ...
>
> Karısına / .../ "Hazır mıyız gibilerinden" / .../Çıkarlar
>
> ...
>
> KARYOLA içeri girer
>
> ...
>
> KARYOLA yatak odasında dolaşır
>
> ...
>
> Yatak / Gökyüzü / Yatak örtüsü / Ranza / Çarşaf / Yastık kılıfı / Yorgan / Koltuğa oturur[5]
>
> Yorgan çarşafı/gece masası/mum/ay/şafak/uyanış/yataktan kalkış/tabure/kahvaltı masası/iş masası/makas/anahtar/gazete/su saati/duvar/elektrik sayacı/zil/kapı/porselen kapı takmağı/su borusu/oluk/su/damlamak/boşalmak/dolmak
>
> Soba borusu
>
> Ağlamaya başlar (Burak, 2003, s. 25-27).

Saatine bakan ve sabırsızlanan Everest My Lord'tur. Ancak sonrasında eylemleri yapan kişi netliğini yitirir. Everest My Lord ve karısı karyola ya da su borusu gibi birer figüre dönüşür. Dolayısıyla "dil ve dolayısıyla

[4] Buraya kadar yazılan ve aralarında '/' işareti kullanılan her sözcük orijinal metinde alt alta yazılmıştır. Makalede fazla sayfa işgal etmemek için böyle kullanılmıştır.

[5] Buraya kadar yazılan ve aralarında '/' işareti kullanılan her sözcük orijinal metinde alt alta yazılmıştır. Makalede fazla sayfa işgal etmemek için böyle kullanılmıştır.

anlam sürekli parçalanır" (Esslin, 1999, s. 74). Özellikle ikinci perdede özne nesne ve yüklemin sıralı olduğu bir diğer ifadeyle gösteren gösterge bağının belirli olduğu cümleler sürekli tekrar eden eylem çekimleriyle bozulur. Güçbilmez "fiilin kendisinin gösterilmesi gereken sahnelerde fiil çekimlerinin" varlığından bahseder. Bu durumda "oyun kişilerinin ve hikâye zamanının yerini fiil çekimlerini yönlendiren kiplerin aldığını" söyler (Güçbilmez, 2011, s.55).

Yavaş yavaş kapıyı açar
NİÇİN
YORULDUKÇA
YORULUNUR
Yaşlı ve yorgun bir çehreyle
Yorulmuş muyum/yorulacak mıyım/yorulacağım/yorulacaklar/yoruldunuz mu/yorulmuşsa/ yoruldun mu/yorulmamalıysa/yorulmamalıysan/yorulmasalardı/ yorulmuştum/yorulmuşlardı/yorulmamışız/yorulmuştunuz/yorulanlar/yorulmaz/yorulma/yorulmadım/yorul/
YORULMAK (Burak, 2003, s. 30)

İkinci perdede kurulan anlatıda -örneklendiği gibi- bazen fiil çekimleriyle tekrarlar kullanılır bazen de özne değişimiyle aynı fiil tekrarlanır. Sevim Burak edebiyatını bir "tekrar edebiyatı" (2004, s. 10) olduğunu söyleyen Nilüfer Güngörmüş'ten hareketle bu tekrarların "gösterenden gösterene denetlenemez bir gönderim zinciri" (Altuğ, 2008, s. 236) kurduğu söylenebilir. Peyzaj metinde de böyle bir zincir söz konusudur. Stein peyzaj metinlerinde kelimeleri tıpkı Burak'ın yaptığı gibi tekrar eder. Böylelikle okur/seyirci zihninde oluşan gösteren-gönderge ilişkisi sürekli değişir. Stein'ın bunu yapmaktaki amacı okurla/seyirciyle o an orada oluşan manzarayı birlikte inşa etmektir. Bunun için de peyzaj metnin bir diğer özelliği anlatıyı sürekli şimdiki zaman içinde oluşturur.

Gertrude Stein peyzaj metinde seyirciyi dramatik anlatıdaki gerilimden özgürleştirmek ister. Ona göre bu gerilim dramatik metnin zamanı ile seyircinin zamanının eş olmayışından kaynaklanır (Stein, 1990, s. 60). Lehmann Stein'ın dramatik tiyatronun oluşturduğu gerilime karşı peyzaj oyunu geliştirdiğini söylemiştir. Lehmann'a göre bu gerilimin sebebi oyunun zamanının seyircinin zamanından başka bir zamanı işaret etmesinden kaynaklanmaktadır (2006, s. 63).

