Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Sciences

Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 6, Sayı: 42, Ekim 2019, s. 201-215

ISSN: 2149-0821 Doi Number: <http://dx.doi.org/10.29228/SOBIDER.39496>

Dr. Öğr. Üyesi Gülşah DURMUŞ

Istanbul Aydın Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe Öğretmenliği Programı

gulsahdurmus@aydin.edu.tr

BEN, MİMAR SİNAN! TEK PERDELİK OYUNUNUN BENJAMIN ROLAND LEWIS VE GUSTAV FREYTAG'IN GÖRÜŞLERİ İŞİĞİNDA ÇÖZÜMLENMESİ¹

Bu çalışmada Turgut Özakman'ın Ben, Mimar Sinan! adlı tek perdelik oyunu Gustav Freytag tarafından Dramanın Tekniği/ *The Technique of Drama* (1863) kitabında ortaya konulan, beş bölüm ve üç krizden oluşan yapısal metin çözümleme tablosu olan Freytag Piramidi ile Benjamin Roland Lewis'nin *Çağdaş Tiyatroda Tek Perdeli Oyunlar/ Contemporary One-Act Plays* kitabının giriş bölümünde yer alan tek perdelik oyunların ana özelliklerinin belirlenmesine ilişkin veriler ışığında çözümlenmiştir. Freytag Piramidi'nin sekiz temel aşaması; *serim, kışkırtıcı etki, yükselen eylem, zirve, trajik etki, düşüş, son askıda kalma ya da merak etkisi* ve *yıkım* iken Lewis'nin ortaya koyduğu görüşler, *tek perdelik oyunların konusu ve tek perdelik oyunların tekniği [karakter, olay örgüsü (giriş, gelişme ve sonuç), diyalog, sahne işçiliği ve sahne yönetimi]* temel başlıkları etrafında şekillendirilmiştir. Çözümleme işleminin ardından elde edilen veriler ışığında eserin Freytag Piramidi'nin zirve basamağı ile sona ulaştırıldığı ve Lewis tarafından ortaya konulan verilerle uyumlu bir yapılanış sergilediği sonucuna ulaşılmıştır.

Gustav Freytag, 1863'te yazdığı *Die Technik Des Dramas/ Dramanın Tekniği* adlı kitabında Aristoteles'in prensiplerini kendi çağının tiyatrosuna bakarak yorumlama ve geliştirme çabasına girmiştir. Kendisinin en gelişmiş örnekler olarak gördüğü Shakespeare, Goethe, Schiller ve Lessing gibi yazarların eserlerini bu bakışla analiz etmeye yönelmiştir. Bu

¹ Bu çalışma, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalında Dr. Öğr. Üyesi Taner NAMLI danışmanlığında hazırlanan “Kısa Oyun ve Cumhuriyet Dönemi Kısa Oyun Çözümlmeleri (1980- 2000)” başlıklı ikinci doktora tezinin “Tek Perdelik/ Kısa Oyun Çözümlmeleri” bölümünden hareketle oluşturulmuştur.

çalışması, dramayı oluşturan yapısal özelliklere merkezi bir önem atfetmesi açısından öne çıkmaktadır. Freytag'ın drama yapısı çözümlemesinin sonucu olarak üçgen bir şemaya indirgeyerek ortaya koyduğu yapısal model, Freytag Piramidi ya da Freytag Üçgeni olarak anılmaktadır. Batı dili ve edebiyatı analizinde önemli bir referans olmuş bu şema, sadece tiyatro alanında kalmayıp roman, öykü, film senaryosu gibi farklı alanlardaki eserler için bir analiz ölçütü olmuştur. Freytag Piramidi beş bölüm ve üç krizden oluşmaktadır (Esen 2014: 54- 67): *Serim, kıskırtıcı etki, yükselen eylem, zirve, trajik etki, düşüş, son askıda kalma ya da merak etkisi, yıkım*.

Benjamin Roland Lewis tarafından 1922 yılında yazılan *Çağdaş Tiyatroda Tek Perdeli Oyunlar/ Contemporary One- Act Plays* adlı eser ise önsöz hariç üç bölümden meydana gelmektedir. Birinci bölüm, öğretmen ve öğrencilere yol gösterici olması amacıyla yazılmış tanıtım niteliğinde bir giriş bölümüdür. Bu bölümde, dramatik özel bir tür olarak değerlendirilen tek perdelik oyunların incelenmesinde kullanılabilecek yeni bir yaklaşım önerisinde bulunulmuş ve tek perdelik oyunların dramatik çözümlemesi ile temel yapıları, seçilen on sekiz eserden yeri geldikçe örnekler de verilerek şu iki ana başlık altında ele alınıp değerlendirilmiştir: *tek perdelik oyunların konusu ve tek perdelik oyunların tekniği [karakter, olay örgüsü (giriş, gelişme ve sonuç), diyalog, sahne işçiliği ve sahne yönetimi]*. İkinci bölüm, tek perdelik oyun metinlerine ayrılmış, bu bölümde on sekiz yazara ait tek perdelik oyun metinlerine yer verilmiştir. Eserin üçüncü bölümünü ise dört farklı ölçüte göre düzenlenmiş bibliyografyalar oluşturmaktadır.

Metin çözümleme sürecinde hem Lewis hem de Freytag tarafından ortaya konulan temel elementler hakkında detaylı bilgi verileceğinden burada her iki araştırmacının ortaya koyduğu metin merkezli yapısalcı metin çözümleme unsurlarının sadece ismen anılması ile yetinilmiştir. Yapılan bu kısa açıklamanın ardından Ben, Mimar Sinan! metninin çözümlemesi sürecine geçilebilir.

Ben, Mimar Sinan!²

² Yazarlık hayatı boyunca gençlere özel bir önem veren Turgut Özakman; biri ilk kez 1983 yılında sahnelenen Ah Şu Gençler, diğeri ise 1988 yılında sahnelenen Ben, Mimar Sinan! olmak üzere iki gençlik oyunu kaleme almıştır. 1987 yılında göstermecii oyun anlayışıyla yazılan ve tek kişilik bir anlatı niteliği taşıyan Ben, Mimar Sinan!; 1988 yılının UNESCO tarafından Mimar Sinan Yılı ilan edilmesi vesilesiyle, ilk kez 13 Kasım 1988'de, Kerim Afşar yönetiminde, Devlet Tiyatrolarının Çocuk ve Gençlik Tiyatrosu birimince sahnelenmiştir. [B]üyük Osmanlı mimarı Mimar Sinan'ın yaşam öyküsünden hareketle büyük bir sanatçının taşınması gereken temel nitelikleri ortaya koymaya çalışan oyun, genç seyircilere Mimar Sinan'ın sanat anlayışını anlatmak, bu sanat anlayışının arka planındaki düşünüş biçimini göstermek amacıyla yazılmıştır (Çağlar 2010: 63, 264, 478, 505, 602). Oyunun yazılış amacı, Akdenizli Çelenk tarafından "Gençlere ulusal kültürümüzü sevdirek tanıtmak" şeklinde ifade edilmiştir (1999, 355).

