



KADIR HAS ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ  
SANAT TASARIM ANABİLİM DALI

**TÜRKİYE TİYATRO YAZININDA  
ANLATIYA YÖNELİM**

MÜGE ERSAN

DANIŞMAN: DR. ÖĞR. ÜYESİ ÖZLEM HEMİŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İSTANBUL, MAYIS, 2019

# TÜRKİYE TİYATRO YAZININDA ANLATIYA YÖNELİM

MÜGE ERSAN

DANIŞMAN: DR. ÖĞR. ÜYESİ ÖZLEM HEMİŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sanat Tasarım Anabilim Dalı Film ve Drama Programı'nda Yüksek Lisans derecesi için gerekli kısmi şartların yerine getirilmesi amacıyla Kadir Has Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'ne teslim edilmiştir.

İSTANBUL, MAYIS, 2019

Ben, Müge ERSAN;

Hazırladığım bu yüksek lisans tezinin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntıların kaynaklarını kurallara uygun biçimde tez içerisinde belirttiğimi onaylıyorum.



---

MÜGE ERSAN

## KABUL VE ONAY

MÜGE ERSAN tarafından yazılan **TÜRKİYE TİYATRO YAZININDA ANLATIYA YÖNELİM** başlıklı bu çalışma **20.05.2019** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak jürimiz tarafından kabul edilmiştir.

Dr. Öğr. Üyesi Özlem Hemiş (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.



Prof. Dr. Sinem AKGÜL AÇIKMEŞE

Müdür

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

ONAY TARİHİ:.....

## İÇİNDEKİLER DİZİNİ

<b>ŞEKİLLER DİZİNİ .....</b>	<b>iv</b>
<b>ÖZET.....</b>	<b>v</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>vi</b>
<b>TEŞEKKÜR NOTU .....</b>	<b>vii</b>
<b>ÖNSÖZ.....</b>	<b>1</b>
<b>GİRİŞ .....</b>	<b>3</b>
<b>BÖLÜM 1.....</b>	<b>13</b>
<b>BATI TİYATRO YAZININDA ANLATININ DÖNÜŞÜMÜ.....</b>	<b>13</b>
1.1. Antik Yunan’da Epik Ve Dramatik Tartışması.....	13
1.2. Brecht’in Epik Tiyatrosu.....	16
1.3. Postdramatik Tiyatro Ve Anlatının Dönüşümü.....	20
1.4. Anlatının Yükselişi Ve Meta-Modern Anlatı.....	26
<b>BÖLÜM 2.....</b>	<b>31</b>
<b>TÜRK TİYATRO YAZININDA ANLATI.....</b>	<b>31</b>
2.1. Türkiye Tiyatro Geleneğinde Anlatı .....	31
2.2. Türkiye Tiyatro Yazınında Anlatının Yükselişi.....	41
<b>TÜRK TİYATRO YAZININDA ANLATIYA YÖNELEN ÖRNEKLER .....</b>	<b>51</b>
3.1. Karabahtlı Kardeşlerin Bitmeyen Şen Gösterisi .....	51
3.2. Sen İstanbul’dan Daha Güzelsin .....	58
3.3. Şatonun Altında.....	63
<b>SONUÇ.....</b>	<b>70</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>73</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>78</b>

## ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. Anlatı türleri sınıflandırması.....	3
Şekil 2. Anlatıcı ve muhatap türleri şeması.....	4



## ÖZET

MÜGE ERSAN. *TÜRKİYE TİYATRO YAZININDA ANLATIYA YÖNELİM*,  
YÜKSEK LİSANS TEZİ, İstanbul, 2019.

Bu çalışma 2000'li yıllarda, Türk tiyatro yazınında artan anlatıya yönelim ve anlatının sahnede farklılaşan biçimleri üzerine düşünce üretmeyi amaçlar. Bu süreci de tiyatro yazınında anlatının birinci bölümde Batıdaki, ikinci bölümde Türkiye'deki farklı amaç ve biçimlerde kullanımlarını inceleyerek kat eder. Üçüncü bölümde ise yakın dönem oyunlardan *Karabahtlı Kardeşlerin Bitmeyen Şen Gösterisi*, *Sen İstanbul'dan Daha Güzelsin* ve *Şatonun Altında* üzerinden anlatının farklı kullanımlarını inceleyerek, bugün anlatıya yönelimin Türkiye tiyatro yazınında nasıl sonuçlar ve gelişmeler doğurduğunu tartışmaya açmak ister.

**Anahtar Sözcükler:** Anlatım, Anlatı, Anlatı Metni, Anlatı Oyunu, Anlatı Tiyatrosu, Epik Tiyatro, Meta-modernizm, Türk Oyun Yazarları, Oyun Yazımı, Türk Tiyatrosu

## ABSTRACT

MÜGE ERSAN. *THE TREND OF NARRATIVE IN THEATRE LITERATURE OF TURKEY*, MASTER THESIS, İstanbul, 2019.

This study aims to generate ideas over the increasing trend of narrative, today, in the theatre literature of Turkey and the differentiated forms of the narrative as theatrical text. In doing so, the first chapter shows the forms of narrative in the playwriting of West and the second chapter shows the forms of narrative in playwriting of Turkey. And in the third chapter aims to open up the reasons and results of the trend of narrative in discussion in the recent theatre plays of Turkey over the analysis of three different narrative plays *Karabahtlı Kardeşlerin Bitmeyen Şen Gösterisi*, *Sen İstanbul'dan Daha Güzelsin* and *Şatonun Altında*.

Key words: Narration, Narrative, Narrative Text, Narrative play, Narrative theatre, Epic Theatre, Meta-modernism, Turkish playwrights, Playwriting, Turkish Theatre



## TEŞEKKÜR NOTU

Öncelikle beni kaynaklar ve akademik dil konusunda hızlıca ve sabırla yönlendiren danışmanım Özlem Hemiş'e, konu kafamda oldukça karmaőıkken uygun bir başlık altında toparlamamda yardımcı olan Oğuz Arıcı'ya, yazarlık konusunda kendimi geliőtirmek isterken yüksek lisans fikrini veren Ömer Akgüllü'ye, ilgili oyunlar hakkında araştırma yaparken benimle oyun metinlerini ve bilgilerini paylaşan Mahir Günşiray'a, Gülhan Kadim'e, Gülден Aksal'a, Merve Engin'e ve Şamil Yılmaz'a teşekkür ederim.

## ÖNSÖZ

“Daha iyi söyler belki başkası, daha iyi bir mızrapla” Miguel de Cervantes / *Don Quixote*

Bu tezle ilgili çalışmaya başlamadan önce Cervantes’in *Don Quixote*’ini okurken, çocukluğumuzdan beri zihnimize yerleşen *Don Quixote*’nin kahramanlığı konusunu düşünmeye ve o kahramanın bugün hala aynı yerde olup olmadığını sorgulamaya başladım. Oyun yazarı olarak beni daha fazla heyecanlandıran karakterinse Sancho olduğunu fark ettim ve kendimi Cervantes’in hikayesini Sancho’nun dilinden yeniden yazarken buldum. Seyircinin tüm yalanlarına rağmen onu keyifle dinleyebileceğini ve Sancho’nun, bu kez, kendiyle gerçekten yüz yüze kaldığı için belki de bir değişim geçirebileceğini düşündüm.

Temel problemim ise, yalan olduğu aşikar bir valilik için, Sancho’nun bu yolculuğa çıkma nedenini şimdinin bakış açısıyla yeniden oluşturmaktı. Kısaca soru şuydu; Sancho ne istiyor ve isteğine ulaşmasında ona engel olan ne? (Arıcı, 2017) Her oyun yazımında bu temel soruların izinden gidilse de, anlatıcının merkezde olduğu bir uyarılama ya da yeniden yazımda bu sorular benim için daha da kafa karıştırıcı hale geldi. Anlatının, anlatma eyleminin karaktere, yazara ve seyirciye ne gibi imkanlar ya da tuzaklar kurabileceği üzerine düşünmeye başladım.

Yazar olarak sık karşılaştığım “oyunun ne anlatıyor?” sorusundan da rahatsızdım. Herkesin sevdiği, benimsediği ya da karşı görüşte olduğu için kendini memnun hisseder şekilde izlediği bir karakter yaratmak ya da toplumsal yaralara dair daha önce söylenmiş olanlara başka cümleler eklemek değildi beni tatmin eden. Erika Fischer-Lichte’in söylediği gibi: ”Ben anlatmak istedikleriyle ilgilenmiyorum. Ne yaptıkları ve yaptıkları şey hakkında ne hissettiğimle ilgileniyorum. Sanırım, aksi halde sanat eserinin değerini birinin size vermek istediği ve sizin de hemen

kapmak ve anlamak zorunda olduğunuz bir mesaja indirgemiş olursunuz“ (TEB Oyun Dergisi, 2018 s.29). Sosyal medyada herkesin kendi hikayesini anlatma imkanına ve sosyal hayatta her gün alt alta sıralanmış mesajlara karşı bugün tiyatro sanatı ve seyirci arasındaki ilişkinin yeniden tartışılmaya açıldığı aşıkardır. Ben de, bugün, anlatının farklı biçimlerdeki kullanımlarını incelerken seyirciyle yine ve yeniden kuvvetli bağlar kurmaya çalışan oyun yazarlarının anlatıya yöneldiğini gördüm. Türkiye’de anlatıcının yeniden bu kadar görünür olmasında Türkiye tiyatro tarihinde izlerine sıkça rastlanan anlatıcı karakterin de dünyada yaygınlaşan bir ortak yönelimin etkisinin de olabileceğini düşünerek bu tezde Türkiye tiyatro yazınındaki bu yeniden doğuş ve yönelim üzerine araştırma yapmak istedim.



## GİRİŞ

Kökünü sözlü kültürden gelen destanlara, halk hikayelerine dayanan anlatı, yazılı kültürün, özellikle romanın gelişmesiyle edebiyat incelemelerinin merkezindeydi. Anlatının tiyatro yazınındaki yeri ise Batılı konvansiyonel yapıda hep sorgulanırken, anlatının oyun yazımının merkezine alınabileceği düşüncesi ise Brecht'in Epik Tiyatrosu'na kadar tartışmaya bile açılmamış ve anlatı genel olarak dramatik yapıdaki bir unsur olarak tanımlanmıştı.

Elbette roman tam olarak bir anlatı biçimidir, hikayenin içinden ya da dışından bir anlatıcının sesi romanda mutlaka duyulur. Tüm tiyatro oyunları içinse bu söylenemez. Ancak bugün, 21.yy'da, anlatı disiplinler arası birçok araştırmaya konu edildiği gibi tiyatro yazınındaki araştırmalar da çeşitlenmiş, henüz anlamları konusunda literatürde kabul edilmiş, yaygın tanımlar olmasa da, *anlatı metni*, *anlatı oyunu*, *anlatı tiyatrosu* gibi terimler kullanılmaya başlanmıştır. Bu terimlere ihtiyaç hissedilmesinin en önemli nedeni ise artık bir bilim olarak konumlanan anlatının 21.yy'da Batı tiyatro yazınında da artmış olmasıdır.

Tzvetan Todorov, Fransızca, *narratologie* (İng. narratology) kelimesini, 1969'daki kitabı *Grammar of Decameron*'da biyo-loji ve sosyo-loji gibi kelimelerden esinle, kullanırken anlatıyı bir bilim olarak tanımlamış ve çalışmasını yeni gelişmeye başlayan bir alandaki çaba olarak tarif etmiştir. (J.Phelon ve P.J.Rabinowitz 2005 s.19). Modernizmin yapısal tanımlarının ve postmodernin yapı sökülümünün anlatı ve anlatıbilim araştırmalarındaki tarihsel sürecini Monika Fludernik "Histories of Narrative Theory: From Structuralism to the Present" adlı makalesinde temelde iki önemli döneme ayırır : İlk dönem "anlatıbilimin yükselişi ve düşüşü", ikinci dönem ise, bugün görülen, "anlatının yükselmesi ve yükselişe devam etmesi" (J.Phelon ve P.J.Rabinowitz, 2005 s.36-37).

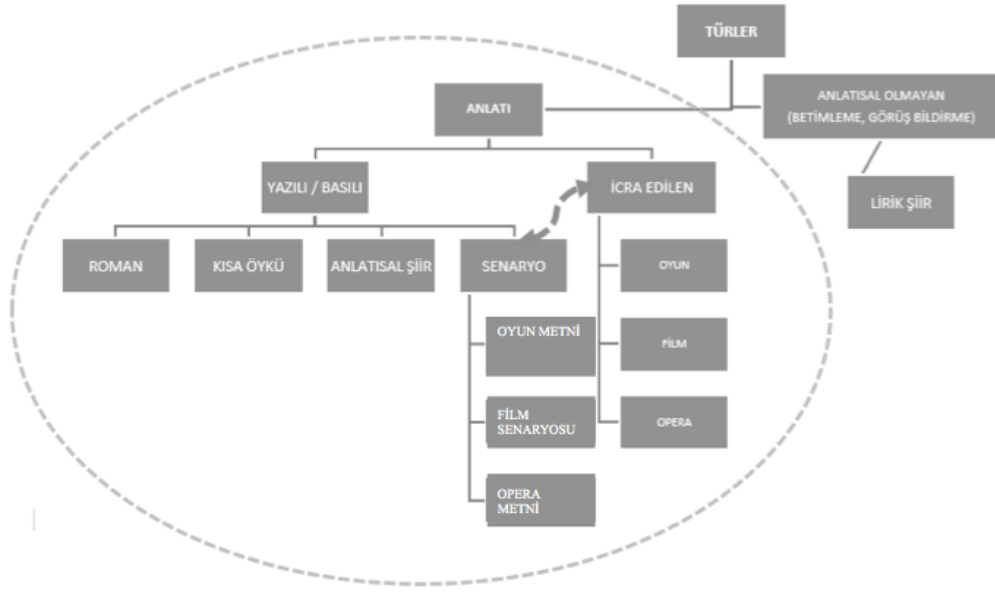
Fludernik, ayrıca bu temel iki dönemde anlatıbilimin ve anlatının nasıl bir dönüşüm ve gelişimde olduğunu tanımlamak istiyorsak Ingeborg Hoesterey'in *Neverending Stories* (1992) adlı kitabının girişindeki önerisine bakmak gerektiğini

söyler." İlk olarak 'arkaik' bir anlatıbilim, ikinci olarak yapısalcı düşünceye dayanan 'klasik' bir anlatıbilim ve üçüncü olarak Hoesterey'in 'yeni Helenizm' olarak tanımladığı "eleştirel" bir anlatıbilim. Bu model bize anlatıbilimin geliştiğini ama ilk dönemden de izler taşıdığını gösterir" (J.Phelon ve P.J.Rabinowitz, 2005 s.36). Buradaki tanımlama anlatının her zaman geçişli, aktarımlı olduğunu ve kesintiye uğrar gibi görünse de nasıl döngüsel olarak devam ettiğine işaret eder.

