



KADIR HAS ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
FİLM VE DRAMA ANABİLİM DALI

**GÜNÜMÜZ TİYATROSUNDA HİKAYE ANLATICILIĞI VE  
FARKLI ANLATI TEMSİLLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME**

GİZEM PİLAVCI

DANIŞMAN: DOÇ.DR. ZEYNEP GÜNSÜR YÜCEİL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İSTANBUL, HAZİRAN, 2018

# **GÜNÜMÜZ TİYATROSUNDA HİKAYE ANLATICILIĞI VE FARKLI ANLATI TEMSİLLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME**

GİZEM PİLAVCI

DANIŞMAN: DOÇ. DR. ZEYNEP GÜNSÜR YÜCEİL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Film ve Drama Anabilim Dalı Yönetmenlik Programı'nda Yüksek Lisans derecesi için gerekli kısmi şartların yerine getirilmesi amacıyla Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne teslim edilmiştir.

İSTANBUL, HAZİRAN, 2018

Ben, GİZEM PİLAVCI;

Hazırladığım bu Yüksek Lisans Tezinin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntıların kaynaklarını kurallara uygun biçimde tez içerisinde belirttiğimi onaylıyorum.

ÖĞRENCİNİN ADI SOYADI

GİZEM PİLAVCI

TARİH VE İMZA

06.06.2018



## KABUL VE ONAY

**GİZEM PİLAVCI** tarafından hazırlanan **GÜNÜMÜZ TİYATROSUNDA HİKAYE ANLATICILIĞI VE FARKLI ANLATI TEMSİLLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME** başlıklı bu çalışma **06.06.2018** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Doç. Dr. Zeynep Günsür Yüceil (Danışman)

(Kadir Has Üniversitesi)

Prof. Dr. Çetin Kemal Sarıkartal

(Kadir Has Üniversitesi)

Dr. Öğr.Üyesi Oğuz Arıcı

(İstanbul Üniversitesi)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

İMZA

Müdür/SBE

ONAY TARİHİ: 06/06/2018

Prof. Dr. Sinem Algül Acıkmeşe

# İÇİNDEKİLER DİZİNİ

|   |     |
|---|-----|
| <b>ÖZET</b> .....   | v   |
| <b>ABSTRACT</b> .....   | vi  |
| <b>TEŞEKKÜR NOTU</b> .....                                      | vii |
| <b>GİRİŞ VE ÇALIŞMANIN AMACI</b> .....                          | 1   |
| <b>1.HİKAYE ANLATICISI KİMDİR?</b> .....                        | 4   |
| 1.1.Hikaye Anlatıcısının Kültürel Varlığı.....                  | 4   |
| 1.2.Hikaye Anlatıcısının Günümüzdeki Konumu.....                | 9   |
| 1.3.Hikaye Anlatıcılığı ve Tiyatro.....                         | 12  |
| <b>2.DRAMATİK METİN – ANLATI METNİ AYRIMI</b> .....             | 16  |
| 2.1. Anlatı Metinleri.....                                      | 17  |
| 2.1.1. Anlatı metninin yapısal unsurları.....                   | 17  |
| 2.1.2. Anlatı metninde zaman ve mekan.....                      | 19  |
| 2.2. Dramatik Metin.....  | 20  |
| 2.2.1. Dramatik metnin yapısal unsurları.....                   | 20  |
| 2.2.2. Dramatik metinde zaman ve mekan.....                     | 23  |
| 2.3. Anlatı Metni - Dramatik Metin Karşılaştırması.....         | 25  |
| <b>3.BİR SAHNELEME TERCİHİ OLARAK HİKAYE ANLATICILIĞI</b> ..... | 27  |
| 3.1.Epik Metin ve Hikaye Anlatıcısı.....                        | 27  |
| 3.1.1. Epik tiyatro ve Brecht’in anlatıcısı.....                | 28  |
| 3.1.2. Epik anlatım ve günümüz anlatıcısı.....                  | 33  |
| 3.2. Anlatı Temsilinin Kurgulanışı.....                         | 35  |
| 3.3. Anlatı Tiyatrosu.....                                      | 41  |
| <b>4.HİKAYE ANLATICILIĞININ DENENMİŞ FARKLI ÖRNEKLERİ</b> ..... | 43  |
| 4.1. Tiyatrotem ve “Hakiki Gala”.....                           | 43  |
| 4.1.1. Anlatı temsilinin kurgulanışı.....                       | 49  |
| 4.2. Complicite ve “The Encounter”.....                         | 52  |
| 4.2.1. Anlatı temsilinin kurgulanışı.....                       | 63  |
| <b>SONUÇ</b> .....  | 69  |
| <b>KAYNAKÇA</b> .....   | 74  |
| <b>EKLER</b> .....  | 76  |
| <b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....   | 83  |

## ŞEKİLLER DİZİNİ

|  |    |
|--|----|
| Şekil 2.1. Anlatı metinleri metiniçi bildirişim sistemi şeması | 18 |
| Şekil 2.2. Dramatik metin, metin içi bildirişim sistemi şeması | 22 |

## ÖZET

PİLAVCI, GİZEM. *GÜNÜMÜZ TİYATROSUNDA HİKAYE ANLATICILIĞI VE FARKLI ANLATI TEMSİLLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME*, YÜKSEK LİSANS TEZİ, İstanbul, 2018.

Bu çalışma tiyatrodaki hikaye anlatıcısının varlığını yönetmenin konumu üzerinden araştırmaktadır. Buna bağlı olarak öncelikle hikaye anlatma eylemi ve insanın hikaye anlatma yeteneği üzerinde durulmuştur. İnsanın bir hikaye anlatabilme ve anlatılan bir hikayeyi dinleyerek öğrenebilme yeteneğinin, kendi gelişimine ve birbiri ile iletişimine nasıl etki ettiği incelenmiştir. Bu etkinin kavramsal ve kültürel karşılığı araştırılmıştır. Buna bağlı olarak hikaye anlatıcısının geçmişten günümüze gelen anlamı ve kaynağı üzerinde durulmuştur. Daha sonra, hikaye anlatıcılığının bugünkü kavranışı incelenmiştir. Hikaye anlatıcısının güncel varlık biçimleri, bu biçimlerin üretilme ve kullanılma şekilleri üzerinde durularak, hikaye anlatıcılığının bugünün tiyatro yapısı içerisinde hem icracıları hem de seyircisi için hangi farklı anlamlara gelebildiği sorgulanmıştır. Çalışmanın bir sonraki aşamasında, temsile kaynaklık eden dramatik metinler ve anlatı metinleri içerisindeki ortaklaşan ve ayrışan yapısal unsurlar ele alınmıştır. Bir temsilin üretilmesindeki dramatik ve anlatısal araçların ayrıştırılabilmesi için, metinlerin yapısal unsurları ve zaman-mekan ilişkileri arasındaki farklılıklar öne çıkarılmıştır. Devamında hikaye anlatıcılığını bir sahneleme yöntemi olarak çalışmalarına dahil eden tiyatro kuramları ve sahneleme biçimleri analiz edilerek anlatı temsillerinin hangi farklı biçimlerde kurgulandığı araştırılmıştır. Bu noktada epik tiyatro ve epik anlatım, çalışmanın alanına dahil edilmiştir. Anlatı temsillerinin kurgulanışında geliştirilen farklı yöntem ve teknikler anlatının adaptasyonu ve zaman, mekan, ses ve ritim ile kurduğu ilişki üzerinden sorgulanmıştır. Bu ilişkiler bütününe temsil içerisindeki karşılığını anlayabilmek için, iki farklı örnekleme üzerinden inceleme ve değerlendirme yapılmıştır. Örneklenen temsiller yine anlatının adaptasyonu, zamanı, mekanı, sesi ve ritmi ile öne çıkan yapısal unsurları açısından değerlendirilmiştir. Tüm bu bilgilerin ışığında hikaye anlatıcısının günümüz temsil biçimleri içerisindeki konumu ve yönetmenin bir hikaye anlatıcılığı temsili üretebilmek için önemsemesi gereken noktalar açığa çıkarılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Hikaye anlatıcılığı, hikaye anlatıcısı, yönetmen, sahneleme

## ABSTRACT

PİLAVCI, GİZEM. *STORYTELLING IN CONTEMPORARY THEATRE AND A RESEARCH ABOUT DIFFERENT CONTEMPORARY NARRATIVE PERFORMANCES*, MASTER OF ARTS, İstanbul, 2018.

This study explores the existence of the storyteller in the theater through the position of the director. Therefore, the storytelling action and the storytelling ability of the human beings are emphasized at first. It has been investigated how a human being's ability to tell a story and the ability of learning by listening to a story influences their own development and communication with each other. The conceptual and cultural counterpart of this effect has been investigated. Accordingly, the meaning and source of the storyteller coming from the past to now are emphasized. Later, the present understandings of storytelling was examined.

By focusing on the current forms of existence of the story teller and the ways in which these forms are produced and used has been questioned that how different meanings of storytelling can be perceived by both performers and spectators in today's theater structure. In the next phase of the study, the structural and divergent structural elements in the dramatic texts and narrative texts that are the basis of the work were discussed. In order to be able to separate the dramatic and narrative elements of the performances, the structural elements of the texts and the differences between the time and space relationships are emphasized. Afterwards, the theories of theater and the ways of staging, which included story telling as a staging method, were analyzed and how they structure different forms of narrative performances were investigated. At this point, epic theater and epic narrative are included in the field of study. The different methods and techniques developed in the narrative performances have been questioned through the adaptation of the narrative and the relationship that has established with time, space, sound and rhythm. These relations were examined and evaluated through two different sampling methods to understand the performance of all of them in represent.

Representative representations have also been assessed in terms of the adaptation of the narrative, the structural elements highlighted by time, space, voice and rhythm. In the light of all this information, the position of the storyteller in contemporary narrative performance forms and the points that the director should care about while producing a narrative performance have been released.

**Keywords:** Storytelling, storyteller, director, staging



## **Teşekkür Notu**

Öncelikle tez danışmanım Zeynep Günsür Yüceil'e, çalışmaya sundukları destek ve iyi niyetleri için Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş'a, verdiği değerli fikirler ve yönlendirmeleri için Özlem Hemiş'e ve yardımları için Orhan Kavrakoğlu'na teşekkür ederim.

## GİRİŞ VE ÇALIŞMANIN AMACI

Hikaye anlatabilme yetisi, insana özgü bir eylemdir. İnsan bir bilgiyi, haberi ya da olayı bir diğerine aktarırken onu hikayeleştirebilmesi ile diğer canlı türlerinden ayrılır. Kendisine bir hikaye anlatılan dinleyicinin, hikayede olan biten her şeyi gözünde canlandırabilme yetisi vardır. İnsan, anlatılan bir hikayeyi dinlerken, kendini onun karakterlerinden biriymiş gibi hissedebilir. Bu, insanın empati kurma yeteneğidir. Hikayeler ise insan türünün empati yeteneğini geliştirmiş, ve yeryüzünü kendi hayal gücü etrafında şekillendirebilmesini sağlamıştır.

Öte yandan hikaye anlatmak, iletişim kurmanın da bir şeklidir. Hepimiz, başımıza gelen ya da bir yerden duyduğumuz ya da okuduğumuz bir hikayeyi etrafımızdaki insanlarla paylaşırken hikaye anlatıcısının dinleyicisi ile kurduğu iletişime benzer bir etkinlik içerisine gireriz. Bu nedenle hikaye anlatıcılığını, geçici bir varlık kipi içerisinde herkesin eyleyerek ya da izleyerek dahil olduğu bir iletişim aracı olarak tanımlamak da mümkündür.

İnsan, kendisi için ürettiği ve tutunduğu, kendi varoluşunu anladığı ve doğayı kavradığı hayali dünyasını hikayeler ile türetmiştir. O dünyanın toplumsal kuralları, ahlaki değerleri ve hukuki gerçeklerinin hepsi, hikayeler ile temellendirilmiştir. Kısacası denilebilir ki hikayeler, uygarlıkların oluşum ve gelişiminin kaynağıdır.

“Homo Sapiens” olarak adlandırılan insan türünün varlığı bilgiyle özdeşleştirilirken, “Homo Narrans” yani hikaye anlatan insan empatiyle özdeşleştirilir. Mike Hockney, “Homo Sapiens” ve “Homo Narrans” arasındaki farkı şöyle tanımlar:

“Homo sapiens – bilge insanlık, bilen insan, arif insanlık-logos  
Homo narrans – anlatan insan, hikaye anlatan insan, duygusal insan, safdil insan – mythos” (Hockney, 2013, s.4)

Burada “Homo Sapiens” tabiri insanın akıl ile kurduğu bağıntıyı öncelerken, “Homo Narrans” insanın empati kurarak kavrayışı ile ilgili bir bağıntıyı öne çıkarmaktadır. İnsan elbetteki akli ve empatisel kavrayış yetilerinin ikisine de sahiptir, ancak “Homo Narrans” tanımı, insanın empati yolu ile kavrayışını ve bu kavrayışı bir bilgi olarak usa yerleştireceğini ifade edebilmektedir. Bu nedenle de insan türünün hikaye anlatabilme ve

hikaye dinleyerek öğrenebilme yeteneği, bugün içinde yaşadığımız gerçeğin kurgulanışında belirleyici olmuş bir etmendendir denilebilir.

John D. Niles'a göre insanoğlu, bu kabiliyeti ile kendisi için bir dünya kurmayı başarmıştır. Niles, "Homo narrans" ı şu şekilde açıklar:

"Homo narrans: : insanın sadece doğanın dünyası ile müzakere edişini değil, hayatta kalmak için yiyecek ve barınak bulabilmesini, hayali zamanlarda ve hayallerinin nesnesi olan yerlere ait zihinsel dünyalarda yaşamayı öğrenmekte başarılı olan insanın dünyasını tanımlar. Bu, insanların sembolik zihinsel faaliyetleri aracılığı ile kendilerini "insanoğlu" olarak yaratma yeteneğini kazanmaları ve böylece doğayı daha önce bilinmeyen bir biçime dönüştürme becerisini elde etmeleridir." (Niles, 1999, s.3)

Buna göre hikaye anlatıları, insanoğlunun kendi varlığını korumak ve sürdürmek için ihtiyacı olan uygarlık bilgisinin oluşmasını sağlamış, insanın kendini diğer türlerden ayırabilmesine, anlatılan hikayeler ile de bir topluluk olarak varlık bulabilmesine neden olmuştur. Hikaye anlatıcıları ise "Homo Narrans"ın icrasını temsil eder.

Hikaye anlatıcısı, hikayesini icra etme şekli ile kültürel bir varlık haline gelir. Bunu, hem sözlü iletişim kurmak yolu ile hem de o iletişimi kurmanın kendine has biçimlerini kurgulamak yolu ile yapar. Hikaye anlatıcısının her kültürde kendisini imleyen özel bir ismi ya da lakabı vardır. Bu nedenle hikaye anlatıcısından bahsettiğimizde, hikaye anlatma eylemini icra eden bir çeşit varolma halini imleriz. İşte bu varlık biçimi, tiyatro sanatının varlığına da temel teşkil etmiştir.

Tiyatro, hikaye anlatmanın kendine has bir biçimidir. Bu biçimin şekillenışı içerisinde tiyatrodaki hikaye anlatıcısı ise, zamanla kendi varlığını tiyatronun biçim ve üslupları içerisinde değiştirmiş ve dönüştürmüştür. Tiyatroya kaynaklık eden sözlü kültürün yerine geçen yazılı tarihin gelişmesi ve temsil sanatı içerisinde dramatik yapının gelişimi ile birlikte, hikaye anlatıcısının özellikle Batı Tiyatrosu içerisinde geri plana itildiği söylenebilir. Hikaye anlatıcısının temsil içerisinde kendine tekrar yer açması ancak Bertolt Brecht'in "Epik Tiyatro" kuramı ile mümkün olmuştur. 1970'lerin sanatsal hareketi içerisinde ise hikaye anlatıcısı, Lehmann'ın tanımladığı "post-dramatik" temsil yapısı içerisinde tekrar karşımıza çıkmıştır.

Bugün ise günümüz Türkiye Tiyatrosu'nda hikaye anlatıcısı farklı biçimsel örnekleri ile sahnededir. Bu nedenle denilebilir ki hikaye anlatıcılığı önce tiyatro sanatının oluşumuna neden olmuş, sonra da kendi varlık biçimi ile bu üretim şekilleri içerisinde kendisine bir yer edinmiştir.

Peki bu varlık biçimi ne tür özellikler içerir ve hikaye anlatıcısının temsil içerisindeki güncel konumu bu özelliklere ne derece içkindir? Hikaye anlatımı bir temsil biçimi olduğunda, geleneksel hikaye anlatıcılığından ne ölçüde faydalanır? Onu hangi ölçüde temsile dahil eder? Dahil ettiği anlatı(cı)lar bugünün dramatik ve post-dramatik sahneleme teknikleri çerçevesinde tiyatroya hangi katmanları ekler? Temsilin kullandığı görsel ve işitsel araçlar bu katmanlar içerisinde nasıl yerleştirilebilir?

Bu ve bunun gibi sorular üzerinden araştırılacak olan çalışma, meseleye yönetmenin konumu üzerinden yaklaşacak ve hikaye anlatıcılığının tiyatrodaki varlığı sahnelemenin görsel ve işitsel tüm araçları ile birlikte ele alacaktır. Bu noktada metin, aksiyon, zaman, mekan, ses, müzik ve ışık gibi tüm sahneleme araçları çalışmanın kapsamına dahil edilecektir.

Çalışmanın ilk aşamasında hikaye anlatıcısının varlık biçimi, bu biçimin günümüzde farklılaşan anlamları ve hikaye anlatıcılığının tiyatroyla olan ilişkisi ele alınacaktır. Çalışmanın ikinci aşaması, dramatik sahneleme ile hikaye anlatıcılığını içeren sahnelemenin kullandığı dramatik metin ile anlatı metni arasındaki farklılıkları ele almaktadır. Üçüncü aşamada hikaye anlatıcılığının temsil şekilleri ve bununla ilgili üretilen kuramsal çalışmalara yer verilirken, dördüncü aşamada hikaye anlatıcısının temsil içerisindeki güncel konumuna ilişkin örneklemeler yapılacaktır.

Bu yolla hikaye anlatıcısının geleneksel varlığı ile birlikte anlaşılması ve bu varlığın temsil içerisindeki güncel konumunun sorgulanması amaçlanmaktadır.

# BÖLÜM 1

## HİKAYE ANLATICISI KİMDİR?

Bu bölümde, hikaye anlatıcılığının ne olduğundan çok hikaye anlatıcısının kim olduğuna odaklanılacak ve anlatıcının imgesinin geçmişten gelen varlığı ve bunun bugün karşımıza çıkan şekli ile anlaşılmasına çalışılacaktır. Bu noktada öncelikle hikaye anlatıcısının kültürel varlığı üzerinde durulacak, devamında bu kültürel varlığın –ya da varlık kipinin- güncel imgesi tartışılacak ve son olarak bu bütünüün tiyatro ile ilişkisi araştırılacaktır. Bu sayede hikaye anlatıcılığının geçmişten günümüze gelen anlamı ve temsil içerisindeki varlığının somutlanması ve çalışmanın kapsamının belirlenmesi amaçlanmaktadır.

### 1.1. HİKAYE ANLATICISININ KÜLTÜREL VARLIĞI

Hikaye anlatıcısının tüm kültürler içerisinde yeri vardır. Orta Asya ülkelerinden Uzakdoğu'ya, Afrika, Amerika Kızılderilileri ve Orta Çağ Avrupa'sı içerisinde de hikaye anlatıcıları varlık göstermişlerdir. Bilinen destan ve öykülerin tümü, hikaye anlatıcılığı yolu ile kuşaktan kuşağa aktarılmış ve yazın yolu ile sabitlenmiştir. Hikaye anlatıcısı, Hindistan'da *harikatha*, İngiltere'de *minstrel*, *mummer* ya da *jester*, Fransa'da *trouvères*, Almanya'da *moritat*, İran'da *kıssa-han*, Türkistan'da *viduşaka*, Fars kültüründe *naqqal* gibi isimlerle anılır. (Şen, 2017, ss.33-36) Bu ve bunun gibi isimlerle her kültür içerisinde karşımıza çıkan hikaye anlatıcısının “homo narran” ı ifade eden kendine has bir varlığa sahip olduğu ve bu varlığı ile sözlü kültürü oluşturan ve onun gelişimini sağlayan önemli bir toplumsal konumda yer aldığı söylenebilir.

Hikaye anlatıcısı, kaynağını Antik Yunan Uygarlığı'ndan alır diyebiliriz. Bunun nedeni, Antik Yunan kültürü içerisinde sözlü anlatının, kendi dönemi içerisindeki sanatsal ve sosyal oluşumların temelinde yer almasıdır. Bu dönemde sözlü iletişim ve aktarım yazınsal iletişimden daha önemli kabul edilmiştir. Sokrates'e göre; “yazılı söylem düşüncüyü taklit edebilmekte ama onu içermemektedir, (harfler) kendilerine soru

sorulduğunda cevap veremezler ve bu, diyalogun yadsınması anlamına gelir” (Eco, 2012, ss.904-905). Umberto Eco ise Yunan Kültürü içerisindeki insanın “düşündüğü zaman soyut bir hedef için değil, canlı ve somut bir izleyici kitlesi için yazdığını” söyler. (Eco, 2012, s:905) Yunan kültüründeki iletişimi ve etkileşimi önceleyen bu tavır, hikaye anlatıcısının varlığını kavramamıza yardımcı olur. Buna göre hikaye anlatımı, Antik Yunan dönemi yaşantısı içinde hem iletişimin bireysel ve toplumsal anlamda üretimini, hem de temsil içerisindeki kurgulanışını içerir. *Dionysios* ya da *symposion* gibi adlarla anılan şölen, tören ve kutlamalarda şairler, şiiirlerini (hikaye anlatıcıları, hikayelerini) anlatarak kendilerini izleyen seyirci kitlesine aktarırlar. Ve bu kültür içerisindeki şairlerin varlığı, kendisini izleyen ve dinleyen bir kitleden ayrı olarak düşünülemez.

Egon Friedell, Antik Yunan sözlü kültürünün biçimine ilişkin şunları söyler:

“Yunanca yazıyla sabitlendikten sonra bile öncelikle ‘konuşulan’ bir dil olmaya devam etmiştir. Beşinci yüzyıla dek Yunanistan’da okuyucu kitlesi diye bir şey yoktu. Bir edebiyat eseri dinleyiciler için yazıldığı için ritim ve sese daima çok dikkat edilirdi; bu konuda bir fikir edinme imkanımız yok artık.” (Friedell, 2014, s.55)

Buna göre Antik Yunan kültürü içerisindeki hikaye anlatıcısının varlığı yazı yoluyla günümüze kadar ulaşabilmiş olsa da, yazı düzlemindeki ritim ve ses kalıplarının icra sırasında hangi farklı yollarla kullanıldığını ve hikaye anlatıcısının icrasını tam olarak nasıl gerçekleştirdiğini bütün hatları ile kavramamız pek mümkün görünmemektedir. Yine de, anlatıcının beslendiği kaynaklar ve kendi toplumu içerisindeki varlığı ile ilgili günümüze ulaşan yazılı metinleri sayesinde, kısmi de olsa bu sözlü kültür hakkında bilgi sahibiyiz.

Antik Yunan döneminde destanlarda uzmanlaşmış bir ozana, “kelimeleri ilmek ilmek işleyen” anlamına gelen *rhapsodos* adı verilirdi. (Dalby, 2015, s.7) Bunun yanında hikaye anlatıcıları, *oidos* adıyla da bilinirlerdi. *Rhapsodos*, herhangi bir şiiiri kendi ölçüleri içerisinde her seferinde yeniden üretebilen bir hikaye anlatıcısıydı. Düzenlenen *rhapsodoi* yarışmaları, hikayesini en iyi anlatabilen -buradaki ‘en iyi’ nin karşılığının ne olduğu tam olarak bilinmemekle beraber –hikaye anlatıcısının seçilmesi için düzenlenirdi. *Rhapsodos*, metinlerini önceden ezberlemeksizin, “somutlaşmış cümleler veya cümle kısımlarından oluşan geniş bir ‘kalıp ifade’ repertuarını temel alır, yazıdan ise ancak anlatımın temel ilkelerini desteklemek için yararlanır”dı.(Eco, 2012, s.908)

Antik Yunan döneminin en önemli hikaye anlatıcısı ise Homeros’tur. Platon’un deyişi ile “Yunanistan, kültürünü bu şaire borçludur”(Friedell, 2014, s.61). *Ilyada* ve *Odysseia*

destanlarının yaratıcısı olarak kabul edilen Homeros, Ilyada'da Troya Savaşı'nı, Odysseia'da ise bu savaş sonrası Odysseus'un başına gelenleri, uzun anlatı şiiri anlamına gelen "destan" türü içerisinde anlatmış ve uzun yıllar sözlü olarak aktarılan bu iki destan, M.Ö. VIII. yüzyıldan itibaren Yunan alfabesinin yayılması ile yazıya dökülerek somutlanmıştır. (Eco, 2012, s.909) Homeros'un tam olarak hangi şehirde ve hangi zaman aralığında yaşadığı bilgisi ise hala kesin olarak bilinmemektedir. Ilyada ve Odysseia ise Antik Yunan kültürünün temel şaheserleri olarak günümüze ulaşmıştır. Bu iki eser bize kendi döneminin kültürel zenginliğini hem anlatısı hem de biçimi ile aktarır ve kendinden sonra gelen şiir ve edebiyata kaynaklık eder.

Burada hikaye anlatıcısının, içinde yer aldığı sözlü kültür nedeniyle özellikle hikaye anlatan bir kişi olmaktan çıktığını ve bireysel ve toplumsal ifadenin birincil aracı olarak görüldüğünü de hatırlamak gerekir. Örneğin; hikaye anlatıcısının edindiği haber verme misyonu, onu sözlü tarihin de ilk temsilcisi yapar. Homeros'un anlattığı Troya Savaşı gibi birçok savaş ve dinsel törenin bilgisi, hikaye anlatıcıları tarafından temsil edilmek yolu ile üretilmiştir. Bununla birlikte politika, felsefe, din ve sanatın her alanında yapılan tüm çalışmalar öncelikle sözlü olarak üretilmiş ve konuşulmak üzere yazılmıştır. Bu nedenle hikaye anlatıcısının Antik Yunan dönemi içinde karşımıza çıkan çeşitli varlık kipleri onu bir nevi bilge, şair, teorisyen, tarihçi, politikacı ve din adamı yapar. Dolayısı ile hikaye anlatıcılığının, bu kültür içerisinde bilginin ve kültürün yayılmasını sağlayan temel bir fonksiyon olarak şekillendiği söylenebilir. Ancak yine de hikaye anlatıcısı, anlattıklarından bağımsız olarak, onu anlatma şekli ile kendi varlığını üretmiştir. Burada anlatım şekli, her kültürde kendine has bir biçim üretmiş ve kendi güncel etkileşimini en üst düzeyde kurgulamış olmalıdır.

Walter Benjamin, "hikaye anlatıcısı" adlı makalesinde bir hikaye anlatıcısının varlık kipinin "yerleşik çiftçi" ve "ticaret yapan denizci"yi, yani gezgin ve yerleşik insan karakterlerini aynı anda barındırabilmesi gerektiğinden bahseder. O'na göre anlatıcıda, "uzakların bilgisiyle geçmişin bilgisi, çok gezen insanın yurduna dönerken beraberinde getirdiği bilgiyle kendini bir yerin sakinlerine teslim eden geçmiş bilgisi kaynaşmış"tır (Benjamin, 1993, s.79). Buna göre hikaye anlatıcısının, anlattığı hikayeyi yüzyıllar önce o ana tanık olmuş kadar bilge, ve hikayesini ilk kez anlatıyormuş gibi coşkulu olması gerektiği söylenebilir. Buna bağlı olarak anlatıcının hikayesine karşı geliştirdiği tavrın, kendisine çok yakın ve aynı zamanda çok uzak, uçuşan bir düşünce balonu içerisindeki

büyüklü dünyanın içine seyirci karşısında bir girip bir çıkarak kurgulandığı, ve bu giriş-çıkışların ölçü ve ritmi ile seyredilebilir bir performansa ulaştığı düşünülebilir.

Hikaye anlatıcısı, Türkiye coğrafyasını da içine alan bölge ülkelerinde de kendine has bir biçim üreterek varlık göstermiştir. *Ozan, meddah* ya da *dengbêj*, bu coğrafyanın kültürü içerisinde hikaye anlatıcısının ön plana çıkan isimleridir.

Ozan, hikayesini kopuz adı verilen bir müzik aleti ile birlikte anlatır ve anlatıyı müzik ve şiirin kendine has bir biçimi içerisinde sunar. Ozan aynı zamanda bir gezgindir, hikayelerini köy köy dolaşarak anlatır. Bu nedenle hem hikaye anlatıcısının bilgi verme ve öğreti sunma misyonuna dahil olmuş hem de anlatılan hikayelerin geniş bir coğrafya içerisinde yayılmasını sağlamıştır. Bu nedenle, toplumda “bilge kişi” olarak ünlenmiştir. Ozanların en becerikli ve şöhretlisi, “dede” lakabıyla anılmıştır. (Şimşekler, 2011) Bu hikayelerin günümüze ulaşabilen en önemli örneği ise Dede Korkut hikayeleridir. Ozanlık geleneği yakın tarihe kadar devam etmiş olup, 17.yy’da Karacaoğlan ve 19.yy’da Aşık Veysel, öne çıkan hikaye anlatıcılarıdır. Aşık Veysel’in icrası, yaşadığı dönemde kısmen de olsa kayıt altına alınabilmiş ve ozanın anlatısının kavranabilmesini sağlamıştır.

Meddah ise, hikayesini hem ses, jest ve mimik kullanarak, hem de bedensel varoluşunu buna göre kurgulayarak icra eder. Meddahın geleneksel imgesi ahşap bir sandalyeye oturmuş, elinde bir sopa ya da baston olan, omzunda büyükçe bir mendil ya da makreme bulunan bir adamdır. (Sekmen, 2010) Meddah, hikayesini dairesel ya da yarı daire biçiminde kendisini izleyen bir kitleye anlatır. İsteddiği an hikayesini durdurup mola verebilir, araya başka hikayeler sokabilir, konuyla ilgisi olmayan açıklamalara girişebilir ya da hikayenin istediği bölümlerini farklı ritmlerde tekrar edip bu tekrarlara müzik ekleyebilir. Bu noktada meddahın hikaye anlatışının büyük ölçüde doğaçlamaya dayandığını düşünmek mümkündür. Buna karşın anlatıya ait ölçü ve ritimleri de bulunmaktadır. Öte yandan meddahın seyirci ile kurduğu ilişkinin etkileşime oldukça açık olduğu anlaşılabilir. Meddah, hikayesini anlatmak üzere bir seyirci kitlesinin başına geçtiğinde, seyirciye hikayeyi aktaran anlatıcı bir üst kimlik barındırmakla beraber bu kimliğin içinden kendi varlığını çıkarıp, seyirci ile kendisi olarak iletişime geçip anlatıcı kimliği ile hikayesine geri dönmesi mümkün görünmektedir. Araştırmalara göre meddah, sanatını genellikle kahvehane ve kiraathanelerde icra etmekle beraber toplu iletişimin mümkün olduğu kamusal ya da



yarı kamusal alanlarda da, özel olarak çağrıldığı saray eğlencelerinde de icrasını üretmiştir. Mustafa Sekmen, meddah gösterisi içindeki anlatıcının anlatısı ve seyircisi ile kurduğu ilişki üzerine şunları söyler:

Gösteri alanı kendi asıl işleviyle yaşantısını sürdürürken meddahın ona verdiği anlam ve değişikliklerle izleyenin algısında diğer alanlar mekanlar haline gelir. En son olarak öykü de hem asıl özellikleri ile var olabilir hem de meddahın yaptığı değişikliklerle başka bir çok hikaye ile birleşebilir ya da başka bir çok hikayeye dönüşebilir. Bu açıdan bakılınca bir meddah gösterisi, doğaçlama ile tek bir oyuncunun kendi ve diğerleri mekanizmasının, gösterinin her ögesinde uyguladığı bir canlandırmadır; seyircinin, meddahın, oyun alanının, hikayenin ve aksesuarların hem kendi hem de diğerleri olduğu bir gösteridir. (Sekmen, 2010)

Hikaye anlatıcısının bu coğrafya içerisindeki bir diğer adı olan “dengbêj” ise kendini ses, ritm ve müziği kullanarak ifade eder. Denbêj’i geleneksel icrası sırasında sol elini kulağına koymuş, belki gözlerini kapamış bir kendine has duruş içerisinde seyrederek. Dengbêj bu duruş içerisinde hikayesini kendi ses, nefes, ritm ve melodisine dönüştürerek anlatır. Bu nedenle bu hikaye anlatıcısının kendi kültürüne özgü, zamanla yerleşmiş ve benimsenmiş bir anlatıcı varlığı olduğunu söyleyebiliriz.