Lehmann'ın dramatik gerilim dediği şeye Stein "oyunun duygusal zamanı ile seyircinin duygusal zamanı" (akt: Çetin, 2013, s. 29) arasındaki uyumsuzluk der. Bunun teknik adı senkopal uyumsuzluktur. Senkopal uyumsuzluk seyirci ile sahne arasındaki duygusal bağı kesintiye uğratır ve sahne zamanı ile seyirci arasında eş zamanlı oluşunu engeller (Puchner, 2002, s. 102). Stein'a göre bir oyunda senkopal uyumsuzluk yaşanmamalıdır. Bir diğer ifadeyle seyirci izlediğinin ne önünde ne de arkasında kalmalıdır. Senkopal uyumsuzluğu oluşturan klasik dramatik yapıda temsiliyet estetiğiyle kurulan metinlerdir. Stein temsiliyete dolayısıyla sözün hiyerarşisine karşıdır. Zira sözün eylem tarafından temsil edilmesi sözün hiyerarşi kurmasıdır (Derrida, 2020, s. 312).

Temsiliyet estetiğiyle oluşturulan metinlerde sözün net bir anlam değeri vardır. Buna paralel sahnelenen dramatik metinlerde metnin taşıdığı bir öneri, anlam vardır ve izleyicinin bu öneriyi anlatıldığı gibi anlaması beklenir. Senkopal uyumsuzluk tam da bu yüzden oluşmaktadır. Bu durumu ortadan kaldırmanın tek yolu sözün net bir anlamı ileterek kurduğu yapıyı ortadan kaldırılmaktan geçer. Bunun için de sahne-seyirci zamanının eş zamanda kurulduğu yeni bir dil inşa edilmelidir. Stein bu önerisini teknik olarak dilde düzyazıyı ve şiirselliği iç içe kullanarak yapmıştır. Kurduğu cümleleri sonlandırmaz ve peş peşe çağrışıma

dayalı kelimeler kullanır. Stein'ın dili kurma biçimine *Four Saints in Three Acts (1970)* peyzaj metninden örnek verilebilir.

> Bir iki üç dört beş altı yedi tüm iyi çocuklar cennete gider bazıları iyidir ve bazıları kötüdür bir iki üç dört beş altı yedi. Azize Teresa, öküzlerin sürdüğü bir el arabasının içinde etrafta dolaşıyor.
>
> ...
>
> Aziz Ignatius'tan korkulmasına gerek yok.
>
> Aziz Ignatius planlara çok iyi uyum sağlayabilir ve mesafe ... (Stein, 1970: 57-58)

Stein'ın peyzaj metninde diyalog yapısı yoktur. Tüm metin yukarıdaki örnekte olduğu gibi sahne direktifi biçiminde yazılmıştır. Görüldüğü gibi dili hem düzyazı hem de şiirsel kullanmıştır. Bazı kelimelerin ya da cümlelerin göndergesi netken bazı cümlelerin net değildir. Bunun sebebi dil bilgisi kurallarına uyarak yazmamasıdır. Benzer işleyiş *Everest My Lord*'ta da izlenebilir.

> VAPORUN ARKASINDA DÜŞÜNCELİ BAKIŞLARLA
> KENDİSİNİ İZLEYEN
> BABASI
> BURNUNDA ÇIPA
> VAPOR
> DÜŞÜNÜR
> YOL
> DÜŞÜNÜR
> YEMEK ODASI
> DÜŞÜNÜR
> ...
> SON BİR SUAL
> NEDEN DÜŞÜNÜYORUZ? (Burak, 2003, s. 32)