Anlatıbilimin süreçleri bu ve benzer şekilde özetlenebilirken, içerik meselesiye daha karmaşıktır. Mieke Bal'ın anlatıbilimin içeriği üzerine tanımı şöyledir: "anlatı teorileri, anlatı metinleri, görseller, oyunlar, etkinlikler gibi bir hikaye anlatan kültürel yapılar topluluğudur" (Bal, 2017 s.3). Bal, *anlatı metni* ifadesini (*narrative text*) ve anlatının hikayeden farkını da şöyle tanımlar:

Bir anlatı metni, bir temsilci veya öznenin, dil, görüntü, ses, mekan veya bunların bir kombinasyonu olan bir ortamdaki bir hikayeyi bir muhataba (okuyucu, izleyici veya dinleyiciye "anlattığı") aktardığı bir metindir. Bir hikaye, bu metnin içeriğidir ve bir fabulaya ait belirli bir tezahür, yansıma ve "renklendirmeyi" sağlar. Bir fabula, oyuncular tarafından neden olunan ya da yaşanan ilgili olayların mantıksal ve kronolojik serisidir. (Bal, 2017 s.5)

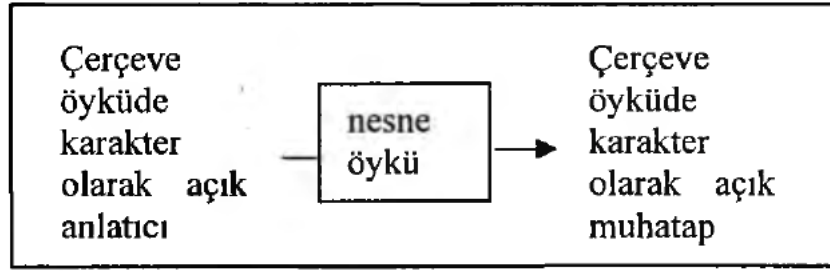
Bal'ın bu tanımına uygun olarak bugün, her romanda, filmde ya da oyunda bir anlatının olduğu düşüncesi geniş ölçüde kabul görür haldedir. Bu genel tanıma uygun olarak Manfred Jahn'ın özetlediği sınıflandırma ise şöyledir (Şekil1- Jahn, 2015 s.49) :



Şekil 1. Anlatı türleri sınıflandırması

Jahn'ın diyagramında görüldüğü üzere (Şekil 1), yazılmış olan oyun metninden sahneye taşınan anlatıya oyun denir. Dolayısıyla direkt olarak okuyucusuyla konuşan edebiyattan farklı olarak anlatı sahneye oyuncu aracı kişisiyle birlikte taşınır ve sahnede anlatı mutlaka gözle görülür, sesi duyulur en az bir anlatıcı ile var olur.

Bahar Devrişcemaloğlu'nun, *Anlatıbilime Giriş* adlı kitabında yer verdiği Gerald Prince'in hem kurmaca hem gerçek anlatıları içeren anlatı tanımlaması da bunu destekler niteliktedir. Prince'e göre anlatı: "bir ya da birden fazla anlatıcı tarafından, bir ya da birden fazla anlatılana (narratee) aktarılan bir ya da daha fazla gerçek ya da kurmaca olayın temsili"dir (Aktaran/Derrişcemaloğlu, 2016 s.51).



Şekil 2. Anlatıcı ve muhatap türleri şeması

Gerald Prince'in anlatının yapı içinde ya da dışında var olabileceğini gösteren diyagramına (Şekil 2) baktığımızda ise anlatının sadece yazardan okura/seyirciye yani bir muhataba ulaşırken tek bir yolunun olmadığını yazarın tercihlerine göre bunun çeşitlendirilebileceğini görürüz. (Aktaran/ Chatman, 2009 s.237)

Chatman ise doğrudan ve dolaylı anlatımda seyircinin konumunu şöyle özetler: “Doğrudan sunum seyircinin kulak misafiri olduğunu varsayar. Dolaylı anlatı ise anlatıcıdan seyirciye az ya da çok belirgin bir iletişim olduğunu varsayar. Bu aslında Plato'nun mimesis ve diegesis ayrımı, modern kavramlarla söyleyecek olursak göstermek ve anlatmak arasındaki ayrımıdır. Anlatma olduğu sürece bir anlatan kimse, anlatıcı ses olmak zorundadır “ (Chatman, 2010 s.137).

Antik Yunan'daki mimesis kavramı için Aristoteles'in *Poetika*'sına baktığımızda mimesisin tikeller için “taklit”, tümeller için “temsil” kelimesiyle Türkçe'de tanımlandığını görürüz (Aristoteles, 2018 s.85- Açıklamalar).

Taklidi insanın öğrenmesine yardımcı bir sanat olarak gören Aristoteles, taklit sanatlarını şöyle sınıflandırmıştır: “Destan/epik şiir (*epopoia*), tragedya ve komedy, *dithyrambos* şiiri ve *aulos* ile *kithara* sanatlarının hepsi ana hatlarıyla öyle ya da böyle taklittir (mimesis). Ancak bunlar taklit ederken kullandıkları araçlar, taklit ettikleri nesnelere ve taklidi aynı şekilde değil de farklı bir tarzda yapmaları itibarıyla birbirlerinden ayrılırlar” (Aristoteles, 2018 s.1). Anlatının muhatabı ile olan ilişkisi seçilen zeminin imkanları ve araçlarına göre değişkendir. Tiyatro sadece sesle değil, görüntüyle ve hatta mekan kullanımına göre geniş anlamda düşünürsek her duyuya ulaşabilir şekilde tasarlanabilen bir sanattır. Bu tasarım her ne kadar yönetmenin işiymiş gibi dursa da, öyküyü oluşturan yazar da neden bir roman değil oyun yazmak istediğinin farkında olarak, tiyatrunun imkanlarına yönelik bir olay örgüsü oluşturmakla yükümlüdür.

Bugün oyun yazımında hala, Aristoteles’in tragedyayı tanımlarken belirttiği altı unsur olan “1.Öykü (*mythos*), 2.Karakterler (*éthé*), 3.Dil kullanımı (*leksis*), 4.Düşünce (*dianoia*), 5.Görsellik (*opsis*), 6.şarkı (*melopoia*)” büyük ölçüde geçerliliğini korur. Anlatıyı merkeze alsın ya da almasın bir oyun metni üzerinde çalışırken yazar, bu unsurları düşünmek zorundadır. Ancak anlatı merkezde olduğunda tüm bu unsurlara temel bir unsur olarak, anlatıcının varlığı eklenir. Oyun metni bu temel unsur üzerinden düşünülür ve tiyatrunun tüm diğer araçları da ona hizmet eder şekilde oluşturulursa bu oyuna bir *anlatı oyunu* ya da oyunlarını bu düşünce merkezinde oluşturan toplulukların yaptıkları tiyatroya *anlatı tiyatrosu* denebilir.

Mike Alfreds 1.tekil veya 3. tekil şahıs olarak bilinen anlatıcı biçimlerinin sahneye uygulanmasında sahne için üç farklı tür oluştuğunu söyler: “1) olayın dışından 3.tekil kişinin anlatımı, 2) Olayın içinden 3. tekil kişinin anlatımı, 3)1.tekil şahıs anlatımı” (Alfreds, 2015 s.81)

1.tekil şahıs anlatısında, anlatıcı karakterin anlatıdan daha öne çıktığını söyleyen Alfreds, bu biçimin sahneye taşınmasında ise sahnenin “anlatıcının oraya gidişiyemi yoksa oranın anlatıcıya gelmesi” ile mi oluşturulacağı kararının önemli olduğunu söyler (Alfreds, 2015 s.92). Alfreds’e göre anlatıcı ile seyirci arasındaki



ilişkinin kurulmasında da “söylemeye ihtiyaç duyulmadan seyircinin anlatıcı ile kendisi arasında bir özdeşlik, bir benzer haklılık gerekçesi hissetmesi yeterlidir” (Alfreds, 2015 s.81).

Anlatıcının sahnede nasıl konumlanacağı ise bu oyunların temel meselesidir. “Klasik Dramatik Metinleri Bugün Buradan Anlatmak” adlı makalesinde Çetin Sarıkartal da bu meselenin altını şöyle çizer: “anlatım ile dramatik canlandırma arasında bir mesafe yaratılırken, gösterime egemen kılınması gereken anlatımın “nereye dayandırılacağı” ya da “nereden yapılacağı,” aslında öykü anlatımına dayanan sahneleme sürecinin en belirleyici kararını oluşturur. Başka bir deyişle, öykü anlatımının seçilmiş bir tavırdan, yani tasarlanmış, açıkça sahiplenilen ve izleyicinin seyir eylemini nasıl yönlendireceği düşünülmüş bir dramaturji doğrultusunda yapılması gerekir” (Sarıkartal, 2010 s.67).

Anlatımın “nereden yapılacağı” metinden başlayan bir dramaturjik sürece işaret ettiğinden burada, elbet bir kolektif çalışma da olabilir, görev en başta yazarındır. Çünkü anlatıcılar temel sağlam kurulsun ya da kurulmasın seyirciye bir performans sergilemiş olurlar. Ancak bu performansın seyirci ile birlikte icra edilen bir oyun olabilmesi için öncelikle metin bu açıdan doğru kurulmuş olmalıdır. Sarıkartal anlatımın “düşünülmüş bir dramaturji doğrultusunda yapılmazsa” şu sonuçlarla karşılaşılacağını söyler:

- (a) Anlatım sanki “nötr” bir yerden, diğer bir deyişle “doğal bir oyuncu” tavrından yapılır ki, bu soğuk, yalnızca entelektüel akla hitap eden ve günümüz seyircisini oyundan fazlasıyla uzaklaştıran bir etki yaratabilir; (b) anlatım sanki oyunda ele alınan meseleyi tümüyle kavramış gibi bir tutum takınan “bilen özne” konumundan yapılır ki, bu fazlasıyla didaktik bir etki yaratabilir; (c) anlatım “alıntılanan” öykünün etkisi altında kalmış ve onu onaylayan bir tavırla yapılır ki, bu durumda, muhakemeye temel oluşturacak olan mesafe yeterince yaratılamayabilir. (Sarıkartal, 2010)

Dolayısıyla anlatı merkezli bir oyunda yazarın öncelikle neden olayları şimdi gerçekleşiyormuş gibi göstermeyi değil, anlatıcı kullanarak (neden anlatıyor) muhataba aktarmayı (kime anlatıyor, ona ne yapmak istiyor) seçtiğinin de bilincinde olması gerekir.

Aristoteles'in ozanın taklit ettikleri üzerinden yaptığı tanımlamaya dönersek; " tıpkı bir ressam ya da tasvir üreten başka bir sanatçı gibi taklitçi olduğuna göre zorunlu olarak hep şu üç şeyden birini taklit eder: Geçmişte ya da şimdi *olanları* taklit eder, *anlatılanları* ve *kanıları* taklit eder ya da *olması gerekenleri* taklit eder" (Aristoteles, 2018 s.75) dediğini görürüz. Anlatı merkezli bir oyunda bunların hepsinin taklit edilebildiği düşünüldüğünde, böyle bir oyunun hem metin hem sahne açısından geniş imkanlara sahip olduğunu neden söylemeyelim?

Bugün, hem Batı hem de Türkiye'de artan anlatı merkezli oyunları incelerken Alfreds'in hikaye ile tiyatro ilişkisini özetleyen tanımına bakmak da faydalı olacaktır.

Hikayenin bizi nasıl etkilediği ise bize nasıl ulaştığıyla ilgilidir. Okumak bizim seçtiğimiz koşullarda ve hızda yapılan bize özel bir eylemdir. Sayfalar ve okurun hayal dünyası arasına hiçbir şey giremez. Ancak bu süreç, hikayeden okura doğru, tamamen tek yönlüdür. Okuduklarımıza karşı düşünceler geliştirebiliriz ancak bu yazılanlar üzerinde bir değişikliğe neden olmaz. Ancak bir hikayeyi birilerinden yüz yüze dinlemek, anlatıcı ve dinleyici arasında bir alışverişi, dinleyicinin reaksiyonlarına göre anlatıcının anlatıcılığının etkilenmesini de mümkün kılar. Kaçınılmaz olarak bir etkileşim sağlar. Tiyatroda hikaye anlatımı (storytelling) bu etkileşimi başka bir olasılık seviyesine yükseltir. Oyunlar, tabii ki, hikayelerden ortaya çıkar ama çoğunlukla dolaylı olarak. Hikaye anlatımı tiyatroyu kendi köklerine kavuşturarak yeniler: Önce hikayeler, sonra oyun gelir. (Alfreds: 2015 s.5-6)

Anlatıyı hatırlayarak, hatırlatarak seyircinin dramın akışına kendini kaptırmasını engellemek isteyen Bertolt Brecht ise anlatıyı, dramın merkezine alarak, modern Batılı tiyatro yazınında bir tartışma konusu haline getirir. Walter Benjamin, Brecht'te yazının eser değil, bir aygıt, bir alet olduğunu şöyle açıklar: "Brecht'e göre yazının değerini belirleyen şey sökmek, dönüştürme ve değiştirme yeteneğidir ve büyük dini [kanonisch] edebiyatı, özellikle de Çin edebiyatını okuması ona, yazılı bir metinden talep edilebilecek en üst düzeydeki şeyin, aktarılabilirlik olduğunu göstermiştir" (Benjamin, 2011 s.13).