Yazarın toplu oyunlarının basılması süreci, 1991 yılı Ekim ayında, ilk olarak Ah Şu Gençler, Töre ve Ocak adlı oyunlarının *Toplu Oyunları 1* başlığı altında Mitos Boyut Yayınevine yayımlanmasıyla gerçekleşir. İkinci kitap, 1992 yılı Haziran ayına kalır. *Toplu Oyunları 2* başlığı altında yayımlanan ikinci kitapta yazarın Sarıpınar 1914, Fehim Paşa Konağı, Resimli Osmanlı Tarihi, Bir Şehnaz Oyun adlı oyunları bulunmaktadır. Dizinin üçüncü kitabı, 1999 yılında aynı yayınevi tarafından yayımlanan *Toplu Oyunları 3* başlıklı cilt olur. Bu ciltte kısa oyunları [Hastane, (1959); Karagöz'ün Dönüşü, (1959); Kardeş Payı, (1966); Darılmaca Yok, (1969); Berberde, (1969)], gençlik oyunlarından biri [Ben Mimar Sinan!, (1987)] ve tek çocuk oyunu olan Ak Masal Kara Masal (1982) bir araya getirilir. 1999 Kasım ayında yayımlanan *Toplu Oyunları 4* başlıklı dördüncü ciltte Pembe Evin Kaderi ve Güneşte

Biyografik- belgesel tek perdelik oyun kapsamında değerlendirilebilecek olan eser, kısmen didaktik kısmen açıklayıcı (epik) bir tarzda oluşturulmuş/ kurgulanmıştır ve hatta eseri, alanyazında tek perdelik oyunların güçlü bir biçimde etkileşim hâlinde olduğu belirtilen, okul tiyatrosu bahsine dâhil etmek mümkündür.

Eserde kendisine tüm çağlara hükmeden çağlar ötesi bir özne niteliği verilen Mimar Sinan, olgunluk çağı görünümü ve giysileri içinde okur/ seyirci karşısına çıkar ve kendi yaşam öyküsünü adım adım yine kendisi anlatır. Anlatıcı özne konumundaki Mimar Sinan, eserde sesi duyulan tek ana karakterdir.

Adım adım gözler önüne serilen bu yaşam öyküsünün ana duraklarını/ durumlarını şöyle sıralamak mümkündür:

Mimar Sinan'ın 29 Mayıs 1490 tarihinde Kayseri'nin Ağırnas köyünde dünyaya gözlerini açtığı gün, İstanbul'un fethinin 37. yıldönümüdür.

Kendisinden önceye, sonraya ve ölüme hükmü geçen Mimar Sinan, eser boyunca gençlere sık sık “Sevgili gençler!”, “Gençler!” ya da “Değerbilir gençler!” (Özakman 2014: 141, 143, 155, 159) diye hitap ederek hayatını ve çağını anlatma sürecinde onları metnin “muhatap olunan özne”leri konumuna taşımayı amaçlar.

98 yıl yaşayan ve devlete 70 yıl hizmet eden Mimar Sinan, Yavuz Sultan Selim döneminde birkaç yıllık bir ön eğitimden sonra Acemi Ocağı'na alınmış ve burada ağırlıklı olarak marangozluk dersleri almıştır. Bir taraftan bu sanatı öğrenmeye gayret gösterirken bir taraftan da başkent büyük İstanbul'u tanımaya ve anlamaya çalışmaktadır.

Doğduğu küçük köyün ardından geldiği İstanbul'da bir imparatorluğun yüreğinde dolaştığını hisseden Mimar Sinan için her şey çok ilginçtir ancak onu özellikle kendisine çeken bir yapı vardır: Ayasofya.

İstanbul'un fethinin ardından camiye dönüştürülmüş eski bir Bizans kilisesi olan bu yapının kubbesinin büyüklüğü sayesinde Doğu Roma İmparatoru Justinianos, eski İsrail Kralı Süleyman'ın tapınağını yendiğini tüm dünyaya haykırmıştır. Ancak mühendislik ve mimarlığın inceliklerini öğrendikçe bu kadar büyük bir kubbenin bu kadar yükseğe oturtulabilmesini

On Kişi; 2000 yılı Mayıs ayında yayımlanan *Toplu Oyunları 5* başlıklı beşinci ciltte ise Duvarların Ötesi, Kanaviçe, Paramparça adlı oyunları yer alır. Sözü edilen çalışmaların daha sonraki yıllarda yeni baskıları da yapılır (Çağlar 2010: 65). Ben, Mimar Sinan!'ın ilk sahnelenme ve basılışına yönelik bilgiler, aşağıdaki tabloda gösterilmektedir:

Ben, Mimar Sinan! (Gençlik Oyunu)	İlk Sahnelenme:	13 Ekim 1988, Ankara Devlet Tiyatrosu. Yönetmen: Kerim Afşar
	Basılış:	<i>Toplu Oyunları 3</i> , Şubat 1999, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları. <i>Bütün Oyunları 3</i> , Temmuz 2008, Ankara: Bilgi Yayınevi. (2. Baskı, Kasım 2009).

olağanüstü olarak görmeye başlayan ve bunu başaran mimarlara saygı duymaktan kendini alamayan Mimar Sinan'ın yüreğini yaralayan başka bir husus vardır. Bazı yabancı mimarlar tarafından ifade edildiğine göre “İslam uygarlığı, hiçbir yerde, Ayasofya kubbesi gibi bir kubbe yapmayı başaramamıştır. Bu kubbe, üstünlüğümüzün kanıtıdır” (Özakman 2014: 143).

Bunun üzerine Mimar Sinan, eserde dört kez yinelenen bir leitmotiv olan eylemi gerçekleştirir ve büyük bir hışımla pergelini sahnedeki tezgaha saplar, pergelin üzerine bir an için kırmızı bir ışık düşer.

Metinde eğitim süreci hakkında gençlere bilgi vermeye kaldığı yerden devam eden Mimar Sinan, öğrenimi sona erince Yeniçeri ordusunda istihkâm subayı olarak görevlendirilmiş ve bu orduyla çeşitli savaflara katılarak pek çok Doğu ve Batı ülkesine gitmiştir. Bu süreçte hem savaşın gerektirdiği işleri yerine getirmiş hem karşılaştığı her binayı ve harabeyi bir ders gibi incelemiş hem de mimarlık üzerine pratiğini ilerletmeye çalışmıştır. Bilgiyle dolup taşmak üzere hissettiği bir zamanda kendisini göstermek amacıyla fırsat kollamaya başlamıştır. İlk fırsat eline 44 yaşında iken 1534 yılında geçmiştir [metinde bu yıl, ilk geçtiği yerde (Özakman 2014: 143) 1554 olarak gösterilmiştir oysa Mimar Sinan'ın doğum yılı olan 1490 yılına 44 eklenmesi ile 1534 yılına ulaşılır]. Burada gençlerin dikkatini çekmeyi ve onlara yeri gelmişken hemen bir mesaj vermeyi amaçlayan Mimar Sinan, 44 yaşın bazı insanların emekli olmayı düşündüğü bir yaş olduğuna işaret eder.

Mimar Sinan'ın eline geçen bu ilk fırsat şudur: Osmanlı ordusu 1534 yılında Van Gölü'nün batı yakasına ulaşmıştır. Ancak gölün diğer kıyısındaki şartlar, henüz belirsizdir. Vezir Lütfü Paşa, gölün doğu kıyısındaki durumun öğrenilebilmesi için Mimar Sinan'dan gemi yapmasını ister. Hiç sızlanmadan işe koyulan Mimar Sinan, karşılaştığı her zorluğu sabırla yenerek kısa zamanda üç gemiyi suya indirmeyi başarır. Adamlarıyla gölün doğu kıyısını keşfe çıkan Mimar Sinan, dönüşte izlenimlerini Lütfü Paşa'ya rapor olarak sunmuş ve böylelikle Van Kalesi'nin kısa sürede düşmesini sağlamıştır.

Hiçbir çabanın boşa gitmeyeceğine inandığını belirten Mimar Sinan, dört yıl sonra yaşadığı olayların bu inancını doğruladığını belirtir. 1538'de Osmanlı ordusu, Kanuni Sultan Süleyman yönetiminde bu kez Batı'ya sefere çıkar. Ordunun Prut nehrinden kuzeye geçebilmek için bir köprüye ihtiyacı vardır. Lütfü Paşa, Kanuni'nin huzuruna çıkarak bu köprüyü yapabilecek mimarın Mimar Sinan olduğunu belirtir ve padişah'tan bu görevin Mimar Sinan'a verilmesini talep eder. Mimar Sinan'a göre işte bu an, bunca yıllık çalışmasının ve sabrının meyvesini toplayacağı saat çalmıştır. Köprüyü on üç (13) günde tamamlayan Mimar Sinan, böylece ordunun nehrin karşı tarafına geçmesini başarmıştır.