Burak'ın dili kullanma biçimi Stein'ın kullanımına benzerdir. 'VAPORUN ARKASINDA DÜŞÜNCELİ BAKIŞLARLA KENDİSİNİ İZLEYEN BABASI' ifadesinin okur/seyirci imgeleminde oluşturduğu anlam nettir. Ancak sonrasındaki ifadeler iki farklı şekilde anlaşılabilir. Bunlardan biri düşünme eyleminin yola, yemek odasına, sandalyeye, koltuğa ve koltuk koluna atfedilmesi olabilir. Bir diğeri anlamı net olan 'babası düşünür' ifadesinin okur/seyirci imgeleminde yemek odası, sandalye, koltuk ve koltuk kolu gibi nesnelerle kesintiye uğratılmasıdır. Bu noktada hem göstergeler çoğalmış olur ve tekil anlam çoğullaşır hem de okur/seyirci 'şimdi ve burada' metnin/oyunun içine çekilir. Zira Derrida'nın da dediği gibi 'şimdi ve burada' kurulan metin 'şimdide' tüketilmeyi bekler zira hemen anlaşılmayı talep etmez (Glendinning, 2014, s. 63). Okur/seyirci zihninde bir anlam bozulurken eş zamanlı olarak bir diğer anlam kurulur. Gösterenler ile gösterilenler sürekli yeni kombinasyonlarla bir araya gelirler, birbirlerinden koparlar ve tekrar bir araya gelirler. Anlam gösterenler zincirinde 'şimdi ve burada' sürekli yapılanır ve yıkılır. Bunun bir diğer örneği de üçüncü perdededir. İkinci perdenin sonunda kim olduğunu düşünen ve bir türlü bulamayan yazar(!) üçüncü perdede her bir ifadenin dipnotla açıklandığı bir 'masal' anlatır. Ancak masal olduğu söylenen bu ifadelerde yine bir bütünlük yoktur.

Bruxelles Royal Palace Paris'teki ilk Almanlar kıza doğru ilerlerler[6] Napoléon III kılıcını teslim ederken gülmekten katılır[7]

Bir Alman ZEPPELİN'i tarafından bombalanarak yanmış bir Anvers evi can havliyle yakasına yapışır[8]

Savaş esnasında yıkılmış harap edilmiş DRİNA KÖPRÜSÜ eldivenini giyer[9]

Güçlü Fransa'nın üzerine çekilen Alman Bayrağı elini çekmeye çalışır[10] (Burak, 2003, s. 35).

'Masalda' tarif edilen her bir eylem dipnotta verilen açıklamada tam zıddıyla tarif edilir. Bu noktada *Everest My Lord*'un birinci perdenin sonunda aradığı gerçek iyice sorunlu hale gelir. Zira üçüncü perdedeki her bir ifade dipnotla örnekte gösterildiği gibi yanlışlanır. Bu durum okurda/seyircide anlamın oluşumunu iç içe geçmiş kübik perspektifler olarak tarif eden ifadeyi somutlaması açısından iyi bir örnektir. Bunun yanında okur/seyirci imgeleminde belirecek eş zamanlı imgelerde dil artık "rölantide" (Glendinning, 2014, s. 40) çalışır hale gelir. Araba, motoru rölantide olduğunda ilerlemez. Benzer şekilde dil de rölantideyken anlatı ilerlemez. Fakat rölantide olan motor yine de çalışır. Dolayısıyla dil de rölantideki motor gibi sürekli yeni ifadeler üretir. *Everest My Lord* metninde dilin ürettiği yeni ifadeler Burak'ın dili gramer yapısını deforme ve tekrar ederek kullanmasıyla okur/seyirci imgeleminde birikim oluşturur. Fenomenal olayların betimlenmesiyle okur/seyirci imgeleminde, göstergeler bolluğundan bir öbekleşme oluşur. Dilin sürekli devinmesiyle okur/seyirci zihninde oluşan öbekleşme Stein'ın uçaktan baktığında gördüğü yeryüzü gibi "birbiri içinde devinen anlam manzaraları (Dubrick,1990, s. 67)"na paralel düşünülebilir.