Brecht'ten sonra, 21.yy'a kadar, anlatı Batılı tiyatrodaki yazar merkezli değil, daha çok yönetmen merkezli düşünülür. Bu konuya yönelen Peter Brook, Ariane Mnouchkin vb. yönetmenlerin çalışmaları da eski halk destanlarının ya da oyuncu olarak hikaye anlatıcısının sahneye taşınma biçimleri üzerine oluşturulmuştur.

Postmodern durumun ve yapı-sökümünün bir yansıması olarak gelişmiş postdramatik tiyatrodaki ise “seyirciler artık sadece dramatik bir anlatımda öngörülebilir boşlukları doldurmuyor. Kendi anlamlarını yansıtan aktif tanıklar olmaya ve aynı zamanda boşlukları tolere etmeye ve anlam değişkenliğine göz yummaya istekli”lerdir (Lehmann, 2006 s.6). Metnin tiyatronun diğer elemanlarından daha önemli değil, onlarla eşit görülmesi ise önemli olanın metnin sahneye nasıl uyarlanacağı değil, “metnin sahnenin araçlarına uygun bir malzeme olarak nasıl kullanılacağı” araştırmaya açar (Lehmann, 2006 s.56). Bu dönemde yazarların hem seyircinin hem de metnin kendisi ile ilgili bu yeni konumu tartışmaya açan, tiyatronun ve oyun yazarının önce kendi meselesini ele alan meta-anlatı örnekleri görülmeye başlanır. Postmodern ile metinde pastiş, kolaj ve monologların kullanımı bütüncül anlatının, yıkılması olarak düşünülebilir. Ancak dramatik yapıdaki bu tür parçalanmaların anlatının Batıdaki dönüşümü için önemli bir geçiş olduğunu da söyleyebiliriz.

Turner ve Behrnt, bir temsil formu olarak artan hikaye anlatıcılığının 21.yy’daki durumunu ise şöyle açıklar:

20. yüzyıl dramatik biçimde bir kriz gördü (Szondi 1987, Derrida 1978, Sarrazac 1998, Fuchs 1996, Lehmann 2006). Bu kriz, mimetik temsil stratejilerinin sorgulanması ile yakından ilgiliydi. Ancak yeni milenyumun ilk yedi yılı içinde bazı gelişmeler oldu (Lehmann’ın kitabı ilk olarak 1999’da Almanya’da yayınlandı). Belki de, drama dönüşü henüz görmemiştir. Tiyatrodaki temsil ile yeni bir ilişki bulmanın yollarını ise gittikçe daha fazla görüyoruz – bunlardan biri hikayeler anlatma: anlatım tarzları, anlatıcılar ve hatta hikayelerin kendisi şüpheli, belirsiz ve çoklu olsa da. Bazıları bunun Brecht’in diyalektik tiyatrosuna bir geri dönüş olduğunu iddia edebilir. Eğer Brecht tiyatrosunda her şey dramaturji ise, belli çağdaş pratikler için de aynı şeyi söyleyebiliriz. Ancak vurgu şu yönden farklıdır; Brecht’in tiyatrosu izleyiciyi hikaye anlatıcıdan haberdar etmesine rağmen, hikayeyi merkeze alıyordu. Bu tiyatro ise belki de seyirciyi bir hikayeden haberdar ediyor, ama daha çok anlatma eylemine odaklanarak. ( Turner ve Behrnt, 2008 s.187-188 )

Hikaye anlatıcılığının, Batıda da, yaygınlaştığı bugün dolayısıyla anlatı da yaygınlaşırken metin de yeniden (bunu ister sadece anlatıcı karakter ister hikayenin kendisi olarak görelim) merkeze alınarak değerlendirilmeye başlanır. Geçmiş hikayeler parçalansa da yeniden bir araya getirilip yorumlanıyor. Çoktan yıkılan dördüncü duvardan sonra tiyatronun bariz bir eyleyicisi olduğu kabul

edilen seyirci bugün -onunla farklı biçimde ilişkiler kurulmasından öte- adeta onunla dertleşilen bir dosttur.

Post postmodernizmin yeni dönemini meta-modernizm olarak tanımlayan Timotheus Vermeulen ve Robin Van Den Akker, *Notes on Metamodernism* (Journal of Aesthetics and Culture 2.0/2010) adlı makalelerinde sinemada Charlie Koffman, Wes Anderson, Michel Gondry gibi yönetmenleri bu konuda örnek göstererek, anlatıya ve anlatıcıya odaklananların 'hem samimi hem ironik' bir dil taşıdığını söylüyor. Tiyatroda da bugün bu 'hem samimi hem ironik' dil; yüceliklerini öven değil, seyircinin bulmasını beklemeden kendi hatalarını, eksiklerini kabul eden ve onları özellikle işaret ederek bunun hata ya da yanlış olup olmadığı sorgusunu seyirci ile birlikte yapmaya imkan veren anlatıcı karakterlerle görülür.

Günümüzde popülerliği artan, bir kavram olan hikaye anlatıcısının (storyteller) sözlü kültürden gelen geçmişi, antik Yunan'da nasıl *rhapsod* ile başlıyorsa, Türkiye'de de *meddah* (Arapçadan gelen), *dengbej* (Kürtçe) ya da *haketçi* (Türkmen dillerinden gelen) gibi farklı isimlerdeki hikayecilere (Youssef, 2014 s.28) dayanır. Cumhuriyetin kuruluşu aşamasında ve sonrasında, yönetim hedefi olan Batılı biçimde modernleşmeyle tiyatro yazınında Batıya öykünen bir yapı oluşturulmaya başlansa da, o dönemden bu yana hem Batılı dramatik yapının hem anlatıcı gelenekten gelen yapının birlikte var olduğu görülür.

Türk tiyatro yazınında sözlü halk kültüründen gelen geleneğin sonucu olarak açık biçimin yanı sıra epik tiyatronun da etkisi görülmüştür. Özellikle 80li yılların ortalarına kadar anlatı; bir ya da daha fazla anlatıcının var olduğu, epik ve gelenekseli birleştiren metinlerde görülürken; 90'lı yıllarda, dramatik yapıdakiler daha popüler olsa da, anlatıya yönelim konusunda bir dönüşümün sinyallerini veren yeni veya uyarılma metinler görülür. 2000li yıllara doğru ise Batıdaki anlatı ve anlatıbilim çalışmalarının etkisi Türkiye'ye de yansır, geleneğinde de var olan anlatı, Türk oyun yazarları tarafından daha sık ve çeşitlendirilerek kullanılmaya başlanır. Anlatının Türkiye tiyatrosundaki bu yükselişinin Batı ile benzer bir yaklaşım ve dilde olup olmadığı ise tartışmaya açıktır.

Bu çalışmada hedef, anlatının, geniş anlamda, bir sosyal bilim olarak ne gibi süreçlerden geçtiği değil, anlatının bir oyun yazım biçimi olarak bugün nasıl uygulandığını incelemek olduğundan anlatıbilime yönelik teorik desteklere ancak oyun yazımını besleyecek şekilde yer verdiğimi belirtmek isterim.

Bu çalışmanın amacı; Türkiye’de tiyatro yazarlarının, son dönemde, hangi amaç ve yöntemlerle anlatıya yöneldiğini seçilen oyunlar üzerinden incelemektir. Bu incelemeyi yaparken; “Öncekiler anlatıya neden yönelmiş, anlatıcıyı neden, nasıl sahneye çıkarmış, şimdi neden anlatıyoruz, sahne metinleri için anlatı bugün ortak bir dil mi, anlatı oyunu olarak tanımlanabilen yapı kendine has bir dramatik biçim midir, anlatıya farklı biçimlerde yönelim olsa da son dönem anlatıcı karakterlerin benzerlikleri var mıdır, bugünün tiyatro seyircisiyle kurulan ilişkide anlatı nasıl bir yere sahiptir” gibi sorulara cevaplar aradım. Bu amaç doğrultusunda da çalışmanın birinci bölümde Batılı tiyatro yazınında, ikinci bölümde Türkiye tiyatro yazınında anlatının gelişimini özetleyeceğim. Üçüncü bölümde ise son dönemde Türkiye tiyatrosunda yazarların anlatıya yönelimini örnek oyunlar üzerinden inceleyeceğim.

## BÖLÜM 1

### BATI TİYATRO YAZININDA ANLATININ DÖNÜŞÜMÜ

#### 1.1. ANTİK YUNAN'DA EPİK VE DRAMATİK TARTIŞMASI

Aristoteles, *Poetika*'da, komedyaya, tragedyaya ve epik şiirin taklit sanatları olduğunu söyleyerve taklidin nesnelere “eylem halindeki insanlar” olarak tanımlar (Aristoteles, 2018 s.5). Taklidin biçimlerini ise şu şekilde açıklar: “Aynı araçlarla aynı nesnelere taklit ederken tarz olarak bir ozan, anlatı kullanmayı seçebileceği gibi (bu durumda ya Homeros’un yaptığı gibi başka birisinin kimliğine bürünür ya da değişmeden kalır), taklit edenlerin eylemlerde bulunmalarını ve işler halde olmalarını da seçebilir” (Aristoteles, 2018 s.7).

Aristoteles’in bu ilk ayırımından yola çıkan bir tanımlama yaparsak epik (destan) ve dramatik (tragedya ve komedyaya) eserlerin temel farkının basitçe epik olanın geçmişteki olayları şimdi anlatması; dramatik olanın ise şimdi olan olayları şimdinin eylemleriyle anlatması olduğu söylenebilir.

Taklidin insan hayatına katkısı bakımından olmasa da şiir sanatlarının sınıflandırılması bakımından Aristoteles ile hemfikir olan Platon da *Devlet* adlı eserinde bu sanatları şu şekilde tanımlar: “1) Drama/sahne oyunu: söylemin aynen/dolaysız aktarımı 2)Lirik/şiir: Anlatıcı “ aktarım”. Özellikle mitolojik konulu koro şiirleri 3) Epik/destan: karışık aktarım biçimi. Yer yer doğrudan, yer yer dolaylı”(Platon, 2013 s.457).

Aristoteles, Homeros ile Sophokles'i ikisi de "ağırlığı olan kişileri" taklit ettikleri için benzetirken, tragedya ve epik şiirin (destan) kapsadıkları zaman farkını şu şekilde açıklar: "... destanın hep tek ölçü kullanması ve anlatı olmasıyla ikisi birbirinden ayrılır. Uzunluk açısından da aralarında fark vardır: Tragedya, uzunluğunu güneşin bir günlük dönüşüne sığdırmaya ya da bunu pek aşmamaya çalışır, oysa destanda süre sınırlaması yoktur ve bu açıdan farklıdır; gerçi başlangıçta destanlardaki durum da aynı şekilde tragedyalarda kullanılırdı.." (Aristoteles, 2018 s.13-14 / V.Bölüm). Aristoteles tragedya yazarlarını "bir dize yapımıcısından çok bir öykü yapımıcısı" olarak tanımlar (Aristoteles, 2013).

Öyküden (mythos) kastı da "eylemlerin düzenlenişi" (Aristoteles, 2018 s.16) yani olay örgüsüdür. Epik şiir türüne odaklandığı XXIV. Bölüm'de Aristoteles epik şiirin olay örgüsü için de "tragedya ile aynı olmalıdır" der ve onun da "baht dönüşlerine, tanımalara ve duygusal öğelere ihtiyaç duyduğunu" (Aristoteles, 2018 s.71) ekler. Bu bölümde ayrıca destanda olayların seçilişine dair de şunu söyler: "Destanın kendine özgü bir özelliği çok uzatılabilmesidir, çünkü tragedyada eylemin birden fazla kısmı eş zamanlı olarak taklit edilemez, sahnede oyuncuların oynadığı kısımla sınırlıdır, oysa destan anlatı olduğu için eylemin aynı anda gerçekleşen birçok kısmının anlatılmasını kaldırır ve bunlar uygun şekilde bağlandığında şiirin hacmi artar" (Aristoteles, 2018 s.72) .

Burada hacmi artıranın uzunluk ya da ana öykünün içinde çok fazla alt öykünün bulunması değil " bunların uygun şekilde bağlanması" olduğunun altını çizilmesinde fayda vardır. Çünkü eğer seyirci/dinleyici anlatıcının anlattıkları arasında bir bağlantı kuramaz ve kaybolursa kendi içinde bir sonuca varma ve daha da önemlisi anlatıcıyı dinleme motivasyonu azalır. Epik tür ve benzeri anlatı merkezli oyunlarda eylemler doğrudan gösterilmediği ve aktarıldığı için (ister teknolojinin imkanlarından yararlanılsın ister oyuncu merkezli boş bir sahne olsun) söz elbette, seyirci algısında görülenden hep daha öndedir.

Aristoteles'in de tragedyayı tanımlarken kullandığı "taklit eylemlerle yapıldığından, tragedyanın başlıca öğelerinden biri zorunlu olarak görsel düzendir" ifadesi (Aristoteles, 2018 s.15) de dramatik olanın göstermekle ilişkisinin altını çizer biçimdedir.

Antik Yuna'da dramatik olanın sözle olan ilişkisine bakıldığında ise, bugün hala Batı tiyatrosunda, dramatik oyun yazımının odak noktası olarak düşünülen diyalogun tiyatroya anlatılan hikayeler, danslar ve müzikten sonra eklendiği görülür. Sahnede karşılıklı konuşmanın artmasıyla dramatik olan da artmış, ikinci oyuncuyu sahneye çıkaran, Aiskhylos dramatik olanın gelişmesinde öncü sayılmıştır.

