

T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TİYATRO – ANLATI İLİŞKİSİ VE ANLATICININ DÖNÜŞÜMÜ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Şükrü Veysel ALANKAYA

**Sahne Sanatları Anasanat Dalı
Sahne Sanatları Programı**

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Münip Melih KORUKÇU

Eylül, 2018

T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TİYATRO – ANLATI İLİŞKİSİ VE ANLATICININ DÖNÜŞÜMÜ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Şükrü Veysel ALANKAYA
(Y1612.210008)

Sahne Sanatları Anasanat Dalı
Sahne Sanatları Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Münip Melih KORUKÇU

Eylül, 2018



T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

Yüksek Lisans Tez Onay Belgesi

Enstitümüz Drama ve Oyunculuk Anasanat Dalı Sahne Sanatları Tezli Yüksek Lisans Programı **Y1612.210008** numaralı öğrencisi **Şükri Veysel ALANKAYA**'nın "**TIYATRO-ANLATI İLİŞKİSİ VE ANLATICININ DÖNÜŞÜMÜ**" adlı tez çalışması Enstitümüz Yönetim Kurulunun 20/07/2018 tarih ve 2018/21 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından *aytorky* ile Tezli Yüksek Lisans tezi olarak *kabul* edilmiştir.

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

Tez Savunma Tarihi :05/09/2018 – 11:00

- 1) Tez Danışmanı: Doç. Dr. Münip Melih KORUKÇU
- 2) Jüri Üyesi : Prof. Mehmet BİRKIYE
- 3) Jüri Üyesi : Doç. Nazım Uğur ÖZÜAYDIN

(Handwritten signatures of the jury members)

Not: Öğrencinin Tez savunmasında **Başarılı** olması halinde bu form **imzalanacaktır**. Aksi halde geçersizdir.

*Anlatısını yaşanulası bir dünya emeliyle kuranlara,
Sözü uçurarak her yere ulaştıranlara,
Anlatısıyla kapınızın eşğinde olanlara,
Ama ne olursa olsun muhabbetle anlatanlara...*

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “ Anlatı – Tiyatro İlişkisi ve Anlatıcının Dönüşümü” adlı çalışmanın, tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Bibliyografya’da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmışmış olduğunu belirtir ve onurumla beyan ederim. (10/09/2018)

Şükrü Veysel ALANKAYA

ÖNSÖZ

Tiyatronun bir anlatı biçimi olduğu bilinen bir gerçektir. Bu araştırmada öncelikli olarak anlatı kuramları ve tiyatro ilişkisi incelendi. Bu incelemelerin yardımıyla anlatıcı ile oyuncunun aslında aynı kişiler olduğu saptandı. Böylelikle her oyuncunun aslında bir anlatıcı olması gerekliliği kaynaklarla desteklenerek açıklandı.

Günümüzde sıkça tercih edilen bir sahneleme biçimi olarak anlatı tiyatrosu kavramına dair bulgular ve örneklemeler yapıldı. Teze göre ikinci insandan bu yana var olan anlatıcının tiyatroyla birlikte evrimleşmesine bakıldı.

Bu çalışmalarım sırasında bana destek veren değerli hocam, danışmanım Doç.Dr. Münip Melih KORUKÇU'ya,

İstanbul Aydın Üniversitesi Kütüphanesi ve çalışanlarına,

Kadir HAS Üniversitesi Kütüphanesi ve çalışanlarına,

Aysın – Rafet ATAÇ Vakfı Kütüphanesi ve çalışanlarına,

Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuarı bölümüne ve bana anlatı kapısını ilk aralayan hocam Ali MERİÇ'e,

SEİBA Anlatı Merkezi ve anlatıcılarına,

Kendisinin yakın zamanda geçtiği yolu benimde kendime göre geçmeme yardım eden, özellikle de her ne vakit olursa olsun, büyük bir titizlikle çeviriler konusunda bana yardımcı olan ve böylelikle çalışmamı sıcak tutmamı sağlayan yoldaşım, dostum Uğur ÇAĞLAYAN'a,

Anlatı yolculuğuna başladığım “Palto” oyununun yazarı, anlatı ustası -araştırınca daha çok anladım ki, gerçekten de hepimiz onun palto'sundan çıkmışız.- Nikolay Vasilyeviç GOGOL'a,

Ve anlatı üzerine ilk oyunum olan “Palto”yu oynadığım, temel anlamda da “Anlatı Tiyatrosu”nu uygulamaya çalıştığımız canım ekibim Oyun İşleri'ne,

Öğrenim hayatım boyunca benden umutlarını hiç kesmeyen, bu yolda maddi ve manevi desteklerini eksik etmeyen ve mesafe olarak uzak olsak da her an yanımda hissettiğim canım annem İclal ALANKAYA'ya ve babam Halil ALANKAYA'ya,

Çalışmalarım boyunca gönüllü olarak ilk okuyucum olan, hiçbir zaman naz yapmadan, sayfa sayısına bakmadan, sabırla yorum yapan, bu sırada hasta olmama dahi müsaade etmeyen, bana her gün, her an inanç veren, destekleyen hayat arkadaşım Seda ARACI'ya şükranlarımı sunuyorum ve çok teşekkür ediyorum.

Eylül, 2018

Şükrü Veysel ALANKAYA

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİL LİSTESİ	vii
ÖZET	viii
ABSTRACT	ix
1. GİRİŞ	1
2. ANLATIBİLİM VE ANLATI TEORİLERİ	3
2.1 Anlatı Nedir?	5
Şekil 2.1 : Mieke Bal – Anlatı Çözümleme Düzeyleri	6
Şekil 2.2: Mimesis ve Diegesis.....	10
2.2 Göstergibilim-Semiyotik Nedir?	11
2.3 Dilbilimsel Gelenek – Söz Edim Teorisi.....	14
2.4 Gösteren – Ses / Anlatıcı	20
3. BÜYÜLÜ DÜNYA: HİKÂYE ANLATICILIĞI.....	27
4. TİYATRODA ANLATI.....	38
4.1 Anlatısal Olan İle Tiyatral Olan	43
4.2 Anlatıcının Dönüşümü	49
5. ANLATI TİYATROSU – ANLATISAL TİYATRO	59
6. SONUÇ.....	77
KAYNAKLAR	81
ÖZGEÇMİŞ.....	86

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1 : Mieke Bal – Anlatı Çözümleme Düzeyleri	6
Şekil 2.2 : Mimesis – Diegesis	10



TİYATRO – ANLATI İLİŞKİSİ VE ANLATICININ DÖNÜŞÜMÜ

ÖZET

Bu araştırma tarihte geriye gidip ilk oyuncudan bugünlere kadar evrimleşen oyuncu arasında bir yolculuk yapacaktır. Araştırma da ilk olarak anlatının bilim ve sanattaki yeri incelenecek ve temel anlamda anlatı, semiyotik, anlatıcı ve anlatı teorileri araştırılacaktır. Ayrıca bu araştırma sözün, dilin, metinlerin çözümlemesini bilimsel örnekler ve kuramlar üzerinden açıklamayı amaçlamaktadır. İnsanlık tarihinin başlangıcından bu yana anlatıcı her zaman/dönem dinleyicisiyle buluşmaktadır. Anlatıcı, ilerleyen süreç içinde bir çok farklı anlatı teknikleri denemiş, bu yönde kendini geliştirmiş ve biçimlendirmiştir. Bu araştırma anlatıcının/oyuncunun bu evrimleşme serüvenini keşfetmeyi amaçlamaktadır.

Bu çalışma içinde anlatının tiyatrodaki yeri esas alınarak araştırmalar yapılacaktır. Araştırmada ilk olarak anlatıcının farklı kimlik ve biçimlerinden biri olan tiyatrodaki anlatıyla beraber anlatıcının yeri incelenecek ve böylelikle tiyatronun vazgeçilmez unsurlarından biri olan oyuncunun çağdaş tiyatrodaki yeri belirlenmeye çalışılacaktır. Diğer bir açıdan, tiyatro disiplinindeki oyuncunun fenomenolojisini anlama yaklaşımında bulunurken; oyuncu bir hikâye anlatıcısı olarak da ele alınmalı mı sorusunu cevaplamaya çalışacaktır.

Bu araştırma günümüzde ve ülkemizde örneklerine sıkça rastladığımız anlatı tiyatrosu oyunları için akademik bir araştırma kaynağı olmayı ve bu yolda eser üretmek isteyenlere (oyuncusuna, yönetmenine ve yazarına) rehber olmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Anlatıbilim, Semiyotik, Anlatı, Söz Edim, Anlatı Tiyatrosu, Meddah, Anlatıcı, Hikâye Anlatıcısı, Masal Anlatıcısı, Tek kişilik Oyunlar.*

THEATRE-NARRATIVE RELATION AND TRANSFORMATION OF THE NARRATOR

ABSTRACT

This research will go back in history and make a journey from the first actor to the actor today that had evolved since then. Firstly, narrative's place in science and arts will be examined and the core concepts of narrative, semiotics, narrator and narrative theories will be studied. Additionally, this research aims to explain the analysis of word, language and text through scientific examples and theories. Since the beginning of the human history there is a narrator in every period that found its audience. Through time, the narrator has improved and formed itself trying many different methods of narration. This study aims to discover this journey of evolution of the narrator/actor.

This study will be carried out with narrative in theatre taken as basis. Firstly, as one of the many identities and forms of narrator in general, the place of narrator in theatre will be examined in accordance to the narration and thereby an attempt to determine the position of the actor in contemporary theatre will be made. Also, while attempting to understand the phenomenology of the actor in theatre discipline; an answer to the question whether an actor should be considered a storyteller or not will be searched.

This research aims to be both an academic resource for the narrative theatre shows that are common today and in our country, and a guide to those (actors, directors, playwrights) who wish to produce works in this genre.

Keywords: *Narratology, Semiotics, Narrative, Utterance, Speech Act, Narrative Theatre, Meddah, Storyteller, Fairytale Teller, One Person Plays.*

1. GİRİŞ

Bu araştırmada anlatı kavramını kavrayıp, anlatı tekniklerini kullanarak anlatı metninin uygulama aşamaları ve ayrıca zaten uygulanmakta olan ‘‘Anlatı Tiyatrosu’’ analiz edilmeye çalışılacaktır.

Bu tez aynı zamanda ağdaş tiyatrodada oldukça tercih edilmeye başlanan ve ülkemizde de örneklerine sıkça rastladığımız anlatı oyunları için akademik bir araştırma kaynağı olmayı teşkil eder. Bu yolda eser üretmek isteyenlere (oyuncusuna, yönetmenine ve yazarına) rehber olma önemi taşımaktadır.

Tezin konusunu belirlerken oyuncunun anlatıcı olma yöntemine yoğunlaşıldı. Bu durumdan insanlığın başlangıcına, tiyatronun kökenlerine inilmesi gerekliliği doğdu. Tiyatronun kökenlerinden biri olan sözlü gelenek yani anlatının doğu yeryüzüne ikinci insanın gelişiyle mi başlamıştır ve tiyatro anlatıdan doğduysa, her anlatı tiyatral olarak ele alınabilir mi sorularına cevap bulunmaya çalışıldı. Anlatı ve tiyatro için öykü paydasından bakıldığında olmazsa olmaz ikililik durumu; anlatan/oyunayan ve dinleyen/seyreten oldukça tiyatro da var olacaktır fikrine varıldı. Peki, o zaman her oyuncu aynı zamanda bir anlatıcı mıdır? İşte tezin temelinde de bu gibi sorulara yanıtlar ararken *anlatı* ile *tiyatronun* doğuşuna, arasındaki benzerliğe ve farklılıklara yoğunlaşılmaya çalışıldı. Bu yoğunlaşma sırasında seslerin, dilin, metnin kökenlerine inip zmlleme kuramları incelendi. Bütün bunlar araştırılıp yazılırken, yazarın yepyeni bir dünya ile karşılaştığı ve tiyatrodaki anlatı düşüncesi çok daha geniş bir anlatı merakına dönüştüğü söylenebilir. Bu araştırmalar sonucunda birçok metnin, masalın, hikâyenin anlatı dünyaları ve hikâye kurguları keşfedildi.

Söz tiyatrodaki anlatıya gelince de Aristoteles’ten Diderot’a, Peter Brook’tan Jerzy Grotowski’ye ve son olarak günümüz yönetmenlerinden Mike Alfreds’e kadar uzanan bir yolculuk yapıldı. Bu yolculuk aslında bütün metinlerin, bütün oyunların ve bütün performansların tek bir amaç için ortaya konulduğunu gösterdi: anlatmak! Ve bu eylemi seyirci/dinleyen/gösterilen üzerinden nasıl ilişki kurulacağına dair kuramlarla karşılaşıldı.

Bu minvalde, araştırma ilk olarak anlatı ve hikâye anlatıcılığı dünyası üzerinden ele alındı. Anlatının bilim ve sanattaki yeriyle beraber, hikâye anlatıcısının ilk günden bu yana icracıları keşfedildi.

Ardından tiyatrodaki anlatının yerine ve anlatı ile tiyatronun ilişkisine odaklanıldı. Böylelikle ilk anlatıcılardan günümüz çağdaş anlatıcılarına kadar gelen süreçteki anlatıcıların evrimleşmesi serüvenine çıkıldı. Burada oyunculuk metotlarına ve görüşlerine de yer verildi.

Öte yandan tezdeki düşünce “teatrum mundi” görüşüyle yani William Shakespeare’in yazdığı “As You Like It” (Nasıl Hoşunuza Giderse) oyununda Jacques aracılığıyla söylediği şu ünlü sözle de desteklenebileceği düşünüldü:

“Bütün dünya bir sahnedir, kadın, erkek bütün insanlar da oyuncular.”

İşte bu araştırma temelde, oyuncuların aynı zamanda hikâye anlatıcısı olabileceğini de göstermek niyetindedir.

2. ANLATIBİLİM VE ANLATI TEORİLERİ

*“Çocuklar hikâyeler öğrenerek büyür,
ülkeler ve toplumlar da öyle.”*

MacIntyre.

Anlatıbilim 20. yüzyılda kurulmuş bir bilim dalıdır. Tarihsel açıdan bakıldığında Rus formalizmi ve Fransız yapısalcılığı geleneğiyle başlamakta olduğunu söylenmektedir. Bu tarihten önce Henry James, Saussure ve Jakobson gibi önemli kuramcılar daha çok bireysel düzeyde kalan araştırmalar yapmışlardır. Fakat anlatının kuram olarak ortaya atılması Fransa’da yayımlanan Communications dergisinin 1966 yılında çıkardığı “Anlatının Yapısal Analizi” başlıklı özel sayısıyla olmuştur. Bu sayıda Barthes, Eco, Genette, Greimas, Todorov, Metz gibi önemli kuramcılar anlatının yapısıyla ilgili yazılar yazarak anlatının tarihini ve biçimini incelemişlerdir (Manfred, Jahn, Anlatı Teorisi El Kitabı, 2015). Bugünlerde de oldukça önemli bir alana sahip olan bu bilim dalı yeni bir bilim dalı olduğundan bu yöndeki çalışmalar hala devam etmekte ve her yeni çalışma bir sonraki çalışmaya ilham kaynağı olma niteliğindedir. Tezin bu bölümünde anlatıbilim dalını ve teorilerinin anlatılmasının nedeni tiyatrodaki anlatının sahnede var oluşu, işleniş ve sahneleme seçimleri açısından bakıldığında bilimsel olarak bir çözümleme süreci sunmasıdır. Ayrıca anlatıbilim bağımsız bir disiplin olmadan önce zaten bir çok bilim ve sanat dalıyla ortak, disiplinler arası çalışmalara konu olması bu çalışmayı yapma imkânını arttırmıştır.

Anlatıbilim (Naratoloji) anlatılırken bilim dalına özgü kullanılan terimleri kaynakların önerdiği kavramlar doğrultusunda aktarma gayretinde olunacaktır. Çünkü bu bilim dalında henüz netleşmemiş terimler ve kavramlar söz konusudur. Kaldı ki bu terimlerin Türkçeye çevrilişi ve bu çevirilerin hangisinin kullanılacağı henüz resmi olarak onaylanmamış ya da belirlenmemiştir. Bu yüzden terimleri aktarırken İngilizce karşılıkları da eklemek gerekecektir.

“Anlatıbilim (Narratology), bir anlatı teorisidir (Grodén, M., Contemporary Literary and Cultural Theory, 2012).” Ya da başka bir deyişle “Anlatıbilim, anlatı yapılarının teorisidir. Anlatıbilimci, bir yapıyı incelemek ya da “yapısal bir betimleme” ortaya koymak için, anlatı olgusunun bileşenlerini parçalarına ayırır ve daha sonra işlevleri (functions) ve ilişkileri/bağıntıları belirlemeye çalışır (Jahn, Manfred, 2015, s.43).” Söylenenlere ek olarak anlatıbilim için, anlatıların ortak noktaları ile onları birbirinden ayıran özellikleri keşfetmek niyetinde olduğu söylenebilir. Naratoloji kelimesinin Türkçe karşılığı; anlatı, nakil etme, anlatış şeklinde çevrilebilir. Naratoloji terimi, Bulgar asıllı Fransız filozof ve tarihçi Tzvetan Todorov tarafından “Grammaire Du Décaméron”da (1996) tanımlanmış Fransızca “narratologie” kelimesinden gelmektedir.

Anlatıbilim, kelime kökeni üzerinden anlamına bakıldığında, anlatının bilimsel yönden incelenmesi karşılığını almaktadır. Anlatıbilimin bugünlerde, buradaki köken anlamına geri döndüğü söylenmektedir. İspanyol araştırmacılar Onega ve Landa anlatıbilimin; *“Anlatısal temsil etme biçimlerini kapsayan pek çok başka eleştiri söyleminin getirdiği sezgileri bağdaştıran ve içeren çok disiplinli bir anlatı incelemesi.”* olduğunu söyler (Onega, Landa, Anlatıbilime Giriş, 2002, s.9).”

Ünlü filozof ve kuramcıların anlatıbilim adına söylediklerine ve tanımlamalarına bakıldığında özetle; anlatıbilim, anlatının her açıdan incelenmesi, yorumlanması ve değerlendirilmesi için yapıyı parçalarına ayırarak incelemesi olduğu söylenebilir.

Anlatıbilimin ortaya çıkışı her ne kadar 20. yüzyılda olduğunu söylene de aslında anlatı var olduğundan bu yana anlatıbilimin varlığından da bahsedilebilir. Çünkü anlatıbilimin temel olarak yaptığı, anlatıyı parçalarına ayırarak yorumlamaktır. Böylelikle aslında ilk anlatı incelemelerinden bu yana anlatıbilimden bahsetmek yanlış olmaz. **“Tiyatroda Anlatı”** başlığında daha detaylı bahsedilecek olan Aristoteles’in yazmış olduğu “Poetika” ile Platon’un yazdığı “Devlet” bu konuda anlatıbilimin ilk temel kaynakları olarak ele alınmaktadır. Burada anlatıbilimin tarihine ve tanımına kısaca değindikten sonra, şimdi anlatı (narrative)’ya odaklanalım.

2.1 Anlatı Nedir?

“İster uluslararası, ister tarihler aşırı, ister kültürler aşırı olsun, anlatı hep vardır, tıpkı yaşam gibi.”

Roland Barthes.

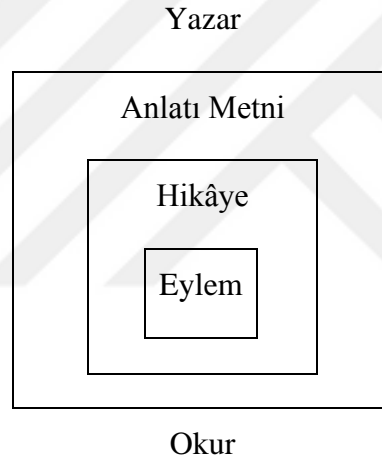
Yukarıda Barthes'in söyleminden de hareketle tezin temelinde yer alan söylem olarak şu söylenebilir: anlatı ikinci insanın var oluşuyla birlikte doğmuştur. Çünkü anlatı anlatmanın, göstermenin karşılığıdır. Ve bir insan ikinci insanı gördüğü andan itibaren ona deneyimlerini, bildiklerini, ya da merak ettiklerini anlatma ihtiyacı duyar. Şöyle ki mitler, destanlar, romanlar, oyunlar, masallar, hikâyeler, filmler gibi insanların sohbetleri, beden formları, dedikoduları da birer anlatıdır.

Günümüzde anlatı edebi bir tür olarak ele alınır. Oysa anlatının hayatın her alanında bilinçli ya da bilinçsizce var olduğu söylenir. Aslında anlatının her şeyden önce anlatma eylemiyle ilişkili olduğu unutulmamalıdır. Örneğin okulda ders anlatan öğretmen, televizyondaki haber sunucusu, bir sahne anlatıcısı, geceleri uyumak için çocuklarına masal okuyan ebeveyn, toplu taşıma araçlarında bir şeylerden bahseden bir yolcu anlatı eyleminde bulunmaktadır. Bu yüzden anlatı oldukça yaygındır. Porter Abbott, anlatının her zaman var olduğunu şu şekilde aktarır: *“Molière'in Kibarlık Budalası eserindeki Mösyö Jourdain'in yıllarca bilmeden nesir konuşması gibi bizler de hayatımız boyunca farkına varmadan anlatı ürettiğimizi fark ettik* (Abbott, P.,2008, s.46).”

Anlatının Türkçe çevrimiçi sözlük veri tabanı olan www.tdk.gov.tr'de, anlamsal karşılığı şu şekildedir: *“a.1. Ayrıntılarıyla anlatma. 2. ed. Roman, hikâye, masal vb. edebi türlerde bir olay dizisini anlatma biçimi, hikâyeleme, hikâye etme, tahkiye. Osm. Kıssa-anlatılacak şey. Osm. Tahkiye-roman, öykü, masal, oyun gibi türlerde anlatılan gerçek ya da düşsel olayların anlatımı”* olarak verilmiştir. İletişim sözlüğünde ise Latince *granus* (bilme) sözcüğüne dayanmakta ve *“olayların anlamıyla uğraşmanın, bir eylemin dönüştürücü etkilerini anlamının ve insani olaylarda zamanın rolünü kavramanın bir yolunu dile getirmektedir* (Mutlu, 2012, s.27).”

Göstergebilim İncelemeleri’ni yazan Profesör Seyide Parsa ise şöyle aktarır; “*Anlatı (Narrative), ya olayların sıradan ve anlamsız bir biçimde dile getirilmesidir ya da başka anlatılarla ortak olan çözümlenmeye açık bir yapıyı içermesidir* (2004, s.93).”

Mieke Bal, her anlatının üç temel çözümlenme düzeyinde olduğunu söyler; metin, hikâye ve eylem. Metin için dilsel göstergelerden oluştuğunu dile getirir. Daha sonra da metni “anlatı metni” olarak içinde bir aracısı olan metin olarak ayırır. Bal, ardından hikâyeyi anlatı metninin gösterileni olarak hikâyenin kendisini de eylemin göstereni olarak belirtir; “*Bal’a göre fabula(eylem), anlatıdaki olayların çıplak bir biçimde dizilişidir; burada, araçları ya da eylemleri, karakterler ve somut olaylar biçiminde bireyselleştiren kendine özgü hiçbir özellik hesaba katılmaz* (Onega ve Landa, 2002, s.16-17).” Mieke Bal’ın anlamlandırma düzeylerini şu şekilde ele alınabilir;



Şekil 2.1 : Mieke Bal – Anlatı Çözümlenme Düzeyleri

Anlatının bir hikâye anlatan ya da sunan her şeyi kapsadığını söyleyen Jahn, bir şeye anlatı diyebilmek için öncelikle anlatıyı tanımlamak gerektiğini düşünür: “*Anlatının “anlatı” sayılabilmesi için neler gerekir? Basit bir cevap için her anlatının bir öykü sunduğunu söyleyebiliriz. Öykü, içinde karakterlerin yer aldığı bir olaylar dizisidir. Bundan dolayı, anlatı, karakterlerin hem sebep olduğu hem de başından geçen olay dizisini sunan bir bildirişim (communication) biçimidir* (Manfred, Jahn, Anlatı Teorisi El Kitabı, 2015, s.12).”

Bir hikâye ve anlatıbilimin iç düzen kurallarını kullanarak anlatı ortaya çıkarılırsa; geniş anlamıyla öyküyü ifade eden veya sunan her şey anlatıdır denilebilir. Buradan hareketle akıllara direkt olarak hikâyeyi dram sanatının merkezine alan Aristoteles geliyor. “*Tragedyanın temeli ve ruhu öyküdür (mythos)* (Poetika, Çev. İsmail Tunalı, İstanbul, 2009 s.25).”

Çalışmanın tiyatroyla bağlantısını kurarken de referans olarak alınacağı kaynaklardan biri olan Aristoteles’in İ.Ö. 362-360 tarihlerinde yazdığı Poetika’ında, Aristoteles hikâyesiz bir dram sanatının yani tiyatronun mümkün olmayacağını dile getirir; her oyun bir hikâye anlatır. Bu önerme, Aristoteles’in dram sanatını tanımlarken mythos’u (hikâyeyi) temele koymasına ile birlikte ortaya çıkmıştır denilebilir.

Aslında genel anlamıyla sanatın insan üzerindeki etkisinin bir öyküye dayandırıldığı da söylenebilir. Genellikle karşılaşılan her sanat eserinde ilk olarak şu soru sorulmaz mı? “-Sanatçı bu eseriyle -bize- ne anlatmak istiyor?” Bu soru bile başlı başına eserlerin bir öyküsü veya daha sonra çağdaş tiyatrodaki bahsedeceğimiz bir özü olduğuna/olması gerekliliğine işaret etmektedir. O halde Aristo’nun da savıyla birlikte anlatı metinlerinde olmazsa olmaz olan şeyin öykü olduğunu kabul etmemiz gerekir. Ardından da öyküyü aktaran ve dinleyen ikililiği gelmektedir. Tıpkı tiyatrodaki vazgeçilmez olan iki şey gibi: oyun metni/teksti paydasında oyuncu ve seyirci. Bu durum genellikle masal anlatılarında da gökten düşen üç elma metaforuyla işlenir. Bu elmalar masalların sonunda üç kişiyle paylaşılarak ilişkilendirilir. Biri dinleyene, biri anlatana diğeri de masaldaki kahramana verilir.

Aristoteles, tarih boyunca birçok kişiye, esere ve bilim dallarına ilham kaynağı olmuştur. Poetika’da her ne kadar şiir sanatını, tragedyayı incelediğini bilinse de aslında birçok sanat dalına katkısı bulunmuştur. Örneğin anlatıbilimi inceleyen İspanyol araştırmacılar Onega ve Landa’nın “Anlatıbilime Giriş” kitabında da Aristoteles’in etkisi açıkça görünmektedir: “*Aristoteles’in yapıtı özgül bir türe, tragedyaya odaklanmış olsa da, olay örgüsü kullanan bütün türlere uygulanabilecek olağanüstü anlatıbilimsel sezgiler sunar. Aristoteles’e göre, olay örgüsü (mythos), yazın yapısının merkezi öğesidir; hem dramatik hem de anlatısal türlerde ortak olarak bulunan bir anlatı yapısıdır* (2002, s.9,10).”

Alıntıya dikkat edildiğinde bir öneri değil de bir çıkarımla karşı karşıya olunduğu söylenebilir. Burada ayrıca dikkat edilmesi gereken bir diğer şey anlatının taşıdığı kavramsal iki yanlılıktır. Tiyatronun temelinde ilk günden bu yana olmazsa olmaz olan ikililik durumu şimdi de anlatının içinde görülmektedir. Anlatının bu ikililik durumu, anlatı disiplininde “geniş” ve “dar” boyutlu olarak iki ayrı anlatı tanımı üzerinden cevap buluyor. Burada anlatının Aristotelesçi geniş boyutlu tanımı, olay örgüsü olan bir yapıt (örneğin destansı şiir; tragedya; komedya); dar boyutlu tanımıysa “anlatısı bulunan bir yapıt” olduğu yönündedir.

Bu ikililik durumunu yani Dramatik ve Anlatısal olana dair incelemeye geçmeden önce Aristoteles’in hikâyeyi temele aldığı önermeyi İngiliz tiyatro yönetmeni Mike Alfreds (2013) şu şekilde aktarmaktadır: “*Her (yani, çoğu) oyun öyküler anlatır*”. Burada ilk alıntılanan söyleme karşı bir genelleme söz konusu olsa da fark edileceği üzere hikâyeye hala temelde yer almaktadır. Kesinliği ortadan kaldıran nokta ise çağdaş tiyatrodaki öykünün yerine “öz” kavramının kullanılmasıdır. Fakat temel olarak ele alındığında hikâyeye anlatmak ya da anlatma ihtiyacı daha önce de belirtilen görüşe göre ikinci insanın var oluşuyla birlikte ortaya çıkması kadar eski olduğu söylenebilir. Yani eğer Âdem ve Havva miti doğruysa Havva’nın gelişimiyle anlatı dolayısıyla da daha sonra anlatının başladığı söylenebilir. Tabii tanrı sözünün (OL!) bir dinleyeni olduğu varsayılmazsa. Bu insanlığın ilkel bir anlatı güdüsüne sahip olduğuna dair bir öneri olarak da ele alınabilir.

Hikâyeye koçu ve yazar Lisa Cron bu ilkel duruma dair; hikâyenin evrimleşme sürecinde karşıt bükülebilen parmaklardan bile daha önemli bir yer edindiğinden bahseder: “*Çünkü parmaklarımızın tek yapabildiği tutunabilmektir. Neye tutunmamız gerektiğini öğreten ise hikâyeye oldu*” (TEDx, 2014).

Aynı zamanda Lisa Cron’u radyo programına davet eden Radyo Programcısı Park Howell’da yazarın kitabı olan “Wired for Story” kitabından esinlenerek şunları söylemiştir: “*Beyinlerimizin, amipler gibi, tek amacı vardır: Hayatta kalmak. Besinsiz haftalarca dayanabiliriz, susuz günlerce, ama bir şeyden anlam çıkarmadan yalnızca 35 saniye kadar dayanabiliriz. Sürekli çevremizi tarıyoruz, yüzeyin altındaki ipuçlarını eşeliyoruz, beynimize bütünleşik bir uygulama sayesinde: Merak. Merak, bizim sezgilerimizi toplayan ilkel bir arama motoru ve bunları geçmiş deneyimlerimizin süzgecinden geçirip zihnimizin bizi saran kaosun içinde düzeni/anlamı/netliği aramak için verdiği sonsuz savaşta geleceği tahmin etmesine*

yardım ediyor. Doğa bizim anlam arayışımızda, bizi hikâyeyle baştan çıkararak yardımcı oluyor, pürdikkat kesilmemizi sağlayarak. Dolaylı olarak yaşıyoruz hikâyeye boyunca, dertleri üzerimizde deneyerek, eğer bizim başımıza gelseydi ne yapardık, öğrenerek. En kuvvetli hikâyeler, aciliyet hissini, yenilikleri kullanarak ve şaşırtarak gerçeği aktarırlar (Park Howell – Business of Story, How to Find Your Secret Story Superpower with Lisa Cron, 2017, Alındığı Tarih: Mart 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=FVHa45Uc15k>)

Bu yüzden, ikinci insanın var oluşu ve ona bir şeyler aktarma/anlatma çabasıyla başlayan anlatma ihtiyacının, günümüzde bir çok insan arasından “neden” o kişi ve neden o kişinin hikâyesi daha çok ilgi çekiyor, dinleniyor sorularının cevap bulması için çabalanan bir süreçten bahsedilebilir. Bu süreçte dinleyenin ilgisini çekmek için birçok yöntem denenmektedir. Temel olarak bakıldığında insanın içinde var olan anlamlandırma güdüsü ya da anlam arayışı, dinleyeni hikâyeleştirme yoluyla kendine çekiyor.

Günümüze kadar tiyatrodan sonra, edebiyat, sinema, müzik, performans, resim, dans, heykel gibi birçok hikâyeleştirme yöntemi keşfedilip ve daha iyi nasıl anlatılır sorusunun peşine düşülmüştür. Bu durumda Amerikalı akademisyen Sarah Kozloff’un her anlatıda iki boyut olduğunu dile getirdiği görülmektedir. Bu boyutlardan ilki hikâyedir ve “Ne oluyor? Kime oluyor?” gibi soruların cevaplarına karşılıktır, diğeri ise söylemdir. Burada da “Hikâye nasıl anlatılıyor?” sorunun cevabına karşılık olarak gösterilir. Evet, bu yolda sanatsal kullanımı tercih edenlerin de sürekli duydukları soru: Peki, sen nasıl anlatacaksın? Burada temel olarak seçilen sanat dalından sonra – ki ne seçerseniz seçin, o bir anlatıdır.– anlatı kuramı üzerinden iki farklı seçenek çıkıyor. Biri dilsel bir yolla, sözlü olarak anlatı diğeri ise işaret ederek, göstererek yapısal anlamda görsel anlatı (Parsa, Seyide, 2004).