Burak metinlerini peyzaj metinde devinen anlam manzaralarını destekler biçimde oluşturur. Yazılarını daktilodan birden çok kopya halinde çıkarır, keser ve birbirine farklı şekillerde iğneler (Burak, 1990 s. 34). Yaptığı bir nevi montaj çalışmasıdır. Burak'ın montajlarına *Everest My Lord* özelinde bakıldığında her bir perdenin birbiriyle yer değiştirebileceği dahası ikinci perdede betimlenen olayların da birbiriyle yer değiştirebileceği fark edilir. Bunlar Stein'ın uçaktan baktığında yeryüzünde gördüğü peyzaj parçalarını hatırlatır ve peyzaj metnin kurulum stratejileri ölçeğinde okur/seyirci ile oyun arasında bir eş zamanlılık sağlar ve bu eş-zamanlılıkta "her zaman anlaşılacak başka bir şey var"dır (Glendinning, 2014, s. 42). Stein metin/sahne ile okur/seyirci arasındaki senkopal uyumsuzluğu gidermek için dili eş zamanlı kullanır. Burak ise "her cümlenin kendi anlattığı anlamdan başka bir anlama geldiğini" (Burak, 1990, s. 34) keşfetmiştir. Bu noktada "değişmenin, çürümenin, çift anlamlılığın kelimelerin içinde kendiliğinden var olduğunu" (Burak, 1990, s. 34) hisseder ve bu durumu yazım biçimiyle dışa vurmak ister. Burak'ın metinlerinde anlaşılacak olan iletilmez, oluşturulur. Dil bundan sonra bir aktarım aracı değildir. Artık dil sayesinde bir şeyler anlaşılmamalı, bir şeyler duyumsanmalıdır. Böylelikle anlam biricik, yalnız o cümleye içkin bir hal alır (Berstein, 1990, s. 59). Anlam Artaud'nun dediği gibi yazarın kafasında oluşmaz, gerçek uzamda yani okurun/seyircinin zihninde oluşur (Artaud, 1993, s. 98). Bundan sonra sabit bir anlama karşılık gelmeyen dil seyircisinin dahliyle anlam kazanır. Nihayetinde Burak'ın oluşturduğu yeni yazım biçimi tam da bu benzerliklerle peyzaj metnin kurulum stratejilerinden olan sürekli şimdiki zaman kullanımı ile örtüşür.

Peyzaj metnin bir diğer kurulum stratejisi ilişkiselliktir. Sürekli şimdi içinde kimliği parçalanmış figürler belirli bir mekânı oluşturamazlar. Böyle olunca mekân yerini uzama bırakır. Uzam içinde dağılan figürler seyircisiyle özdeşlik kur(a)mazlar. Zira Stein'ın dediği gibi peyzaj metin seyircisiyle bir ilişki kurmaz ama seyircisi peyzaj metinle bir ilişki kurar (Stein, 1990, s. 74). Seyircinin sahnedeki olayla ya da oyun kişisiyle özdeşlik kurabilmesi için onunla tanıdıklık ilişkisi geliştirmesi gerekmektedir. Bunun için de sahnedeki olayın

[6] Bruxelles Royal Palace Paris'teki ilk Almanlar geri geri giderler
[7] Napoléon III kılıcını teslim etmek istemez
[8] Bir Alman ZEPPELİN'i tarafından bombalanarak yanmış bir Anvers evi can havliyle sarıldığı yakayı bırakır
[9] Savaş esnasında yıkılmış harap edilmiş DRİNA KÖPRÜSÜ eldivenini çıkarır
[10] Güçlü Fransa'nın üzerine çekilen Alman Bayrağı elini çekmeyerek öpmesi için avucuna bırakır

mevcut yaşamda karşılığı olmalıdır. Tanıdıklık ile Stein'ın kastettiği "gittikçe gelişen tanıdıklık" (progressive familarity) seyirci ile oyun arasında zaman içinde oluşur. Eğer oyun (seyirciye göre) yabancı bir dildeyse seyirci olay dizisi ve diyalogları takip edemez. Böyle olunca 'tanıdık gelme' ihtiyacı oluşur. Oyundan seyriciye oyunun tanıdık gelmesini sağlayan unsurlar, göstergeler çıkarılırsa seyirci zaten oyunu anlamak gibi bir kaygıya düşmez ve bir şeyi anlama ihtiyacı olmadan uzamda yayılır (Bowers, 2002, s. 125).