Sahneye ilk kez ikinci oyuncuyu çıkaran Aiskhylos, gerek karşılıklı konuşma, gerekse koronun refleksiyonu ile dramatik boyutu getirdi; Aiskhylos'un *Persler*'inde henüz dış aksiyon yoktur. Savaş yalnız bir haber olarak verilir ve gerek kişiler, gerekse koro buna karşı yeğin yakınışlarla tepki gösterirler. Buna olsa olsa görünmez bir aksiyon denebilir ve ille tür kavramlarıyla nitelenmek istersek, bu dram esas olarak epik ve lirik öğelerin törenselleşmiş bir bütün içinde birbirine bağlanmasından oluşmuştur... (Kesting, 2005 s.30)

*Poetika*'da Aristoteles genel olarak tragedyayı, epik şiirden üstün tutar, hatta "Tragedya, harekete başvurmada da kendi özel etkisini yaratır; tıpkı destan gibi. Yalnızca okumak bile bir tragedyanın erdemlerini açıkça ortaya çıkarır. Ve öbür açılardan üstünse buna oyuncunun sanatını da eklemeye hiç gerek yoktur" (Aristoteles, 2013 s.88) diyerek tragedyadan alınan hazzın sadece oyuncunun eylemlerinde olmadığını dile getirir. Aristoteles'in bunu Platon'un tragedyayı, dolayısıyla taklidi, kötülemesi üzerine mi yazdığı tartışılmaktadır. Önemli olan ise tragedya ve epik arasındaki farklı öğeleri belirtse de olay örgüsü bakımından ikisinin de benzer olduğunu vurgulamasıdır.

Paul Ricouer, *Zaman ve Anlatı* adlı eserinin *Poetika*'yı tartışmaya açtığı bölümünde epik ve tragedya arasındaki ilişkiyi şöyle tanımlar:

Gerçekten de Homeros daha ileride (XXIII), karakterlerle donattığı kişilerinin gerisinde kendisini silmeyi başarma sanatı için, kişilerinin eylemde bulunmalarına, kendi adlarına konuşmalarına, kısacası sahneyi kaplamalarına izin verdiği için övülür. İşte bu noktada, destan dramayı taklit eder. Aristoteles, "manzum anlatı yoluyla temsil etme sanatı" na (XXIV) ayrılmış olan bölümün başında, hiçbir paradoks yaratmadan şöyle diyebilmektedir: "Şu açık bir gerçektir ki, tragedyada olduğu gibi, burada da, olay



örgülerinin drama biçiminde düzenlenmesi, vb. gerekir". Böylece, drama-anlatı ikilisinde, birincisi, model oluşturarak yanındaki ikincisini niteler. Demek ki, Aristoteles, anlatsal [diegesis'e ilişkin] taklit (ya da temsil) ile dramatik taklit (ya da temsil) arasındaki "gerçekleşme tarzıyla" ilgili karşıtlığı çok değişik biçimlerde hafifletmektedir. Hem zaten bu karşıtlık da taklit etmenin nesnesini, yani olay örgüleştirmeyle etkilemez. (Ricouer, 2007 s.81-82 )

Aristoteles ayrıca dönemin epik ve tragedya seyircisi arasındaki farka değinirken, belki de yine Platon'un taklit karşıtlığına hitaben, "birinin canlandırmaya gerek duymayan nitelikli izleyicilere seslendiği söylenir; tragedya sanatınınsa orta düzeyde izleyiciye. Ve tragedya "ağır"sa, öbüründen aşağı değerinde olduğunu kabul etmek gerekir. Ama bu suçlama, her şeyden önce ozanın sanatına değil, oyuncunun sanatına yöneliktir." diyerek tragedyanın eğer epikten kötü bir taklit sanatı olduğu düşünülüyorsa bunun yazarın oluşturduğu anlatıdan değil oyuncunun iyi bir taklitçi olmamasından kaynaklandığını savunur (Aristoteles, 2013 s.88).

Özetle "dramatik anlatım gözün uzamında, epik anlatım sözün uzamında"dır (Altıntaş, 2016). Dramatik anlatıda Aristoteles' in tragedya için tanımladığı unsurlar genel olarak bugün hala geçerlidir ve bugün epik ile benzer yerden beslenerek geliştiğini söyleyebileceğimiz anlatı merkezli oyunlar hem dolaylı hem dolaysız aktarım içerirken onların da iyi bir olay örgüsüne sahip olması gerektiği aşıkardır.

Yazar olarak epik ve dramatik arasında bir tercih yaparken ya da ikisini birlikte kullanırken Aristoteles'in sorduğu soruyu akılda tutmakta fayda vardır: "Bazı olayları sözle açıklamadan görünür kılmak gerekirken, bazı olayları bir konuşmacının söz kullanarak ve sözle birlikte yansıtmaları gerekir. Zaten bir şey, söz kullanılmadan görünmesi gerektiği şekilde görünür kılınabilseydi, konuşanın ne işlevi kalırdı?" (Aristoteles, 2018 s.55).

## 1.2. BRECHT'İN EPİK TİYATROSU

Dramatik olarak tanımlanan yapının yükselişinden sonra 20.yy'a kadar Batı tiyatro yazınında anlatı, burada ve şimdi gerçekleşen olayların arasındaki hatırlama, rüya, hikaye, gözlem ve açıklama sahnelerinde bir araç olarak kullanılır (Erkek, 20019), ancak dramın kendi yapısının dışına çıkılmadan duyulan sesler olarak var olabilir.

1. ve 2. Dünya Savaşı sonrasında, insan yıkılan insanlığını sorguladığı gibi kurduğu iletişim yollarını da sorgulamak zorundadır. Tiyatroda da, her büyük toplumsal dönüşümde olduğu gibi, o günlerde de gündemin etkisi oyunlara ve hatta tiyatro düşüncesinin geneline yansır.

Çarelerin, umutların tükenmesine karşı olarak gelişen Politik Tiyatro, gerçeğe tutunmak gerektiği üzerinde durur. Belgeci tiyatro anlayışıyla E.Piscator seyirciye, tamamen hayal ürünü bir dramatik yapı üzerinden değil, gerçeklerin ses ve görüntü imkanları ile mümkün olduğunca etkili bir biçimde sunulduğu deneysel yollar ile ulaşmaya çalışır. Marksist bakışın merkezde olduğu politik tiyatronun asıl dönüşümü ise Bertolt Brecht'in tamamen yeni bir dramaturgi anlayışıyla geliştirdiği Epik Tiyatro ile olur.

Brecht klasik dramatik yapıya karşıdır. Yani, Aristoteles'in tanımıyla bütüncül olana, seyircinin sadece tanık konumunda olduğu ve genellikle kendini sahnedeki dünyayla özdeşleştirerek izlediği, burada ve şimdi geçen eylemlerden oluştuğuna inandığı tiyatroya. Anlatının merkezde olduğu, parçalı (episodik) ve anlatılanın hep bir ikinci ağızdan anlatılıyormuş hissinde olduğu bir tiyatro anlayışını savunur. Bunun "insanlar arasında geçen bütün olayları yeniden ele almanın ve her şeye toplumsal açıdan bakmanın zorunluluk taşıdığı bir dönemde" (Brecht 2011, s.25) bir gerek olduğunu söyler.

Olayların kadere bir özdeşleştirme ile değil bilinçle, diyalektikle seyirci tarafından çözümlenmesini ve sorgulanmasını ister. Bunun da seyircinin seyrettiği olaylara "yabancılaştırılma"sıyla olabileceğini düşünür. Ancak bu asla sahnede, olağandan uzak karakterler görmek demek değil aksine, sahnedeki kişilerin 'tipik'

olanı göstermesidir. Bu doğrultudaki oyunculuk biçiminin seyircinin durumu genel bir mesafeden görmesine uygun şekilde olduğunu savunur.

Sahnedeki karakterlerimizi, çağlara göre farklılık gösteren toplumsal itici güçler arasında hareket ettirirsek, izleyicimizin kendini onlarla özdeşleştirmesini güçleştirmiş oluruz. O zaman izleyici: "Ben de böyle davranırdım, diye bir duyguya kapılamaz, olsa olsa şöyle diyebilir: "Ben de bu koşullar altında yaşasaydım"; ve kendi dönemimize ait oyunları tarihsel oyunlar gibi oynadığımız takdirde, izleyicimiz de kendi içinde bulunduğu koşulları özel koşullar olarak algılayabilir; bu, eleştirinin başlangıcıdır. (Brecht, 1993 s.61)

Epik Tiyatro kavramının ana ilkelerinden birinin "eleştirel tutumun sanatsal nitelik taşıyabileceğidir" der Brecht ve karakterlerin nesneleşip 'tip' ya da insan gruplarının temsilcileri olarak görülmesini ister. Brecht, 'tipik' sözcüğünü de 'tarihsel açıdan anlamlı olan' olarak açıklar. Böylece epik, Brecht ile, bu kez, anlatıcılı bir taklit tarzından çok, göstermecili bir anlatma tarzı olarak kullanılmaya başlanır.

Brecht'in Epik'i, Aristotelesçi olarak görülen, dramatik yapıyı sökme üzerine kurulsa da asla onun tanımladığı eylemleri hiçe saymak değildir, aksine o eylemleri davranışın en küçük birimlerine ayırarak oluşturmaktır. Eylemin kesintiye uğratılması Epik Tiyatro'nun temel gereklerindedir. Dolayısıyla Epik Tiyatro'da "metnin asıl işlevi de eylemi sergilemek ya da ilerletmek değil, tam tersine onu kesintiye uğratmaktır" (Benjamin, 2011 s.17). Brecht bu kesintiye uğratma ile "seyirciyi eylem karşısında, oyuncuyu da rolü karşısında bir tavır almaya zorlamıştır" (Benjamin, 2011 s.113).

Yıkılan dördüncü duvarın yeni bir fikir olmadığını bilen Brecht elbette anlatının Doğudaki örneklerinden haberdardır. Metnin aktarılabilişliğinin onu hem uzun yıllar yaşatacağını hem de kitlelere kolaylıkla taşıyabileceğini de biliyordu. Bu yüzden de Epik Tiyatro'daki metinlerin tarihi olaylar ya da bilinen eski hikayelerden oluşturulmasını tercih ediyordu.

Seyircinin bugünün gerçeğine şaşkınlıkla bakmasını isteyen Brecht için kesintili anlatı bu şaşkınlığı sağlayan yöntemdir. Brecht 'in şaşkınlıktan kastını ise Benjamin şöyle tanımlar: "Gerçek yaşamın akışındaki tıkanıklık, başka deyişle akışının durakladığı an, kendini bir geriye akış biçiminde duyumsatır. Şaşkınlık, bu geriye doğru akıştır" (Benjamin 2014, s.21).

Özetle gerçekçi tiyatronun olay dizisini olayın gelişimini göstermeden durdurduğu için yanlış bulan Brecht; anlatıyı merkeze alarak hem yönetmen hem yazar olarak kendi tiyatro felsefesini oluşturur. Savaşların gelişme sürecinin anlatılmadığı savaş oyunlarındaki gibi bir gerçekçiliği, gerçeğe egemen olmaya bir engel, bir aldatmaca olarak gören Brecht, 'bilim çağının tiyatrosu' olarak gördüğü Epik Tiyatro'yu oluştururken- Marksist düşünce yapısıyla- dramatik ve epik tartışmasına da farklı bir açıdan baktığını gösterir ve bu düşünceyle yola çıkan yazarı da şu şekilde tanımlar:

Yine de yazar, beklentiler doğrultusunda yer alan büyük kararların yerine kendine özgü ve benzersiz olayları vurgulama özgürlüğüne sahip olmalıdır. "Bu olay şöyle olabileceği gibi, tümüyle farklı da olabilir" – işte epik tiyatro için yazan kişinin temel tutumu budur. (Benjamin 2014, s.21-22)

Brecht kendi kullandığı biçimde epik anlatımın, seyirciyi özdeşleşmeden kurtardığını ve onu anlatılana yabancılaştırılarak düşünce yoluyla ulaştığı gerçek karşısında bir tavır almaya yönelttiğini savunur. Aşağıda anlatacağımız, epik türe benzer, bugünkü örneklerin yabancılaştırma ile nasıl bir ilişkide olduğu ya da aynı görüşe hizmet edip etmediği ise tartışmalıdır. Sarıkartal'ın tanımladığı gibi öykü anlatımı yöntemine başvuran kimi topluluklar bugün "bunu, çoğunlukla belgeselci bir yaklaşımla, yani bir dramatik olay örgüsü yerine gerçek hayattan alınma öyküleri anlatmak ya da gerçek yaşam kesitlerini gösterime dönüştürmek niyetiyle yaparlar. Diğer bir deyişle, öykü anlatımını, kendi bakış açılarına göre, dramatik temsilin gerçekten uzaklaştırıcı etkisine karşı "hayatın gerçekliğini" anlatmak amacıyla kullanırlar" (Sarıkartal, 2010 s.68).

Amaç ne olursa olsun epik yapının, yani anlatımın, merkeze alınmasının oyun yazarlarına ne gibi farklı bakış açıları sağlayabileceği ise belki de M. Kesting'in epik oyun yazarı tanımına bakarak yeniden düşünülebilir:

Epik oyun yazarı yer ve zamana kendini bağlamaksızın, göstermek istediği tüm olayları ve durumları ele alabilir ve böylece aralarındaki bağlantıları gösterebilir seyirciye. Yani olayların eşzamanlılığını göstermesi, gerekli bulduğunu yinelemesi ve bir başka açıdan gözden geçirmesi, olay akışını kesmesi ve yorum yapması olanağı vardır. (Kesting, 2005 s.67)

### 1.3. POSTDRAMATİK TİYATRO VE ANLATININ DÖNÜŞÜMÜ

Nasıl ki modern, bir ütopyanın insan aklıyla oluşturulabileceğinin inancıysa, postmodern de; hayal kırıklığı ve güvensizlikle her şeyi yerle bir eden bir durum olarak görülebilir. Şimdiye kadar kurulan tüm yapılar yıkılmaya yüz tutarken anlatı da elbet bundan nasibini alır. Postmodern ile gelişen kavramsal düşünce üst-anlatıların yıkımını savunur. Postmoderni, kitabıyla aynı ismi taşıyarak, *Postmodern Durum* olarak tanımlayan Jean François Lyotard da bu görüşün öncülerindendi:

Aşırı basitleştirilmiş bir ifadeyle diyebiliriz ki, "postmodern" sayılan tutum, üst-anlatılara karşı inançsızlıktır. Bu kuşkusuz bilimlerdeki ilerlemenin bir sonucudur; ancak söz konusu ilerleme de zaten bunu varsayıyor. Üst-anlatısal meşrulaştırma düzeneğinin eskimişliğine, özellikle metafizik felsefe ile ona bağlı üniversite kurumunun düştüğü bunalım denk geliyor. Anlatısal işlev işleyenlerini yani; büyük kahramanı, büyük tehlikeleri, büyük serüvenleri ve büyük hedefi yitiriyor. Anlatısal, ama aynı zamanda, her biri sui generis [kendine özgü] pragmatik değerler taşıyan gösterici, normlayıcı, betimleyici, vb. dilsel öge bulutları halinde dağılıyor. Her birimiz bunlardan birçoğunun kavşağında yaşıyoruz. İlle de istikrarlı, kalıcı dilsel yapılar kurmuyoruz; kurduklarımızın özellikleri de mutlaka iletilebilir olmuyor. (Lyotard, 2013 s.8)

Bu durumun tiyatrodaki etkisi de sahnedeki tüm bileşenlerin parçalara ayrılması ve kendi hikayesini anlatır hale gelmesi biçiminde olur. Özellikle metin ile kurulan ilişkinin değişmesi, yani metnin üstün olmadığı, diğer parçalara eş değer olduğu, hala artçıları görülen tartışmalara yol açar. Modern sonrası olarak tanımlanan postmodern elbet keskin bir geçişten çok bir düşünce biçimidir ve bir çok şeyin sonrasına (post-) işaret edilmesi dramının da sonrasına bakılması gerektiğini düşündürür.