Burada dilsel/sözlü aktarım ile görsel anlatı kavramları Platon ile Aristoteles’in de ayrımına sebep olan “mimesis” ile “diegesis” kavramları üzerinden ele alınabilir. Sanatçının sanatsal tavrını belirleyeceği bu iki kavramı açıklama çabası Platon’dan bu yana birçok araştırmalarda yer edinmiştir. Aristoteles ve Platon’un bu ayrımı şu şekilde anlatılabilir:

Mimesis	Gösterme	Taklit	Olayların Anlatısı	Aristoteles
Diegesis	Anlatma	Zihinsel	Sözlerin Anlatısı	Platon

Şekil 2.2: Mimesis ve Diegesis

Ünlü anlatıbilimci Manfred Jahn'ın internette yayınladığı “*Poems, Plays and Prose*” (Şiirler, Oyunlar ve Nesirler) başlıklı projesinin bir bölümü olarak Türkçeye çevrilen “*Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*” başlıklı bölümde Aristoteles ile Platon'un ayrımını “mimesis” (taklit) ve “diegesis” (anlatma) ayrımına dayandırır.

Chatman'ın bu kavramları, diegetik (yani anlatmaya dayalı) anlatı türlerini, mimetik (yani taklide dayalı) anlatı türlerinden ayırmak için kullandığını; ancak yorumcuların çoğu Genette'in kurmaca anlatıların hem mimetik hem de diegetik bölümlerden oluşan (kabaca “sözlerin anlatısı” ve “olayların anlatısı” olarak ikiye ayırabileceği) “karmaşık bir bütün” olduğu düşüncesini dile getirir (2015, s.45).

Şekil 2.2'de de görünen bu ikilem Platon'un sanat anlayışında da görülmektedir. Aslında bu açıdan bakıldığında Platon'un *Devlet*'i mimesisin eleştirisi olarak da görülmektedir. Çünkü Platon bu eserinde, gerçeği görünen dünyanın ötesinde olan idealar dünyasında gördüğünü ve bahsettiği gerçek dünyaya zihinsel etkinlik yoluyla ulaşabileceğini söyler. Böylelikle bu görüş, gerçeğin taklit yoluyla temsil edilebilmesini imkânsızlaştırır. Çünkü Platon'a göre görünen dünyadaki nesnelere zaten gerçek olmayan nesnelere. Sanatın gerçeği imgesel bir hale getirerek temsil edebilmesi demek; gerçek olmayanı yeniden üretmesi, taklit olanı kopyalayarak taklidin taklidini yeniden sunması demek olur. Böylece Platon'da mimesis taklidin taklidi olarak yer almış olur.

Sonuç olarak bakıldığında insanın her şeyi anlamlandırma çabası ya da dünyadaki anlam arayışı ona birçok anlatı seçeneği sunmuştur denilebilir. Yeni yeni çeşitlerle de bu seçenekler artmaya devam edecektir.

Söyledikleri ufuk açmış ve ilham kaynağı olmuş Fransız felsefeci, göstergebilimci Roland Barthes bu seçenekleri detaylandırmıştır. Barthes, anlatının başlangıcını insanlık tarihiyle aynı görür. Diğer bir anlamda anlatsız bir toplumun olamayacağını söyler. Ve ona göre anlatı olağanüstü çeşitliliği ile beraber her toplumda, her zaman var olmayı başarmıştır.

Bunlara mitleri, fablleri, kısa öyküleri, trajedileri, efsaneleri, masalları, destanları, dramları, pandomimleri, komedileri, resim sanatını, filmleri, vitrayları, yerel haberleri ve günlük sohbetleri anlatının çeşitliliğine örnek olarak gösterir (Barthes, Roland'tan aktaran; Manfred, Jahn, 2015).

Görüldüğü gibi anlatı ikinci insanın var oluşuyla günümüze kadar bir dönüşüm halinde sürekliliğini korumuştur. Anlatının bugünlerde daha çok edebi anlamda karşılık bulduğu söylenebilir. Fakat aslında yaşanan anların içinde bilinçsizce bile olsa anlatının var olduğuna dair söylemler de var. Son olarak anlatı kavramının uzun yıllardan beri insanlığın dünyayı anlamlandırma sürecinde önemli bir rol olduğu söylenmektedir.

O halde şimdi de anlatının söz dışında var oluşuna, göstergebilimsel - semiyotik karşılığına bakılmasının faydası olacaktır.

2.2 Göstergebilim-Semiyotik Nedir?

“Hikâye anlatıcılığı açıklama derdine düşmeden manayı açığa çıkarır.”

Hannah Arendt.

Semiyotik ya da göstergebilim, göstergelerin yorumlanmasını, yaratılmasını ve anlamlandırılmasını içeren bir araştırma alanı olarak ele alınır. 20. yüzyılda göstergebilimin başlıca temsilcileri Ferdinand de Saussure, Charles S. Peirce ve Charles Morris'tir.

“Tiyatroda Göstergebilim” (2008) kitabının yazarı Doç. Dr. Hasibe Kalkan Kocabay, semiyotik kavramını, çok genel, göstergelerle ilgilenen bir bilim dalı olarak tanımlar. Umberto Eco ise *“Gösterge-Bir Kavrama Giriş ve Tarihçesi”* adlı yazısında, iletişimin çeşitli alanlarında göstergelerle ilgilenen semiyotiğin çok geniş bir araştırma alanına sahip olduğunu söyler ve bu sebepten göstergebilimi bir metabilim olarak değerlendirir. Bu bağlamda tıp, hayvan ve insan davranışları, mimari vs. gibi çok farklı araştırma alanlarını kapsayan bir “göstergebilimsel alan”dan söz etmektedir. Saussure'e göre ise; Semioloji, sosyal yaşantı çerçevesinde göstergelerin yapısını inceleyen bir bilim dalıdır. Bunlara karşın Charles S. Peirce, semiyotik adını verdiği araştırma alanında, daha çok anlamlandırma süreci olarak bilinen ve dil dışı göstergeleri de dikkate alan semiosisle ilgilenir.

Erika-Fischer-Lichte 1979’da yazdığı bir yazısında herhangi bir şeyin gösterge olarak tanımlanabilmesi için bazı koşulların yerine getirilmesi gerektiğini söyler. Bu koşulları Hasibe K. Kocabay (2008) şöyle sıralar:

“1. Bir gösterge duyular tarafından algılanabilir olmalıdır.

2. Bir gösterge bir şeye işaret etmeli, ya da bir şeyi temsil etmeli, bir işlevi yerine getirmelidir; kendisinin dışında bir şeye işaret etmelidir ve bir ‘anlamı’ vardır.

3. Bir gösterge her zaman birisi için bir gösterge olmalıdır -bir verici ve bir alıcı için- yani doğal diller söz konusu olduğunda göstergeler bir insana, ya da söz konusu göstergeyi bir gösterge olarak değerlendirebilecek ve anlayacak bir grup insana gereksinim duymaktadır.

4. Bir gösterge bir gösterge dizgesi içinde yer almalıdır (2008, s.13-14).”

Öte yandan günümüzde modern göstergebilim teorisinin önemli bir bölümü, her sözü altı kurucu unsura bölmeyi öneren Roman Jakobson tarafından kurulmuştur: *“Bir gönderen bir alıcıya bir mesaj gönderir, mutlaka ortak biçimde anlaşılabilir bir kod taşıyan mesaj, fiziksel ve psikolojik bir bağlamda taşınır ve her zaman özel bir bağlama atıfta bulunur. Bu kurucu unsurların her biri takip eden göstergebilimsel analizler için önemli bir alan yaratmıştır (Carlson, Marvin, 2013, s.89).*

Anlatıbilim teorisi, tarihsel olarak bakıldığında Rus formalizmi ve Fransız yapısalcılığı geleneğiyle başlar. Onega ve Landa, ilk olarak anlatıyı nedensen ve zamansal açıdan anlamlı bir şekilde ilintili bir dizi olayın semiyotik temsili olarak tanımlar. Ardından anlatı oluşturmak üzere sözcüklerin kullanılabilmesi gibi imgelerin de kullanılabilirliğini söyler. Buna göre anlatıbilim, yalnızca yazın kuramının değil, genel olarak göstergebilim kuramının bir altbölümü olduğu da söylenir. Bu minvalde başka bir şeyi insan zihninde canlandıran ve dolayısıyla onun yerini tutan şeyler için “temsil” denilmiştir? Aslında semiyotik olan da bu temsili ön planda tutarak sorunsallaştırmaktadır. Semiyotik kavramı bu açıdan ele alındığında birçok disiplinin alanına girdiği söylenebilir. Bu konuda görsel sanatlarla birlikte antropoloji, edebiyat ve film incelemeleri gibi birçok alanın inceleme yöntemi haline gelmiştir.

Roland Barthes’e göre ise görüntü, ses tonu, yazı, renk kullanımı gibi unsurların hepsi farklı bir manada olduğu için, bunlar da birer metindir. Tabii yazınsal türlerin olduğu gibi, görüntüsel unsurların da bir grameri olduğu söylenmektedir. Buna göre,

kendisinden anlam kurulan her nesne bir metindir ve metinler dilsellikten semiyotikliğe uzanabilmektedir (Hartman ve Hartman, 1993). Dilsel metin denilen şeyler yalnızca, hikâyeler, masallar, fıkralar, kitapların bazı bölümleri, makaleler, şiirler, blog yazıları vb. şeylerden oluşurken; semiyotik/göstergesel metinler ise, grafikler, beden dili, dramalar, filmler, resimler, fotoğraflar, şarkılar, haritalar, nesnelere vb. çizim ve işaretlerden oluşmaktadır. Genel olarak bakıldığında kapsamlı bir şekilde anlam kurma ancak semiyotik metinlerin yorumlanmasıyla mümkün olduğu söylenebilir.

Josette Feral, 1982 yılında *Modern Drama* dergisinde yayımlanan ve meselenin kilit noktasına işaret eden “*Performans ve Tiyatrallık*” başlıklı yazısında tiyatronun gösterge üzerine, temsil üzerine, zemini olmayan bir gerçeklik üzerine kurulu olduğunu söylemektedir. Burada tiyatro ile performansın göstergesel kodlarını yapı sökümü uğrattır, yaşayan bir mevcudiyet içinde işleyen bir “arzu akışı dinamiği” yarattığı söylenmektedir (Carlson, Marvin, 2013).

Erika Fischer-Lichte, tiyatro göstergebiliminin ilk izlerine 18. yüzyılda Diderot’dan Lessing’e kadar olan çalışmalarda görülebileceğini öne sürmektedir. Oysa tiyatro göstergebilimi günümüz açısından ele alındığında bu konunun ilk bilimsel boyutta ele alınması, Prag Dilbilim Okulu’nun temsilcilerinin çalışmalarına dayandırılmaktadır. Bu bağlamda en çok dikkat çeken isim, tiyatroyu görsel ve işitsel öğeler açısından ikiye ayırmış olan, Çek araştırmacı Otokar Zich’tir. Zich, tiyatronun oluşması için gereken öğeleri iki farklı kümede toplar. İlki kavramsal öğeler, diğeri ise somut olarak gözlemlenebilen öğelerdir. Kavramsal öğeleri dramatik eylem, dramatik kişi, dramatik olay örgüsü ve dramatik uzam oluştururken, somut olarak gözlemlenebilen öğeleri ise oyun metni, oyuncular, sahne tasarımı, giysiler ve seyirci olarak yorumlar. Genel anlamda Çek araştırmacılar, sahnede olan her şeyin bir gösterge olduğunu kabul etmişlerdir. Ve bu göstergelerin kendi anlamları dışında olduklarını dile getirmişlerdir. Tiyatro göstergebiliminin gelişiminde önemli yer tutan bir başka araştırmacı Polonyalı Tadeusz Kowzan “*Littérature et Spectacle*” adlı kitabında ise, Otokar’dan sonra sahnedeki somut olarak gözlemlenebilen öğeleri on üç kategoriye ayırmıştır (Kocabay, Hasibe Kalkan, Tiyatroda Göstergebilim, 2008).

Bunlar; 1- Sözcükler, 2-Metin çalışması, 3-Yüz ifadesi, 4-Jest, 5-Dramatik mekânda oyuncuların hareketi, 6-Makyaj, 7-Saç tuvaleti, 8-Giysi, 9-Aksesuar, 10-Dekor, 11-Işık, 12-Müzik, 13-Ses efektleri olarak ele alınır.

Genel olarak bakıldığında uygulayıcıların tiyatrunun ya da edebi eserlerin alımlayıcısına göre gösterme/sahneleme arayışları içinde oldukları söylenebilir. Göstergebilimsel alandan sorumlu olan semiyotikçinin temel amacı hikâyeyi nasıl anlatacağı üzerinde yoğunlaşmasıyla başlar, yani hikâyeyi anlamlandırmak için hangi unsurları, nasıl kullanacağını belirlemesi gerekir.

Birçok çeşit göstergelere karşın İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure ise, dili başlı başına göstergeler sistemi olarak görür. Ona göre her gösterge, gösteren ve gösterilen şeylerden oluşmaktadır (Eagleton, Terry, 2011).

Gösteren ve gösterilen. Tiyatroda olmazsa olmaz olan hikâye paydasındaki seyirci-oyuncu ikililiği bu kez gösterge paydasında gösteren-gösterilen olarak ele alındığı görülmektedir.

Sonuç olarak bakıldığında şimdiye kadar bahsedilen bütün bu öyküsü olan ya da ileriki dönemlerde görülen sadece özü olan, öyküsü olmayan anlatılar bile bir aracıya ihtiyaç duymaktadırlar. Bu aracının kim veya ne olduğuna da seçilen anlatım aracı ile karar verilmektedir. Örneğin sözlü anlatıda aracı ya da daha doğrusu anlatıcı bazen yazarın kendi sesi, bazen metindeki bir karakter ya da gizli bir ses olabiliyorken görsel anlatı da aracı çoğu zaman bir insan ve o insanın *sözü uçurarak aktarması* olabilir. O halde burada dilbilimsel geleneğe, diğer bir anlamda söz edim teorisine bakmamızda fayda var.

2.3 Dilbilimsel Gelenek – Söz Edim Teorisi

*“Sümer tabletlerinden bu yana yazılı sözcükler
seslendirilmek için yazıldılar.”*

Alberto Manguel.

Dilbilimin zeminini oluşturan semiyotik/göstergebilim kavramından sonra söz edilmesi gereken bir diğer kavram ise *söz edim* teorisidir. Söz edim terimi 1930’lu yıllarda dilbilimciler tarafından kullanılmaya başlanmış fakat terimin bugünkü anlamına erişmesini sağlayan kişi John Langshaw Austin olmuştur.

Searle'e göre söz edimleri kuramı şu şekilde tanımlanmıştır; “...ortada biri konuşan öteki dinleyen olmak üzere en az iki kişinin bulunduğu (ya da bulunduğu varsayıldığı), konuşan kişinin ne söylüyorsa onu anlatmaya çalıştığı (bir şey söyleyip başka bir şey anlatmaya çalışmadığı), şaka yapmadığı, yalan söylemediği, eğretilmelere başvurmadığı, ciddi ve olağan bir iletişim ortamını dikkate alarak konuşan kişinin dilsel davranışını çözümler (Searle, 2000 s.12,13)”.

Bir konuşan ve dinleyen. Bu ikililik dikkat edildiyse tezin asal kilit noktasını oluşturmaktadır. Tezde şimdiye kadar çeşitli konularda anlatan-dinleyen, oyuncu-seyirci, gösteren-gösterilen olarak çeşitli şekillerde görülen bu ikililiğin ilişkisini günümüz sanat anlayışı üzerinden çözümlenmesine çalışılacaktır. Göstergebilimi insanın sosyal davranışlarını incelerken kullanılabilir bir yaklaşım olarak öneren, modern dilbilimin babası sayılan Ferdinand de Saussure'ün, ölümünde sonra öğrencilerinin tuttuğu notlardan oluşturulan 1916 tarihli *Genel Dilbilim Dersleri*, sosyal psikoloji alanında yeni bir bilim olarak, toplumsal hayatta göstergelerin rolünü inceleyecek göstergebilime işaret etmektedir. Saussure'ün dil anlayışında dil kendine yeterli olmalı ve bağımsız olarak ele alınıp, incelenmelidir.

Bugüne değin dilbilimciler açısından dil, bazı dil olgularının toplamı olarak görülüyordu. Ve bu sonuçlar farklı bir öze sahip olduğu düşünüldüğü için tek tek ele alınıyordu. Fakat zamanla dil çalışmalarının amacı, hem dilin geçirdiği değişiklikleri incelemek hem de bunların kurallarını bulmak oldu. Oysa daha sonra Saussure'ün dil anlayışı etkin oldu. Ayrıca Ferdinand de Saussure'nin dil üzerine olan yaklaşımları birçok teori ve kuramın gelişiminde başrol oynamıştır.

Amerikalı tiyatro bilimci Marvin Carlson (2013)'un “Performans: Eleştirel Bir Giriş” kitabının “*Dilbilimsel Gelenek*” başlıklı yazısında performansın dilbilim teorisi içindeki kullanımında Dilbilimci Noam Chomsky'in görüşlerine yer vermiştir: “*Dilbilim teorisi içinde performans sözcüğü, ilk kez, Aspects of the Theory of Syntax (1965) [Sentaks Teorisinin Veçheleri] kitabında “bir dili konuşan kişinin sahip olduğu genel ideal gramatik bilgi” olarak tanımladığı “yeterlilik” ile (competence) her bir konuşma durumuna bu bilginin özel olarak uygulanması anlamına gelen “performans” arasında bir ayrım kuran Noam Chomsky tarafından kullanılmıştır.* (Carlson, 2013, s.90-91).”

Bahsedilen bu ayrım, Saussure'ün bahsettiği dil ile tekil konuşma edimleri manasındaki sözce arasındaki ayrımla benzeşmektedir. Chomsky'nin formülüne yetiyi ve edimi vurgulayabilmesi açısından önemlidir. Bu formül için, bir dizi tekil örnekten genelleme yoluyla soyut ilkeler çıkararak yapısal bir çalışma biçimi de denilmektedir. Noam Chomsky, dil kavramına ve dil incelemelerine yeni bir perspektif getirerek dilbilimde adeta bir devrim başlatmıştır. Ve tıpkı Chomsky gibi Rus filozof Mikhail Bakhtin'in de dilbilimsel performans teorisi hakkında dikkate değer katkıları olmuştur.

Bakhtin'in bilhassa araştırmalarında temel bir kavram olarak sıklıkla bahsettiği "sözce" üzerine yaptığı bağlam-temelli çalışmalar oldukça önemlidir: *"Bakhtin'e göre, sözce "her zaman doğası gereği bireysel ve bağlamsal" olan, süregelen söylem zincirinin "kopmaz bir halkası", genellikle rastlandığı gibi belli bir sözcük dizgesi yinlendiğinde bile hiçbir zaman bütünüyle aynı bağlamda ortaya çıkmayan bir dil parçasıdır (Carlson, 2013, s.92)."*

Bakhtin, bütün sözlerin üç şekilde var olduğunu dile getirir: *"Bir dildeki kimliksiz sözcük olarak, kimseye ait olmadan; bir başkasının sözü olarak, yani bir başkasına ait olan ve ötekinin sözcesinin yankılarıyla dolu olarak ve son olarak da benim sözüm, yani belli bir konuşma planı içinde zaten çoktan benim ifademle dolmuş, belli bir durumun içinde uğraştığım söz olarak (Carlson, 2013, s.92)."*

Bakhtin sözcüklerin bir anlatıda üç farklı şekilde kullanılabileceğini söyler. İlki doğrudan gösterilen ya da ifade eden, diğeri nesne yönelimi yani anlatıdaki karakterlerin söylemi, bu tek sesli olarak ele alınır. Ve son olarak kararsız; yani yazar bir başkasının sözlerini farklı bir kullanımla kendine mâl ediyordur, ama dikkat edilmesi gereken bir ayrıntı olarak şunu bilmek gerekir: Yazar ya kendine mâl etmenin işaretlerini silemiyor ya da bilinçli bir şekilde silmiyor olabilir.

Bu kendine mâl etme durumunu Bakhtin anlatısal yazının amacı olarak da görür; *"...çeşitli "seslerin" tek bir "konuşma" içinde duyulabilir olduğu bir durum, hem çeşitli "anlamaların" doğmasına yol açar, hem de konuşmanın açık uçluluğuna, bir de belli bir bağlamda konuşmanın nasıl icra edildiğine işaret eder. Bakhtin, bağlamdan etkilenmeyen ve tek bir anlamın vurgulandığı metinler ya da yapılar için "monolojizm" terimini kullanır; "diyalojizm"i ise daha çok açık metinler için ve özel*

bir ortamda dile getirilmiş olduklarına ilişkin bir farkındalık söz konusu olduğunda kullanır (Carlson, 2013, s.93).”

Saussure’ün yapısalcılığını anlamak için dil konusunda yaptığı bazı ayrımlara değinen Berna Moran, bu ayrımları dil (langue) ve söz (parole) olarak ayırır. Dili herhangi bir dil sistemine verilen ad olarak tanımlar. Örneğin Türkçe, İspanyolca, Kürtçe dilleri kullanımındaki dil anlamı gibi. Söz ise dilin eylemsel olarak kullanımını işaret eder. Yani söz dilin bir anlatıcı tarafından uygulandığı andır. Bu sözler de toplumsal açıdan seçilen dil sistemine göre kullanılırlar. Bu açıdan bakıldığında eyleme geçilmiş kelimelerin arkasında, toplumsal ve soyut bir sistem olarak görülen dil vardır.

Dilbilimin hedefi bu yapıyı çözümlenektir. Dolayısıyla söz denilen unsuru inceler. Moran, bir diğer önemli ayrımı gösteren/gösterilen üzerinden anlatır: *“Sözler bir şeye işaret ettikleri için birer göstergedirler ve bir göstergenin iki yönü vardır: Biri bir ses imgesidir ki gösteren adını alır. “Köpek” dediğimiz zaman ağızımızdan çıkan ses imgesi gösteren’dir, bunun işaret ettiği köpek kavramı ise gösterilen’dir(...)*

Sözcükler birer gösterge olduklarına göre, dil bir göstergeler sistemidir ve dış gerçeklikten bağımsız, kendi iç kurallarına göre işler (2004, s. 187, 188).”

Burada her bir sözün gösterge olarak ele alınabileceğini fark ediliyor. Bu durum performans sanatı açısından oldukça önemli bir yer tutar. Aynı zamanda post-modern temelli işlerde örnek gösterilebilir. Bu açıdan ele alındığında; Sevim Burak’ın yazdığı “İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar” oyununda ya da Roland Schimmelpfennig’in yazdığı “Uzun Zaman Önce Mayıs’ta” metinlerinde neredeyse her bir söz, bir gösterge olarak kullanıldığı söylenebilir. Modern toplumdaki performanslara dair yazılmış çok çeşitli yazılara dilbilim teorisinin yaptığı katkılar içinde belki de en etkili olanları, bir biçimde konuşma olayının toplum ölçeğinde kontekstleştirilmesi ile ilgili olanlardır.

Bu, minvalde, John Austin ve John R.Searle tarafından geliştirilen söz edim kavramına bakmak gerekir. Söz edim teorisinin temelleri Austin’in 1955 yılında Harvard’da verdiği William James Dersleri kapsamında atılmış ve *Söylemek ve Yapmak* (How to Do Things with Words) ismiyle kitaplaştırmıştır. Bu derslerde Austin, “performatif” diye isimlendirdiği sözce türüne önem verir. Austin’e göre bir performatif halindeyken, kişi sadece bir cümle kurmaz. Austin bu duruma

“betimleyici” der. Carlson, dilbilimsel analizin geleneksel odağının da betimleyici özellik olduğunu söyler. Çünkü performatif denilen şeyi betimlerken sözün yanısıra aynı zamanda bir edimi de yerine getirir, evlilik yemini etmek bu durumun net bir şekilde örneği olabilir. Tiyatroda da *alt metin* olarak bilinen durum, performatif de eylemsel olarak görülür.

Çünkü performatifin ilk amacı bir şeyi söylemekten ziyade onu yapmaktır: *“Austin’in konunun özü için kullanmaya başladığı genel terim “edimsöz”dür (illocution). “Bir şeyi söylemenin o şeyi yapmak” olduğu çeşitli durumları birbirinden ayırmaya çalışırken tek bir sözcede üçü de farklı düzeylerde işleyen üç farklı sözel eylem tespit eder: düzsöz (locutionary), edimsöz (illocutionary) ve etkisöz (perlocutionary). Düzsöz edimler bir sözceyi belli bir anlam ve referansla kurar; kabaca, geleneksel manada “anlam”dır bu. Edimsöz edimler (“anlam”a karşı olacak biçimde) belli bir konvansiyonel “güç” taşırlar; var ederler, emrederler, söz verirler ama aynı biçimde bilgi verir, onaylar belirtirler vb.de. Burada vurgulanan, bu tür sözcelerin söz konusu gücü diskürsif durumlara uygulamaya çalıştığıdır. Etkisöz edimlerde temel, sözcenin ne yaptığı değil, muhatabına ne yapmaya çalıştığıdır: ikna etmek, razı etmek, cesaret kırmak, hatta şaşırtmak ya da yanlış yönlendirmek (Carlson, 2013, s.96).”*

Austin’in öğrencisi olan John Rogers Searle, söz edim teorisini geliştirme çalışmalarına Austin’den sonra da devam etti. Hatta Austin’in performatif kısıtlılığına karşın, Searle, bütün bir dilin performans özelliği olduğunu dile getiriyordu. Ona göre dilsel iletişimin birimi semboller veya sözcükler değildir, sembollerin ya da sözcüklerin söz edim performansı içinde yeniden üretimidir. Yani eylemi gerçekleştiren kişinin nedenselliğine ve edimin edime tanıklık eden kişi üzerindeki varsayımsal etkisini önemser. Searle için bir dil teorisi bir eylem teorisinin bölümü olarak ele alınır.

Ancak burada eylem davranışın kuralla yönetilen formu olarak düşünülür: *“Sözce belli bir niyet içerdiğinde (ki neredeyse her zaman içerir), bu niyet basit bir değerlendirme ya da belirleme bile olsa, bu niyet performansına Searle “edimsöz edim” der, Austin’in izinden giderek muhatabın üzerinde yaratılan etki de “etkisöz edim” olarak kabul edilir (Carlson, 2013, s.97).”*

Görüldüğü üzere Austin ve Searle, dil ve performans ya da tiyatro ile performansın birbirleri arasında kurmaya çalıştığı ayrımı bulmaya odaklanmışlardır. Bu iki çatışmayı iyi anlayan çalışmalardan biri de; Shoshana Felman'ın "*Literary Speech Act*" adlı çalışması olduğu söylenmektedir. Felman'ın çalışmasının temeli konuşma ile beden arasındaki ilişki üzerine kuruludur. Konuşma ve beden unsurları söz edim teorisi içinde ne aynı şey olarak ele alınırlar ne de birbirlerinden ayrılırlar. Çünkü bedenin kendi içindeki devinim durumu bütünüyle istemli ya da dilbilimsel şekilde ifade edilemez. Felman'a göre; konuşan beden tam da ürettiği konuşmayı saptıran bir fazla yaratır. Ayrım burada görülür. Aslında, söz edim teorisinin yazınsal ya da tiyatral çalışmalarda kullanılma sıklığı şaşırtıcıdır, çünkü Austin'in kendisi edebi dili ya da "oyuncu tarafından" söylenen sözleri edimsöz ve etkisöz süreçlerinin dışında tutmuştur.

Ancak buna karşın Avustralyalı dilbilimci Leigh Ross Chambers tiyatral metni de sözce ve sözceleme olarak düşünülebileceğini dile getirir. O halde tiyatronun kendine özgü çağrısının da, söylemenin yapmak ve yapmanın da söylemek olduğu düşünülebilir. Chambers'in sözce ve sözceleme durumlarını dilbilimsel olarak bileşenleriyle ve birlikte nasıl iş gördükleriyle, daha sonraysa bir ya da daha fazla seyirci üzerinde etki bırakacak bir edimle kurduğu iletişim yoluyla ortaya çıkacağını söylemektedir.

Chambers, dramatik anlatının asal noktasının edimsözel bir ilişki türünde olduğunu, belirli bir durum içinde gönderen ve alıcı arasındaki iletişimsel bir alış-veriş ya da diğer bir tabirle değiş-tokuş yaşandığını öne sürer.

Carlson'un (2013) kitabında Joseph A. Porter, bu tutumu daha da arttırarak Aristoteles'in Austin'in sözcüklerini kullanarak tefsir edebileceğinden söz eder ve "*Söz edim, sözel dramın ruhudur*" der. Richard Ohhman da, benzer bir biçimde, "*bir oyunda, eylem, edimsözlerin trenini sürer*" der. Ohhman'a göre karakterlerin hareketi ve oyunun toplumsal dünyasında birbirleriyle ilişkilerindeki değişim edimsözel eylemlerinde ortaya çıkar. Öte yandan Austin'in edebiyatı özel olarak kuramının dışında bıraktığına bakılırsa, performatif söz edim teorisinin pek fazla oyun incelemelerinde kullanılmamış olması da çok şaşırtıcı değildir. Marvin Carslon çarpıcı ve başarılı bir örnek olarak Branislav Jakovljevic'in 2002'de Theatre Journal'da yayımlanan, Ibsen'in Nora'sına uyguladığı performatif analizi gösterir.

Tiyatral açıdan bakıldığında söz edim teorisinin kapsamlı bir şekilde uygulandığı örneklerine Eli Rozik'in yazılarında da rastlanılmaktadır. Burada sadece söz edim teorisinin değil, göstergebilimin de terim dağarcığını devralan Rozik, tiyatral söz edimlerinin, eylemlerin sözel indeksleri olduğunu dile getirir. Sözden eyleme doğru görülen bu durum, Rozik'in yaklaşımının asal niteliğidir: *“Rozik'e göre, van Dijk tekil söz edimlerinin oyun yazarı, yönetmen ve oyuncu tarafından hesaplı bir biçimde, seyircinin kolay çözebileceği indeksler olarak örgütlendiğini ve konvansiyonel dramatik yapıda “oyundaki her bir söz ediminin yer ne olursa olsun, hem anlık amaçlara hem de daha büyük ve kapsayıcı bir amaca işaret ettiğini gösterirken, söz edim teorisini bütüncül dramatik aksiyonun incelenmesi için bir strateji olmaya çok yaklaştırır. Van Dijk'in “kapsayıcı amaç” fikri, Stanislavski'nin ‘üstün-amaç’ına çok benzemektedir. Örneğin, ironik konvansiyonlar dediği tirad, apar gibi çeşitli tiyatral araçlara, işlevsel karakterlere diye adlandırdığı koroya, “tiyatral metnin temel ikonik doğasından kopmuş oldukları” ve tam da bu kopmayla “yazar ile seyirci arasında, karakterlerin arasındaki etkileşimden bütünüyle farklı bir iletişimin kurulmasında belirleyici bir rol oynadıkları” için özel bir önem atfeder (Carlson, 2013, s.108,109).”*

Sonuç olarak söylenebilir ki, yirminci yüzyılın sonlarına doğru, dilbilim ile söz edim kuramı ve temelde göstergebilim, yapılan çalışmalarda hem edebiyat açısından hem de performans açısından yepyeni çalışmalara sahne olmuştur. Peki bütün bunların uygulayıcısı olarak görülen oyuncu, anlatıcı ya da gösteren kim, şimdi de onu incelemeye çalışalım.

2.4 Gösteren – Ses / Anlatıcı

*“HİÇ ŞÜPHE YOK Kİ anlatı dünya üzerindeki varlığına dedikodu,
Yani bir kişiden ötekine anlatılan basit hikâyeler biçiminde başladı.”*

Robert Fulford.

Anlatıcı; anlatıyı anlatan, nakleden, taşıyan şeydir. Şeydir çünkü bazen kanlı canlı bir kişi olabiliyorken bazen sadece ses, bazen de sadece yazarın kendisi olabilmektedir. Ya da yukarıdaki alıntıda bahsedildiği üzere dedikodu eylemini gerçekleştirenlerdir. Robert Fulford'un görüşüne göre dedikodu yazın sanatını her daim beslediği söylenmektedir. Bu görüşü Romancı Mary McCarthy, ünlü makalesi “The Fact in Fiction”da [Kurgudaki Gerçeklik] ile de destekler.

Mary McCarthy, bilinen en ünlü ve mühim romanlarda dahi bir dedikodu atmosferinden bahseder: “*Savaş ve Barış*’ın ilk paragrafında bir kadın Napolyon’dan tam da dedikodu yapar gibi söz eder. Bu konuşma, “*Otur ve anlat,*” diye sona erer, böylece okuyucular olarak dedikodunun devam edeceğini anlarız. Tolstoy, Flaubert, Proust ve tüm diğer büyük romancıların, bizimle birbirine bir skandaldan söz eden komşular edasıyla konuştuğunu söyler McCarthy. “*Şimdi neler olacağına inanamayacaksınız,*” derler aslında bize. “*Durun da anlatayım.*” McCarthy, üzerine “*skandal kokusu*” sinmemiş bir kitabın muhtemelen roman sayılamayacağını öne sürer (Fulford, Robert, *Anlatının Gücü*, 2014, s.15).”

Barthes anlatıcılığı kâğıttan bir varlık olarak ele alır. Bu tabii romantik bir benzetme olmakla beraber aynı zamanda edebi eserlerde geçerli olan bir tanımdır. Tiyatro temelinde ele alındığındaysa anlatıcı oyuncunun kendisi olarak görülür. O halde anlatıcı, insanlık tarihi boyunca var olduğu söylenen *anlatıyı* anlatan kişi olduğu söylenebilir.