Seyircinin oyunu izlerken gittikçe gelişen tanışıklıkla oluşan tanıdıklık duygusu izlediği oyundaki zamanın lineer ilerlemesiyle oluşur. Zira olayların lineer çizgide ilerlemesi olayların belirli bir mekânda geçmesi demektir. Peyzaj metinde oluşan manzara parçalarındaysa nedensellik gözetilmez. Böyle olunca belirli bir zamandan da bahsetmek mümkün değildir. Seyirci olayları çizgisel sıralamayla görmez, tüm manzarayı panoramik bakışla aynı anda, eş zamanda görür. *Everest My Lord*'ta üç perdenin de kuruluş biçimi birbirinden farklıdır. Birinci perde soyut bir diyalog düzeniyle, ikinci perde Türkçe gramer yapısının tamamen ihlal edildiği şekilde ve üçüncü perde her bir cümlenin kendi içinde zıt ifadesinin de olduğu bir düzende yazılmıştır. Artık bu noktada seyirciden gördüklerini anlaması beklenmez gördükleriyle hemhal olması, onları kavraması beklenir. Bu yüzden *Everest My Lord* seyircisinden oyuna panoramik bir kavrayış geliştirmesini bekler. Zira peyzaj metindeki panoramik kavrayış sürekli şimdiki zamanda oluşur ve kendiliğindendir. Bu durum bir manzaraya bakanın baktıklarını çizgisel sıralamayla görmemesi, her şeyi aynı anda görmesi dahası kavrayabilmesi demektir. Burada duyusal bir durum söz konusudur. Bir olayı, durumu kavramak o durumla derin bir ilişki kurmak demektir. Peyzaj bir metni izleyen seyirci aslında sahnede oluş'an anları izler. Bu noktada peyzaj oyun özelinde seyirciden talep edilen bütüncül bir bakıştır. *Everest My Lord*'ta oluşan bütünsellik de böyle bir bakıştan beslenir. Birinci perdenin başında gerçeklikten kopan Lord oyunun sonunda tüm oyun boyunca istikrarını bozmadan onu takip eden Yazarın Gölgesine dönüşür. Bu dönüşüm zaten baştan beri Yazarın Gölgesi haricinde hiçbir figürün var olmadığı, görünen her şeyin yazarın gölgesinin bir tasarısı olduğu şeklinde yorumlanabilir. Öte yandan oyun boyunca varoluş istikrarını koruyan tek figür ancak bir gölgedir. Seyircinin olan biteni kavraması ya da duyusal olarak algılaması için uzamda yayılan olgusallıkları anlamaya değil duyumsamaya çalışması gerekir. Zira bu da metnin kurduğu ilişkisellik sayesinde olur. Peyzaj metinde ilişkiselliğin temel belirleyeni oyundaki tüm öğelerin hiyerarşisiz bir aradalığıdır. Okurun/seyircinin bakışını Sevim Burak'ın Lord'un salonundan hizmetçi odasına oradan karyolaya karyoladan tekrar odanın içine, mutfağa, yemek odasından çocuğun altı yaşındaki bir anıya oradan babasına ve babasından da yine evin içine çekmesi tüm öğelerin hiyerarşisiz bir aradalığına örnek verilebilir. Bu ögelerin arasındaki hiyerarşizliğin nedeniyse merkezsizliktir. Zira peyzaj metinde ilişkiselliği besleyen en önemli unsurlardan biri merkezsizleşmedir. Merkezsizleşme aynı zamanda odaksızlaşmayı doğrur. Merkezsizleşmenin dolayısıyla odaksızlaşmanın olduğu peyzaj metinde seyircinin bakışı yazar/yönetmen tarafından yönlendirilmez. Aksine seyirciden sahnedekini bütüncül kavraması beklenmektedir. Stein betimleme yaparken doğrudan bir dil kullanmaz, dolaylı bir dil kullanır. Kastettiği şey ile etkileşimde olan diğer şeyleri betimler. Stein'ın bu betimleme tarzı şu örnekle somutlanabilir.

> kapı/anlıyordum/kilit/anlamıyordum/vitray/anlamıyordu/pencereler/anlamayacaklardı/çerçeveler/anlasaydı/genç kız anlayacak/bitkiler/anlar/nota defteri/anlaşılır/piyano/anlaşılır/kütüphane/anlatır/delikanlı/anlaşılabilir/ev sahibi anlamaz/ (Burak, 2003, s. 31).

Burada kapı, kilit, vitray, genç kız, bitkiler ile içinde bulunulan atmosfer betimlenmektedir ama aynı zamanda kurulamayan bir iletişim söz konusudur. Bu atmosferde adı geçen öğeler tek olarak yokturlar ancak manzaranın içindeyken varlıklarından bahsedilebilir. Bu öğelerin ilişkiselliklerin seyirci zihninde oluşumu Filozof Gilles Deluze'un 'içkinlik düzlemi' ifadesiyle anlaşılabilir.