Dengbêj, varlığını bir şekilde günümüze kadar getirebilmesi ile de hikaye anlatıcısının icrasını kavramamıza yardımcı olur. Sinan Akcan, “Anlatıcı Olarak Dengbêj ve Dengbêj Anlatılarındaki Kahramanın Makûs Talihi” adlı yayınlanmamış yüksek lisans tez çalışmasında bunun nedenini Kürt toplumunun tarih boyunca dil yasağı ve kimlik reddine uğramasına bağlayarak, “yazılı bir kültürün oluşmasına ya da mevcudun gelişmesine müsaade edilmemesi sonucu sözlü kültür ve geleneğin kaldığı yerden gelişimine devam ettiğini” savunur. (Akcan, 2014, s.16)

Hikaye anlatıcısının yukarıda açıklanan işlevleri ve icrası, onun kendi dönemi içerisinde saygın bir sanatçı olarak kabul görmesine de neden olmuştur. Eski Türk boylarında destan anlatıcıları, “sıra dışı ve olağanüstü güçlerle iletişime geçebilen kişiler olarak” görülmüştür (Akyüz, 2011, s.17). Meddah ise, “hazreti peygamberin sözlerini yayan ve İslamiyet’i öven bir sanatçı olarak padişahın huzurunda iskemleye oturabilme hakkına” sahiptir (Kartal, 2017, s.12).

Buna göre hikaye anlatıcısının toplumsal konumunun, tarihin akışı içerisinde zaman zaman geri planda kaldığı, zaman zaman da fazlasıyla önemsendiği düşünülebilir. 1970 sonrası Avrupa ve Amerika’da hikaye anlatıcılığı, kendi döneminin kültürel devinimi içerisinde insan hakları ve Vietnam savaşı protestolarının performansçılar, öğretmenler,

araştırmacılar ve profesyonel olmayan hikaye anlatıcıları tarafından icra edilişi ile anlatıcının hem haber verme misyonunu hem de kültürel bir varlık olarak biçiminin tekrar ele alınışını sergileyen bir araç olarak karşımıza çıkar. (Wilson, 2006) Bu dönemde hikaye anlatıcılığını bir nevi meslek olarak benimseyen insanların bir kısmı anlatıyı kendi politik görüşlerini yayabilmek adına icra ederken, bir kısmı da hikaye anlatıcılığının geleneksel fonksiyonunu yeniden kurma çabasına girişir.

Tüm bu nedenlerle hikaye anlatıcısını, insanın var olduğu ilk günden beri aramızda dolaşan, farklı kültürler içerisinde farklı kimliklerle kendine yer edinen, bir nevi bilgi taşıyıcısı olduğu kadar aynı zamanda kültürel devrimin varlığını somutlayan bir “varlık kipi” olarak algılayabiliriz. Bu nedenle “Homo Narrans”ı yani hikaye anlatan insanı, “insan varoluşunun bir biçimi” olarak tanımlayabiliriz. Bu tanımlama, hikaye anlatıcısının temsil içerisindeki varlığını ve bu varlığın biçimlerini anlamak ve ayırtırmak açısından önemli olup, çalışmanın sonraki bölümlerinde hikaye anlatıcısının temsil içerisindeki konumun araştırılabilmesi için gereklidir.

## **1.2. HİKAYE ANLATICISININ GÜNÜMÜZDEKİ KONUMU**

Walter Benjamin, 1936 yılındaki hikaye anlatıcısının varlığı ile ilgili şunları söyler:

“Adı size ne kadar tanıdık gelirse gelsin, hikaye anlatıcısının hayatımızda hiçbir hükmü yok.(...)Bir şeyi layıkıyla hikaye edebilen insanlara gittikçe daha az rastlıyoruz artık. Birisi hikaye dinlemek istediğini söylediğinde utanıp sıkılanlara ise daha çok. Sanki kesinlikle bizim olan, kaybetmeyeceğimizden emin olduğumuz melekelerimizden biri, deneyimlerimizi paylaşma yeteneğimiz elimizden alınmış gibi.”(Benjamin, 1993, s.77)

Benjamin’e göre hikaye anlatıcısı, savaştan yeni çıkmış bir toplumda deneyim değer kaybettiği için ve modern zamanın enformasyonu anlatının mucizevi olandan beslenebilme özelliğine ve dolayısı ile hikaye anlatıcılığının ruhuna ters düştüğü için aramızdan ayrılmıştır.

Benjamin’in 1936 yılında kaleme aldığı bu düşünceler, yazarın yaşadığı dönem içerisindeki bir toplumsal eksikliği tanımlamaktadır. Ancak hikaye anlatıcısının toplumsal varlığı enformasyonun gölgesinde değer kaybetmiş olsa da, “hikaye anlatan insan” kipinin aramızdan ayrılmasının hiçbir zaman tam olarak mümkün olmadığı

söylenbilir. Çünkü hikaye anlatımı bir icra meselesi olduğu kadar, aynı zamanda gündelik hayat içerisindeki deneyimin paylaşılmasını sağlayan bir iletişim aracıdır.

1936 yılından çok daha ağır bir enformasyon ağı içerisinde, etrafımızda sürekli yeni “uyaranlar” ın bulunduğu bir teknoloji seviyesinde ve tüm kavramların pazarlanabilir birer nesneye dönüştüğü tüketim algısı ile yaşadığımız günümüzde ise hikaye anlatıcısının, – bu tüketimin bir nesnesi olmak yolu ile de olsa. - halen varlığını sürdürdüğü söylenebilir. Hikaye anlatıcısı, günümüzde geleneksel varlık kipine en yakın formunu masal gecelerinde bulmaktadır. Masal gecesini etkinlikleri, hikaye anlatıcısının geleneksel varlığını taklit etmeyen ama ondan esinlenen, güncel bir hikaye anlatma biçimi olarak karşımıza çıkar. Bu anlatı gecelerine genellikle müzik de eşlik eder. Anlatıcı, uzak diyarların artık unutulmuş masallarını günümüzün mekanik koşullarına bir karşı duruş gibi kullanır, nostaljik bir atmosfer içerisinde bizlere sunar ve anlatısını, bir masal dinlemenin çocuksu hazzını seyirciye tekrar yaşatmak üzere icra eder. Bu etkinlikler sadece günümüz Türkiye’inde değil, Avrupa ve Amerika da dahil olmak üzere birçok farklı toplumda, her yaş grubu insandan ve özellikle yetişkinlerden büyük ilgi görmektedir. Bunun nedeni ise Benjamin’in bahsettiği enformasyon ağının günümüzde geldiği koşullar ve gündelik hayatın değişen iletişim dinamikleri ile ilgili olabilir.

Bugün insanlar arası iletişimde sosyal medya, dijital sohbet platformları ve e-mail gibi iletişim şekilleri, yüzyüze ve birebir kurulan iletişimin önüne geçmiştir diyebiliriz. Antik Yunan uygarlığının ürettiği sözlü iletişimin tersine bugün, yazılı iletişim içerisinde kendini ifade eden varlıklar haline geldiğimizi düşünebiliriz. Buna bağlı olarak kendini yazıyla ifade etme, kısa ve öz belirteçler kullanarak imleme ve sosyal medya ile bir benlik bilinci kurgulama gibi, doğrudan iletişimin neredeyse gündelik hayatın tamamında geri plana itildiği bir etkileşim seviyesinde masal anlatıcısı; bizlere hikaye anlatıcısının nostaljik büyüklü varlığını tekrar hatırlattığı için seyirci tarafından hızlıca ve içtenlikle özümsemiş olabilir.

Masal anlatıcısı Judith Liberman, hikaye anlatıcılığının günümüz atmosferi içindeki bu yeni varlığını şu şekilde açıklar:

Hikaye anlatmak, dinleyene bir şey hissettirme sanatıdır. Hikayeler bize kim olduğumuzu ve hangi değerleri önemseydiğimizi de hatırlatır. Fakat son on senede hayatımıza giren akıllı telefon teknolojisi, iletişim kurma şeklimizi çok değiştirdi. Yüz yüze daha az vakit geçiriyor, yazarken daha kısa cümleler kuruyoruz. Minimum bilgi alışverişi seviyesinde bir iletişim bu, hiçbir şey

hissettirmiyor, duyulara hitap etmiyor. Tehlikeli de. Halbuki yüz yüze, göz göze konuşurken sadece bilgi üretmiyoruz, birbirimizle bağ kuruyoruz. Söz yetmiyor bunun için, sessizliğe ve zamana da ihtiyacımız var. (Lieberman, 2017)

Lieberman'ın da bahsettiği üzere günümüzde telefon, internet ya da e-posta gibi araçların varlığı ile iletişimin doğrudan değil, ancak dolaylı bir şekilde kurulabildiği bir toplumsal etkileşim ağı içerisinde yaşıyoruz. Buna bağlı olarak iletişim ve etkileşimde meydana gelen düzensizlikler ise kişinin kendisi ve diğerleri ile kurduğu iletişimin dijital platformlara indirgenmesine, ve doğal olarak “homo narrans” adını verdiğimiz hikaye anlatan insan kipinin varlığını kaybetmesine neden olmaktadır hikaye anlatıcılığının tekrar önem kazanması, aslında tesadüfi bir gelişme değildir.

Hikaye anlatıcılığı bugün, tam da bu iletişimin yeniden kurgulanması ihtiyacı nedeniyle tekrar gündeme gelmiştir. Yaratıcı drama çalışmaları, hikaye anlatıcılığı eğitimi seminerleri, sanat terapisi ya da masal terapisi gibi başlıklar altında düzenlenen bir dizi etkinlik hikaye anlatıcısının varlık kipini yeniden kurgulamasına çalışmakta, ancak bunu yaparken onun pazarlanabilir bir ürün olarak sunulmasına da neden olmaktadır. Bugün hemen her meslek alanında “hikaye anlatıcılığı” ve “storytelling” başlığı altında çeşitli ürünler üretildiği ve pazarlandığı görülebilmektedir. Bir yandan da hikaye anlatıcılığının iş hayatına etkisi, iyi bir hikaye anlatıcısının iyi bir yönetici olabileceği iddiası gibi çeşitli pazarlama teknikleri ile “hikaye anlatıcısı”nın kimliği eskisinden çok farklı bir anlama bürünmüştür.

Bu kimliğin, hikaye anlatıcısının haber veya bilgi verme gücü ile anlatıcının sözlü kültür oluşturabilme misyonunu elinden aldığını ve onu bir nevi etkinlik aracına indirgediğini düşünebiliriz. Bu tarz hikaye anlatıcılığı etkinlikleri, bireyin kendi varoluşunu kurgulamasını sağlamaktan ziyade, onu anlatıcının varlık kipi içerisinde hatırlamasına neden olmakla yetinir. Bu hatırlama eylemi ise ancak toplu olarak icra edilebildiğinde ve bu yolla düşünceyi değiştirebildiğinde sözlü kültürün gelişimine tekrar katkı sunabilecektir. Hikaye anlatıcılığı, kaybolan toplumsal iletişim dilini yeniden kurabilmenin ve mucizevi olanı tekrar hatırlamanın görece iyi bir modeli olarak sunulsa da; sunulan şeyin yine bir tüketim nesnesine dönüşmüş oluşunun, anlatıcılığın kendisiyle kurulan iletişime yabancılaşmayı da beraberinde getirdiğini düşünebiliriz. Bu durum bu tezin konusu olmamakla beraber, tiyatronun toplumsal koşullardan ayrı, yahut onun dışında bir üretim şekli olamayacağı bilgisi göz önünde bulundurulacak ve

hikaye anlatıcısının sahne üzerindeki güncel varlığı araştırılırken; anlatıcının günümüzde edindiği anlam ve bu anlamın seyircideki karşılığının ne olabileceği de tartışmaya dahil edilmeye çalışılacaktır.

### **1.3. HİKAYE ANLATICILIĞI VE TİYATRO**

Bu tezin konusu olan hikaye anlatıcılığının tiyatro ile ilişkisi, anlatıcının biçimsel ve üslupsal olanaklarını geçmişten günümüze gelen hikaye anlatıcısı kipi içerisinde tartışmakta ve hikaye anlatıcılığının tiyatro içerisindeki dramatik unsurlar ile birlikte üretilen temsilinin bugün vardığı noktayı araştırmaktadır.

Hikaye anlatıcısının geçmişten günümüze gelen varlık kipi, sahne üzerinde yapılan hikaye anlatıcılığı çalışmalarına etki eder. Bu kipi bugün konumu ise anlatıcının kullanım şekillerinin tarifinde bir bulanıklaşmaya yol açar. Çünkü hikaye anlatıcılığının bir temsil meselesi oluşu ile hikaye anlatıcısının temsilin meselesi oluşu, kapsamı itibarı ile aynı konunun farklı noktalarını imlemektedir. Tiyatro halihazırda bir hikaye anlatma aracı olarak tanımlanabilir. Hikaye anlatıcısının tiyatro içindeki yerini konuştuğumuzda ise bir varlık kipi sahnedeki temsilinden, dolayısı ile insanın hikaye anlatan kipi tiyatro üretimine katılmasından bahsedebiliriz.

Hikaye anlatıcısının tiyatro sanatının oluşumuna kaynaklık eden varlığı; temsil yapısının gelişimi ve Batı Tiyatrosu'nun benimsediği dramatik yapı kuramı ile hikaye anlatmanın temsile özgü bir biçimini üretmiş olup, bu biçim Bertolt Brecht'in "Epik Tiyatro" kuramı ile hikaye anlatıcısını temsil içerisindeki yerine yeni bir bakış açısı geliştirilmesini sağlamıştır. Brecht'in anlatıcısı, seyirciyi bir duygulanım veya özdeşleşmeye sürüklemek yerine "yabancılaştırma"yı kullanır. Seyircinin zihnine girmek, yeni sorular sormasını ve yeni cevaplar bulmasını sağlamak üzere kurgulanır. Bugün sahnedeki hikaye anlatıcılığı örneklerine baktığımızda ise hikaye anlatıcılığının post-dramatik yapı içerisinde ya da performans özelinde karşımıza çıktığı söylenebilir.

Hikaye anlatıcısı bugün kamusal ya da yarı kamusal alanlarda dinleyicilere sanatını icra eden bir kişi olmaktan çok, özel ve genellikle ücretli etkinlikler içerisinde hikayesini anlatan bir karakterdir. Masal geceleri organizasyonlarında seyircinin tanıklığı masalı "dinlemek" olarak öncelenirken, sahne üzerindeki hikaye anlatıcısı seyircinin tüm

duyularına hitap eder. Çünkü sahne, anlatının görselleştiği, işitildiği ve oyuncu aracılığı ile özümsemiği bir alan yaratır ve bunu dramatik aksiyonu üreterek ve kullanarak yapar.

Peki tiyatro, hikaye anlatıcısını sahnede nasıl kullanır?

Mike Alfreds, hikaye anlatıcısının geçmişten gelen varlığı ile birlikte kurgulandığı birçok temsil üretmiş, bu çalışmalardan derlediği bilgileri ise “Then What Happens?” adlı eserinde etraflıca açıklamıştır.

Alfreds bu eserinde, tiyatronun varlık amacı ile ilgili şunları söyler:

“Tiyatroyu özel/spesifik yapan, bir grup insanın kendini sanal olmayan bir gerçeklikte ikinci bir grup insana dönüştürmesi - bunu karşılayan üçüncü bir grup insan varlığı içinde - ve bu dönüşme eyleminin ikinci grubunun kabulü ve inancı aracılığı ile tamamlanabiliyor olmasıydı. Bu, saf (kusursuz) tiyatronun ruhuydu: gerçekte orada olmayan karakterlerin oyuncu ve seyirci arasında paylaşılan imgelemi: mevcut olmayanı bir varoluşa kavuşturmak.” (Alfreds, 2013, s.9)

Alfreds’in de bahsettiği üzere sahne, ancak seyircinin tanıklığı ve onayı ile gerçek varlığına kavuşabilir. Bu tanıklığın özü ise gerçekte var olmayan bir dünyanın oyun ile var edilebilmesidir. Bu nedenle tiyatronun özü, imgelem ve onun kullanımı ile yakından ilişkilidir. Hikaye anlatıcısı ise, imgelemin ve oyunun seyirci ile kurduğu iletişimin bir başka özelliğini ön plana çıkarır. Alfreds, hikaye anlatıcılığının tiyatro içerisindeki varlığına ilişkin şunu söyler:

Tiyatro, bir seyirci beklentisi ile yaratılır. Performanslar, seyirci üzerindeki etkisi bakımından değerlendirilir. Fakat tiyatronun “daha”sı, aktörlerin sahnede seyirci üzerindeki hoşnutsuzluğu veya nefesini tuttuğunu farkedebiliyor oluşuna rağmen, seyircilerin kibarca kıkırdaması ya da cömertçe kahkahayı basması, genellikle hala geleneksel dördüncü duvarın arkasından yürütülür. İşte hikaye anlatıcılığı bu duvarı kırar, aslında duvarın varlığına dair herhangi bir fikri elimine eder, ve tiyatronun asıl paylaşılan doğasını açıkça beyan eder. Hikaye anlatıcılığı, tanım olarak, seyirciyle kurulan incelikli iletişiminin doğrudan aktarıldığı bir tiyatro gerçekliği ile ilgilenir. (Alfreds, 2013, s.27)

Buna göre hikaye anlatıcısı, tiyatronun ruhunu oluşturan hayali evreni dolaylı değil doğrudan bir yolla seyirciye yansıtır ve bu sayede gerçeklik üretir. Bunu yapabiliyor oluşu ile de seyircinin oyunla kurduğu iletişime tanıklıktan fazlasını ekler. Klasik dramatik yapıda kurgulanan dördüncü duvarı kaldırır ve seyirci ile kurduğu doğrudan iletişim, oyuncu-seyirci ilişkisini özgür ve sınırsız kılar.

Bugün dünyanın birçok yerinde hikaye anlatıcılığı/storytelling çalışmaları birçok farklı tutumu ile sahnededir. Teknolojik olanakların en üst seviyede kullanılmasıyla da,

sahne de tek başına duruşuyla da bir varlık üreten hikaye anlatıcısının temsili, farklı bakış açıları ve uygulamalar ile karşımıza çıkar. Kısacası hikaye anlatıcılığı, bir nevi sahneleme yöntemi olarak kullanılmaktadır ve böyle oluşu ile de günümüz tiyatrosu içerisinde yönetmenin çalışma alanına dahildir.

Gündelik hayat içerisindeki birçok iletişimini dolaylı yoldan üreten bugünün seyircisi için ise, hikaye anlatıcısının temsil içerisindeki varlığı sahne üzerindeki eylemi etkileşime açık hale getirebilir ve bu doğrudan iletişimin günümüz seyircisi üzerindeki etkisi bu bakış açısı ile tekrar değerlendirilebilir. Kısacası hikaye anlatıcısı tiyatrunun alanına bugün tekrar dahil olduğunda, dramatik aksiyon ile anlatıyı birlikte kullanarak tiyatrunun gerçekliğine bir yeni katman ekleyebilmektedir. Bu katmanın nasıl ekleneceği ise tiyatro yapıtını sahne üzerinde var olan tüm araçları – hareket, aksiyon, mekan, ışık, ses ve ritm- ile birlikte düşünmeyi gerektirir.

Öte yandan hikaye anlatıcısının temsil içerisindeki varlığı, tiyatrunun dramatik araçlarının kullanımına ilişkin birçok soru ve sorunsalı da beraberinde getirir. Hikaye anlatıcısının bir temsil üretmek üzere sahneye çıktığında, dramatik olandan hangi şekillerde faydalanabileceği sorusu önem kazanır.

Bu sorunun yanıtı, hikaye anlatıcısının anlatısının bir tiyatro yapıtına dönüşebilmesi için gerekli malzemeyi nerede arayacağımızı belirtmesi açısından önemlidir. Sahneleme tercihleri değişebilir olmakla birlikte, anlatının dramatik aksiyon ile ilişkilenebilmesi, hikaye anlatıcısının temsile özgü bir formunun üretilmesini sağlayabilir.

Bu nedenle bugünün hikaye anlatıcısı kipinin etrafında şekillenen bir temsil üretilirken onun güncel yorumu, geçmiş mevcudiyetine de bakarak kurgulanmalıdır. Bu yapılabildiğinde hikaye anlatıcısının temsil içerisindeki varlığı, günümüz seyircisinin masal gecelerine duyduğu ihtiyacın karşılığını tiyatrunun araçları ile üretebilir ve anlatıyı, tiyatroyu zenginleştirecek bir sahneleme aracı olarak kullanabilir.

Bu noktada, hikaye anlatıcısının sahnede bu güncel varlığını genel kapsamı ile “anlatı tiyatrosu” olarak adlandırabiliriz. “Anlatı tiyatrosu” terimi, hikaye anlatıcısının farklı şekillerde karşımıza çıkışını tümel bir bakış açısı içinde araştırmamızı sağlayabilir.

Tiyatro ve genel olarak dram sanatının da bir hikaye anlatıcısı olduğu göz önünde bulundurulduğunda, tiyatrunun geleneksel ve yerleşik dramatik araçları ile hikaye

anlatıcısının araçlarını ayrıştırabilmek için, öncelikle sahnede bir temsili üretilecek hikayenin kendisine bakmak gerekmektedir. Herhangi bir hikayenin dramatik yazımı, içinde onu izlenebilir kılacak yapısal unsurlar barındırır ve “dramatik metin” ya da “oyun metni” olarak adlandırılır. Hikayenin dramatik olmayan, yani okuyucuya veya dinleyiciye ulaşmak üzere kurgulanan yazımı ise fabl, hikaye, öykü, roman, v.s. türleri içerisinde incelenir. Bu noktada bu metin türlerinden bahsedilirken de salt hikayenin kendisi değil, onun yazar tarafından kurgulanan bir tasarım içerisinde okuyucuya anlatılması kast edilmektedir. Bu nedenle yine tümel bir bakış açısı geliştirerek hikaye, öykü, roman v.b. türlerinin tamamı “anlatı metni” olarak adlandırılabilir.

Hikaye anlatıcısının sahnedeki varlığını inceleyebilmek için, öncelikle yukarıda bahsedilen “dramatik metin” ve “anlatı metni” ayrımı etraflıca incelenmelidir.



## **BÖLÜM 2**

### **DRAMATİK METİN – ANLATI METNİ AYRIMI**

Antik Yunan Dönemi'ne ait sözlü kültürün zamanla yazılı aktarımla sabitlenmesi, bu kültürün çift yönlü olarak okunabilirliğini de beraberinde getirmiştir. Bu çift yönlülük onu hem sözlü iletişimin bir parçası, hem de yazılı tarihin kaynağı haline getirir. Florance Dupont, yazının ve kuramın yerleşik hale geldiği Yunan kültürü ile bunun içerisindeki sözlü kültüre ilişkin şöyle bir saptamada bulunur:

“Bir bütün olarak bakıldığında, farklı biçimde olsalar bile, Homeros sonrası Yunan kültürü de Homeros dönemi Yunanistan'ı denli sözlü ve aynı derecede yazılı bir kültürdür. Burada her durumu ayrı ayrı ele almak gerekir, çünkü birçok yazı ve birçok sözlü biçim vardır, bu çoğulluk farklı simgesel işlevlere denk düşer.” (Dupont, 2001, s.18)

Dupont burada, Yunan kültürü içerisindeki geçişin kısa bir sürede gerçekleşmediğini ve bu kültürün sözlü ve yazılı ifadeyi eşzamanlı olarak kullanan bir kültürel devinim içerisinde kaldığını bilerek, ifadenin sözlü biçimi ile yazılı biçimini sahip olduğu simgesel işlevi ile beraber incelemek gerektiğini savunur.

İşte bu devinim dönemi, dramatik metin ile anlatı metinleri arasındaki ayrımların da ilk kez tartışılmasına ve kuramlaşmasına neden olur. Dolayısı ile bugünün anlatı metinleri ve dramatik metinleri arasındaki farklılıkların araştırılması, kaynağını Antik Yunan dönemi yazın ve edebiyatından almakla beraber, araştırma anlatı metinleri ile dramatik metinler arasındaki ayrımı bugünkü kullanım farklılıkları ile birlikte ele alacaktır.

Anlatı metni ile dramatik metin arasındaki farklılıkların incelenebilmesi için, öncelikle söz konusu terimlerin anlamsal karşılığını netleştirmek gerekmektedir. İngilizce'de “story” sözcüğü hikayenin kendisini imlerken onun okuyucuya yönelik yazımı için “narrative” kelimesi kullanılır ve bu kelimenin Türkçe'deki karşılığı “anlatı” sözcüğüdür. Buna bağlı olarak roman, öykü, hikaye gibi yazım türlerinin tamamı, “anlatıbilim” kapsamında incelenir. Hikaye anlatıcılığı ya da genel olarak anlatı tiyatrosu terimlerini kullandığımızda ise, onun sahnedeki tüm diğer araçları ile beraber – hikaye, karakter, eylem, mekan, ışık ve ses- üretilmiş bir “anlatılışını” kast ederiz.

Bu nedenle bu çalışma içerisinde sahne üzerindeki anlatı temsilleri ile hikayenin anlatısı incelenirken, hikaye, roman, v.b. metnlerinin tümü için “anlatı metni” terimi kullanılacaktır. Buna karşılık hikayenin sahne üzerinde kurgulanan anlatıcılığını kast edebilmek için de “anlatı temsili” terimi kullanılacak, bu sayede terimlerin anlamının bir kavram karmaşası üretmemesine çalışılacaktır.

Anlatı metni ile dramatik metin karşılaştırmasına dönecek olursak, iki metin yapısı arasında göze çarpan ilk fark elbette ki metinlerin hedeflediği iletişim şeklidir. Dramatik metin, ilk iletişimini yine okuyucu ile kurar, ancak hedeflenen iletişim şekli metnin bir oyun ile seyirciye sunulması ve dolayısı ile izlenebilir olmasıdır. Anlatı metni ise tamamen okuyucu ya da dinleyiciye yönelik olarak kurgulanır. Bu temel farklılık, hikaye anlatıcılığının sahnedeki varlığının araştırılmasında önemli bir veri oluşturabilir.

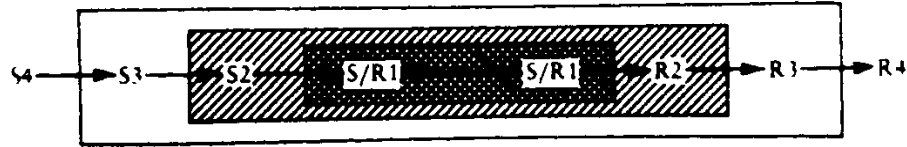
## **2.1. ANLATI METİNLERİ**

Anlatı metinleri, bir roman, hikaye ya da kısa öykü olarak karşımıza çıkabilir. Bu çalışma kapsamında tümel bir bakış açısı ile irdelenecek anlatı metnlerinin, dramatik metin ile karşılaştırmalı bir analizinin üretilmesine çalışılacaktır. Bu nedenle, öncelikle iki metin türünün kaynağı araştırılacaktır.

### **2.1.1. Anlatı Metninin Yapısal Unsurları**

Dramatik metin ile anlatı metni arasındaki ayrım ilk olarak, Platon’un “devlet” adlı yapıtında ve Aristoteles’in Poetika’sında tartışmaya açılmıştır. Platon, mimesis-diegesis karşıtlığını ele alır. Platon’a göre “diegesis” basitçe hikayenin kendisidir; burada ozanlar kendi adlarına konuşurlar ve bir başkasıymış gibi davranmazlar. “Mimesis”de ise ozanlar kendi yarattıkları karakterlerin ağzından konuşur ve onları metin düzleminde taklit ederler. (Dervişcemaloğlu, 2014, s.66) “Mimesis”in kullanımı ile üretilen yazın türü ise “tragedya” ya da “drama” olarak tanımlanır. Bu nedenle anlatı metni “diegesis” ile, dramatik metin ise “mimesis” ile ilişkilidir. Hem “mimesis” i hem “diegesis” i kapsayabilen bir üçüncü tür ise “epik” olarak adlandırılır. Aristoteles, Poetika adlı eserinde epik anlatım ile tragedya arasındaki farklılıklaşan ve benzeşen unsurları analiz etmiştir. Bu üçüncü tür bir sonraki bölümde detaylı olarak incelenecektir.

Shlomith Rimmon-Kenan'a göre hikaye, kendinden daha geniş bir kurgunun bir parçası olup, basitçe "yeniden üretilen bir dünyayı, o dünya içinde yaşayan karakterlerin ve olayların var olduğu farz edilen kurmaca bir "gerçekliği" işaret eder (Rimmon-Kenan, 1984, s.2). Bu gerçekliğin okuyucu ve dinleyiciye ulaşana kadar geçirdiği evreler ise Manfred Pfister tarafından şu şekilde şematize edilmiştir:



**Şekil 2.1. Anlatı metinleri metiniçi bildirişim sistemi şeması**

Bu model üzerinde her sembolün birer açıklaması vardır. S4 "gerçek yazar", S3 ise "ideal (ima edilen) yazar" olarak tanımlanır. Burada S4 hikayenin üreticisi olan gerçek yazardır. S3 ise hikayenin öznesi olan yazardır. S2, hikayenin kurgusal anlatıcısıdır. Bu kurgusal anlatıcı bir karakter olabileceği gibi yazarın kendisi de olabilir, anlatı birinci tekil şahıs ya da üçüncü tekil şahıs üzerinden şekillendirilebilir. S/R1, hikayenin birbiri ile diyalog içerisinde iletişim kuran karakterlerini temsil eder. R2, hikayenin kurgusal alıcısı, R3 ideal (ima edilen) alıcısı ve R4 hikayenin gerçek okuyucusudur. Şema üzerindeki koyu renkli alan hikayenin metin içi bildirişim sistemini, daha açık renkli alan hikayenin bağdaştırıcı bildirişim sistemini, beyaz tonda görülen alan ise hikayenin dışsal bildirişim sistemini oluşturmaktadır. (Pfister, 1993, s.3)

Buna göre bir hikayenin okuyucu ile kurmak istediği iletişim (ima edilen okuyucu), anlatının bir katmanını oluşturur. Bu katman içerisinde yazarın kendi perspektifinden anlattıklarının yanı sıra anlatım, hikaye içindeki karakterlerin ağızından da sürdürülebilir. Okuyucu, hikayenin kendisini yazarın aktardığı şekilde ve yazarın perspektifinden okurken, karakterlerin birbiri ile iletişimini kendi perspektifiyle ele alabilir. Bu nedenle karakterlerin birbiri ile olan iletişimi, hikayenin okura yönelik içsel iletişim sistemini oluşturmaktadır.