İlerleyen süreçte tezde “*Anlatıcının Dönüşümü*” başlığı altında daha detaylı bahsedilecek olan anlatıcı, birçok farklı kültür ve kimlikle tarihte yer almıştır. Anlatıcının edebi eserlerde tanımlandırılmasına bakıldığında ise daha çok sözde var olan ya da sözü var eden bir unsur olarak ele alındığı görülür.

Gennette’e göre anlatıcı, anlatı eylemini gerçekleştiren kişidir. Diğer bir deyişle anlatı söyleminin sesi olarak kabul edilir. Seyreden ya da işaretleri gönderilen/dinleyenle temas içinde olan, ne anlatılacağı ve nasıl anlatılacağı, neyin dışarıda bırakılacağına karar veren, açıklama ve yorumlamaları düzenleyen, ise aktördür: “*Gerektiği takdirde, anlatıcı, öykünün “anlatılabilirliği”ni savunabilir ve öykünün verdiği ders, mesaj ya da amacıyla ilgili yorumlar yapabilir* (Manfred, Jahn, 2015, s.62).”

Anlatıcının metnin alımlanışında bu denli etkili olması, onu yazarların kullanabileceği işlevsel bir duruma getirir. Bazı yazarlar anlatıcıları metnin içindeki temsilcileri gibi gösterir, bazıları da metnin amacına uygun olarak tekin olmayan, güvenilmez bir şekile dönüştürür. Bu yüzden anlatıcılığı anlatının amacıyla birlikte düşünmek gerekir. Temel olarak bakıldığında anlatıcının bir yol gösteren olarak ele alındığı söylenebilir.

Platon'un sözcüsü Sokrates, sanatın mimesis yani taklit olduğunu dile getirir. Bu yönde de şiirsel düzenleyimin üslubu üzerine mitlerin geçmişle birlikte şimdinin ve geleceğin olaylarının anlatımı olduğunu söyler. Sokrates'e göre anlatı bir öykünme olarak ele alınmış olabilir ya da yalın anlatı da olabilmektedir. Hatta bu ikisinin bileşimi olarak da görülebilir. Bu şu demek oluyor, yani şair kendisi olarak, kendi sesiyle konuşabilir. Bu durum öykünme olarak ele alınır. Sokrates destanlarda ve benzer diğer şiirlerde ise bunların bileşiminin olduğunu söyler. Lirik şiir türünde ya da Antik Yunan'da Dionysos'a söylenen şiirlerde zaten sadece şair konuşmaktadır.

Bu duruma Anlatıbilim açısından bakıldığında anlatı sesine yani "Kim konuşuyor? / Kim anlatıyor?" sorusuna getirilen ilk kuramsal yaklaşım olarak kabul edilir. Anlatıcı, anlatı metninde okuyucunun eseri okumaya başladığı an duyduğu ses olarak ele alınır. Hikâyeyi anlatan kişidir. Bu durumu Manfred Jahn şöyle açıklar: "*Gerçek hayattaki yüz yüze anlatı durumunda, karşımızda kanlı-canlı bir kişi yani anlatıcı vardır; o bizi görür, biz de onu görür, iştiriz. Peki elimizdeki tek şey basılı satırlar ise metnin anlatıcısı hakkında ne bilebiliriz? Böyle bir anlatıcının "ses"i (voice) var mıdır? Eğer varsa, metinde kendini nasıl gösterir?(...) Bir okuyucu, metne ait bir sesi "zihnindeki kulaklar"la duyabilir; tıpkı "zihnindeki gözler"le öyküdeki olayları görebileceği gibi. Kısaca bütün romanların bir "anlatı sesi" yansıttığını söyleyebiliriz ancak kimi daha çok kimi daha az mesafelidir. İşte metin dediğimiz şey, bir "anlatı sesi" yansıttığı için, "anlatısal bir söylem" olarak da değerlendirilebilir.* (Anlatıbilim, 2015, s.12,13)

Aslında anlatan sesin ya da anlatıcının gerçek yazar olmadığını anlamak zor değildir. Umberto Eco "*Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*"de, kendi anlatı metnini ormana benzetir. Metnin okurlarına da yapacakları tercihlerle kendi rotalarını çizme imkânı sunarken, rotanın yollarını da bir çatallı patika şeklinde gösterir: "*Her okur, anlatı ormanında yürürken kendi güzergahını yaratabilir, ne var ki olası tüm güzergahlar ormana dâhil, başka bir deyişle tüm olası yorumlar anlatıya içkindir. Orman herkes için kurulmuştur. Örnek yazar-Örnek okur kavram çifti tam da bu noktada devreye girer. Anlatı ormanında makul seçimler yapacak olan ampirik okur değil, örnek okurdur ve bu ikisi zorunlu olarak aynı kişi değildir* (Özcan, Ceren Çağdaş Tiyatroda Anlatının Sahneye Çağrılması, 2014)."

Buradaki dikkat edilmesi gereken şey kurgusal özelliktir. Eğer yazar kurgusal olmayan bir şekilde okurla buluşuyorsa bu duruma gerçekçi “metin dışı” bir iletişim denilmektedir. Böyle bir durumda anlatıcı, yazarın bizzat kendisi olacaktır. Diğer taraftan anlatıda kurgusal bir aracılık söz konusuysa bu duruma da masalsı “metin içi” iletişim denilmektedir. Bunlara ek olarak Manfred Jahn’ın da kitabında kullandığı Genette’nin önerdiği iki kavram daha vardır. Biri *Homodiegetik*, diğerisi ise *Heterodiegetik*. Homodiegetik yani hikâye-içi anlatıda, hikâye, aynı zamanda hikâyedeki karakterlerden biri olan anlatıcı tarafından anlatılır. Burada kullanılan “Homo” ön eki, anlatıcı görevini üstlenen kişinin, aynı zamanda “eylem düzeyi”nde bir karakter olduğunu da işaret eder. Örneğin; “...yaptım, ...gördüm, Başıma ... geldi...” gibi.

Aynı zamanda homodiegetik anlatıda daha çok birinci tekil şahıs zamiri kullanıldığı görülür. Diğerisi ise Heterodiegetik yani hikâye-dışı anlatıdır. Burada hikâye, hikâyede kahraman olarak bulunmayan biri tarafından anlatılır. “Hetero” ön eki ise, hikâyedeki bütün karakterlere nazaran farklı bir tabiattan olduğu görülür. Örnek verilecek olursa “...yaptı, Başına ... geldi.” gibi. Burada da görüldüğü üzere üçüncü tekil şahıs zamiri kullanılır (Jahn, Manfred, Anlatıbilim, 2015).

Bu ayrım anlatıcının dinleyicisiyle kurduğu mesafeyi ortaya koyması açısından da oldukça önemlidir. Genellikle de hikâye-içi denilen anlatılarda anlatıcı kendi tecrübelerine dair anlatılarda bulunur. Meddahlar, Stand-up yapanlar, kurgusal aracılıkla kendi hikâyelerini anlatanlar buna örnek olarak gösterilebilir. Bununla beraber dengbeçler, âşıklar, halk ozanları eğer kendi tecrübelerini anlatıyorlarsa onlarda hikâye-içi anlatısı yapmış olurlar. Öte yandan sinemada ya da tiyatrodaki ilk olarak anlatıcının yönetmen olduğu söylenebilir. Özellikle göstergibilimsel anlamda ele alırsak tamamen yönetmenin anlatısı olduğu söylenebilir. Yani aracı ya da anlatıcı, oyuncu mu olacak yoksa göstergelerle mi anlatım yoluna gidileceği ya da tamamen göstergeler yığını mı sergileneceği sorularının cevabına yönetmen karar vermiş olacaktır.

Anlatının tiyatrallığı konusunda bir ayrım olması gerektiğine inanan Bulwer Lytton yazarın amaçladığı etkiye ve malzemelerle istediği gibi oynamasına önem verir. Lytton oyun yazarı ile roman yazarını şöyle ayırır: “*Romanda bir planın, tiyatro yapılarının biçimiyle çakışmasa da, sanatsal bir biçimin bulunması şarttır. Örneğin romancı, oyun yazarının tersine, betimlemeler kullanır; Lytton’ın belirttiğine göre,*

bu betimlemeler, olay örgüsüyle ve karakterlerle bütünleştirilmiştir. Lytton ayrıca şunu vurgular: Romanda olay örgüsü, tiyatro yapıtındaki olay örgüsüne göre daha gevşek olduğundan ve neden-sonuç ilişkilerini daha az izlediğinden, bu yeni türün kendi özerk poetikası bulunduğunu görmek gerekir. (Onega-Landa, 2002, s.30-31).”

Roman anlatısının tiyatro anlatısından farklı olması gerektiğine dair Lytton’un yorumuna karşın aksini düşünen yazarlar da olmuştur. Richardson, Stendhal ve Dickens’in, anlatı teknikleri üzerine söyledikleri bazı fikirler, romanlardaki dramatik unsurların da etkisiyle Henry James’in ilerlettiği kurmaca tarzı kuramlarını birer farklı önerme olarak ele alır: “Yazarlar, öykünün tümünü kendi ağızlarından anlatmamalıdır; öyküyü sergilemelidirler; karşılıklı konuşmalar ve eylemler aracılığıyla karakterlerine anlattırmalıdır (Onega, Landa, 2002, s.31). Stendhal diğer roman yazarlarını eleştirirken, onların hikâye anlattıklarını söylerken kendisinin anlatmak yerine okura hikâyeyi sergilemeyi tercih ettiğini söyler.

Bu görüşe sahip olan ve yazdıklarının birçoğu tiyatro sahnesine taşınmış yazarlardan bazıları; Mark Twain, Charles Dickens, Nikolay V.Gogol, Anton P.Chekhov, Edgar Allen Poe... örnek olarak gösterilebilir.

Bu isimlerin başarıları ele alındığında, modern çağda tiyatral anlatısallığıyla yazılmış hikâyelerin daha çok ön planda olduğu da söylenebilir. Yukarıdaki yazar isimlerine tabii ki daha da ekleme yapıp, liste genişletilebilir fakat bu yazarların başarılarıyla ilk akla gelmeyi başaran yazarlar olduğu da söylenebilir.

Tiyatro ile birlikte bugünlerde sıkça rastlanan bir diğer durumsa, tiyatrallığı ön planda olan metinlerin sinemaya da uyarlanması durumudur. Özellikle anlatısı ön planda olan metinlerin sinema da tıpkı romanlarda olduğu gibi “voice” ile anlatılması durumuna sıkça rastlanmaktadır. Film başlar, ekranda bir yazı ya da bir mekân karesi, anlatıcı tıpkı sesli roman okuyan biri gibi ya da masal anlatan biri gibi başlar; *Bir zamanlar...* veya kahramanın ismiyle; *Bilbo Baggins...* Ancak burada romanla tiyatronun arasındaki farklılığa da değinmek gerekirse romanın başlıca özelliklerinden biri düşünmeyle anlatıyı birleştirmesi olarak görülebilir.

Klasik romanlar, karakterlerin iç dünyalarını da gösterir. Ancak romanın aksine tiyatro, eyleme doğrudan odaklanır. Çünkü tiyatrodaki neden ve sonuç ilişkisi olay örgüsü bakımından oldukça önemlidir: “Yeni-klasikçi tiyatroya özgü olan ve yeni-klasikçi eleştirmenlerin yazılı anlatıya uygulanmasını elbette düşünmedikleri “zaman

birliği”, romanla tiyatro arasındaki ayrımın kabul edilmesi anlamına geliyordu(...) Tiyatrodaki teatral öge, bir farklılığı daha ortaya çıkarır: Bir oyunun yazılı, sözel metni, gerçek sahnelenişin yalnızca temelini oluşturur; sahneleniş, o metnin farklı ve sürekli değişebilen bir yorumudur; aslında bu, seyirciler için her defasında yeni bir metin demektir. Tiyatronun tersine sinemada görsel/işitsel sunuş, sabit bir metin olur; gene de bu metin, izleyicinin algılayışına bağımlı kalır (Onega ve Landa, Anlatıbilime Giriş, 2002, s.11-12).”

Zamansal açıdan ele alındığında anlatıcı ilk günden bu yana dönüşümüne devam etmektedir. Ve her yeni anlatıda başka bir aracılık yolunu keşfedip, tercihlerde bulunduğu söylenebilir. İşte sinema sanatı da bu aracılık tercihlerinden biri olarak gösterilir. Sinema sanatında kamera, sözlü olarak ele alınmasa da aracılık işlevi gören bir unsur olarak kabul edilir. Tabii ki tiyatro sanatı da aracı kullanan bir sunuş biçimi olarak gösterilebilir. Birçok sunuş biçiminden bahsedilir ancak dikkat edildiğinde görülecektir ki asıl amaç anlatmaktır. Sunuş biçimleri sadece anlatının nasıl yapılacağına dair sorunları çözümlenmekte kullanılır. Burada kurmaca roman yazarlarının amacına değinmek gerekirse, onlar, tamamlanmış bir izlenim uyandırmak, biçimi ve konuyu dikkatle bütünleştirip düzenleyerek okurun üzerinde kontrollü bir etki yaratmak istemektedirler: *“Amaç, hala ahlak ya da metafizik açısından geçerli bir öykü anlatmaktır ama artık önemli olan, okurun öyküyü bitmiş bir ürün olarak dışarıdan görmesi değil de, bir deneyim süreci olarak karakterle birlikte algılaması ve hissetmesidir (Onega, Landa, 2002, s.34-35).”*

Bu süreç okur için karakterle birlikte hikâyeyi görme/yaşama anını yaratır. Eco, bu durumu örneklemek gerekirse, Brutus’un ihaneti nedeniyle Ceasar’la birlikte okuyucuların da acı çekip, kahrolacağını söyler. O zaman, kurmaca tarzındaki anlatı okurlarının bu durumdan bu kadar neden büyülendiğini anlamak da kolaylaşmaktadır: *“Gerek dünyayı algılamak, gerek geçmişı yeniden kurmak için yararlandığımız o sınırsız yeteneği kullanma olanağını sunmaktadır bize. Daha önce de belirttiğim gibi, çocuk oyun oynayarak yaşamayı öğrenir, çünkü yetişkin bir insan olarak içinde bulunacağı durumları taklit etmektedir. Biz yetişkinler de kurmaca anlatılar aracılığıyla gerek şimdinin gerek geçmişin deneyimine biçim verme yeteneğimizi geliştiriyoruz (Eco, Umberto, Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti, 2013, s.169).”*

Sonuç olarak bakıldığında bu bölümde anlatının aracısına, anlatanına yoğunlaşmaya çalışıldı. Burada önemli olan anlatının artık içgüdüsel değil de tercih edilmesi, bir çerçeveye oturtulması durumudur. Fakat aynı zamanda anlatıcılık kendine ait bir disiplinle beraber her yeni anlatı metninde yeniden şekillenebilir. Şimdiye kadar anlatıyı metin-yazı üzerinden gördük.

“Başlangıçta Söz vardı. Söz Tanrı'yla birlikteydi ve Söz Tanrı'ydı (İncil, Yuhanna 1:1).” İncil’de de bahsedildiği gibi her şeyden önce sözün olduğunu ve “*Verba volant, scripta manent!*” yani -söz uçar, yazı kalır- deyiminden hareketle de yazının geleceğe aktarıldığını fakat anlatının söz ile uçarak insanlara ulaştığını düşünürsek kendimizi sözlü kültürün icrası anlamına da gelen büyülü dünyaya; “Hikâye Anlatıcılığı”na bırakabiliriz.

3. BÜYÜLÜ DÜNYA: HİKÂYE ANLATICILIĞI

“Hikâyeler, özellikle de geleneksel halk öyküleri, masallar, mitler ve efsaneler, halkın ortak bilinçdışını taşır, bir ülkenin ruhunu anlatır, bir toprağın ruhani anılarını ve karakterini yankılar ve yeniden doğrular.”

Michael Dacre.

Denir ki; hikâyeler sayesinde iletişim kurulur, sosyalleşilir ve öğrenilir. Hikâyeler insanın ilk gününden bu yana gerek sözlü gerek yazılı kültür olarak günümüze kadar aktarıldı. Birçok kültürü ve çağları aşan, yüzyıllardır insanlığa eşlik eden hikâyelerin her okuyana ya da dinleyene temas ettiği söylenmektedir. Hatta dini kitaplardaki hikâyelere bakıldığında, insandan da öncesi anlatılmakta olup, yaşam sonrası da yine tasvir edilmektedir.

“Hikayecilik tüm edebi sanatların anasıdır.” (2015) diyen ve anlatının dedikodu yoluyla başladığını belirten Robert Fulford, iletişim kurma yöntemleri arasında, hikâyeyi en rahat, en işlevsel ve en tehlikeli yöntem olarak ele alır. Şüphesiz günlük yaşamda da sıkça yapılan hikâyeleştirme yöntemi, ya da olayları bir masal şeklinde bir araya getirmek insanın hoşuna giden iletişim ve eğlence yöntemi olarak görülür. Fulford’a göre hikâyeler insanlığın atalarıyla, hiç görmediği, yıllar önce yaşamış insanlarla da bağlantı kurmasını sağlayan bir unsur olarak görülür. Hatta yazılı kültür öncesi toplumlar hakkında yapılan araştırmalar, hikâye anlatmanın insanın yazı yazmayı öğrenmesinden çok daha öncesine dayandığını da göstermektedir. Hikâyeler medeniyetler için oldukça önemlidir. Bu konuyu Fulford; *“Milyonlarca isimsiz hikayeci anlatıyı yarattı; gözlemleriyle bilgilerini hikâye yoluyla başkalarına aktarmayı öğrendiklerindeyse medeniyet tarihi başlamış oldu(...) Hikâyeler, bizim açıklama, öğretme ve kendimizi eğlendirme yöntemimizdir, çoğunlukla da hepsi bir aradadır* (Fulford, Anlatının Gücü, 2015).” şeklinde aktararak duygularla olguların kesiştiğini dile getirir.

Düşünüldüğünde ilk insanların hislerini anlatabilmede, çıkardıkları seslerin yardımıyla anlaşmaya çalıştıklarını hatta sesle birlikte hareketin yardımıyla da bir şeyleri anlatmaya çalıştıkları zaman dram sanatını icra etmeye başladıkları söylenebilir. İlkel topluluklarda yaşamış insanların, çevresindeki tabiatı anlamaya ve yorumlamaya bununla birlikte de *taklit etmeye* çalıştığı düşünülürken anlatıcılığın insan hayatında her daim olduğu söylenebilir.

Poetika'da Aristoteles hikâyeleştirmeyi şöyle açıklar: “... *ele alınmış olan taklit ayrılıklarına bir üçüncüsü daha katılır: Bu, tek tek nesnelere taklit edildiği tarz'dır. Çünkü, aynı taklit araçlarıyla aynı nesnelere farklı olarak taklit edilebilirler. Bu da bir yandan hikâye etme yoluyla; hikâye etme ise, ya Homeros'un yapmış olduğu gibi bir başka kişi adına ya da kendi üzerine başka hiçbir rol almadan doğrudan doğruya yine kendi adına yürütülür. Öte yandan da taklit edilen bütün kişileri etkinlik ve eylem içinde gösterme yoluyla olur* (Aristoteles, 2009).”

O halde hikâye anlatıcılığı için insanlık tarihiyle yaşıt bir icra olduğu söylenebilir. Mağara duvarlarına çizilen resimlerden, insanların ilk görülen nesneyi, hayvanı, doğayı hatta rüyalarını anlatma içgüdüleriyle başlamıştır. Bunun dışında günlük hayatta çoğu insan bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde sıkça hikâye anlatımı içinde olur. Örneğin; bir arkadaşına yaşadığı bir olayı anlatırken, bir haberi yazarken, bir ürünü satarken bir hikâye anlatmaktadır aslında. Amerikalı şair ve aktivist Muriel Rukeyser'in de dediği gibi, “*Evren atomlardan değil, hikâyelerden oluşmaktadır* (Life Of Poetry, 1949).” Öte yandan hikâyenin, bütün hikâyelerin aslında insanlık için anlatıldığı söylenir. Josef Campbel; “*Anlattığınız her hikâye sizin kendi hikâyenizdir* (Hollingsworth ve Ramsden, Hikâye Anlatma Sanatı, 2017).” der.

Ayrıca daha sonraları Karl Marx tarafından bütünleşecek olan fakat aslında ilk ozanlardan Horatius tarafından söylenen; “*De te fabula narratur*” yani “*anlatılan senin hikâyendir*” sözü de her hikâyenin insanlıkla bağlantılı olduğu yinelenmektedir. O halde bir yerde hikâye varsa orada insandan, eğer insan varsa hikâyelerden söz edilebilir. Çünkü insanlığın geçmişine bakıldığında bir çok kültürün olduğu aşikârdır. Ve bu kültürlerdeki toplumlarının çoğunun okuma-yazması bile yoktur fakat bütün kültürlerde hikâye anlatıcılığı kültürü her zaman var olmuştur.

Amerikalı felsefeci ve teolog Walter J. Ong, dilin her yerde olduğunu fakat edebiyatın her kültürde olmadığını ve insanların yaşadığı her yerde dilin varlığından söz edilebileceğini dile getirir. Öte yandan dilin kökenini de ses dünyası olarak ele alır: *“El kol hareketleri pek çok şey ifade etse bile, işaret dilleri konuşmanın yerini tutmak üzere geliştirilir ve doğuştan sağır larca kullanıldığında bile aslında sözlü konuşma sistemlerine bağımlıdır. Dil, o denli sese bağımlıdır ki tarih boyunca konuşulan binlerce, belki on binlerce dilden topu topu 106 tanesi edebiyat üretebilecek derecede yazıya bağlanabilmiş, büyük bir kısmı ise hiç yazılamamıştır. Bugün konuşulan 3000 kadar dilden yalnızca 78 tanesinin edebiyatı bulunmaktadır(...) Bugün bile konuşulan yüzlerce dil yazılmış değildir, çünkü henüz bunlara uygun bir yazı geliştirilmemiştir. Bu bakımdan değişmeyen tek kalıcı olgu, dilin temelden sözlü oluşudur (Sözlü ve Yazılı Kültür, 2010, s.19).”*

Jack M. Sasson ise, yazı öncesi edebiyatı için hikâyeleri işaret eder. Sasson’a göre yazı bulunmadan çok önce de hikâyeler anlatılıyordu: *“Aynı şekilde, 5000 yıl önce yazıyı geliştirmemizden çok önceleri de insanların duydukları kelimeleri hafızalarında canlandırmak için çeşitli yollar geliştirmiş olduklarına şüphe yoktur (Akbar Anvarian Aghdam, 2015).”*

Sözlü kültürün taşıyıcıları olarak anılan Hikâye Anlatıcıları bugünlere değin bütün kültürlerde var olmasıyla birlikte kültürden kültüre farklılıklar da göstermiştir. Bu farklılıklar daha çok anlatım tarzları ve buldukları toplum içindeki görevleri üzerinden olmuştur. Fakat bütün çeşitler için çağının sorularına, arayışlarına ses olmaya çalıştıkları söylenebilir. Bu konuda Türkiye’de SEİBA-Uluslararası Hikâye Anlatıcılığı Merkezinin kurucularından olan ve aynı zamanda aktif olarak Hikâye Anlatıcılığı yapan Nazlı Çevik Azazi’nin *“Anlatma Sanatı”* başlığı altında bu büyülü dünyayı nasıl tasvir ettiğine kulak verelim: *“Bir mekân hayal edin. Sessizliğin hâkim olduğu bir mekân. İnsanlar bir anlatıcının etrafında toplanmış meraklı gözlerle, sessizce bekliyorlar. Anlatıcı sessizliğin büyülü boşluğunda tek tek dinleyenlerin gözlerine bakıyor(...) Sessizlik. Sessizlik. Sessizlik... Başlangıçta sessizlik vardı. Hikâye bu sessizlikten doğuyor. Dinleyenler ebe oluyor, anlatıcı hikâyeyi kendinden doğuruyor(...) Anlatıcı ile dinleyen bu yolculukta yoldaş oluyor, gönüldaş oluyorlar, hemhâl oluyorlar(...) Anlatıcı dinleyenlerin karşısında hikâyesini anlatmaya başladığında, içinde buldukları mekânın sınırları kaybolur, saatler durur, zaman yok olur. Aslolan tek şey hayalin gerçek olduğudur. Hayali gerçek yapan bir*

büyüçüdür anlatıcı(...) Anlatılan hikâye bittiğinde, hem hikâye değişir, hem anlatıcı hem de dinleyici. Ve gökten üç elma düşer. Sessizce yenir elmalar. Derin kadim bilgelik ile bağ kurulur... (<http://seibaanlatimerkezi.com/tr/anlatma-sanati>, Erişim Tarihi: 02.04.2018)”

Azazi'nin aktardığı bu büyüdü dünyayı anlamaya çalışırken, önce sessizliğin olduğu vurgusu, anlatıcının dinleyenleri bir yolculuğa çıkardığı görüşü ve anlatıcıyı adeta bir büyücü gibi sunması tezin ilerleyen bölümlerinde de anlatıcıyı tanımlarken değinilecek durumlar olarak ele alınacaktır.

Evrensel kültür geleneklerinden biri olan hikâye anlatma sanatı ile dünyanın hemen her yerinde ve her dönemde karşılaştığı söylenir. Hikâye anlatıcısı denildiği zaman ortak bir isim vermiş olursa da her kültürde farklı farklı isimleri olmuştur anlatıcıların. Örneğin hikâye anlatıcıları kendi kültürümüzde yani Türk Halk Hikâyelerinde meddah, âşık, kıssahan, dengbej ya da daha çok köylerde karşımıza çıkan masal anası ve atası ismiyle adlandırılmıştır. Ve yine benzer şekilde Altaylarda, Kırgızlarda ve Kazaklarda da farklı isimleri olmuştur. Kam, baksı ve şaman da denilen bu tür sanatçılar, kahramanlık destanları ve mitolojik hikâyeler anlatıp, kıssahanlık ve bakıcılık yapıp, ellerinde kopuzlarıyla ezgiler çalarlarmış.

John Richardson'un "*Arctic Searching Expedition*" (1851) kitabından bize aktaran Nutku; "*XIX. Yüzyılda Kuzey Kutbu'na bir araştırma gezisi düzenleyen Richardson, Eskimoların taklit konusunda çok yetenekli kişiler olduklarını belirtir. Bunların, bütün ilkeller gibi, gördükleri insanları tıpatıp taklit ettiklerini, hele, kendileri dışında, başka ırktan insanları görüp dost oldular mı, onların taklitlerini yapmaktan haz duyduklarını yazan gezgin, Eskimoların, eğer taklit edecekleri kişiyi sezemedilerse, bu kez onu karikatürleştirerek yansıladıklarını ve onu gülünç duruma soktuklarını* (Nutku, 1976)." söyler.

Dünyanın hemen her yerinde önemli bir yer tuttıkları aşikâr olan hikâye anlatıcıları Doğu Asya'da kültürlerini oluştururken oldukça önemli bir yerdedir. Burada sadece anlatıcı olarak değil aynı zamanda yanlarında bir dansçı ile hikâyelerini anlattıkları da söylenir. Türk geleneğinde ise; "*Oğuz Türklerindeki âşık ve ozanlarla başlayan hikâye anlatma sanatı, İslam ülkelerindeki uygulamalarıyla etkileşim içine girmiş ve meddahlık geleneği, kendine özgü biçimiyle...* (Gökhan Soylu, 2004)." yer aldığı söylenir.

Diğer kaynaklarda edinilen bilgilere göre hikâye anlatıcılarının, hikâyelerinin konusuna, biçimine ve anlatan kişinin ustalığına göre farklı isimler aldığı görülmektedir. Örneğin Özdemir Nutku'nun "Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri" (1997) kitabında "Kussas" kelime manasıyla, İranlılarda kullanılan "Kıssa-han" kelimesiyle eş anlamlı bir kelimedir. Arapça da "kıssa" sözcüğüne bakıldığında "öykü, kesmek, bilgi ve haber vermek, adım adım izlemek" gibi anlamlar içerdiği görülür.

Nutku, anlatıcıların daha sonraları anlattıkları hikâyenin konusuna, anlatım biçimlerine ve anlatan kişinin ustalığına göre farklı isimler aldığını da belirtmiştir. Bunlardan bazıları; Ravi, Haki, Şeh-nameci, Nedim, Emsal-i Lokman, Efsane-Guyan, Nakkal, Rüzehan, Perdedari, Şemail Gerdan, Havas, Guyan, Besatendaz, Kıssa-gu, Kıssa-Perdaz, Kıssa-Guzar'dır.

Hikâye Anlatıcılığı birçok kültürde yer almış, almaya da devam etmektedir. Hikâye anlatıcıları, yazı bulunmadan önce birçok kültürün doğuşunu, gelişmesini masallar, meseller, mitler, efsaneler anlatarak yaşadıkları çağın kültür taşıyıcısıdır. Bugün bile bakıldığında Hindistan'da "harikatha" adında hikâye anlatıcılarının varlığından bahsedilmektedir. Buradaki anlatıcılar için anlatım tekniklerini tiyatral bulduklarını söylenir. Harikatha'lar kendilerini çevrelemiş olan seyirci önünde çok iyi seçilmiş "tiyatro hareketleri" ile anlatmayı tercih etmişlerdir. Hindistan'da "bhana" adında anlatıcılar vardır. Onların tek kişiyle canlandırılabilen kısa oyunları anlattıkları söylenir. Malezya'da ise neredeyse herkesin kıssa, hayvan hikâyeleri, fıkralar ve efsaneler anlatabildiği söylenir. Ancak sadece bazılarının uzun *penglipur*'ları "halk romansları"nı bildiği belirtilir. Burada da anlatım günlük dil üzerinden kurulmaktadır (Nutku, 1997).

Myanmar'da oldukça tutulan anlatıcılarsa, manzum diyalog biçimini tercih ettikleri söylenirken, anlatıcının sesini değiştirerek ve çeşitli hareketlerle anlatım içinde oldukları söylenir. Kore'de hikâye anlatıcısının sınırlılığı geniştir. Burada anlatıcı tek başına bir tiyatro olarak görülür, yaptığı konuşmaları, kişileri ses değişiklikleriyle, sahne efektlerini de çıkardığı çeşitli seslerle gerçekleştirir. Örneğin, atın nal seslerini, savaşçıların ok ve mızrak atmalarını çıkardığı seslerle belirlediği söylenir. Anlattığı hikâyenin komedi bölümlerini de oynayarak ya da gözbağcılık numaraları ile eğlenceli hale getirir (Nutku, 1997).

Genel olarak bakıldığında anlatıcıların bütün hikâyeyi eksiksiz bir dramatisasyon içinde verdikleri görülmektedir. Anlatıcıların bu özelliklerini gördükçe, çağdaş modern anlatıcıları ile tek kişilik oyunların yapılarına oldukça benzedikleri söylenebilir.

Çin’de de diğer kültürlerde olduğu gibi, hikâye anlatıcılarının halk arasında oldukça değer gördüğü söylenir. Burada ise simgelerin önem kazandığı ve epik bir anlatım biçimi yeğlenmiştir. Anlatıcılar hikâyelerini anlatırlar, yelpazeleriyle kavgaları, çatışmaları, sevinçleri ve benzer duyguları gösterme eğiliminde olurlar. En yetkin anlatıcının yani usta dedikleri anlatıcının, hem anlatım biçimini benimsemiş olması hem de simgeleri en anlamlı şekilde kullanmasıyla ustalaştığı söylenir (Nutku, 1997).

Afrika’da da, anlatıcılık önemsenmektedir. Örneğin, Kongo’da, ateşin çevresinde toplanılıp hayvan hikâyelerini anlatanlar, hem hikâyeyi, hem de hikâyedeki kişileri gösterebilmek için, anlatımlarını ses ve hareketlerle besleyip oynamayı tercih etmişlerdir (Nutku, 1997). Tıpkı Amerika’daki Kızılderili kabilelerin hikâye anlatımında, tiyatral bir anlatım biçimini seçmeleri gibi...

Orta Çağ İngiltere’inde ise gerek şiirsel, gerek düzyazı biçiminde hikâye anlatan ve çoğu gezici olan anlatıcılardan söz edilmektedir. Bunlara *minstrel*, *mummer* ya da *jester* denilmektedir. Ayrıca “*gleeman*” denilen, halk türküleri söyleyip hikâyeler anlatan bir tür Anglo-Sakson sanatçısı, Normanların İngiltere’ye yayılması sırasında gizlice çalışıp ve ortadan kaybolduğu söylenmektedir. Almanya’daki hikâye anlatıcılarına “*Baenkelsaenger*” adı verilmiştir. Bazı araştırmacılar taklit yoluyla anlatım yapanlara örnek olarak Türklerin meddahlarını ve Arapların *hakavati*’lerini örnek göstermektedir (Nutku, 1997).

İran’da ise gezgin hikâyecilerden bahsedilir. Bu gezginlerin genellikle Sa’di’nin “Bostan” adlı kitabından parçalar okudukları söylenir. Ayrıca “*nakkal*” dedikleri anlatıcılardan da söz edilir. Burada peygamberlerin hikâyelerini/kıssalarını anlatanlara *kıssa-hân*, Firdevsi’nin “Şeh-Nâme” adlı kitabından parçalar anlatanlara da *şehname-hân* denildiği söylenir. Ayrıca burada en etkili ve duygulu anlatım yaptıklarını öne sürülen ve anlatımlarına oyun da ekleyen *roze-hân*’lar vardır. Roze-hânlar, İmam Hüseyin’in acılarını hikâyelerine konu edinirler. Genelde anlatım yeri olarak camileri, avluları, sokakları ve kahvehaneleri seçtikleri söylenir (Nutku, 1997).