Deluze, zaman imgesini saf akış içinde tanımlamıştır (Gontarski, 2015, s. 127). Peyzaj metindeyse zaman Deluze'un kastettiği bir saflıkta değildir. *Everest My Lord'*taki parçalanmış görüntüler gibi zamanın saf akışını bozar. İşte Deluze bu durumu içkinlik düzlemi diye ifade eder. Zira içkinlik düzlemi zamanın saf akışında kesintisiz sürüklenmek değildir. Aksine sürekli şimdiki zamanda olunduğunu bir diğer ifadeyle o an orada olunduğunu seyircinin duyumsamasıyla mümkündür (Gontarski, 2015, s. 132). Seyirci için bu duyumsama elbette bir derinlik getirir. Fakat bu derinliği seyirci ancak kendi alımladığı, duyumsadığı ölçüde kurabilir.

Peyzaj metnin seyirci zihninde eş-zamanlı görüntüler oluşturduğu ve bunların çoklu perspektifle meydana gelen kübik biçimleri hatırlattığı söylenmişti. *Everest My Lord*'ta perdelerin birbirinden farklı olması bunun yanında perdelerdeki tekrarlarla kurulan anlatının kesintiye uğratılması Özçınar'ın oluş içinde değişen bir şeyin değişirken olmakta olduğu şeyi de değiştirmesi ifadesini somutlayabilir. Zira birbiri içinde sürekli metinde bağlantılar sabitlenmez. Deluze'un kavramlarını sinemada işleten Meral Özçınar oluş'u iki heterojen birimin birbirini karşılıklı yersizyurtsuzlaştıran olarak tanımlar (Özçınar, 2021, s. 198). Özçınar'ın bu tanımlamasına *Everest My Lord*'un için üçüncü perdesinde her ifadesi zıddıyla anlatılan masaldan örnek verilebilir. Zira masal anlatırken kullanılan her ifade bir diğerinin karşıtıdır. Bu da heterojen bir karşıtlık oluşturur. Heterojen karşıtlıklar seyirci zihninde oluşan anlamın kaybolmasına ve ardından yeni bir anlamın oluşmasına yol açar. Nihayetinde seyirci verili anlamı bulamaz zira yoktur ancak anlamı sürekli bir ilişkisellikte arar.

Sonuç

Everest My Lord Türkiye'deki tiyatro metinleri içinde neredeyse en ayrıksı olanıdır. Bu ayrıksılığı klasik dramatik yapının gözettiği temsil estetiğini yıkmasından kaynaklanmaktadır. Burak *Everest My Lord*'ta temsil estetiğini iki yönlü yıkmıştır. Birincisi içeriktir. *Everest My Lord*'taki gerçeklik zemini şüphelidir. Zira oyun boyunca *Everest My Lord* gerçek olanı sorgular. Gerçekliğin sorgulanışıyla temsilin ihlal edilmesi oyuna biçimsel olarak da yansır. İlk perdedeki soyut diyalog düzeni sonraki perdelerde yerini geniş zamanda kimin söylediği belli olmayan sahne direktifi gibi monologlara bırakır. Dolayısıyla oyun içinde karakter/özne yavaş yavaş parçalanır. Bunu yanında Türkçe dilbilgisi kuralları ihlal edilir. Fiiller farklı zamanlarda çekilir. Burak noktalama işaretlerini nadiren kullanır. Türkçe dilbilgisi kurallarına uyarak yazdığı cümleleri seçtiği kelime tekrarlarıyla kesintiye uğratır. Bu noktada oyun dramatik yapıda olduğu gibi art zamanlı bir düzlemde ilerlemez. Bahsedilen kelime ve cümle öbeklerinin kullanımı oyunu eş-zamanlı düzlemde oluşturulan bir atmosfer betimlemesine dönüştürür. Temsil estetiği artık sekteye uğramıştır. Dolayısıyla artık aktarılan olaylardan bahsedilemez, betimlenen olgusallıklardan bahsedilebilir. Seyircinin izlediği bu olgusallıkların dış dünyada birebir karşılığı yoktur. Zira temsil estetiğinin belirleyeni gösteren gösterilen ilişkisi bozulmuştur ve artık olaylar arasındaki bağlantı neden sonuç zinciriyle birbirine bağlanmaz. Metindeki her bir gösteren her bir seyirci için başka ve sürekli değişen bir anlama sahiptir. Anlam hiç durmadan çoğullaşır ve çoğullaşan anlamı yaratan olgusallıklar birbirleriyle ilişkisellik içindedir. *Everest My Lord* bahsedilen bu özellikleriyle karakterin dağıldığı, olgusallıkların eş zamanlı oluştuğu ve bu olgusallıkların birbirine ilişkisellik ile bağlandığı peyzaj metinle benzerlikler taşır. Nihayetinde büyük olasılıkla peyzaj metnin atası Gertrude Stein'ın yazma biçiminden habersiz olan Sevim Burak'ın bu oyunu 1900'lerin başında Gertrude Stein'ın dramatik metne karşı geliştirdiği peyzaj metnin özelliklerine benzerliği açısından bir peyzaj metin örneği olarak kabul edilebilir.