Hans Thies Lehmann, ilk olarak 1999 yılında Almanca basılan, *Postdramatic Theatre* kitabını dönemin bu, dramı sorgulayan oyunlarına bakarak oluşturur. Hikayelerin ya da karakterlerin değil, adeta fikir ve kavramların öncülük ettiği bu

dönemde tiyatro da kavramsal sanat yaklaşımıyla uyumlu olarak deneysel yaklaşımlarla alternatif bakış açılarını ortaya çıkarma eğilimindedir.

Bakış açısı kelimesi de, adı üstünde, genel bir kavram veya toplumsal bir kabulü değil bir bakını yani bir bireyi temsil eder. Dolayısıyla hala modernizmin etkisi altında olduğu görülen postmodernizm gibi postdramatik tiyatro da, hala dramının etkisinde, bireyler üzerinden bireylere aktarım yapmayı amaçlar. Tiyatro yazınında monologların artması da bunun bir göstergesidir. Ancak aşağıda anlatılacağı gibi bu asla anlatının merkezde olması demek değildir, anlam gibi, anlatının da seyirci ile oluşturulması demektir.

Bu kez; *performans* kavramı ile birlikte anılmaya başlanan epik yani, anlatsal olan, yeni bir dönüşüme girer.

Anlatım ilkesi, drama sonrası tiyatronun temel bir özelliğidir; tiyatro anlatı eyleminin yeri haline gelir... Burada tiyatro genişletilmiş anlatım geçişleri ve sadece serpiştirilmiş diyalog bölümleri arasında salınıyor; Başlıca şeyler, oyuncuların kişisel hafızasının/anlatımının kendine özgü eylemini açıklama ve ona duyulan ilgidir. Kurgusal olayların epikleşmesi, kategorik olarak farklı bu biçime (epik) biraz benzerlik gösterse de, epik tiyatro biçiminden farklı bir tiyatro biçimiyle ilgilidir. (Lehmann, 2006 s.109)

Hafızanın ve anlatımın, her ne kadar anlam parçalanmış olsa da, sahnede yer bulur olmasına vesile olan postdramatik oyunlar ile Lehmann "anlatma anının, bedenler ve medyanın büyüüne karşı kendini göstererek, sahneye geri döndüğü" (Lehmann, 2006 s.109) ancak bunun oyuncuların hikaye anlatıcılığını yeniden keşfetmesi ile aynı olmadığını söyler.

Klasik, bütünlüklü bir hikayenin hazır olarak sahneye çıkarılmasından söz edilmeyen bu oyunlarda hikaye anlatıcı ya da hikayenin kendi kurgusu ön planda değildir ve kulağa çalınan parçalardan bir hikaye yapmaya çalışma görevi seyirciye verilir. Ancak bunun Lehmann'ın da dediği gibi epik ile benzer yönleri de yok değildir. (Lehmann, 2006 s.109)

Alman tiyatrosunda; Heiner Müller'in *Hamletmaschine* (1977) oyunu, Avusturyalı oyun yazar Elfriede Jelinek'in oyunları, İngiliz tiyatrosunda; In-Yer-Face akımına da öncülük edecek olan, Sarah Kane'nin *4:48 Psychosis* (2000) ve *Crave* (1998), Martin Crimp'in (1956-) özellikle *Attempts on Her Life* (1997),

*Face to the Wall* (2002) ve *Fewer Emergencies* (2005) oyunları, ABD'li yazar Suzan Lori-Parks 'ın *The America Play* (1989), *Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom* oyunları (1994) bu başlık altında toplanan ilk oyunlar olur.

Lehman, postdramatik oyunun seyirci ile kurduğu ilişkiyi ise yine epik üzerinden şöyle yorumlar:

... epik tiyatro kurgusal temsilini değiştirirken, temsiller izleyicileri uzmanlara ve siyasi yargıçlara dönüştürmek için uzaklaştırıyor. Post-epik anlatım biçimleri, anlatıcının varlığını göstermesi değil, bireyin öne çıkması ile ilgilidir yani: bu temas ile sağlanan kendine referansın yoğunluğu yakın mesafeden uzaklaşarak değil, uzaktakini yakınlaştırmakla ilgilidir. (Lehmann, 2006 s.110)

Postdramatik oyunlar, sanat incelemelerinde Umberto Eco'nun " yapıt ile yorumcusu arasında yeni bir diyalektiğin anlatımı olarak" tanımladığı (Eco,1992 s.13) *açık yapıt* kavramıyla da paralellik göstererek, seyirciyi de aynı anın oluşum sürecine dahil etmeyi hedefleyen deneysel, modern oyunlardır.

Seyirci artık, olayları tereddütsüzce izleyen biri değil, olaylar hakkında kendi yorumlarını yapan bir yazar-seyirci gibi tanımlanır. Sadece dördüncü duvarın değil tüm duvarların çoktan yıkılmış olması seyirci ile tiyatronun eyleyenleri arasındaki mesafeden çok, açığı da değiştirir. Tiyatronun her bileşeni gibi metin de artık seyircinin yorumuna açıktır.

Eco'nun "birkaç yüzyıl öncesine gelinceye kadar, icranın ya da yorumun yapıta ne kattığı üzerinde bilinçli bir bilgiye hiç de sahip olunamamıştır. Oysa günümüzde "açılış"ı kaçınılmaz bir olgu (gerçek) olarak görmekle kalmıyoruz, onu bir yaratı ilkesi de sayıyoruz" (Eco,1992 s.13) açıklamasında olduğu gibi tiyatronun da sabit bir düşüncenin naklinden çok olgulara dair yeni sorular sordurmayı amaçlaması gerekir.

Eco, *Açık Yapıt* kitabında Brecht'in Epik Tiyatrosu'nun seyirciyle kurmak istediği ilişkiyi de bu yönde değerlendirir:

Bu "açılış" eğiliminin yalnızca belirsiz aşılama ve coşkusal çekim düzleminde ortaya çıkmış olduğunu sanmak yanlıştır. Brecht'in oyun-poetikasını incelediğimizde, bu daha anlaşılacaktır: Burada dramatik eylem, kimi gerilimli durumların sorunlu bir sergilenmesi olarak düşünülür; ama dramaturg bunlara bir çözüm önermez —gözlenecek olguları, bir yana çekilerek, adeta dışarıdan seyirciye sunmakla yetinen "epik" oyun tekniğini izler. Gördüklerinden eleştirel sonuçlar çıkarmak, seyircinin üstüne düşen bir görevdir. Brecht'in dramaları gerçekte ikirciklik içinde son bulur (Galileo oyunu bunun ilginç bir örneğini oluşturur)...Bir çözüm istenir, beklenir, ama bu, seyircinin bilinçlenmesinden doğmalıdır. Böylece "açılış", devrimci bir eğitim aracına dönüşür. (Eco, 1992 s.21)

Eco yapıtın yorumu açıklığını tanımlarken, yazarın yapıtının kendi elinden çıkma tekilliğini de göz ardı etmez. "Başka bir düşünce düzleminde Brecht'in dramı da seyirciden özgür bir yanıt beklemekle birlikte, yine de (retorik düzlemde ve kanıtlamada) bu yanıtı yönlendirecek bir tarzda kurulmuştur, sonunda, diyalektik ve Marksçı tipte bir mantığı önceden varsayar" (Eco, 1992 s.31).

Peter Szondi'nin tiyatroya daha edebi yaklaşarak onu "drama olmadan, yani kapanmış bir kurgusal dünya veya taklit yöntemiyle sahnelenen bir hikaye olmadan" tanımlayamamasına (Lehmann, 2006 s.3) karşı olarak Lehmann onu performans olarak görür ve "genellikle performans durumunu çevreleyen kabul görmeyen endişeleri, baskıları, zevkleri, paradoksları ve sapkınlıkları keşfetmeye" odaklanır.

Postdramatik tiyatroyu temelde "metin ve oyun arasında devam eden ortaklık ve değişimin işareti" (Lehmann, 2006 s.17) olarak tanımlar Lehmann ve bu değişen tiyatroyu metin üzerinden değil mekan, zaman ve beden üzerinden de inceler. Her birimin olduğu gibi dilin de (metinden bağımsız olarak) sahnede kendi özerkliğini almasını ise şöyle açıklar: "...Anlatım, betimleme ve olay örgüsü artık yok oluyor. Dilde bir özerklik yükseliyor. Werner Schwab, Elfriede Jelinek, Rainald Goetz, Sarah Kane ve René Pollesch gibi yazarların metinlerinde dil –ortada belirgin bir



karakter olsa dahi- karakterlerin konuşmaları olarak değil kendi başına bir teatrallik ögesi olarak var oluyor” (Lehmann, 2006 s.18).

Anlatı; postdramatik tiyatrodaki, metinde çözülmüş ve bitmiş olarak değil, ancak sahneleme ve seyirci ile buluşmayla anlamlandırılabilir hatta hep bir şekilde devam eder halde vardır. Süreyya Karacabey’in de tanımladığı gibi bu kez; “dilin bir şeyleri göstermesi, anlatması yerine, seslerin, sözcüklerin, cümlelerin, tınıların anlam oluşturmamayan durumlarının sergilenmesi hedeflenir” (Karacabey, 2003 s.53).

Dramın öğelerinin parçalanması ile aslında tek yönlü bir bakış açısını parçalamak isteyen postdramatik oyunlar sayesinde metnin seyirci ile kurulan ilişkisi alternatif deneyimlere açılmış olur. Karacabey, Poschmann’ın *tiyatro metni* terimini ve tiyatrodaki metnin bu yeni yorumunu da şu şekilde aktarır:

Tiyatro metninin kullanımıyla birlikte, dramatik metin, bir tarihsel alt tür olarak algılanacaktır. Kişileştirme, anlatı ve kurmaca ölçütleriyle kavranan dram, belirli bir döneme ait biçimleme ilkesi olarak kabul edildiğinde bir anlam kazanmış olacaktır. Ayrıca kültürler arası bir perspektiften bakıldığında, pek çok kültürde dramın bir karşılığı olmadığı görülecektir. Tiyatro her yerde vardır fakat Avrupa merkezli dram, dünyanın bir çok ülkesinin tiyatrosunda belirli bir tarihten sonra öğrenilmiş bir türdür... Bu durumda da dram kavramının tiyatro için yazılmış metinlerin tümünü bünyesinde toplayacak genişlikte, bir üst kavram olarak kullanılmasının anlamsal bir karşılığı kalmayacaktır... (Karacabey, 2003 s.60)

Elbette klasik dram örnekleri hala mevcutsa da artık metinlerin kendi dünyası içinde kapalı, değiştirilemez oluşu ya da seyircinin katılımcı olmayışı gibi görüşler eskide kalır. O yüzden de yazar, korumacı olmaktan çok, sahne (seyirci dahil) dinamiklerini düşünen ve ona hizmet eden şekilde metnini oluşturan ve belki de yönetmenin ya da oyuncunun o anki performansına ilham veren ve onların kimi müdahalelerini metnin gelişimi açısından kabul eder hale gelir. Bu durum ile Batıda her ne kadar yazarın değil yönetmenin ön plana çıktığı bir tiyatro anlayışı gelişmiş olsa da bu durumun aslında tiyatronun özünde var olan yönetmen-oyuncu-yazar (ya da dramaturg) kolektif çalışmasına destek olduğunu da söyleyebiliriz.

Yönetmen tiyatrosunun yükselişinde yönetmenler kimi zaman eski metinleri kullanır ya da yazarlar bu yönelime uygun yeni sahne metinleri oluşturmaya başlar. Metnin sadece dili yapısına ayıran şekle dönüşmesi değil, dramatik olanın da kendi öğelerine ayrılarak değerlendirilmesi, bu dönemde kimi yazarlar tarafından oyunun temel meselesi haline getirilir ve böylece meta-anlatılar artar.

Bu dönüşüm her ne kadar yaygın ve konvansiyonel bir durum değilse de, tiyatro yazınında metin ve sahne ilişkisine bakışın geliştiğinin ve yazarların da artık bunu görmezden gelerek eserler oluşturamayacağını göstergesidir. Dramatik yapının ne kadar sağlam kurulursa kurulsun bugünün gerçekliğinde artık hep sallantıda olduğunyuşa şöyle açıklar Karacabey:

Modern tiyatronun gelişim eğrileri, Szondi'nin dramda "kriz" teşhisini koyduğu zamandan bu yana ortaya konulan örnekler düzleminde dramın revizyonunu içermektedir. Dram artık sorunlu bir belirleyicidir. G.Poschmann, dramın kavramsal açılımını oluşturan unsurların, artık üretilenleri anlatmada yetersiz kalan bir sınırlamaya işaret ettiğini söylemektedir. (Karacabey, 2003 s.58)

Anlatının, dramatik olan üzerinden kendini sorgulaması ve yazarın bunu bir mesele olarak metnin merkezine alması elbette dramatik tiyatro tanımı yapılmadan önce de vardır. Bu durumu *Don Quixote*'den bu yana var olan, yazarın kendi varlığı ve öykünün varlığı ile ilgili endişesi olarak tanımlayabiliriz. Hatta Shakespeare'in *Hamlet*'inde ya da Pirandello'nun *Altı Kişi Yazarını Arıyor*'unda da tiyatro düşüncesinin kendisiyle birlikte ortaya konan bir tartışma olarak görürüz. Bu öncül örnekler henüz postdramatik tanımı yapılmadan var olduğuna göre tanımların ve türlerin de artık çok katı sınırlarla çizilemeyeceği ortadadır. Karacabey bu dönem Batılı tiyatro yazınına "tiyatro metinleri biçimsel olarak, türler arasındaki sınırları yok ederek edebiyata yaklaşırken, paradoksal bir biçimde de edebiyattan uzaklaşacaklardır" (Karacabey, 2003 s.93) şeklinde yorumlar.