Özetle; bir hikaye, anlatılma şekli ile kendisine bir üst katman eklemekte ve bir hikaye okuyucuya bu katmanların bir topluluğu olarak ulaşmaktadır. Bu nedenle okuyucu salt hikaye ile değil, onun anlatılma şekli ile ilişkilendirir. Buradan bakıldığında, yazar da bir

hikaye anlatıcısıdır ve anlatı temsilinin kurgulanışında yazarın anlatı biçimi ile de ilgilenilmesi gerekir.

Walter Benjamin, anlatı metnlerinin okuyucu ile kurduğu iletişimin, hikaye anlatıcısının dinleyici ile kurduğu iletişimden daha “eksik” bir iletişim olduğunu savunur. O’na göre;

“Anlatıcı hikayesini deneyimden çekip alır, kendi deneyiminden ya da ona aktarılanlardan ve o da bunu kendisini dinleyenlerin deneyimi haline getirir. Romancı ise kendini tecrit etmiştir. Romanın doğduğu oda, en temel kaygılarından misal verip kendini ifade edemeyen, kimsenin akıl vermediği ve kimseye akıl akıl veremeyen, tek başına kalmış bireydir.” (Benjamin, 1993, s.81)

Benjamin burada, roman yazarının hikayesini karşılıklı etkileşimden yoksun bir ortamda anlattığını savunur. Romancının günümüzdeki bu konumu, onun hikaye anlatıcılığı fonksiyonunu iletişim açısından yitirdiğini gösterir. Bu nedenle hikaye anlatıcısının ürettiği ve aktardığı deneyime ortak olamaz, kendi kendine bir hikaye anlatır ve alıcısına doğrudan değil ancak dolaylı olarak ulaşır.

Bu saptama göz önünde bulundurulacak olursa, anlatı metnlerinin sahne üzerindeki temsili için; yazarın anlatıcılığını aktaran bir bakış açısı geliştirilmesi, ya da tam tersi anlatının, hikayenin yazılı düzlemdeki anlatısından bağımsız olarak değerlendirilmesi mümkün görünmektedir. Çünkü anlatının temsili, hikayeyi yazarın tek başına oturduğu odadan çıkaracak ve hikaye anlatıcısınıninkine benzer bir etkileşim alanına koyacaktır. Bu da hikayenin başka bir şekilde anlatılması anlamına gelecektir. Aynı zamanda temsilin kurgusunu yazarın anlatısını koruyarak oluşturmak da bir yöntemdir. Bu noktada temsil için kullanılacak anlatı metninin ele alınışı, doğal olarak sahneleme tercihleri özelinde farklılaşır.

### **2.1.2. Anlatı Metninde Zaman ve Mekan**

Anlatı metnlerinde zaman ve mekan, hikayedeki olay örgüsünün gelişimine göre oluşmakla beraber, kendi içerisinde öyküye hizmet eden bir süreklilik içerir. Manfred Pfister, hikaye anlatısı metnilerindeki zaman-mekan sürekliliğine ilişkin şunları söyler:

“Hikaye metninde, (...) zaman-mekan ilişkisindeki birçok unsur keyfi olarak ve çeşitli şekillerde yeniden düzenlenebilir, bu düzenlemeler anlatının kronolojisine, coğrafi konumlarına, mekandaki genişlemeye ve zamandaki daralmalara, ve olay yerinin sınırlandırılmasına göre üretilebilir.”(Pfister, 1993, s.5)

Buna göre anlatı metninde zaman ve mekan, hikayenin gidişatına göre okuyucunun imgesel dünyası içerisinde istediği şekilde var olabilir ve onu yönlendirebilir. Burada hikayenin örgüsü kronolojik bir zaman dilimi de içerse, zamanda geri dönüşler de üretse hikayenin zaman-mekan sürekliliği buna uyacak şekilde revize edilebilir. Kısacası zaman ve mekan, hikayedeki olay örgüsünü istenilen şekilde takip edebilir.

Zamanın mekanla olan ilişkisi ise bir bütünlük içerir. Okuyucu okuma eylemi sırasında, zamansal faktörlerle eşzamanlı olarak mekansal faktörleri de kendi hayal gücü içerisinde kurgulayabilir. Bahar Dervişcemaloğlu, anlatının mekanının bir dekordan fazlası olduğunu ve öyküdeki mekansal ilişkilerin “öykü dünyası” nı kavramamıza temel teşkil ettiğini” söyler. (Dervişcemaloğlu, 2014, s.175) Bununla anlatılmak istenen, anlatı içerisinde kurgulanan mekanların hikayenin gerekliliklerine göre özgürce değişebilir ve dönüşebilir oluşudur.

Bu özgürlük alanına hikaye anlatıcısının varlığı eklendiğinde, anlatıcının hikayenin mekanını ve zamanını kendi icrası ile somutlandığı ve temsil içerisindeki tutumunu buna göre şekillendirmesi gerektiği düşünülebilir.

## **2.2. DRAMATİK METİN**

Çalışmanın bu bölümünde ele alınan dramatik metinler, yine aynı başlıklar içerisinde araştırılacak ve anlatı metinleri ile karşılaştırmalı olarak analiz edilecektir. Bu noktada dramatik metin yapısı geleneksel tiyatronun temel metinsel kaynağı olduğu için, anlatı metinleri ile arasındaki farklılıklar hikaye anlatıcılığının temsil içerisindeki güncel konumunun da tartışmaya açılmasını sağlayacaktır.

### **2.2.1. Dramatik Metnin Yapısal Unsurları**

Dramatik metnin bugüne kadar gelen temel yapısı ilk olarak Aristoteles tarafından etraflıca tanımlanmıştır. Aristoteles'e göre tragedya içindeki öykü, “bir eylemin taklidi” dir. Bu öyküdeki en önemli unsur ise, “olayların birbirine uygun bir şekilde bağlanması”dır. Bu bağlantı iyi kurgulanamazsa karakterlerin ve onların eylemlerinin

sahnedeki temsili inandırıcı olmayacaktır. Bu noktada Aristoteles'in dramatik yapının kurgulanışı için öncelikle hikayenin eylemle temsil edilebilecek şekilde kurgulanması gerekliliğini vurguladığını düşünebiliriz. Aristoteles'e göre "Ozanın ödevi gerçekten olan şeyi değil, tersine olabilir olan şeyi, yani olasılık ya da zorunluluk yasalarına göre olanaklı olan şeyi anlatmaktır." Çünkü "olabilir olan aynı zamanda inanılır olan"dır. (Aristoteles, 2012, ss.30-31)

Bunun yanında tragedya ozanının öyküsünde zamansal tutarlılık yer almalıdır. Aristoteles'e göre "Öykünün, anımsama gücünün kolayca saklayabileceği belirli bir uzunluğu olmalıdır. (...) En uygun uzunluk ise, bir eylemin olasılık ya da zorunluluk yasalarına göre nasıl geliştiğini, felaketten mutluluğa ya da mutluluktan felakete geçişin nasıl oluştuğunu içine aldığı olaylar çerçevesi içinde gösterebilen uzunluktur"(Aristoteles, 2012, s.28).

Buna ek olarak Aristoteles, peripetie (baht dönüşleri) ve anagnorisis (tanınma) kavramlarından bahseder. (Aristoteles, 2012, s.25) Bunlar, öykünün ve tragedyanın en etkili iki aracıdır.

Kısacası Aristoteles'e göre dramatik metinde hikaye, belirli bir başı ve sonu olan, olayların olasılık ve zorunluluk yasalarına göre tutarlı bir şekilde birbirine bağlanabildiği ve bunu seyircinin anımsayabileceği bir zaman dilimi içerisinde sunabildiği bir çerçeve içerisinde kurgulanmalıdır.

Aristoteles'in açıkladığı bu çerçeve, hikayenin dramatik anlatı içerisine nasıl yerleştirilmesi gerektiğini anlatır. Dramatik temsilde hikaye, seyretme eylemine izin verecek bir biçim içerisinde var olmalıdır. Sevda Şener, dramatik metin içerisindeki olay örgüsünü şu şekilde ele alır:

Drama özgü olanın kullanılmasında bir dizge içinde beş asal öge yer alır:insan (oyun kişisi), özel bir durum (oyun kişisini tepki göstermeye zorlayan durum), eylem(tavır, tutum hatta eylemsiz kalma çeşitlemeleriyle), sonuç(eylemin sonunda ortaya çıkan yeni durum), karar(anlamalı, düşündürücü, heyecan uyandırıcı insanlık gerçeği). Bu dizge klasik dram yapısı için de, epik dram yapısı için de, modern ve modern sonrası dram yapısı için de geçerlidir. (Şener, 2016, ss.38-39)

Şener'in bahsettiği bu dizge, modern ve modern sonrası dönemi de kapsamakla beraber dramatik yapıyı Aristoteles'in aktardığı unsurları ile birlikte ele alır. Burada da tıpkı Aristoteles'in saptamasında olduğu gibi, dramatik metnin sahne üzerindeki gerçekleştiricisi eylemdir. Metin, yapısal olarak bir eylemler dizgesi üretecek şekilde

oluşturulmalıdır. Eylem ve hatta eylemsizlik de aynı dizge içerisinde ve dramanın kurduğu dünyaya ait bir neden-sonuç ilişkisi içerisinde ele alınmalıdır. Dram sanatının gerçeklikten bir anlam üretmesi ancak bu yolla mümkün olmuştur.

Buna karşın dramatik metinde üretilen anlam sadece metnin okunmasıyla değil, aynı zamanda sahnede temsil edilmesi ile amacına ulaşmayı hedeflemektedir. Bu noktada oyun metninin bir okuyucu ve bir seyirci ile karşılaşma anı, tamamen farklı deneyimler üretir. Keir Elam, bu konuda şöyle bir saptamada bulunur:

Bir dramatik metni okuyan kişi ile onun temsilini izleyen kişinin dramatik yapıyı aynı şekilde algıladığı ya da o dünyayı zihninde aynı şekilde kurduğu düşünülmemelidir.(...) Okuyucu, dramatik bağlamı kendi hayal gücü içerisinde, sakince ve gerçek olmak zorunda olmayan bir biçim içerisinde üretebilir. Seyirci ise içinde bulunduğu anın sınırlı zamanı içindeki görsel ve işitsel işaretleri, spontan ve ard arda gelen şekli ile hayalgücüne işlemek durumundadır. (Elam, 2002, s.88)

Elam burada, bir dramatik metnin yazılma şekli ne olursa olsun, ayrıntılar ve eylemler dramatik metin içerisinde ne kadar detaylı tanımlanmış olursa olsun bir okuyucunun imgesel dünyası ile bir seyircinin o anki görsel referansları arasında önemli farklılıklar bulunduğunu vurgulamıştır. İşte bu farklılıklar, anlatı metni ile oyun metni arasındaki temel ayrımın bir karşılığıdır.

Manfred Pfister'in dramatik metnin alıcısı ile kurduğu ilişkiyi, anlatı metninin okuyucu ile kurduğu ilişki ile kıyaslayarak ürettiği şematizasyon bu noktada önemli bir veri oluşturur.



Şekil 2.2. Dramatik metin, metin içi bildirişim sistemi şeması

Bu şema, dramatik metnin hikaye anlatısından farklılaşan iletişim şeklini gösterir. Hikaye anlatısı içinde açık renkle tasvir edilen ve bağdaştırıcı iletişim sistemin birer unsuru olarak çalışan S2 ve R2, burada elenmiştir. (Pfister, 1993, s.4) Bunun sebebi, dramatik metnin sözsüz anlatım ile de alıcısına ulaşabiliyor olmasıdır. Burada sözsüz anlatım ile kastedilen elbette ki yazılı metnin sahne üzerindeki eylemsel karşılığını ifade eden oyun ve oyuncularlardır. Aynı zamanda hikaye anlatısının iletişimdeki fonksiyonu,

metin içi bildirişim sistemine (karakterler arasındaki diyaloglara) transfer edilebilmektedir.

Pfister'in anlatı metni ve dramatik metin arasındaki farklılıkları açık eden bu iki Őemasındaki en önemli unsurun, dramatik metin içerisindeki sözsüz iletişim olanakları olduğu düşünölebilir. Bu sözsüz iletişim olanaklarının metin içerisindeki eylemselliğe referans verdiği söylenebilir. Çünkü metin içerisindeki tüm çatışma ve uzlaşmalar, sahnedeki oyuncunun varlığı ile açık edilir. Örneğin bir karakterin öfkeli görünüşü, seyirciyi oyunun bir sonraki hamlesi için hazırlayan bir sözsüz iletişim zemini üretir. Bu nedenle dramatik metin, anlatı metnine kıyasla daha fazla eylem üretebilmek durumundadır. Bu eylemselleşme için ise dramatik metinde anlatı metninden farklı olarak sözsüz iletişime yol açacak bazı unsurlar bulunur. Bu unsurlardan biri de, olay örgüsünün karakterler aracılığı ile aktarılışını sağlayan “boşluklar” olabilir. Bu boşluklar hikayenin olay örgüsünü birbirine tutarlı bir Şekilde bağlanan “şimdiki zaman”lar olarak somutlayan, bu yolla onun şimdiki zamanda eylemselleşmesinin yolunu açan ve bu sayede izleği takip edilebilir kılan metinsel bir unsur olarak tanımlanabilir.

Özetle; dramatik metin seyredilmek üzere oluşturulur ve kendini sahne üzerindeki oyunun ve oyuncunun varlığı ile gerçekleştirir. Bunu yapabilmek için de tutarlı bir olay örgüsü (hikaye) içerisinde ve onun eylemselleşmesini mümkün kılacak Şekilde düzenlenir.Yapısal açıdan ise içinde bulunduğu zaman ve mekandan ayrı olarak düşünölemez.

### **2.2.2. Dramatik Metinde Zaman ve Mekan**

Dramatik metinde zaman, eylemin içine tutarlı bir Şekilde yerleşebileceği bir sınırlılık içerir. Bunun nedeni ise dramatik metnin sahne üzerindeki “şimdi” yi temsil etmek üzere yazılmasıdır. Oyun metni, sahne üzerinde temsil edilebilmesi için belirli olayları doğuracak eylemlerin içinde meydana geldiği zamansal bir yapı üretmek durumundadır. Bu zamansal yapının ise dramatik aksiyonu üretecek Şekilde oluşturulması beklenir. Alman eleştirmen Peter Szondi dramatik aksiyonun sahne üzerindeki zamanı ile ilgili Şöyle der:



(...)dramatik aksiyon her zaman şimdiki zamanda yer alır. Bu zamanın bir sabiti yoktur, basitçe drama içinde yer alan belirli bir bölümün göstergesidir sadece. Şimdiki zaman geçer ve geçmiş zamana dönüşür, fakat aslında sona eren şimdiki zamanı ifade eder. Şimdiki zaman (şu an) bir tez üretir, ve antitez olarak yeni ve farklı bir şimdiki zaman oluşturur. Dramadaki zaman akışı, kesin bir şekilde ard arda gelen “şimdiki zaman” ların birbirini izlemesidir. (Elam, 2002, s.106)

Buna bağlı olarak, dramatik metnin de sahne üzerindeki “şimdiki zaman”ları var etmek üzere kurgulandığı düşünülebilir. Bu nedenle dramatik metnin zamanının, bir hikaye içerisindeki “şimdiki zaman”ların bir toplamı olduğu ve bu şimdiki zamanın yazar tarafından seçilen, ard arda gelişi ile hikayenin tutarlı bir aktarımını üreten bir bütüne ulaşması gerektiği söylenebilir. Dramatik metnin zamansal açıdan bu şekilde düzenlenişi yine okunmak yolu ile değil temsil edilmek yolu ile alıcısına ulaşmasından kaynaklanmakla beraber, zamanın bu şekilde kullanımı dramatik metin ile anlatı metni arasındaki önemli ayrımlardan biridir.

Dramatik metnin mekanı da zamanına benzer bir yapıdadır. Zamansal açıdan seçilmiş anların mekansal ifadesi de bu seçimlere bağlı olarak şekillenir. Burada dramatik metin, içerdiği hikayenin mekansal unsurları ile birlikte bu unsurlar arasındaki bağlantıyı da temsil etmek üzere hazırlanır. Manfred Pfister, dramatik metnin mekanının temsil ile ilişkisi hakkında şunu söyler:

Sahne ve onu çevreleyen seyir alanından oluşan gerçek mekan (tiyatro); hikayenin katmanlarını ortaya çıkaran kurgusal dünyanın iç mekanı olarak ele alınır. Hikayenin kurgusal zamanının gösterimi performansçılarının ve seyircilerin gerçek zamanının gösterimine karşılık gelmekte iken; öykünün kurgusal ve geçici gösterimi, performansçının ve alıcının (seyircinin) gerçek ve geçici gösterimine karşılık gelir. Her ne kadar bu iki katman üzerindeki şimdiki zamanların ikisi de özdeş olsa da sahne, bizi seyirci ve aktörleri içeren “şimdi ve burada” olma hali ile hikaye karakterlerinin kurgusal “şimdi ve burada” olma hali arasında bir kafa karışıklığına sürüklememelidir. (Pfister, 1993, s.246)

Burada anlatılmak istenen, sahne üzerindeki mekansal kurgunun şimdiki zamanda var oluşu ile seyircinin de içinde yer aldığı gerçek mekan ve zaman arasında bir bağıntı bulunduğu ve dramatik temsil üretilirken bu bağıntının göz önünde bulundurulması gerekliliğidir. Buna göre dramatik metin de bu “şimdi ve burada olma hali”ne yönelik olarak düzenlenir. Dramatik metinde temsil edilmek üzere ima edilen kurgusal iç mekan, onun seyredilme yolu ile aktarıldığı gerçek iç mekandan ve onun özelliklerinden bağımsız olarak düşünülmemelidir. Örneğin bir ormanda geçen bir oyun metni üretilirken, bu mekanın sahnedeki temsili ve kullanımı ile ilgili de bir kurgu geliştirilmesi gerekir. Aksi takdirde oyunun kurgusal olarak ormanda geçmesi, gerçek

mekan olan sahne üzerinde geçersiz kalacak ve içindeki eylemleri de anlamsızlaştıracaktır.

Kısacası dramatik metnin oluşturulması ve düzenlenmesinde, dramanın anlatması istenen hikayenin sahne üzerinde oluşmasını, gelişmesini ve sonlanmasını sağlayacak eylemsel, zamansal ve mekansal bir bütünlük yer almalı ve bu bütünlük seyirci tarafından takip edilebilir olmalıdır. Dramatik metin bu açıdan bakıldığında bir hikayenin birbirine bağlanan olay örgüsünü oluştururken, hikayenin kendisinden ayrı olarak sadece temsil anında sahne üzerinde gerçekleştiğinde anlamlı hale gelebilecek zamansal ve mekansal bazı boşluklara sahiptir ve seyirci bu boşlukları kendi hayal gücü ile anlamlı bir bütün olarak okuyabilir diyebiliriz.

### **2.3. ANLATI METNİ – DRAMATİK METİN KARŞILAŞTIRMASI**

Anlatı metni, hikayeyi aktaran yazar tarafından anlatılır ve basitçe bir olaylar dizisi olmaktan çok daha fazla katman içerir. Bu katmanlar yazar tarafından oluşturulan, anlatının karakterleri ve anlatıcılarıdır. Dramatik metin ise bir hikayenin sahnede temsil edilmek üzere kurgulanan ve şimdiki zamanda geçen eylem ve aksiyonlarını geçmiş zamanda üreterek eylemselleşmeye yol açacak şekilde oluşturulur.

Anlatı metninin okuyucuya yönelik olarak yazılması durumu, onun zamansal ve mekansal açıdan özgürleşmesini sağlar. Örneğin bir hikayede anlatı gerçekte varılmayan mekanlarda geçebilir, ya da tek bir cümle ile mekan istenilen şekilde değiştirilebilir. Zaman ise düzgün bir şekilde ilerlemek zorunda değildir, geçmiş zamana geri dönüşler (flashback) ya da hızlı ve ani zamansal atlayışlar mümkündür. Buna karşın dramatik metinde, zaman ve mekan bir temsil üretebilmek üzere tasarlanır ve hikayenin dünyası, temsilin koşullarına hizmet etmek üzere düzenlenir. Burada dramatik metindeki zamansal ve mekansal koşullar çağdaş temsil biçimleri içerisinde sahnedeki insan bedeninin varlığı ile somutlanırken temsilin bir dizi yeni formunu üretebilmektedir. Buna karşın, anlatı metinleri temsilin biçiminden ve somutlanma gerekliliğinden bağımsız olarak düzenlenebilir ve bu nedenle gerçekliği anlatı düzleminde özgürce kurgulayabilir.

Bu noktada hikaye anlatıcılığı, anlatı metnin görece özgür zemini kullanabiliyor oluşuyla temsile farklılık kazandırabilir. Bir hikaye anlatıcısının sahne üzerinde “orman” olarak tanımladığı ve dramatik aksiyonunu buna göre şekillendirdiği mekan, anlatı süresince orman olarak algılanabilir. Anlatıcının görsel dünyası dördüncü duvarı kaldırdığı için, seyirci o sırada o mekanın bir ormana benzeyip benzemediğini sorgulamak yerine anlatının kendisi ile ilgilenir. Bu nedenle hikaye anlatıcısının sahne üzerinde zamansal ve mekansal açıdan daha özgür olduğu söylenebilir. Seyirci ile kurduğu iletişim ise yönlendirmeye ve yönlendirilmeye açık alan bırakarak ortak bir paylaşım zemini yaratır.

Ancak hikaye anlatıcısının sahnedeki varlığının bir masal gecesini etkinliğinden ayırd edilebilmesi için; anlatının dramaturjisi, aksiyonu, sesi ve ritmi ile ilgilenilmelidir. Bu yapılmaz ise seyirci sahne üzerindeki anlatıcılığı izlemekle değil dinlemekle sınırlanacak ve anlatı, bir tiyatro yapıtı olarak algılanamayacaktır.

İşte tam da bu noktada, hikaye anlatıcısının sahnedeki varlığı ile ilgili üretilmiş kuramsal çalışmalar mercek altına alınmalıdır.

## BÖLÜM 3

### BİR SAHNELEME TERCİHİ OLARAK HİKAYE ANLATICILIĞI

Bu bölümde, hikaye anlatıcılığının denenmiş kuramsal ve pratik yaklaşımlarının bir araştırması yapılacaktır. Buna bağlı olarak “Epik Tiyatro” kuramı ve hikaye anlatıcılığının sahnedeki temsili ile ilgili yapılan farklı çalışmalar incelenecektir. Anlatı temsili sahne üzerindeki tüm araçları ile birlikte araştırılacak ve genel bir çerçeve oluşturulmaya çalışılacaktır. Bu yolla, hikaye anlatıcısının günümüzde temsil içerisinde kapladığı yerin anlaşılabilir hale gelmesi amaçlanmaktadır.

#### 3.1. EPİK METİN VE HİKAYE ANLATICISI

Platon’un “devlet” adlı yapıtında incelediği “mimesis” ve diegesis” ayrımları, bir önceki bölümde açıklandığı üzere dramatik ve anlatsal olan arasındaki ayrımı inceler. Hem “mimesis” hem de “diegesis”i aynı anda içeren yazım türü ise “epik anlatım” olarak adlandırılır. Platon dramayı söylemin dolaylı bir aktarımı, anlatıyı ise söylemin doğrudan bir aktarımı olarak nitelendirirken epik yazımın bunların ikisinin bir karışımından oluştuğunu belirtir ve epik destanı “söylemin yer yer doğrudan, yer yer de dolaylı bir aktarım biçimi” olarak tanımlar. (Platon,2005, s.318) Buna göre epik anlatım, hikaye anlatıcısının bir temsil içerisindeki varlığının tanımına da katkıda bulunabilir. Hikaye anlatıcısının sahnedeki varlığı, bir tiyatro yapıtı içerisinde anlatsal ve dramatik iletişim şekillerini aynı anda kullanabiliyor oluşu ile “epik anlatım” olarak adlandırılabilir.

Aristoteles ise Poetika’da tragedyanın epik şiirden üstün olduğunu savunur. Tragedyanın (ve dramatik olanın) sahnede oynanmadan, yalnızca metni ile de epik şiirin etkisini üretebileceğini belirtir. Bu görüşünü şu şekilde açıklar:

“Tragedya epos’a üstündür, çünkü tragedya, epik şiirin sahip olduğu her şeye sahiptir; (..) müzik ve dekorasyonla da çok canlı bir hoşlanma duygusu yaratır. Tragedya bu etkiyi hem metniyle, hem de eserin sahnede oynanmasıyla elde eder.” (Aristoteles, 2012, s.85)

Aristoteles'e göre "tragedya"nın "epos"a üstünlüğünün nedeni, en çok anlatının eylemselleşerek de var olabilmesinde yatar. Bu açıdan bakıldığında dramatik olanın temsil yolu ile aktarılabilme özelliği bir artı değer olarak görünür. Ancak 20.yy'da Brecht'in Epik Tiyatro'su, bu görüşe kendi kuramsal çerçevesi içinde karşı çıkar.

### **3.1.1. Epik Tiyatro ve Brecht'in Anlatıcısı**

Bertolt Brecht, 1898-1956 yılları arasında, yani I. ve II. Dünya Savaşları'nın yıkım ve sefaletinin en etkili şekilde yaşandığı yıllarda yaşamış bir yazar, şair ve tiyatro yönetmenidir. Kendisi burjuva bir ailede, içinde yaşadığı çağa göre kısmen avantajlı bir konumda büyütülmüş olsa da Brecht'in içinde yaşadığı dünya ile ilgili farkındalığı onun politik görüşünü biçimlendirmiş ve çalışmalarına yön veren ana etmen olarak varlık bulmuştur.

Brecht, insanın kişiliği ve karakterinin değişen dış dünyanın koşullarından etkilendiğini ve buna göre biçimlendiğini düşünür. Gençlik döneminin I.Dünya Savaşı'nın hemen sonrasına gelişi ve II.Dünya Savaşı'na olan tanıklığı bunda bir etmendir. Kendi dönemi içindeki sosyalist ve komünist hareketleri ve işçi sınıfının mücadelesini önemseyerek inceleyen Brecht, Karl Marx'ın tanımladığı yeni dünya düzeni ve bunun getirdiği yeni insan tipolojisi ile özellikle ilgilenmiş, ve tıpkı Marx gibi insanın çevresi ile değişip dönüşebilen ve çevresini değiştirip dönüştürebilen bir varlık olduğunu savunmuştur. Bu görüşlerinin karşılığını ise kendi tiyatro biçimine uygulamış ve "Epik Tiyatro" adını verdiği biçim ve üslubu içerisinde kuramsallaştırmıştır.

Özdemir Nutku, Brecht'in başkaldırısının çift taraflı olduğunu söyler. Buna göre Brecht "dışta iki yüzlülüğe, pintiliğe, burjuva düzeninin adaletsizliğine; içte ise evrendeki düzensizliğe, insan ruhunun keşmekeşliğine karşıydı". Bu nedenle "Brecht'in toplumsal (dışadönük) başkaldırısı nesnel, etkin ve gerçekçidir; ama onun bireysel (içedönük) başkaldırısı öznel, edilgen, çaresiz ve romantiktir" (Nutku, 2007, s.37).

Brecht'in yaşadığı çağ içerisindeki tiyatro anlayışında bugün klasik dramatik yapı olarak adlandırdığımız Aristotelyen icra sanatı hakimdi. Brecht ise Aristotelyen icranın seyirciyi duygulandırmak yolu ile gerçeklerden kopardığını ve düşünce ile

sorgulamadan uzaklaştırdığını düşünüyordu. Brecht'in dünya görüşüne göre insan değişme ve değiştirme potansiyeline sahip bir varlıkken, bunun tiyatro sahnesinde de görülebilir, konuşulabilir ve tartışılabilir olması gerekliydi.

Buna yönelik olarak başlattığı çalışmalarında Brecht kendi dönemi içerisindeki tiyatral eğilimleri ve kuramları, ve Stanislavski'yi özellikle incelemiştir. Bununla beraber Piscator'un epik yaklaşımından, Pirandello'nun karakterlerinden, Çin Tiyatrosu'nun göstermecî yaklaşımından da etkilenir ve tümünü kendi görüşü çerçevesinde yorumlayarak ele alır.

Buna bağlı olarak geliştirdiği “yabancılaştırma” kuramı, Marx'ın yabancılaşma kavramının sahne üzerindeki bir yansımasıdır diyebiliriz. Marx'a göre yeni toplumda işçi sınıfı, sanayileşmenin gölgesi altında kendi emeği ile ürettiği ürünün alıcısı olamayıp, kendi üretimiyle ilişkilenemeyen bir başka hayat sürmekte ve dolayısı ile kendi emeğine yabancılaşmaktadır. Brecht'in tiyatrosu içerisindeki oyuncular ise bu yeni insan tipolojisine benzer şekilde, oynadıkları karaktere bir mesafe koyar, karakterin gözlemcisi ve eleştirmeni olur ve oyunun hikayesini pratik ve tarihsel gerçekliğinden kopmadan anlatır. Oyuncunun icrasının bu şekilde kullanımı, Brecht'in hikaye anlatıcısını neden sahneye çıkardığını açıklar. Çünkü hikaye anlatıcısı, dramatik yapının seyirci ile kurduğu ilişkideki dördüncü duvarı kaldırır, seyirciyle açıkça bir etkileşime girer ve karakterinin içine saklanmaksızın onu kullanabilir. Bu yolla, sahne üzerinde insan doğasını tüm çelişkileri ile açık edebilecek bir potansiyele kavuşur ve Brecht'in toplumsal bilinç ile kendi varlık bilinci arasında sıkışmış insanını anlatabilen bir ifadesi olur.

Brecht, anlatıcının sahne üzerindeki varlığını bir köşebaşında oluşması mümkün olan gerçek bir olay örnekleme ile anlatır. Buna göre epik tiyatrosunun temeli, bir kazaya tanık olan birinin kazanın nasıl meydana geldiğini bir köşebaşında insanlara anlatmasına benzeyen bir mantıktan hareketle oluşturulmuştur. Böylesi bir durumda anlatıcı, tanıklık ettiği kazayı anlatırken olan biteni içselleştirmez ancak anlatıyı dinleyenler kazanın nedeni ve sonuçlarıyla ilgili bir yargı edinirler. Brecht “Epik Tiyatro” adlı eserinde, anlatıcının seyirci ile kurduğu iletişimi şu şekilde açıklar:

“Köşebaşı anlatıcısı, şu iki durumu göz önünde tutar hep: Kendisi anlatıcı olarak doğal davranmaktan ayrılmadığı gibi, anlattığı kişiyi de doğal davranışlarıyla vermeye çalışır.