Bu seferden geri dönerken müjdeli bir haber daha alınmış; Barbaros Hayrettin Paşa, Preveze'de 600 kişiden oluşan haçlı donanmasını yenmiştir. Preveze Deniz Savaşı ile kendisinin Prut'ta elde ettiği başarı arasında bir bakışlılık bulan Mimar Sinan, kurmuş olduğu bu analogi yoluyla gençlere bilgisi, azmi ve çalışkanlığı ile Prut'ta asıl yendiği şeyin kendi talihi olduğunu bildirir.

Bu başarıdan iki yıl sonra, 1540 yılında, bir Azeri Türkü olan mimarbaşı Acem Ali Ağa vefat eder. Dönemin sadrazamı Lütfü Paşa, padişaha mimarbaşılık görevi için Mimar Sinan'ı önerir ve padişah da bu öneriyi kabul eder. Böylece Mimar Sinan, 50 (elli) yaşındayken o sırada en görkemli dönemini yaşayan Osmanlı Devleti'nin mimarbaşı olmuştur.

Gençlere aşlamak istediği temel değerlerden biri de vefa olan Mimar Sinan, her şeyini borçlu olduğu asker ocağından –artık dönemin mimarbaşı olarak görev yapacağı için- ayrılmak zorunda kalışının üzerinde bıraktığı hüznü de onlarla paylaşır. Ancak bu hüznü, onu yeni görevine adapte olmaktan, sanatını gösterebileceği her işe şevkle koyulmaktan alıkoymaz. Tam aksine bu hüznü eşlik eden *yeni görevinde daha da başarılı olacağına dair sezgisi*, askerlik sürecine yansıyan titizliğini yeni işine aktarmasına vesile olur. Aynı heyecan ve coşkuyla Kanuni Sultan Süleyman, II. Selim ve III. Murat dönemlerinde mimarbaşı olarak görev yapar. Bu dönem, tarihçilerin “Türk Yüzyılı” olarak adlandırdıkları XVI. yüzyıldır.

Tarihçilerin bu iddiasını destekler biçimde döneminin önemli sanatçıları ismen anan ve eserlerinden alıntılar yaparak onlara doğrudan gönderimlerde de bulunan Mimar Sinan, böylece okura/ seyirciye disiplinler ve sanatlar arası bir bakış açısına sahip, döneminin bu sahalarda en yetkin isimlerinin farkında bir mimarbaşı olduğunu hissettirir. Bu isimler; şair Baki ve Fuzuli, vitray ustası nakkaş İbrahim, büyük minyatür sanatçısı Matrakçı Nasuh, hattat Karahisarlı Ahmet Efendi, büyük İtri'nin müjdecileri olan besteciler Şeyh Abdülâlî ile Bahram Ağa, tarihçi Hoca Saadettin, Coğrafya bilgini Seydi Ali Reis, ünlü denizci ve harita uzmanı Piri Reis; Turgut Reis ve Barbaros Hayrettin Paşa'dır (Özakman 2014: 146). İsmen anılan söz konusu tarihî şahsiyetler/ kişiler ile metinler arasılık açısından dolaylı gönderim süreçlerine, yapılan alıntılar vasıtası ile de doğrudan gönderimlere başvurulmuş ve esere metinler arası bir derinlik kazandırılmıştır.

Bu dönemde imparatorluğun sınırları yaklaşık 15 milyon kilometre kareye ulaşmıştır. İmparatorluğun gücünün de bununla bakışımı bir biçimde doruğunda olduğunu belirten Mimar Sinan, Osmanlı Padişahı'nın Fransa Kralı'na hitap biçimini doğrudan alıntılama yoluna giderek bu iddiasını destekleyecek biçimde kullanır. Yazar, metninde doğrudan gönderimlere yer vererek böylelikle metinler arasılığın etki gücünden de yararlanmak istemiştir:

“Ben ki sultanlar sultanı, Akdeniz'in ve Karadeniz'in ve Rumeli'nin ve Anadolu'nun ve Karaman'ın ve Azerbaycan'ın ve Acem'in ve Şam'ın ve Halep'in ve Mısır'ın ve Kudüs'ün ve külliye diyar-ı Arap'ın ve Yemen'in ve dahi nice memleketlerin padişahı Sultan Süleyman Han'ım. Sen ki France vilayetinin kralı Françesko'sun!” (Özakman 2014: 147).

Bunun ardından okur/ seyirci, Mimar Sinan'ın ağzından mimarbaşılık görevinde kaldığı 48 (kırk sekiz) yıl içerisinde yaptığı eserleri öğrenir: 83 büyük cami, 50'den fazla küçük cami, 60 medrese, 31 konak, 19 türbe, 17 imaret, 15 kemerli su yolu, 7 okul, 3 hastane, 52 han ve hamam. Bu eserlerin Mimar Sinan tarafından belirtilen en önemli özellikleri, hiçbirinin planının ötekine benzememesidir. Buradan hareketle *Mimar Sinan'a göre nitelikli bir sanatçıda bulunması gereken temel özelliklerden biri de özgün olma gayretidir* sonucuna ulaşılabilir. Aynı zamanda Sinan, İstanbul'a bağlanıp da kalmamıştır. Eserleri; Mekke, Halep, Şam, Kırım, Sofya, Saraybosna, Budapeşte ve Yunanistan'a yayılmış, bunun yanında Anadolu'da da Edirne'den Erzurum'a kadar pek çok şehirde kendisinden bir iz, bir eser bırakmıştır.

Bu süreç içerisinde Sinan; sadece mimari ile ilgilenerek tek boyutlu kalmamış, hem pek çok sefere katılmış hem de sanatını geleceğe taşıyacak öğrenciler yetiştirmiştir. İstanbul'daki Sultan Ahmet Camisi ile Hindistan'daki Tac Mahal türbesinin mimarlarının kendi öğrencileri olduğunu okura/ seyirciye yine Mimar Sinan bildirir. Bu durum, onun bilgi konusunda kıskanç

ve bencil olmadığının, tam aksine bilimi birikimli olarak ilerleyen bir bayrak devir teslim süreci olarak değerlendirdiğinin göstergesidir. Sanatını ve deneyimlerini öğrencilerine aktaran Mimar Sinan, böylelikle geleceğe taşınarak ölümsüz olmayı arzu etmiştir.

Eserde üzerinde durulan temel değerlerden biri de *rakip ile güzel yarışmaktır*. Mimar Sinan, bu amaçla ilk göz ağrısı ve en büyük yürek yarası olan Ayasofya'yı kendi elleriyle onarır. Bunun nedenini onu “[b]ir gün yeneceksem, yerinde sapasağlam durmalıydı!” (Özakman 2014: 148) cümlesiyle itiraf eder. Bunun ardından eseri bir bütün olarak kendisi ile söyleşim içine sokan leitmotiv, ikinci kez okur/ seyirci karşısına çıkarılır: Sinan; pergeli çeker, bir daha saplar. Pergelin üstüne tekrar ilk saplanışta olduğu gibi kırmızı bir ışık düşer.

Eserin devam eden bölümlerinde Mimar Sinan, okura/ seyirciye üç önemli eserinin yaratılış öyküsünü adım adım anlatacaktır: *çıraklık eseri* (Özakman 2014: 148) Şehzade Camisi, *kalfalık eseri* (Özakman 2014: 154) Süleymaniye Camisi ve *ustalık eseri* (Özakman 2014: 155) Selimiye Camisi.