Ayrıca; Ali Berktaç Meyerhold üzerine yazılmış makaleleri derlediği “Tiyatro-Devrim ve MEYERHOLD” (1997) kitabında Rus halk tiyatrosunda “*mister*”, İtalya’da “*guillari*” ve Fransa’da “*cabotinler*” denilen hikâye anlatıcılarından bahseder. Erhan Tuna (2000) ise hikâye anlatma sanatının köklerinin Orta Asya’daki şamanizme kadar dayandığını belirtir: “*Şamanlık yalnız Orta Asya’da değil, Kuzey Amerika, Okyanusya ve hatta Yakın Doğu ve Avrupa’da da görülmektedir. Fakat Orta Asya’daki yayılımı o kadar yoğundur ki bugün bile Çin ve Hindistan tiyatrosuna baktığımızda şamanlığın izlerini görürüz (Şamanlık ve Oyunculuk, 2000).*”

Şimdi de Türk tarihinde anlatıcı olarak yer almış, kültürünü taşımış, hatta padişahların karşısında oturabilme yetkisi verilmiş, anlattığı dini hikâyelerle, peygamberin sözlerini yayması ile sanatçıların en değerlisi sayılmış olan Meddah’a bakalım.

Aysen Agnieszka Lytko yazdığı makalede *Meddah* sözcüğünün Arap kökenli bir sözcük olmasıyla birlikte “*profesyonel anlatıcı*” manasına da geldiğini söyler. Lytko meddah sözcüğünün Arapça “medhetmek” kökünden geldiğini; *meddah*, “*methedici*”, “*övecü*” anlamında da kullanıldığını dile getirmiştir: “*Madaha (övmek) fiilinin özünden yola çıkar. Madaha veya medih (övü) kelimesi Aristo'nun tragedya teriminin Arapça karşılığıdır. Ancak edebi eser olarak madh sözcüğü methiye demektir. Bu nedenle meddah ilk başta Peygamberi, Ali'nin ve diğer ünlü islam yaymacıların kahramanlık ettiklerini anlatan övecü (medhedici) diye bir sanatçı giderek halifelerin, padişahlann övgücüsünün rolünü üstlenmektedir (Lytko, Agnieszka Aysen, 1997).*”

Meddahlar bilhassa Osmanlı döneminde; peygamberin sözlerini, Müslümanlığı öven hikâyeler anlatmışlardır. Salt *meddah* üzerinden Türk tarihindeki anlatıcılar değerlendirildiğinde, birçok araştırmacının da (Georg Jacob) iddia ettiği üzere Araplardan, İran’dan Türklere gelen bir kültür gibi görüldüğü söylenebilir. Oysa Türk kültüründe *meddah*’tan önce yer alan *Âşık*’ların *Ozan*’ların varlığını da belirtmek gerekir.

Bunların dışında Kürt halkının masal anlatıcıları olan *Dengbejler* vardır. Dengbejlerin anlatıları hem şarkı hem de söz içermektedir. Dengbejin tanımlanmasına gelince, ilk olarak “*Dengbêj Geleneğinin Sonu ya da Bu Geleneğin*

Son Halkası: Reso” adlı makalesinde Nedim Dit, dengbej kelimesinin Türkçe karşılığı olmadığına, önerilen “ozan, ses sanatkarı, halk âşığı” kelimelerinin de dengbeji karşılamaya yetmediğine dikkat çeker.

Çünkü Dit’e göre dengbej, “deng” yani “ses” anlamıyla “bêj” yani “söyle” anlamının birleşmesinden oluşmuştur. Bu birleşimden doğan eylemi gerçekleştirene de dengbej adı verilmiştir. Ses ile seslendirmenin bileşkesi olarak ele alınan dengbejlikte ses aynı zamanda sözdür ve sözün yorumu olarak ele alınır. Dit, sözle sesi bir yaprağın iki yüzü olarak simgeler: *“Dengbêj ise bu bileşimin ustasıdır, tanrısıdır. Sözü yaratan; ama yaratmakla iktifa etmeyip onu önce çarpanlarına ayırarak yoğuran, sonra ağzında hamurlaştırıp biçimlendiren, estetize eden ve ardından da bir neyzenin neyi gibi olan dudaklarının arasından dışarıya üfleyip salıverendir dengbêj. Sesin ve sözün bileşiminin tanrısı Kürt kültüründe dengbêj, sese ve söze hükmedendir(...) Klasik Kürt kültüründe dengbêjlere Kürt feodalitesinin (şeyhlerinin, beylerinin, ağalarının...) dergâhlarında saygın bir yer ayırtan, onları baş köşelere oturtan esas amilin de bu özellikleri olduğu kanısını taşıyoruz. Bu özelliklerinden dolayıdır ki böylesi mekânlarda cemaat toplandığında tüm dengbêjlere söylenen ilk söz şu olmuştur: “De bêje...” (hadi söyle...). Homeros da ‘İlyada’ya “söyle...” diye başlamıyor mu? Klasik Kürt dengbêjleri aynı zamanda destan anlatıcıları (söyleyicileri) değil miydi?(...) Dengbêjlik geleneğinin doğasında tevazu da olduğundan, “de bêje...” sözüne verdikleri ilk karşılık hep aynı olmuştur: “Deng tune” (ses yoktur) (Dit, 2010).”*

“Ses yoktur.” Bu hatırlarsanız yukarıda alıntılanan Nazlı Çevik Azazi’nin *“Önce sessizlik vardı.”* sözlerini de hatırlatmaktadır. Dikkat edildiğinde hikâye anlatıcılığı bölümünde sürekli referans olarak Batı kültürünün ilk büyük eserlerinin sahibi olarak görülen Homeros’un adı geçmektedir. Ayrıca Kürt anlatısının Sümer geleneklerindeki destanlarla, anlatılarla da oldukça benzerliği olduğu düşünülmektedir.

Buna rağmen tıpkı Nedim Dit (2014) ‘in örneklediği gibi Yaşar Kemal ve Mehmed Uzun’da dengbejliği anlatırken Homeros’u referans alır: *“Dengbêj, sesi kelam, kelamı kılam, türkü haline getirendir, söyleyendir, anlatandır, der Mehmed Uzun. Tıpkı yazılı edebiyatın ilk dengbêjî Homeros gibi, tıpkı ilk söz ustası Homeros’un İlyada’ya başlarken söylediği gibi; “Söyle, tanrıça, Peleusoğlu Akhilleus’un öfkesini*

söyle. Acı üstüne acıyı Akhalara o kahreden öfke getirdi, Ulu canlarını Hades'e attı nice yiğitlerin, Gövdelerini yem yaptı kurda kuşa...(Uzun, 2012: 12)”

Lale Yalçın-Heckmann'ın antropoloji dalındaki “Kürtlerde Aşiret ve Akrabalık İlişkileri” (2016) kitabında da hikâye anlatma sürecinin Homeros'la başladığı belirtilir: “Homeros'la başlayan süreçte hikâye anlatma geleneğini bir usta-çırak ilişkisine dönüştürüp bunu yaşama biçimi haline ilk getirenler kendilerine Homerosoğulları anlamına gelen ‘Homeridesler’ adını vermişlerdir. M.Ö. 6. yüzyılda Sakız adasında bir okul kuran Homeridesler bu tarihten itibaren bütün Yunan topraklarında ün salmış ve Homeros destanlarının anlatımını üstlenmişlerdir. Dengbêlik geleneğine bakıldığında da aynı paralellikten söz edilebilir. Usta-çırak ikilisinin dengbêlikte de yer edinmesi ve geleneğin aile içerisinde el verilerek kuşaktan kuşağa aktarılması da bu çerçevededir.”

Bu minvalde, bir diğer hikâye anlatıcıları ise halk âşıklarıdır. Âşıklar, dengbejlerle benzerliği en fazla olan anlatıcılardır. Onlarda da salt söz yoktur, anlattıklarını ezgilerle anlatırlar. Ve tıpkı dengbejlerde olduğu gibi âşıklarda da usta-çırak ilişkisi vardır. Âşıklar, yâr elinden bade içenler ve badesizler diye ikiye ayrılır. Yâr elinden bade içenler ya rüyalarında ya bir hastalık sırasında bir güzel görürler bu yaşlı bir derviş de olabilir ve o kişi onlara bir yiyecek verir ya da bade içirir sonrasında kişi âşık olur ve başlar elinde sazla anlatmaya, türkü söylemeye, badesizler de onların yanlarında yetişen çıraklarıdır. Halk arasında genellikle saz şairlerine “âşık” deyimini kullanılmaktadır: “Bir uyku ya da düş anında, pis elinden dolu yani aşk badesi içen, maddi dünyasından sıyrılıp mana âlemine ve gönül zenginliğine kavuşan bir kimsenin dili çözülür, durup duraksız kendiliğinden şiir söylemeğe, saz çalmağa başlar (Halıcı, 1992). Âşıklık geleneğinin, tarihin anlatıcılık deneyimlerinden süzülerek biçimlendiği söylenir. Âşıklık, şiirin etkileyici ve kalıcı özelliğinden faydalanarak nesilden nesile aktarılan bir değer olarak görülür.

Şimdiye kadar bahsedilen çeşitli hikâye anlatıcılarının, kendi dönemlerinde halkı eğitime, eğlendirme, heyecandırma gibi mühim görevlerinin günümüzde unutulmaya yüz tutmuş ya da içleri popüler kültürle boşaltılmış olması oldukça acı bir tablodur. Sadece türkü söyleyenlerin, seslerinin dijital ortamda binbir çeşit hile ile düzeltilen kişilerin kendilerine rahatlıkla dengbej ya da âşık önadlarını vermesi geleneğin silinip yok olmasını hızlandırmaktan başka bir şeye katkısı yoktur. Aynı durum meddahlık için de geçerlidir. Bilhassa dini takvime göre Ramazan ayında

ortaya çıkan ve Alışveriş Merkezlerinin ya da yerel belediyelerin kültürel etkinlik adı altında sahne verilenler için, meddahlık kültürünün özünü, biçimini, duygusunu ve hassasiyetini yansıtamadıklarını görülmektedir. Aslında genel anlamda hikâye anlatıcılığının zamanla kitle iletişim araçlarına yenik düştüğünü dile getirenler de var fakat yine de buna karşın son zamanlarda bir çok atölyesi açılan, etkinlik geceleri yapılan ve adeta bilip de unutulmuş sembolik lisanı bizlere yeniden hatırlatan hikâye anlatıcıları, kendilerini modern çağda tekrar var etmeye çalışmaktadırlar.

Bu yeniden var olma çabası yukarıda bahsedilen sözde meddahlara nazaran akademik bir altyapıyla harmanlandığı için oldukça değerli ve eski kültürüne o kadar yakın görülmektedir. O halde bu konuda yapılanların başarılı bir ilerleme sürecinde olduğu, eski cılız kalmış ateşi yeniden harladığı da söylenebilir. Bu atılımdan umulan dengbeji de, âşık'ı da, hatta meddahı da tekrar eski toplumsal görevlerine çağırma çabasıdır.

Buraya kadar anlatılanların ışığında Hikâye Anlatıcılığının tarihi ve icrası için gerçekten de *büyülü bir dünya* olduğunu söylenebilir. Ayrıca günümüzden Hikâye Anlatıcılığına bakıldığında tiyatro sanatıyla benzer ya da biraz daha ileri giderek tiyatronun temelini oluşturduğunu da gözlemlendiği görülmüştür: “*Augusto Boal, tiyatronun kendini gözlemlemeye başlayan insanın ilk icadı olduğunu söyler (Keefe ve Murray, 2007).*” Yani, insan beyninin yapısına işlenmiş olan öykü ve öykü anlatıcılığı bir hammadde ve tiyatro da bu malzemenin işlendiği bir ürün olarak ele alınır.

Peki, sanatçıyı anlatmaya sevk eden nedir? Bu soruya verilebilecek en uygun cevabın oyun oynama isteği olduğunu söylenebilir: “*En doğal oyuncular, en içgüdüsel olanlar, çocukluklarının yaratıcı açıklığını ve bir çocuğun oyun oynarken ki samimiyetini yetişkinliklerinde de koruyabilmiş görünenlerdir. Boş mekânda öykü anlatıcılığı için ihtiyaç duyulan tam olarak budur, hayal kurabilme yetisi: orada olmayanın orada olduğunu ya da orada olanın —örneğin, bir sandalye gibi— başka bir şey olabileceğini hayal edebilme. Bu yeti seyircide de aynı çocukluk kapasitesini uyandırır — Doktorculuk oynamanın geliştirilmiş bir hali aslında. Yani en saf haliyle anlatıcılık hepimizin içindeki oyunbazlık içtenliğini taşıyan bir şeye dokunur (Alfreds, Mike, 2013)*”.

Burada Boal'in söyledikleriyle de destek görerek, tezin başında bahsedilen ikinci insanın var oluşuyla anlatının ve tiyatronun başladığı düşüncesi, bir arketipe dönüşerek iki branş için de eş bir hikâye olmaktadır. Fakat ikisini ayıran net bir durum söz konusudur: Öz ve Bütün. Temel olarak bakıldığında Hikâye Anlatıcılığı ile tiyatro arasındaki ayrım öz ve bütün ayrımından oluştuğunu söyleyebiliriz. Bu fark teknik bir farktır. Fakat oldukça önemlidir; *“Oyunculuk ile öykü anlatıcılığı arasındaki temel fark, oyuncunun/karakterin, anlatı sırasında, sahnelenen öykünün dışına adım atarak öykü hakkında konuşabilme yetisidir” (Alfreds, 2013:25).*”

Dram sanatında anlatının ve anlatıcının yerine, dönüşümüne bakmadan önce, Ayşegül Yüksel'in (2018) bir makalesinde tiyatronun doğuşuyla hikâye anlatıcılığının gelişimini anlattığı pasaja bir bakalım: *“Önce oyuncu vardı. Doğanın ve yaşamın ‘taklidini çıkararak’ insan... İlk ‘tek kişilik gösteri’yi oluşturan, belki de bir vahşi hayvanı tek başına nasıl öldürdüğünü ‘ oynayarak ’ anlatan ilkel bir avcıydı. Kişisel hünerine güvenen bireyler, zaman içinde, ‘taklit’ yapmak, şarkı söylemek, saz çalmak, dans etmek, cambazlık, hokkabazlık yapmak için tek başlarına çıkıvermişler topluluk ortasına(...) Bu gösteriler ‘sözlü gelenek’ içinde böylece kurumlaşmış. Doğu’da da Batı’da da önemli bir yeri olan ‘öykü anlatma’, sonunda bir ‘tek kişilik gösteri’ sanatına dönüşüp ustalarını yetiştirmiş(...) Kısacası, insanları tek başlarına eğlendirebilen ya da duygulandırabilen sanatçılar -tek kişilik oyunların ataları- toplumların ‘seyretme’ geleneğinin bir parçası olmuşlar. Batı’nın ‘sözlü’ geleneği içinde önemli bir yeri olan ve kısa, çarpıcı öyküyü bir anlatıcının ağzından dile getirirken söyleşimlere ya da ‘karşılıklı konuşma’ya da yer veren ‘halk balad’ları, ‘yazılı gelenek’ bağlamında da yüzyıllar boyunca sürdürüldü (TEB Oyun Dergisi, Sanatçının Ustalığını Sınayan Bir Tiyatro Türü, Bahar 2018, Sayı 37).”*

Sonuç olarak yaşamın başlangıcı ile ilgili anlatılan her hikâye, hem anlatının hem de tiyatronun başlangıcı olarak kabul edilebilir. Çünkü insanın anlamlandırma çabası ile gördüğünü, düşündüğünü, hissettiğini anlatma çabası ilk insandan bu yana var olan bir durumdur. Burada mühim olan şey *nasıl* olduğudur. Sonuçta anlatılmak istenen hikâye, müzikle de anlatılabilir, dansla da, resimle de... Eğer sözlü geleneğe dayalı ilerlemek isteniliyorsa işte o zaman anlatıcılıktan ve tiyatrodan bahsedilebilir.

4. TİYATRODA ANLATI

*“Öykü anlatıcılığı, tiyatronun en eski ve en anlak biçimidir.
İnsan sesinin ekonomisi, dinleyenin muhayyilesinde dünyalar yaratır.
İki anlatı asla aynı değildir. Dinleyenin tepkisi anlatanın yaratıcılığını besler.
Bu yakın ve hayati takas sürekli olarak öyküyü yeniler.”*
Sally Pomme Clayton.

Öncelikle “Tiyatroda Anlatı” başlığının şu soruyu sordurduğunu itiraf edelim: “Öyküsü ya da özü olan her şey anlatıysa, *tiyatroda anlatı* demenin manası nedir?” Burada tiyatronun *hareket* olduğunu, anlatının da *söz* demek olduğunu ele alalım. Tiyatroda anlatı ise hareket ile sözün iç içe geçmesinin bileşkesi olarak görülebilir. Bir diğer açıdan bakıldığında ise anlatı daha çok geçmişte olan biteni anlatırken, tiyatro seyircilerine o anı seyrettirme niyetinde olduğu söylenebilir.

Şimdi anlatı ile tiyatronun farklılık ve benzerliklerine devam etmeden önce tiyatronun tanımı ve doğuşu üzerinden tiyatro derken neden bahsedildiğini belirtmek gerekiyor. Aristoteles’in Poetika’sında tragedya ve komedyanın başlangıcı için ritüeller işaret edilir. Buna göre tragedya *Dithyrambos* şarkılarından, komedya *Phallos* şarkılarından doğduğu söylenir. Bununla birlikte şu soru ortaya çıkıyor: İlk günden bu yana yapılan danslar, şarkılar, anlatılar, ritüeller tiyatro mudur veya tiyatro tarihinin bir parçası olarak ele alınabilir mi? Tiyatro adı bile icra edilen sanatı tam olarak karşılayamıyorken bu soruya cevap vermek için farklı bir perspektif geliştirmek gerektiği düşünülmektedir. O halde burada icra edilen sanatı biçim-içerik açısından değerlendirmek daha doğru bir yaklaşım olacaktır.

“Tiyatro” kelimesi Yunanca seyircilerin bir arada buldukları yer anlamına gelen *theatron* sözcüğünden türetilmiştir. Öncelikle tezin düşüncesine göre tiyatronun kökeninde yer alan anlatı ve hareket yani söz ve eylemin insanlığın varoluşuyla başladığı kabul edilir. O günden bu yana her toplumda da tiyatral ya da anlatsal üretimin her zaman var olduğu söylenmektedir.

Şöyle ki; ilkel insanların mağara resimlerine yaptıkları figürlerden, Orta Çağ insanının hasat zamanındaki çeşitli anlatım biçimleriyle yaptığı eğlenceli oyunlara kadar, tiyatral üretimin hayatın içinde hep var olduğu söylenir. Bu minvalde taklit, canlandırma ve doğaçlama tiyatronun en temel unsurları olarak gösterilebilir.

Tezin bu bölümünde tıpkı Ayşegül Yüksel'in anlatımına benzer bir şekilde Özdemir Nutku'nun da tiyatronun doğuşunu hikâyeleştirerek anlattığı bir bölümü paylaşmak, temelde hem hikâyeyi hem de tiyatroyu ele alan tezin anlaşılabilirliği için pekiştirici bir örnek olacaktır: *“Binlerce yıl öncesindeyiz. Gün batmış. Bir ormanlığın açıklığı, ortada ateş yakılmış. Korkunç, kocaman gözleri olan garip yaratıklar geliyorlar ve giderek çoğalıyorlar. Ateşin çevresinde atlayarak, zıplayarak dönüyorlar(...) Ateşin çevresinde dans eden bu insanlar, avlarının başarısını dile getiren bir şarkı söylemeye başlıyorlar. Kendilerine özgü bir tartımla düzenli bir yolda ayaklarını, ellerini oynatıyorlar. Bu dans edenlerin çevresinde daha büyük bir kalabalık bir insan topluluğu var. Ellerini birbirine vurarak düzenli sesler çıkarıyorlar. Bazen bir ikisi de dansa katılıyor. Seyredenler her an aktif olarak oyunun içindeler(...) Ateşin çevresinde yapılan taklitler ve dansla ortaya çıkan oyun ise, avcılarının öldürdükleri hayvanın ruhunu koymak içindir; çünkü avladıkları hayvanı yiyebilmek için o hayvanın ruhunu alt etmeleri gerekir. Bu ilkel oyunlarda oyuncular önceleri, ellerini çırparak ya da ayaklarını yere vurarak bir tartım buluyorlardı. Sonradan bu oyuna ezgiler girdi ve belli anlamlara gelen sesler. Bu oyunlar av törenlerinden doğa güçlerine olan saygıyla karışık korkuya kadar gelişti. Böylece, yağmur duaları, bolluk törenleri, ölüm-dirilme oyunları ortaya çıktı...(Nutku, 2000).”*

Nutku'nun da dile getirdiği hikâyeleşmiş anlatıya dayanarak, ilkel insanın yaptığı bu tarz oyunlarda tiyatronun üç asal ilkesinin ortaya çıktığı görülmektedir: Topluca katılma, Eylem ve Taklit. Avını avlamak amacıyla avcı, ilk olarak daha önce avladığı bir hayvanın postunu üzerine atar, ardından hayvanı *taklit* ederek yaklaşır ve avını öldürür. Avını bitirip köyüne dönen avcı, avlanmasını topluluğundaki diğer insanlara anlatmak için hareketler düzeni içinde bir anlatım haline girer. Nutku'ya göre bu *eylem*'dir. Avcının anlatımını dans, ezgi ve hareketle süslemesi sonucu, ateşin çevresinde onu dinleyen/seyreden diğer kişilerin el çırparak ya da doğrudan ortadaki oyunun içine girerek -yapılan avın uğurlu sayılması amacıyla- dans etmelerine ise *toplucu katılma* denilmektedir.

Görüldüğü üzere tiyatronun ortaya çıkışı böylesi bir av-avcı oyunuyla da başladığı düşünülebilir. Bazı batı tiyatro araştırmacılarıysa tiyatronun kökenini Antik Yunan dönemindeki bağ bozumu şenliklerine dayandırır. Tiyatronun Yunan mitolojisinde Şarap Tanrısı olarak yer alan *Dionysos* onuruna yapılan ritüellerden doğduğu iddiası ise en yaygın kabul gören yaklaşımlardan biridir. Tiyatro Tarihi kitabında (2000) Oscar G. Brockett tiyatronun kökenine dair söylediklerine bakıldığında anlatma içgüdüsünü referans olarak aldığı görülür: “*Ritüelin tiyatronun kökeni olduğu görüşü çok yaygın olmakla birlikte, tiyatronun nasıl doğduğuna ilişkin tek kuram değildir. Bilgelerin bir kısmı tiyatronun kökenini öykü anlatıcılığında aramışlardır. Öykü anlatmanın ve dinlemenin temel insani nitelikler olduğunu ileri sürmüşlerdir. Sonuç olarak, önce kişileştirme, aksiyon ve diyalogda bir anlatıcının kullanımıyla, daha sonra da her rolü farklı bir kişinin üstlenmesiyle, bir olayın (bir av, savaş ya da başka bir başarının) hatırlanışının özenle işlendiği bir gelişim örüntüsü önerirler. O halde bu kurama göre dram ve tiyatro, özünü anlatma içgüdüsünden alır* (Brockett, Oscar, 2000 s.19).”

Bu açıdan bakıldığında ise tiyatro tarihinin temelinde hikâye anlatıcılığından söz edilmesinde bir sakınca yok gibidir. Hatta ikinci insanın varoluşuyla ihtiyaç duyulan anlatma isteğinin tiyatronun doğuşuna doğrudan bir katkısı olduğu da söylenebilir. Fark edildiği üzere birçok araştırmacı aynı fikir üzerinde örtüşüyor: Tiyatro insanlık tarihi kadar eski bir sanattır.

Tiyatronun doğuşuna dair söylenenlerden sonra tanımına gelince ilk başvurulması gereken kaynaklardan biri olan Aristoteles’in “*Poetika*” adlı eserinin altıncı bölümünde tragedya şöyle tanımlanmaktadır: “*O halde tragedya, ahlaksal bakımdan ağırbaşlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin-hareketin taklididir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır; eylemde bulunan kişilerce temsil edilir. Bu bakımdan tragedya, salt bir öykü [mythos] değildir. “Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir” (katarsis). “Sanatça güzelleştirilmiş dil” deyince, harmoniyi, yani şarkı ve mısra ölçüsünü içine alan bir dili anlıyorum. “Her bölüm için özel araçlar kullanılır” deyince de, kimi bölümlerde yalnız ölçünün, kimi bölümlerde ise aynı zamanda müzik ile şarkının kullanılmasını anlıyorum <...>* (Aristoteles, *Poetika*, VI., 2009).”

Aristoteles tragedyanın tanımını yaparken aynı zamanda seyircide bıraktığı etkiyi de dile getirir; katarsis. Anımsarsak Özdemir Nutku'da tiyatronun doğuşunu anlattığı hikâyesinde seyircilerin belli nedenlerden dolayı eylem içinde bulunanlara katıldığını dile getirmişti. Aslında bu iki görüş üzerinden bakıldığında seyircinin aktif olarak temsilin içinde yer aldığı söylenebilir. Bu durum yine bir anlatan-dinleyen ikililiğiyle oynayan-katılan ikililiği arasında bir bağ kurmaktadır.

Daha sonraları tiyatronun çerçeve sahnesine gömülmesiyle, kullanılan ve günümüzde de yapılan işlerde karşımıza çıkan seyircileri teknik açıdan karanlıkta bırakmak, seyircinin aktif olma durumunu doğrudan engellemektedir. Seyirciye burada eylemsel açıdan topluca katılma yerine fikren katılmayı ya da sadece seyretmesi gerektiğini belirtilir. Bahsedilen tanımlarda tiyatro o dönemlerde tabii ki kapalı bir alanda değildi fakat seyirciyi de görmezlikten gelmeyi tercih etmiyorlardı. Ancak tiyatro tarihinde gerçekçi dönem itibariyle ortaya çıkan seyircide bir yanılısama yaratma isteği, dördüncü duvar denilen seyirciyi yok sayma, onu sahnedeki hayatları seyreden ya da kaba tabiriyle gözetleyen biri durumuna getirdiği söylenebilir. Ve bu salt gözetleme, seyir etme durumu seyirciyi eylemsel açıdan pasifleştiren daha çok düşünsel süreçte var olmasını sağlayan bir adım oldu. Fakat açıkça söylenebilir ki en gerçekçi oyunda bile oyuncular tabii ki seyircilerle iletişim halindedirler, çünkü en basitinden oyuncu kişisi açısından bakıldığında seyircilerin varlığından haberdarlardır -ki zaten aksi bir düşünce içinde olmaları psikolojik bir problem teşkil etmektedir-.

Oyuncuların burada artık direkt olarak değil örtülü bir biçimde seyircilerle konuşmakta ve anlatı halinde oldukları söylenebilir. Yani seyircilerin gözlerinin içine bakarak durumu anlatmak yerine, sanki komşularıymış ve duvarlar çok inceymiş gibi düşünmeyi ya da sahne mekânında kendilerinden -sahnedekilerden- başka kimsenin olmadığını düşünmeyi tercih etmektedirler. Bu durum bir bakıma *röntgencilik* olarak ele alınabilir. Anahtar deliğinden gözetleme durumu! Burada seyirci topluca katılma eyleminde değildir, böylelikle de kendini eylemsel açıdan zorlaması, hikâyenin içinde olma isteği olmayacaktır. Böylesi bir tercihte seyirci kendini güvende hissedecektir. Kendini güvende hissetme durumunu daha iyi anlatabilmek adına Henri Bergson'un "Gülme" adlı kitabında seyircinin komik olana gülme isteğini şöyle açıkladığı görülür; "*Komik rastlantısalıdır. İnsanlar kendi başlarına gelmeyecek şeylere gülerler* (2011)."

Bu konu tezden bağımsız bir konu gibi görünse de aslında tezin anlatmak istediği Anlatı Tiyatrosunun kuramı içerisinde yer almaktadır. Bu durumda seyirci her zaman aktif olmalıdır. Anlatılanın içinde hissetmelidir kendini. Bahsedilen bu durum biraz Brecht'in Epik Tiyatrosunun ya da Forum Tiyatrosunun seyirciyle ilişkisini de hatırlatmaktadır.

Gerçekçi oyunlarda bahsettiğimiz seyirci tarafını karanlıkta bırakma durumu sahneleme yöntemi olarak anlatıcılığı benimseyen işlerde farklılaşır. Bilhassa anlatı geleneğini barındıran tiyatro oyunlarında seyircinin daha aktif, eyleme açık olması gerektiğini düşünen yönetmen ve kuramcılar seyircilerin bulunduğu yeri yarı aydınlık bırakmayı tavsiye ederler. Ve bununla birlikte dördüncü duvar denilen seyirciyi görmeme durumunu da yıkarlar. Tabii burada oyuncu sayısının da önemi önemlidir. Sonuç olarak tek kişilik oyunlar ile birden fazla kişinin sahnede olduğu oyunlar arasında ciddi bir sahneleme farkı söz konusudur.

Burada tek kişilik oyunlar kavramına bir tanım yapmak gerekirse, kabaca, tek kişinin sahnede olduğu oyunlara mono-dram denilmektedir. "Mono" tek, bir anlamındaki Yunanca "monos" sözcüğünden türetilmiştir. Mono ön ekinin kendisinden sonra gelen kavramın tek kişi tarafından işlendiğini tanımlamak için kullanılır: "...monodramı Patrice Pavis, *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*'nde; "en az bir rolü canlandıran bir oyuncunun oynadığı ve onun içselliği, özneliği, şiirselliğini ifade eden oyun" olarak tanımlar. Nikolai Evreinov ise monodramı, seyircinin hem kendi hem de izlediği karakterin belleğiyle aktif bir ilişki kurmasını, bu sayede oyuncunun sahnesel varoluşunun her anını duyumsamasını sağlayan bir dramatik sunum olarak görür. *Monodram ve dramatik monolog üzerine makalesinde Dwight Culler, monodramı yirminci yüzyılın içsellikle ilgili meselelerini çözmeye dönük bir öneri ve aynı zamanda çağın ruhuyla ilgili bir tür olarak ele alır* (Eylem Ejder, *Deneyim Anlatıları*, TEB Oyun Dergisi, Bahar 2018, Sayı 37)."

Mono-dram, mono-anlatı, monolog, mono-performans – her ne kadar bu kavramlara Türkiye'de çok sık rastlanmasa da- bugün tiyatro ve performans çalışmalarının sık kullanılan terimlerinden olduğu söylenebilir. Anlatı denildiğinde de daha çok tek kişilik tiyatro oyunlarının ön plana çıktığı gözlemlenmektedir. Ayrıca anlatı geleneğinden yola çıkılarak yazılmış hatta bilhassa metnin içinde hikâyeci olarak yer alan karakterlerin/anlatıcıların olduğu çağdaş oyunlarda vardır. Samuel Beckett, Christopher Hampton, Aziz Nesin, Melih Cevdet Anday, David Mamet, Sam

Shepard, August Strindberg, George Tabori, Thomas Bernhard, Eugene O'Neill, Will Eno, Rob Hayes, Güngör Dilmen, Haldun Taner, Bertolt Brecht, Anton P. Chekhov, hatta William Shakespeare anlatı geleneğini oyunlarında ustaca kullanmış yazarlara örnek olarak gösterilebilir.

Bu isimlere daha birçok örnek eklenebilir fakat August Strindberg'in "Güçlü" oyununu özellikle belirtmek gerekiyor. Çünkü bu metinde oyun iki kişiliktir. Fakat bir karakter hiç konuşmaz, sadece dinler. Yazar, anlatan-dinleyen'i sahnede göstermiş olur. Buna benzer bir diğer önemli örnek ise Anton P. Chekhov'un "Tütünün Zararları" oyunudur. Burada da oyuncu bir sunum için sahnededir. Fakat sunumun seyircilerini oyunun seyircileri olarak ele alır. Aslında burada Mike Alfreds'in *Then What Happens* (2013) kitabındaki bir sözünü alıntılama fayda var: "*Her oyuncu aslında bir hikaye anlatıcısıdır.*" Evet, bu sözden yola çıkıldığında anlatı geleneğinden yazılmış oyunların yanısıra bütün oyun metinleri aslında birer anlatı metnidir ve her oyuncuda aslında birer anlatıcı olarak ele alınmalıdır, denilebilir.

Aslında Sevda Şener'in yazdığı "Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi" (2008) adlı kitabında tiyatro düşüncesinin, felsefeden bağımsız olarak açıklanamayacağını, dolayısıyla da Antik Yunan tiyatrosunun, çağın felsefesi, sanatı ve toplumsal durumu ile bir bütün oluşturduğunu söyledikleri çağdaş tiyatro düşüncesi için de geçerli bir tutumdur.

Bugünden bakınca anlatıya dönüşümün, çağın sorunları, politik sıkıntıları ve sosyolojik durumlarla birlikte, felsefenin, sanat anlayışının etkisi altında olduğu söylenebilir. O zaman şimdi anlatsal olanla tiyatrallığın bu ayrımını biraz daha detaylandırmak gerekiyor.

4.1 Anlatsal Olan İle Tiyatral Olan

"Yaparken bana aittir; bittiğinde ise sana."

Ben Haggarty.