Kendisinin anlatılan değil, anlatan kişi olduğunu unutmaz hiç, unutulmasına da izin vermez.”(Brecht, 2011, ss.6-7).

Bu iletişim ile Brecht, seyirciyi sahne üzerindeki karakterler ile özdeşleştiren ve duygulandıran dramatik etkiye karşı, seyircinin duygulanımdan uzaklaşarak akıl yürütmesini, şaşırmasını ve temsil içerisinde üretilen aksiyona dair bir yargı geliştirmesini sağlayacak bir tiyatro kuramı geliştirmiştir. Anlatıcı-oyuncunun karakteri ile arasına bir mesafe koyması, oyuncunun sahne üzerinde bir yaşantı üretmek üzere bir karaktere bürünmesini değil o karakter hakkında konuşabilmesini sağlar. Oyuncu, seyirci ile doğrudan bir iletişim kurar ve seyircinin sahnede olan bitene kendini kaptırması engellenir. Brecht, bir dramatik oyunun seyircisi ile bir epik tiyatro seyircisi arasındaki farklılıklar için şöyle bir saptamada bulunur:

Dramatik tiyatro seyircisi şöyle der: “Evet, bunu ben de yaşadım. – Ben de böyleyim. – Eh, doğal bir şey. –Ve hep böyle olacak bu. –Adamın durumu yürekler acısı, zavallı için çıkar yol yok. –Sanat buna derler işte:Herşey ne kadar da doğal! – Ağlayanla ağlıyor, gülenle gülüyor insan!

Epik Tiyatro seyircisi ise şöyle söyler: “Bak, bunu düşünmemiştim işte! – Ama öyle de yapar mı adam! – Çok garip, çok garip, inanılır gibi değil! – Ee, yeter artık! – Adamın durumu yürekler acısı, bir çıkar yol var, göremiyor. Sanat buna derler işte: Her şey ne kadar da şaşırtıcı! –Ağlayanın durumuna gülüyor, gülenin durumuna ağlıyor insan. (Brecht, 2011, s.29)

Kendi açıklaması ile Brecht’in sahne üzerinde yaratmak istediği etki tam olarak böyle bir şeydir. İnsan çelişkili bir varlıktır ve bu çelişkilerin sahne üzerinde açık edilebilmesi gerekir. Hikaye anlatıcısının hikayesi ile kurabildiği mesafe de insanı iyi ve kötü tüm tuhaflıkları ile birlikte ele almasını, görmesini ve göstermesini sağlar.

Walter Benjamin’e göre Brecht’in epik tiyatrosunda;

“İzleyicinin ilgisine iki şey sunulur: Birincisi, sahnede gösterilen olaylardır ve bunlar öyle olmalıdır ki, belirli can alıcı noktalarda izleyicinin kendi deneyimleriyle denetlenebilsinler. İkincisi de yapımdır, bu da sanatsal donanım ve düzen açısından saydam olmalıdır.”(Benjamin, 2014, s.28)

Buna göre Brecht’in epik tiyatrosu, seyircinin bilincini ele geçirmek ve yönetmek istemez, seyircinin kendi bilincini kullanarak sahne üzerindeki gerçekliğe müdahil olmasına çalışır. Hikaye anlatıcısının kendi bilinci ile hikayenin karakterlerinin bilinci arasında kurduğu ilişkiyi seyircinin algılamasına, şaşırmasına ve yargılamasına izin verir.

Bu nedenle, bir epik oyuncu da en az seyirci kadar kendi bilincinin ve sahne üzerindeki benliğinin farkında olmalıdır. Bu farkındalık, onun rol kişisi ile kurduğu iletişimi dramatik oyunculuktaki oyuncu- rol kişisi iletişiminden tamamen koparır ve anlatının özgürleşen alanına dahil eder. Brecht oyuncunun bu yeni durumunu şöyle tarif eder:

Oyuncu, sahnede kendisi değil de, kurgulanan karakter varmış gibi yaparak izleyiciyi aldatmamalıdır; bunun gibi, sahnede olup bitenlerin önceden çalışılmadığı, her şeyin ilk kez ve yalnızca bir defaya özgü olup bittiği izlenimini uyandırarak da aldatmacaya gitmemelidir.(..) Oyuncu, canlandırdığı karakterin öyküsünü canlı bir betimleme aracılığıyla anlatır, ondan daha çok şey bilir, gerek ‘şimdi’ yi, gerekse ‘burada’ yı oyunun kurallarının olası kıldığı bir kurmaca niteliğiyle ortaya koymayıp dünden ve başka bir yerden ayırır; böylece de olayların birbirine bağlantısı görünür kılınabilir. (Brecht, 2005, s.50)

Brecht, burada sahne üzerindeki klasik dramatik temsil biçimlerini açıkça aldatmaca olarak görür. Aslında olmadığı bir yerde, olmadığı bir zamanda ve gerçekten bulunmadığı koşullar içerisindeymiş gibi davranan karakter oyuncusunu sahneden indirir. Bunun yerine anlatıcı-oyuncunun sahnede olduğu ve seyirciye hitap ettiği gerçeğini, bu gerçeğin içindeyken sahne üzerinde temsil ettiği “şimdi” ve “burada” olma halinin onda yarattığı özgür alanı kullanır.

Brecht, sahne üzerindeki eylemselliği akışkan ve birbirini takip edecek şekilde değil, tam tersine eylemi kesintiye uğratacak şekilde kurgular. Bu kurgu içerisinde “gestus” adını verdiği tavır, jest ve mimikleri “alıntılama”ya çalışır. Çünkü O’na göre “insan psikolojisi ancak taktik, yani “tavrı getiren hareket” ile iyi anlaşılabilir. Çünkü duygular, düşünceler ve ruh durumları ancak bilinçaltı psikolojisini verir, ama taktik, kafanın ve bedeninin amaca uygun olarak etkin çalışmasını sağlar”. (Nutku; 2007, s.112) “Gestus” un bu şekilde kullanımının, aynı zamanda anlatının seyirci ile kurduğu sözsüz iletişim zeminini güçlendiren bir etkiye sahip olduğunu düşünebiliriz.

Yabancılaştırma, gestus ve anlatının bu kullanımları, anlatıcının karakteri ile, karakterin seyirci ile ve seyircinin karakter ile kurduğu ilişkinin bir diyalektiğini üretir. Buna göre epik tiyatrodaki;

“Oyuncu hem bir olayı, hem de kendini seğilemek zorundadır. Doğal olarak olayı kendini göstererek, kendini de olayı göstererek sergiler. Her ne kadar bu iki görev çakışır da, bu çakışma hiçbir zaman aralarındaki çelişkiyi (farkı) silecek boyutlara varmamalıdır.” (Benjamin, 2014, s.25)



Bu açıklamadan da anlaşılacağı gibi epik tiyatrodaki oyuncu, kendisi-karakteri ve anlatıcısı ile arasındaki mesafeyi korumaktan asla vazgeçmemelidir. Bu mesafenin varlığı, onun eleştirel gözünün oluşmasını sağlar. Bu nedenle bu tiyatro içerisindeki oyuncunun da bu gözlem seviyesinde bir farkındalığa sahip olması ve bilgiyi kullanabilir bir performans üretmesi gerektiği söylenebilir. Bu nedenle de hikaye anlatıcısının anlattığı hikayeden etkilenebilme, bu etkiyi dışa vurabilme ve bu etkiyi gözlemleyen kendi gözünü de eleştirel bir biçimde kullanabilme fonksiyonlarının tümünü birden kullanabilmesi gerekir.

Michael Wilson “Hikaye Anlatıcılığı ve Tiyatro” adlı eserinde Brecht’in anlatıcısı için şunları söyler:

“Brecht’e göre, hikaye anlatıcılığı “tiyatral performans”ın kalbinde yer alır ve hikayenin kendisi en başından beri “tiyatro” nun varlığını oluşturan en mühim araçtır. Hikayenin içindeki tüm olay ve etkinliklerin bedensel var oluşunu kurgulayan bir bütün, seyircinin eğlencesini oluşturan iletişim ve etkileşimin kapsayıcısıdır.”(Wilson, 2006, s.53)

Tüm bunlara göre denilebilir ki Brecht, hikaye anlatıcısını sahneye çıkarırken bunu kendi dünya görüşüne göre olması gereken ya da istenen toplumsal yeterliliği, temsil sanatı içerisinde görünebilir ve anlaşılabilir kılmak adına da üretir. Hikaye anlatıcısının varlığını kendi geleneksel kipi içerisinde kullanmak yerine onun gündelik hayat içerisinde var olan halini, yani köşebaşı anlatıcısını kullanır. Bu köşebaşı anlatıcısı, tüm jest, tavır ve tutumu ile sahnede o günün gerçekliğini tartışmanın ve oluşturmanın bir aracı haline gelebildiği gibi, o günün toplumsal meselelerinin kavranmasını sağlayacak bir çözüm de üretebilir. Ve böylelikle sahne üzerindeki insan(lar), içinde buldukları dünyanın çelişkileri ile kendi çelişkilerini sahne üzerinde görebilir, gösterebilir ve sahne üzerindeki gerçekliğin değiştirilip dönüştürülebilir oluşu dünya üzerindeki gerçekliğin de değiştirilip dönüştürülebilir oluşuna vurgu yapar.

Tüm bu nedenlerle Brecht’in anlatıcısı, hikaye anlatıcısının temsil sanatı içerisindeki konumunu kavramsallaştırarak, kendine özgü bir biçim içerisinde yeniden var etmiştir diyebiliriz. Bu biçim hikaye anlatıcısının geleneksel varlık kipini sahneye taşıırken onu kendi amaçları doğrultusunda yeniden şekillendirerek, hikaye anlatıcısının temsil biçimini Epik Tiyatro’ya özgü bir şekilde yorumlamıştır.

### 3.1.2 Epik Anlatım ve Günümüz Anlatıcısı

Brecht'in epik tiyatrosunu kendi kuramsal çerçevesi içerisinde bir kenara ayırırsak genel olarak epik metinlerin, dramatik ve anlatısal unsurları aynı anda barındırabiliyor oluşu ile bir anlatı temsilinin kurgulanmasında gereken zemini oluşturduğu söylenebilir. Bu nedenle hikaye anlatıcısı kipinin sahneye çıkarılması ile kurgulanan anlatı temsilleri de “epik anlatım” çerçevesi içerisinde değerlendirilebilir.

Bugün hikaye anlatıcılığının sahnedeki temsili adına üretilen diğer örneklerle ve günümüzdeki kullanım şekillerine baktığımızda, hikaye anlatıcısı kipinin Brecht'in tiyatrosundan çok farklı şekillerde kullanıldığını görürüz. Bunun temel nedenini ise tiyatronun toplumsal olandan etkilenme ve kendi koşulları içerisinde farklı şekillerde varlık üretebilmesine bağlayabiliriz. Günümüz yaşam koşulları şüphesiz ki, algı perspektifi ve davranış modelleri açısından değerlendirildiğinde 20.yy'dan oldukça farklıdır. Aradaki en büyük farkın, benlik inancındaki değişim olduğu söylenebilir.

Günümüzde birey, benlik inancını adeta kendisine ait olmayan bir kendilik içerisinde icra etmektedir. Sosyal medya ve sanal ortam; kişinin kendi benliğini sorguladığı gerçekçi bakış açısının yerine, ona bir kimlik üretebileceği sanal bir alan açmıştır. Bu alan içerisinde kendini tanımlama ve gösterme olanağını bulan bireyin, kendini devamlı tanımlamaya ihtiyaç duyar hale geldiği düşünülebilir.

Guy Debord, bu toplumsal yaşantıyı sosyal medya ve sanal ortamın insan hayatında bu denli kapsayıcı bir duruma evrilmesinden çok daha önce farketmiş ve “Gösteri Toplumu” adlı eserinde etraflıca tartışmıştır. Debord birey, toplum ve gösterimi arasındaki bağıntıyı şu şekilde açıklar:

İktisadın toplumsal yaşam üzerindeki tahakkümünün ilk aşaması, (..) *var olmak*'tan *sahip olma*'ya geçen bariz bir bayağılaşmaya yol açmıştır. Toplumsal yaşamın, iktisadın birikmiş sonuçları tarafından bütünüyle işgal edildiği bugünkü aşama ise *sahip olmak*'tan *gibi görünmek*'e doğru genel bir kaymaya neden olmuştur; öyle ki bütün fiili “sahip olmak” lar dolaysız itibarlarını ve nihai işlevlerini bu “gibi görünmek”ten almak zorundadırlar. Aynı zamanda tüm bireysel gerçeklikler, doğrudan doğruya toplumsal güce bağımlı olan ve onun tarafından biçimlenen toplumsal gerçeklikler haline gelmiştir. Bu durumda, bireysel gerçek, ancak *kendisi değilse*, ortaya çıkmasına izin verilir. (Debord, 1996, s.17)

Buna göre bireyin kendi varlığını önce “sahip olma”ya koşullandırdığı, devamında ise “sahip(miş) gibi” görünerek kendini bütünlediği bir toplumsal yapı içerisinde yer aldığı söylenebilir. Kişinin olduğu kişiye ait tavrı ile olduğunu öne sürdüğü kendiliği arasında giderek derinleşen bir uçurum bulunduğu düşünülebilir. Bu nedenle günümüz seyircisinin hikaye anlatıcısı ile kurduğu ilişki ve bir anlatı temsiline verdiği tepkiler de giderek farklılaşmaktadır.

Çetin Sarıkartal, “Klasik Dramatik Metinleri Bugün Buradan Anlatmak” adlı makalesinde bu değişimin seyirci üzerinde yarattığı etkiyi şu şekilde açıklar:

Seyirciler, artık kendi normalliğinin sınırları içinden başkaları hakkında bir şeyler anlatan bir anlatıcılığı dinlemekten sıkılırlar; böyle bir kimliğin anlattıkları ilgilerini çekmiyor çünkü onu yalnızca kendisi olarak görüyorlar. Oysa kendilik, artık ancak karizmatik olabildiği, yani kendinden daha fazla bir şeymiş gibi görünebildiği ölçüde ilginç ve inandırıcı olabiliyor. Bu ise, anlatıcı kimliğinin ilgisinin, yaptıkları ya da anlattıklarından daha çok kendi üzerinde olmasını gerektiriyor. İşte bu nedenle, Brecht tiyatrosunun temelini oluşturan, rolünü toplumsal eleştiri yapan bir birey konumundan alıntılamanın, ilgisi kendinde değil de gösterdiği ve anlattığı şeylerde odaklanan ve kendi yaşamına dışardan bakıyormuş gibi görünen uzaklaştırıcı tavrı, günümüz seyircisi için artık çekici olmayabiliyor. (Sarıkartal, 2010)

Buna göre günümüz seyircisi için Brecht’in anlatıcısı kendi zamanı içerisindeki toplumsal tartışma zeminini üretmemektedir. Bu duruma hikaye anlatıcısının güncel imgesini de eklersek, günümüz seyircisinin hikaye anlatıcısı ile kurduğu ilişkinin boyutlarının değiştiğini gözlemleyebiliriz. Bugün gördüğümüz ve izlediğimiz şekli ile hikaye anlatıcısı, masal gecelerindeki varlığı ile nostaljik ve büyümlü bir geçmişi çağıran, hikayesini Sarıkartal’ın da belirttiği karizmatik kendiliğini kurarak ve bunun üzerinden anlatan bir karakterdir. Bu “masalci” karakterin gördüğü ilgi ise anlattığı hikayeye mesafe alan ve onu gözlemleyen bir anlatıcının yerine, anlattığı hikayeye giderek yakınlaşan bir anlatıcı temsili üretmiştir.

Anlatıcının seyirci tarafından benimsenen bu yakınlığı, hikaye anlatıcısının temsil içerisindeki konumunu da bugünkü örnekleri üzerinden değerlendirebilmemizi sağlar. Günümüzde hikaye anlatıcılığı ve genel olarak anlatı temsillerinde rol kişisi-anlatıcı etkileşiminin pek çok farklı örnekleme ile karşılaştığımız söylenebilir. Bunların arasında “anlattığı hikayenin bir karakteri olan anlatıcı” olarak sahneye çıkan ve anlatıyı karakterin baktığı yerden, onun jest ve tutumuyla aktardığı birçok örnek mevcuttur.

Oyuncunun bir karakter içerisinde var olduğu ama seyirci ile anlatının doğrudan iletişimini gerçekleştirdiği bu tip örneklerde, anlatının seyirciye yakınlaştırıldığı ve bu hali ile de günümüz tiyatro seyircisi beklentisini daha fazla karşıladığı düşünülebilir.

### 3.2. ANLATI TEMSİLİNİN KURGULANIŞI

Mike Alfreds, hikaye anlatıcılığının sahne üzerindeki temsili için “story-theatre”, yani “hikaye-tiyatrosu” terimini kullanır. Bu terim içerisinde incelediği anlatı tiyatrosu içinse şundan bahseder:

(...) tiyatronun var olabilmesi için, karakterlerin aksiyon içerisinde izlenebilmesi gerekir. Aktörler kendilerini başka bir karaktere büründürmek zorundadırlar. Çatışmalar canlandırılmalıdır. Bu yüzden tiyatrodaki hikaye anlatıcılığı, mizansen ve anlatının, imajlar ve kelimelerin ve anlatıyı aksiyona davet edecek her metnin makul bir karışımıdır. Hikaye –tiyatrosu bize bu iki dünyanın en iyi şekilde birleştirilmiş bir halini sunar: kelimeler bizim hayal gücümüzü aksiyona geçirir, ve aktörler bize insan olmanın ne demek olduğunu hatırlatır. (Alfreds, 2013, s.29)

Buna göre hikaye anlatıcısının temsil içerisindeki varlığı önceki bölümlerde açıklandığı üzere dramatik aksiyon ile anlatısal unsurları bir araya getirebilmesi açısından önemlidir. Mike Alfreds’e göre hikaye anlatıcısının sahnedeki varlığı ancak bu potansiyeli kullanabildiğinde kıymetlidir. Peki bu potansiyelin ortaya çıkabilmesi için anlatı metnine nasıl bir yaklaşım geliştirilmelidir?

Bu noktada, anlatılacak hikayenin sahne üzerindeki adaptasyonu ve dramaturjisi önem kazanır. Çünkü anlatının dramatik aksiyona transfer edilişi ve anlatı yoluyla temsil edilişi öncelikle söz konusu metnin kendi çerçevesi üzerinden değerlendirilmelidir.

Adaptasyonun genel tanımı, “basılı bir kaynak metnin, bir edebi türden performe edilecek bir diğer edebi türe dönüştürme işlemi” olarak açıklanır. (Balodis,2012, s.24) Buna göre bir performans, tiyatro ya da sinema filmi olarak temsili üretilecek olan bir hikayenin olayları, karakterleri ve aksiyonu temsilin formuna göre yeniden düzenlenir. Burada temsil metninin formu ille de Aristotelyen yapıda olmak zorunda değildir ancak adaptasyon kelimesi kullanıldığında, sıklıkla bilinen anlamı ile dramatik olmayan (non-dramatic) bir metnin dramatik metne dönüştürülmesi ima edilmektedir.

Anlatının adaptasyonundan bahsedildiğinde ise kelimenin bu bilinen anlamı bir ölçüde farklılaşır. Mike Alfreds bunu şu şekilde açıklar:

Sahne hikayeler anlatılmak için, hikayeyi eylemselleştiririz. Metni bir kurguya oturtabilmek için, adapte ettiğimiz kurgunun edebi araçlarına karşılık gelen performansı ortaya çıkarmamız gerekir. Biz ise burada, bir hikayenin sınırlı bir alan içerisindeki geniş diyaloglarını belirli bir geleneğe göre yeniden kurgulayan bir oyun metni üretmeye çalışmıyoruz. Burada niyet, çok daha akışkan ve esnek, anlattığımız hikayenin ruhunu ve kelimelerini mümkün olduğunca doğru, hikayenin özgün formuna ve yapısına yakın ifade edecek bir şey yaratmak. (Alfreds, 2013, s.57)

Alfreds'e göre anlatının uyarlamasının üretilmesinde onu temsil için dramatize etmek ve bu yolla bazı sınırlamalar üretmek yerine, çok daha sınırsız bir yapı üretilmesine ve hikayenin doğrudan, olduğu gibi aktarılmasına çalışılmalıdır. Burada Alfreds'in temsil içerisine dolaylı iletişim araçları (karakterizasyon, dördüncü duvar, v.b.) yerleştirmekten özenle kaçınan ve seyircinin hikaye ile doğrudan iletişim kurmasına çalışan bir adaptasyon yöntemi benimsediği söylenebilir.

Meseleye günümüz hikaye anlatıcılığının araçları üzerinden bakıldığında, hikaye anlatıcısının anlatı içerisindeki yeri için birçok farklı tutum üretildiğini söyleyebiliriz. Patrick Ryan, "Çağdaş Hikaye Anlatıcısının İçeriği: Modern Toplumdaki Hikaye Anlatıcılığı Üzerine Bir Araştırma" adlı doktora tezinde, günümüz hikaye anlatıcısının kullandığı anlatıyı temsil etme biçimlerini şu şekilde sınıflandırır:

"-Performansçının kendisi olarak görüldüğü ve seyirciye doğrudan hitap ettiği "hikaye anlatıcısı" kipi

-Performansçının hikayeyi bildirilen bir konuşma olarak aktardığı "sinoptik" kip

-Anlatıcının hikayeye fazlasıyla dahil olarak onu jest, mimik ve ses ile dışavurduğu "yakın anlatıcı" kipi

-Anlatıcının hikaye içerisindeki karakterlerden birini ya da birkaçını canlandırarak dışavurduğu "karakter" kipi"(Ryan, 2003, s.126).

Buna göre hikaye anlatıcısının günümüzdeki temsil biçimleri yukarıda sayılan farklı özellikleri ile karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan birini ya da birkaçını aynı anda bünyesinde barındıran çalışmalar da yapılabilmektedir. Hikaye anlatıcılığının temsil içerisinde hangi kip ya da kipler ile yer alacağı, genellikle yönetmen ve dramaturg tarafından kararlaştırılır. Her halükarda bir anlatı temsili kurgulayabilmek için önemsenmesi gereken, anlatının hangi araçlar üzerinden ve nasıl bir anlatı kipi ile çalışılacağı belirlenmesidir.

Bu noktada genel olarak, anlatının adaptasyonunda kullanılan tüm yöntemleri içerdikleri anlatsal ya da dramatik unsurlarla beraber, Platon'un tanımladığı şekli ile "epik" olarak değerlendirmek mümkündür. Çünkü temsil örneklerinin hemen hemen tümünde, dramatik ve anlatsal unsurların farklı şekillerde bir araya getirildiği görülür. Bugün "epik tiyatro" terimini kullandığımızda herkesin ilk aklına gelen elbette ki Brecht'in "Epik Tiyatro"sudur. Bu noktada tiyatrodaki bir anlatı temsili için üretilen adaptasyonun Brecht'in tiyatrosunu ve güncel anlatı örneklerini aynı anda kapsayan metinsel çalışmalar için "epik" terimini kullanmak yine de yanlış olmayacaktır.

Bir anlatı temsili hareket ve aksiyonunun üretilmesinde adaptasyon, dramaturji ve anlatıcı kipi belirlenmesi öncül bir rol edinir. Çünkü anlatının aksiyonu, anlatı için oluşturulan yapısal olanaklara göre şekillenir.

Güncel örnekler üzerinden gidilecek olursa, örneğin Seyyar Sahne'de 2017-2018 sezonunda üretilen bir anlatı örneği olarak "Dirmit"te aksiyon ve hareketin "karakter kipi" ilişkilendirildiği, Fiziksel Tiyatro ve Komedi Okulu bünyesinde yine 2017-2018 sezonu oyunlarından "Şato'nun Altında" da ise "yakın anlatıcı" ve "karakter" kiplerinin benimsenen fiziksel aksiyon yöntemi üzerinden seyirciye aktarıldığı görülebilir. Buna ek olarak "fiziksel tiyatro ve hikaye anlatıcılığı" başlığı altında yurtiçinde ve yurtdışında üretilen, hikayenin tüm anlatımının salt hareket koreografisi ile gerçekleştirildiği örnekler de mevcuttur. Burada önemli olanın, anlatının aksiyonunun belirlenmesinde adaptasyon ve seçilen anlatıcı kipi ile tutarlı bir birliktelik kurgulamak olduğu düşünülebilir. Örneğin yine 2017 yapımı "Sen İstanbul'dan Daha Güzelsin" adlı anlatı temsili sahnede sandalyede oturan ve yerinden hiç kalk(a)mayan üç kadın karakterin bu hareketsizliğinin, temsil edilen kadın karakterlerin eylemsizliği ile örtüşebiliyor oluşu, anlatının aksiyonunu tutarlı bir zemine evriltiyor olabilir.

Bu ve bunun gibi pek çok örneğin kendi anlatı kurgusu içerisinde incelenmesi mümkündür. Genel olarak anlatının aksiyonundan bahsettiğimizde ise, yapının eylemi ya da eylemsizliği ile temsil içerisinde bir anlam üretmesi gerektiği düşünülebilir. Bu noktada anlatının aksiyonu, hikayenin anlatımı ile dramatik eylemlerin birbirine geçmiş bir bütünsel ifadesi olarak tanımlanabilir.

Anlatının temsilinden bahsedildiğinde zaman ve mekan kullanımı, bildiğimiz anlamdaki dramatik temsil örneklerinden farklı bir bakış açısı ile üretilmek

durumundadır. Dramatik aksiyon içerisindeki hareketi kurgulayan zaman ve mekanın yerini burada, anlatıcının zaman ve mekan ile kurduğu ilişki alır.

Patrick Ryan, çağdaş hikaye anlatıcılığında mekanın temsil ile ilişkisi için şunları söyler:

“Hikaye anlatıcılığının potansiyel olarak birbirinden bağımsız çeşili türleri içerisinde, olay örgüsü ve olayın geçtiği mekanlardaki sözlü iletişim ve olay dizilimi için oluşturulan fiziksel mekanın ortak yönleri ve mekan ile ilişkilenen aksiyon; anlatıya katkıda bulunan ya da hikayenin kendisinden kaynaklanan özellikleri ile birlikte, anlatı bünyesi içerisinde mutlaka tanımlanmalıdır.” (Ryan, 2003, s.205)

Buna göre anlatının mekanı öncelikle anlatıcının kurgusu içerisinde belirgin olmalıdır. Çünkü hikaye anlatıcılığında temsil mekanı hikayenin evrenine göre hızlıca değişkenlik gösterirken, bu değişkenliği aktaran unsur ‘oyuncu-anlatıcı’dan ibarettir. Bu nedenle anlatıcının, seyirciyi nereden nereye sürükleyeceğini kendi performans araçları içerisinde çözümlenmiş olması gerekir.

Mike Alfreds ise, tiyatrodaki hikaye anlatıcılığının “içi enerji ile dolu bir boş mekanın ve durmuş gibi görünen zamanın” (Alfreds, 2013, s.33) içerisinde başlamasının en iyi seçim olduğunu söyler. Bu boş mekan içerisindeki tek bir nesne, örneğin bir sandalye, onun temsil içerisinde nasıl kullanılacağına dair türlü hayalin seyirci tarafından kendiliğinden üretilmesini sağlayacaktır. Bu nedenle Alfreds’in “hikaye-tiyatrosu”, bir boş mekan içerisinde başlar ve anlatının seçilmiş nesnelere ile hikayenin varlığını sahneye taşır. Alfreds bunu şöyle açıklar:

“ (Hikaye anlatıcılığında) Şunu yapmak mükemmel bir şekilde mümkündür: Sahnenin, içinde hiçbir şeyin olmadığı bir yerde başlaması ve kostümlerle, ışıklandırma, müziğin rezonansı ile bitirilmesi. – bunlar hikayenin taleplerini karşıladığı sürece.” (Alfreds, 2013, s.375)

Bu sayede sahne, Peter Brook’un adlandırışı ile bir “boş mekan” olma özelliğini geri kazanır (Brook,2010, s.11) ve tiyatro, sahne içine konulan anlatının nesnelere, ışığı ve müziği ile anlatıcı(lar) tarafından, sahne üzerinde ve temsil sırasında oluşturulur. Bu kullanım, anlatının tiyatrodaki “şimdi ve burada” yı temsil etme biçimi olup başlangıcını boşluktan alır ve sahneyi hikaye ile doldurur.

Hikaye anlatıcılığının temsil içerisindeki kullanımı, ekonomik açıdan da birçok farklı olasılık sunar. Mekan ve zamanın salt anlatıcı-oyuncu üzerinden aktarılabilirliği oluşu,

temsili oyuncu-anlatıcının varlığı üzerinden somutladığı için sahne üzerindeki teknik ve teknolojik ihtiyaçların birçoğunu gereksiz kılar. Tıpkı geleneksel hikaye anlatıcısının hikayesini her mekanda anlatabilmesi gibi, anlatı temsilinin de teknik olanaklarından bağımsız olarak her sahnede üretilebilmesini sağlar. Michael Wilson, hikaye anlatıcılığının tiyatrodaki bu yeni ekonomik alanı için şunları söyler:

Hikaye anlatıcılığının tiyatro üretiminde avantajının bulunduğu bir alan da, tek bir hikaye anlatıcısının performansının, bir tiyatro topluluğunun üretiminden çok çok daha az bir maliyete sahip olmasıdır. (..) Bir tiyatro topluluğunun bütün ülkeyi dolaşması pahalıdır, sadece yapma-kurma ve ulaşım değil, dekor, kostümler, pinler ve ışıklar ve teknik ve idari destek almak bir maliyet gerektirir. Tiyatro prodüksiyonu hikaye anlatıcılığına göre çok daha karmaşık, zaman alıcı ve dolayısı ile pahalı bir iştir. (Wilson,2006, s.40)

Wilson'un 20.yy sonunda İngiltere'deki hikaye anlatıcılığı ve tiyatro ilişkisi ile ilgili bu saptaması, günümüz koşulları içerisinde de geçerlidir. Türkiye'de kurumsal olmayan ve ödeneksiz birçok tiyatro topluluğunun bugün karşımıza sıklıkla anlatı temsilleri çıkarıyor oluşundaki bir sebep de ekonomik zorluklar olarak görülebilir. Boş mekanda ve minimum ışık ve aksesuar kullanımıyla gerçekleştirilen birçok anlatı temsili, ancak bu özelliği sayesinde tüm ülkeyi dolaşabilmekte ve her kesimden seyirci ile karşılaşma şansını elde etmektedir. Bu açıdan bakıldığında anlatı temsillerinin kurgusal açıdan büyük bir maddi avantaja sahip olduğu düşünülebilir.

Anlatının zamanı ise, yine mekansal unsurlara benzer şekilde anlatıcının hikayeyi aktarma şekli ile ilişkilendirilir. Bu noktada sahnedeki hikaye anlatıcısının varlığı, zamanı hikayenin doğrultusunda ve belirlenen anlatıcı kipinin kullanımına göre şekillendirebilir. Bu nedenle anlatı temsili içerisindeki zaman kullanımının da anlatı metni ile ilişkilendiği söylenebilir. Bu ilişkinin aktarımı da yine oyuncu-anlatıcının anlatısı ile somutlanır. Buna bağlı olarak gelişen zaman kullanımı, her temsil özelinde ayrı ayrı incelenmelidir.