1542 yılında Estergon seferinden dönmekte olan Kanuni Sultan Süleyman, neşeli bir biçimde geldiği Edirne’de en sevdiği oğlu Şehzade Mehmet’in ölüm haberini alır. İstanbul’a gelince de Mimar Sinan’dan oğlunun anısına bir cami yapmasını emreder. Mimar Sinan, ilk büyük eseri olan Şehzade Camisi’ni beş yılda tamamlar ve onu çıraklık eseri olarak nitelendirir. İçinde her gece sekiz bin kandilin yanacağı bu caminin bulunduğu yer de ilerde Şehzadebaşı diye anılacaktır.

Başarılı olmanın temel sırlarından birinin büyük hayaller kurmaktan geçtiğini bilen Mimar Sinan, bu düşüncesini gençlerle paylaşmak için “Durmadan çeşitli binalar yapıyordum ama hiçbir hayallerim kadar büyük değildi” (Özakman 2014: 148) cümlesini kurar.

Mimar Sinan tarafından ifade edildiğine göre bir sabah yine tezgâhının başında çalışırken bir saray görevlisi çıkagelmiş ve ona padişahın kendisini beklediğini iletmiştir. Zaman kaybetmeden Topkapı Sarayı’na koşan Mimar Sinan, hemen huzura alınır. Padişah, ondan kendi adını yeryüzünde yaşatacak güzel bir cami yapmasını ister. “Baş üstüne” diyerek bu isteği kabul eden Mimar Sinan, Kanuni Sultan Süleyman’ın adını taşıyacak ve yaşatacak bir caminin muhakkak Ayasofya’yı aşması gerektiğine hükmeder. Ancak bunu nasıl gerçekleştireceği sorusu onu gecelerce uyutmaz. Kader, bu soruyla onu âdeta sınava çekmektedir. Nihayet bir karara varır, caminin yerini seçer ve planını bitirir.

1550 Haziran ayında büyük bir törenle caminin temeli atılır, törene hem padişah hem de devletin bütün ileri gelenleri katılmış, temele ilk taşı devrin şeyhülislamı Ebussuud Efendi koymuştur.

Mimar Sinan, tasarladığı kubbeyi oturtmak için gerekli olan her biri tek parça dört dev sütunun ikisini İstanbul’dan temin etmiş, üçüncüsünü İskenderiye’den, dördüncüsünü ise Baalbek harabelerinden getirtmiştir. Sonunda sütunlar dikilmiş ve 28 metre çapındaki kubbe, bu sütunlara yerleştirilmiştir. Oysa Ayasofya’nın kubbесinin çapı, 30 metre 90 santimetredir. Bunun üzerine Mimar Sinan, niyetini şu cümlelerle açıklığa kavuşturarak kendini savunur:

“Doğru. Ama ben, Ayasofya’nın kubbesi ile, boyutları ile yarışmamaya karar vermiştim. Amacım, dev bir kule yapmak değil, mimari bir şaheser yaratmaktı.

Ben, Ayasofya'dan daha güzel bir cami yapmak istiyordum" (Özakman 2014: 150).

Böylece güzelliği büyüklüğe önceleyen Mimar Sinan, asıl gayesinin Ayasofya'yı boyut olarak değil estetik anlamda aşmak olduğunu da dile getirmiş olur. Ona göre mimaride güzellik, büyüklükten çok daha güçlü bir ölçüttür.

Hem geçmişe- ana ve geleceğe hem de kendisi ve eserleri üzerine yazılan kitaplara hâkim, âdeta Tanrısal bir anlatıcı özne olan Mimar Sinan, amacına ulaştığını gözler önüne sermek için Lady Montagu isimli aydın bir Hristiyan'ın 1718'de yazdığı şu satırları -tezgâhın üzerinde duran kitaplardan birini alıp açarak- okura/ seyirciye okur:

“İstanbul'da gördüğüm birçok camiyi, Ayasofya'dan daha çok beğendim. Mesela Süleymaniye Camisi. Muntazam bir kare şeklinde. Köşelerinde gayet *güzel* dört kubbe var. Ortada, mermer sütunlar üzerinde *zarif* bir kubbe” (Özakman 2014: 150).

Burada olay örgüsünün kronolojik akışında bir kırılma meydana getiren Mimar Sinan, okuru/ seyirciyi alıp yeniden Süleymaniye Camii inşaatının başına götürür. En ufak ayrıntıya bile olabildiğince çok özen gösterdiği için bu büyük yapının yükselmesinin oldukça yavaş ilerlediğini belirtir. Caminin kapıları ve camları dönemin en değerli sanatçıları tarafından işlenir. Caminin karakteristik niteliklerinden biri de bu camların renklerinin güneşin ve mevsimlerin ışıklarıyla değişmesi ve caminin içine her an başka bir manzara vermesidir.

Mimar Sinan, nihayet caminin azametli kubbesini kapatır. Ancak etrafta Mimar Sinan'ın büyük kubbe tutkusuyla delirdiği, bu nedenle işi bırakıp başka şeylerle oylanmaya başladığı yönünde dedikodular dolaşmaya başlar. Bu dedikodular kendisine kadar ulaşınca Padişah da hiç beklenmedik bir anda inşaat alanına giderek Mimar Sinan'ı sorguya çeker. Ondandır caminin iki ay içinde tamam olacağı yönünde söz alıp bu sözü önce etrafındakilere ardından haznedarına teyit ettirdiğinde ise Mimar Sinan'ın korkusundan aklını kaçırdığına hükmeder. Ancak Mimar Sinan, tam iki ay sonra caminin ana kapısını ve diğer kapılarını kapatmayı başarır. İnşaatın tamamlanması tam 7 yıl sürmüş, 1597 yılının Haziran ayında padişah, maiyeti ve halk; caminin avlusuna girmişlerdir. Kapının altın anahtarını padişaha teslim eden Mimar Sinan, hayat serüveninin bu can alıcı noktasının taşıdığı temel değerleri gençlere şöyle ifade eder: dedikodulara asla aldırılmama; yapabileceğini söyleme ve söylediğini de yapma.

Padişah, caminin kapısını açmaya en layık olan kişinin kim olduğunu sorduğunda maiyetinden birinden “Mimar Sinan Ağa kulunuz” (Özakman 2014: 153) cevabını alır. Padişah da bu görevi o sırada 67 yaşında bulunan ancak genç bir delikanlı gibi kızaran, elleri titreyen, böylelikle meslek heyecanından hiçbir şey kaybetmediği anlaşılan Mimar Sinan'a verir. Padişaha göre bina ettiği bu Tanrı evini dua ile yine onun açması en doğrusu olacaktır.

Kronolojide yeni bir kırılma yaratan ve yüzyıllar ötesinden haberdar bir anlatıcı özne olan Mimar Sinan, metnin bu bölümünde kendisinden asırlar sonra yaşamış bir şair olan Yahya Kemal Beyatlı'nın Süleymaniye'de Bayram Sabahı şiirini okur. Doğrudan alıntı yoluyla metne dâhil edilen bu şiir, oyuna metinler arasılık açısından zengin bir *söyleşi ortamı* niteliği kazandırır. Metin, belki de bu şiirde geçen “Kalkıyor tozlu zaman perdesi her an aradan”

(Beyatlı 1990: 3) mısraının bir tek perdelik oyun biçiminde estetik varlık sahasında yeniden görünür kılınmış biçimi gibidir. Nitekim tozlu zaman perdesi, metnin tüm zamanları anda yaşayan anlatıcı öznesi için ezeli ve ebedi olarak bütünüyle aradan kaldırılmıştır.

1566'da Zigetvar Kalesi kuşatılır. Dış kale düşmüştür ancak iç kale direnmektedir. Kalenin düşmesine çok az bir zaman kala Kanuni Sultan Süleyman, savaş çadırının içinde hayata gözlerini yumar. Metnin bu bölümünde onun Muhibbî mahlası ile yazdığı şiirlerinden biri olan ve “Halk içinde muteber bir nesne yok devlet gibi” (Özakman 2014: 154) mısraı ile başlayan gazelinin ilk iki beyti doğrudan alıntılanarak verilmiştir.