Hakem Değerlendirmesi Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması Yazar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.
Finansal Destek Yazar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

Peer Review Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest The author have no conflict of interest to declare.
Grant Support The author declared that this study has received no financial support.

Yazar Bilgileri / Author Details
Zeynep Erdal
[1] Ordu Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Tiyatro Bölümü, Ordu, Türkiye
0000-0002-7442-4792 zzzeyneperdalll@gmail.com

Kaynakça | References

Altuğ, T. (2008). *Dile gelen felsefe*. YKY Yayınları.

Anderson, S. (1990). *The work of Gertrude Stein*. Richard Kostelanetez (Eds.), *Gertrude Stein advanced: an antropology of chritisim* (pp. 1-4). Mc Farland Press.

Artaud. A. (1993). *Tiyatro ve ikizi*. (B. Gülmez, Çev.). YKY.

Baker, U. (2014). *Sanat ve arzu*. İletişim Yayınları.

Belkıs, Ö. (2009). Sevim Burak'ın oyun metinlerinde kadınlar, *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, (14), 28-44.

Bernstein, C. (1990). Inventing wordness: Gertrude Stein's phiosophical investigations. Richard Kostelanetez (Ed.), *Gertrude Stein advanced: an antropology of chritisim* (pp. 57-63). Mc Farland Press.

Bowers, J. P. (2002). The Composition That All The World Can See: Gertrude Stein's Theater Landscapes. Elinor Fuchs & Uno Chaudhuri (Eds.). *Land/Scape/Theater* (pp. 121-144). Michigan Press.

Burak, S. (1990). *Mach I'den mektuplar*. Logos Yayınları

Burak, S. (2003). *Everest my lord*. YKY.

Carlson, M. (2008). *Tiyatro teorileri*. (Eren Buğlalılar & Barış Yıldırım, Çev.). De-Ki Yayınları.

Chaudhuri, U. & Fuchs, E. (2002). Introduction: Land/Scape/Theory and the New Spatial Paradigm. Elinor Fuchs & Uno Chaudhuri, (Eds.), *Land/Scape/Theater* (pp. 1-11). Michigan Press.

Çeber Toksoy, D. (2016). *Logostan manzaraya: metnin görsel dramaturgisi*. (Tez no: 437342) (Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi). Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi

Çetin, F. (2013). *Continuous present in Gertrude Stein's plays.* (Tez no: 340496) (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü). Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi

Derrida, J. (2020). *Yazı ve fark*, (P. Burcu Yalım, Çev.). Metis Yayınları.

Dubrick, R. K. (1990). Two types of obscurity in the writing of Gertrude Stein. Richard Kostelanetz, (Ed.) *Gertrude Stein advanced: an antropology of chritisim* (pp. 63-85). Mc Farland Press.

Erdal, Z. & Ünlü, A. (2023). Kübist resim ile değişen temsil estetiğinin Gertrude Stein'in 'Four Saints in Three Acts' (Üç perdede dört aziz) metnine etkisi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi. (36). 29-45.

Esslin. M. (1999). *Absürd Tiyatro*, (Güler Siper, Çev.). Dost Kitabevi.

Florenski, P. (2017). *Tersten perspektif*, (Yeşim Tükel Kılıç, Çev.). Metis Yayınları.