Anlatının müziği ve ritmi basitçe temsile eklenecek bir müzikal unsur olmanın ötesinde, sahnenin tansiyonunu oluşturacak bir araç olarak algılanmalıdır. Bu aracın kullanım şekilleri, bir andan diğerine geçiş, geçmişten günümüze ve günümüzden geçmişe sıçramalar, bunların olası dramatik aksiyonları ve kullanımı gibi birçok faktör göz önünde bulundurulabilir.



Alfreds, hikaye anlatıcısının sahne üzerinde sadece anlatıcı olmadığını, aynı zamanda dekor, kostüm ve ışık tasarımcısı, müzisyen, ses tasarımcısı, hatta sahne amiri ve eleştirmen olduğunu söyler. Bununla kastettiği, bir tiyatro yapımı için gereken tüm unsurların anlatıcı-oyuncunun varlığı ile somutlanabilir oluşudur. Anlatının müzikalitesinin kurgulanışında oyuncunun sorumluluğu adına şunu söyler:

“(..) aktörler, (temsil için) ihtiyaç duyulan her müziği, şarkı söyleme, uğuldama, kendi bedenleri ve sahne zemini aracılığı ile yaratılabilecek tüm müzikal enstrümanların sesle ve vurmali olarak yaratılmasını sağlamak zorundadırlar.” (Alfreds,2013, s.51)

Buna göre oyuncu, anlatının müzikalitesini ve ritmini de oluşturan ve seyirciye ileten bir parçasıdır. Hikayenin en temiz ve açık şekli ile seyirciye ulaşması için kendi bedenini bir enstrüman gibi kullanabilmeli ve temsilin tansiyonunu istenilen şekilde düzenleyebilmelidir.

Hikaye anlatıcılığının tiyatrodaki temsili sözün anlatısı olarak düşünüldüğünde, kelimeler ve onların kullanılış biçimi de sahnenin tansiyonunu oluşturan etmenlerden birisidir. Bu noktada anlatının dil ile kurduğu metinsel bağıntı, anlatının ritmini ve müzikalitesini oluşturan önemli bir unsur olarak karşımıza çıkar. Bu bağıntı, hikaye anlatısının bilinen en eski metinlerinde ve Antik Yunan kültürü içerisinde özellikle önemsenmiş ve anlatının sözü, onun sesi olarak icra edilmek üzere yazılmıştır. Bu nedenle temsil içerisinde benimsenen anlatıcı kipi hangisi olursa olsun, anlatıcı – oyuncunun bu kipi varlığını açık ettiği temel oyun alanı anlatının dilidir.

Anlatının dili, hızlı ve yavaş kullanımı ile, vurgusu ve tonlaması ile anlatının müzikalitesini oluşturur. Bunun sahne üzerindeki gerçekleştiricisi ise oyuncudur. Yine Alfreds’in açıklaması ile, anlatının dili ve ritmi hakkında şunlar söylenebilir:

“Aslında (oyun)metnin düzenlenmesi hiçbir anlam ifade etmez: kelimelerin sayfa içerisinde nasıl bir araya getirildiği- kısa paragraflar ya da katı ve uzun bloklar, kısa cümleler ya da uzun, çentikli, akıcı cümleler – içerisinde performans için belirli bir enerji ve ritm modeli önerebilir.” (Alfreds, 2013, s.139)

Buna göre anlatının metin düzlemindeki karşılığı içerisinde kullanılan dil, anlatı temsiline dönüştürülmek için kullanılırken onun kurguladığı ritm ile ilgilenilmelidir. Bu ritmin sahne üzerinde yeniden üretilmesi ise hem adaptasyon çalışması hem de oyuncunun dilin enerjisini kullanım şekli ile değerlendirilir ve ortaya temsil edilmek üzere hazırlanmış bütünsel bir dil çıkarılır. Bu nedenle anlatının müziği ve ritmi, hikaye

anlatıcılığının sahne üzerindeki temsilinin kurgulanması açısından göz önünde bulundurulması gereken temel çalışma alanlarından birisidir.

### 3.3. ANLATI TİYATROSU

Bu bölümde gerek kuramsal çerçevesi gerekse güncel örnekleri üzerinden açıklanmaya çalışılan anlatı temsili meselesinin, hikaye anlatıcılığının kullanılış biçimleri ile pek çok farklı değerlendirmesi yapılabilir. Bunun bir kesin doğrusu olmamakla beraber hikaye anlatıcılığının temsil içerisinde çeşitli varlık kipleri ile yer aldığı görülebilmektedir. Bu kiplerin oluşumu ve gelişimi hikaye anlatıcılığının sahnedeki varlığından bağımsız olarak, onun kendi sosyal, kültürel ve ekonomik koşulları içerisinde değişmiştir. Bu değişimin sahnedeki karşılığı ise sahneleme tercihlerine ve oyunculuk yöntemlerine bağlı olarak değişkenlik göstermektedir.

Hikaye anlatıcılığının temsil içerisinde seyirci ile kurduğu doğrudan iletişim ve bunun yol açtığı etkileşim, günümüz tiyatro seyircisini hikaye anlatıcısının geleneksel varlık kipi ile tekrar karşı karşıya getirmiş ve belki de herkesin kökeninde var olan eski bir ihtiyacı günümüz koşulları içerisinde tekrar karşılanabilir hale getirmiştir. Çünkü hikayeler dinlemek, dinleyerek öğrenmek, anlamak, ve bundan keyif almak herkes için sıklıkla kullanılmayan bir iletişim şekline tekabül etmektedir.

Hikaye anlatıcısı burada öğretici olmaya niyetlenmez. Bunun yerine anlatının bir karakteri, unsuru ya da sahiplenicisi olan bir tutum geliştirir ve seyircinin hikayeden etkilenebilmesine, duygulanabilmesine ve empati kurabilmesine yol açar. Hikaye anlatıcılığı, bugünkü temsil edilişi ile varlık olarak değilse de seyircide uyandırdığı etki açısından yine dramatiktir. Yalnız burada dramtizasyonun kurgulanışı, yaşantısı ve gelişimi seyirci ile oyuncu-anlatıcı arasındaki etkileşimle oluşur. Oyuncu aktardığı yaşantının seyirci üzerindeki etkisini birebir görür ve bundan etkilenir, seyirci ise anlatıcı-oyuncudan etkilendiği kadar onu etkileyebilme imkanına sahiptir. Bu sayede anlatı temsilleri, sahne üzerinde sadece temsil süresince üretilebilecek bir ortaklık geliştirebilir ve bu ortaklık iyi kullanıldığında hem anlatıcı-oyuncu için hem de seyirci için o ana özgü ve tek seferlik bir deneyim üretilir. Bu deneyim ise tiyatronun teknik

olanaklarından bağımsız olarak, saf kendiliği içerisinde bir varoluşuna tekabül eder. Anlatı tiyatrosunun bu olanağı, günümüz seyirci kitlesinin belki de ihtiyaç duyduğu bir iletişim şeklidir.

Walter Benjamin'in sözünü ettiği, hikaye anlatıcısının romancıya dönüşümü ile kaybedilen deneyim alanı, bugün herkesin konuşmaktan çok yazılı olarak birbiri ile iletişim kurduğu bir sosyal yapı içerisinde de benzer bir deneyimi elimizden alır. Buna bağlı olarak birbirimizle kurduğumuz iletişim de roman yazarının okuyucusu ile kurduğu iletişime benzer. Birbirini etkileyemez ve birbirinden etkilenemez. Hikaye anlatıcılığının gündelik hayat içerisindeki pazarlama stratejilerine bakıldığında, anlatının tam da bu iletişimi kurmayı öğretmek üzere pazarlandığı görülebilir. İyi bir yöneticinin iyi bir hikaye anlatıcısı olması gerekliliği bu koşullar altında incelenecek olursa, yöneticilerin yönetilenleri etkileyebilmesi ve onlardan etkilenebilmesi için doğrudan iletişim kurmayı yeniden öğrenmesi gerekiyor olabilir.

Bu noktada hikaye anlatıcılığının sahne üzerindeki temsili, elbette içinde yaşadığımız sosyal yapının göz önünde bulundurulmasıyla daha anlaşılır bir hale gelir. Buna bağlı olarak Brecht'in anlatıcısının misyonu ile günümüz temsillerindeki anlatıcının misyonu birbirinden oldukça farklıdır ve bu durum, toplumsal ve sosyolojik koşulların doğal bir sonucudur.

Anlatı temsillerinde hikayenin mekanı, zamanı, atmosferi ve aksiyonunun aktarımını sağlayan yegane araç, anlatıcı-oyuncunun kendisidir. Anlatının uzamı ve görsel dünyası, anlatılan hikayeden çok onu aktaran anlatıcı kiplerinin etrafında şekillenir. Bu elbette ki her şeyi oyuncunun yaptığı anlamına gelmez, ancak anlatıcı-oyuncunun tiyatrosunun diğer araçları ile desteklenmesi gerektiği anlamına gelebilir. Bu desteğin ne olabileceğinin anlaşılır hale gelebilmesi için, çalışmanın bundan sonraki bölümü üretilmiş çeşitli anlatı temsillerinin analizine ayrılacaktır.

## BÖLÜM 4

### HİKAYE ANLATICILIĞININ DENENMİŞ FARKLI ÖRNEKLERİ

Bu bölümde, hikaye anlatıcısının sahnedeki temsilini iki farklı şekilde kullanan iki örnek incelenecektir. Bunlardan birincisi Türkiye’de uzun yıllar hikaye anlatıcılığı üzerine araştırma ve temsiller üretmiş olan Tiyatrotem’in “Hakiki Gala” adlı temsili, bir diğeri ise gösterimi halen devam eden İngiliz tiyatro ekibi Complicite’nin “The Encounter” adlı temsilidir. Bu iki temsilin farklı ülke ve bölgelerden seçilmiş oluşunun nedeni ise, hikaye anlatıcısının geçmişten gelen varlık kipinin tümel bir bakış açısı içerisinde araştırılabilme ihtiyacıdır. Bu sayede hikaye anlatıcısının farklı iki kültür içerisindeki güncel anlamı, temsil içerisindeki varlığı üzerinden tartışmaya dahil edilebilecektir. Bu noktada Batı Tiyatrosu (Batı-Avrupa ve K. Amerika) ve Doğu Tiyatrosu’nun (Orta Doğu, Asya) geleneksel tutum ve tavırlarına ait genellemelerden özellikle kaçınılacak ve hikaye anlatıcısının sahne üzerindeki temsili adına güncel ve tümel bir yorumlama getirilmesine çalışılacaktır.

#### 4.1. TİYATROTEM VE “HAKİKİ GALA”

“Hakiki Gala” oyunu, ilk kez 15.10.2009 tarihinde, Oyuncular Tiyatro Kahve’de gösterim yapmıştır. Oyunun metni Ayşe Bayramoğlu tarafından yazılmıştır. Yönetmenliği Çetin Sarıkartal, sahne tasarımı Zekiye Sarıkartal tarafından yapılan oyunda Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş rol almışlardır. Oyunla ilgili Şehsuvar Aktaş ile yapılan röportaj, çalışmanın “Ekler” bölümünde yer almaktadır.

“Hakiki Gala”, bir kadın ve adamın ellerinde tuttıkları ufak ışıklar ile sahnenin arkasında belirmesiyle başlar. Kadın ve adam, adeta karanlıkta sahnede tek başına kalmaktan korkuyormuş gibi birbirlerine bitişik, sahnenin sağ ve sol yanındaki ışıkları açarlar. Birazdan izleneceklerinin açıkça farkında ve oldukça heyecanlı görünürler. Tüm ışıklar açıldığında, ikisini de kendilerine ait bedensel tutum, jest ve mimiğe sahip bir “duruş” hali içerisinde görürüz. Bu “duruş” ların tekrarlanması ise, oyuncu-

anlatıcıların izlenme haline verdikleri tepkiyi gösterir ve bu yolla anlatının seyirciye yönelik tutumunu açık eder.

Kadın ve adam, tüm ışıkları açmayı başardıktan sonra eşzamanlı olarak sandalyelerini açar, oturur ve “*hoşgeldiniz*” diyerek kendilerini tanıtır. Onlar, Müesser Hanım ve Lütfi Bey’dir. Yine eş zamanlı olarak ve büyütülmüş hareketler ile çantalarından birer kitap çıkartır ve seyirciye gösterirler. İzleyeceğimiz anlatının bu kitaptan alındığını anlarız. Müesser Hanım kitabın ilk sayfasından başlamak ister, ancak cümleleri hatırlayamaz çünkü hala çok heyecanlıdır. Kitabı açıp bir bakar, tekrar dener yine olmaz, bu kez Lütfi Bey aynı işe girişir ama o da beceremez, heyecanına yenik düşer. Karakterler, önceden kurguladıkları mizansenini “oyunamamakta” ve seyircinin buna tanık olmasına izin vermektedirler. Sahnedeki kadın ve adamın seyredilme haline verdikleri tepki ile kendi karakterleri içerisinde bocalamaları, sahne üzerinde türlü komik an ve yaşantı oluşturur. Seyircide ise merak uyandırır. Burada komedi, anlatı karakterlerinin sahnedeki yaşantısı üzerinden ve karakterlerin doğal oyunculuğu ile üretilir.

Karakterler bir türlü kitaptaki cümleleri hatırlayamayıp kurguladıkları aksiyon ve mizansenini baştan alırlar. Karakterlerin mizansen ve aksiyonu da tam olarak gerçekleştiremediğini, hatalar yaptıklarını, birbirlerinin hatalarını kapatmaya çalıştıklarını görürüz. Sonunda, ancak kitaptan okuyarak bize tam anlamı ile aktarabildikleri kendi hikayeleri, şöyle başlamaktadır:

O güne dek birbirlerinin mevcudiyetinden habersiz bu hoyrat dünyada apayrı, yoklukları bile hissedilmeyecek denli sıradan hayatlar sürmüş bu iki zat, bir hidrellez gecesi yine birbirlerinden habersiz her vakit olduğu gibi gerçekleşmemiş hayallerini düşünerek uykuya dalarlar. Kaderin cilvesi midir bilinmez, apayrı uykuların derinliklerinde süzülen Müesser ve Lütfi’nin yolları, tek ve ortak bir rüyada, hayatlarının galasında kesişir. Bir kere olsun ramp ışıklarına, sahneye çıkabilme, bir kereliğine de olsa kendilerini gösterme şansını bulmuşlardır. Ama bu hayalin vücuda gelmesi o kadar kolay değildir. Öyle şıpın işi olmayacaktır. Hayalini kurdukları ve kendilerini bekleyen sahnenin yolu karanlıktan geçer, zira bilinir ki her sahne açılmadan evvel zifiri karanlıktır. Kendi cılız ışıklarıyla kat ettikleri bu meşakatli yolda önlerine çıkan bu fırsatın verdiği coşkuyla hiçbir şeyden yılmazlar. Nerede sahne alacaklarını, ışığı nasıl bulacaklarını tez vakitte öğrenirler. Lakin gösteri vakti geldiğinde de hiçbir şey, tereyağından kıl çeker gibi olmayacaktır.

Böylelikle oyun, Müesser Hanım ve Lütfi Bey’in sahnede ne işi olduğunu bize açıkça bildirir, bizi oyun atmosferinin belirsizliğine hazırlar ve Müesser ile Lütfi’nin

karakteristik özelliklerini sezdirir. Müesser ve Lütfi, o güne kadar kendi hayatları içerisinde asla görünür olamamış, sıradanlıklarından kendileri de sıkılmış iki karakterdir ve bu nedenle bu “gala”, onların kendilerini “gösterebilecekleri” yegane oyun alanlarıdır. Ama bu alanın gerekliliklerini kotarabileceklerinden emin değildirlir; ortak bir sahne lisanı bulmak ve anlaşmak, onların zorlu bir serüvenden geçmelerini gerektirecektir. İzleyeceğimiz, işte bu serüvendir.

Anlatı, ilk olarak Müesser Hanım’ın kendini tanıtmayla başlar. Müesser Hanım çocukluğunda pek sevimlidir. O kadar sevimlidir ki aile içerisinde ve akrabaları arasında en çok ilgi gösterilen çocuk kendisidir. O kadar sevimlidir ki amcasının oğlu kendisi ile çok ilgilenir. Bu ilginin açıkça tacizi ima edişi, oyuncu-anlatıcının karakteri üzerinden, yani dolaylı olarak anlatılır. Burada dolaylı anlatım ile kastedilen, oyuncunun anlattığı andan etkilenmesi ve bunu seyircinin de görmesine izin vermesidir. Müesser Hanım’ın kekelemeleri, tekrarları ve anlatının detaylarına indiğinde bir anlığına da olsa anlattığı yaşantıyı sahnede tekrar üretmesi, anlatıcı-oyuncuyu kendi “duruşu” içerisindeki bir tiplere olmaktan çıkarıp bir karaktere dönüştürür. Müesser Hanım okula başladığında, ilk ve en yakın arkadaşı ile kan kardeş olmak istemiş ve bu nedenle bileklerini kesmiştir. Hastaneye kaldırılmış, iyileşip çıkar çıkmaz ise kan kardeşi ile birlikte evden kaçmışlardır. Kan kardeşi Müesser Hanım’ın gözleri önünde intihar ettiğinde mecburen tekrar evine dönmek zorunda kalmış, ve tekrar evden kaçmaya niyetlendiğinde ise yüksekten zemine çakılıp tekrar hastaneye kaldırılmıştır. Müesser Hanım’ın başına gelenler gerçeküstü seviyede talihsiz, bu yönü ile absürt ve komiktir. Müesser Hanım kendini anlattığı hikayesine sahne üzerinde olması gerekenden fazla kaptırdığında ise Lütfi Bey müdahale eder, seyircinin sıkılmaması için bunu yaptığını da bizzat seyirciye iletir.

Bu yolla lafı kendine getiren Lütfi Bey seyirciye kendi çocukluğunu anlatmaya başlar. Gazoz kapakları ile oynadıkları oyunlar, bu yolla kendisi ile keşfettiği detaylar, dayısının oğlunun önce kümesteki tavuklarla sonra da kendisi ile ilişkiye girmeye kalkışması, ailenin buna ses çıkarmıyor olması, aile içinde işlenen cinayet, babasının dayakları ve evi terk edişi, ilk cinsel deneyimi gibi tüm detaylar yine gerçeküstü seviyede ard arda gelen talihsiz olayları aktarır. İki karakterin de çocukluğu sanki gazetelerin üçüncü sayfa haberlerinin birer resmidir. Taciz, intihar, tecavüz, aile içi şiddet, ensest, cinayet gibi aslında çok dramatik olan olaylar, karakterlerin anlatisında

altı çizilmeksizin, anlatı ile canlandırmanın, hikayenin kendisi ile onu yaşayan karakterin “arasında” bir yerden, bunların hepsini birer öge olarak kullanan ama hiçbirine tam olarak yaslanmayan bir yoldan aktarılır. Seyircinin gülmekle duygulanmak arasında bir yerde bocalamasına neden olan bu çeşitlilik, anlatıcılık ile oyunculuğun usta bir şekilde harmanlanması sayesinde oluşur. Anlatıcı-oyuncu, anlattığı şeyden etkilenmeye izin vermekte ve bunu karakteri aracılığı ile yansıtmakta, ama bir yandan anlatıcı kimliğini ve izleniyor olduğu gerçeğini asla saklamamaktadır.

Müesser Hanım’ın masanın üzerindeki disko topunu yakması ile, karakterlerin daha önceden hazırladıkları belli olan dansları başlar. Bittiğinde ikisi de oldukça yorulmuştur, bu tür gösterilere alışık değillerdir. Anlatıyı devam ettirmek ister ve birbirlerinden söz kaparak, kendi hikayelerini anlatma yarışına girerler. Bu nedenle anlatının ritmi giderek hızlanır ve karakterlerin görünür olma yarışına dönüşür. Karakterlerin hızı, adeta kimin daha çok badire atlattığını seyirciye kanıtlamaya çalışan bir ‘reality şov’ portresi gibidir. Şov, tıkanıdığı her noktada hazırladığı dansı sunarak – dansı da karakter “duruş” larının bir devamı gibi kurgulayarak - kendini devam ettirir. Bu nedenle sahnedeki iki karakterin hikayelerini anlatmaya çalışırken birbirleri ile kurdukları ilişki de temsilin bir parçası olur.

Anlatı, Müesser Hanım ile Lütfi Bey’in nasıl karşılaştıklarını seyirciye aktarmasıyla devam eder. Burada karakterler aynı anı kendi perspektiflerinden aktarır ve anlatı yine karakterlerin kendi perspektifleri üzerinden ortaklaştırılır. Bu bir dramaturji – rejisi seçimi olup, hikayenin katmanlaşarak izlenebilmesini sağlar. Karakterler, Lütfi Bey’in o sırada garson olarak çalıştığı Galata Kulesi’nin restoranında karşılaşmışlardır. Müesser Hanım Lütfi Bey’i fark etmemiştir, Lütfi Bey bir süre Müesser Hanım kendisini görsün diye öylece durup beklemiştir. İkili karşılaşmalarının kendilerinde uyandırdığı tüm hissiyatı kendi anlatıları içinde ifade ederler.

Hala intihar etmeye çalışan Müesser Hanım Galata Kulesi’nden atlamış ve kendisine şal getirmek için aşağıya inmiş olan Lütfi Bey’in üzerine düşmüştür. Yaşanan bütün olaylar anlatılırken, seyircinin gözünde anlatılan kareler canlanır ve böylelikle anlatılan yaşantının dramatisasyonu seyircinin görsel dünyasında kurgulanır. Sahnede izlediklerimiz ise bu olayı oturduğu yerden anlatan iki karakterdir. Bu olay sonrasında felç olan Lütfi bey’e hastanedeyken Müesser Hanım bakmıştır. İkili hastanede de fazla

kalamamış, parasız oldukları için bir sedye ile hastaneden kaçmışlardır. Müesser Hanım'ın evine yerleşmişler ancak bu kez de aylardır kirasını alamayan ev sahibi kapılarına dayanmıştır. Bu nedenle, evlerinden de kaçmış ve sokakta yaşamışlardır. Bu sürede Lütfi Bey'in gündüz insanların onlara tuhaf tuhaf baktığından ve bunun çok hoşuna gidişinden bahsedışı, karakterin görünür olma isteğini bize hatırlatır. Çöplerin arasında yaşarlarken bu kez de saldırıya uğramışlardır, yine kaçmışlardır, sedyenin de kırılmasının ardından kendilerini tekrar hastanede bulmuşlardır. Bu kez de bir tekerlekli sandalye ile hastaneden yine kaçıp bodrum kat bir boş eve sığınır. Tekrar bir evleri olmuştur. Bu sırada Müesser Hanım'ın hayalleri belirginleşmiş, Lütfi Bey'i iyileştirip ondan iki çocuk yapmaya karar vermiştir. Ama hala beş parasızlardır. Tüm bunlar olmadan önce bir dükkandan çaldığı kırmızı elbisesini çıkartıp, bir lokantaya satmış, eve dönerken aşçının tecavüzüne uğramış, bu sırada yerdeki ve çöpteki yiyecekleri fark ederek yine neşeyle evine dönüp güzel bir ziyafet hazırlamıştır. Çöpten topladığı yiyecek artıkları ile yemek yapıp satmaya başlamış, bu sayede Lütfi Bey'n bakımını sağlamıştır. Bu yemeklerin tek müşterisi olan doktor ise önce Lütfi Bey'in tedavisi ile ilgileneceğini söylemiş sonra da Müesser Hanım'a tecavüz etmeye kalkmıştır. Tam da bu sırada birden iyileşen Lütfi Bey Müesser Hanım'ı kurtarmış ve birlikte tekrar kaçmışlardır. Anlatılan yaşantı onun arabesk ve melodram içeriği ile açıkça dalga geçen bir komediye dönüşür ve seyircinin imgesel dünyasında bu hali ile varlık kazanır.

Lütfi Bey'in iyileşmesi ile koşa koşa evlenen ikilinin hayatı, yaşadıkları apartmanın karşı dairesinde oturan komşuları Edibe Hanım'ın varlığı ile boyut değiştirecektir. Parasızlıktan evin eşyalarının ve kirasının borcunu yetiştiremeyen Müesser Hanım ve Lütfi Bey'in evine haciz gelip ev sahibi de kendilerini evden attığında – bu durum artık böylesi hayatlara sahip olan karakterler ve onu izleyen seyirci için şaşırtıcı değildir – Edibe Hanım onlara sahip çıkmış ve kalacak yer vermiştir.

Bir yazar olan Edibe Hanım'ın yazdıklarını yayınevlerine bir türlü bastıramadığını Müesser Hanım ve Lütfi Bey'in yaptığı gözlemleri anlatması ile anlarız. Bu sırada orada olmayan Edibe Hanım'ın varlığı, oyuncu-anlatıcıların Edibe Hanım'ı aynı noktada görmesi, mimetik aksiyonları ve canlandırmaları ile sağlanır. Bu sayede seyirci, orada olmayan bir üçüncü karakterin sahnedeki varlığını kavramakta yabancılaşmaz.



Edibe Hanım'a yardım etmek isteyen Müesser Hanım ve Lütfi bey, gizlice Edibe Hanım'ın yazdıklarını karıştırırlar ve Lütfi Bey'in "tesadüfen" televizyondan öğrendiği "hikayeyi sürükleyen karakterdir" bilgisi yardımlarına koşar, çünkü Edibe Hanım'ın yazdıklarında karakter eksiktir. Bu nedenle kendisine onların hikayesini anlatan bir roman yazmasını önermişler, Edibe Hanım ilk başta bunu ahlaki açıdan uygun bulmamışsa da haciz memurlarının kendi evini de ziyaret edişi ile, Müesser Hanım ve Lütfi Bey'in gerçek kimliğini ifşa etmemek şartıyla ikna olmuştur.

Çalışmaya başladıktan bir hafta sonrası gibi kısacık bir sürede biten kitap ise Edibe Hanım'ı birden en çok satanlar listesinin başına geçirmiş, ünlü bir yazar haline getirmiş ve hacizden kurtarmıştır. Gazeteciler evin kapısında yatmaya başlamışlardır. Edibe Hanım roman karakterlerinin gerçek kimliğini açıklamamış ancak Müesser Hanım ve Lütfi Bey, içlerindeki kendini ifşa edebilme ve görünebilir olabilme arzusuna yenik düşmüştür. O ünlü romandaki gerçek karakterlerin kendileri olduğunu açıklamalarının ardından, tüm gazeteler ve televizyonlar onlardan bahsetmeye başlamıştır. Ünlü olmuşlardır. Gazeteciler kendilerinden hikayenin hep daha fazlasını istediği için ise bir süre sonra abartmaya ve uydurmaya başlamış, böylelikle hikayeleri yavaş yavaş değişmiş, ve en sonunda Edibe Hanım'ı onların hikayesini yazıp satmakla itham ederek kendisine verdikleri sözden dönmüşlerdir. Bunun üzerine aynı gazeteler ve televizyon tarafından reddedilen Edibe Hanım'ın popülaritesi Müesser Hanım ile Lütfi Bey'in eline geçtiğinde ise vicdan azabı çekmiş, gidip özür dilemiş ancak olanları değiştirememişlerdir.

Anlatının buraya kadar olan kurgusu seyirci tarafından sahnedeki karakterlerin bir günah çıkarma eylemi olarak algılansa da, Müesser Hanım ve Lütfi Bey'in bundan daha fazlası olduğunu ima eden tutum ve davranışları, kıvranımları bu işin sonunun nereye varacağını iyice merak edilmesine neden olur. Karakterler, sonunda gerçek itiraflarını yaparlar:

*"Bunların hepsi yalan. Yalan değil de, gerçek değil. Aslında oldu bunlar, ama bize olmadı"*

İşin aslı, Müesser Hanım ve Lütfi Bey bütün bunları hiç yaşamamışlardır. Üçüncü sayfa haberlerine meraklıdırlar, kendi kendilerine okudukları hikayelerden derlemeler yapmış, onları oynayarak ve canlandırarak eğlenmişler ve sıradan hayatlarını bu

hikayeler ile renklendirmişlerdir. Hayatları boyunca başlarından hiçbir macera geçmemiş, anlatacak hiçbir ilginç hikayeleri olmamıştır. Üçüncü sayfalardaki hikayelere ise bu nedenle adeta özenmektedirler çünkü hikaye konusu kişileri görünür hale getirmektedir.

Karakterlerimiz, ünden, tanınıyor ve biliniyor olmaktan duydukları hazzı açıkça itiraf ederler, ve hatta anlatırken bu hazzı tekrar yaşarlar. Görünür olmanın “*yoksul bir sanat*” olan tiyatro içerisindeki yeri, Lütfi Bey’in “*sahne aşkı bambaşkaymış*” diyerek uygulandığı, karakterlerin kendilerini görünür kılmak için yapamayacakları şey olmadığını sezdirir ve görünür olmak için sahneye çıkmakla açıkça dalga geçer. Tiyatro yoksul bir sanat olduğu için, tiyatrocular yoksul kaldıkları için dizilerde ve reklamlarda oynamaktadırlar, karakterlerimiz ise bunu “sonradan” öğrenmiştir. Anlatının bu kısmı, karakterleri aracılığı ile oyunun dert edindiği mevzuyu açıkça ortaya koymakta, eleştirisi ve dramtizasyonu ile derdini yer yer dalga geçerek, yer yer de açıkça söyleyerek anlatmaktadır.

Oyun bu finali ile, kişinin görünürlük arzusunun geldiği noktayı eleştirir. Edibe Hanım’ın tiyatro sanatına bakışı ise, görünür olmanın bir yolu olarak tiyatroyu kullanan sanatsal duruşu eleştirir. Oyun, önceden hazırlanan ve oyun içerisinde tekrar edilen dans ile bitirilir. Karakterlerimiz bütün ışıkları tekrar kapatır ve sahneden- zor da olsa- ayrılırlar.

#### **4.1.1 Anlatı temsilinin kurgulanışı**

Hakiki Gala oyunu anlatı metni, Tiyatrotem’in çalışma yöntemi içerisinde değerlendirilmelidir. Konuya ilişkin Şehsuvar Aktaş ile yapılan röportaj, çalışmanın eklerini içeren bölümünde yer almaktadır.

“Hakiki Gala”da metin üretimi ve dramaturji çalışması oyuncuların sahnedeki varlığı ile birlikte kurgulanmış, Müesser Hanım ve Lütfi Bey karakterlerinin hikayeleri, gazetelerin üçüncü sayfa haberlerinden derlenmiştir. Dolayısıyla burada üretilen çalışma var olan bir hikayenin sahneye adaptapte edilmesinden ziyade, hikayenin anlatı ile birlikte kurgulanması yoluyla üretilmiştir denilebilir.

Çalışmanın bu şekli, anlatı adaptasyonunda dramatik malzemenin ortaya çıkarılabilmesi açısından önemlidir. Oyuncu-anlatıcıların sahnedeki varlığı hikayenin kurgulanışında birincil faktör olarak kullanılmış ve dramatik aksiyon ile anlatı arasındaki geçişler oyuncunun yapabilirliği ile zenginleşmiştir. Burada Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş'ın gerek oyunculuklarındaki ustalık, gerekse oyunun düşünsel dünyasını oluşturma yeterlilikleri ön plana çıkmakta ve adaptasyonun şekillenmesini sağlamaktadır.