Özetle tiyatro metni bir edebi metin midir, değil midir tartışmasından öte bugün; sahne metninin de özel bir performans aracı olduğu ortadadır. Üstelik bu performans sadece sahnede sesini kullanan bir icracıya değil, bizzat yazarın ve seyircinin de kendisine aittir. Bu dönüşüm belki de sahnede tamamlanan anlatıya eleştirel bakılmasına neden olsa da yazarın anlatımını çeşitlendirmiştir.

Lehmann'ın postdramatik sonrasındaki dönemi tanımlarken " anlatı, dramanın bölünen parçalarının, natüralist görüntülerin fazlalığından kaçarak, yeniden bir arada olmasına vesile olacak bir köprü vazifesi görebilir" (Lehmann, 2006 s.144) öngörüsü ise manidardır.

#### **1.4. ANLATININ YÜKSELİŞİ VE META-MODERN ANLATI**

20.yy itibariyle sahnenin gerçeklik ve zaman anlayışı farklı açılardan yorumlanmaya başlarken, Fransız yazar, yönetmen ve oyuncu Jean-Luc Lagarce da seyirci olarak (1957-1995) "sahnedeki olanların 'burada ve şimdi' gerçekleştiğine inanmadığını; geçmişin sahnede yeniden oluşturulduğuna, olanların sahnede yeniden sergilendiğine, sözlerin yeniden söylendiğine" (representation) dikkat çeker. Oyuncuların da biraz sonradan haberdar değilmişçesine oynamalarından" hoşlanmadığını belirten Lagarce, anlatının zaten sahnenin özünde olduğunu savunur (Sugiera ve Borowski, 2010 s. 64-65). Lagarce, tiyatroyun sahnede hazır şekilde sunulan kurmaca ile değil hikayeyi oluşturma/canlandırma ile var olduğunu dolayısıyla da hikayenin hem oyuncular hem de seyirciler ile 'burada ve şimdi' yeniden oluşturulduğunun altını çizer.

Modern tiyatro eğilimlerini ve çalışmalarını iki kümede toplayan, İngiliz yönetmen, Peter Brook (1925-) ise bunlardan sirk ve müzikhol gösterileri gibi canlı, renkli, eğlenceli oyunlardan oluşanları 'Kaba Tiyatro'; Antonin Artaud'nun ve Jerzy

Grotowski'nin tiyatrosu gibi genellikle mistik anlam taşıyan ve törensel özellikleri olan oyunlardan oluşanları 'Kutsal Tiyatro' olarak tanımlar. Brook'a göre günümüzün tiyatrosu bu iki kümeye giren oyunların özelliklerini bir araya getirmelidir. Brook'a göre olması gereken tiyatro tanımı şöyledir: "Böyle bir tiyatro hem insanın iç dünyasına ışık tutan bir büyüteç, hem de tümün yapısını görmemizi sağlayan bir küçülteç olacaktır. Bu tiyatro büyülü olduğu kadar, canlı ve neşeli olmalı, seyirci ile doğrudan ilişki kurmalıdır. Bu tiyatro da 'Dolaysız Tiyatro'dur" (Şener, 2006 s.315). "Günümüz tiyatrosunun en büyük sorunu tiyatroya salt alışkanlıkla giden ve bu sanata karşı gerçek bir gereksinme duymayan seyirci kitlesi olduğunu" söyleyen Brook'a göre "belli kalıpları

yinelemekle yetinen bu "ölümcül tiyatro" renk ve cümbüş tuzağı ile seyirciyi çekse bile gerçek bir gereksinimi karşılamaz ve aldatmaca bir ilgiyi sömürür" (Şener, 2006 s.316). "Bu senin hikayen, insanlığın hikayesi" diye başlar Brook'un *Mahabharata'sı*, tüm anlatılarda olduğu gibi insana kendi hikayesini başka birinin hikayesi üzerinden anlatma eğilimindedir (Brook, 1989). Brook da insanın bu içgüdüsel eylemini merkeze alarak, onun oyun ve oyuncuya getirileri üzerine düşünceler üretir.

İngiltere ve ABD'de anlatıyı merkezine alan alternatif tiyatrolar gelişirken İtalya'da da yazar, yönetmen ve oyuncu Dario Fo, (1969'dan 1980'lere kadar) geleneksel hikayeleri modern seyirciyeye anlattığı, doğaçlamaya açık ve dördüncü duvarı olmayan *Mistero Buffo* gösterilerini yapar (Wilson 2005, s.120). Dario Fo ve İtalyan kültürünü araştıran Tom Behan'ın 'dördüncü duvarı yıkarsanız, önceki olaylarla ilgili yorum yapabilirsiniz' (Wilson 2005, s.124). tanımına uygun olarak bu gösterilerinde Dario Fo da karakter psikolojisine değil karakterin mevcut durum anındaki davranışına odaklanır.

İngiliz sahnelerinin önemli bir politik figürü olan John McGrath da Fo gibi anlatı üzerinde duranlardandır. 1971 yılında 7:84 Theatre Company'i kurar ve topluluk ismini dahi Britanya'nın %7sinin %84'ünün sahip olduğu zenginliğe sahip olmasından alarak politik bakışını baştan ortaya koyar. Tiyatrolarında metropol merkezli, burjuva ve popüler kültürün global konseptlerini reddettiklerini dile getirir. Daha sonra biri İngiltere'de ve diğeri İskoçya'da olmak üzere iki ayrı ekibe bölünen toplulukta yerel kültürden beslenen bir anlayış hakimdir. Özellikle ilk oyunlarından *The Cheviot* ile işçi sınıfından seyircileri kendi kültür ve tarihlerini meşru kılmak için tekrar bir araya getirmeyi amaçlarlar (Wilson 2005, s.126). Böylece henüz 2000'li yıllara gelmeden İngiltere'de gelişen alternatif tiyatrolarda anlatının, daha çok politik (hatta bariz olarak sol görüş) grupların bir tercihi olduğu görülür.

1968 sonrası alternatif tiyatro sahnelerinin bir başka önemli iki figürü de *The Ken Campbell Roadshow* ile birçok farklı mekanda bar tiyatrosu yapan Ken Campbell

ve Wooster Group'un kurucularından Spalding Gray'dir (Wilson 2005, s.131). Simon Callow ise oyunlarında anlatıcı karakter olmanın ötesinde tarihten ya da başka bir kurmacadan alınmış karakterleri canlandırır (Wilson 2005, s.129). Charles Dickens'ı canlandığı *The Mystery of Charles Dickens* (yaz. Peter Ackroyd, 2002) ve aktör Charles Hawtrey'i canlandığı *Oh! Hello!* ( yaz. Dave Ainsworth, 2002) gibi.

Anlatı her zaman hafızayla yan yanadır. Unutulmaması isteneni anlatma, kendi içine dönme ve hem kendiyile hem de yaşanan dünya ile hesaplaşma çabası 90'lı yıllar itibariyle Batı tiyatrosunda yükselen anlatının çıkış noktası olur. Bu belki de o yıllara kadar hafızasına güvenen insanoğlunun, ondan asla emin olamayacağını ve akılda kalanın akılda kalma nedeninin ne anlatıldığından çok, nasıl anlatıldığından kaynaklı olduğunu anlamış olmasının etkisidir.

Kimileri bunu hala kabul etmese de tiyatronun hayatın aynası olmadığını kabulü, sahneye ve sahnedekine bakış açısını değiştirmiştir. Bugün, post postmodern dönemde, sahnedekilerle ortaklığı meşrulaşmış seyirci 'burada ve şimdi' kendi anlatısına yeni bir deneyim ekler. Gelişen teknolojiyle her an kendi hikayesini paylaşabilen bireylerin sanat eseri ile arasındaki ilişki yeniden yorumlanırken her hikayeci hem kendinin hem de hikayesini ondan sonra paylaşanların onu daha sonra farklı anlatabileceğini bilir.

2.Dünya Savaşı sonrası absürd formu ya da ironiyi kullanan tiyatro yazarlarının yerini, özellikle ABD'de 9/11 sonrasında yürütülen *post-truth* söylemlere karşı, artık 'gerçeği sadece gerçeği' söyledikleri konusunda adeta yemin eden kurmaca/gerçek anlatıcılara başvuran yazarlar alır. Anlatı yaygınlaşırken metin de yeniden ya anlatıcı karakter ya da hikayenin kendisi merkeze alınarak değerlendirilmeye başlanır. Çoktan yıkılan dördüncü duvardan sonra tiyatronun bariz bir eyleyicisi olduğu kabul edilen seyirci -onunla deneysel biçimde ilişkiler kurulmasından öte- adeta onunla dertleşilen bir dost haline gelir. Tiyatro kökenlerine dönerek, seyirciyle arasında yeniden "bir köprü kurmak için" anlatıya yönelir (Bogart, 2015).

Post postmodernizmde dramatik anlatıda kullanılan bu, samimiyetle içini dökme biçimini *Meta-modernizm* olarak tanımlayan Timotheus Vermeulen ve Robin van den Akker, *Notes on Metamodernism* (Journal of Aesthetics and Culture 2.0/2010) adlı makalelerinde sinemada Charlie Koffman, Wes Anderson, Michel Gondry gibi yönetmenleri bu konuda örnek anlatıcılar olarak göstererek, bugünün anlatıcılarında genel olarak "hem samimi hem ironik" bir dilin var olduğunu söylerler. (Vermeulen ve Akker, 2010). Bugün kahramanlık anlatılarına dahi ironiyle yaklaşılırken, herkesin yenilgilerine rağmen hep bir kahraman olarak hayatına devam ettiği düşüncesiye yaygındır. Epik tiyatrodaki var olan hiciv esinlenilen mevcut bir gerçeğe ya da hikayeye uzaktan bakmayı gerektirirken 2000'li yılların *post-truth* stratejilerinin, çoklu gerçeklik olgusunun, herkesin artık kendi hikayesini oluşturup paylaşabilir olmasının etkisiyle beraber hiciv, seyircinin de kolayca katıldığı, merkezi bir hal alır. 2000'li yıllarda, Batı dünyasının birçok yerinde tiyatro yazınında anlatıya belirgin bir hal alır ve anlatıcı karakterlerde bu 'samimi ve ironik' dilin varlığı hissedilir.

Ibsen'in *Nora Bir Bebek Evi* oyununu yeniden yazarak Teatre Polski ile *Acid Snow* (2018) adıyla sahneleyen Norveçli yönetmen Rolf Alme, oyunu kendi websitesinde şöyle tanımlar:

Benim uyarlamam oyunun orijinal metninin sahip olduğu psikolojik-gerçekçi biçimi, tüm oyuncuların oyun boyunca sahnede olduğu ve Nora'nın hikayesini ve onun burjuva sınıfına karşı duruşunu anlattığı, epik bir biçime çevirdi. Böylece sahnede olanlarla ilgili yorum yapan ve dramatik sahneleri kuvvetlendiren bir koro oluşturdum. Oyunun başına seyirciye oyunun kendisi ve yazar hakkında bilgi veren iki karakter ekledim. Onlar aynı zamanda oyunun yazıldığı dönemde aldığı tepkilerden de bahsediyorlar. Oyunun sonunda ise bu iki kişinin Nora'nın isyanının devamı olan yeni nesil olan, onun oğulları olduklarını öğreniyoruz. Ayrıca soğuk karlı havayı ataerkil, katı toplumun bir metaforu ve değişen iklim koşullarını da değişen toplumun bir metaforu olarak kullandım. (<http://rolfalme.net/director/acid-snow/> )

Polonya'nın en eski topluluklarından, bir kukla tiyatrosu olarak kurulan, WTL'in (Wrocław Puppet Theater ya da Theatre Lalek) Mariusz Szczygieł'in kitabından Elizabeth Familiar ve Jiří Havelka tarafından uyarlanan *Pomnik* (2016) oyunu ise 1955 yılında Prag'a yapılan en büyük Stalin anıtını anlatır. Yapımı sırasında 6

işçinin öldüğü, tasarımcısına karısının ölümünden sonra suikast düzenlenen ve kendisi sadece 7 yıl sonra yıkılan heykel... Bu heykel yönetmen Jiş Havelka için Çekoslavakya 'nın tarihindeki önemli bir dönemi anlatmak için sadece bir bahanedir. Oyunda anlatı; seyirciye dönük oyuncuların, hikayeyi adeta milim milim işleyerek aktarması ve gerçekte olan bir çok olayın da bir anlatı olduğunu açığa çıkarmasıyla merkezdedir (<https://teatrlalek.wroclaw.pl/pl/spektakle/mlodziej-i-dorosli/pomnik> ).

Anlam, gerçeklik ve deneyimin çeşitlendiği bugün, 21.yy tiyatrosunda, görülüyor ki yazarlar ister özgün bir hikaye ister geçmişten gelen bir hikayeyi yeniden yazsınlar “hikayenin aslı şöyle...” ya da “hikayeyi bir de benden dinleyin...” yaklaşımıyla hareket ederek hem toplumsal hafızayı hem kendi hafızalarını ayakta tutmaya çalışıyorlar. Ya da oyuncuların “size bir şey anlatmalıyım” arzusuna katılıp, anlatının katmanlı oluşundan ve geçişkenliğinden yararlanarak seyirciyle farklı deneyimler paylaşıyorlar. Meta-modernin “modern ile postmodern arasında gidip gelen bir salınım durumu” (Vermeulen, ve Akker, 2010) olduğu gibi bugünün Batılı anlatısı da epik ile dramatik arasında gidip gelen bir salınım halinde görünüyor.