Anlatsal olan ile tiyatral olanı ayırırken aslında Anlatı Teorilerini incelerken de değindiğimiz iki kavramı hatırlamakta fayda var; Diegesis = Platon, Mimesis = Aristoteles. Yani anlatma ve gösterme. Bu iki kavram aynı zamanda tiyatro düzleminde nasıl bir sahneleme yolu seçileceğinin de karşılığıdır. Burada tiyatronun

anlatı olduğunu düşünerek başlayalım. Dünya tiyatro tarihine bakıldığında genellikle Batı tiyatrosunun anlatıyı dışladığını ve bunun en açık sebebinin de Aristoteles'in Poetika'sı olduğunu söylenmektedir. Çünkü Poetika'da süreklilik, bütünlük ve birlik unsurlarıyla ele alınan "dram", *mimesis* yani taklit kavramı ile *diegesis* kavramları karşıt kavramlar olarak ele alınmaktadır. Fakat Batı tiyatrosunda özellikle son dönemlerde bu fikrin evrimleşerek değişmeye başladığı söylenebilir. Hatta buna örnek olarak Çetin Sarıkartal 2010 yılında yazdığı "*Klasik Dramatik Metinleri Bugün Buradan Anlatmak*" yazısında Batı tiyatrosunun öykü-hikâye anlatımını, klasikleşmiş dramatik tiyatroya alternatif olarak gördüklerini ve bunu da daha çok "post-dramatik tiyatro" başlığı altında gerçekleştirdiklerini söyler. Post-dramatik tiyatro kuramında daha çok tercih edilen anlatımsa, semiyotik anlatım dili olmuştur.

Ayrıca burada şunu da belirtmek gerekiyor, tıpkı tiyatro kelimesinin yapılan sanatı tam olarak karşılayamadığı gibi anlatı kelimesinin de tek başına Türkçe'de yapılan işi tam anlamıyla karşılayamadığı söylenmektedir. Çünkü Türkçe'de anlatı deyince akla ilk olarak salt anlatılar geliyor. Bu yüzden de tiyatro gibi bir gösteri sanatının, oyunsal etkinliğin salt anlatıda kalması akla pek mantıklı gelmemektedir. Diğer bir açıdan *anlatısal* denildiğinde belki de bahsetmek istenilen kavram daha iyi anlatılmış olacaktır.

Anlatısal derken; hem anlatıyı, anlatı teorilerini, öykülemeyi hem de tiyatroyu, oyunsuluğu barındıran sahneleme biçiminden bahsedilmektedir. Tezin temel fikrini tekrar hatırlatmak gerekirse; *Anlatı ve dolayısıyla tiyatro ikinci insanın var oluşuyla başlamış olabilir*. Neden, çünkü ikinci insanın gelmesiyle anlaşılıyor ki anlatı ihtiyacı doğmuştur. Anlatı ihtiyacının doğmasıyla da tiyatrallık ortaya çıkmıştır.

Çünkü insanın dünyayı anlamlandırırken ya da tabiatı öğrenirken gördüklerini taklit ettiğini, bir şeyleri anlatmak için de taklide ihtiyacı olduğu söylenmektedir. Johan Huizinga'ya göre; "*Oyun, insanın yaşamı ve doğayı öğrenmekte kullandığı ilk etkinliktir. İnsanoğlu doğuştan "homo ludens", yani oynayan insandır. Oyun, Lazarov'un tanımlamasıyla, kendiliğinden ortaya çıkan, hedefi olmayan ve mutluluk getiren bir aktivite*"dir (Homo Ludens, 1995)." Aynı konuya Huizinga'dan asırlar önce Aristoteles'de şiir sanatı üzerinden Poetika'da şöyle değişmişti: "*Şiir sanatı genel olarak varlığını, insan doğasında temellenen iki temel nedene borçlu gibi görünüyor. Bunlardan birisi taklit içtepi'si olup, insanlarda doğuştan vardır; insanlar, bütün öteki yaratıklardan özellikle taklit etmeye olağanüstü yetili*

olmalarıyla ayrılır ve ilk bilgilerini de taklit yoluyla elde ederler. İkincisi, bütün taklit ürünleri karşısında duyulan hoşlanma'dır ki, bu insan için karakteristiktir (Aristoteles, 2009: 16)."

Buradan hareketle diegesis ve mimesis kavramlarına dönülürse; mimesis, doğanın, konuşmanın ve hareketin doğrudan takdimini; diegesis ise daha çok olayların sözlü temsilini ifadelendirdiği üzere tanımlanabilir. O halde tiyatronun en mimetik tür olduğu söylenebilir, çünkü tiyatro temelinde konuşmanın ve hareketin doğrudan takdimini içermektedir. Burada seyircilerin eylemi ise, oyuncuların hareketlerini ve konuşmalarını seyretmektir.

Platon ve Aristoteles mimesisin tabiatın doğrudan takdimi, taklidi ve temsili olduğunu söylemişlerdir. Mimesis teorisinin kurucusu olarak görülen Platon'a göre "yaratma" eylemi de bir taklittir ve bu durumda Tanrı'nın yaratması da gerçekliğin bir taklidi ve dolayısıyla tabiatın özü olarak ele alınmaktadır. Çünkü Platon'un idealar düşüncesinde kâinatın temelindeki başlıca tek gerçek idealarlardır. Bu düşünceye göre dünyada algılanan her şeyin, kâinatta da bir ideası bulunmaktadır. Platon, böylelikle eğer amaç gerçeğe ulaşmaksa bunu ancak diegesis ile diğer bir deyişle zihinsel etkinlikle sağlanabileceğini söyler.

Sonuç olarak, Platon'un sanatsal yaratıya karşı oluşunun temelinde, idealar düşüncesi yer almaktadır. Platon'a göre, sanat denilen her şey, her yaratı, bilinçli bir çaba değildir. Akla uygun gelmediği gibi tabiatı taklitle gösterdiği için de asal gerçekten oldukça uzaktadır. Ayrıca Platon'a göre sanat, yaşamın heyecanını arttırdığı için ruh ve akıl sağlığına da zararlı olarak gösterilmektedir. İki düşünceyi, iki farklı tezi ayrıştırırken, biçemin önemini vurgulamak isteyen Sevda Şener, Homeros ile Sophokles'i karşılaştırır. Homeros'u anlatan olarak, Sophokles'i ise göz önünde hareketli bir şekilde, eylem içinde yani daha tiyatral görür: "*Biçem (üslup) açısından ele alındığında ise, anlatarak taklit etme ile, hareketle taklit etme ayrımı çıkar karşımıza. Destan türü anlatımı kullanılır. Tragedya ve komedyaya ise, kişileri devindirerek ve eylem içinde gösterir (2008)."*

Burada ki üslup ayrımı aynı zamanda sahneleme tercihinin de ayrımıdır. Daha önce tiyatronun anlatı olduğunu düşünerek başlamıştık. Şimdi ise oyuncunun da bir hikâye anlatıcısı olduğunu düşünerek devam edelim.

Aristoteles'in dram sanatını tanımlarken öyküyü temele koymasıyla her oyunun bir öykü anlattığı söylenebilir. O halde tıpkı Homeros ve Sophokles'in ayrımı gibi sanatsal yaratıya geçildiğinde biçim ayrımı yapılması gerekmektedir.

Bu açıdan bakıldığında oyuncu için de iki farklı yol çıkıyor. Bu ayrımında oyuncu ya seyirciyle doğrudan iletişim halinde olacak ya da dramatik yapıyı koruyarak yani seyirciyi görmezden gelerek oynayacak olmasıdır. Bir diğer yol ise ikisini harmanlayarak bazen doğrudan bazen yanılsama yaratarak sahnede var olması durumudur. İşte bu son söylenen durum için anlatısal olanı ortaya çıkardığı söylenmektedir.

Bahsedilen bu durumu Platon kendi eseri Devlet (1990)'te, şiirin yapımında üç asal diegesis biçiminden bahsederek anlatır. Bunlar; taklit yoluyla anlatım, taklide başvurmadan anlatım ve bu ikisinin harmanlamasıyla ele edilen anlatımlardır. Aristoteles ise, Poetika (2000)'de taklitlerin (tragedya ve komedy) ayrılıklarına dair üçüncü bir seçenek olarak *tarz*'dan bahseder. Diğer bir deyişle *yorum*. Burada tarz/yorum denilen bir bakıma herkesin kendisine göre algılayışına denk düşmektedir. Aristoteles'de aynı şeyleri, aynı araçlarla farklı bir şekilde yorumlanabileceğini, taklit edilebileceğini söyler. İki filozofun görüşlerine bakıldığında, hikâyeyi anlatan kişi aracılığıyla eylem içindeki karakterlerle aktarmak ayrımında olduklarını söylenebilir.

Platon, diegesisi yani anlatımı temel nokta olarak alırken Aristoteles mimesisi daha yetkin göstermektedir. Bu durumda hikâye anlatımıyla parçalı anlatım, bütünlük kuramıyla kurulmuş dramdan ayrı olarak ele alınmış olmaktadır. Kaldı ki hikâye anlatımının tiyatroya girişi için Bertolt Brecht'in parçalı anlatımı ön planda tuttuğu “epik tiyatro” kavramı gösterildiği bilinmektedir.

Epik tiyatrodaki kullanılan parçalı anlatım aynı zamanda Aristoteles'in bütünlük ülküsüne karşı bir alternatif olarak da görülebilir.

Hatırlarsak tiyatroyu anlatı, oyuncuyu da hikâye anlatıcısı olarak görelim demiştik ve oyuncunun sahnede olduğunu, seyircilerin onu seyrettiğinin farkında olduğunu da kabul etmiştik. O halde dramatik yanılsamadan bahsetmek nasıl mümkün kılınacaktı? İşte burada dramaturginin yetkinleştiği görülmektedir. Bu dramaturgide dramatik bir oyunda oyuncunun seyirciyi yok sayması, seyirciyle arasına duvar koyması ve sanki aracısız/anlatıcısız-mış düşüncesine dayandırıldığı görülür.

Bu dönemlerde Diderot ve Lessing'in önerdiği oyunculuk yönteminde, oyuncunun fenomenal bedeninin semiyotik bedeni içinde kaybolması gerektirdiği görüşü ortaya çıkmıştır. Erika Fischer Lichte (2012), bu anlayışı, 18. yüzyıldan önceki dönemlerde oyuncuya yöneltilen sahnedeki mevcudiyetine dair eleştirilerle ilişkilendirir. Peter Brook, oyuncunun bu yanılmasını yaratma durumunun güçlüğünden ve oyuncunun performe sırasında kurması gereken bağlantıları şöyle tanımlar: “*Tiyatro belki de sanatların en zorudur, çünkü üç bağlantı, eş zamanlı olarak ve mükemmel bir uyum içinde gerçekleştirilmelidir: oyuncunun kendi iç dünyasıyla, rol arkadaşlarıyla ve seyirciyle olan bağlantıları* (s.31, 2004).”

Peter Brook'un oyuncunun sanatıyla ilgili görüşü üzerinden bakıldığında, seyircinin varlığını yok saymaması gerekliliğinin altını çizdiği görülmektedir. Ve benimsediği oyunculuk anlayışını doğu coğrafyasında gözlemlediği hikâye anlatıcılığı üzerinden açıklar: “*Afganistan'da ve İran'da çayevlerinde gördüğüm büyük öykü anlatıcılar, eski mitleri büyük bir zevk ve aynı zamanda içsel bir ciddiyetle hatırlıyorlardı. Her an kendilerini izleyicilere açıyorlardı; bunu onları hoşnut etmek için değil, kutsal bir metnin niteliklerini onlarla paylaşmak için yapıyorlardı (...)* Dışadönük bir kulakları olduğu gibi içedönük bir kulakları da vardır. Her gerçek oyuncu da böyle olmalıdır. Aynı anda iki dünyada birden var olmak demektir bu (Açık Kapı, s31,32).”

Brook, içe ve dışa dönük kulakları olduğunu söylediği anlatıcıların, seyircilerle birlikte nefes aldığını söyler. Onların varlığının bilincinde olmanın da ötesinde onları hikâyesiyle istediği yere sürüklediğini gözlemlemiştir. Ve bütün oyuncuların bu özelliğe sahip olması gerektiğini düşünür. Ayrıca Peter Brook'a göre, oyuncunun karşılaştığı zorluklara bir durum daha eklenir. Bu zorluk iki oyuncunun aynı zamanda hem hikâye anlatıcısı hem de karakter olması gerekliliği durumudur. Ve söz konusu olan bu durumu *mahrem* bir ilişki olarak adlandırır.

Çünkü sahnede iki hikâye anlatıcısının varlığı, çok kafalı bir anlatıcı ya da klonlanmış birçok anlatıcının aralarındaki ilişkiyi seyirciye doğrudan yansıtmasını ister. Burada anlatıcı-oyuncular oldukça gerçek bir ilişkinin yanısıra, aynı zamanda seyircileri de kendileriyle birlikte sürüklemeye başlarlar.

Görüldüğü gibi Peter Brook, gerçek oyuncuyu tanımlarken iyi bir hikâye anlatıcısı olması gerekliliğinin altını çizmektedir. Ve oyuncunun seyirciyle ilişkisinin önemini vurgulamaktadır.

1975 yılında Shared Experience (Paylaşılan Deneyim) isimli tiyatro grubunu kuran Mike Alfreds'de, Peter Brook'un düşüncelerine yakın olarak doğru ya da ideal oyuncunun, oyunculuğunun yanı sıra iyi bir hikâye anlatıcısı olması gerekliliğini savunur. Alfreds, oyuncu aynı zamanda anlatıcı ve karakter olabilmeli ve bunun için seyirciden gizlenmesine gerek olmadığını söyler. Hatta bunun yerine kendini savunmasız bir şekilde seyirciyle temas kurmaya, ilişkilenebilirliğe sürüklenmelidir.

Alfreds, 1979 yılında yazdığı *“Paylaşılan Deneyim: Hikâye Anlatıcısı Olarak Oyuncu”* adlı yazısında kendi tiyatrosunu aradığı süreçte, oyuncunun seyirci ile kurduğu ilişkiyi açıklarken, tiyatroya has olan durumun oyuncunun seyirci karşısında gerçekleştirdiği dönüşüm durumu olduğunu vurgular: *“Oyuncu aslında şöyle dedi: “Ben hem burada ve şimdi olan benim, hem de başka bir yer ve zamanda olan bir başkasıyım.” Öyleyse, heyecan verici olan olasılık, oyuncunun dönüşümü gerçeği ile seyircinin bunun farkında olması gerçeğinin birleşmesiydi. Seyirci bu ikiliğin farkına vardırılmıyordu. Bu yolla, bir hayal etme edimini paylaşan iki grup insan, aslında bu edim tarafından bir araya getirilmişti(...) Bu ikilik, bana göre, tiyatronun özüdür, onu biricik kılan doğasıdır (Özdemir, 2010).”*

O halde oyuncunun aynı zamanda bir hikâye anlatıcısı olması gerektiğini düşünülürse, performe boyunca oyuncudan seyirciye doğru giden bir yönelimin olduğu da düşünülebilir. Çünkü oyuncunun/anlatıcının özelliklerinden biri olarak gösterilen dışa-açıklık hali, tiyatral olanı anlatısal olanla beraber düşünülmesi gerektiğini de savunur. O halde tiyatrodaki oyuncunun şimdi ve burada olma durumunu anlatıda da başka bir yer ve zamanda geçen hikâyeyi, anlatıcının şimdi ve burada olarak anlatması gerektiğini söyleyebiliriz.

Temel olarak bakıldığında tiyatronun olması için tıpkı anlatıda olduğu gibi iki temel unsura ihtiyaç olduğunu görülmektedir: Oyuncu-anlatan ve seyirci-dinleyen. Bu buluşma dramatik yapıları oyunlarda seyirciyi teknik olarak karanlıkta bırakıp, oyuncuyla özdeşleşmesini kolaylaştırır da bazı tiyatro kuramcılarının seyircileri yarı-aydınlık bırakarak eylem içinde bulunmalarını sağladıkları da söylenmektedir. Bu ayrım aynı zamanda dramatik yapı ile anlatının *şimdi ve burada* olma durumunu da etkilemektedir. Dramatik yapıda kendi yarattığı yanılsama evreninde yaşayan karakterlerin ve gerçekleşen olayların şimdi ve burada olduğunu kabul ederken, anlatı sahnede olan her şeyin ve zamanın ilk gerçekliğini yani bir oyuncu, bir masa, bir sandalyeyi *şimdi ve burada* görmektedir. Ve dramatik yapı seyirciyi görmezken,

anlatı kendisini dinlemeye/seyretmeye gelen seyircilerin varlığından haberdardır, hatta onları yol arkadaşı, serüven arkadaşı olarak görmektedir. Ayrıca dramatik yapıdaki bütünlük ilkesi artık parçalı bir anlatıma evrilebilmektedir.

O halde şimdi Büyülü Dünya: Hikâye Anlatıcılığı başlığında bahsedilen anlatıcıların tarihsel süreçle anlatıcı-oyuncuya evrimleşmelerine, Antik Yunan'dan Epik Tiyatro'ya, hatta Modern Anlatıcı/Oyunculara kadar gelen sürece bakalım.

4.2 Anlatıcının Dönüşümü

“İçimi açtım sana, içini açmak için.”

Birhan Keskin.

Tezin ikinci başlığı olan Büyülü Dünya: Hikâye Anlatıcılığı'nda bazı hikâye anlatıcıları için *oyuncu* özelliklerine sahip olduklarına ve daha önce de örneklerle belirtildiği üzere birçok kuramcı, oyuncular için aslında birer hikâye anlatıcısı olduklarına değinilmişti. Mike Alfreds'in "Different Every Night" kitabında oyuncular için söylediği bir söz aslında oyuncular gibi hikâye anlatıcılarının da benzer bir yaratımda olduğunu göstermektedir; *“İki insan grubu bir araya gelir, birlikte hayal eder. Aslında olmayan bir şeye birlikte inanırlar”* (s.11,12, 2007).

Tiyatro ile anlatının ortak noktalarından biri olarak birlikte yaratım olduğu gösterilir. Birlikte hayal kurma, birlikte düşünme yani temel olarak bakıldığında ikili bir birliktelik söz konusu. Bu birlikteliğin ikinci insanın var oluşuyla başladığına dair olan düşünce anlatıcının ve ilerleyen zaman içinde oyuncunun oluşumunun da temeli olacaktır.

Tarihte anlatıcı-oyuncunun ilk örnekleri için hem yazar hem oyuncu olan kişiler gösterilmektedir. Bu durum hem sözlü kültürün daha aktif olmasından -yazı henüz icat edilmediği için- hem de ilk dönemlerde tiyatral görevleri üstlenme görevi tek kişinin üzerinde olmasından kaynaklanır. Burada dikkat edilmesi gereken anlatıcı-oyuncunun dönüşümü ile tiyatronun doğuşu ve dönüşümü aynı çizgide ve doğru orantıda ilerlemektedir. O halde burada hikâye anlatıcılarının aynı zamanda ilk anlatıcı-oyuncu oldukları söylenebilir: *“Bilgelerin bir kısmı tiyatronun kökenini öykü anlatıcılığında aramışlardır. Öykü anlatmanın ve dinlemenin temel insani nitelikler olduğunu ileri sürmüşlerdir. Sonuç olarak, önce kişileştirme, aksiyon ve diyalogda bir anlatıcının kullanımıyla, daha sonra da her rolü farklı bir kişinin üstlenmesiyle,*

bir olayın (bir av, savaş ya da başka bir başarının) hatırlanışının özenle işlendiği bir gelişim örüntüsü önerirler. O halde bu kurama göre dram ve tiyatro, özünü anlatma içgüdüsünden alır (Brockett, Oscar, 2000, S. 19).”

Hatırlarsak bu kuramın yanısıra tiyatronun doğuşu bir de ritüel köken kuramına göre ele alınıyordu. Böylelikle tiyatronun doğuşu için söylenen bu görüşler aynı zamanda anlatıcı-oyuncunun da doğuşunu anlatmakta olduğu söylenebilir. Bu açıdan bakıldığında tıpkı tiyatronun başlangıcı olarak görülen ritüellerin de açıkça anlatı ile bağlantılı olduğunu görülebilir. Ritüellerde yer alan ozanlar, yazarlar da bu açıdan ilk anlatıcı-oyuncular olarak literatürde yerlerini alırlar. Tabi bu söylenenler yazılı kültüre geçmeden önceki zamana ait çıkarımlar olduğu için varsayım olarak kalmaktadır.

Yazılı geleneğe geçtikten sonraki ilk örnekler bakıldığında ise, bilinen ilk oyuncu olarak Thespis görülmektedir. Thespis’in aynı zamanda ilk gezgin anlatıcı-oyuncu olduğu da söylenmektedir. Fakat bu bilginin doğruluğu kesinleşmemiştir. Nitekim Brockett (2000) tragedyanın kökenini araştırdığı yazısında dramın mucidi olarak gösterilen Thespis’i, bazı kayıtlarda onaltıncı ozan olarak gösterildiğini de belirtmiştir.

Oyuncunun görevleri arasında aynı zamanda yazar olduğunu da söylerken, bu durum tiyatrodaki beşinci yüzyılın başlarında Aiskhylos’un sahneye ikinci oyuncuyu sahneye getirmesine dek devam ettiği görülmektedir. Daha sonra ise Sophokles üçüncü oyuncuyu sahneye taşıdı. Böylelikle yazarlar artık kendi yazdıkları oyunlarda başkalarını da oynatmaya diğer bir deyişle anlattırmaya başlamış oldular: *“Gerald Else, dramın basamak basamak gelişen bir yaratı olmaktan çok, istemli bir yaratı olduğuna ilişkin bir kuram ileriye sürdü. Ona göre, İÖ 534’ten bir zaman önce dinsel şenlikler, İlyada ve Odysseia gibi epik şiirlerden bölümleri ezgiyle okuyan, sözlü okuyucuları (ya da rapsodları) ortaya çıkarmıştı. Buna ek olarak Atinalı şairler (özellikle de Solon) içindeki kişilerin canlandırdığı dizeler yazmışlardı. Sonra Thespis, İÖ 534’te, bu öğeleri ilkel bir dram oluşturacak biçimde koro ile birleştirdi. Ancak bu ilkel dram, Aiskhylos’un, oyuna sahne üzerinde yüz yüze bir çatışma fırsatı yaratacak bir ikinci oyuncuyu İÖ 500’lerde sokmasıyla tam olarak gelişebildi (Brockett, 2000, Sy.28).”*

İlk yazılı gelenek örneklerinde her ne kadar Aiskhylos'un ikinci oyuncuyu sahneye getirdiğinden söz edilse de genelde tek oyunculu oyunların oynandığı görülmüştür. Ve o tek oyuncu zaman zaman sahneyi terk ettiğinde ise sahne *koro*'ya kalmaktaydı.

Bu yüzden tragedyalarda ilk zamanlarda koro oyuncuya göre daha egemendi. Hatta kimi oyunlarda başkişi ya da karşıt kişi rollerini bile üstlendikleri görülmüştür. Aslında Antik Yunan tiyatrosunda oyuncularla koronun gelişiminin birlikte ilerlediği söylenmektedir. Ayrıca koro için net bir sayı söylenememesiyle beraber, bu sayının zamanla farklılık gösterdiğine dair bilgiler de mevcuttur.

Koronun tiyatrodaki işlevlerine bakıldığında ise temel olarak anlatıcı özelliklerine sahip olduklarını görülür. Bu işlevlere bakıldığında ilk olarak oyunda bir karakter olarak yer aldıkları ve öğüt verip, sorular sordukları görülür. Bir diğer işlevleri yaşanan olaylarda toplumsal sağduyuyu temsil ederek ahlaki-etik bir çerçeveye sunduklarına rastlanır.

Ayrıca yazarın sesi olarak gelişen olaylara ve rol kişilerine tepkilerini, olması gereken bir seyirci gibi karşı çıkışlarla seyircileri yönlendirdiği görülür. Öte yandan dramatik etkiyi arttırmak için oyundaki sahnelerin duygu durumlarını belirledikleri de söylenmektedir. Ve oyuna hareketle, şarkılar ve dansla teatrallik unsurunu arttırmaları. Son olarak da seyircinin olayları daha iyi kavrayabilmesi için oyundaki duraklamalar, geciktirimler gibi tartımsal bir işlevi de üstlenir.

Burada bahsedilen işlevsel özelliklere bakıldığında, bu özelliklerin aynı zamanda anlatıcıların da kullandığı özellikler olduğu söylenebilir. Yunan tiyatrosunda bir süre sonra oyunculuğun öneminin arttığı hatta yazarlığın önüne geçtiği görülmüştür. Böylelikle bu dönemde ilk anlatıcı-oyuncular gezgin olmaya başlamış, şehirleri dolaşmaya, turneler yapmaya başladıkları görülür. Bu kişilere örnek olarak Polus, Theodoros, Theattalus, Neoptolemus, Athenadorus, Aristodemus gibi bir çok ün kazanmış oyuncular gösterilebilir. Öyle ki bu oyuncular ilk uyarlamacılar olarak da bilinirler. Çünkü dönemin tiyatro yazarları karşısında öyle üstünlük kazanmışlar ki metinleri anlatılarına ve yeteneklerine uygun bir şekilde değiştirme yetkisine sahiplermiş. Böylelikle anlatıcı-oyuncuların sayılarının artmasıyla beraber ustalıkları da artmış hatta ünlenmeye bile başladıkları görülmüştür. John Miles Foley, Homeros'un yazılı kültüre sahip olmadığını ve Antik Yunan hikâyeye anlatıcılığı geleneğinin ürünü olduğunu belirtir:

“Sözcükler yazıya dökülmek yerine, Homeros’un sıklıkla betimlediği gibi, ‘kanatlanırdı’ ve okuma yazması olmayan ozanlar (*aoidoi*) dinleyenlerin önünde repertuarlarından şarkılar (*aoidai*) söylerdi. Bizim şimdi kitap olarak tadına vardığımız destanlar, o zamanlar, dilsiz yazılar olarak değil, dinlenebilir hikâyegösteriler olarak şekillenirdi (“Reading” Homer through Oral Tradition, <http://www.jstor.org/stable/25115419>, 2007, Erişim Tarihi: Mayıs 2018).”

Antik Yunan ozanları olan *aoidoi*’nin performanslarına ve yöntemlerine dair yapılan incelemeler ve arkeolojik çalışmalar sonucunda ulaşılan bilgilerle ozanın bir çalgı eşliğinde hikâyesini anlattığı, şarkısını söylediği bilinmektedir. Ozanların, *phorminx* adı verilen dört telli bir çalgı eşliğinde şarkılarını söyledikleri ve anlattıkları her hikâyeyi her defasında doğaçladıkları söylenir. Homeros’tan sonra, destanlar yazıya döküldüğünde ise, bu metinleri söyleyen ve oynayanlar için *rhapsodos* ismi kullanıldığı görülür. Rhapsodos kelimesi, şarkıları birbirine bağlayan, ören/dikişleyen kişi anlamına gelir (Online Etymology Dictionary, 2017).

Antik Yunan döneminden sonra Roma Tiyatrosuna geçildiğinde, -tezin bu bölümünde tiyatro tarihindeki dönemlerle ilerleyerek anlatım yapmakta fayda var- Roma tiyatrosunun Antik Yunan’dan etkilenmesinin sebebi olarak Atina – Sicilya savaşında esir düşen Yunan askerlerinin Euripides’in oyunlarını okuyabilmelerinden ötürü serbest bırakıldığı ve oyuncu olarak tutsak edildikleri yerde kaldıkları gösterilmiştir. Daha sonraki süreçte Horatius, Roma’daki sanatın gelişmesi için Antik Yunan kültürünün örnek alınması gerektiğini söyleyecektir. Hatta günlük hayatı eserlerine konu edinenleri de bu sebepten eleştirecektir. Çünkü bilindiği üzere Antik Yunan’da günlük hayattan hikâyeler yerine daha yüce/soylu hikâyeler yer almaktaydı.

Roma’da da Antik Yunan’a benzer bir şekilde tiyatronun başlangıcı olarak Yunan mitolojisindeki tarım - bereket tanrıçası olan *Demeter* için yapılan şenlikler gösterilmektedir. Bu şenliklerde *Arvales* adı verilen din adamlarıyla beraber köylü halktan kurulu bir topluluğun ekin ekip, biçerken kaval çalıp, dans edip, şarkı söyledikleri anlatılır. Ekinler kalktıktan sonra da düğünler yapıldığı, bu düğünlerde dansların yanı sıra “Fescennine Dizeleri”nin yer aldığı söylenmektedir. Dramatik bir yapısı olmadığı söylenen bu dizeler, maskeli palyaçoların karşılıklı söylediği doğaçlama şiirler, ağzı bozuk ve açık saçık diyaloglardan oluşmaktadır. Bu dönemde oyunculara *histriones*, *cantores* (söylevci) derler.

Bir diğerk mühim olan konu ise bu dönemdeki oyuncuların hepsinin köle olduğu varsayılmıştır. Tabii bu görüşü çürütecek bazı örneklerde vardır. Örneğindönemin en ünlü oyuncusu olan Roscius, çok beğenildiği için azat edilmiş hatta soyluluğa yükseltilmiş biriydi.

Bu dönem için söylenmesi gereken bir diğerk şey oyuncuların çoğunun aynı zamanda yönetmenlik deneyimi de yaşadıkları görüşüdür. Ki zaten bu dönem icracıları için dramatik yapıdan ziyade ünlü oyuncunun ehemmiyet kazandığı bir dönem demenin daha doğru olacağı söylenir. Bu durumun günümüzde de ehemmiyetini popülerliği kaptırdığı gözlemlenmektedir. Bu çıkarım tezin günümüz tiyatro dünyasına olumsuz bir bakış yorumu olarak ele alınabilir.

Bu dönemde Horatius'un *Ars Poetika*'sı günümüze kalmış tek eser olarak gösterilir. Yalnız bu eserin bu tez açısından önemi şudur ki; birçok konuda Aristoteles'in *Poetika*'sını tekrarlamış olmasına rağmen Horatius, anlatımdaki ustalığa, sözcük seçimine, koşuk düzenlemesine, parçaların uyumuna daha çok önem vermiş olmasını söylemek gerekiyor.

Tarihsel süreçte *karanlık çağ* olarak adlandırılan Orta Çağ'a gelindiğinde, Hristiyanlığın ilk yılları nedeniyle eğlence olarak görülen tiyatronun yasaklandığı görülür. Yalnızca dönemin manastır okullarında Latin ozanlarının çalışmalarına yer verilmektedir. Bunun en önemli sebebi Kilisenin resmi dilinin de Latince olmasından kaynaklandığı söylenir. Dönemi inceleyenlerin merak ettiği ve kesinlik kazandıramadığı nokta; dinsel bir dramın olup olmadığı görüşüdür. Bu konuda ya kutsal öğretilerin anlatıldığı oyunların olduğu ya da İsa'nın ya da Meryem ananın hayatlarından kesitlerine dayalı dramın olduğu öne sürülür.

Bu dönemin tiyatro yapıtlarına bakıldığında oynanmaktan daha çok okunmak için yazıldığı söylenilmektedir. Ve fakat kiliselerde sahnelenen bazı oyunlardan da bahsedilmektedir. Bu oyunların konusu ise dini öğretilerden ele alınmaktadır. Bu açıdan bakınca aslında din adamlarının, vaizlerin anlatıcı rolünü üstlendiklerini söylenebilir. İlgi oldukça çoktur. Hatta bir süre sonra bu gösteriler o kadar yaygınlaşıyor ki din adamlarının seçim yapması gerekiyor: Ya kilise işlerinde olacaklar ya da hayatlarına oyuncu olarak devam edecekler. Böylelikle bu açığı kapatmak için artık profesyonel oyuncularla anlaşılmaya başlandığı görülür.

İlk olarak Latince yapılan gösteriler, halkın ilgisini çekmek için daha sonra ise halkın diliyle oynanmaya başlanmıştır. Hem dil açısından hem de profesyonel oyuncuların katılımından sonra kiliseler artık gösteriler için küçük gelmektedir. Halkın ilgisi böylelikle arttıkça gösterilerin dramatik yapıları da gitgide daha insani öğelere yer vermeye başlar.

Bu dönemde anlatı adına bahsedilmesi gereken bir diğer durum ise semiyotik anlatımın başlıca öğelerinden sayılan alegorik anlatımın oyunlarda yer almaya başlamasıdır.

Hristiyanlıkla birlikte, İslamiyet'te de tiyatrodaki yasaklar devam etmiştir. Genel olarak tiyatro tarihinde din olumsuz bir güç olarak ele alınır. Allah'ın tek yaşam verici sayılması ve onunla rekabete girişmenin ölümcül bir günah olduğunun kabul edilmesi nedeniyle, sanatçıların canlıların imgelerini yapmaları yasaklanmıştı. Her ne kadar yasakları çiğnemeye çalışan oyunlar yapılmaya çalışılsa da benzetmeci olmamasına dikkat edilmiştir. Böylece denilebilir ki Müslümanlar buldukları topraklarda teatral etkinlikleri ortadan kaldırmaları da, bu yolda üretim yapma niyetinde olanların cesaretlerini kırmışlardır. Fakat buna karşın hikâye anlatıcılığı tüm bu baskılara rağmen her koşulda devam etmeyi başarmıştır. Bu dönemde aynı zamanda gölge oyunu da varlığını hissettirmeye ve sevimliye başladığı görülmektedir.