Bu yeterlilik ise sahne üzerindeki her buluşun yazar tarafından kayda alınabilmesi sayesinde gelişerek ilerlemiştir. Adaptasyonun güncel bir derdi açıkça ifade edilebilmesi bu sayede sağlanmıştır diyebiliriz. Bu noktada anlatının adaptasyonu, Hakiki Gala örneği ve genel olarak Tiyatrotem'in tüm oyunları içerisinde oyuncunun varlığını merkez alması ile Mike Alfreds'in çalışma yöntemine yaklaşmakta, hikayenin sahne üzerinde kurgulanışı, aktörel çalışma ve metin çalışmasını eşzamanlı olarak yürütmesiyle de ondan uzaklaşmaktadır.

Temsil için üretilen anlatıcı kipi ise “karakter kipi” ile “yakın anlatıcı kip” arasında değişkenlik göstermekte, bu ikisinin farklı şekillerde kullanılması ile dramatik ve anlatısal araçların ikisini de değerlendirebilmektedir.

Bu nedenle “Hakiki Gala” için, anlatının adaptasyonunu ve dramaturjisini “merkezine oyunu alarak” kurgulamış ve oyunsallığı kullanarak bir anlatı metni üretmiş, hikayeyi bir karakter üzerinden, yani dolaylı olarak aktarırken; karakterin seyirci ile kurduğu ilişkiyi anlatı ile ve doğrudan üretmiştir diyebiliriz.

“Hakiki Gala” da anlatının hareket ve aksiyon tasarımı, sahnedeki anlatıcı-oyuncuların karakterleri etrafında şekillenir. Karakterlerin önceden tasarlandığı açıkça belli olan sahne duruş ve pozları, anlattıkları hikayenin seçilmiş bazı anlarında anlatılan şeyden etkilenişe izin vermeleri, zaman zaman kendilerini kaptırmaları ancak asıl iş olan anlatıcılığı unutmamaları, anlatının aksiyon ve hareketini belirler.

Oyun içerisinde anlatıcı-oyuncular zaman zaman anlattıkları şeyi canlandırarak ya da mimetik taklitler kullanarak kendilerini ifade ederler. Örneğin, Edibe Hanım karakterini iki oyuncu da aynı noktada görür ve ona yönelik olarak konuşur. Oyun içerisindeki dramatik aksiyon bu tip bedensel ifadelerle oluşturulmuş olup, anlatıcıların aksiyonu ise kurgulanan karakterleri aracılığı ile yansıtılmıştır.

İki karakter arasındaki ilişki de dramatik aksiyonu oluşturan önemli etmenlerden birisidir. Oyun içerisinde yer yer anlatı ile yer yer de birebir iletişim kurmak yolu ile karşımıza çıkar. Burada anlatının dramatik aksiyonla iç içe geçtiği ve katmanlaştığı söylenebilir. Dramatik aksiyon ile anlatı aksiyonu arasındaki geçişlerde sağlanan organiklik ise seyircinin sahnedeki oyuncu-anlatıcılar tarafından hikaye ile birlikte sürüklenebilmesini sağlamıştır.

Kısacası Hakiki Gala anlatısı içerisindeki hareket ve aksiyon tasarımının karakterlerin varlığı ile kurgulanıp anlatılan “an”ların dramatizasyonu ile çeşitlendirildiği, sahnedeki iki anlatıcının birbiri ile kurduğu iletişimle de zenginleştirildiği söylenebilir.

Anlatının zamanı ve mekanı da yine oyun karakterleri ve onların “şimdi” ve “burada” oluşları ile oluşturulmuştur. Buna göre seyirci, hikayenin içinde geçtiği başka bir zaman dilimine yönlendirilmez, tam tersi oyuncu-anlatıcılar en başından beri sahnede olduklarını ve tiyatro yaptıklarını açıkça beyan ederler. Oyuncu-anlatıcıların sahne üzerindeki zaman kullanımı ise seyircinin gerçek zamanı ile birebir aynı olup bütün temsil boyunca “şimdi” de kalır.

Mekan içerisindeki süslü ve renkli perdeler, masa üzerindeki disko topu ve karakterlerin kostümü de düşük bütçeli bir tiyatro gösterisinin dekoru gibidir. Bu nedenle anlatının mekanının da yine karakter kurgusuna göre şekillendirildiği söylenebilir. Hayatlarının galasında buluşan ikili, tiyatroyu pek de bilmediklerinden, neredeyse evden getirdikleri birkaç parça eşya ile oyun alanlarını üretmişlerdir. Bu seçim, anlatının mekanını “özensiz” gibi gösterse de bu özensizliğin nedeninin açıkça adaptasyonun dramaturjik seçimlerine bağlı oluşu, anlatı temsilinin mekan ve zaman açısından tutarlı bir bütün olmasına yol açar.

Anlatının müzikle ilişkisi, Lütfi Bey’in kullandığı düdük ile çaldığı valsten ibaret görünmekle beraber bu müziğin dansı ile birlikte “şovun devamlılığını sağlamak üzere” kullanıldığı görülebilir. Bu kullanım şekli elbette yine karakterlerin sahnedeki acemiliğini ve heyecanını imler.

Bunun yanında, anlatının kendine has bir ritmi mevcuttur. Temsilin kişisel anlatı ile başlayıp anlatma yarışına dönüşecek bir hıza evrilmesi, anlatı içerisinde dramatik aksiyonu oluşturan ritmik yavaşlama ve hızlanmalar oyunun aksiyon devinimini de

destekler. Oyun süresinin yarısından sonra anlatı iki karakterin ortak hikayesine evrilir ve Ayşe Selen ile Şehsuvar Aktaş'ın sahne ritmini, birbirlerinin cümlesini tamamlayabilecek bir seviyeye getirmesi ile organikleşir. Bu noktada dilin kullanımı oldukça akıcı bir hale gelerek sahne temposunun asla düşmemesine neden olur.

Bu nedenle anlatı ritminin de karakterlerle ilişkilenecek kurgulandığı ve iki oyuncu-anlatıcı arasında devamlı paslaşılacak bir sahne ritmi bulunduğu söylenebilir.

#### **4.2. COMPLICITE VE “THE ENCOUNTER”**

“The Encounter”, türkçesi ile “karşılaşma”, ilk kez 2016 yılında İngiliz tiyatro grubu “Complicite” tarafından sahnelenmiştir. Tek kişilik bir anlatı olan oyunda, Simon Mac Burney oynamaktadır. Burney aynı zamanda oyunun yönetmenliğini de üstlenmiştir. Ortak yönetmenliği Jemima James tarafından yapılan oyunun yardımcı yönetmeni Kirsty Housley, sahne tasarımı Michael Levine, ses tasarımı Gareth Fry ve Pete Malkin, ışık tasarımı Paul Anderson ve proje tasarımı Will Duke tarafından yapılmıştır.

Anlatı, Petro Popescu'nun “Amazon Beaming”<sup>1</sup> adlı romanından esinlenilerek oluşturulmuştur. Roman, 1969 yılında National Geographic fotoğrafçısı olarak Brezilya Amazonları'na giden ve ilkel Mayoruna kabilesine ulaşmaya çalışırken Amazon ormanlarında kaybolan Loren McIntyre'nin gerçek öyküsüdür. Mayoruna kabilesi ve Amazon ormanlarında yaşadığı deneyim, Loren McIntyre'nin hayatını değiştirmiştir.

“Amazon Beaming”, Simon Mac Burney'in yirmi yıl önce okuduğu ve oldukça etkilendiği bir romandır. Bunu sahneye taşımaya fikrini ise seneler içinde üretmiştir. Anlatının stereofonik ses tasarımı ile öne çıktığı oyunda kullanılan ses kayıtlarının bir kısmı, gerçekten Amazon ormanlarında kaydedilmiştir. Buna ek olarak Mac Burney, oyunun projelendirmesini yaparken Amazon kabilelerini gerçekten ziyaret etmiş, onların yaşamı ve kültürü ile ilgili bilgi toplamıştır. (Complicite) Anlatının bu özelliği, sahnede izlediklerimizin gerçeklikle kurduğu ilişkiyi kuvvetlendirir.

---

<sup>1</sup> “Amazon Beaming” Türkçeye “Amazon Işıltısı”, “The Encounter” ise “karşılaşma” olarak tercüme edilebilir.

“The Encounter” ı izlemeye gelen seyirci, karartılmamış bir sahne ile karşılaşır. Sahne üzerindeki mekan tasarımı açıkça görülebilmektedir. Sahnenin seyirciye göre sol tarafında bir masa, masanın üzerinde iki mikrofon ve çeşitli ses cihazları, yanında bir koli ve etrafta bolca plastik şişe içerisinde su yer almaktadır. Sahnenin ortasında ise bir demir ayak üzerinde duran, sureti insan kafasına benzeyen mekanik bir cihaz bulunur. Sahnenin gerisi, petekli bir dolgusu bulunan gri bir fon ile kaplıdır. Seyirci yerine yerleşirken, kulaklıklarını takmaları gerektiği söylenir ve kulaklığın hangi parçasının sol, hangi parçasının sağ kulağa takılması gerektiğinin de bilgisi verilir. Çünkü üretilen stereofonik ses sistemi buna göre tasarlanmıştır.

Oyun, Simon Mac Burney’in sahneye girişi ile başlar. Burney’in üzerinde gündelik bir kıyafet ve başında bir şapkası vardır. Burney sahneye kendisi olarak adım atar ve seyirciye “*hoşgeldiniz*” diyerek konuşmaya başlar. Kendisini bekleyen ve şimdi altı yaşında olan kızından bahseder. Kızını tiyatrodaki olduğuna ikna edebilmek için bir fotoğraf göndermesi gerektiğini söyleyerek cep telefonunu çıkarır ve seyircinin tanıklığında kendi fotoğrafını çeker. Sonra kızının son on günde çekilen fotoğraf sayısının, kendisinin hayatı boyunca çektiği fotoğraf sayısından fazla olduğunu anlatır ve teknoloji ile kendi hayatı üzerine konuşmaya başlar. Bu konuşma, seyirci ile sohbet edercesine icra edilir. Bu fotoğraf ve video kayıtları ile hayatlarımızı hikayeleştirdiğimizden bahseder ve lafı, gerçeği de bu hikayeler ile kurguluyor oluşumuza getirir. O’na göre gerçek, bizim inandığımız hikayeler ile gerçekliğini kazanır; sözgelimi aslında Birleşik Krallık diye bir yer yoktur. Ama herkes, bu ülkenin, hukukunun ve insan haklarının varlığına inandığı için hep birlikte bu gerçeklik içerisinde var olduğumuzu düşünürüz. Elimizdeki yeni teknolojiler ile birlikte gerçekliği yanlış anlamaya başladığımızı, neyin hikaye neyin gerçek olduğunu ayırd edemez hale geldiğimizi ve gerçeği bir hikaye olarak algılamaya başladığımızı söyler. Yine kızının hayatından örnekler verir.

Bu akşam ise bize gerçek bir hikaye anlatacaktır, bu en azından gerçeklik fonksiyonu olan bir hikayedir. Kendisi bir çocukken, babasının ona okuduğu hikayeler ile kurduğu iletişimi anımsar. O sırada fark etmiştir ki, hikayenin kendisi, hikayeyi dinleyen kişinin bilincinin içinde gerçekleşmektedir. Bu sayede bir hikaye dinlediğimizde, hikayenin karakterleri ve içine düştükleri durumları kendi bilincimiz içinde var ederek o

karakterler ve o durumlara karşı bir empati geliştiririz. Bu nedenle hikayeler bizi kendimize de yakınlaştırır.

Bu ön konuşmalar, birazdan izleyeceğimiz hikayenin girizgahı gibidir. Seyirciye hikaye ile nasıl bir iletişim kuracağı önceden bildirilir, anlatıcının birazdan hikayesiyle kuracağı iletişim sezdirilir. Bu sayede seyircinin anlatı evrenine ona yabancılaşmadan dahil olması sağlanır.

Burney seyirciden kulaklıklarını takmasını ister ve öncelikle oyunun ses sistemini açıklamaya girişir. Kendisini masanın sol tarafındaki mikrofonu konuştuğunda Loren McIntyre'nin sesi olarak, sağ yanındaki mikrofonu konuştuğunda ise hikaye anlatıcısının sesi olarak duyacağımızı söyler. Bu iki ses tonunun kullanımı ve aksanı farklı olacak ve seyirciye hikayenin protagonistini ve anlatıcısını olarak hitap edecektir. Sonra sahnenin ortasındaki cihaza doğru ilerler, kendisi "beyin" adını verdikleri bu cihazın etrafında dolaşırken bizim de sesi aynı yakınlıkta etrafımızda duyacağımızı söyler. Cihaz etrafında su sesi, sinek vızıltısı, makasla saç kesmek gibi eylemler kullanarak bunun hissini nasıl olacağını seyirciye tarif eder. Oyun için hazırlanan ses sisteminde istediği sesi yerdeki tek bir düğmeye basarak yankılanır hale getirebilecek, sesin şiddeti ve kalınlığı ile oynayabilecek ve bunun gibi birçok farklı yöntem ile anlatılan hikayeyi gözlerimizi kapattığımızda görebilir hale gelmemizi sağlayacaktır. Aynı zamanda "beyin" adı verilen cihaz önceden kaydedilmiş sesleri de temsili kurgusu içerisinde kullanacaktır. Bunu gösterebilmek için, kendi sesi ile önceden yaptığı bir kaydı açar ve kendi geçmişini ile kendinin şimdisi arasında bir konuşma başlatır. Burney'i, kendi geçmişini sesi ile sohbet ederken izleriz. Kendi geçmişini sesi ile başka bir karaktermiş gibi konuşur. "*Burası benim dairem*" diyerek mekanı imler. Çalışma masasını gösterir, mimetik hareketler ile hayali bir pencere açar ve sahne şehir gürültüsü ile dolar, hayali bir musluğu açıp ellerini yıkar ve sahneyi kendi evinin çalışma odası olarak tanıtır. Tam da bu anda, "beyin" den bu kez kızına ait bir ses kaydı gelir. "*Kiminle konuşuyorsun?*" diye sormaktadır. Burney'i bu kez kızıyla konuşan baba olarak izleriz. Burada seyirciye yapılan, anlatının farklı katmanlarının nasıl kurulduğunu ve temsil içerisinde hangi şekillerde kullanılabileceğini açıkça göstermektir. Aynı zamanda Burney burada, sahne üzerinde kendisine ait üç farklı varlık kipi üretir ve bunların eş zamanlı olarak kullanılabilmesi ile anlatının zamansal olanaklarını sonuna kadar

kullanır. Seyirci ise bu üç varlık kipi arasındaki geçişleri yargılamaz, çünkü Burney’in doğal oyunculuğu içerisinde ve akışkan bir bütün olarak var olurlar.

Burney, kendi geçmiş sesi ile zaman hakkında konuşmaya başlar. Zaman düz bir çizgi midir? Zamanın akışı içerisinde bir olay diğerinden sonra mı gelmektedir? Zamanın akışı birbirine paralel iki doğru ile imgelenebilir mi? Ya da zamanın akışını dairesel bir form olarak mı algılamalıyız?

Bu konuşmanın sahne üzerindeki geçmiş ve şimdiki aynı anda kullanan bir zeminde üretilmesi, üzerine konuşulan soruların seyirci için anlamlı hale gelmesine neden olur. Konuşmaya bir telefon sesi eklenir, sesler giderek yükselip içinden çıkılamayan düşüncelere dönüşür, seyircinin zamanda ve mekanda nerede olduğuna dair algısı iyice bulanıklaşırken bu karmaşık atmosfer içinden yükselen bir planör sesi ile hikayeye giriş yaparız.

Burney eline bir sopa alır, sahnenin arkasına geçer ve seyirciye arkasını döner, uçak gürültüsünün içerisinde seyirciye dönerek “*iki dakika sonra iniyoruz, tamam mı?*” diye sorar. Burney bunu yaptığı anda seyircinin bilinci planörün içine girmiştir ve Burney’i pilot olarak imlemiştir. Bu, aslında bir çocuğu kendi hayal ettiği bir oyunu oynarken izlemekten farksızdır. İnsan beyni olan bitenin tamamen gerçek dışı olduğunu bildiği halde bu halin içerisinde kendisini kaptırmaktan haz alabilmektedir.

Seyirci pilotla beraber planörün Amazon ormanlarına iniş yapabileceği bir yer arar. Sonunda Loren McIntyre ile birlikte nehirin üzerine iniş yapar. Planörün inişi ile öykünün ritmini de tutacak olan müzik kullanımı başlar. Müzik, seyirciyi hikayenin büyüdü dünyasına doğru çeker. Anlatı, Mac Burney’in anlatıcı kipi üzerinden devam eder.

*“Loren, Amazon ormanının ortasındaydı ve tamamen yalnızdı. Dört yüz mil uzunluğundaki Amazonun içinde, kendisinin uygarlık olarak tanımladığı ormanlardaydı. Ormanı izledi. Orman da onu izliyordu, O ise buna alışkındı. 25 yıldan fazla bir süredir Amazon yağmur ormanlarının fotoğrafını çekmişti. Loren ormana baktı, makinesini çıkardı ve fotoğraf çekmeye başladı”*

Anlatının anlatıcı tarafından aktarılan icrası bir babanın çocuğuna bir hikaye okuyor oluşundan farksızdır. Ancak icracının anlattığı hikayeye kendini teslim edişi ile seyirci üzerinde yarattığı etki şekillenir. Burada anlatıcının varlık kipi, anlattığı hikayeden etkilenişi izin vermekte ve bu etkiyi icra anı içerisinde seyirciyle paylaşmaktadır.



Anlatının Loren tarafından icra edilen bölümleri ise o karakterin duygusu ve düşüncesi ile verilir. Loren, bu ormana ilkel bir kabile olan Mayoruna insanların fotoğrafını çekebilmek için gelmiştir. Loren'in hafızası ve hatırladıkları ise Mac Burney'in telefonundan açtığı diğer ses kayıtları ile verilir. Bu kayıttaki ses Burney'e ait değildir ve Loren'in geçmişi olarak algılanır.

Hikayenin bir diğer karakteri olan Burney'un kızının sesi duyulur. Uyuyamamıştır, annesi evde olmadığı için babasının çalışma odasına girmiştir. Burney kızının sesiyle, kızı sanki karşısında duruyormuş gibi konuşur ve onu karakterleştirir. Kızını uyumaya ikna edebilmek için Amazon ormanlarındaki sesleri canlandırır, bu sesler yankılanır ve bulanıklaşır, böylelikle tekrar hikayenin içine gireriz.

Burney'in hikaye, karakterler ve kendisi arasında yaptığı geçişlerin hiçbiri kesintili olmayıp üst üste gelerek katmanlaşan ve birbirine bağlanan akışkan bir biçim üretir. Geçişlerin bu organikliği, anlatı atmosferinin masalsi bir zemine evrilmesine neden olur. Bunun için ise Burney oyunculuğunu doğallık içerisinde kurgular ve sesin kullanımı ile destekler. Sahnede izlediğimiz ise anlattığı hikayenin hayali ile hareket eden ve sahne üzerindeki atmosferi bir makine kullanır gibi icra eden insan bedenidir.

Hikaye Burney'in anlatıcısı ile Loren'in bilinci eşliğinde devam eder. Loren fotoğraf çekerken bir Mayoruna insanı ile karşılaşır. Onunla göz göze gelir. Loren o sırada fotoğraf çekmek için uygun bir zamanda olmadığını hisseder ve bu yerlinin peşine takılır. Ormanın içine doğru, yönünü kaybedecek ve geri dönüşünü riske atacak kadar uzun süre yürür. Bir yandan kendine paniklememesi gerektiğini salık verir, bir yandan da ormanda heyecanla ilerler. Birden ağaçlar geri çekilir ve düzlük bir alana erişir, burasının bir yerleşke olduğunu fark eder. Mayoruna halkının yaşadığı yeri bulmuştur. İlk bakışta ortalıkta kimseyi göremez, ve aniden tüm kabilenin etrafında toplanmasıyla şaşkına döner.

Kabilenin başı olduğunu tahmin ettiği yerli ona doğru yaklaşır. Loren iletişim kurmayı dener, ancak başarılı olamaz. Bu yüzden de kendine kızar. Akşam olmaktadır ve kendi kamp alanına nasıl gideceğine dair fikri yoktur. Yerliler ilk karşılaşmadan sonra sanki o yokmuş gibi yaşamlarına devam etmişlerdir. Birkaç gün burada kalmaya karar verir. Fotoğraf çekmeye devam eder ve sonunda kendisine bir köşede bir hamak kurup orada uyuyakalır.

Loren'in uykuya doğru ilerleyen bilinci ile Burney'in sesi birlikte düşünmeye başlar. Boyutlar iç içe geçer, Burney sahneyi tekrar kendi dairesiymiş gibi kullanır; odada dolaşır, ellerini yıkar, kızını düşünür ve sahne üzerinde Loren'in bilinci Burney'in yaşantısına dönüşür. Bu organik geçişler, zamanın algılanışını an be an yeniden üretir ve seyirci temsil süresince zamanı adeta dairesel biçimi ile kavrar.

Loren gözünü açtığı anda, kabilenin başındaki adamı karşısında otururken bulur. Adamın bacaklarında çıkıntı yapan, balıkçıl tüylerine benzer bir malzemeye kaplanmış ve kabuklu deniz hayvanlarınınkine benzer bir çeşit kostümü vardır. Bu nedenle onu "Barnacle"<sup>2</sup> olarak adlandırır ve anlatısında her seferinde bu isimle imler. Yerlilerin bir şeyler taşıdığını fark eder. Eşyaları bir yerden alıp başka bir yere doğru götürmektedirler. "Nereye gidiyorlar?" diye düşünür.

Peşlerine takılır. Yerlilerle birlikte nehrin karşısına geçer. Saatine bakar ve düzenli dünyanın zamanına göre nerede olduğunu kavramaya çalışır. Temiz içme suyu ve yiyecek birşeylere ihtiyaç duyduğunu fark eder. Yine de fotoğraf çekmeye devam eder, ancak hissettiği şey korkudur. Gelecek korkusu ve geçmişini kaybetme korkusu hissetmektedir. Yerlilere bakar, onlarda zamanın korkusu diye bir şey yoktur. Onlar için zaman, sanki kendilerine eşlik eden gizli bir refakatçi gibidir. Havada asılı gibidir. Kendisi ve geldiği dünyadaki zaman ise bir çeşit pozisyonudur, etkili ve verimli olmanın bir aracıdır.

Uzun bir yürüyüşten sonra Loren'in bilmediği bir yerde dururlar. Barnacle'ı ateşin başında otururken görür. Onunla iletişim kurmak ister. Bildiği eski yöntemleri kullanır, bedensel hareketi ve nesnelere ile iletişim kurmaya çalışır, ancak Barnacle onunla konuşmamaktadır. Sonra birden, aklına bir fikir gelir. Barnacle ile sözcükleri kullanmadan anlaşmaya çalışacaktır.

O'na doğru yaklaşır, "Merhaba, ben sizin dostunuzum. Bana güvenebilirsiniz." cümlesini bilincine doldurur ve bekler. Bir süre sonra, bilinci içerisinde bir ses duyar. "Biliyorum.." Bu, belki de kendi kendine uydurduğu bir histir, kendinden emin olamaz. Derken Barnacle ona döner ve bakar, o sırada yapmakta olduğu oku alır, kendisine verir, bu bir hediyedir. Loren onunla iletişim kurmayı başarmıştır.

---

<sup>2</sup> "Barnacle" kelimesi, Türkçeye "midyeye benzeyen kabuklu deniz hayvanı" olarak tercüme edilebilir.

Başardığı şeyin etkisiyle farkına varmadığı açlığını anımsar. Moyaruna insanları da bu süre içinde hiçbir şey yememiştir. Oruç tuttıklarını fark eder ve “*neden oruç tutuyorlar?*” diye düşünür.

Bu sırada bir kapı açılma sesi ve Burney’in kızının sesinin sahneye girişi ile atmosfer tekrar değişir. Kızı da acıkmıştır, Burney ona kendi atıştırmalıklarından bir şeyler yedirir. Kızının çiğneme hareketinin sesini sanki onun bilincinin içindeymişiz gibi duyarız. Loren birden tekrar Burney’e dönüşmüştür, ancak burada Burney’in kendi gündelik varlığı ile sahne üzerinde bu varlığını temsil edişi elbette ki birbirinin aynı olarak düşünülemez. Burney’in kızı ile diyalogları, hikaye anlatıcısının temsil içerisindeki varlık kipini en inceltmiş hali ile sunabilmektedir. Aslında hikaye anlatıcısı temsil içerisinde kendisi olarak konuştuğunda bile kendini bir başka kendilik içerisinde icra etmektedir. Bu sayede oyun oynayan insan ile hikaye anlatan insan sahne üzerinde eşzamanlı bir varoluş biçimi oluşturur ve anlatıyı hayali bir gerçeklik olarak seyirciye ulaştırdığı özel bir düzlem üretir. Bu düzlem ise temsilin varlık nedeni, ya da temsile neden olan varlık biçimi olarak somutlanabilir.

Kızın gidişi ile tekrar Loren’in dünyasına döneriz. Hamağında uyuyakalır ve uyandığında önce ayakkabılarını, sonra da kamerasını kaybettiğini anlar. Ayakkabıları yerlilerin yaktığı, kor halini almış ateşin üzerinde bulur ama kamerasına bir türlü ulaşamaz. İletişim kuramadığı için yerlilere de sormaz. Ormana dalıp kamerayı aramaya girişir. Bu sırada yaşadığı panik ile düşünceleri Loren’in bilincinin sesi olarak seyirciye ulaşır. Sesler duyar. Barnacle onunla konuşuyor gibidir. Buraya daha önce de beyaz adamlar gelmiştir. Barnacle kendisine doğru yaklaşır, tüm kabile etraflarında toplanır, şimdi herkes Loren’a bakmaktadır. Barnacle parmağını ona doğru yöneltir ve yukarı kaldırır, ve birden tüm kabile kendisi ile kurduğu iletişimi keser.

Barnacle, Loren’i orada, zamanın yüzü içinde bırakır ve gider. “*Zamanın yüzü ne demektir?*” diye düşünür. Loren hala kamerasını aramaktadır. Ceplerini kontrol eder, negatiflerin birkaç tanesi cebindedir. Sonunda kamerasını, bir ağacın tepesindeki bir maymunun elinde görür. Bir maymunla konuşması elbette ki imkansızdır ve maymunun fırlatmasıyla kamera yere düşer, parçalara ayrılır. Artık fotoğraf çekemeyecektir. Loren şimdi Amazon ormanlarındaki bir turisttir.

Yaşadığı deneyim şimdi çok başka bir yere evrilmiştir, Loren artık fotoğraf çeken National Geographic muhabiri de değildir. Tek başına hayatta kalabilir hale geldiğini düşünür, kabilenin oyun oynayan çocuklarını izler. Kabilenin kendisine de daha önce buraya gelen beyaz insanlara davrandığı gibi davrandığını düşünür, ama kendisi onlarla iletişim kurmayı başarmıştır. Kelimelere ihtiyaç duyulmayan bir zeminde Barnacle ile konuşmuştur. Yine bilinci ile konuşur ve ona nereye gittiklerini sorar. Sorusu “başlangıca” diye yanıtlanır. “Hangi başlangıç?” Loren yaşadığı bu deneyimin etkisinden çıkamamaktadır. Bir yandan olan biteni sorgular, bir yandan da nasıl geri döneceğini bilemez. Tüm bu düşüncelerin beyninin içinde dolaşmasıyla anlatı da kaotik bir atmosfere sürüklenir.

Bu sırada halen ormanda dolaşmaktadır, artık Moyaruna halkının yerleşkesinin nerede olduğunu da bilememektedir. Ama bilinci ile onlarla konuşabilmektedir. Şu cümleyi duyar: “*Buraya gelen beyaz adamlar, bize ölümü getirdiler..*” Ormanda koşmaya başlar, yerde yatan dört ceset görür, bunlar beyaz adamlara ait cesetlerdir. Her şey bir korku filmi gibidir artık. Ormanda Amazonlara özgü bir çeşit salatalık bitkisini görür ve sonunda temiz içme suyu bulduğunu düşünerek bunu içer. Bitkinin içinde halüsilatif maddeler olduğunu sonradan anlayacaktır. Birden ormanın bilincini kendi bilinci imiş gibi, kendi bilincini de ormanın bilinciymiş gibi hisseder. Kendi düşüncelerini görebildiği izlenimine kapılır. Ormanda koşmaya başlar, ne yöne koştuğunu bilmemektedir. Bu sırada sahne üzerindeki Burney’in bedeni de ne yöne koştuğunu bilmeden koşmaktadır, Burney’in bedeninin sahne üzerindeki mekanla ilişkisi, ışık tasarımı ve arkadaki fonun hareketlendirilmesi ile temsilin bedensel karşılığını bir bütün olarak görmemizi sağlar. Loren, “*biz doğanın bir parçası değiliz*” diye düşünür, “*ben doğanın bir parçası değilim.*” “*Neden buradayım?*” “*Bana ne olacak?*” gibi düşüncelerle Loren’in ormanda koşmaktan yorulmuş bedeni yere yığılırken Burney’in sahne üzerinde koşmaktan yorulmuş bedeni de çalışma masasının üzerine yığılır.

Loren gözlerini açtığında hamağındadır. Yerliler tarafından bulunmuş ve oraya getirilmiştir. Kalkar, yerlilere bakar, “*hayatımı kurtardınız, neden?*” diye düşünmektedir. Loren’in bilincine şu cümleler ulaşır: “*Hala tutunuyorlar..Zamanda tutunuyorlar..*” “*Onu alev alev yakıyoruz..*” Birden çok şiddetli bir gürültü duyulur, dev bir yangın başlamıştır. Yerliler buldukları her şeyi yakıyormuş gibi görünmektedir. Hep beraber bir yere gitmeye hazırlandıklarını fark eder ve merakla peşlerine takılır. Yine

bilincini kullanarak “nereye gidiyorsunuz?” diye sorar ve “başlangıca gidiyoruz” cevabını alımlar. Tekrar düşünür, peki bu neyin başlangıcıdır?

Uzun bir yürüyüşün sonunda bir başka yerleşkeye ulaşırlar. İnsanların bir şeyi kutladığını fark eder. Bu yerleşkede yiyecek ve su vardır, üstelik Portekizce konuşabilen bir yerli ile de karşılaşır. Bu kabile, modern hayatla ilgili Mayoruna’lardan biraz daha bilgi sahibidir. Loren aklındaki tüm soruları Cambio adındaki bu yeni arkadaşına sorabilecektir.

*“Loren: Neden, neden bunu yapıyorlar?”*

*Cambio: Bu bir seremoni.*

*Loren: Neyin seremonisi?*

*Cambio: Bu şeyler burada ölüyor ve bu sayede biz geri dönebiliyoruz.*

*Loren: Ne demek istiyorsun, zamanda geriye mi gidiyorsunuz?*

*Cambio: Geriye gitmiyoruz, geri dönüyoruz.*

*Loren: Yani her şeyi yakacak mısınız?*

*Cambio : Bu şeyler hala tutunuyor, zamanda tutunuyorlar.”*

Loren, tanık olduğu bu ayini kendi düşüncesi ile muhakeme etmeye çalışmaktadır. Cambio’ya kabilenin şefi ile kurduğu iletişimden bahseder. Onun dilini bilip bilmediğini, bu dili nereden öğrendiğini sorar. Cambio “*Bu dil öğrenilmedi, hatırlandı*” diye yanıt verir. Arkasını döndüğünde Barnacle ona bakmaktadır. Daha önce kendisine hediye ettiği oku alır, yukarı kaldırır, ortadan ikiye böler ve ateşe atar. Her şey yanmaktadır.