## BÖLÜM 2

### TÜRK TİYATRO YAZININDA ANLATI

#### 2.1. TÜRKİYE TİYATRO GELENEĞİNDE ANLATI

Geleneksel Türk tiyatrosunun Batı tiyatrosundan farklı yönlerini “her şeyden önce sahnemiz bir tiyatrodur ve yazılı bir metne dayanmaz. Şarkı, dans, söz oyunları başlıca nitelikleridir” (And, 2014 s.12) diyerek tanımlar Metin And ve geleneksel yapının “köylü tiyatrosu” ile “halk tiyatrosu” olarak iki farklı çevreden geldiğini söyler (And, 2014 s.12). Köylü Tiyatrosu daha çok sözsüz, “eski bolluk törenleri veya animatik inançlardan kaynaklı seyirlik oyunlar”dan değişerek oluşurken, “kentlerde kurulmuş Halk Tiyatrosu ise Karagöz, ortaoyunu gibi farklı biçimlerden oluşur” (And, 2014 s.11).

Anlatının doğrudan, *rhapsoda* benzer şekilde, genellikle 3. tekil şahıs bir anlatıcı ile aktarıldığı “Halk Tiyatrosu” biçimi ise meddaktır. And, meddahın sahne kullanımını ve aksesuarlarını şöyle özetler:

Yalnız konuşturduğu kişilerin -Acem, Anadolu, Çerkeş, Arnavut, Yahudi- gibi ağızlarını değil, fakat çeşitli hayvan ve doğa seslerini de taklit eden meddahın iki aracı vardır. Bunlardan biri, omuzuna attığı ya da boynuna doladığı mendili, ötekisi ise sopasıdır. Meddahın sopası, döşemeye vurup oyunun başladığını haber vermek, kapı çalındığını bildirmek vb. gibi çeşitli sesler çıkarmak için kullanılan bir araç olduğu gibi, onun sazı, süpürgesi, tüfeği yerine de geçer. Mendille de çeşitli başörtülerini, başlıkları taklit eder. (And, 2014 s. 32-33)

Her şeyi görmüş, duymuş ya da bir yerden okumuş bir anlatıcı olarak meddah, dinleyicilerine, anlatının sonucunda mutlaka kendilerine bir hayat dersi çıkartacaklarının altını çizer biçimde bir hikaye anlatır. Bunu hikayesine başlayıp onu bitirirken kullandığı kalıplardan (And,1983 s.75) anlarız. Meddah söze çoğunlukla; “Hak, dostum hak!” deyişiyle (And, 1983 s.76) yani, bir nevi anlattıklarının iyi ahlaka dair ibret alınması gereken hikayeler olduğunu vurgularcasına başlar.



Genelde hikaye kişileri tanıtılır, serim bölümünün ardından hikaye anlatılır ([https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/22250/mod\\_resource/content/1/MEDDAH.pdf](https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/22250/mod_resource/content/1/MEDDAH.pdf)). Hikayenin sonunda da meddahın yine kendi üslubuna göre seçtiği şöyle bir kapanışı olur: “Bu kıssadır bir mecmua kenarına kaydolunmuş, biz de gördük söyledik. Sakiye sohbet kalmazmış baki. Her ne kadar sürç-i lisan ettikse affola, inşallah gelecek sefere daha güzel bir hikaye söyleriz” (And, 1983 s.77).

Meddahı “anlatısını sürekli, dinleyende durgunluk, geciktirim, merak uyandıracak biçimde sunmasını bilen” olarak tanımlayan And, Karagöz ve Ortaoyunu’ndaki göstermecî yapı ve seyircinin özdeşleşmesine kapalı anlatımın aksine meddahın “seçtiği konulara göre seyircide coşkunculuk, üzüntü, merak, acıma duyguları yaratıp, kişiyle seyirci arasında bir duygudaşlık bağı, bir özdeşleşme ilintisi kurduğunu” (And, 2014 s.32 ) da ekler.

Bugün de seyirciyle ilişki ve anlatıcı oyuncunun performansına yönelik çalışmalar artarken *Meddah-Avrupa Ve Doğu Tiyatro Geleneğinin Bağlamında Tek Oyuncululu Meddah Türk Tiyatrosu* adlı makalesinde Agnieszka Aysen Lytko da meddahlığın tiyatro sanatının konumuyla olan ilişkisini şöyle yorumlar:

Sadece Türkiye’de değil bütün dünyada tiyatro topluluğunun kriz dönemini aşmada meddahın gezgin niteliğinden yararlanabilir. Gezici tiyatro her seyirciye ulaşabilir. İsteddiği yere gidebilir, özellikle tek kişi onu yürütüyorsa. "Seyyar tiyatro kumpanyaları" geleneği çok eskiye dayanır. Bunların tiyatroyu halka ulaştırmada bir misyonu vardır, halkın tiyatroyu tanınmasına, tiyatronun gelişmesine katkıları büyüktür. M.Ö. VI. yüzyıldaThespis gezginci tiyatroya ön ayak olan eski Yunan’da tek kişilik ilk oyuncuydu (Lytko, 2012).

And, Türk tiyatrosunun gelişmesinde Yer (Anadolu), Soy (Türkçe dili ve Şamanlık kökenleri), İmparatorluk (Anadolu’dan batıya doğru yayılan Osmanlı İmparatorluğu), İslam ve son olarak da Batı ile kurulan ticari ve sosyal ilişkilerin sonucunda Batılılaşmanın önemli beş etken olduğunu söyler (And, 1983 s.7-9).

Tanzimat Dönemiyle başlayan Batıya açılmayla Türk tiyatrosu da Batılı anlamda dramla tanışmaya başlar. Önce yabancı eserlerin çevirileri yapılmaya başlanır. Bu çeviri oyunlar gerekli görüldüğünde değişiklik yapılarak, dönemin ulusal değer yargılarına göre, halka sunulur. 19.yy itibariyle Batı tiyatrosunun izinde gelişen

Türk Tiyatrosu'nu "bir yandan dünya tiyatrosunu yakından izler, yeni oluşumları seyircisine iletmeye çalışırken, bir yandan da kendi gerçeğini yansıtmaya, kendi kimliğini bulma çabası içine girmiştir" diyerek tanımlar Sevda Şener (Şener, 2011 s.5).

Hem yazının geliştiği hem sanat anlayışının çeşitlendiği Tanzimat Dönemi'nde kendi yazınına oluşturmaya çalışan Türk tiyatrosu elbette dönemin siyasi ve toplumsal koşullarının etkisindedir. Tanzimat Dönemi yazarlarını şöyle tanımlar Metin And:

"Fransa'da 18. yüzyılda Mercier ve Diderot'nun kuramlarıyla ortaya çıkan ve Rousseau'nun karşı olduğu tiyatronun varlık gerekçesinin ahlaksal ve siyasal yararlılığa dayanması görüşünü benimsemişlerdir... Yazarlar belki de ortaya atılan bu kuramları eserlerinde tam uygulayamamışlardır ama hiç değilse oyunlarının başında yer alan öndeyişte bu görüşlere yer vererek oyunlarına bir çeşit dokunulmazlık sağlamışlardır. Öyle ki istibdatın en baskılı yıllarında bile Mınakyan'ın Osmanlı Dram Kumpanyası'nın oynadığı melodramlara dokunulmamış, melodramın başlıca niteliği olan iyilerin iyiliklerinin karşılığını görmesi, kötülerin cezalandırılması bir öğrenek değerinde olarak bu oyunları kurtarmıştır. Sık sık söylenen "tashih-i ahlâk", "mekteb-i irfan", "mesire-i edeb" nitelermeleri iyice yerleşmiştir." (And 2014, s.72)

Bu dönem Batılı anlamda dram örnekleri görülmeye başlanmışsa da, And'ın ifadesinden yola çıkarak yazarların bir yandan hem sıkı yönetimin yasaklarından korunmaya bir yandan da seyircinin alışık olduğu biçimlerdeki eserlerden çok da vazgeçemeyerek yeni eserler üretmeye çalıştığını söyleyebiliriz. Özetle bu dönemde genel olarak yazarlar geleneksel zemin ile Batı etkisi arasında kalır. Bunu da o dönemde destan ve hikayelerden yola çıkılarak oluşturulmuş ve 'manzum dramlar' olarak tanımlanan eserlerin çok sayıda olmasıyla görmek mümkündür. Bu dönemde bir doğu anlatısını dramatik sahne metnine uyarlama konusunda örnek olarak Şemsettin Sami'nin Şehname'den esinlenerek yazdığı *Gave'sini* (1876); Recaizade Ekrem'in yanlış Batılılaşmayı eleştirdiği, Binbir Gece Masalları'ndan zamanın Türk yaşamına, örf ve adetlerine, isimlerine adapte edilerek tiyatroya uyarladığı komedi oyunu *Çok Bilen Çok Yanılır*'ını; Hüseyin

Fazıl'ın hiçbir dramatik özelliği olmayan eylemsiz bir eser olan, mesnevi biçiminde yazılmış *Ahenk*'ini (And, 1983 s.208) ve *Leyla ile Mecnun, Tahir ile Zühre* gibi halk destanlarının sahne uyarlamalarını sayabiliriz (And, 1983 s.208).

Meşrutiyet Dönemi'nde ise oyunlarda çoğunlukla siyasal konular işlenir, bu dönem oyunların bir çoğu belgesel türde yazılır. Bu oyunlarda “daha çok açık biçim ve episodik biçime başvurulmuştur” (And, 2014 s. 143). Ancak doğu masal ve destanlarından, geleneksel yapıda oyunun giriş ve çıkışında bulunan (özellikle meddahların kullandığı) manzumelerden vazgeçmeyen, Batıda var olan şiirsel dili Türk yaşam ve diline uyarlamaya çalışan yazarlar da vardır. Kumpanyaların, bu dönem, daha çok halk anlatılarından esinle oluşturulmuş eserleri kendi tanımları şöyledir: Halit Fahri Ozansoy'un “manzum masalı” *Baykuş*, Müfit Ratip'in “piyes şeklinde hikayesi” *Zencir*, Süleyman Bahri'nin “tekellümü hikayesi” (söylenen hikaye) *Hare*, Yusuf Ziya Ortaç'ın “manzum şakası” *Name* (And, 1983 s.318).

20.yy'a gelindiğinde geleneksel Türk Tiyatrosu'nun en belirgin öğelerini, And şöyle sıralar: 1. Göstermecî üslup; 2. Açık biçim; 3. Toplumsal ve siyasal taşlama; 4. Müzik, dans, şarkı ve taklide dayanan ve oyuncu yaratımına yer veren tümel bir oyun üslubu (And, 2014 s.201). Hala geçerliliğini koruyup korumadığı tartışmaya açık olan bu özellikler üzerinden bakarsak Türk tiyatrosunda, özellikle 20.yy ortalarına kadar, genelde Batılı klasik dramatik yapının değil, geleneksele daha yakın duran geçişli bir yapının merkezde olduğunu söyleyebiliriz.

Gelenekseli dışlamadan, çağın dilini ve Batının dramatik yapısını da göz ardı etmeden farklı biçimlerde oyun yazan önemli isimlerden biri şair ve oyun yazarı Nazım Hikmet'tir (1902- 1963). Nazım Hikmet'in *İvan İvanoviç Var mıydı Yok muydu?* (1954) adlı oyunu onun hem epik hem de ortaoyunu geleneğinden beslendiğini gösteren en önemli örneklerindedir. Oyun daha başlangıçta hikayenin yer, zaman ve hatta kişileri hakkında şüphe uyandırarak şöyle açılır:

PETROF : (Seyircilere) Merhaba, yoldaşlar.

HASIRŞAPKALI : (Seyircilere) Merhaba, sayın yoldaşlar.

KASKETLİ : (Seyircilere) Merhabalar.

PETROF : Bu piyeste seyredeceğiniz işler bir Sovyet kasabasında geçti.

KASKETLİ : Ama, Lehistan kasabalarından birinde de geçebilirdi.

HASIRŞAPKALI : Yahut, sayın yoldaşlar, bir Macar, bir Çekoslovak kasabasında ...

KASKETLİ : Bir Romen kasabasında ...

PETROF : Yahut Arnavutluk'ta ... Yahut Demokrat Almanya Cumhuriyetinde bir kasabada ...

HASIRŞAPKALI : Yahut da, sayın yoldaşlar, Bulgar, yahut Çin kasabalarından birinde de, sosyalizmi kuran, yahut temellerini atan memleketlerden herhangi birinin kasabalarından birinde de demek istiyorum, bu işler geçebilirdi.

PETROF : Ama bir Sovyet kasabasında geçti bu işler ...

HASIRŞAPKALI : Yıllardan .. Bir dakika, sayın yoldaşlar ... Buldum. 1928 Pire yılıydı ..

KASKETLİ : Mayakovski'nin Pire isimli piyesini yazdığı yıl demek istiyor.

HASIRŞAPKALI : Yoksa, pardon, şaşırđım galiba, yoldaşlar, sayın yoldaşlar demek istiyorum, yoksa 1946 mıydı, 1956 mı?

PETROF : Bu işler 1978 yılında da geçebilirdi ... (Nazım Hikmet 1993, s.243)

Bu oyun nerede, ne zaman geçerse geçsin, hikayeler benzerdir, demek ister yazar. Bu da bir oyun, bir hikaye der, daha en baştan. Bütün oyun boyunca da bu göstermeci durumu zemine yerleştirir ve epik anlatıma has olan hicvi ve mizahı anlatıya hizmet eder şekilde kullanır. Hatta sadece ses olarak olsa da Yazarın Sesi karakterini oyuna sokarak tüm bu oyunun arkasında da biri olduğunu gösterir. Brecht'teki gibi anlatılan merkezdedir, ne anlatıldığı önemlidir ama kişiler tipik özelliklerle sahnede vardır. Anlatılan şüpheli ama oldukça da tanıdiktir. Anlatı, mevcut dünya durumu ile tiyatronun kendi durumunun harmanlanmasıyla merkezdedir.