Fuchs, E. (2003), *Karakterin ölümü*, (Beliz Güçbilmez, Çev.). Dost Kitabevi.

Glendinning, S. (2014). *Derrida,* (Nurse Örge, Çev.). Dost Kitabevi.

Gontarski, S. (2015). Samuel Beckett and the 'ıdea' of theatre: performance through Artaud and Deluze. Dirk Van Hulle, (Eds.). *Beckett matters: essays on Beckett's Late Modernism* (pp.126-142). Cambridge University Press.

Güçbilmez, B. (2011). Sevim Burak'ı Artaud ile okumak, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. (2). 47-60.

Güçbilmez, B. (2016). *Zaman-zemin-zuhur: gerçekçi Türk tiyatrosunda minyatür kurgusu*. Deniz Kitabevi.

Güngörmüş, N. (2004). *"O bilhassa kendini belli etmedi", bir usta bir dünya: Sevim Burak*. YKY.

Johansen, T. K. (2015). The two kinds of end in Aristotle. David Ebrey, (Eds.), *The view from The Anima, Theory and Practice in Aristotele's Natural Science* (pp. 119-136). Cambridge University.

Karacabey, S. (2006). *Modern sonrası tiyatro ve Heiner Müller*. De-Ki Yayınları.

Karatani, K. (2011). *Derinliği kesfi: Japon edebiyatının kökenleri*. (Devrim Çetin Güven & İnan Öner, Çev.). Metis Yayınları.

Kasap, N. (2018). Sunuş. *Alice B. Toklas'ın Özyaşam Öyküsü* (s.1-14). Metis Yayınları.

Lehmann, H-T. (2006). *Postdramatic theatre*, (Karen Jurs-Munby, Çev.). Routledge.

Lehmann, H. T. (1997). From logos to landscape: text in contemporary dramaturgy, *Performance research: a journal of the performing arts*. Routledge, Vol. 2(1), 55-60.

Nişanyan. S. (2022). Paysage. Nişanyan Sözlük. Alıntılama tarihi: ocak 16, 2025, https://www.nisanyansozluk.com/kelime/peyzaj

Orion. (2016). Düşüncelerin resmi: Atina okulu. *Home writings*. https://orionunevi.weebly.com/writings/dusuncelerin-resmi-atina-okulu

Özçınar, M. (2021). *Deluze ve sinema*. Cem Yayınevi.

Panovski, E. (2017). *Perspektif-simgesel bir biçim*. (Yeşim Tükel Kılıç, Çev.). Metis Yayınları.

Puchner, M. (2002). *Stage fright: modernism, anti-theahtricality and drama*. John Hopkins University Press.

Sezer, C. (1993). *Kübizm'de çizgisel düzenlemeler üzerine bir araştırma*. (Tez no: 30599). (Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü). Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.

Sitrin, C. (2014). Makind sense: decoding Gertrude Stein, https://www.bu.edu/writingprogram/journal/past-issues/issue-6/sitrin/

Stein, G. (1970). Four saints in three acts. *Operas & Plays* (pp. 41-86). Station Hill Press.

Stein, G. (1990). Plays. *Look at me now and here I am: writings and lectures 1909-45* (pp. 59-83). Penguin Books.

Stein, G. (2019). *Picasso*, (Kaya Özsezgin, Çev.). Dadalus Yayınları.

Stein, G. (2021). *Hassas düğmeler*, (Yasin Öner, Çev.). Dedalus Kitap.

Şener, S. (2006). *Dünden bugüne tiyatro düşüncesi*. Dost Kitabevi.

Terlemez, A. S. (2018). *Samuel Beckett'in adlandırılamaz tiyatrosu*. (İsmet Birkan, Çev.). Epos Yayınları.

Yüksel, A. (2012). *Samuel Beckett tiyatrosu*. Habitus Kitap.

Görsel Kaynakça

Şekil 1. https://pavlopoulos.wordpress.com/2011/04/27/reverse-perspective-in-christian-iconography/

Resim 1. Raphael rooms. (2024, 25 Ekim). *In Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Raphael_Rooms#Stanza_della_Segnatura

Resim 2. Avgikos, J. (2023). Pablo Picasso, Accordionist. https://www.guggenheim.org/artwork/3426