Ateş iyice yükselir, Loren bu yangın atmosferi ile kendi imgesindeki şehirleri de ateşe verir, itfaiye sesleri ile ateşin sesi giderek yükselir. Mekan ve zaman, Loren’in bilinci ile birlikte seyircinin bilincinde de birbirine karışır.

Aynı kapı sesi ve Burney’in bir türlü uyuyamayan kızının tekrar içeri girişi ile bu andan tekrar sıyrılırsak da, Loren’in bilincindeki sorular Burney’in oyununda ve seyircinin algısında yer almaya devam eder. Burney bir süre bu anın ses kaydı üzerinden devam edişine seyirci kalır. Temsilin bu anı, düşüncenin ve eylemin iç içe geçişi ile izlediğimiz oyunun anlamsallığını üretir. Seyirciyi zamanın düz bir çizgi olarak algılandığı, bir

olayın diğzerinden sonra geldiği doğrusal düzlemden tamamen koparır ve onu, bilincin algısıyla hareket eden belirsiz bir zaman algısına teslim eder. Kısacası anlatı, zamanın bu kullanımı ile seyircinin zaman algısını da değiştirebilen özgün ve tek seferlik bir deneyim alanı üretir.

Loren'ın bilincindeki zaman ve mekanla ilgili büyük sorularla halen boğuşurken, yine Loren ile birlikte kendimizi ayinin bir sonraki parçasının içinde buluruz. Yerliler, hep birlikte sıralı olarak dizilmişlerdir ve dans etmektedirler. Bu dans, ritmik el çırpma veya yere vurma gibi bedensel aksiyon ile üretilir ve toplu olarak icra edilir. Burney'in kullandığı ses sistemi, bu sesi toplu olarak duymamızı sağlar.

Loren, artık Cambio'nun tercümanlığı ile yerlilerle konuşabilmektedir. Yerliler buraya neden geldiğini sorar. Loren açıklar. Mayoruna halkı hakkında çok şey duymuştur, merak etmiştir, buraya gelme amacı ise kendilerinin fotoğraflarını çekmek ve geri dönüp insanlara Mayoruna halkını anlatabilmektir. *“Başlangıcınıza tanıklık etmek istedim”* der. Barnacle'ın sesini tekrar kendi bilinci içerisinde duyar: *“Senin varlığın seremoniyi iyi yaptı.”*

Loren bu ormanda kimsenin onları bulamayacağını, herhangi bir ihtiyaçları olduğunda seslerini duyuramayacaklarını söyleyerek, isterlerse Brezilya hükümeti ile iletişime geçebileceğini ve onlar için yardım talep edebileceğini söyler. Cambio bu söylediklerini çevirir. Barnacle şu cevabı verir:

*“Hayır, hayır. Gelecekler ve geldiklerinde sadece petrol arayacaklar, silahları, uçakları ve alkolleri ile birlikte gelecekler buraya..”*

Loren gözlerini kapatır ve ayin dansına katılır, birden beyninin içinde kelimeler oluşur ve her şey aydınlanmaya başlar. Burada yaşananları kanıtlayabilecek olan tek kişi kendisidir, burada kalış nedeni, varlığını bu kabileye mühürlemektir. Loren bunları düşünürken bir yandan da dans etmektedir. Burada karakterin aksiyonu ile düşüncesini eş zamanlı olarak kavrarız, eylemin mi düşünceden yoksa düşüncenin mi eylemden kaynaklandığı belli değildir. Seyirci, sadece hikaye karakterinin temsil anındaki icra haline kendini kaptırmakla ilgilenir. Bu seremoni, başlangıca açılan kapıdır ve o kapının eşiğinde durmamız gerekmektedir.

Loren yerliler ile birlikte sabaha kadar dans eder. Bittiğinde güneş doğmuş, hareket edecek hali kalmamıştır. Ayin ise henüz tamamlanmamıştır. İçinde herhangi bir ilaç

bulunmadığını düşünerek yerlilerin içtiği sudan içer. Halbuki suyun içinde bilmediği bir şeyler vardır. Kendi kolunu başka türlü hissetmeye başlar, kemikleri kaynıyor gibidir. Dünyayı şimdi soluduğu oksijenin parçaları kadar ayrıştırılmış hissetmektedir. Düşünmeyi bıraktığını anlar ve ilk kez tam olarak şimdiki anın içinde kaldığını duyumsar.

Yerliler bu yolla kendi hayvanlarını ortaya çıkarmaktadırlar. Bunun anlamını daha soyut olarak aktaracak olursak, kendi canlı türlerinin içindeki hayvan arketipini ortaya çıkardıklarını düşünebiliriz.

Ayinin bu son parçasında Loren, içtiği suyun etkisi ile sahnede (ayin alanında) koşuşturmaya başlar, aslan kükremesine benzer sesler çıkarır –ya da en azından kendi sesini bu şekilde duyar- gözlerini kapadığında ise bir adamın gölgesini görür. Bu gölge sahnenin arka fonunda da belirir. Loren’in anlatısında gölge yavaş yavaş kendisine yaklaşırken, fondaki insan gölgesi de seyirciye doğru yaklaşır.

*“Burada olmağın amacı ne, neden buradayım? Ben bir ruhtan ibaret değilim, doğanın kör bir parçası da değilim, ben bir modern insanım!”*

Loren artık kendi dünyasına geri dönmek istediğinden emindir. Gözleri hala kapalı da olsa Barnacle’ın ona doğru baktığını hissedebilmektedir. Cambio’ya döner ve şunu söyler: *“Ne olursa olsun, sadece bilmek istiyorum, sadece yüzleşmek istiyorum..”* Barnacle ona elini uzatır, kolunu kaldırır, hafifçe vurur, sıkıca kavrar ve bırakır. Bu hareketler Burney tarafından canlandırılır. Sonra aynı şeyi bacağına yapar. Loren bedeninin varlığını kaybettiğini hissetmiştir, üzerinde onu gevşeten bir basınç varmış gibidir.

Barnacle Loren’ı kaldırır, birlikte ormana doğru yürür ve nehre ulaşırlar. Barnacle birden durur ve Loren’a bakar, Loren kendinde görünmez bir değişiklik hisseder. Gözleri ile gördükleri değişmiştir, suyun sesi değişmiştir. Önünde yükselen dağları hisseder. Birden, sanki doğanın kaynağından kendisine bir mesaj gelmiştir. Bu mesaj sözsüzdür, ama bilgidir. Burası ile orası arasındaki mesafeyi hissedebilmesini sağlar. İçeriye ve dışarıya, geçmiş ve geleceği hisseder, bunların hepsi tek bir duygu olarak bilgisine yerleşmiştir. Loren anlar: kendisi, orası ile burası arasındaki bir aralıktır ve geri dönüşünü ancak şimdi geri alabilmiştir.

Barnacle döner ve ormana doğru ilerler. Loren ise bir süre daha yürüyerek izini kaybettiği kamp alanına ulaşır. “*Benim hapishanem*” diye düşünür, “*Benim güzel hapishanem*”

Anlatının bu kısmından sonrası, Loren’in geri dönüp başına oturduğu çalışma masası ile ormanda geçirdiği son anlar arasında gidip gelir. Loren’in geri döndüğü evi daktilo sesi ile, ormandaki son saatleri ise gök gürültüsü ve yağmur sesi ile verilir. Loren’in daktilosu ile yazdıkları bir canlandırmayla aktarılmaz, daktilo sesinin eşliğinde Loren’in konuşmasını izleriz. Barnacle’a yönelik bir mektup yazmaktadır.

Sevgili Barnacle. Bu mektubun sana ulaşabileceğini zannetmiyorum. Cambio gibi birinin yardımı olmadan onu okuyamayacaksın zaten. Ama yazmak, bana senin hala yaşadığını hissettiriyor. Sevgili Barnacle.. Sen de tıpkı benim gibi, kendi bilgin içerisinde bir bilimadamısın. Fakat senin tavrın, etrafındaki her şeyin canlı ve erişilebilir oluşuna yönelik. Hiçbir şey yasaklanmış değil. Bu sayede, zamanda seyahat edebiliyorsun. Ben de zamanı bilmek istiyorum, onu anlamak istiyorum. Bu dünyayı, bu muhteşem nehrin kaynağını, doğanın kendini idame edişini bilmek istiyorum. Fakat senin için, bunları bilmek o denli önemli değil. Önemli olan, senin onlarla ne yaptığın. Sen zamanla birlikte bir şey yapıyorsun, kendini onu anlamak üzere organize etmeksizin, bir şey yapıyorsun. Bu yüzden, bir şekilde şu an burada olduğunu ve bir şekilde bu mektubun içeriğini anlayabileceğini biliyorum.

Loren, Barnacle ile, belki ikisinden başka kimsenin algılayamayacağı bir bağ kurduğunu düşünmektedir. Loren McIntyre, hayatının devamını bu bağı araştırmaya ve anlamaya çalışarak geçirmiş, 2003 yılında aramızdan ayrılmıştır.

Anlatı, Burney’in kızının son kez çalışma odasına girişi ile sonlandırılır. Hala uyuyamamış olan küçük kızı, babasından ona bir hikaye okumasını ister. Burney sahnede temsilini izlediğimiz hikayenin gerçek kitabını çıkarır, ve “*bir zamanlar,..*” diye başlayarak hikayeyi okumaya başlar. Kızının uykuya dalışı, nefes sesi ile aktarılır. Hikayenin okuyabildiği son satırında “*bazılarımız, bizim arkadaşımız..*” cümlesini duyarız, bu cümlenin Burney’in bilinci içerisinde yankılanışıyla oyun sona erer.

#### **4.2.1. Anlatı temsilinin kurgulanışı**

“The Encounter” oyunu, Petro Popescu’nun “Amazon Beaming” adlı romanından hareketle oluşturulmuştur. Loren McIntyre’nin gerçek hayat öyküsünün anlatıldığı bu



roman, Simon Mac Burney'in eline bundan yirmi yıl kadar önce geçmiştir. İlk okuduğunda romandan çok etkilenen Burney bunu sahneye koymak ister, ancak nereden başlayacağını bilemez. Hikaye birçok katmanı birden içermektedir. Sonra yavaş yavaş, bu katmanları çözümlmeye başlar.

Öncelikle romanın yazarı hakkında bilgi edinir. Petro Popescu ve Loren McIntyre'in hayatını inceler. Mayoruna kabilesinin varlığını ve yaşam şeklini araştırır. Bunun için birçok insanla konuşur, Mayoruna insanları hakkında detaylı bilgi edinir. İnsanın kendi bilinci ile çevresiyle iletişim kurmasının olanaklarını, bilim adamlarına sorarak ve konuyla ilgili kendinden önce üretilen çalışmaları ve deneyleri inceleyerek araştırır. Petrol endüstrisi ve onun doğal hayata etkisi üzerine etraflıca çalışır. Brezilya'ya giderek Mayoruna kabilesi ile iletişim halinde olan yerlilerle konuşur, çalışmalar düzenler. Bütün bu çalışmalarını ise Complicite'nin web sitesinde detaylıca açıklamış ve anlatmıştır. (Complicite)

Burney temsil üretimine bu araştırmalardan sonra başlamıştır. Anlatının adaptasyonu kurgulanırken, öncelikle romandan alınacak anahtar alıntılar seçilmiş ve sonrasında bu alıntıların hangi şekilde bir araya getirileceği üzerine çalışılmıştır. Bu çalışmalar, seçilen parçaların tiyatro ekibi tarafından doğaçlanması ile şekillenmiştir. Buna göre parçalara ayrılan bölümlerin hangi kısımlarının Loren karakteri ve hangi kısımlarının hikayenin anlatıcısı tarafından anlatılacağı yavaş yavaş seçilmiş ve belirlenmiştir. Buna ek olarak, yerlilerin yağmur dansı, bu dansın hareketi ve devinimi de sahne üzerinde çeşitli atölyelerle araştırılmıştır.

Prova sürecinin bazı notlarına, yine Complicite'nin web sitesi üzerinden ulaşılabilmektedir. Buradan anlaşıldığına göre oyunun ses tasarımı, hikaye anlatıcısının dinleyicisi ile kurduğu ilişkinin sahne üzerinde denenmesi sırasında düşünülmeye başlanmıştır. İnsan bilincinin hikaye ile kurduğu ilişki sahne üzerinde etraflıca araştırılmıştır. Buna ek olarak da, anlatıcının kendi hikayesi üretilmiştir. Çalışma, "Neden anlatıcı çıkıp bu hikayeyi sahnede anlatmaktadır?" "Hikayenin onunla ilişkili kısmı neresi olabilir?" gibi sorular eşliğinde şekillendirilmiştir.

Burney, bu oyunun çalışılması ile ilgili verdiği bir röportajda kendi deneyimini şöyle aktarır:

Önce basitçe hikayeyi anlatmaya başladım. Anlattıkça, detaylara girdikçe hikaye ile kurduğum iletişim de değişti. Bu bir hikayenin hikayesini anlatmak gibiydi. Bir hikaye anlatmaya başladığınız zaman, hikayenin size ilginç gelen kelimelerini ya da başka bir deyişle kendi ilginiz üzerinden hikaye anlatıcılığınızı

incelemeye başlıyorsunuz. Ve ben, hikaye içerisinde beni ilgilendiren şeyleri seçtiğimi fark ettim, bu yüzden kendi hayatımı hikayeye doğru yaklaştırmaktaydım. Kendime yavaş yavaş şunları söylemeye başladım: Hikayeye kendi hayatından daha fazla bir şeyler katmalısın. Bu noktada, kızım ile olan ilişkim belirlemeye başladı. (Complicite)

Burney'in kendi hikaye anlatıcısının bir özelliği olarak fark ettiği bu öznel arayış, geleneksel hikaye anlatıcısının icrası içerisinde de var olan bir özelliktir. Ancak Burney burada bu arayış, temsil içerisinde kullanılabilir bir araca evrilmiştir denilebilir. Adaptasyonun hikaye anlatıcısına bu şekilde yaklaşımı, anlatının hikayesi ile anlatıcının gündelik hayatı arasında bir kapı aralanmasını sağlar. Bu sayede Burney'in kızı ile iletişimi üzerinden günümüzdeki iletişim şekillerini sorgulayışı ve Burney'in hikayenin kendisi ile bugün bu zamanın içerisinde kurduğu bağıntı, temsile bir katman daha eklemiş ve hikayeyi güncel bir zeminde tartışma olanağı yaratmıştır. Anlatıya sadece anlatıcı ve karakter değil, Burney'in kendisi de dahil olmuştur. Burney, kendi hayatını da performans anı içerisinde temsil etmektedir.

Bu noktada temsil içerisinde hikaye anlatıcısının "hikaye anlatıcısı" kipi, "yakın anlatıcı" kip ve "karakter" kiplerinin üçünü birden kullandığını söylemek mümkündür. Burney sahnede hikayenin anlatıcısı olurken sanki hikayenin yaşandığı yerde bir gözlemci olarak bulunmuşçasına kendini anlatıya teslim eder. Anlatının Loren'in karakteri ile devam ettiği bölümlerde dramatik aksiyonu kullanır ve seyirci ile dolaylı bir iletişim kurar. Kendisini temsil ettiği bölümlerde ise seyirci ile kurduğu iletişim doğrudan hitap eden ve gerekirse sohbet eden bir zemine evrilir. Bu varlık kipleri, salt metinsel düzlemde çözümlenmeler üretmekle değil; hikaye evreninin tüm detayları ile kavranabilmesini sağlayan uzun bir araştırma, hikayenin karakteri ve düşünceleri üzerine doğaçlamalar ve anlatıcının sahne üzerindeki varlığının deneysel bir tutum içerisinde araştırılması sonucu ortaya çıkarılmıştır. Bu nedenle anlatının adaptasyonu kurgulanırken çalışmanın, anlatının kendisi ile ve oyuncunun anlattığı hikaye ile derin bir bağ kurarak ilerletildiğini ve buna eklenen bilimsel ve sosyolojik analizlerle bütünsel bir bakış açısı içerisinde oluşturulduğunu düşünmek mümkündür.

"The Encounter"da aksiyon tasarımı, anlatıcının çeşitli varlık kipleri ve oyun özelinde üretilen stereofonik ses tasarımının etrafında şekillenir. Düzenlenen ses sisteminde oyunun atmosferini oluşturan birçok unsur, ses yolu ile seyirciye ulaşır. Bu nedenle Burney'in sahnedeki tutumu icra ettiği karakterlerin bedensel duruşunu birebir

aktarıırken, bir yandan da Burney, atmosferi sağlayan ses sistemini bir makineyi çalıştırır gibi kullanır.

Örneğin, anlatının nehrin içinde geçen bazı bölümlerinde bir plastik şişe içerisindeki suyu mikrofonta doğru sallayarak nehrin atmosferini, kızına verdiği çikolatanın jelatin kağıdını buruşturarak ise dev bir ateşin yandığı ayın atmosferini üretir. Temsilin belli anlarında basılması gereken belli düğmeler vardır, sesin yankısı ve ton değişimi bu yolla sağlanır. Bu noktada Burney sahnede yalnız görünmekle beraber tam olarak yalnız değildir, icra ettiği sesin sahne üzerinde büyütülebilmesi ya da çoğaltılabilmesi için oyun süresince orada olan iki ses teknisyeni ile birlikte çalışmaktadır. Ancak yine de seyirci onu sahnede tek başına izler ve tüm ses uygulamalarını kendisine atfeder.

Bunun yanında, anlatının aksiyonu hikaye ve hikayenin karakterleri ile birlikte şekillenir. Burney beden dilini, anlattığı anın hizmetine sokar ve hayali ya da gerçek nesnelere kullanmak yolu ile içinde bulunduğu durumları canlandırır. Bunların hepsini doğal ve akışkan bir oyunculuk içerisinde kurgular. Karakterden anlatıcıya veya anlatıcıdan kendisine dönüştüğünde bedensel tutum ve tavırlarında belirgin bir değişim olmaz, anlatının tüm katmanlarını özel bir biçime sokmaksızın sadece eylemleri ile var eder. Bu nedenle anlatının aksiyon tasarımının önceden kurgulanmış belirli bir biçim ve tutum içermediğini, buna karşın eylemselliği öne çıkardığını ve aynı anda birçok olayın sahne üzerindeki temsilini bu yolla sağladığını söylemek mümkündür.

Anlatıda kullanılan ses sistemi sayesinde, anlatılan hikayenin dramatzasyonu tamamen seyircinin bilinci içerisinde gerçekleşir. Burney ise oyunculuğunu, bu oluşun sahne üzerinde somutlanmasını sağlayan bir araç gibi kullanır.

Kullanılan ses tasarımı, anlatının zamanı ve mekanını oluşturan birincil etmendir. Temsilin mekanını ve zamanını Loren, hikaye anlatıcısı ve Mac Burney'in bilincinin içine koyar. Seyirci, ses ile yönlendirilerek Amazon ormanlarından Burney'in çalışma odasına, dev bir ateşin ortasından nehrin içine adeta sürüklenir. Bu nedenle seyirci için bir arada oluşturulan değil tek başına yaşanan bir deneyim oluşur. Bu hali ile Encounter, tiyatrodaki zamanın ve mekanın bilinen algılanışını temsil süresince farklı algılamamıza neden olur.

Temsilin tartışma zemini zamanın algılanışı üzerinedir. Zamanın düz ya da paralel birer doğrultu olarak imgelemesi ya da dairesel bir biçim olarak algılanması hem felsefe,

hem de bilimin araştırma alanına dahil olmakla beraber, Burney “The Encounter” ile bu algının hangi koşullarda farklılaşabileceği üzerine bir deney yapmıştır. Hikaye anlatıcısını bu ses tasarımı ile birleştiren oyunda mekan ve zaman, seyircinin imgelemi ile varlık bulur ve seyirci, zaman – mekan sürekliliğini kendi bilinci içerisinde görebilir hale gelir.

Temsilin gerçek mekanı ise öyküye hizmet eden araçların bir toplamından ibarettir denilebilir. Mekan anlatının gerekli aksamı ve nesnelere dışında hiçbir fazlalık içermez. Anlatının görselleştirilmesi, sahne gerisindeki ve zemindeki ışık tasarımı ile desteklenir. Bu tasarım da tamamen soyut bir düzlemde ele alınmış, Amazon ormanlarının ve atmosferinin gerçek görünümü ile ilgili hiçbir veri sunmamıştır. Bu sayede anlatı ses sistemini kullanarak insan bilincinin içinde somutlanırken; sahne, hikayenin gerçek mekanların bir soyutlamasını üretir.

Temsilin gerçek zamanı ise, seyirciye Burney’in çalışma odasında geçirdiği bir geceyi aktarır. Bunu uyuyamayan kızının içeri girişleri üzerinden kavrarız. Buna karşın anlatı, seyircinin zamanı olduğundan çok daha uzun bir süre olarak kavramasına neden olur.

Kısacası “The Encounter” da anlatının zaman ve mekanı, hikayenin ekseninde şekillenerek seyircinin bilincinde kurgulanır. Sahne üzerindeki gerçek zaman ve mekan kullanımı ise buna yol açacak şekilde biçimlendirilmiştir.

Anlatının müziği ve ritmi de kullanılan stereofonik ses sistemi ile şekillenir. Sahne atmosferi ve oyunun ritmi, bu sisteme daha önce kayıt edilmiş ritm, müzik ve ortam sesleri ile birlikte oluşturulmuştur. Ancak yine de tüm sesler, oyuncunun varlığı ile temsilin bir biçimi haline gelir.

“The Encounter”da anlatının müziği, oluşturulmak istenen atmosfere hizmet edecek şekilde kurgulanmıştır. Buna göre müzik, hazırlanan ses sisteminin haricinde kendi başına bir unsur olarak var olur. Seyircinin hikaye evreninin içine girişini ve orda kalışını kolaylaştırır, anlatı Burney’in kendi hayatına döndüğünde ise kesintiye uğratarak seyirciyi bu alandan çıkartır. Bu nedenle temsil içerisindeki müzik kullanımının anlatı katmanlarını desteklemek üzere kurgulandığını düşünmek mümkündür.

Anlatının ritmi ise Burney'in tüm anlatıcı kiplerine organik ve akışkan bir yolla geçebilen ve anlatının tüm parçalarının ritmini özenle tutabilen oyunculuğu sayesinde üretilir. Burada Burney'in anlatıcısı hikayeye teslim olur ve anlatıcı varlık kipinin, anlattıklarından etkilenmesine izin verir. Bir an sonra Loren karakterinin yaşadığı deneyime gösterdiği direncin dışavurumunu, bir an sonra ise kızıyla karşılaşan bir babanın sakinliğini sanki hepsi birden sahnede aynı anda varmışlarcasına en doğal şekli ile aktarır. Bunun için dramatik aksiyonu da hayali bir düzlemde üretir ve kullanır. Bu sayede sahne ritmi Burney'in tek başına oluşturduğu bir yaşantı gibi dalgalanıp durulan, devingen bir yapıya evrilir ve bu yapıya dahil olan seyirci de aynı devingenliğin içerisinde yer alır.

## SONUÇ

Bu çalışma süresince gerek bir iletişim aracı olarak gerekse sözlü kültürün oluşumuna neden olan unsurlardan biri olarak araştırılan hikaye anlatıcısı, insanın hikaye anlatabilme yeteneğini yol açtığı ve neden olduğu toplumsal değişim ve dönüşümler ile birlikte ele almaya çalışmıştır. Hikaye anlatımı insan türünün kendine has bir yeteneği olup bu yeteneğin kullanımındaki biçimsel ve işlevsel değişiklikler onu kendine has özellikleri olan bir varlık kipi olarak da tanımlayabilmemizi sağlar.

Bu varlık biçimi, en başından beri tiyatronun içindedir. Tiyatro, tarih boyunca bir hikayeyi anlatmanın birçok farklı şeklini üretmiş, anlatısını metnin farklı kullanımları, karakterizasyon ve zaman-mekan bağıntısı ile birlikte kurgulamıştır. Bu noktada hikaye anlatıcısının geleneksel varlık kipinin, tiyatroya özgü bir biçimi ile bu üretimin içinde yer aldığı söylenebilir. Buna karşın anlatıcı, bugünün temsil biçimleri içerisinde kendi geleneksel varlık kipinin temsil özelinde farklılaşan kullanımları ile karşımıza çıkmaktadır.

Bugün bir anlatı temsili kurgulanırken, tiyatronun ve drama dünyasının kültürel mirası ve anlatının iletişim olanakları hep birlikte düşünülür. Buna bağlı olarak bir dramatik metnin sahnelenişi ile bir anlatı metninin sahnelenişi, farklı çalışma yöntemlerine ihtiyaç duyar. Bu çalışma yöntemlerinin oluşturulabilmesi için ise iki metin kaynağının sunduğu olanaklar ile birbirinden ayrılan noktaları birlikte düşünülmeli ve değerlendirilmelidir.

Hikaye anlatıcısının sahneye çıkarılma nedeni ise etraflıca düşünülmelidir. Brecht'in anlatıcısının sahnede somutlanan biçimi ile kendine has bir tiyatro biçimi üretebilmesi gibi, hikaye anlatıcısının bugün sahneye çıkarılma nedeni de etraflıca araştırılmalıdır. Bugün hikaye anlatıcısını sahnede temsili üretilen bir varlık kipi olarak ve gündelik hayatımız içerisinde bir etkinlik aracı olarak sıklıkla görmemizin nedenleri neler olabilir? Bu sorunun tam ve kesin bir cevabı olmamakla beraber, çalışmanın analizine dahil edilen gündelik iletişim şekillerindeki ve benlik inancındaki dönüşümler, sorunun cevabına katkı sunabilir. Günümüzde iletişimin sözlü aktarımdan çok yazılı aktarım ile gerçekleştiriliyor oluşu, iletişimin dolaylı olarak aktarımını kolaylaştırırken doğrudan aktarımı zayıflatıyor olabilir. Aynı zamanda kişinin kendini, kendinden “daha fazlası”

olarak görme ve gösterme ihtiyacı ile Debord'un "sahip(miş) gibi görünmek" olarak tanımladığı modern kendilik algısı içerisinde yaşadığı günümüz koşullarında; bireysel gerçeklik salt zihinde tasarlanan bir unsura dönüşmüş olabilir. Buna sosyal medya ve sanal gerçekliğin içinde tasarlanan kendilik de eklendiğinde, bireyin benliği ve gerçeği ile kurduğu bağıntının keşfedilmesi gereken bir unsur olmaktan çıkıp tanımlanması gereken bir unsura dönüştüğü söylenebilir. Ve bu koşullar içerisindeki güncel birey; belki de artık gösterdiği, işaret ettiği ve –miş gibi görüldüğü kendiliğinin aslında kendisi olmadığını içten içe biliyor ve sosyal hayat içerisinde devamlı tanımlamak zorunda kaldığı kendiliğine yabancılaşıyor olabilir. İşte tam da bu nedenle, anlatının kendiliğini açık edebilen, karşılıklı iletişime ve etkileşime izin veren iletişim şekli, gerek temsil içerisinde gerekse gündelik hayat içerisinde ihtiyaç duyulan bir iletişim şekline dönüşmüş olabilir. Çünkü hikaye anlatıcısının seyircisinden etkilenilmeye ve onu etkilemeye açık oluşu, kendiliğini tanımlama ve etiketlemeye gerek duymaksızın onu açıkça gösteren ve dile getiren bir boyuta erişir. İnsanın hikaye anlatma, hikaye dinleyerek öğrenebilme ve bundan keyif alabilme yeteneğinin onun "Homo Narrans" olarak tanımlanan kendi türüne içkin bir özelliği olduğu da düşünülürse, bu ihtiyaç daha anlaşılır hale gelebilir.

Buna ek olarak anlatının temsil içerisinde edindiği ekonomik avantaj da hikaye anlatıcısının sahneye çıkarılmasında bir faktör olabilir. Hikaye anlatıcısının detaylı bir sahne dekoruna, ışık tasarımına ya da özel sahneleme efektlerine ihtiyaç duymaksızın, salt seyirci ile kurduğu iletişim biçimi ile temsil içerisinde var olabilmesi, tiyatro üretimini maddi açıdan kolaylaştıran bir etmen olarak karşımıza çıkar. Ödeneksiz tiyatro topluluklarının üretimlerini her kesimden seyirciye ulaştırmasını kolaylaştırır.

Tiyatro, sahne üzerinde bir hikaye anlatmanın yerleşik ya da deneysel araçları ile kurgulanabilen bütünsel bir yapısını üretmiştir. Varlığı itibarı ile oyun ve seyirci arasında geçen bir etkinlik, temsilin biçimine göre etken veya edilgen bir iletişim şekli olup sahne üzerinde seyircinin ve oyuncuların birlikte kurguladığı bir ortak deneyim alanıdır.

Bugünün seyircisi için tiyatro, bu deneyimin kurgulanabildiği oranda etkileyici ve çekici olmaktadır. Değişen ve dönüşen toplumsal dinamikler ve teknolojik gelişmeler ile seyirci bugün, bir hikaye anlatımının sinema, televizyon ya da internet aracılığı ile

üretmiş türlü örneğine içkin bir bakış açısına sahiptir. Bu nedenle seyircinin tiyatroya gelirken bu bakış açılarını da yanında getirdiği söylenebilir.

Dolayısı ile biçim ve yönteminden bağımsız olarak salt bir temsil üretilmesi söz konusu olduğunda, seyircinin bugünkü –görsel ve işitsel uyaranların etkisi altında ve bir veri bombardımanının içerisinde şekillenen - algılayışı da göz önünde bulundurulmalıdır. İşte tam da bu noktada tiyatrodaki dördüncü duvarın varlığı, güncel iletişim ve etkileşimi temsil süresince boyutlandırmakta yetersiz kalabilmektedir. Dramanın tüm araçlarını etkin bir şekilde kullanabilen sinema ve televizyon, seyircinin karakter(ler) ile özdeşleşmesini sadece kolaylaştırmakla kalmaz, aynı zamanda bir özümseme ve alımlama şekline alışmasını da sağlar. Bu nedenle tiyatrunun salt dramatik araçlarını benimseyerek seyirci ile arasına dördüncü duvarı koyan ve bu yolla iletişim kuran bir tiyatro oyununun, seyircisi ile dolaylı bir iletişim geliştirdiği ve gündelik hayatında devamlı yeni uyaranlara maruz kalan bireyin tiyatro aracılığı ile bir özümseme ve alımlama üretmesini zorlaştırdığı düşünülebilir.

Hikaye anlatıcısı, televizyonun ve sinemanın seyircisi ile kurduğu etkin ve dolaylı iletişimi, sahne üzerinde etkin ama doğrudan bir iletişim şekline evrilerek tiyatrunun doğasını tekrar hatırlamamıza ve tekrar heyecanlanmamıza neden olabilir. Hikaye anlatıcısı benimsediği varlık kipinden bağımsız olarak, doğrudan seyirciye hitap etmekte, kendi varlığını onun varlığı ile bütünleyebilmekte ve bu yolla hem kendisi hem de seyircisi için, temsil anına özgü tek seferlik bir deneyim üretebilmektedir. Bu deneyim alanı tiyatrunun kendine has varlığı ve onu diğer gösterim türlerinden ayıran en önemli özelliğidir.