İslamiyet döneminin en aktif anlatıcısı ve aynı zamanda oyuncusu *meddah*'tır. Çünkü meddahlar buldukları ortama göre hikâyelerini seçerler. Buldukları ortama göre anlatıları yapmaları da onları toplumda sevdiren ve kabul ettiren bir özellik olmuştur. Meddah'lar bazen mizahı ve güldürmeyi ön plana çıkarırken, bazen de dini konuları anlatarak öğüt verirler. Bu dönemde oyunlar yapan, şarkılarla, danslarla anlatıcı görevini üstlenenlere ayrıca *mudhik* ve *mukallid* isimleri de verilmektedir. Yine aynı dönem içinde İranlı Prensler ve valiler "*luti – lutki*" dedikleri oyunculardan kurulu toplulukları beslediği söylenmektedir. Bunların görevi ise cenaze törenlerinde ön planda doğaçlamanın olduğu, hayvan taklitleri yaparak, çalgılar çalıp, dans etmek olduğu anlatılmaktadır. Bu durum Müslümanlıkta da taziye geleneğinde görülür. Bazı araştırmacılar Müslümanların yaptığı bu geleneğin ritüellere dayandığını söylerler. Buradaki *molla* adını verdikleri anlatıcıların da, tıpkı Antik Yunan'daki *korobaşı* gibi görevler üstlendiği görülür (Nutku, 1997).

Tiyatronun karanlık bir çağa girdiği söylenen bu dönemde Batı tiyatrosuna nazaran Uzakdoğu'da Hint, Çin ve Japon tiyatroları kendi tiyatrolarına dair önemli gelişmeler içindedirler. Hindistan'da anlatı tiyatrosuna hem Budizm'in etkisi hem de efsanelerin katkısı olmuştur. Dönem içinde tıpkı Hristiyanlıkta olduğu gibi Budizm'i öğreten oyunlar da yapılmaktadır. Ve Ortaçağ'daki alegorik anlatımın burada da kullanıldığını görülür. Öte yandan Hindistan'ın ünlü efsanesi Mahabharata gibi, Krişna ve Ramayana efsaneleri konu seçimlerine başlıca kaynaklar olur.

Buradaki anlatıcıları *ozan* olarak adlandırırlar. Başoyuncularına ise *sutradhara* denilir. En ünlüleri *Kalidasa* ve *Bhasa*'dır. Hatta Kalidasa için Hint Shakespeare'i denildiği söylenir. Dönemin hikâye anlatıcılarının konuşmalarını toplayıp oyun yaptığına dair bilgiler vardır (Nutku, 1997).

Hint tiyatrosunda olduğu gibi Çin'de de tiyatro, biçimlenmeye başlamıştır. Çin'deki tiyatronun da kaynağı olarak ritüeller gösterilir. Çünkü toplumda eskiden beri kutlamalar ya da yas tutmalar için danslar, müzikler, ritüeller yapılmaktadır. Çin'de genel olarak bakıldığında gölge tiyatrosu ve tasvirler oldukça sevilmiş, benimsenmiştir. Bunun yanısıra sihribazlık, hokkabazlık, cambazlık gibi akrobatik işlerin varlığı da bilinmektedir. Burada oyuncuların başlıca görevinin eğlendirmek olduğu görülür. Bu yüzden saray soytarlarının sayısı ve etkinliği oldukça fazladır. Burada hikâye anlatıcıları profesyonelleşmişlerdir. Anlatıcı-oyuncu denilen kişiler hem anlatıp hem de gölge ve kuklayı ustalıkla kullanarak oyunlarını sergilerler.

Japon tiyatrosunun kaynağı kesin olmamakla birlikte Çin olarak gösterilir. Japonya'da dinin sanat üzerinde etkisi fazladır. Burada tiyatronun temeli ve dinsel dansların atası *kagura*'lar olarak gösterilir. Kagura kelimesinin Tanrı'nın oturduğu yer anlamındaki kam'kura sözcüğünden geldiği söylenir. Burada danslı pantomimle anlatılmak istenen Tanrı'nın her an her yerde olduğu görüşüdür (Nuktu, 1997).

Japonya'da anlatılar, Nô tiyatrosunun ortaya çıkmasına dek sözden ziyade maskeli oyuncularla, dans ve müzikle yapıldığı söylenir. Nô tiyatrosunu ortaya çıkaran ve aynı zamanda hem yazar hem de oyuncu olan Yamato'lu Kanami Kiyotsugu ile oğlu Seami Motokiyo oyunlarında mizah, hokkabazlık, hayvan terbiyeciliği, kukla oyunlarının yanısıra doğaçlamaya da yer vermiştir. Ve Nô tiyatrosundan sonra ortaya çıktığı düşünülen *Kyôgen*, Nô'ya göre daha fazla söze önem vermiştir.

Aynı zamanda *Kabuki* tiyatrosunun da ilk biçimini oluşturan *Kyôgen* 'de en önem verilen şey konuşma tekniği olmuştur. *Kyôgen*'de maske ve müzik yoktur. Japonya'da baş oyun kişisi ve anlatıcıları *şite* adını almaktadır.

Roma'nın pek fazla etkisinin olmadığı Kuzey Avrupa'da, Teutonik [Germen kabilelerinden olan] kahramanlar üzerine şarkılı söylenceler söylenilmektedir. Bu anlatıları yapanlara da *ozan* denilmektedir. Ozanların toplumdaki yeri önemlidir. Çünkü anlatılarıyla kabilenin tarihini koruma görevini üstlenmişlerdi. Onların şarkıları, hikâyeleri aslında birer kaynak olarak görülüyordu.

Teouton kabileleri Hristiyanlaştıktan sonra ozanlar kilise tarafından kabul edilmemeye başlanır. Avrupa'daki tiyatro oluşumlarında bu dönemlerde oyuncuların, anlatıcıların çoğu tüccarlar ya da işçi sınıfından kişilerden oluşmaktadır. Fakat yine de bazen rahiplerin ve soyluların da oyunculuk yaptıkları söylenir. Bu dönemdeki oyuncuların çoğunluğunu erkeklerin oluşturduğu söylene de kadın oyuncuların varlığı da duyulmaya başlanmıştır.

13. Yüzyıldan sonra din-dışı oyunlar düzenli olarak gelişmeye başlar. Fakat dinsel oyunların günümüze kadar olduğu gibi gelmediği söylenmektedir. Ortaçağın sonlarına doğru din-dışı eğlenceler oldukça çeşitlenmeye başlanmıştır; Farslar, moraliteler, Retorik Odaları'nın -konuşma sanatını öğreten kuruluşlar- oyunları, interludlar, mummingler, kılık değiştirmeler, turnuvalar ve soyluluk geçit alayları bu çeşitlere örnek gösterilebilir.

Rönesans dönemine gelince, yaygın olan tiyatro düşüncesinin Antik Yunan ve Latin tiyatro anlayışının izinde olduğunu görülmektedir. Ortaçağ'da olduğu gibi yine din adamları tiyatroya karşı bir tutum sergilese de, tiyatro halkın sevgisi ve yazarların desteği ile gelişimine devam etmeye çalışmaktadır. Ayrıca kilise gibi devlet yönetiminin de tiyatroya karşı tutumu olumlu değildir. Bunda tiyatrodaki anlatılan konuların etkisinin de olduğu söylenmektedir. Ortaçağ'da oyun kişilerinin gerçek kişiler olmadığını, semboller ve alegorik kavramlardan oluşmasına karşın burada artık gerçek kişilerin hayatları sahnede görülmeye başlanmıştır. Bu dönem içinde anlatıcı-oyuncu denilebilecek kişiler ilk kez farklı bir anlayış denemeye başlarlar. Oyuncu ile anlatıcıyı ayırdığı söylenen özellik; tiyatrodaki bazı rollerin gerçekçi oynanmasına dair adımdır. Bu adım oyuncuya anlatıyor hissiyatından çok gösteriyor,

oynuyor hissiyatını getirmektedir. İlerleyen süreçte gerçekçi döneme gelindiğinde bu anlayış bir oyunculuk metodu olarak kuramsallaşacaktır.

Tabii bu durumun sanatta şimdiye kadar iki boyutlu olarak görüleni üç boyutlu bir hale getirmeyi başardığı söylenmektedir. Perspektif anlayışının gelişimi sanat alanında önemli bir değişikliğe yol açar. Bu üç boyutluluk sadece görünüşte değil özde de olan bir durum olarak ele alınır. Bu dönemde yazılan yapıtlarda şöyle bir ayırım söz konusuydu; “*Tiyatro yapıtı yazan kimse epik ve lirik yapıt yazan ozandan farklıydı; lirik ozan kendi kişiliğini öne sürerek bir kişinin ağzından, ama kendi düşünceleriyle anlatırdı. Dramatik ozan ise, baştan sona değişik karakterlerin ağzından konuşurdu* (Nutku, 2000, s.133).”

Bu gerçekçi anlayışın yanısıra bir de taklitlere düşkün, tiplmelerin süreklilik kazandığını da söylenmektedir. Bu konuda, en ünlü örnek Beolco adlı sanatçıdan bahsedilir. Beolco, kendi yarattığı bir geveze köylü tipini baş oyun kişisi yaptığı oyunlar yazıp, oynadığına dair bilgiler vardır. Daha sonraları bu durum bilindiği üzere *Commedia Dell Arte*’nin de ilk adımlarından biri sayılacaktır. Çünkü *Commedia Dell Arte*’nin topluluk öncesi yani çok oyunculu olmadığı zamanlar oyuncuların kendilerine bu şekilde bir tip seçerek halkı güldürme amacıyla sadece o tipi oynayarak ustalaştıkları söylenir. Bu açıdan bakıldığında Beolco’nun burada bir çok kişiye örnek olduğu söylenebilir.

İtalya’da durum böyleyken İspanya’da anlatıcı-oyuncular ustalıklarına devam ediyorlardı. İspanya’da dinsel oyunların aralarında monolog söyleyen oyuncuların bahsedilmektedir. Aslında bu kişiler modern tek kişilik oyunların da tohumunu attıkları söylenir.

Aynı zamanda İspanya’da gezici toplulukların sayısı ve çeşitliliği de oldukça fazladır. Fakat burada anlatıcılık açısından bakıldığında mühim olan Türk kültüründeki meddah’a benzeyen *Bululu*’lardır: “*Bululu: Yayan dolaşan bir oyuncuydu, tek başına hikâye anlatıyor, oyun oynuyor ve çeşitli kişilerin konuşmalarını taklit ediyordu. Bir sandığın üzerine çıkıp monolog söylüyor, yardağı da şapka gezdirerek para topluyordu* (Nutku, 2000, s.159).”

Ve bu dönemde tiyatrunun gelişimine en büyük katkısı olanlar yazılı geleneğin anlatıcılarıydı, yani yazarlar; William Shakespeare, Ben Jonson, Christopher Marlowe, Lope de Vega... daha bir çok isim var fakat bu isimler en ünlüleri olarak

gösterilir. Bu yazarların diğeri bir deyişle ozanların anlatı tekniklerini kullanma biçimleri bugünlerde hala örnek gösterilmektedir.

Bu süreçte oyunculara eğitim aranmaya başladığı bir döneme girildiği görülmektedir. Önceden genellikle ya din adamlarının, ya kölelerin ya da boş gezen ama kabiliyetli serserilerin seçildiği oyuncular, halk arasındaki saygınlığı artınca eğitim alınması gerektiğini düşündüler. Ve dolayısıyla konservatuvarların ilk adımlarının bu süreçte atıldığı söylenebilir. Özellikle Shakespeare tiyatrosunda oynayan oyuncuların her yönden yetenekli kişiler olduğunu söylenmektedir.

Çünkü boş bir sahne üzerinde oynayan/anlatan kişiler sadece konuşmalarıyla ya da hareketleriyle değil, gövdelerinin esnekliğiyle düz bir yükselti üzerinde yokuş çıktıklarını, fırtınaya tutulduklarını, olmayan duvarlara tırmandıklarını göstermek zorunda kalmaktadırlar.

Bu dönemden sonra artık hikâye anlatıcılar ile oyuncular iki farklı alanda ele alınmaya başlanır. Yine de bu durumun aslında sadece sözlüksel bir ayırım olduğu savunulabilir. İlerleyen süreçlerde, oyunculukta yeni metotlar, kuramlar geliştirilmeye başlanacaktır: Aristo'dan Diderot'a, Stanislavski'den Grotowski'ye, Meyerhold'dan Piscator'a, Augusto Boal'den Brecht'e, Peter Brook'tan da çağdaş hikâye anlatıcılarına ve performans sanatçılara kadar birçok yöntem ve paradoks ortaya atılacaktır. Birçok farklı teknik denenmiş ve denenmeye de devam edilmektedir. Ancak çağdaş tiyatro düşüncesinde Peter Brook, Mike Alfreds gibi düşünen birçok araştırmacının görüşüne göre, oyuncu kişisi; özünde bir hikâye anlatıcısıdır. Oyuncunun kökenine bakıldığında da hikâye anlatıcıları görülmektedir. Anlatılanların ışığında oyuncu kişisi nasıl oynarsa oynasın, nasıl anlatırsa anlatsın, sözle, dansla, hareketle özünde hala bir hikâye anlatıcısı olduğu söylenmektedir. Şimdi bu söylenenlerin derlenip, toparlanmaya çalışıldığı ve aslında hem dünyada hem de Türk tiyatrosunda son zamanlarda oldukça tercih edilen sahneleme anlayışı olan "Anlatı Tiyatrosu"na odaklanalım.

5. ANLATI TİYATROSU – ANLATISAL TİYATRO

“Bütün dünya bir sahnedir.”

William Shakespeare.

Anlatı Tiyatrosu ya da Anlatısal Tiyatro aslında yeni bir şey değildir, tezin başlarında da bahsedilen anlatının ortaya çıkmasıyla var olduğu söylenebilir. Bu kavram aynı zamanda çağdaş tiyatronun da varmak istediği nokta olmaktadır. Öncelikle şunu belirtmek gerekir ki; bu kavram dünyada zaten bilinen ve tercih edilen bir kavramdır. Fakat ülkemizde bu kavrama yakın işlerin sayısı ne kadar çoksa kavramın tanınırlığı/bilinirliği de o kadar azdır. Bu nedenle tezin bu bölümünde sahneleme anlayışı olarak Anlatı tiyatrosunun günümüzde altyapısını oluşturan ve çağdaş anlamda denemeler yapıp, üzerine yazılar yazan araştırmacılarla bu kavram incelenecektir. Burada tiyatronun bir *anlatı* olduğunu ve oyuncunun da bir *hikâye anlatıcısı* olduğunu kabul ederek başlayalım.

Bu bölümde Sevda Şener’in (2000), “Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi” adlı kitabında çağdaş tiyatro düşüncesine dair yaptığı çıkarımlar oldukça önemlidir. Şener, bugünlerdeki tiyatro düşüncesinin, tiyatronun biçimini, işlevini ve seyirciyle ilişkisini tekrar irdelemesi gerektiğini ve tiyatroyu yeniden tanımak/tanımlamak eğiliminde olması gerektiğini dile getirir. Şener, günümüz tiyatro piyasasındaki yansıtmacı gerçekçi tiyatronun herhangi bir dünya görüşüne ait olmadığını, beğenilme kaygısı yüzünden estetik düzeyini aşağılarda tuttuğunu, ayrıca yansıtmacı gerçekçi anlayışın yanısıra diğer bütün biçimsel düzenlemeleri yıkmaya çalışarak cesur projeler deneyen öncü tiyatrolarınsa, bir sanatsal arayış içinde olmalarından çok, züppe aydınların desteğiyle bir moda yarattığı görüşünde olduğunu söyleyerek suçlamaktadır.

Şener, tiyatronun yeni sorumlulukların altına girmesi gerektiğini söyleyenlerin söylemlerini şöyle aktarır: *“Toplumdaki yabancılaşmaya, parçalanmışlığa çare bulunamamaktadır. Toplumun kurulu düzeni haksızlığı, adaletsizliği yasallaştırmıştır. Ahlak değerleri, akıl ve mantık ölçüleri, din kuralları, hatta estetik ölçüler, baskıya, sömürüye, iki yüzlülüğe paravan edilmektedir. Sahtekârlık derinlere işlemiş, insanı kendi öz gerçeğinden, toplum bağlarından, asal değerlerinden ve doğadan koparmıştır. İnsan yalnızlığa mahkum edilmiştir ve güvensizlik içindedir. İnsanlık bu güvensizlik duygusunu, bu parçalanmışlığı onarmak için zorlama uyumlar aramaktadır (Şener, Sevda, Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi, s.308-309).”*

Bu sebeplerden ötürü tiyatronun gerileme dönemine girdiği söylenmektedir. Modern toplumunun tiyatro sanatına karşı ilgisizliğinin yanı sıra tiyatronun televizyon ya da sinema gibi büyük kitlelere ulaşmakta zorlanması tiyatroyu bu süreçte gerilemeye yönlendirmiştir. Şener, tiyatronun yabancılaşmış, mutsuz ve güçsüz kişiye bir çıkış yolu olarak gösterilmesi gerektiğini söylerken, o kişiyi toplumsal düzeyde eski sağlığına kavuşturulmasını dile getirir. Böylelikle tiyatronun toplumsal görevinin altını çizmektedir. Burada tiyatronun görevleri üzerinden bakıldığında farklı önerilerin olduğu söylenmektedir. Bu önerilerin ortak noktası; daha mutlu bir yaşam, daha güçlü bir insan ve daha iyi bir dünya vizyonuna inanmış tiyatro olarak gösterilmektedir. Bu açıdan ele alındığında çağdaş tiyatronun bir başkaldırı ve bir arayış tiyatrosu olduğu söylenebilir. Bu başkaldırı bilinen birçok tiyatro kuramına karşı dururken yeni arayışlara girmektedir. Burada çağdaş tiyatro anlayışının, tiyatronun özündeki yaşam ışığına doğru gidilmesi gerektiğini ve tiyatronun asıl derdi olan insanın gereksinimlerine odaklanması gerektiği söylenmektedir. Yani çağdaş tiyatro anlayışında hayatla tiyatroyu yakınlaştırma çabası içinde oldukları söylenebilir. Şener’e göre bütün bu çabaların asıl sebebi insanın iç parçalanmışlığını giderme kaygısıdır.

Şener gibi düşünen günümüz tiyatro araştırmacıları da tiyatronun görevinin sıkıştırılmış, adeta soluğu kesilmiş, bastırılmış olan topluma/insana bir çıkış yolu göstermesi gerektiğine inanır. Dolayısıyla bu açıdan bakıldığında günümüz tiyatrosunda, Peter Brook’un, Grotowski’nin, Mike Alfreds’in aradığı şeyin de bu çıkış yolu olduğu söylenebilir.

Bu durumu Grotowski bedenle, Brook ve Alfreds’de anlatıyla ama her iki tarafta unutulmuş doğaya dönüş yaparak aktarmaya çalışmış ve tinsel-içeriksel bir vurguyu ön plana aldıkları söylenebilir.

İlk olarak Polonyalı tiyatro insanı Jerry Grotowski’nin *yoksul tiyatro* olarak adlandırdığı kuramı üzerinden bakıldığında Grotowski, oyuncuyu kendisinden, kendi bedeninden başka geriye kalan her şeyden ayıkladığı, böylelikle yepyeni bir oyunculuk anlayışı sunduğu ve oynamayı da hayatın akışı gibi yaşam süreci olarak değerlendirdiği görülür: “*Grotowski’nin tek yayımlanmış kuramsal yapısının başlığında yer alan “yoksul tiyatro” kavramı, tiyatro sanatının tüm ayrıntılardan sıyrıldığında geriye kalan en temel ögesinin oyuncu-seyirci ilişkisi olduğunu vurgular (Candan, Aysin, 2013 s.131.).*”

Temel olarak bakıldığında yoksul tiyatro için; özünde gerek duyulmayan tüm yan sanatlardan ayıklanmış bir tiyatro biçimi olduğu söylenebilir. Burada oyuncu ile seyirci karşı karşıya bırakılmıştır. Tıpkı oyuncular gibi, oyuncuların ifadeleri gibi, sahne alanı da artık özgürdür; oyuncular gerek duyarlarsa oyunlarını seyircilerin arasında oynayabilirler. Fakat burada seyirciye herhangi bir zorlamadan bahsedilmez. Bu düzende seyircilerin mutlaka oyuna katılması da gerekmez. Burada tiyatronun asal ögesi olan oyuncu kendini seyirciye sunmaktadır. Ve kullandığı tek aracı ise yalnızca gövdesidir. Amaçladığı şey ise; karanlığın içini açmak için tüm maskelerini bir bir çıkartıp atmak, özüne inmek, ruhsal itilimlerini çözmek, kendini yakıp kül etmektir. Bu durumda Grotowski’nin dediği *kutsal oyunculuk* bir bakıma kendini kurban etme işlemi olarak görülmektedir. Polonyalı tiyatro adamı, seyirci ile oyuncu ilişkisinde de katharsis’teki doruk anına yönelir: “*Stanislavski’nin yanilsama üzerinden özdeşleşme “katharsis”inden ya da Brecht’in zihinsel yargı uzaklığında gerçekleşen “katharsis”inden farklı olarak seyircinin, kendini oyunun içinde oyuncuyla aynı gerçeklik düzleminde bulmasıyla mümkün olan bir etki ânydı. Grotowski, seyirciden, izleme ya da tanık olmadan öte bir katılım istiyordu (Candan, Aysin, 2013 s145,146).*”

Ve son olarak Grotowski tiyatrosunun belkemiği olan oyuncular, piyasada rol yaparak kendini kullanan/kullandıran ve aslında bir tür yosmalık eden oyuncularından farklıdır. Burada oyuncu bütün yan anlatımlardan kaçır ve sadece kendinden beslendiği söylenebilir.

Grotowski'den sonra bir diğeri tiyatro insanı İngiliz Peter Brook'un, *The Empty Space* (Boş Mekân) kitabındaki günümüz tiyatrosu da Grotowski'nin *yoksul tiyatrosuna* benzer özellikler taşır. Brook, burada olası herhangi bir boş alanı ele alıp çıplak bir sahne olarak görülebileceğini söylemektedir. Brook'a göre boş alanda bir adam yürürken bir diğeri de onu izlemektedir, işte tiyatro eyleminin gerçekleşmesi için tüm ihtiyaç duyulan da budur. Dikkat edildiğinde Brook'un bu tanımının, Jerzy Grotowski'nin *yoksul tiyatroyu* önerirken de ele aldığı, tiyatronun olmazsa olmazı, oyuncu ve seyirci arasındaki "algısal, doğrudan ve canlı bütünlük ilişkisinin" kurulabilmesi için bir oyuncu ve bir seyircinin yeterli olduğu durumuna benzemektedir.

Brook, günümüz tiyatrosunu ruhsuz, cansız, kurumuş, sıkıcı, tekdüze, heyecan vermez olduğu görüşünü ortaya atıp, eleştirerek bu tiyatroyu "*ölümcül tiyatro*" olarak adlandırmıştır. Tıpkı Bertolt Brecht'in kendi dönemindeki gerçekçi-doğalcı tiyatroyu (kendi söylemiyle Burjuva Tiyatrosunu) cılız, yetersiz, yaratıcılığını yitirmiş bulması gibi. Çağdaş tiyatro düşüncesi ise tiyatronun eski işlevselliğine kavuşturulması için çalışmalar yapmaya başlamıştır. Ancak günümüzün tiyatrosunu şekillendirirken eski kalıplaşmış hatalara düşülmemesi için de uyarılarda bulunmaktadır. Bu açıdan bakıldığında çağdaş tiyatronun deney tiyatrosu olma özelliğini benimsediği söylenebilir.

Çağdaş tiyatro düşüncesi, bu deneylerin yöntemini ve amacını tespit eden fikirler olarak önem taşır. Bu dönemde en çok önemsenen unsur ise seyirci olmuştur. Seyirciyle bütünleşip onu oyuna katan, önceki tiyatro anlayışının aksine onu yok saymayan, bir yaşantı, bir tören olarak görülen tiyatro savunulmakta benimsenmektedir. Peter Brook, kendi benimsediği dolaysız tiyatro görüşüyle bu seyirci-sahne ilişkisini tekrar ele alıp, bütüncül ve yeni tiyatro anlayışı arasında bir uzlaşma sağlamaya çalışır. Ve bunu yaparken işin temelini de; yaşamla oyunu birbirlerinden ayırıştırarak keskin çizgiyi ortadan kaldırıp, tiyatroyu yaşamla kaynaştırma düşüncesiyle hareket eder. Sonuçta bu şekilde amaçlanan kaynaşma, insanın doğa ile bütünleşmesine, toplumsal yabancılaşma durumunu aşmasına ve içgüdüleriyle uyum kurmasına koşut olarak değerlendirilebilir. Ve yapmak istediği tiyatrodaki bilinen tüm tiyatro kalıplarından ve oyuncunun kendi yaşamından gelen kalıplardan kurtulması gerekliliğine de dikkat çekmektedir.

Grotowski'nin *yoksul tiyatrosu*yla Brook'un *dolaysız tiyatrosundaki* görüşleri sayesinde, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında görülmeye başlanan ve sayıca artış gösteren tek kişilik oyunların tiyatrodaki yeri de belirlenmiş olur. Çünkü her iki tiyatro insanının da tiyatroyu tüm yan sanatlardan ve gereksiz tüm süslerden arındırma isteği oyuncu sayısına da, oyunculuk anlayışına da etki ettiği söylenmektedir. Burada denilebilir ki tek kişilik oyunlar, tiyatronun en sade, en saf biçimi olarak ele alınmış halidir. Bilindiği üzere tek kişilik oyunlarda bir anlatıcı ya da oyuncu ile bir dinleyen ya da seyreden yeterli görülmüştür -tıpkı anlatı bölümünde daha önce bahsedilen ikililik unsuru gibi-.

Oyuncu ya da anlatıcı, herhangi bir sahne düzenine, teknik imkâna yahut tasarıma ihtiyaç duymadan, seyirciyle tek başına bir ilişki kurabilir. Çünkü burada artık mühim olan sahnedeki oyuncu sayısı değil, seyir yeri değil, o oyuncunun seyirciyle ortaya koyduğu yaratım olarak görülmektedir.

Bu minvalde Alfreds, kendi oyuncusunun üstün amacı doğrultusunda hareket etmesini ister ve bu üstün amaç oyuncunun seyirciye öyküyü anlatma durumu olarak belirlenir. Sahnedeki her şeyin bu amaca hizmet etmesi gerekliliğini savunur. Bunun yanısıra oyuncuların yaşayacakları sorunların büyük bir kısmının çözümünü kendinde değil de, karşısındaki oyuncuda olduğunu söyler. Burada bahsettiği şey karakterin eylemlerinin, karşısındakinden istedikleri doğrultusunda belirlenmesi durumudur. Yani karşılıklı bir alma-verme durumu. Bu durum tek kişilik bir oyunda da geçerlidir. Oyuncunun burada da çözümü yine karşısındakinde yani seyircide araması gerekir. Sonuçta tiyatronun özü, oyuncunun ve seyircinin ortak hayal gücünün aslında orada olmayan karakterleri yaratması üzerinden, var olmayanı varoluşa getirme durumu olarak ele alınabilir.

Grotowski'nin, Brook'un ve Alfreds'in sahnedeki sadeleştirme durumu ile ilgili tiyatrodaki yaratıcılığa bir engel teşkil etmediğini aksine arttırdığı söylenebilir. Bu durum şu açıdan ele alınırsa; bomboş bir sahne ya da bir yer, bir anlatıcı/oyuncu heyecanla savaş destanını anlatmaktadır. Örneğin Homeros'un yazdığı İlyada destanını... Savaşdaki gemileri arkasındaki boşluğu göstererek tasvir edip, sayıyor. 300 gemi, binlerce asker... İşte tam da burada seyirci artık kendi hayaliyle -kimsenin yaratamayacağı- bir etkinin oluşumuna ortak olur. O halde rahatlıkla anlatı gibi tiyatronun da özü olarak ortak deneyimin oyuncu ve seyirci tarafından canlı olarak paylaşılması olduğu durum gösterilebilir.

Grotowski bu durumu “*Yoksul Tiyatroya Doğru*” kitabında tiyatronun şimdi ve burada olma durumunu yani oyuncuların dönüşümünü başka insanların önünde gerçekleştirdiğini ve dolaysız, canlı bir seyirci – oyuncu ilişkisi olmadan olamayacağını, öte yandan oyuncuların oyunlarını seyircilere göre oynamaması gerektiğine dikkat çekmektedir. Grotowski, 1978 yılında verdiği bir konferansta tiyatroyu genellikle dekor ve sahne donanımlarıyla tanımlanmış bir alan olarak gördüğünü söyler. Bu yüzden şimdi olan şeyin nerede oluyorsa orada yer aldığını düşünülmesi gerektiğini dile getirir. O halde mekân o an bulunan mekândır, başka bir mekânı da temsil etmediğini söyleyebiliriz. Yani eğer o olay bir odada oluyorsa, yine bir odada gerçekleşir. Ya da bahçedeyse, yine bahçede yer alır. Dolayısıyla, her şey neyse o olarak görülür. Bu, Grotowski’nin mekân için söylemidir. Bu mekândaki oyuncular yani insanlarda yine kendileridir. Eğer ağacın altında duran biriye ağacın altında duran biridir. Grotowski burada, o kişinin başka biri gibi davranmak zorunda olmadığını söyler. Hatta sahnede başka biri varsa ve tanıyor ise o kişiyi tanıyormuş gibi yapmasına gerek yoktur: “...ilk aksiyon, aksiyon-olmayandır. İlk yapılacak olan, gerekli olandır(...) Bir kimse neredeyse oradadır. burada ve şimdi olmak, neredeyse orada olmak, ne yapıyorsa onu yapmak, kimle karşılaşıyorsa onunla karşılaşmak(...) aksiyon literal’dir – ve simgesel değildir, oyuncu ve seyirci arasında bölünme yoktur, mekan literal’dir – ve simgesel değildir (Jerzy Grotowski, “Aksiyon Literal’dir”, Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi, s. 171-175).”

Grotowski’nin bahsettiği tamamen anda kalmak ve orada olma durumu, bir kendi olma durumudur. Ve bu kendiliğine ulaşma hali Walter Benjamin’in anlatıcı için söylediği ermiş haline örnek olarak gösterilebilir.

Fark ediliyor ki artık bilinen seyirci-oyuncu ilişkisi sorgulanmaya başlanmaktadır. Bu durumun hikâye anlatıcılığıyla da ilgisi olduğu görülmektedir. Bahsedilen “şimdi ve burada olma” ile “kendi olma” durumları oyuncu için ne kadar mühimse seyirci için de aynı ehemmiyeti taşımaktadır. Çünkü nasıl ki oyuncu bu hâle giriyorsa, seyircilerinin de kendisiyle birlikte o hâli deneyimlemesini istemektedir. Bu durum hikâye anlatıcılarının performansında açıkça görülebilir. Bilindiği üzere hikâye anlatıcıları icra halinde yaratılması gereken atmosferin “şimdi ve burada” atmosferinden ayrılmadan, herhangi bir yerde ve herhangi bir zamanda geçenleri anlatırken bedeniyle de “o an ve orada” olma durumunda bulunması tarif edilir.

Agnieszka Aysen Lytko (1997) “*Meddah: Avrupa ve Doğu Tiyatro Geleneği Bağlamında Tek Oyunculu Meddah Tiyatrosu*” başlıklı yazısında, hikâye anlatıcılığını tek kişilik tiyatro olarak adlandırırken, tiyatronun seyirciyle oyuncu için özel bir ortak deneyim yarattığını söyler: “*Tiyatro, özü olan oyuncu ve seyirci arasındaki bir etkinliktir. Hem büyüsel, hem de psikoterapi niteliği taşır. Özellikle bu tiyatro işlevi tek oyunculu tiyatro tipinde yoğunlaşır. Bu formun özelliği felsefe ve daha çok psikoloji temeli olmasıdır. Diğer bir insanla, onun kişiliğiyle ve fiziksel varoluşuyla direkt bir iletişim kurma ihtiyacıdır.*

Bu buluşma, sırdaşlığa benzer bir ortamı kurmakta ve seyirci-oyuncu arasında ortak bir duygu yaratmaktadır (<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1190/13746.pdf>, Erişim Tarihi: 24.05.2018).”

Lytko, makalesinde bu ortak deneyimin aynı zamanda ritüellere benzerliğini de vurgular. Böylelikle tiyatronun kökeninde hikâyeciliğin yanı sıra ritüelin bulunduğunu da söylemektedir. Lytko, insanın ilkel özüne dönmesi gerektiğinin altını çizer. Ancak o zaman oyuncunun gerçek bir insan olarak, sahnedaşı olarak gördüğü başka bir insanın karşısına çıkabileceğini dile getirir. Böylece çıplak hale getirilen oyuncunun kendini bir seyirci karşısında hissetmesini sağlamayı amaçlar. Bu durumun ortaklık yarattığını, bütünlük kurduğunu ve Özdemir Nutku’nun da bahsettiği ritüele topluca katılma ortamını oluşturduğunu söyler.