Kanuni Sultan Süleyman'ın yaşayan tek oğlu olan Selim, II. Selim unvanı ile tahta geçer. Zamanlar ötesi bir anlatıcı özne konumundaki Mimar Sinan, tarihçilerin II. Selim'i hiç sefere çıkmadığı, içki ve eğlenceye düşkün olduğu için eleştirdiklerini belirtir ancak II. Selim'in kendisi için önemli bir insan olduğunu vurgulamaktan da kendini alamaz. Burada gençlere *başkaları tarafından eleştirilen birine onların etkisinde kalmadan değer verme, insanları başkalarının etkisinde kalmadan değerlendirme* mesajı verilmek istenmiştir.

Tahta çıkalı henüz bir yıl olan II. Selim, Mimar Sinan'ı huzuruna çağırır. Ona zevk ve sefaya düşkünlüğü, tek bir zafer kazanamamış ve bilgece bir iş yapamamış oluşundan dem vurarak âdeta bir özeleştiride bulunur. Mimar Sinan'dan kendi adını geleceğe taşıyacak eşsiz bir cami inşa etmesini isteyerek bunun gerçekleştirilebilmesi için kendisinden hiçbir şeyin esirgenmeyeceğini belirtir. Cami, sultanın çok sevdiği Edirne'de yapılacaktır. Yaşı 77'ye dayandığından bunun kendisi için belki de son fırsat olduğunun farkında olan Mimar Sinan'ın - sultanın bu emri üzerine- yüreği hem kaygı hem de sevinçle dolar. Bu duygu yoğunluğu ile birlikte geçtiği tezgâhının başında eserin leitmotivi üçüncü kez belirir. Tezgâhın üzerinde saplı duran pergelin üzerine yeniden kırmızı bir ışık düşer.

1567 yılında Mimar Sinan'ın “ustalık eserim” dediği Selimiye Camii'nin temeli atılır. Ölümünün yaklaştığını sezinleyen Sultan, cami inşaatı ile yakından ilgilenir, bazen inşaata giden Sultan, gidemediği vakitlerde de yazışmalar yolu ile gidişattan haberdar olur. Cami bittiği yıl da hayata gözlerini yumar.

Tüm zamanları anda yaşayan Mimar Sinan, bu kez tüm gözleri bir bütün olarak Türk mimarisinin kader çizgisine çevirir. Ona göre bu mimarının temel birimi, kubbeli kareküptür. Bu birim, tek başına bir cami ve bir türbedir. Medrese, han ve kervansaray planları da bu birimlerin yan yana dizilmesi ile ortaya çıkmaktadır. Birimlerin yan yana ve art arda dizilmesiyle de büyükçe bir caminin planı meydana gelmektedir. Ancak kubbeleri taşıyan sütunlar yüzünden caminin içi sütunlarla dolmaktadır. Oysa Türk mimarlarının asırlarca gerçekleşmesini diledikleri tek bir arzusu vardır: İnsanları Tanrının birliğini ve sınırsızlığını temsil eden büyük ve tek bir kubbenin altında toplamak. Kullandıkları malzemeye bağımlı olan mimarlar, mimari sanatının birikimli ilerleyen yapısını ile birlikte bir tutkuya dönüşen bu arzularına adım adım kademeli yaklaşarak erişebilmişlerdir. Bu da camilerde kullanılan tek kubbenin çapının adım adım artırılması yoluyla gerçekleştirilebilmiştir.

Metinde kubbe çapı 10 metre 30 santimetre olan İshak Bey Camii ile başlatılan bu süreç, detaylı bir biçimde kubbe çaplarındaki artış adım adım verile verile açıklanmıştır. Sürecin taşındığı zirve noktası, 31 metre 50 santimetre kubbe çapı ile Ayasofya'yı da geride bırakan Selimiye Camii ile tamamlanır. Mimar Sinan, bu kubbeyi yerine oturtacağı zaman da pek çok

dedikoduya maruz kalmış ancak metnin bu bölümünde eserinin asırlar sonra bile sapasağlam ayakta duruşuyla övünen zamanlar üstü bir mimar olarak okur/ seyirci karşısına çıkarılmıştır. Olağanüstülüklerle donatılmış sanatçı kimliğine eserleri hakkında kendisinden sonra yazılanları bile okuyabilme fırsatı eklenen Mimar Sinan, tezgâhın üzerinden bir kitap açarak sanat tarihçisi Ernst Diez'in Selimiye Camii hakkında yazdıklarını okura/ seyirciye satır satır okur. Eserde metinler arasılık, Mimar Sinan'a zamanlar ötesi bir mimar olabilme niteliği kazandıran metin ötesi söyleşim biçimlerinden biridir:

“Selimiye Camisi'nde mekân tesiri, insanüstü yüksekliği ve büyüklüğü ile, Hindistan'daki Adil Şah Türbesi'ni, Roma'daki Panteon ve Sen Piyer Kilisesi de dâhil, yeryüzündeki bütün diğer yapıları, gölgede bırakmaktadır. (...) Yeryüzünün bütün kültürlü milletleri içinde yalnız Türkler, Ayasofya'yı aşmak cesaretini göstermişlerdir” (Özakman 2014: 158).

Gençlere II. Selim'in Selimiye açıldığı gün “Ey Justinyanos! Ben de seni yendim!...” diye haykırmak yerine –metne göre nesi var nesi yok bu esere harcadığı için hakkıdır- secdeye kapanmakla yetindiğini haber veren Mimar Sinan, kendisinin de Sultan II. Selim ile benzer biçimde düşündüğünü belirterek vefa duygusu ile şekillendirilmiş şu satırlar ile Ayasofya'nın mimarlarına haklarını teslim eder ve elde ettiği başarının içinde bulunan Türk yüzyılına damgasını vuran temel erdemlerin doğal bir sonucu olduğunu onlara itiraf eder:

“(Banttın) Ey Ayasofya'nın değerli mimarları! Ey Aydınli Artemios! Ey Muğlalı İsodoros! Yalnız meslektaşım değil, yurttaşımınız da. Hepimiz bu bereketli Anadolu toprağının çocuklarıyız. Şunu bilmenizi istiyorum. Sizi, ben Mimar Sinan, tek başıma yenmedim. Çünkü yaşadığım yüzyıl; *çalışkan, hoşgörülü, cömert, adil, değerbilir, erdemli* bir milletin, Türklerin yüzyılıydı. Bu maddi ve manevi zenginlik içinde, Artemios'u ve İsodoros'u yenmemek elimde değildi” (Özakman 2014: 158- 159).

Metnin sonu, metinler arasılık ve esere yerleştirilen leitmotivin dördüncü kez belirmesi ile şekillendirilir. Mimar Sinan, dolaylı alıntı yolu ile anılarını yazdığı eserinin adını anar: *Tezkiret-ul Bünyan*. Ardından bu eserin doğrudan alıntılanarak metne yerleştirilen son cümlesini okura/ seyirciye okur:

“Ümit ederim ki kıyamete kadar gayret ve çalışmam unutulmaz ve yaptığım eserler yıkılsa bile –bu anıları- okuyanlar, beni hayır dualarından unutmayıp hatırlarına getirirler” (Özakman 2014: 159).

Metin, Mimar Sinan'ın “Değerbilir gençler! Hepinize başarılar dilerim” biçiminde ifadesini bulan iyi dilekleri ve bir leitmotiv olarak eserde dördüncü kez yer alan *tezgâhın üzerine düşen kırmızı ı ışık* ile sona erer. Mimar Sinan, gençlere bu son hitabı ile onların kendisi için çok kıymetli olduğunu belirtmiş olmasının yanında onlardan beklentisinin yüksek olduğunu da ifade etmiştir: vefa, sanatın- sanatçının değerini bilmek ve çok çalışmak.