Hikaye anlatıcısı, seyircinin sahneyi başka bir yer(miş) gibi algılamasına çalışmak zorunda değildir. O sırada sahnede olduğunu, bir şey anlatmakta, yaşamakta ve bunu kendisini izleyen insanlarla paylaşmakta olduğunu ifade etme olanağı vardır. Sahnedeki temsil hikaye anlatıcısının varlık kipi üzerinden üretildiğinde, oyuncu – seyirci arasındaki iletişim hayal gücünün olanaklarını sonunda kadar kullanabilen bir zemine evrilir. Zaman ve mekan fiziksel olanaklarından bağımsız olarak kurgulanabilir, oyuncunun karakteri ve kendisi ile kurduğu iletişim açıkça gösterilebilir.

Hikaye anlatıcılığı, zamanının ve emeğinin en büyük kısmını canlandıracağı karakteri kavramaya ve anlamaya ayıran ve bu nedenle temsili üretilen hikayenin bir parçası



olarak varlık bulan karakter oyuncusunun temsil içerisindeki tutumunu da farklı biçimlerde kurgulamasını sağlayabilir. Anlatıcı hikayenin tüm karakterlerine eşit bir mesafeden bakabilir ya da hikayenin karakterlerine karşı geliştireceği mesafeyi temsil özelinde belirleyip kullanabilir. Burada anlatıcı, hikayenin karakterlerini en çok eylemselliği ile var eder. Birçok karaktere bürünebilir, onlara uzaktan bakabilir, karakterler hakkında seyirciyle konuşabilir. Tiyatronun dramatik araçları ile anlatıya özgü iletişim araçları temsil özelinde birleştirilebilir ve bu yolla karakter(ler) ve hikaye arasında güçlü bir bağ kurulabilir. Hikaye anlatıcılığının bu olanakları, temsil içerisinde kullanacağı varlık kiplerine göre değişkenlik gösterebilir. Tiyatroda dördüncü duvarın varlığı ile birlikte oluşturulan temsil biçimleri ile hikaye anlatıcısı kipinin temsile dahil olduğu durumlardaki oyuncu tutumları arasında şöyle bir farklılıkla karşılaşmak olasıdır: oyunun hikayesinde çeşitli kişisel özellikleri ile tanımlanan bir karakter, seyirci ile iletişimini dördüncü duvarın arkasından kurduğunda kendini davranışları ve eylemleri ile o karakter(miş) gibi sunmaya, eylemlerini de buna bağlı olarak şekillendirmeye yönelir. Hikaye anlatıcısı ise eylemlerini hem karakterler hem de oyunun hikayesi ile birlikte şekillendirebilir. Buna bağlı olarak oyuncu, karakteri ile kurduğu ilişkiyi, canlandıracağı karakterin eylemleri üzerinden kurgulamak yerine kendi eylemselliğini ve anlatıcı kipini karakter(ler)in hizmetine sokabilir. Bu sayede sahnedeki kendi varlığını saklamak yerine ondan daha fazla faydalanması ve sahnedeki varlığını karakteri üzerinden değil, hikayenin kendisi üzerinden temsil etmesi mümkün hale gelir.

Bu nedenle hikaye anlatıcısının sahneye çıkarılışı, onun kendi varlık kipini bilinci ile kavramasını gerektirmektedir. Araştırma çerçevesinde incelenen iki örnek, bunu farklı şekillerde yapar. “Hakiki Gala”daki Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş hem birer karakterdir, hem de kendi karakterlerinin anlatıcılarıdır. “The Encounter”daki Simon Mac Burney ise hem bir karakter, hem hikaye anlatıcısı, hem de kendisidir. Hikaye anlatıcılığının yol açtığı aynı anda birçok farklı şekilde bir varlık üretebilme olanağı, hem seyircinin hem de oyuncunun algı ve deneyim yelpazesini genişletir.

Buna bağlı olarak bir anlatı temsili üretmek üzere yola çıkan bir yönetmen, anlatının dramatik ve anlatsal araçlarını nasıl ayrıştırmalıdır? Hikaye karakterleri, karakterlerin anlatıcısı ile hikayenin kendisi arasında nasıl bir köprü kurtulmalıdır? Bu noktada önemsenmesi gerekenin hangi aracın hikayenin kendisini daha iyi ifadeceğine dair bir

öngörü geliştirmek olduğu düşünülebilir. Aynı zamanda anlatıcının hikaye ile kurduğu bağıntıyı, onun hayatında kapladığı yeri ve bu hikayenin anlatılma ihtiyacının nedenini de çalışmaya dahil etmek temsile bir katman daha ekleyerek anlatının derinleşmesini sağlayabilir. Bu yapılabildiğinde, anlatılan hikayenin güncel yorumu ile birlikte seyircinin zihninde de tartışmaya açılması mümkün hale gelebilir.

Bu tezin araştırması kapsamında elde edilen bulgulara göre yönetmen hikaye anlatıcısını sahneye çıkardığında, anlatının dramatik ve epik unsurlarını önce ayrıştırıp daha sonra temsile özgü bir şekilde yeniden birleştirerek, her anlatı temsili için deneysel sahneleme olanakları elde edebilir. Bunu yaparken anlatının farklı varlık kiplerini hangi şekillerde kullanabileceğini iyi analiz edebilirse, günümüzde tiyatrunun seyirci ile kurduğu bağıntıya dair güncel bulgular elde edebilir. Bunun yanında sahnelemenin mekan, ışık, ses ve ritimle ilişkisi de kapsayıcı ve bütünsel bir yaklaşımla ele alındığında tiyatro, sahne üzerindeki yaşantının seyirci tarafından alımlanmasını sağlayacak kendine has iletişim ve etkileşim biçimleri ile günümüz seyircisi için temsil süresince de olsa maruz kaldığı uyaranlardan sıyrılmasını sağlayabilir.

Bu nedenle yönetmenin, güncel bir anlatı temsili üretmek üzere çalışmaya başladığında yukarıda açıklanan yol ve yöntemlerin tümüne yönelik kapsayıcı bir tutum geliştirmesi gerekliliği, bir yöntem olasılığı ya da önerisi olarak çalışmanın geldiği noktayı imleyebilir.

## KAYNAKÇA

- Akcan, S. 2014, “Anlatıcı Olarak Dengbej ve Dengbej Anlatılarındaki Kahramanın Makus Talihi”, Yüksek Lisans Tezi, T.C. Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Akyüz, Ç. 2011, “Dünden Bugüne Türk Dünyası Destan Anlatıcıları”, *Turkish Studies – International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, no:6, s.4
- Alfreds, M. 2013, *Then What Happens? : Storytelling and Adapting for the Theatre*, Nick Hern Books, London.
- Aristoteles, 2012, *Poetika*, Remzi Kitabevi A.Ş., İstanbul.
- Balodis, J. 2012, “The Practice of Adaptation:Turning Fact and Fiction into Theatre”, Doktora Tezi, Queensland University of Technology.
- Benjamin, W. 2012, *Son Bakışta Aşk*, Metis Yayıncılık Ltd., İstanbul.
- Benjamin, W. 2014, *Brecht'i Anlamak*, Metis Yayıncılık, İstanbul.
- Bertolt, B. 2011, *Epik Tiyatro*, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Bertolt, B. 2005, *Tiyatro için Küçük Organon*, Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları, Tem Yapım Yayıncılık Ltd. Şti, İstanbul.
- Brook, P. 2010, *Boş Mekan*, Hayalbaz Kitap, İstanbul.
- Complicite* . Erişim tarihi: 10.05.2018  
<http://www.complicite.org/encounterresource/>
- Dalby, A. 2015, *Homeros'u Yeniden Keşfetmek:Destanın Kökenine Dair*, Alfa Basım Yayım Dağıtım San. Ve Tic. Ltd. Şti, İstanbul.
- Debord, G. 1996, *Gösteri Toplumu ve Yorumlar*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Dervişcemaloğlu, B. 2014, *Anlatıbilime Giriş*, Dergah Yayınları, İstanbul.
- Dupont, F. 2001, *Edebiyatın Yaratılışı:Yunan Sarhoşluğundan Latin Kitabına*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Eco, U. 2012, *Antik Yunan*, Alfa Basım Yayım Dağıtım, İstanbul.
- Elam, K. 2002, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Routledge, Eastbourne.
- Friedell, E. 2014, *Antik Yunan 'ın Kùltür Tarihi*, Alfa Basım Yayım Dağıtım San. Ve Tic. Ltd. Şti., İstanbul.
- Hockney, M. 2013, *World, Underworld, Overworld, Dreamworld*,

- Hyperreality Books, Miami.
- Kartal, A. 2017, "Meddahlık Geleneğinin Günümüz Sanatçılarındaki Yansıması Üzerine Bir Değerlendirme, *Turkish Academic Research Review*, no.2 s.2
- Liberman, J., 14 Kasım 2017, *Masal dinlerken hepimiz hafif bir transa giriyoruz...* (Röportaj), İstanbul, Erişim tarihi: 05.05.2018  
<http://egoistokur.com/judith-malika-liberman-masal-dinlerken-hafif-bir-transa-giriyoruz/>
- Niles, J. D. 1999, *Homo Narrans: The Poetics and Anthropology of Oral Literature*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Nutku, Ö. 2007, *Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro*, Özgür Yayın Dağıtım Ltd. Şti., İstanbul.
- Pfister, M. 1993, *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Platon, 2005, *Devlet*, Bordo Siyah Yayınevi, İstanbul
- Rimmon-Kenan, S. 1984, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Methuen, Inc., New York.
- Ryan, P. 2003, "The Contemporary Storyteller in Context: A study of Storytelling in Modern Society", Doktora Tezi, University of Glamorgan.
- Sarıkartal, Ç. 2010, "Klasik Dramatik Metinleri Bugün Buradan Anlatmak", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, no. 29, s.1
- Sekmen, M. 2010, "Oyuncu Meddah ya da "Kendi ve Diğerleri" Mekanizması", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, no.30, s.2
- Şen, H.E. 2017, "Geçmişten Günümüze Meddah", Yüksek Lisans Tezi, T.C. Kocaeli Üniversitesi S. B. E. Sahne Sanatları Anabilim Dalı Dramatik Sanatlar (Disiplinlerarası) Yüksek Lisans Programı, Kocaeli.
- Şener, S. 2016, *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, Dost Kitabevi, Ankara.
- Şimşekler, N. 2011, "Dede Korkut Destanları Hakkında", *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, no. 25, s.224
- Wilson, M. 2006, *Storytelling and Theatre : Contemporary Storytellers and Their Art*, Palgrave Macmillan of St.Martin's Press LLC., New York.

## EKLER

### EK –A

#### **TİYATROTEM ile HAKİKİ GALA üzerine röportaj**

##### **1-Sahneleme yönteminizi “anlatı” olarak seçmenizin nedeni nedir?**

Biz tiyatrotlem çatısı altında bu çalışmalarını üretmeye Ayşe Selen’le birlikte başladık. Çalışma yöntemimizi doğrudan anlatı üzerinden kuralım diye bir kararla harekete geçmedik. Oyun yeri-seyir yeri ilişkisi ve seyirci dramaturjisi üzerine birtakım soru işaretlerimiz vardı, buradan yola çıktık. Seyirci dramaturjisi ile kastettiğim, aslında neden oyun yaptığımızdı. Bir tiyatrocunun neden bir oyun yapar, çağrısını yapıp insanları bir araya toplar ve bir gösterim sergiler? Konvansiyonel ya da klasik dramatik tarzda bir oyun üretildiğinde seyirci ile oyun arasındaki ilişkiye dair soru işaretlerimiz vardı. Buradan yola çıkıp, oyun-seyirci ilişkisini, ne kadar bir aradayız ne kadar değilizi anlamaya çalıştık, merak ettik. Bir oyun yaptıktan sonra oradan öğrendiklerimizle bağlantı kurarak devam ettik, böylelikle oyunlar birbirinin uzantısı olarak ortaya çıktı. Hiçbir zaman anlatı tiyatrosu yapalım gibi bir üst başlığımız olmadı. Oyun yaparken kukla ve gölge oyunu gibi kullandığımız, başvurduğumuz bir teknik demek daha doğru olur sanırım. Ama tabii ki anlatı, tiyatroyu seyirci ile birlikte deneyimlemek için kullanışlı bir araç, zamanla bunu gördük.

##### **2-Dramatik sahneleme için yazılmamış bir metin sahnelenmek üzere yeniden ele alındığında, sahnenin aksiyon üretimi sizce nasıl sağlanabilir?**

Bizim yapmaya çalıştığımız şey, oyuncu Şehsuvar Aktaş ve oyuncu Ayşe Selen’in sahneye çıkıp bir şey anlatıyor olmasından ziyade, onu (anlatıcısını) her seferinde farklı bir anlatıcı kipi, ya da bir rol kişisi gibi kurmaktır.

Her oyunda bir “karakter” oluşturduğumuzu zannetmiyorum ama en azından bir dramatik oyundaki karakteri inşa eder gibi, anlatıcısını yürüyüşü, jesti ya da kendine has anlatma özellikleri ile birlikte kurgulamaya, en azından oyuncu Şehsuvar Aktaş ile sahnedeki anlatıcı arasında bir karşıtlık, ayrım ya da fark olmasına özen göstermeye çalıştık. Anlatıcının hikayedeki sahnelerin içine girip çıkabileceği, oynayıp anlatıp tekrar oynayabileceği, kendisine ait özellikleri olsun istedik –ki anlatıcının hikaye anlatma biçimi dramatik bir ilişki zemini kurabilsin.

Bu bir süre sonra çok zorlayıcı bir şeye dönüşmedi de değil. Çünkü her seferinde farklı bir anlatıcı karakteri ya da modalitesi tutturabilme gayreti zorlayıcı, ve seçilen metnin nasıl sahneleneceği üzerinden oluşan bir şey. Önceden masa başında karar verilen bir şey değil. Kalkıp deneyerek, yürüyerek ya da çalışarak meydana çıkıyor. Bir metni sahnelemek istediğimizde onu nasıl aktaracağımızı ve seyirciye ne ifade edeceğini düşünürken bunu neden yapmak istediğimizi de anlatmanın yollarını aradık. Seyircinin “bunu neden oynamadılar da anlattılar?” gibi sorular sormasının önüne geçmek istedik. Oyun metninin seyirci ile bizim aramızda, ortada kalmasını sağlamaya çalıştık.

### **3-Anlatı karakterlerini oluştururken hikaye metni ile oyuncu arasında nasıl bir iletişim kurulmalıdır?**

Tabii ki hepsi birbiri ile bağlantılı. Anlatıcının kendine has mizacı, aksiyonun nasıl gideceği, anlatıcılar arasında hikayenin paylaşımı, rekabeti ya da çatışmaları da biraz bunu belirliyor.

Hakiki Gala’da reality şov lardan yola çıkarak, insanların nasıl kendilerini böylesi sergileyebildiklerinden, kendilerini nasıl bu kadar iyi oynuyor olabildiklerinden yola çıktık. Hayal kurmaya başladık aslında, her şeyin başı hayal kurmak ve gözünün önüne bir şeyleri getirebilmektir çünkü. Önce bu yazılmış bir kitabın anlatısı olsun dedik, sonra bunu yaşamamış olan ama yaşamış gibi yapan iki karakter üzerinden kuralım, onlar anlatsınlar diye başladık. Sonra bunlar nasıl insanlar olabilir, ilişkileri nasıl olur diye düşündük. Aralarındaki ilişkiyi bulmak için çoğu zaman sözsüz doğaçlamalar yaptık. Bir yandan da gazetelerin üçüncü sayfa haberlerinde, “itiraf.com” gibi web sitelerinde araştırmalar ve derlemeler yaptık. İki karakterin de kendi dramasını oluşturacak bir konuma gelmesine çalıştık. Böylelikle, yavaş yavaş bir şey belirmeye başladı. Beliren şeye de dışarıdan bakan göz-yani yönetmen- bazılarını tutup bazılarını kaldırarak ilerlememizi sağladı.

Bu çalışma şekli ile, kendini sahneye atan ve hiçbir deneyimi olmadan, mesnetsiz bir özgüvenle bir şey anlatmaya çalışan iki karakter, Müesser Hanım ve Lütfi Bey çıktı ortaya. Burada hep anlatıcının hikayesini her yerde anlatabilecek hale gelmesine çalıştık ve anlatıcının sahneye çıkmaya hazır olduğunu hissettiğimizde

sonu bağlanmış oldu. Bu, çalıştığımız bütün anlatıcı tipleri için geçerli olan bir şeydi.

#### **4-Anlatının mekanını nasıl kurguladınız?**

Başlangıçta bir mekan tasarlayıp onun üzerinden ilerlemedik. Önemli olan, bu inşa edilen anlatıcıların kendi hayatlarını yaşayabiliyor olmasıydı. Yani her yerde, her koşulda bunu anlatabilecek durumdalar mı diye baktık. Sonra bunu tamamlamak üzere, bununla birleşebilecek şekilde nasıl bir tasarım yapabileceğimize baktık. Dolayısıyla kostümleri de bunun üzerinden hayal etmeye başladık. Kısaca mekan kurgusunu yaparken oyuncuyu, yani icracıyı merkeze aldığımız söylenebilir ama mekanı bir süsleme aracı ya da bir fon olarak düşünmedik kesinlikle. Anlatıcıların kendi hikayeleri içerisindeki tiyatro yapma hevesi, tiyatroyla anlatma isteği, tiyatrodan çok anlamayan ama gördüklerinden aklında kalanlardan bir şey yapmaya çalışan “karakterlerin” tasarladığı bir mekan üretme yoluna gittik. Bu karakterler kendilerine nasıl bir dekor yapardı, yaptırırlardı gibi sorularla yola çıktık.

#### **5-Anlatının nesnelere nasıl kurguladınız?**

Aynı şekilde, plastik çiçekler, renkli perdeler, simli fonlar, disko topu ışıklar v.s., tamamen karakterlerin tasarladığı bir sahne düzeni olarak çıktı ortaya, daha doğrusu provaları seyreden, sahnelemenin nasıl ilerlediğini gören Zekiye Sarıkartal böyle bir tasarım önerdi. Karakterlerin kendi hikayeleri içinde “hepsi bizim tasarımıımız” demeye getirdiği nesnelere kullandık. Sahne tasarımcımız da buna bizim aklımıza gelmeyen birçok ekleme yaptı.

#### **6-Anlatının sahneleme ritmini ve müziğini oluştururken nasıl bir yöntem izlediniz?**

Karakterin seyirciye doğrudan hitap ederek, karizma sağlamayı ve seyircinin takdirini kazanmayı düşünerek doğrudan anlattığı veya anlattığı hikayeyi o ‘an’ a, o hatıra döner onu tekrar yaşadığı, mesafe almayı beceremediği ve içine gömüldüğü yerler var. Bunların süresi ve sıralaması nerede daha çok oluyor, nerede yükseliyor, “eyvah bunlar kaptırdı nereye gidiyor” duygusuyla toparlayıp dönüyor olması durumlarına biz “aksiyonu dalgalandırmak” diyoruz. Sahneleme ritmi de bunun üzerinden oluştu.

Tabii ki bu, dış gözün (yönetmenin) söyledikleri üzerinden oluyor. Oyuncu oyunun içindeyken ritmi her zaman iyi göremeyebiliyor, oyunun ritmini çok uzatabildiği gibi kesintiye de uğratabiliyor. “Hakiki Gala”da bir yandan da Ayşe Bayramoğlu metni yazıyordu. Önce seyredip, üzerine bir metin yazıp tekrar getiriyor, biz buna göre tekrar çalışıyorduk ve süreç böyle ilerliyordu. Tabii bu noktada yazar yönetmenle de sıkı bir iletişim içerisindeydi. Bize dışardan bakan iki göz vardı “Hakiki Gala” da, bunlardan biri yazar diğeri de yönetmendi.

Anlatının müziğine gelince, “Hakiki Gala” da özellikle Paso Doble’yi seçtik. Bunun birinci nedeni ikili dans edebilmemizdi, ikincisi ise o dansın vals gibi, tango gibi belli temel hareketleri ile çok edalı ve kendini çok arz eden, boğa güreşlerinden esinlenerek ortaya çıkmış bir dans oluşuydu. Bu dans, iki karakterin kendi aralarındaki ilişkinin ortaya çıkmasına da izin veriyordu. Karakterler arasındaki gerilimi ya da çekişmeyi bu dans ile aktarabiliyorduk.

### **7-Anlatının “hareketini/aksiyonunu” kurgulamak için nasıl bir yöntem seçtiniz?**

Aslında anlatının hareketi, söze dayalı olmaktan çok karakterin yürüyüşü, duruşu, tavrı, edası, jesti v.b. fiziksel aksiyonu ile belirginleşiyor. Önce bir şey hayal ediliyor, konuşuluyor, ama ayağa kalkıp harekete başlandığında, sadece hareket doğaçlaması ile aralarında nasıl bir ilişki kurulur diye bakıldığında çok başka şeyler de bulunabiliyor. Mesela “view points” çalışmalarını çokça kullandık bu oyunu çalışırken. Partnerin devinim ve hareketine duyarsız kalmama ve bunu yansıtmaya üzerine çokça çalışma yaptık. Bu sayede yavaş yavaş karakterler arasındaki gerilim ve yaklaşma belirlemeye başladı. O çalışmalarda yapılanların birçoğu kullanılmadı bile belki, ama iletişimi ortaya çıkardı. Kurgulanan karakterlerin metinle ilişkisi de önemli. Karakterin o hikayedeki o bölümü anlatırken anlattığını ne kadar sahiplendiği ya da ne kadar eleştirel bir tavır olduğu, bunu nasıl göstereceğini de değiştiriyor.

### **8-Hikaye anlatıcılığı bir sahneleme yöntemi olarak seçildiğinde dramatik olandan da beslenebilir mi? Beslenmeli midir? Nasıl?**

Beslenebilir ve beslenmelidir. Çünkü dramatik olanla nasıl bir ilişki kuruyorsak (dramatik bir karakterin ana yönelimini, isteklerini, kazanımlarını kurgulamak) bu



anlamda anlatıcı çalışırken de aynı şeyin söz konusu olduğunu söyleyebilirim. Dramatik karakteri nasıl kurguluyorsak biz de burada anlatıcıyı öyle kurguladık. Yine de her oyunda bir anlatıcı dramatisasyonunu kurguladığımızı söyleyemem. Mesela hikayeyi anlatanın ya da hikayede anlatılanın aslında yadırganmasını istiyorsak, orayı çok sahipleniyoruz ve o anın içine girip onu dramatize edeceksek, bunu sonuna kadar yapıyoruz. Göstermeye çalışmaktan kaçınıyoruz. Dolayısı ile bu ne kadar iyi yapılırsa, ondan çıkıp anlatıcıya geçmek de kolay oluyor ve bu (o an) bir eşikse, seyircinin de bunu idrak etmesi için zaman bırakmaya çalışıyoruz. Bir de şöyle bir şey var, ben oyuncu Şehsuvar olarak sahneye çıkıp bir şey anlatmaya çalıştığımda da bir anlatma hali oluşur aslında. Birinin bir masada otururken fıkra anlatması gibidir bu, o kişinin kendi gündelik hali ile fıkrayı anlatan hali birbiriyle aynı değildir. Dolayısı ile biz bu alanı da açmaya ve bunu da dramatisasyonunu yapmaya çalıştık. Mesela en son “Aşk, Ayrılık ve Başka Şeyler”de ilk defa biz, oyuncu Şehsuvar ve oyuncu Ayşe olarak bunu denedik. Bu konuda Ayşe (Selen)’i ikna etmem biraz zaman aldı, “ben bir şey yapmıyorum, seyirci beni ne yapsın” gibi bir tutumu vardı ve bu doğru aslında, ama anlatmanın şevki ve oyun metninin meddah tavrına yakınlığı nedeniyle yine orda da bir halden başka bir hale geçiş söz konusu oluyor. Çalıştığımızı da gördük bunun. Hatta bazı seyirci tercih bile ediyor. Hikaye anlatıcılığı da varoluş biçimimizin olası bir hali, ama her zaman gündelik hayatta kullanmadığımız bir hal. Bir yandan, diğer oyunlardaki gibi anlatıcıyı kurgularken de ister istemez kendimizden bir şeyler bulaştırıyoruz ona. Oyuncu özellikleri, mahareti, fıtratı da anlatıcıya sirayet ediyor mutlaka. Biraz önce dediğim gibi; hikayeyi oyuncu ile seyircinin ortasına koyabilen bir anlatı üretebildiğimizde, hikayenin seyirci ile kurduğu ilişki aslında dramatik bir ilişkiye dönüşüyor. Bunu bu güne kadar ne kadar başarabildik bilmiyorum ama bu iyi yapıldığında, seyirciyi edilgen bir konumdan çıkarıp deneyimin doğrudan bir parçası kılıyor düşüncesindeyim. Geçici de olsa tam bir kolektif oluşturarak “biz şimdi ve burada hep beraber bunu deneyimliyoruz” hissini getiriyor.

### **9-Hikaye anlatıcılığını tiyatrodan bir masal gecesinden ayıran önemli unsurları nelerdir? Sahneleme özelinde nelere dikkat edilmelidir?**

Yine kendi deneyimlerimizden yola çıkarak şunu söyleyebilirim: biz anlattıklarımızın ve oynadıklarımızın hepsinin bir kurgu olduğunu, tiyatrunun tiyatrosu olduğunu olabildiğince doğrudan imlemeye çalıştık. Meddah'ın kesintiye uğrayan geleneğinin izini sürmeye, seyirci ile kurduğu iletişimi hayal etmeye uğraştık. Meddah'ın da bir çerçevesi, kanavasını var ama onu her seferinde nasıl icra edeceği belli değil. Keza Karagöz ve ortaoyununda bu böyle; orada da girizgah, arzbar, muhavere ve arkasından fasıl, fasıl aralarında ise ara muhaverelerin olduğu ve bir kısa bitiş bölümüyle sonlanan bir yapısı var. Bu yapı her seferinde aynı şekilde kullanılıyor bağlanıyor ve bitiyor. Biz bu yapıyı korumaya çalıştık. Dolayısıyla bizim yaptığımızı masal gecesinden ayıran en önemli şey, buydu.

Aslında masal gecesini ya da benzer buluşmalar da birer gösterim, kesin bir ayrımı yok. Ama tiyatro sahnesi üzerinde her şeyin o gösterim için tasarlanmış olduğunu, kendiliğinden zuhur etmediğini gösterirsek, işte o zaman tiyatroyu masal gecesinden ayırmış oluyoruz, bilinen anlamdaki tiyatroya yaklaşıyoruz. Anlatıcının hikaye ile olan ilişkisi, seyircinin hikayeye olan ilişkisi ve seyircinin anlatıcıyla olan ilişkisinin de temelinde dramatik olduğunu düşünüyorum. Bu ilişkiler iyi hesaplandığında, seyircinin somut olarak görmese bile anlatılan gözünün önünde, sahne üzerinde canlandırıp görebildiği bir performansa dönüşebiliyor. Bu hali ile de hem seyirciye hem de oyuncuya büyük bir özgürlük sağlıyor, örneğin anlatılan bir meydana herkesin aklında başka bir meydan canlanıyor. Bu meydana sahne üzerinde tasarlamak da buradan bakınca seyirciyi koşturmak gibi görünüyor. Bence anlatının en büyük zenginliği buradan geliyor, bu bir masal gecesini bile olsa. Ama tiyatro dediğimiz canlı gösterimin, bunun kurgulandığını ve tasarlandığını bir biçimde açık edebilmesi, ifşa edebilmesi gerekiyor yani bizim tercihimiz böyle.

Anlatıcılık, oyuncuyu çok çalıştırıyor. Aksiyonun dalgalandırılması, kesintiye uğratılıp ritmiyle oynanması gibi özellikleri ile oyuncuyu uğraştıran, ve bu yönüyle de bir klasik dramatik metindeki bir karakteri canlandırmaktan daha kolay olmayan bir çaba gerektiriyor.

## **10-Sizce tiyatrodan anlatının seyirci ile kurduğu ilişki, klasik dramatik temsil ile kıyaslandığında hangi avantajları ve dezavantajları sunmaktadır?**

Hen avantaj hem dezavantaj olan yanları olduğunu söyleyebilirim, şöyle ki; bizim Tiyatrotem' de çalıştığımız anlatı tiyatrosu; seyirci ile doğrudan ilişki üretebilmesi veya anlatıcı üzerinden doğrudan temas kurabilmesi ile bir anlamda seyirciyi tartma olanağı elde ediyor. Ama örneğin seyircinin seni yadırgadığını, kendini geri çektiğini ve seni çok temkinli bir şekilde izlediğini de görebilmene neden oluyor. İşte burada anlatıcının, “oyun düştü, ben bunu kaldırayım” gibi bir çukura saplanmaması gerekiyor. Bunun yerine daha davetkar olabilmeli. Bunu mesela Vişne Bahçesi'ndeki dramatik bir sahneyi oynamak ile kıyasladığımızda elbette ki oyuncunun seyirciyi her zaman tartma olanağı olmadığı gibi, dönüp de bunu kollama/anlama olanağı da pek yok.

Anlatıda ise seyirciyi sezinlemek mümkün. Bunu bir stand up gösterisi ile kıyaslırsak orada da seyirciyi anlamak/kollamak ile ilgili birçok farklı yol ve yöntem var, ama burada neredeyse milimetrik işleyen, önceden planlanmış bir aksiyon var. Tansiyonu var. Dolayısıyla, sahne üzerinde kırılğan olabilmek gerekiyor icracı olarak. Açık yara gibi olabilmek gerekiyor.

Seyircinin dramatik anın içinde kalarak kendisinden uzaklaşan işleri izlerken daha rahat ediyor olması ve kendisi ile ilgilenildiğinde rahatsız olması da mümkün. Bunu da yok saymamak ve seyircinin nabzına göre şerbet vermeyi değil de onu tutabilmeyi, hikayenin içine çekebilmeyi başarmak gerekiyor.

Bu şekli ile anlatı, tiyatroya has ve başka bir yerde aynı güçte tekrarlanamayacak bir özellik içeriyor. Ben bunun, canlı gösterimin en can alıcı noktası olduğu görüşündeyim. Anlatının, insanları özellikle tiyatroya getiren bir deneyim üretme şansı var. Son dönemde anlatı çalışmalarının artması beni mutlu ediyor. Seyirci olarak ise tek bir icracının çıkıp sahne üzerinde hikayesini anlatıp, oynadığı sahnelerin gerçekten içine girmesi, dramatizasyonu canlı ve organik bir şekilde yapıp tekrar anlatıya dönmesi ile oluşturulan anlatı örnekleri seyirci konumuna geçtiğimde beni heyecanlandırıyor. Son olarak, elbette ki tek bir anlatı yöntemi ve tekniği yok. Biz sadece bunu (anlatıyı) tiyatrolaştırmaya, bunun tiyatrosunu yapmaya çalıştık bir anlamda. Ama bu kesinlikle tek bir yöntem değil.

## ÖZGEÇMİŞ

### **Kişisel Bilgiler**

Adı Soyadı : Gizem Pilavcı  
Doğum Yeri ve Tarihi : Trabzon. 07/03/1985

### **Eğitim Durumu**

Lisans Öğrenimi : M.S.G.S.Ü Mimarlık Fakültesi  
Yüksek Lisans Öğrenimi : M.S.G.S.Ü Mimarlık Fakültesi Mimari Tasarım  
Sorunları Programı  
Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

### **İş Deneyimi**

Çalıştığı Kurumlar ve Tarihleri: Kadıköy Sanat Tiyatrosu 2009-2014

### **İletişim**

Telefon : 0505 479 41 16  
E-posta Adresi : gizemp85@gmail.com