Hatırlanıldığında Mike Alfreds’de “*Paylaşılan Deneyim: Hikâye Anlatıcısı Olarak Oyuncu*” (1979) adlı yazısında kendi tiyatrosunu aradığı, oyuncunun seyirciyle kurduğu ilişkiyi açıklarken, tiyatroya özgü olan durumun oyuncunun seyirci karşısında gerçekleştirdiği dönüşüm durumu olduğunu vurgulamıştı. Buna ek olarak Alfreds, seyirci – oyuncu ilişkisine olan farkındalığı ve bu ilişkiyi canlı tutma isteğinin kendisini klasik yapıda bir oyun yapmasının yerine hikâye anlatımıyla ilgilenmeye başladığını da belirtmektedir: “*En azından ilk bakışta daha naif, daha saf, mümkün olduğunca daha arketip niteliğinde olan bir şeyler istedim(...) Hikâyeler tiyatronun kökeniyle ilgili bir şeye sahipler. Aynı zamanda, hikâyeler anlatmak oyuncular için – en azından akşamın bir kısmında – seyircilerle dolaysız bir ilişki kurmayı garanti ediyordu. Her oyuncu, hem anlatıcı hem karakter olabilirdi. Bu oyuncunun dönüşümünü ve deneyimin ikiliğini araştırmaya iyi şekilde hizmet etti (1979).*”

Alfreds, oyuncunun hem anlatıcı hem de karakter olabileceği durumu savunmaktadır. Bunun başlıca sebebi sahnede ‘rol yapmaya çalışan’ oyuncunun sahteliğini istememesidir. Bu yüzden de kendi kumpanyasındaki oyuncudan seyirci karşısında herhangi bir karışıklık olmadan durabilmesini istemektedir. Burada oyuncuların kendilerini savunacakları yapmacıklıklardan uzaklaşıp dolaysız bir halde kendisi olabileceğini düşündüğünü söyler. Seyirci kuracağı ilişkinin karşılıklı bir yolculuk olması gerektiğini dile getirir ve hikâye anlatıcısı olarak oyuncuyu -kendi deyimiyle- bir çeşit süper insan olarak gördüğünü dile getirir. Seyirciyi iyi tartmalı, onu düşmanı olarak görmemeli ve onunla birlikte nefes alabilmesi gerekliliğini dile getirir. Ona göre oyuncuda olması gerekenler arasında zevk sahibi olma, hayal gücü, çok yönlülük, gözüpeklik, savunmasızlık/kırılganlık, cesaret, hakikilik, bilgelik, açıklık, zekâ, cömertlik, iyi bir beden ve ses’in olması gerekliliğidir.

Denilebilir ki Alfreds, oyuncularla seyirciyi aynı gemiye bindiriyor. Ve bunu ilk olarak oyuncunun kabul etmesini savunuyor. Çünkü oyuncu eğer seyirciyi karşısına almaz ve saf kendi haliyle anlatısını yapmayı başarır, yolculukta seyircileri ile birlikte keyifle ilerleyebilir. Bu durumun hazırlık aşamasını ise temsil öncesi sadece belli başlı şeylere odaklanarak yapılabileceğini söylüyor. Onun dışında anlatıcı-oyuncunun asıl gelişimini seyirci karşısında tamamladığı görüşündedir. Çünkü seyircilerden gelebileceğini düşündüğü durumlara göre provalar yapılabilir fakat hiçbir zaman gerçek performe anında neler olacağı tahmin edilemeyeceğini söyler. Buradan hareketle Alfreds, kendi kumpanyasındaki oyuncularla yaptığı çalışmaların başında ya birbirlerine ya da herkese karşı bir şeyler anlattırmak olduğunu söyler. Burada da yine ne kadar gerçek anlatıyor, ne kadar oyunculuk trüklerinin arkasına saklanıyor onu ölçerek, oyuncusunu daha çıplak hale sokmaya çalıştığını söylemektedir.

Aslında bu çalışmalarla Alfreds’in tıpkı Lytko’nun makalesinde de tek kişilik tiyatro için söylediği gibi psikolojik bir katman olduğu durumu görülmektedir. Bu çalışmalarla oyuncunun kendine olan güveninin artacağı kuşkusuz kabul edilebilir. Aynı zamanda seyircinin de hem anlatıcı oyuncuyla bir yanılısma olmadan direkt iletişim kurduğunu ve teknik açıdan aydınlıkta bırakıldığı için de algısının her daim açık olacağını, oyunun içinde kendine yer bulacağı söylenebilir. Ve bu atmosferin tamamını “şimdi ve burada” olma durumu üzerinden yaşatılmak istendiği

görülmektedir. Çünkü tiyatroyu toplumsal bir olay olarak ele alan Alfreds ancak o zaman seyircinin kendini hikâyeye bırakacağını söylemektedir.

Burada Walter Benjamin (2006)'in “*Hikâye Anlatıcısı*” adlı makalesinde hikâye anlatıcısının nasıl olması gerektiğini anlatırken Alfreds gibi anlatıcının kendine dönmesi gerekliliğine inandığı görülmektedir. Benjamin'e göre ideal hikâye anlatıcısı, dürüst birinin kendisiyle yüzleştiği kişidir. Çünkü onun malzemesi insandır. Ondan sağlam ve yararlı bir biçimde kendi hammaddesini işlemesi beklenir. Bu açıdan bakıldığında Benjamin, hikâye anlatıcısını *ermiş* olarak görür. Benjamin'e göre anlatıcılara insanlığın bütün evrelerine gidebilme/dönebilme yeteneği verilmiştir.

Benjamin'in söylediklerinden onun, hikâye anlatıcısını bir *ermiş* gibi gördüğünü anlaşılmaktadır. O anlatıcısının tamamen dürüst olması gerekliliğini savunur. Bunun içinde tamamen çıplak, savunmasız olması gerekmektedir. O halde net bir şekilde hikâye anlatımı toplumsal bir deneyim olarak ele alınırken aynı zamanda gündelik dışı olmalıyken hikâye anlatıcısıysa bu deneyimi dinleyicisiyle-seyircisiyle beraber yaratabilme kapasitesine sahip olmalıdır. Anlatıcı, burada yalnız değildir. Seyircileri/dinleyicileri ile çıkılan yolda rehberlik eden kişidir. Bu durum doğal olarak seyirci/dinleyicilere göre daha önde olmayı gerektirir. Yalnız seyirciden daha üstün manasında değildir bu öndelik durum, zamansal açıdan önde olması gerekmektedir.

Aslında teknik açıdan bakıldığında hikâye anlatıcısının; “Ben bir ara şöyle bir hikâye dinledim ve şimdi de size anlatıyorum” dediğini düşünülebilir. Burada da kendi deneyimine seyircileri/dinleyicileri ortak etmektedir.

Şimdiye kadar söylenenlere bakıldığında hikâye anlatıcısı; Walter Benjamin'e göre bir *ermiş*, Mike Alfreds'e göre bir süper-insan, Lytko'ya göreyse gerçek bir insan olarak ele alınır. Ve asal olarak şu özelliklere sahip olması beklenmektedir: samimi, net, çıplak, açık, savunmasız, insanın özünde duran, dolaysız bir şekilde ilişki kurabilen, seyircileri görüp onlarla ilerleyen, dördüncü duvar denilen dramatik yanılısamadan kurtulmuş, dürüst, yapmacık olmayan, güven veren, taklit yapabilen, kendini kurban eden ve gerçek biri olmalıdır.

Mike Alfreds (2013)'in "Then What Happens" kitabındaki oyuncu – seyirci ilişkisine dair söylediklerine bakıldığında Alfreds'in, tiyatroyu diğer sanat dalları arasında en insani sanat olarak nitelendirdiği görülmektedir.

Alfreds'e göre tiyatro üç insani temel öğeden oluşmaktadır: oyuncu, karakter ve seyirci; ve tabii aynı zamanda bunların arasındaki üçlü ilişkiden: oyuncu/karakter, karakter/seyirci, seyirci/oyuncu; ve hatta oyuncu/oyuncu, karakter/karakter, seyirci/seyirci durumları da eklenince birbirleriyle bağlantılı ilişkilerden oluşur. Bu durumu, en iyi şekilde, öncelikle oyuncuda tecrübe edildiğini söyleyen Alfreds, oyuncuyu seyircinin insanlığının temsilcisi, sahnede kanlı canlı bir şekilde önlerinde hayatlarını onlar için canlandıran temsilci olarak ele alır. Ona göre oyuncu, seyirciyi yaratır, seyirci olur, seyircilere birbirlerini ve kendisini göstermektedir. Oyuncu başkalarını hayal etmek için, onlar gibi hissetmek için, onlara duygu beslemek için insana özgü bir duygu olan empatiyi uyarmaktadır.

Oyuncunun aynı zamanda insanların içindeki oyuncuyu da uyandırdığı söylenmektedir. Çünkü oyuncu aslında onu seyreden kişidir. Burada Alfreds'in görüşlerine göre oyuncunun bir hayat yarattığı söylenmektedir. Bu görüşün bir abartı olduğunu kabul ederek, bahsettiği insani durumu da bütün oyunculuk biçimlerine nazaran ancak hikâye anlatıcılığı ile ifade edilebileceğini söyler: "*Mübalaga havasındayken, ekleyeyim: hikâye anlatıcılar insan potansiyelindeki mükemmeliyeti açığa çıkarabilir. Biz hiçbirimiz içsel yetilerimizi gerçekten bilmiyoruz – anlamıyoruz bile; ancak oyuncu olmayı seçen kadınlar ve erkekler mesleklerinin onlara dayattığı varsayılan sınırların ötesine uzanabilecek bir konumdalar. Aslen kendilerini başka insanlara dönüştürmek olan işleri, olağanüstü bir yeteneğe işaret eder: bugüne kadar var olmuş, gerçekte ya da mitolojide, her bir insanın bedenini üstüne almak, fikirlerini kovalamak ve duygularını deneyimlemek(...) Her yeni rol oyuncunun düşünme, hareket etme ve hissetme kapasitesini potansiyel olarak genişletir (2013, s.41,42).*"

Alfreds'in burada tiyatronun insani olan durumunu ve oyuncu-anlatıcısının da bütün deneyimlere açık olması gerektiğini ve tabii ki bu konuda yaptığı iş için ne kadar yetenekli olduğunu samimi bir şekilde aktardığı görülmektedir. Öte yandan Alfreds, günümüz piyasasındaki oyuncunun potansiyelinin bilinemeyeceğini bu nedenle yapılan cast seçimlerinin yanlışlığına da dikkat çeker: "*Oyunculuk giderek artan bir kavrayış ve anlatım becerisi isteyen bir meslek. Ancak tiyatro, maalesef bilindiği*

gibi, oyuncuların ne yapıp yapamayacağını, ne yapması gerekip gerekmediğini ve nasıl yapmaları ya da yapmamaları gerektiğine karar veren başkalarıyla dolu; ve, daha vahimi, kendilerine olan güvensizlikleri ve korkuları yüzünden tipe göre rol dağıtımı zorbalığına boyun eğen ve hatta, kendilerini onlar için daha önceden belirlenmiş sınıflandırmalara uysalca hapseden oyuncularla dolu. Herhangi bir kişinin potansiyeli bilinmezdir ve bu yüzden, her halükarda, keşfe açıktır (Alfreds, 2013, s.42).”

Alfreds’in buradaki yakarışı tıpkı Sevda Şener’in Grotowski tiyatrosundan bahsederken kullandığı *piyasada kendilerini yosma olarak kullandıran oyuncular* hakkında söylediklerine oldukça yakın bir görüş olarak görülebilir.

Walter Benjamin hikâye anlatıcılığının günümüzde romana yenik düştüğünü söylese de -birçok toplumda geleneksel türlerin ve anlatıcıların kaybolduğunu öne sürmektedir- yakın zamanda yeni bir gelenek olarak görülen hikâye anlatıcılığının tekrar etkinliğini arttırdığı görülmektedir. Burada tek kişilik oyunlardaki anlatı metinlerinin de faydası azımsanmayacak kadar fazladır.

Tek kişilik gösterilerin tarihini özetleyen Paula T. Alekson (2010), öykü yazarlarının özellikle Amerika Birleşik Devletleri’nde çeşitli sunumlarla edebiyat eserlerini okuduklarını ya da aktardıklarını söyler: “*Charles Dickens, İngiltere ve Amerika’da eserlerini okurken, birçok farklı karakterini de canlandırmasıyla ünlenmiştir. Mark Twain (Samuel L. Clemens) edebiyat eserlerini sunumlarında kullanmak üzere performans metinlerine çevirmek için bir yöntem geliştirmişti. Bu metinlerin odakları, edebiyattan karakter skeçlerine ve oynanmak için yazılmış monologlara kaydıkça sunumlar ve okumalar tek kişilik performanslara dönüşmeye başlamış olur (Alekson’dan aktaran Çağlayan, 2017).*

Ayrıca bu dönemde tek kişilik oyunların etkinliğinin arttığı da görülmektedir. Daha önce de örneklenen iki oyunu burada tekrar anımsamakta fayda var. İlki oyuncu sayısı olarak tek kişilik olmasa da ikinci kişinin pasif bir şekilde sadece dinleyici olarak yer aldığı August Strindberg’in “*Güçlü*” oyunudur. Bu oyun tek kişilik oyun ve dramatik anlatı bağlamında önemli örneklerden biri olarak ele alınmaktadır. Diğeri ise Anton Pavloviç Chekhov’un yazdığı anlatı oyunu *Tütünün Zararları* tek kişilik oyunların erken denemelerinden biri olarak gösterilmektedir. Bu oyunda da oyuncu, seyircilere bir monolog sunar. Seyirci ile ilişkisini de karakterin

konusmasını yaparken seslendiği kitleyi performansın seyircisi yerine koyarak başarır. Burada fark ediliyor ki hikâye anlatıcılığı biçimi tiyatrodaki bir tür olarak kullanılmaya başlanmıştır: “*Simon R. Heywood (2001), hikâye anlatıcılığının İngiltere ve Galler’de yeniden canlanması üzerine yazdığı doktora tezinde, 1890’larda Amerika Birleşik Devletleri’nde çocuklar için kütüphanelerde hikâye anlatıcılığı uygulamasına başladığını belirtir. Akım, 1960’lara kadar, anlatıcılık eğitimi almış profesyonel kütüphanecilerle sürdürülür. Bu yıllardan itibaren özellikle 1968 sonrası alternatif tiyatro hareketinin etkisiyle hikâye anlatıcılığının gençler arasında önem kazandığı görülmektedir. Joseph Sobol, bu dönemin anlatıcılıkla ilişkisini kurarken, “hikâye anlatıcılığı hareketi, 1960 sonlarındaki insan hakları ve savaş karşıtı eylemler ve 1970’lerin çok çeşitli kültürel radikalciliği ile yayılmıştır (Zipes, 2001:143).”*

Ardından 1970’lerde düzenlenmeye başlanan festivallerle, anlatıcılık üzerine oluşturulan topluluklarla geleneksel yöntemlerin koruma altına alındığı ve çağdaş hikâye anlatıcılığı akımının gelişmesi sağlanmıştır. Burada anlatıcı oyuncuya daha yakındır. Anlatıcının burada, geleneksel türlerdeki gibi sabit bir metni yoktur. Ve her anlatıda doğaçlanarak değişime uğratılan hikâyeleri, bazen hikâyedeki karakterlerin ağzından konuşarak bazen de canlandırarak aktarmaktadır. Çağdaş hikâye anlatıcılığını bir performans sanatı olarak ele alan Alexander ve Govrin anlatıcılarda icra sırasında dört farklı anlatıcılık kipi olduğuna değinirler. Patrick Ryan (2003), Alexander ve Govrin’in anlatıcı kiplerini ele alırken ilk sıraya “anlatıcı kipi”ni koyar. Bu kipte kişi kendisi olarak doğrudan seyirciyle konuşmaktadır. Diğer kip ise, “sinoptik” yani özetleyici kiptir. Burada da kişinin hikâyeyi dolaylı olarak anlattığı kısımlar yer alır. Üçüncüsü “yakın kip”; anlatıcının hikâyeye kapıldığı ve olayları jestler, mim ve seslerle canlandırıp, oynamaya başladığı kısımlar vardır. Son olarak da “karakter kipi”. Burada da anlatıcı hikâyesindeki karakteri ya da karakterleri oynamayı üstlenir.

Ryan, anlatı performanslarını incelerken farklı kiplerin varlığını fark ettiğini söyler ancak röportaj yaptığı hikâye anlatıcılarında neredeyse hiç birinin bu kipleri tanımadığını ya da bilinçli bir şekilde uygulamadığını görmüştür.

O halde bu kiplerin, bir hikâye anlatıcısının kullandığı anlatı yöntemlerinden daha çok anlatıcılığın çözümlenmesinde izleyen ve araştırmak isteyen ilgisine gireceği söylenebilir. Bu anlatı kiplerine karşın Alfreds ise, Peter Hulton’a verdiği röportajda

Shared Experience grubuyla çalıştığı hikâye anlatıcılığından yola çıkarak ürettikleri oyunlarda oyuncu/anlatıcıların kullandığı üç farklı anlatıcı kipi keşfettiğini söyler. İlki eylemin dışındaki anlatıcıdır, diğeri birinci ağızdan anlatan eylemin içindeki anlatıcı ve son olarak oyuncunun hem kendi anlatıcısı hem de karakteri olduğu üçüncü ağızdan yaptığı anlatıdır (Keefe ve Murray, 2007). Alexander ve Govrin'in kiplerine nazaran, Alfreds'in kipleri, oyuncular için daha işlevsel görülebilir. Alfreds, ayrıca anlatıcı-oyuncunun seyirciyle kurduğu ilişki anında hâkimiyet kurması gerektiğini söyler. Alfreds'e göre oyuncunun ana ilişkisi tabii ki seyirciyledir.

Öncelikle hikâyenin anlatılmasının birinci nedeni seyircilerdir. Bu yüzden, oyuncunun daima seyircinin farkında olması gerekmektedir. Hikâye anlatıcılar sahneleri oynadıklarında, yalnızca hikâyeyi anlatmak için farklı bir yöntem kullanmış olurlar ve seyirciyi de, tekrar anlatıcı kimliklerine dönmelerini bekler durumda bırakmak yerine, beraberlerinde o sahnenin içine aldıklarını hissetmeleri gerektiğini söyler.

Hikâye anlatıcılar hikâyenin aldığı yolda seyircinin de kendileriyle birlikte seyahat ettiğini bilmelidirler. Gerekirse doğrudan onlara hitap etmeleri seyirci ile samimi bir iletişim kurmalarını belirtir. Alfreds'in anlatıcı/oyuncunun seyirciyle iletişim kurması gerektiğini söylerken bu durumun zor bir şey olduğunun da bilincindedir. Ona göre anlatıcı tam bir hâkimiyet halinde olmalıdır. Hikâye anlatıcısı; *“Seyircilerin tamamını kapsadığına emin olmalı, arka taraflarda kalıp dışlanmış, kendilerinden açıkça daha güzel bir vakit geçiren ön sıralarda oturan insanlara hasetle bakan kimse kalmamalı. Karanlığın içine lafları gönderip uygun bir yerlere düşeceklerini ummak yeterli değildir; oyuncular sözlerinin hedeflerine, sade, açık, uygun bir şekilde ulaştığına emin olmalıdır. Dolayısıyla seyirciden gelebilecek muhtemel tepkilere de açık olmalı (tebessümler, onaylayan kafa sallamalar, endişeli bakışlar, asık suratlar, yaşlı gözler, hatta sözler), ve karşılığında, bunlara cevap vermeye hazır olmalıdır, bu tepkilerin anlatının devamında izleyeceği yolu etkilemesine izin vermeye, ki tüm performans boyunca böyle alışverişler akabilsin (Alfreds, 2013, s.44,45).”*

Burada dikkat edildiğinde Stanislavski'nin yanılısamacı yaklaşımının tam tersi bir tercih söz konusu olduğu görülür. Anlatıcı-oyuncu burada seyirciyi görmezden gelmez, aksine görmektedir ve hatta iletişim kurmaktadır. Anlatıcı/oyuncu bir karakteri oynuyor olsa bile seyirci karşısında bir anlatı/performans halinde

olduğunun bilincindedir. Bu durum Diderot'un soğukkanlı/duyarsız oyuncusuna da işaret etmektedir. Fakat buradaki anlatıcı-oyuncu “kendisi gibi olma” ve “seyircinin farkında olma” durumundaki doğallık, gündelik hali hayattaki kendisi değildir. En basit temelde anlatıcı-oyuncunun eylemi hikâye anlatmak olduğu söylenebilir.

Burada bahsedilen şey, hem anlatanın hem de dinleyen/seyreden kendilerini unutup hikâyenin içinde gerçek bir ilişki kurabilme durumunu ortaya çıkarmaktadır. Anlatıcı burada kendini tamamen anlatma eylemine bırakmalıdır. Fakat anlatma eyleminin kendisi ancak dinleyici/seyirciyle ilişki kurularak elde edilebilir.

Hikâye anlatımında, anlatıcının oyuncu gibi kendini gizlediği bir karakter yaratması değil, tersine anlatıcı kişinin seyircilerinin-dinleyicilerinin gözleri önünde açıkça tercih ettiği ve benimsediği bir anlatıcı tavrından bahsedilmektedir. Çetin Sarıkartal (2010) “*Klasik Dramatik Metinleri Bugün Buradan Anlatmak*” adlı makalesinde anlatı ile tiyatro arasında bir mesafe yaratıldığını söyler. Ve yapılacak anlatımın tam anlamıyla seçilmiş bir tavır ve dramaturjiden yapılması gerekliliğini savunur. Aksi takdirde şu sonuçlarla karşılaşabileceğini söyler: “(a) *Anlatım sanki “nötr” bir yerden, diğer bir deyişle “doğal bir oyuncu” tavrından yapılır ki, bu soğuk, yalnızca entelektüel akla hitap eden ve günümüz seyircisini oyundan fazlasıyla uzaklaştıran bir etki yaratabilir; (b) anlatım sanki oyunda ele alınan meseleyi tümüyle kavramış gibi bir tutum takınan “bilen özne” konumundan yapılır ki, bu fazlasıyla didaktik bir etki yaratabilir; (c) anlatım “alıntılanan” öykünün etkisi altında kalmış ve onu onaylayan bir tavırla yapılır ki, bu durumda, muhakemeye temel oluşturacak olan mesafe yeterince yaratılamayabilir. Üstelik bu seçeneklerin tümünde, farkında olmaksızın bir doğallık sanısı yaratılır; böylelikle dramatik yanısamanın eşdeğeri bir gösterim ortaya çıkabilir (2010).”*

Sarıkartal, bu nedenle araştırmalarında anlatıcı tavrı için Stanislavski'nin iç modeline benzer bir yaratımdan yola çıkılması gerektiğini söyler. Stanislavski'nin doğal ve basit insanlık hali olarak gördüğü gündelik dışı organik beden-zihin bütünlüğünü Sarıkartal, “cin” terimiyle açıklar: “*Burada “cin” terimiyle ifade ettiğim – ve başka bir şekilde de adlandırılacak olan – varlık kipi, aslında anlatıcı ve oyuncu konumlarının “gündelik üstü eylem” ortamında bileşimiyle ortaya çıkan bir master kimlik olarak tanımlanabilir(...) Ancak, Stanislavski sisteminde iç model oyuncunun imgeleminde oluşup seyirci tarafından görülmezken burada “cin” kimliği kanlı canlı bir biçimde belirir. Öte yandan, epik oyuncu bizler gibi bir insanın normalliği*

içinden belirirken burada “cin”, normalliğin sınırlarını aşan bir cana sahiptir, eylemlerinin göstergeliği ve enerji kullanımı bakımından insanlarınkini aşan bir deneyim yaşar (Sarıkartal, 2010).”

Sarıkartal, bunu yaparken hem Brecht tiyatrosundaki ikili yapıyı cin ile rol arasında sürdürürken hem de Stanislavski'nin rol – izleyici etkileşimini cin ile izleyici arasında kurmaktadır. Burada Grotowski ise, rol çalışmasında oyuncu için rolden yararlanarak kendine nüfuz etme durumunu ve bahsettiği dönüşümü seyircinin önünde yapması gerekliliğini savunmaktadır:

“Bu, oyuncunun belli bir takım koşullar altında kendini resmetmesi ya da bir rolü “yaşamayı” meselesi değildir; epik tiyatrodaki sıkça rastlanan ve soğukkanlı hesaplamalara dayanan mesafeli oyunculuk biçimini de içermez. Önemli olan, rolü bir sıçrama tahtası olarak kullanmak, günlük maskemizin ardındaki şeyi – kişiliğimizin en dipteki çekirdeğini – kurban etmek, sergilemek üzere yapılan araştırmada bir araç olarak rolden yararlanmaktır (Grotowski, Jerry, 2002, s.39).”

Bu görüşe Sarıkartal, oyuncunun bahsedilen bu süreci kendine doğru değil, tersine rol üzerinden ele alıp, rolün koşullarını zihninde hissedip kendinden uzaklaştırarak yaratabileceğini söyler. Sarıkartal, sahnede ilk olarak insan, sonra oyuncu, ardından iç model ve son olarak da rol kişinin olması gerektiğini söyler. Ona göre anlatım halinde “cin” dediği iç model de görünürlüğünü sürdürmeye devam ederken, dramatik oyun sırasında sadece rol görünmekte, iç model, oyuncu ve insan rolün arkasına gizlenmektedirler. Grotowski çalışmalarında genellikle insanı görünür kılmaya çalışmaktadır. Bunu da “araç olarak sanat” adı altında oyuncuyu artık “oyunayan” değil “yapan” diye tanımlayarak yapmaya çalışır. Burada artık rolü oynamak yerine, fiziksel eylemleri dolaysız ve basit bir şekilde gerçekleştirme eyleminde bulunan oyuncular vardır.

O halde denilebilir ki Grotowski'nin oyuncuları görme biçimi, Walter Benjamin'in üzerinde durduğu hikâye anlatıcısını görme biçimini çağrıştırmaktadır. Aslında fark ediliyor ki anlatıcı-oyuncunun rol üzerinden ilişkisi söz konusu olduğunda, görünme-rol ve olma-kendilik durumu açısından ele alınmaktadır. Burada oyuncunun oyun eylemini bu çeşit ilişkiler üzerinden ele alan Diderot'nun “*Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler*”ine bakıldığında, bu çalışmaların amacı olarak, rolün oyuncu tarafından her seferinde aynı şekilde oynanabilmesini bulmaya çalışmak olduğu söylenebilir:

“Çünkü Diderot’ya göre, oyuncunun yapması gereken, yazar tarafından şekillendirilmiş duyguları sahne üstünde yaşamaya uğraşmak değil, onları her seferinde yeni baştan temsil edebilmesini sağlayacak bir model oluşturmak, yani metinsel olanı sahne için yeniden kurgulamaktır. Bu yeniden kurgulama eyleminde belirleyici olan şey, oyuncunun duyguların içerisine kolayca girmesi, yani, duyarlılığı değil, tam tersine, verili duyguları soğukkanlı bir biçimde yansıtabilmesidir; gerçekte hiçbir şey hissetmediği halde hissediyormuş gibi yapma yeteneği ve kendi karakteriyle ilgisi olmayan bir başka karakteri yansılayabilme becerisi (Karaboğa, 2011 - 2012).”

Böylece ortaya başka bir ikililik çıkmış olmaktadır: iç-dış. Yani oyuncu, içinde soğukkanlı durabilmeyi başarırken -oynadığı rolün etkisine kapılıp kontrolünü bırakmayan-, dışındaysa bu soğukkanlılık durumu üzerinden rol kişinin duygusal yaşantısını oynamayı başaran kişi olarak ele alınır. Karaboğa, Diderot’un buradaki rol seçimi duygularına duyarsız kalma becerisini gösteren “duygusuz oyuncu” ile kendine mesafe koyan ve bireysel sınırlarından vazgeçen “karaktersiz oyuncu” olarak iki şekilde ele alır. Bu açıdan ele alındığında, oyuncu rolle kuracağı ilişkiyi nasıl yapacağına dair hem kendine hem de çağa özgü şekilde tanımlamış olmayı amaçlamaktadır. Çünkü Diderot’ya göre, duygularından arınabilen, sağlam bir düşünce yeteneğine sahip, tekniği kuvvetli, itidal sahibi, kendisiyle rolün arasında mesafe yaratabilen oyuncu ideal ve iyi oyuncu olarak ele alınabilir.

Burada anlatıcı-oyuncu, kendi yorumladığı şekilde rolünü oynar. Bu oynama halinde bir oyuncunun bir karakteri oynadığını bilerek oynar. Aslında rolünü, dışarıdan seyrederek oynar. Rolüne karşı soğukkanlı ve kontrollüdür. Rolün yaşadığı acının etkisi kendisine bulaşmaz. Nitekim farklı bir bakış açısıyla bakıldığında, oyuncunun psikolojisi üzerinden oynadığı rolü dönüşeceği/olacağı bir durum olarak ele almaması daha sağlıklı bir yaklaşım olduğu söylenebilir. O halde, Diderot’nun rolü ve oyuncuyu birbirlerinden koruma niyetinde olduğu söylenebilir. Diderot’nun tiyatro sahnesi ile toplumsal hayatı bu kadar yakın görmesi, ayrıca bu koruma niyetinin her iki tarafta da etkin oluşu, bütün dünyanın bir sahne olarak görüldüğü “*teatrum mundi*” fikriyle de örtüşmektedir. O halde *tüm dünya bir sahne* olarak düşünüldüğünde, sosyal hayat/yaşamla tiyatro arasındaki ayırım azalmaktadır. Bu açıdan ele alındığında gündelik hayatta ideal olanla sahnedeki temsilde ideal olan arasında bir köprü kurulabileceği söylenebilir. Fakat burada gündelik hayattaki

kişiyile sahnedeki kişinin aynı halde olmasına gerek olmadığını da altının çizilmesi gerekiyor. Çünkü bu durum yanlış yorumlanırsa iki farklı olumsuz duruma da düşülebilir. Biri sahnede gündelik hayattaki kendisi olma durumu diğeri ise role dönüştüğünü, o olduğunu düşünme durumu: *“Marx’ın geçmişte yabancılaşma olarak tanımladığından daha öteye geçen, insanların psikik varlıklarını tehdit eden bir ruh halinin egemen olduğunu gözlemliyoruz: Kendi özgün varlığından şüpheye düşen ve ancak başkaları tarafından fark edildiğinden emin olursa tatmin olabilecek bir kendinde eksiklik hali; artık yalnızca emek gücünün üretimine değil, kendine bile yabancılaşmış bir yitklik hissi... İşte bu his, gerçek ötesi ya da aşırı özgün anlara duyulan ihtiyacı beraberinde getiriyor. Öylesine güçlü anlar deneyimlemeli ki, insan kendini, kendinin ötesine geçen, sıradan kendiliğinden daha fazla bir şey olarak hissedebilsin* (Sarıkartal, 2010: 69).

Buradan bakıldığında, çağdaş oyuncunun zamanla daha da mühim hale gelen dönüşme/olma halini, doğallık/sahicilik/hakikilik arayışıyla ilintili olduğu söylenebilir. Ayrıca önemli bir diğeri husussa doğallığı yakalama arayışındayken *aleladelige* kaçılmaması gerekliliğidir. Şimdi ilk bakışta, “ben o oldum” diyen oyuncunun, rolü kendinden daha öne koyduğu düşünülebilir. Öte yandan burada oyuncunun rolü yani başka bir kendiliği canlandırmasının insan olarak eşsizliğini, kendi varlığının bilincini güçlendirdiği de söylenmektedir.

Sonuç olarak bakıldığında bu bölümde Anlatı tiyatrosu kavramının ortaya çıkmasında çalışmalar yapan Peter Brook, Jerzy Grotowski, Denis Diderot, Mike Alfreds gibi kuramcılarının çözümlenmeleri incelendi. Ve görüldü ki çağdaş tiyatro düşüncesi yeniden tüm dünyanın bir sahne olduğunu ve her oyuncunun da bir anlatıcı olduğu fikrine odaklanmıştır. Ayrıca oyuncunun anlatı tiyatrosu anlayışıyla sahnede olduğu varsayıldığında, kendini sürekli sıcak tutup ve her şeye hakim olması gerektiği söylenmektedir. Bu da oyuncu için memur zihniyetinden çıkıp, sahnede canlı biri olmasına yardımcı olacaktır: *“Bir oyunda, oyuncunun kafasını öne eğip eserin tamamı üzerine pek kafa yormadan kendi kısmını başarıyla yerine getirmesi mümkündür (ve muhtemelen epey sıkça yapılır), özellikle de, genellikle olduğu üzere, yalnızca kendilerinin görüldüğü sahnelerin provasına çağırılıyor ve eserin bütününe yaratımına katılmaya teşvik edilmiyorsa. Performans sırasında, sahneleri bittiğinde, sahneden ayrılıp kuliste televizyon izliyor, sohbet ediyor ve kahve içiyorlar, muhtemelen o gün nasıl oynadıkları ve seyirci üzerine otopsi yapıyor ya da*

kendi giyinme odalarına çekilip mesajlaşıyor, kitap okuyor, bulmaca çözüyor, metinlerini gözden geçiriyor, kostüm değiştiriyor, makyajlarını düzeltiyor ve, yeteri kadar vakitleri varsa, kestiriyorlar. Performansla olan ilişkileri mecburiyete dönüşüyor, ve ona karşı olan sorumlulukları öyle bir dereceye düşüyor ki bir sonraki sahneleri için bir başkasına (sahne amirine) muhtaç kalıyorlar. Tüm çabalarına rağmen, performansın gerçekliğinin içine çekilip dışına sürükleniyorlar, bağları kopuyor, haliyle yalnızca kendi kısımlarına odaklanmaktan başka yapabilecekleri pek bir şey kalmıyor. Ancak bir hikâyenin çerçevesini sunan anlatıcılar olarak, tüm etkinliğin sorumluluğunu üstlenmek durumundalar. Hikâyenin dünyası, içerdği tüm temalar ve motifler, ve bunların yerleştirilmesi ve sunumuna onların tam olarak ne kattığı konusunda açık bir kavrayışları olması gerekiyor. Bu yüzden, sahne üzerinde kalmaları gerekir ki yan taraftan seyredip o gece partnerleri ve seyirci arasındaki enerji ve atmosferi –oyarken yapabileceklerinden daha objektif olarak- gözlemleme fırsatları olsun (Alfreds, 2013, s.45).”