İçerik özellikleri ile tarihî bir şahsiyetin hayatı ile sanatı arasındaki bağa işaret eden ve daha çok bilgilendirici/ öğretici/ didaktik yönü ile dikkati çeken oyunun Freytag Piramidi'ne göre çözümlemesi sürecine geçilebilir.

Eserin serim bölümü, dram sanatının tiyatro sanatına³ aktarılması sürecinde dramaturglara yol gösterici nitelikte sahnenin taşınması gereken temel özelliklerin, dekor unsurlarının belirtildiği, eserin atmosferinin ortaya konulduğu, temel niteliğinin biyografik-otobiyografik bir eser olduğunun okura/ seyirciye hissettirildiği bir tanıtım bölümüdür. Sahne ve dekor unsurları hakkında verilen bilgiler şu şekildedir:

“Perde kapalıdır. Salonun ışıkları alınırken perde hafifçe aydınlatılır. Aynı anda, gittikçe yükselen bir müzik başlar. Perde, ağır ağır açılır. Sinan, sağ öndedir; bir silüet olarak görünür. Sol köşede, ayakta çalışan küçük bir çizim tezgâhı. Üzerinde pergel, cetvel, birkaç da kitap. Müzikle birlikte, fona verilen ışığın şiddeti de yükselecektir. Mimar Sinan’ı olgunluk çağı görünümü ve giysileri içinde görürüz. Müzik, Sinan konuşmaya başlamadan önce, birdenbire kesilir” (Özakman 2014: 141).

Burada belirtilen dekor unsurlarından çizim tezgâhı, pergel, cetvel ve birkaç kitap; eserin ilerleyen bölümlerini şekillendirecek işlevleri olan dekor unsurlarıdır. Çizim tezgâhı ve pergel, üzerine kırmızı ışık düşürülerek eserde dört kez beliren bir leitmotive dönüştürülecek; cetvel Sinan’ın mimar kimliğini tamamlayacak, kitaplar ise tüm zamanları anda yaşayan bir ana karakter olan Mimar Sinan’ın kendisinden sonra sanatını ve eserlerini değerlendirmiş kişilerden satırlar okuyabilmesine izin veren zamanlar üstü eserlere dönüştürülecektir.

Mimar Sinan, metnin anlatıcı öznesi ve ana karakteri olarak gençlik ve yaşlılık dönemlerinde değil, sanatının zirvesinde olduğu olgunluk döneminde okur/ seyirci karşısına çıkarılmıştır. Böylelikle üzerinden gençliğin tecrübesizliği ve yaşlılığın güçsüzlüğü silinmek istenmiş, yıldızının en parlak olduğu anlarıyla gençlerin zihinlerine kazınması arzu edilmiş olabilir.

Bu bölüm, oyunun atmosferi yani üslubu hakkında da okura/ seyirciye fikir verir. Sinan, önce adını söyler. Ardından doğum yerini, tarihini ve bu tarihin Osmanlı tarihi içindeki yerini belirtir ve hayat hikâyesini gençlere adım adım anlatma gayesini okurla/ seyirciyle paylaşır. Kendisine muhatap olarak gençleri seçtiği de yine bu satırlarda hissettirilir:

³ Dram sanatı ve tiyatro sanatı arasındaki nüans ortaya konulmadan önce “tiyatro” ve “tiyatro eleştirisi” ifadelerinin bu çalışmada hangi anlamda kullanılmış olduğunun aydınlığa kavuşturulması yerinde olacaktır:

Tiyatro: 3. (galat olarak) drama, oyun, 4. (genel anlamda) oyun, oyuncu, sahne ve izleyici gibi temel öğelerden oluşan sanat; dramatik metin, oyunculuk, sahneleme, sahne tasarımı, sahne giysisi, sahne müziği, ışıklandırma ve sahne tekniği öğelerinin tümünü birlikte içeren etkinlik; bu anlamda tiyatro, (görecelikle) dramadan bağımsız, kendi başına kolektif bir sanat alanıdır. 7. Bir yazarın oyunlarını gösterir, örneğin Shakespeare tiyatrosu (Çalışlar 1995:631).

Tiyatro Eleştirisi: Bir tiyatro yapıtının değerlendirilmesi. (...) Tiyatro eleştirisi, drama yapıtı olarak oyun açısından edebî eleştiri kapsamına girer; bu nedenle de edebiyat eleştirisi ve estetiğinin metodolojisini içermek durumundadır (Çalışlar 1995: 632).

Dram Sanatı ve Tiyatro Sanatı: Dram ile tiyatro sanatları birbirleriyle iç içe ilişkisi olan, ama iki ayrı alanı veren kavramlardır. Her ikisinin de kendine özgü kapsamı ve sınırı vardır. Dram sanatı, tiyatro sanatının sınırlarında daha ötelere uzanırken tiyatro sanatı da dram sanatının sınırlarını aşar. Dram sanatı, tiyatro olgusunun kuramsal ve yazınsal yanını işlerken, tiyatro sanatı, bu olgunun deneysel ve görsel işitsel yanını kapsar. Dram sanatının seyirci karşısında gerçekleşmesi tiyatro sanatı yoluyla olur (Nutku 2001: 29- 30).

“Ben, Mimar Sinan!

(Türk müziği tadı taşıyan bir fanfar yükselir ve biter. Sinan, kımıldamamıştır.

Yüzüne, nokta ışık düşer).

29 Mayıs 1490 yılında, Kayseri'nin Ağırnas köyünde doğdum. O gün, İstanbul'un fethinin 37. yıldönümü günüydü.

(Bütün sahne aydınlanır. Kulis panoları siyahtır; fon, bütünüyle beyazdır. Sinan biraz öne gelir)

Sevgili gençler! 98 yıl yaşadım. Devlete tam 70 yıl hizmet ettim. Size hayatımı ve çağımı anlatmak istiyorum. İlginç bulacağınızı umuyorum” (Özakman 2014: 141).

Eserde ana karakteri bir eyleme sevk edecek ve ana çatışmaya sahne olacak olayları başlatan etken olan kışkırtıcı dürtü ya da devindirici neden, doğduğu küçük köyden İstanbul'a gelerek bir imparatorluğun yüreğinde dolaşmaya başlayan Mimar Sinan'ın Ayasofya ile karşılaşması ile kendini hissettirmeye başlamıştır. Onu bu şehirde en çok kendisine çeken, İstanbul'un fethinden sonra camiye dönüştürülmüş bu eski Bizans kilisesi olur. Buna göre metnin kışkırtıcı dürtüsünün *rakibini güzel yarışarak yenme arzusu* olduğu belirtilebilir. Sinan, bu arzusuna güzelliği büyüklüğe önceleyip estetiği üstün gördüğü Süleymaniye Camii ile yaklaşacak ve onu mimarlık sanatındaki birikimli ilerlemeyi; sabrı, çalışkanlığı, değerbilirliği, döneminin imkânları ile birleştirerek Selimiye Camii ile gerçekleştirecektir.