Alfreds’in bu söyledikleri, Peter Brook’un “ölümcül tiyatro” olarak adlandırdığı tiyatro yapılarına dair bir çıkarım olarak ele alınabilir. Görüldüğü üzere anlatı tiyatrosu düşüncesinde artık seyirci ile oyuncu karşı karşıya hatta iç içedir. Ve tiyatronun hayal dünyası her zamankinden daha geniştir. Çünkü kocaman dekorlar yoktur. Ama dekoru seyirci hayal ederek kocamanlaştırıp, simgeleştirebilir. Ve anlatıcı-oyuncu sahnedeki her şeyle ilişki halindedir. Alfreds, oyuncuların oynadıkları mekânla ve mekânın hikâyenin yolculuğunu nasıl desteklediği ve geliştirdiği anlayışı ile ilişki kurması gerektiğini söyler. Ve bu açıdan bakıldığında mekânsal tercihlerin iki farklı ilişkiyi ortaya çıkaracağını söyler. İlki oyuncunun seyirciyle olan ilişkisidir. Burada ne kadar yakın, uzak, sıcak bir yerden ya da soğuk ve benzeri bir çıkarım söz konusu olduğu durumu ortaya çıkarırken, diğerindeyse hikâye içindeki karakterler arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarmaktadır. Artık sahne alanı gibi seyir yeri de daha özgürdür. Çerçeve içinde uzaklaştırılmış tiyatro yerine daha yakın, belki aynı zeminde ya da aynı hizada, tercihe göre temaslı, daha -insani- ve interaktif bir anlayıştan bahsedilebilir.

6. SONUÇ

Bu bölümde “Tiyatro – Anlatı İlişkisi ve Anlatıcının Dönüşümü” başlıklı tezin genel olarak vardığı sonuçlara bakılması gerekiyor. Rahatlıkla söylenebilir ki; tiyatrunun doğuşu ikinci insanın varoluşuyla başlamış olabileceğine dair düşünce bu tezin temelinde yer almaktadır.

İlk olarak henüz 20. yüzyılda kurulmuş bir bilim dalı olan anlatıbilim incelerken, metinlerin her yönden çözümlenebileceğine dair çözümler de bulunuldu. Bu bölümde anlatılanlara göre her metin parçalarına ayrılarak incelenebilir. Ayrıca bilim dalı olarak yeni bir oluşum olduğundan gelişime de oldukça açık olduğu söylenebilir.

Ardından anlatı derken neden bahsedildiğine değinildi. Ve burada bir metnin anlatı sayılabilmesi için gereken bazı araştırmaların üzerine duruldu. Sonuç olarak her anlatının üç temel çözümlenme düzeyinde olduğu kanısına varıldı. Buna göre, metin, hikâye ve eylem anlatı metinlerindeki üç temel unsur olarak ele alınmaktadır. Daha basit açıdan bakıldığında ise anlatıcısı, aracı olan her metnin anlatı metni olabileceğine dair çıkarımlarla karşılaşıldı.

Burada aracı demişken semiyotik olan, göstergebilimin tiyatroya ve anlatıya etkisine değinmek gerekirse, görüldü ki semiyotik başlı başına bir dil olarak ele alınabilir. Buna göre her sözcük bir gösterge oluyor ve bütün göstergelerin toplamına ya da sistemine de dil deniliyor. Göstergeler için duyular tarafından algılanabilir olması önemli bir detaydır. Ayrıca göstergeler kesinlikle bir şeye işaret etmelidir. Ancak böyle ya kendi anlamıyla ya da başka bir anlam kazanarak kullanılabilir. Göstergebilim genel olarak bu işaretlerin, göstergelerin yorumlanması, yaratılması ve anlamlandırılması olarak ele alınmaktadır.

Dilin başlı başına gösterge oluşu dilbilimin zeminini oluşturmaktadır. Dilbilimcilerin söz edim teorisine göre dilin kendine yetmesi gerekmektedir. Bu söylem; dilin göstergelerle, geçirdiği değişikliklerle bağımsız bir şekilde ele alınıp, incelenmesi demektir. Bu açıdan incelendiğinde, dilin ilerleyen süreçte post-dramatik metinlerde daha da etkin olduğu kanısına varıldı. Dil burada artık tek başına yeterliydi. Aracısı da sadece sözcüklerdi.

Aracısının sözcükler olduğunu söylerken tabii ki metnin kendi içindeki aracısı olarak ele alınıyor. Oysa aracı unsuru anlatının en mühim ve olmazsa olmazlarından biridir. Diğeri de dinleyen. Aracı dediğimiz yani anlatıcı ya da gösteren kişiyi fark etmek zor değildir. Metin üzerinden ele alındığında “Kim konuşuyor” ya da “Kim gösteriyor” sorusuna verilecek cevaptaki kişidir. Bazen yazarın sesi, bazen bir karakter, bazen de anlatıcı kişinin kendisi olmaktadır. Dinleyen ya da seyreden kişiyle temas içinde yer alan kişidir.

Anlatıcıların ilk günden bu yana gelişimleri göz önüne alındığında amaçlarının değişmediğini fakat farklı teknikler denedikleri gözlemlenebilir. Hikâye Anlatıcılığı da bu tekniklerden biridir. Tıpkı tiyatro ya da sinema gibi bir anlatı çeşididir.

Bu bölümde ilk insandan bu yana hikâye anlatıcılığı yapan, bunu bazen meslek bazen de bir amaç uğruna yaptıkları düşünülen ve coğrafik açıdan farklı isimler almış anlatıcılar aktarılmaya çalışıldı. Ardından tiyatro temelinde anlatıcının yerine odaklanıldı. Burada hem anlatıcı hem de oyunculuk yapan birçok farklı isimle anılan anlatıcılarla karşılaşıldı: Ozanlar, âşıklar, dengbejler, bululular, masal ataları... Hem anlatıcıların, hem de oyuncuların icrası üzerinden benzerlikleri tartışıldı. Ve bunların her birinin özelliklerine değinilirken kiminin tiyatro benzer, kimi oyuncunun da anlatıcılara benzer halleri ile aslında iç içe geçmiş bir sanatın iki yüzü gibi görüldüğüne şahit olundu. Bu bölümde daha iyi anlaşıldı ki, oyuncunun atası olarak geçmişteki anlatıcılar gösterilebilir.

Fakat biçim olarak ele alındıklarında tiyatral olan ile anlatsal olan olarak iki farklı şekilde işlendikleri görüldü. Burada Platon ile öğrenci Aristoteles’in mimesis ve diegesis kavramları üzerinden farklı görüşlerine değinildi. Bu minvalde sahneleme biçimi olarak anlatma ve gösterme ayrımına bakıldı.

Burada Batı Doğu tiyatrosu anlayışının ayrıldığı fakat günümüzde bu ayrımın artık yavaş yavaş ortadan kalktığına dair düşüncelerle karşılaşıldı. Diğer yandan ise anlatısal olan üzerinden incelendiğinde anlatının şimdi ve burada olma durumuna yoğunlaşmaya çalışıldı.

Hikâyenin şimdi ve buradası ile tiyatronun şimdi ve buradası arasındaki benzerlik ya da farklılıklara bakıldı. Aslında iki biçimin de aynı zemine-zamana yani performansın şimdi ve buradasına getirilmesi gerektiği kanısına varıldı.

Burada oyun-anlatı metninin uygulama aşamalarını, oyuncu ile seyirci arasındaki ilişkiyi, oyuncunun halleri incelenmeye çalışıldı. Aynı zamanda çağdaş tiyatro düşüncesine de yorumlarla değinildi. Peter Brook'un var olan tiyatro dünyasını ruhsuz, cansız ve ölümcül bulmasını ve tiyatronun da bu ölümcüllüğe hizmet ettiğine, Grotowski'nin yeniden bedene dönüp insanın kendisini bulması gerektiğine, Mike Alfreds'in oyuncuların hikâye anlatıcısı olduğunu/olması gerektiğine dair nedenler incelendi ve araştırmalar yapıldı. Ayrıca pahalı dekorların, kocaman elbiselerin, yapay ses tonlarının yerine oyuncu ile seyirci, anlatan ile dinleyen, sadece bu ikili durum üzerinden "nasıl anlatırız?" sorusu üzerinden bakıldığında burada oyuncu ile seyircinin o çıplak karşı karşıya gelme durumunu, sadeleşmiş dekor-kostümleri, sahne alanının ve seyir yerinin ne kadar özgürleştiğine, seyirciyi yok saymayan aksine seyirciyi gerektiğinde oyuna katarak oynanıldığı görüldü.

Sonuç olarak bakıldığında oyuncu o kişi mi olacak yoksa o kişiyi mi gösterecek sorusu oyuncuları pedagojik bir sorunsalla uğraştırmaktadır. Oysa çağdaş tiyatro düşüncesinin temelinde yer alan oyuncu-seyirci ilişkisini çözümlenirse bu sorun ortadan kalkacaktır. Çünkü anlatı tiyatrosu denilen alanda, seyirciyi yok sayma, görmezden gelme gibi yanılısamalara yer yoktur. Aksine yaşamla tiyatro arasındaki çizgiyi oldukça silikleştiren bir durum söz konusudur. Burada "*teatrum mundi*" yani "*tüm dünya bir sahnedir*" görüşünün günümüz tiyatrosunun temelini oluşturduğunu ve her oyuncunun aslında bir hikâye anlatıcısı olarak ele alındığı fikri yinelenmektedir. Bu durum salt tiyatrodaki değil, hikâyesi olmayan sadece öz ile anlatı halinde olan performanslarda da geçerli olduğu söylenebilir. Çünkü anlatı yalnız sözle değil, bedenle, sesle, semiyotikle de gerçekleşebilir. Burada oyuncu anlatıcı olur, gösteren olur, ses olur ama hep bir aktarandır, aracıdır.

Bu çalışmanın sonucunda günümüzde sahneleme biçimi olarak oldukça tercih edilen -bilhassa alternatif tiyatro meknlarında- ‘‘Anlatı tiyatrosu’’nun doğuşunu, benzerliklerini, oyuncusunun kim olduğuna dair bilgiler edinildi. Bu tez çalışması umuluyor ki bu tarz anlatı oyunları için akademik bir araştırma kaynağı olur ve bu yolda eser üretmek isteyenlere (oyuncusuna, yönetmenine ve yazarına) rehber olmayı başarır.



KAYNAKLAR

- Abbott, Porter** (2008). *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge University Press, Çev. Bahar Dervişcemaloğlu.
- Aghdam, Akbar Anvarian** (2015). 'İran anlatı geleneğinin kaynakları üzerine bir İnceleme', Doktora Tezi.
- Aksoy, Ömer Asım** (2015). *Ana Yazım Kılavuzu*, Epsilon Yayıncılık, İstanbul.
- Akyol, Hayati** (2003). "Metinlerden Anlam Kurma." *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 13: s. 267-285.
- Alfreds, Mike** (1979). "A Shared Experience: The Actor as Storyteller", Peter Hulton (Ed.), *Theatre Papers*. Vol.6, 1979, Devon: The Department of Theatre, Darlington College of Arts.
- Alfreds, Mike** (2007). *Different Every Night*, Londra: Nick Hern Books.
- Alfreds, Mike** (2013). *Then What Happens?*, Londra: Nick Hern Books.
- Alıç, Yeşim** (2008). 'Tiyatroda Bedensel Anlatımın Karakter Yaratmaya Etkisi ve Önemi', Yüksek Lisans Tezi.
- And, Metin** (1985). *Geleneksel Türk Tiyatrosu* (İkinci Basım, İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- Aristoteles** (2000). *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Austin, John L.** (1984). "How to Do Things with Words", Oxford: Oxford University Press.
- Benjamin, Walter** (2006). "Hikâye Anlatıcısı" *Son Bakışta Aşk içinde*, der. Nurdan Gürbilek, çev. Nurdan Gürbilek, Sabir Yücesoy, İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, Karol** (1994). "Diegesis and Mimesis: The Poetic Modes and The Matter of Artistic Presentation".
- Bergson, Henri** (2011). *Gülme: Komiğin Anlamı Üzerine*, Çev. Yaşar Avunç, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Berktaş Ali** (1997). *Tiyatro-Devrim ve MEYERHOLD*, MitosBoyut Yayınları, İstanbul.
- Brockett, Oscar Gross** (2000). *Tiyatro Tarihi*, çev. Sevinç Sokullu, Sibel Dinçel, Tülin Sağlam, Semih Çelenk, Selda B. Öndül, Beliz Güçbilmez. Ankara , Dost Kitabevi Yayınları.
- Brook, Peter** (2004). *Açık Kapı: Oyunculuk ve Tiyatro Üzerine Düşünceler*, çev. Metin Balay, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Brook, Peter** (1990). *Boş Alan*, Ülker İnce (çev.), 1. Basım, İstanbul: Alfa Yayınları.
- Carlson, Marvin** (2013). *Performans-Eleştirel Bir Giriş*, Beliz Güçbilmez (Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Candan, Aysin** (1997). *Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim*, 2.Baskı, İstanbul: ArSanat.

- Chatman, Seymour** (2008), *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*, çev. Özgür Yaren, Ankara: De Ki.
- Chekhov, Michael** (2014). *Oyunculuk Tekniği Üzerine: OYUNCUYA*, Burcu Halaçoğlu (çev.), 1.Baskı, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları.
- Culler, A.Dwight** (1975). “*Monodrama and Dramatic Monologue*”, PMLA 90, no.3
- Crawford, Chris** (2012). *On Interactive Storytelling*, San Francisco: New Riders.
- Çağlayan, Uğur** (2017). ‘Öykü Anlatıcısı Olarak Karakter: Tek Kişilik Bir Destan Uyarlamasında Anlatıcı’, Yüksek Lisans Tezi.
- Diderot, Denis** (2000). *Oyunculuk Üzerine Aykırı Düşünceler*, çev. Sabri Esat Siyavuşgil, İstanbul: Cumhuriyet.
- Eco, Umberto** (2013). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, çev. Kemal Atakay, İstanbul: Can Yayınları.
- Eco, Umberto** (1977). *Zeichen, Einführung in einen Begriff un seine Geschichte*, Suhrkamp Verlag, Çev. Hasibe Kalkan Kocabay, Frankfurt am Main.
- Eagleton, Terry** (2011). *Edebiyat Kuramı*, 3. Basım, Çeviren Tuncay Birkan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Ejder, Eylem** (2018). Deneyim Anlatıları, *TEB Oyun Dergisi*, Bahar 2018, Sayı 37.
- Ercan, Görkem Ece** (2011). ‘Anlatıcılığa dayalı güldürü üzerine bir araştırma, tek kişilik bir oyun metni oluşturma ve sahneleme çalışması’, Yüksek Lisans Tezi.
- Esslin, Martin** (1996). *Dram Sanatının Alamı*, Çev: Özdemir Nutku, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Evreinov, Nikolai** (1981). “*Introduction to Monodrama*”, Russian Dramatic Theory from Pushkin to Symbolists: An Anthology. Translated and edited by Laurence Senelick. (The University of Texas Press: Texas), ss.183-199.
- Feral, Josette** (1982), “*Performance and Theatricality: Subject Demystified*”.
- Fischer-Lichte, Erika** (2016). *Performatik Estetik*, Tufan Acil (Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fried, Michael** (1998). *Art and Objecthood*, Chicago: University of Chicago Press.
- Fulford, Robert** (2015). *Anlatının Gücü*, Ezgi Kardelen (çev.), 2. Baskı, İstanbul: Kolektif Kitap.
- Göktaş, Erbil** (1999). *Türk Tiyatrosunda Tek Kişilik Oyunlar, Stand-Up’lar ve Kolajlar*”, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi 1, 41-49.
- Groden, Michael** (2012). *Contemporary Literary and Cultural Theory*.
- Grotowski, Jerzy** (1994). “Aksiyon Literal”dir”, *Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi*, Hülya Bahçeci (çev.), Sayı.5, 1994, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Grotowski, Jerzy** (2016). “*Yoksul Tiyatroya Doğru*”, Çev. Osman Akinhay, Agora Kitaplığı.
- Grotowski, Jerzy**, (2002). “*Yoksul Tiyatroya Doğru*”, Eugenio Barba (der.), Hatice Yetişkin (çev.), 1. Basım, İstanbul: Tavanarası Yayıncılık.
- Grotowski, Jerzy**. (1994). “Sen Birinin Oğlusun”, *Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi*. Sevilay Saral (çev.). Sayı.5, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, ss.195-207.
- Halıcı, Feyzi** (1992). *Âşıklık Geleneği ve Günümüz Halk Şairleri: Güldeste*, Ankara, Atatürk Kültür Dil Ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

- Hartman, D. K. , J. Allison** (1993). *Reading Across Texts: Expanding the Role of the Reader*. The Reading Teacher, 47 (3): s. 202-211.
- Hassanisoughi, Şebnem** (2012). ‘Fiziksel Aksiyon Dizgesi’, Yüksek Lisans Tezi.
- Heywood, S. R.** (2001). *Storytelling Revivalism in England and Wales: History, Performance and Interpretation*. Doktora Tezi, Sheffield: University of Sheffield, The National Centre for English Cultural Tradition, School of English.
- Huizinga, Johan** (1995) *Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme “Homo Ludens”*, Ayrıntı Yay., 1. Basım. (Çeviren: Mehmet Ali Kılıçbay)
- İncil**, Yuhanna 1:1
- Jahn, Manfred** (2015). *Anlatıbilim*, Çev. Bahar Dervişcemaloğlu, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Karaboğa, Kerem** (2005). *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Karaboğa, Kerem** (2011-2012). *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*, Habitus Kitap, İstanbul.
- Karacabey, Süreyya** (2007). *Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller*, Ankara: De Ki.
- Karacabey, Süreyya** (2009). *Brecht'ten Sonra*, Ankara: De Ki.
- Kocabay, Hasibe Kalkan** (2008). *Tiyatroda Göstergebilim*, E Yayınları, İstanbul.
- Keefe, J. ve Murray, S.** (Der.) (2007). *Physical Theatres: A Critical Reader*. New York: Routledge.
- Fuad Köprülü** (1989). *Edebiyat Araştırmaları I*, Üçüncü Basım. Ötüken Neşriyat. İstanbul.
- Lale Yalçın-Heckmann** (2016). *Kürtlerde Aşiret ve Akrabalık İlişkileri*, Çev.Gülhan Erkaya, İletişim Yayınları, 4.Baskı.
- Moran, Berna** (2004). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul, İletişim Yayıncılık.
- Mutlu, Erol** (2012). *İletişim Sözlüğü*, Sofos Yayınları, Ankara.
- Nutku, Özdemir** (2000). *Dünya Tiyatrosu Tarihi I*, İstanbul, Mitosboyut Yayınları.
- Nutku, Özdemir** (1976). *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Ong, Walter J.** (2010). *Sözlü ve Yazılı Kültür*, Çev. Sema Postacıoğlu Banon, İstanbul, Mayıs.
- Onega, Susana – Landa, Jose Angel Garcia** (2002). *“Anlatıbilime Giriş”*, Çev.Yurdanur Salman – Deniz Hakyemez, Adam Yayınları, İstanbul.
- Önkol, Abdulkadir** (2015). ‘Fatma Önkol'un masal anlatıcılığı ve masalların anlatıcı-dinleyici ve anlatım ortamı açısından incelenmesi’, Yüksek Lisans Tezi.
- Öz, Süleyman** (2003). ‘Doğu ve Güneydoğu Anadolu Sözlü Kültüründe Hikâye Anlatıcılığı’, Yüksek Lisans Tezi.
- Özcan, Ceren** (2014). ‘Çağdaş Tiyatroda Anlatının Sahneye Çağrılması: Tiyatro Tem Üzerine’, Yüksek Lisans Tezi.
- Pavis, Patrice** (1998). *Dictionary of Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. trans. Christine Schantz (Toronto: University of Toronto Press,)
- Platon**, (1990). *Devlet III*, Çev. Azra Erhat, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Ryan, P.** (2003). *The Contemporary Storyteller in Context: A Study of Storytelling in Modern Society*. Doktora Tezi, University of Glamorgan.
- Richard, Thomas** (2005). *Grotowski İle Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak*, Hülya Yıldız, Ayşin Candan (Çev.), İstanbul: Norgunk.

- Parsa, Seyide** (2004). ‘Göstergebilim incelemeleri’, Yüksek Lisans Tezi.
- Sarıkartal, Çetin** (2010). “Klasik Dramatik Metinleri Bugün Buradan Anlatmak”
Tiyatro Araştırmaları Dergisi.
- Searle, John R.** (2000). “*Söz Edimleri*”, Ayraç Yayınevi, Çev. Levent Aysever, Ankara.
- Sencer, Hacer** (2005). ‘Temel Naratoloji Kavramları Üzerine Bir İnceleme’. Yüksek Lisans Tezi.
- Sekmen, Mustafa** (2008). *Meddah ve Gösterisi*, Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Sekmen Mustafa** (2010). *Oyuncu Ve Meddah*, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 30:2010/2
- Shakespeare, William** (2013). *Nasıl Hoşunuza Giderse*, Çev. Özdemir Nutku, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul
- Soylu, Gökhan** (2004). ‘Göstergebilimsel Yaklaşımla Meddah’, Yüksek Lisans Tezi.
- Sözer Özdemir, Şebnem** (2010). ‘Hikâye Anlatıcısı Olarak Oyuncu: “Jan Dark’ın Hikâyesi” Oyununun Yazım ve Sahneleme Süreçleri’, Yüksek Lisans Tezi.
- States, Bert O.** (1983). “*The Actor's Presence: Three Phenomenal Modes.*”, Theatre Journal.
- Şen, Hüseyin Emre** (2017). ‘Geçmişten Günümüze Meddah’, Yüksek Lisans Tezi.
- Şener, Sevda** (2000). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları.
- Tanyel, Bora, Uluç Esen** “Stanislavski ve Oyunculuk Yöntemi Üzerine”, *Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi*. Sayı. 6, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Taşkıran, Nurdan Öncel, Recep Yılmaz** (2013). *99 Soruda Reklam ve Reklamcılık*. İstanbul: Derin Yayınları.
- Tiyatro Tiyatro Dergisi.** (1998). İstanbul, Sayı 79, Mart.
- Tuna, Erhan** (2000). *Şamanlık ve Oyunculuk*, Birinci Basım, İstanbul, Okyanus Yayıncılık.
- Todorov, Tzerev** (1996). *Grammarie Du Décaméron*.
- Uzun, Mehmed** (2012). “*Dengbejlerim*”, İthaki Yayınları, İstanbul.
- Yalçın-Heckman, Lale** (2016). “*Kürtlerde Aşiret ve Akrabalık İlişkileri*”, Çev. Gülhan Erkaya, İletişim Yayıncılık, İstanbul.
- Yüksel, Ayşegül** (2018). (*TEB Oyun Dergisi*, Sanatçının Ustalığını Sınayan Bir Tiyatro Türü, Bahar 2018, Sayı 37)
- Zipes, J.** (2001). *Sticks and Stones: The Troublesome Success of Children’s Literature from Slovenly Peter to Harry Potter*. New York: Routledge,

İnternet Kaynakları :

- Alekson, P. T.** (2010). “*A ‘Cast of One’: The History, Art and Nature of the One-Person Show.*”, Alındığı tarih: Ekim 2016.
<https://www.mccarter.org/aniliad/html/5.html>.
- Azazi, Nazlı Çevik**, *Anlatma Sanatı*, Alındığı tarih: 02.04.2018
(<http://seibaanlatimerkezi.com/tr/anlatma-sanati>)
- Danek, G., ve Hagel, S.** (2002). “*Homeric Singing – An Approach to the Original Performance.*” *Oeaw.ac.at*. Alındığı tarih: Ekim 2016.
<http://www.oeaw.ac.at/kal/sh/>.

- Dit, Nedim** (2010). *Dengbej Geleneğinin Sonu ya da Bu Geleneğin Son Halkası: Reso*, Alındığı tarih: Şubat 2018. (<http://kurtedebiyati.blogspot.com.tr/2014/05/dengbej-geleneğinin-sonu-ya-da-bu.html>)
- Filizok, Rıza**, Yapısal Metin Analizi, Ege – Edebiyat, Alındığı tarih: Mart 2018. (<http://www.ege-edebiyat.org/modules.php?name=News&file=article&sid=366>)
- Foley, J. M.** (2007). ““*Reading*” *Homer through Oral Tradition*.” *College Literature* 34(2): 1-28. Alındığı tarih: Mayıs 2018. <http://www.jstor.org/stable/25115419>.
- Lytko, Agnieszka Aysen** (1997). “Meddah: Avrupa ve Doğu Tiyatro Geleneği Bağlamında Tek Oyunculu Meddah Tiyatrosu”, *Agon Tiyatro: Eleştiri-İnceleme-Tartışma Dergisi*, Sayı.10, Mart-Nisan 1997, Ankara: Doruk Yayıncılık, Alındığı tarih: Mayıs 2018. (<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1190/13746.pdf>)
- Özsarı, Mustafa** *Semiyotik, Ege – Edebiyat*, Alındığı tarih: Mart 2018. (<http://ege-edebiyat.org/modules.php/docs/ege-edebiyat.org/modules.php?name=News&file=article&sid=281>)
- Rhapsody**. *Online Etymology Dictionary*. Alındığı tarih: Ocak 2017. http://www.etymonline.com/index.php?term=rhapsody&allowed_in_frame=0
- Sevengil, Refik Ahmet** “Eski Çağlarda Dram Sanatı”, Alındığı tarih: Nisan 2018. (<http://turkoloji.cu.edu.tr/GENEL/12.php>)
- Saussure, F., aktaran Catrin Schmitz**, *Semiotik ein Überblick*, Alındığı tarih: Şubat 2018, (www.grin.com/de/2818.html).
- TEDx.**, (2014). *Lisa Cron: Wired for Story*. [Video dosyası]. Alındığı tarih: Aralık 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=74uv0mJS0uM>.
- TEDx.**, Howell, Park, Business of Story, 28 Temmuz 2017, *How to Find Your Secret Story Superpower with Lisa Cron*, Alındığı tarih: Mart 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=FVHa45Uc15k>

ÖZGEÇMİŞ



Adı – Soyadı: Şükrü Veysel ALANKAYA
Telefon: 0506 371 63 96
E- Mail: veyselalankaya@gmail.com
Doğum Yeri ve Tarihi: Şanlıurfa - 14.11.1988

Eğitim

2016 – 2018: İstanbul Aydın Üniversitesi Tiyatro Yönetmenliği Yüksek Lisansı
2010 – 2014: Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuvarı
Oyunculuk Anasanat Dalı
2002 – 2005: Şanlıurfa Lisesi

İş

2005 – 2009: Şanlıurfa Belediye Tiyatrosu - Oyuncu
2009 – 2010: Odunpazarı Belediye Tiyatrosu - Oyuncu
2015 – 2016: Üsküdar Üniversitesi Tiyatro Kulübü - Yönetmen
2015 – 2016: Litvian Academy Of Culture & Türkiye Ortak Projesi - Oyuncu
2016 – 2017: Atlas Tiyatro Araştırmaları - Oyuncu
2017 – 2018: Rönesans Tiyatro - Yönetmen
2014 – Devam Ediyor: Oyun İşleri – Oyuncu/Yönetmen

Katıldığı Atölye-Workshoplar

2018: Clown Atölyesi → Hakan Yavaş → İstanbul Şehir Tiyatroları
2017: Işık Tasarımı ve Teknikleri → Yakup Çartık → İstanbul Devlet Tiyatrosu
2016: Dekor – Kostüm Tasarımı → Şirin Dağtekin → İstanbul Devlet Tiyatrosu
2015: Kamerayla birlikte Performatif Oyunculuk → Emre Koyuncuoğlu →
Çağdaş Gösteri Sanatları Merkezi
2014: Eskrim, Dövüş Teknikleri, Sahne Dövüşü → Alexander Lubenow İnev →
Antalya Devlet Tiyatrosu
2014: Commedia Dell Arte → Alexander Lubenow İnev → Antalya Devlet
Tiyatrosu
2013: Oyuncu Maskları → Özlem Aliyazıcıoğlu → Süleyman Demirel Üniversitesi
2012: Ses – Konuşma – Diksiyon → Rukiye Benek → Antalya TRT
2011: Karagöz Oynatımı → Ali Meriç → Antalya Devlet Tiyatrosu

Yönettiği Tiyatro Oyunları

- 2017:**Rönesans Tiyatrosu → Temsil-i Şahane → Yasin Çetin
2016:Oyun İşleri → Taranta Babu'ya Mektuplar → Nazım Hikmet Ran
2015:Çağlayan Adliyesi → Kalanlar (Tren) → Ekip Çalışması
2015:Oyun İşleri → Palto → Nikolay Vasilyeviç Gogol
2015:Üsküdar Üniversitesi → Karanlıkta Komedi → Peter Shaffer
2014:Beylikdüzü Belediyesi → Dünyada Mekân Yahut Hilekâr → Caner Bilginer
2013:Akdeniz Üniversitesi → Âdem'in Kuyusu → Veysel Cihan Hızır
2013:Gezgin Oyuncular → Kelebek Olup Uçacağım → Abdulkadir Sakar
2012:Akdeniz Üniversitesi → Macbeth → William Shakespeare
2011:Şanlıurfa Belediye Tiyatrosu. → Sınır → Muzaffer İzgü
2009:Şanlıurfa Belediye Tiyatrosu → Bremen Mızıkacıları → Grimm Kardeşler
2009:Gezgin Oyuncular → Uçan Şemsiye → Ümit Denizer
2008:Şanlıurfa Belediye Tiyatrosu → Gülen Torba → Ziya Demirel
2008:Şanlıurfa Belediye Tiyatrosu. → Midirfillik (Ham Hum Şaralop) → Mehmet Akan

Rol Aldığı Tiyatro Oyunları

- 2016-2017:** **Morgue Sokağı Cinayeti** → Yöneten: Sercan Özınan → Atlas Tiyatro Araştırmaları
2015-2017: **Taranta Babu'ya Mektuplar** → Yöneten: Şükrü Veysel Alankaya → Oyun İşleri
2014-2018: **Palto** → Yöneten: Şükrü Veysel Alankaya → Oyun İşleri
2014-2015: **Mister Doctor** → Yöneten: Edgars Niklasons → Turkey & Latvian Academy Of Culture
2013 - 2014: **Yalınayak Sokrates** → Yöneten: Murat Çağlar → Antalya Devlet Konservatuvarı
2014: **Yastık Adam** → Yöneten: Şükrü Veysel Alankaya → Antalya Devlet Konservatuvarı
2013: **Görüşme** → Yöneten: Süheyla Güzel Çöllü → Antalya Devlet Konservatuvarı
2013: **Maskeliler** → Yöneten: Ali Meriç → Antalya Devlet Konservatuvarı
2012-2013: **Fehim Paşa Konağı** → Yöneten: Murat Çağlar → Antalya Devlet Konservatuvarı
2012: **Sınır** → Yöneten: Ali Meriç → Antalya Devlet Konservatuvarı
2009-2010: **Kuşbakışı** → Yöneten: Elçin E. Karahmet → Odunpazarı Belediye Tiyatrosu
2008-2009: **Suluk Alma Vakti** → Yöneten: A.Kadir Kırıcı → Şanlıurfa Belediye Tiyatrosu
2007-2009: **Göz.Kap.Vaz.Yap.** → Yöneten: A. Kadir Kırıcı → Şanlıurfa Belediye Tiyatrosu
2006-2008: **Komşu Köyün Delisi** → Yöneten: A. Kadir Kırıcı → Şanlıurfa Belediye Tiyatrosu
2004-2005: **Amca Size İnsan Diyebilir Miyim?** → Yöneten: A.Kadir Kırıcı → Şanlıurfa Belediye Tiyatrosu
2004-2006: **Sevgili Doktor** → Yöneten: Recai Üstündağ → Türkiye Omurilik Felçliler Derneği

Uyarladığı veya Oyunlaştırdığı Oyunlar

2016 - Âdem İle Havva - Mark Twain'in Âdem ve Havva'nın Güncesi'nden,

2015 - Giydirici - Ronald Harwood'un aynı adlı oyunundan,

2015 - Sırça İnsan Koleksiyonu - Tennessee Williams'ın The Glass Menagerie oyunundan,

2015 - Taranta Babu'ya Mektuplar - Nâzım Hikmet Ran'ın aynı adlı şiirlerinden,

2014 - Heresy - Peter Shaffer'in Equus adlı oyunundan,

2014 - Palto - Nikolay Vasilyeviç Gogol'ün aynı adlı öyküsünden,

2014 – İnsan-baz – Altı farklı öyküden (Yabancı, Satranç, Sisifos, Yeraltından Notlar, Palto, Dönüşüm)

2011 - Macbeth - William Shakespeare'nin aynı adlı oyunundan uyarlanmıştır.