Metinde okura/ seyirciye hissettirilen bu kışkırtıcı dürtü ile birlikte okurun/ seyircinin beklentisi, bundan sonra bir yükseliş olacağı yönünde gelişir. Yükselen eylemi anlatan sahne/ler, ilgiyi gittikçe artıran bir yaklaşımla sıralanır. Aynı zamanda konu da geliştirilerek genişletilir. İncelenen metinde kışkırtıcı dürtüyü zirveye taşıyan yükseliş, birkaç basamaktan oluşmakta ve yaratılan her bir yeni küçük sahne, aşama aşama bir öncekinden farklı, ancak başkarakterin yükselen eylemin her basamağının odağında olduğu, bir oluşum sergilemektedir. Mimar Sinan'ın sanat hayatında eline geçen fırsatlara ve elde ettiği başarılarla odaklanılan ve onu adım adım zirveye yaklaştıran bu yükselen eylem basamaklarını şu şekilde sıralamak mümkündür:

1. Mimar Sinan'ın eline yeteneklerini gösterebilmek için ilk fırsat, 1534 yılında, 44 yaşında iken geçer. Burada Osmanlı ordusu, Van Gölü'nün batı yakasına ulaşmış ve Vezir Lütfü Paşa, Van Gölü'nün doğu yakasına erişebilmek için Mimar Sinan'dan gemi yapmasını istemiştir. Mimar Sinan, bu amaçla üç gemi yapar ve böylelikle Van Kalesi'nin çok kısa bir süre içinde düşmesini sağlar.
2. 1538 yılında, Kanuni Sultan Süleyman'ın Prut Seferi esnasında ordunun Prut nehrinin kuzeyine geçebilmesi için Lütfü Paşa, Mimar Sinan'dan bir köprü yapmasını ister. Mimar Sinan, bu köprüyü 13 (on üç) gün içinde tamamlar.
3. 1540 yılında dönemin mimarbaşının ölümü üzerine Sadrazam Lütfü Paşa'nın tavsiyesi ile Mimar Sinan, Osmanlı Devleti'nin mimarbaşı olur. Mimar Sinan, bu görevde kaldığı 48 yıl içerisinde Osmanlı coğrafyasının farklı bölgelerinde hiçbirinin planı diğerine benzemeyen pek çok eser yaptığını belirtir. Bu eserler: 83

- büyük cami, 50'den fazla küçük cami, 60 medrese, 31 konak, 19 türbe, 17 imaret, 15 kemerli su yolu, 7 okul, 3 hastane, 52 han ve hamam.
4. Mimar Sinan, Kanuni Sultan Süleyman'ın oğlu Şehzade Mehmet'in ölümü üzerine padişahın isteğiyle -çıraklık eseri olarak değerlendirdiği ve "ilk büyük eserim" dediği- Şehzade Camisi'ni yapar.
 5. Mimar Sinan, Kanuni Sultan Süleyman'ın isteği ile onun adını geleceğe taşımak üzere Süleymaniye Camisi'ni yapar. Bu camiyi kalfalık eseri olarak değerlendirir ve güzelliğin estetik anlamda büyüklükten üstün olduğu tezinden hareketle bu eseri ile Ayasofya'yı estetik anlamda aştığını belirtir.

Yükselen eylem basamaklarına yaslanan bu sahneler silsilesi sonunda başkarakterin başarıya ulaştığı zirve sahnesine geçilmiştir. Metnin zirve sahnesinde II. Selim'in isteği ile Edirne'de Selimiye Camisi'ni yapan Mimar Sinan, bu eseri ile kubbe çapı açısından büyüklük ölçütüne göre de Ayasofya'yı aşmış, böylece eseri şekillendiren kışkırtıcı dürtü ve eserin ana karakterinin temel arzusu da gerçekleşmiş olur. Mimar Sinan, bu başarısını mimarlık sanatının birikimli ilerlemesine, yaşadığı Türk yüzyılında hâkim olan temel değerlere ve döneminin kendine sunduğu imkânlarla, sabrına, çalışkanlığına ve merakına borçlu olduğunu belirterek bu süreçte emeği geçen herkese hakkını teslim eder. Ayasofya'yı önce güzellik, ardından büyüklük açısından yenmeden evvel onu kendi elleriyle onarmış olması da (Özakman 2014: 147) Mimar Sinan'ın *rakibini güzel yarışarak yendiğinin* metindeki somut göstergesidir. II. Selim'in mimari alanındaki bu üstün başarı karşısında camiye giderek secdeye kapanmayı tercih etmesi gibi Mimar Sinan da tevazu ve vefayı metnin zirvesine hâkim kılmıştır.

Ana karakterinin eriştiği zirve ile sonlanan eserde Freytag Piramidi'nin trajik etki, düşüş, son askıda kalma ya da merak etkisi ile yıkım basamaklarına göre şekillendirilmiş eylem basamaklarına rastlanmamıştır.

Eserin Freytag Piramidi esas alınarak çözümlemesinin ardından B. Roland Lewis'nin tek perdelik oyun üzerine ortaya koymuş olduğu görüşler ışığında anlamlandırılmaya çalışılması sürecine geçilebilir.

Lewis'ye göre "tek perdelik oyun, 'tek bir sahnede' sunulmalıdır" (Lewis 2017: 129). Bu kural ile bakışımı bir biçimde Ben, Mimar Sinan! metni de yükselen eylem bölümü basamaklandırılmış küçük tablolar olarak adlandırılabilir bölümlerle kurgulanmış olmakla birlikte bu tabloların tamamı tek bir sahnede art arda ve perde arası verilmeksizin sunulmaktadır.

Lewis'ye göre "[tek perdelik oyun] başlarken belirli dramatik unsurların kesin bir biçimde tanımlandığı bir serimle hızlıca başlamalıdır ve durmadan ve konudan uzaklaşmadan çok çabuk ve etkin bir biçimde mühim olan sahneye geçilmelidir" (Lewis 2017: 129). Metinde doğum gününün İstanbul'un fethinin 37. yıl dönümüne denk geldiği özellikle vurgulanan Mimar Sinan, hızlı bir biçimde köyünden İstanbul'a gelmiş, burada sanat hayatını şekillendirecek kışkırtıcı dürtünün kaynağı olan Ayasofya ile tanışmış, kendini gösterme şansı yakaladığı fırsatları adım adım sıralamış ve eserin en mühim sahnesi olan üç önemli eserinin (Şehzade, Süleymaniye ve Selimiye camileri) yapılış hikâyesinin anlatılmasına geçmiştir. Metnin en can alıcı sahnesi burada başlar çünkü Mimar Sinan, en büyük arzusu ve metnin kışkırtıcı dürtüsü olan Ayasofya'yı aşma denemelerini hayata geçirmeye bu noktadan itibaren başlamıştır. Bu

durum, Lewis tarafından ortaya konulan “[tek perdelik oyunda] tek bir durumla mücadele edilir” (Lewis 2017: 130) kuralı ile de uyum göstermektedir. Mimar Sinan’ın metin boyunca mücadele ettiği bu tek durum, Ayasofya’yı her anlamda aşabilmektir.

Lewis tarafından ifade edildiğine göre “[d]ramanın daha kısa olan bu formu, uzun oyunlardan farklı olarak bir insanı dokundurarak geçmek dışında bütünüyle göstermez; ancak önemli bir anı ve deneyimi, önemli bir karakter özelliğini gözler önüne serer. (...) O, çoğunlukla yaşamın bir anlık görünümünden başka bir şey bildirmez, ama bu öyle anlaşılır bir kesittir ve öyle önemlidir ki bütün bir hayat böylece gözler önüne serilmiş olur” (Lewis 2017: 130). Oyun metninde burada ifade edilenler ile uyumlu bir biçimde Mimar Sinan’ın sanat hayatının en can alıcı noktaları titizlikle seçilip işlenmiş ve böylelikle sanat hayatının bütünü gözler önüne serilmek istenmiştir.

Mimar Sinan’ın ruhunda yüce bir mücadele yaratan bunalım anı, sanat hayatında büyük bir değişiklik yaratacak ya da dönüm noktası olarak değerlendirilebilecek ana kırılma noktası; bazı yabancı mimarların söylediği ve yüreğini derinden yaralayan şu sözler ile kendini hissettirmeye başlar: “İslam uygarlığı, hiçbir yerde, Ayasofya kubbesi gibi bir kubbe yapmayı başaramamıştır. Bu kubbe, üstünlüğümüzün kanıtıdır” (Özakman 2014: 143).

Lewis’ye göre “[Tek perdeli] oyunun etkisinin tekliği; oyunun konusudur. Bu, yazarın okurdan ve seyirciden tam olarak görmesini ve hissetmesini istediği şey[dir]” (Lewis 2017: 131). Metinde Mimar Sinan’ın Ayasofya’yı adım adım aşma gayretleri ve sonunda bunu hem estetik hem kubbe çapı açısından başarması, eserde işlenmek istenen tek etkiyi ortaya koymaktadır. Eser, bir bütün olarak Mimar Sinan’ın sanat hayatına ve sanatçı kimliğinin temel erdemlerine ışık tutsa da bir mum tepsisine benzetilebilecek bu sürecin en parlak mumu, Ayasofya’nın her anlamda aşılması süreci olacaktır.

Tek perdelik oyun metinleri çözümlenirken karakter/ler/in kalbine girilmeli ve onun en temel nitelikleri ortaya konulmaya çalışılmalıdır. Metnin zamanlar üstü ana karakteri Mimar Sinan; çalışkan, sabırlı, sözünde duran, vefalı, kararlı, işi ile ilgili konularda meraklı, karşısına çıkan fırsatları iyi değerlendiren ve mütevazı bir kişilik sergiler. Onu metnin anlatıcı öznesi kılan yazar, tüm karakter özelliklerini diyalog yoluyla gözler önüne sermiştir.

Oyunun giriş bölümü, işlevsel dekor unsurlarının ortaya konulduğu, metnin ana karakterinin kendisini tanıtmaya başladığı ve metnin biyografik- otobiyografik atmosferinin okura/ seyirciye tanıtıldığı bölümdür. Orta bölümde Mimar Sinan’ı adım adım esas başarısına taşıyan ve sanat hayatının yükselen eylem basamakları olarak değerlendirilebilecek mimari başarı tabloları art arda sıralanır. Metnin sonuç bölümünde metin bir kırılma noktasına, bir önemli ana, bir doruk noktasına erişir. Mimar Sinan, her anlamda Ayasofya’yı aşacak bir eser ortaya koyar: Selimiye Camii. Lewis’ye göre “[ö]nemli ana ya da doruk noktasına ulaşıldığında oyunun olay örgüsüne ait eylem tamamlanmıştır ancak oyun henüz tamamlanmamıştır. [Nitekim oyunun sonunda en büyük ilgili gören bu bölüm, olay örgüsünün tamamlandığı bu nokta değil], bir oyunda karakterlerin doruk noktasına karşı olan duygusal tepkileri ve sonrasında karakterler arasında az ya da çok biçimde aniden gerçekleşen yeniden düzenlenme [biçimleridir]” (Lewis 2017: 134). Metnin sonunda kibre kapılmak yerine secdeye kapanmayı tercih eden II. Selim ile kendisinden önceki bütün mimarların başarısı üzerindeki hakkını teslim eden Mimar Sinan, elde ettikleri başarıya karşı duygusal tepkilerini mütevazı davranmayı tercih

ederek göstermişlerdir. Metnin sonuç bölümüne damgasını vuran ve doruk noktasına karşı gösterilen temel duygusal tepki, vefa ve tevazudur.

Metin, genç okurlara/ seyircilere nitelikli bir sanatçıda bulunması gereken temel erdemlerin neler olduğunu bir sanatçının yaşam öyküsünü merkeze alarak anlatmak amacıyla kurgulandığından eseri şekillendiren diyaloglar; didaktik, ahlakçı ve iyimser bir özellik sergilemektedir.

Eserde sahneleme ve sahne işçiliğinin kullanımı ile dekor unsurlarının işlevsel kılınması konusunda ise Çağlar (2010: 512- 513), şu değerlendirmelerde bulunmuştur:

“Eserde canlandırmadan ve slayt gibi anlatı yardımcılardan yararlanıldığı görülür. Kayıtlı sesler ve dekor parçaları yardımıyla gerçekleştirilen canlandırmanın temelinde anlatı yer almaktadır. Canlandırmayla anlatı, anlatıyla canlandırma oyunda sık sık birbirinin içine girer. Sinan, kayıtlı seslerle konuşur; onlar karşısında, tıpkı onların sahipleri varmış ve sahnedeymiş gibi jest ve mimiklerde bulunur. Kayıttan verilen her türlü ses, tarihi kişilik Mimar Sinan’ın yaşadıklarını oynamaya başlamasında bir itici güç, bir yardımcı güç işlevi de görür. Öyle ki bu durum, kimi zaman bir bilgi karşısında tepki verme (oynama) sonucunu da doğurur. Eserde ışık ve efekt kullanımına da yer verilmiş, onlara kimi zaman simgesel anlamlar yüklenmiştir. Sinan’ın bir mimar olarak büyüüşü, fona düşen küçük bir sarı ışığın güneş görünümü almasıyla görselleştirilir örneğin (BMS/BO3, 144). Kanuni Sultan Süleyman’ın ölümünün görsel ve işitsel karşılıkları ise şu şekilde tanımlanır: “Bütün sahne kırmızı ışıqla dolar. Aralıklarla kös vuruşları duyulur. Sinan’ın başı önüne düşer” (BMS/BO3, 154). Aynı şekilde padişah Kanuni Sultan Süleyman’ın Süleymaniye Camiinin yapımını denetlemeye gelmesi anlatısında padişahın geliş ve gidişleri “at kişnemeleri ve nal sesleri” ile verilir. Bu sesi duyan Sinan, padişahın gelişine “padişaha dönüp ellerini kavuşturarak”, padişahın gidişine ise “bir süre [gidenlerin] arkalarından bakarak” tepki verir (BMS/BO3, 152). Bu uygulama, oyunda kullanılan varsaymacanın temelini oluşturmaktadır”.

Böylece sahne yönetimi ve işçiliği; diyalogun, kurgulanan tabloların ve karakterlerin daha açık bir biçimde çizilmesine yardım etmiş; fikir, duygu ve durumların daha etkili bir biçimde ifade edilebilmesinde zaman zaman diyaloga destek olmuş, diyalogun yetersiz kaldığı durumlarda ise onu tamamlamıştır sonucuna ulaşılabilir.

KAYNAKÇA

- Akdenizli Çelenk, Z., (1999), *1980- 1990 Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu 'nda Oyun Yazarlığında Görülen Eğilimler ve Kaynakları*, (Yayımlanmamış doktora tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı, İzmir (Türkiye).
- Beyatlı, Y. K., (1990), *Kendi Gök Kubbemiz*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Çağlar, M., (2010), *Turgut Özakman 'ın Oyun Yazarlığı*, (Yayımlanmamış doktora tezi), Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Adana (Türkiye).
- Çalışlar, A., (1995), *Tiyatro Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Durmuş, G., (2019), *Kısa Oyun ve Cumhuriyet Dönemi Kısa Oyun Çözümlemeleri (1980-2000)*, (Yayımlanmamış doktora tezi), İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Malatya (Türkiye).
- Esen, U., (2014), *Aristoteles 'ten Freytag'a Klasik Drama Yapısı*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı, Eskişehir (Türkiye).
- Lewis, B. R., “Çağdaş Tiyatroda Tek Perdeli Oyunlar (Tek Perdeli Oyun Üzerine Yapılan Çalışmaların Ana Hatları ve Bibliyografyalarıyla)”, çev. Gülşah Durmuş; *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, (Prof. Dr. Tahsin Aktaş Armağanı), ISSN: 1308- 2140; 2017, 12(7), ss. 125-136.
- Lewis, B. R., (1922), *Contemporary One-Act Plays*, (1. baskı), Charles Scribners's Son Yayınevi; New York, Chicago, Boston.
- Nutku, Ö., (2001), *Dram Sanatı Tiyatroya Giriş*, (4. baskı), Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- Özakman, T., (2014), *Bütün Oyunları 3*, (6. baskı), Bilgi Yayınevi, Ankara.