Cumhuriyet sonrasında Türkiye'de tiyatronun, her ne kadar Batı örnek alınarak geliştiği söylene de, Türk tiyatro yazınını geliştiren önemli isimlerden biri olan Haldun Taner (1915-1986), oyunlarında hem gelenekseli zamanın dili ve karakterleriyle dönüştürmüş hem de Batının biçimlerinden ilham alarak denemeler yapmıştır. Taner, *Fazilet Eczanesi* (1960) oyunu ile başlayarak, oyunlarında sıklıkla anlatıcı kullanır. Anlatıcı bazı oyunlarında hikayeden bağımsız ayrı bir kişiyken bazı oyunlarındaysa hikayenin, oyununa da dahil olan, içinden bir kişidir. Yazarın en ünlü ve en çok oynanan oyunu olan *Keşanlı Ali Destanı*'nda (1964-1970) bu görev tuvaletçi Şerif Ablı'nındır. *Ay Işığında Şamata*'da (1977) ise anlatan hikayenin dışından biridir.

ANLATAN: Şu ise bak, ayı unuttuk. Hem Ay Işığında Şamata'yı oynuyoruz hem ay yerinde değil.

TEKNİSYEN: Ayın repliğini senden alacaktım ya, ağabey. Provada değistirmedik mi? Maltepe sırtlarında doğuverdi. Replik bu.

ANLATAN: Tamam. Tamam. Kafa mı bıraktınız bende. (Taner, 2016)

*Haldun Taner Tiyatrosunda Yabancılaştırma* adlı yazısında Yavuz Pekman,

Taner'in epikten beslenen yapısını Şöyle tanımlar:

“Taner, *Keşanlı Ali Destanı*'yla başlayarak yazdığı tüm bu göstermecî oyunlarında, “seyircinin oyun izlerken dűsűnsel bir sűreçten geçip, aldattıcı gűrűntűlerin maskeleydiği gerçeklerin bilincine varmasını sağlamak” hedefiyle, seyircinin özdeşleşme, yanılısama gibi ‘geleneksel’ izleme alışkanlıklarını ortadan kaldırarak onu yaşadığı gerçekliğin kanıksadığı çelişkilerini görmeye zorlayan bir niyetle, temelde Brecht'e yaklaştığı, hatta ondan etkilenerek yararlandığı muhakkaktır. Ancak Taner iyi tanıdığı (ve daha önce de söylendiği gibi içinde doğal olarak epik bir yapı barındıran) yerli bir malzemeyi, Brecht'çi bir kalıba dűkmek yerine, her iki birikimi bir arada yoğurarak ortaya yepyeni ve özgűn bir oluşum çıkarmayı seçmiştir. Bu noktada Taner, Brechtgil yabancılaştırma tiyatrosundan bir başka önemli özelliğiyle de ayrılır. Brecht'te yabancılaştırma kabaca dűzeni değiştirmeye yönelikken, Taner'de kitleleri harekete geçirerek topyekűn bir dűzen değişikliği amacı gűrűlmez. Bu anlamda Taner, halk tiyatrosu geleneğimizin, kıssadan hisseci tutumunu çağdaş bir eleştirel gerçekçiliğe doğru taşımıştır. (Pekman, 2005 s.32)

1960'lı yıllar itibariyle Tűrk tiyatrosundaki yükselen toplumcu gerçekçi űslup ve Brecht etkisini Őener“bu akım aynı zamanda bizim geleneksel halk tiyatromuzda da oyunların benzer bir biçimlemeyle kurgulanmış olduğunu hatırlattı” şeklinde açıklar (Őener, 2011 s.12-13). Sermet Çaęan'ın (1929-1970) *Ayak Bacak Fabrikası* (1963) ve *Savař Oyunu* (1966) adlı oyunları da bu űsluba benzer űrnekler olarak sayılabilir. Bu oyunlarda anlatı, kesintisiz bir anlatım yoluyla değil, yabancılaştırma yönteminin seyir alışkanlığına uygun kullanımıyla karakterlerin zaman zaman seyirciye dűnűk tespit, tanımlama ve yorumları ile gerçekleşir.

Anlatının bu dűnemlerde kimi yazarlar tarafından da oyun zamanının űncesini ortaya koymak ya da karakteri seyirciye daha detaylı tanıtmak adına kullanıldığını gűrűlűr. Hem edebiyatın hem sahnenin önemli yazarlarından Melih Cevdet

Anday'ın *İçerdekiler* (1965) adlı oyununda Tutuklu karakteri uzun bir çocukluk anısı anlatır. Şener yazarın buradaki amacını şöyle yorumlar:

Melih Cevdet Anday bir erişirme arketipi olan bu uzun öyküyle oyunun ana temasını seyirciye, kolay anlaşılabilir biçimde iletmiş, aynı zamanda Tutuklu karakterinin temsil ettiği yoksul ve erdemli kesime saygı duyurmayı, Komiserin hoyrat dünyasına karşı onun insanca dünyasını yüceltmeyi başarmıştır. Oyunda düşünce örgüsüne hizmet eden kurgusal düzenleme ile ilgili gerçek yaşam arasında köprü kuran, böylece düşüncenin yaşama geçirilmesini kolaylaştıran bu anı öykü oyunun aynı zamanda en kolay hatırlanacak bölümü olmuştur. (Şener, 2011 s. 152- 153)

Yazarın bir diğer oyunu olan *Mikado'nun Çöpleri* (1967) de bir anlamda anlatı ve anlatıyla kurulan ilişki üzerinedir. Oyun boyunca kadın ve erkeğin anlattığı anı-öyküler (Anday, 1967) hayatın tek bir andan, sadece bir gece iki kişinin karşılaşması üzerinden değil, tüm olarak yaşam boyu oluşan bakışla tanımlanabileceğini gösterir.

Dinçer Sümer'in (1938-) kendi hayat öyküsünden yola çıkarak yazdığı, tek kişilik tek perdelik oyunu *Maviydi Bisikletim* (1986) ise o dönemdeki tek kişilik anlatı örneklerinin ilklerindedir. Yazar, oyunun girişinde bu oyunun " çağdaş bir meddah ya da bir story-teller gösterisi gibi düşünülmesi gerektiğini" belirtir. Her ne kadar anlatılan zaman 50'li yılların sonunda İzmir olsa da, zamanı ve mekanı aşan bir aşkın anlatısıdır oyun. Bahsettiği tüm karakterlerin isimleri varsa da, yazar anlatıcısına sadece 'Adam' adını vermiştir. Belli ki aşkını ve kırılan hayallerini anlatma ihtiyacı hissederken adını vermek istemeyen, onu hikayesinden daha fazla önemsemeyen biridir o.

Bilgesu Erenus'un (1943-), ilk kez 1984 - 1985 sezonunda Ankara Sanat Tiyatrosu'nda (AST) sahnelenen *Misafir* adlı oyunu da evrensel ve geleneksel nitelikleri bir arada taşıyan özel örneklerden biridir. 1960'lı yıllarda daha iyi yaşamak amacıyla Türkiye'den Almanya'ya göçen işçilerin önce "misafir" olarak karşılanması daha sonra deformasyona yol açması, uyumsuzluk gibi nedenlerle kovulmasını, aidiyet duygusu gibi örgülerle, yurtsuz kalmasının hikâyesini, tam da ona uygun şekilde, Anadolu'da eski bir geleneksel olan 'Sıra Gösterileri' yapısı üzerinden sahneye taşır. Ortaoyununu da andıran bir yapıdaki oyunda önce

misafir gibi karşılanan sonra ise kendini yabancı ve yalnız hisseden Musa'nın hikayesi hem Musa hem de diğer göstericiler tarafından oyunlaştırılarak anlatılır.

Türkiye tiyatrosundaki geleneksel yapıdan ve mizahi dilden beslendiğinin altını çizerek tiyatro icrasını sürdüren en ünlü isimlerden biri de Ferhan Şensoy'dur (1951-). Kurucusu olduğu Ortaoyuncular'da (1980-) kendi oyunlarını yazmaya ve sahnelemeye devam eden Şensoy'un oyunlarında geleneksel yapı ile birlikte Brecht'in de Haldun Taner'in de etkisi görülür. Şensoy'un en çok sahnelenen, politik hiciv dolu, oyunu *Şahları da Vururlar*'dır (1982-1985). Şensoy oyunda, İran'ın o dönem değişen yönetimini ve nesilden nesile geçen yönetimler ile Ortadoğu'da ABD'nin hep içinde olduğu planları tartışmaya açar. Hem şarkılarla hem de anlatıcı karakterle hikayeleştirmeye başvuran Şensoy, anlatıcı karakterine de kendi bulduğu *Sözcüment* adını vermiştir. Açılıştaki olduğu gibi son sahnenin başında da, geleneksel yapıdaki "kıssadan hisse" yaklaşımını vurgular şekilde Sözcüment konuşur:

SÖZCÜMENT :

Varsayalım cennet var

Cehennem var sayalım

Sırat köprüsü ince

Rıza'da günah kalın

Karınca kararınca

Rıza'dan ibret alın

Sattularap derince

Ceset dolu dibinde

Sırat köprüsü ince

Rıza'da günah kalın

Hikâyemiz gayet yalın

Tiyatro zaten yalan

Varsayalım cennet var

Cehennem var sayalım. (Şensoy, 1982 s.87)

Ferhan Şensoy gündemin politik olayları doğrultusunda değişkenlik gösteren hicivler yaptığı tek kişilik anlatı oyunu *Ferhangi Şeyler*'i de 1987 yılından beri oynamaya devam eder.

Her ikisi de daha sonra sinema filmi yapılmış olan Oktay Arayıcı'nın (1936-1985) *Rumuz Goncağül* (1977) ve Vasıf Öngören'in (1938- 1984) *Asiye Nasıl Kurtulur*

(1969) oyunları kadın hikayelerinin merkezde olduğu oyunlardır.. Her iki oyun da taklidin taklidi, yani “oyunun oyunu” biçimde kurgulanmıştır ve bunu başından itibaren seyirciye gösterirler. İki oyunda da kimi oyuncular oyun-gerçek arasında gidip gelir ve doğrudan seyirciye seslenerek dramatik akışı kırarlar, akış ayrıca kimi zaman şarkılarla da kırılır.

*Rumuz Goncagül*'ün *İnsaf*'ı, o sırada arkasında oyunda kızı olan diğer oyuncu görüldüğü halde oyunu şöyle açar:

Cümleten safa geldiniz, safalar getirdiniz... Efendim, eskiler “raviyan-ı ahbar, nakılan-ı asar şöyle rivayet ederler ki”, diye başları söze. Bizimkisi ne rivayet ne hikaye. Bizimkisi başka türlü. Kendimizin taklidini getirdik. Taklidi aslının aynı. Neresinden başlayalım. Kızım için koca peşindeyiz. Yoksa ne işimiz var böyle ortalarda. Yuvayı dışı kuş yapar demişler. Hah... İşte dışı kuş... Şöyle ortaya gel kız... Uzun etmeyelim de sözü, nasıl olsa burada göreceksiniz her şeyi... Usul ile çalalım sazı, ahenk üzere başlatalım oyunu. (Arayıcı, 1996)

*Asiye Nasıl Kurtulur* da ise, bir yandan Asiye'nin hikayesi oynanırken, bir yanda da o hikayeyi aktaran Anlatıcı ve olanları şaşkınlıkla izleyerek Asiye'nin kurtulması konusunda afaki önerilerde bulunan Fuhuşla Mücadele Dernekleri Genel Başkanı kadın vardır. Bu oyunlar seçtikleri biçimler ile kadının toplum içinde olmak zorunda kaldığı sosyal oyunları hicvetmesi ve kadına bakışı tiyatrodaki yapının kendisiyle birlikte tartışmaya açması bakımından önemli örnekler olurlar.

Hem konu hem karakterler hem de kullandığı yapı itibariyle Anadolu hikayelerinin peşinde olan yazarlardan biri de Güngör Dilmen'dir (1930-2012). Farklı oyunlarında farklı biçimler denemiş olsa da *Midas'ın Kulakları*(1959), *Bağdat Hatun*(1973), *Deli Dumrul*(1979), *Ben Anadolu*(1984) oyunlarının isimlerinden anlaşılacağı gibi Dilmen'in oyunlarında genel olarak destanlar, hikayeler ya da tarihsel olaylardan etkilendiği aşıkardır. Dilmen, *Aşkımız Aksaray'ın En Büyük Yangını* (1989) adlı oyununda Haldun Taner'dekine benzer şekilde oyunun içinden anlatıcı karakterler seçer. Oyunu neredeyse aynı sözlerle açıp, kapatır. “Bu eski bir İstanbul hikayesi. Ateşli bir aşk hikayesi” der Abidin oyunu açarken. Tulumbacılar da “Bu yangını biz bile söndüremedik” derler. Hikayenin nerede geçtiğini, kimler arasında geçtiğini ve bu hikayenin neden bu kadar önemli olduğunu hem anlatır hem gösterirler. Brecht'in göstermeciliğinin aksine burada bu bir hikaye demekten öte, bu “gerçek bir hikaye”, bundan bir ders



almalısınızdır seyirciye iletilmek istenen. Anlatıcıların sadece aracı olduğu vurgusu vardır.

Şair, yazar ve oyun yazarı Murathan Mungan (1955-) ise *Mezopotamya Üçlemesi* başlığı altındaki oyunlarında, Anadolu'nun destanlarından yola çıkar. Anlatılanın eskiden beri anlatıldığı ve anlatılmaya bir şekilde hep devam edeceği üzerine kurulan oyunlar mutlaka bir anlatıcı ile açılır ve tüm bu olanların dışında her zaman bir yüce anlatıcının olduğunun da altı çizilir.

*Geyikler Lanetler*'in anlatıcısı oyunu şöyle açar:

ANLATICI

Suyun toprağa değdiği yerde başlar bu efsane,

Kimi der: Bin yıl önce; Kimi der: Efsunlu zamanlarda,

Kimi der: Geçenleyin,

Kimi der: Düşümde.

Sözün kıyası:

İşte size seyirlik bir hikaye!

Öyle bir hikaye ki,

Geyikler ve Lanetlerini anlatır;

Kaldırın geyikleri, kaldırın lanetleri

Geriye hayatımız kalır.

Hayatımız dedikleri nedir ki zaten?

Tarih nedir? Zaman nedir?

Bir tek zaman vardır Asya'da: Geniş Zaman

Geçmiş de, Gelecek de, Şimdi de

Geniş zamandır. (Mungan, 1992)

Özetle Türk tiyatrosunda neredeyse 2000'li yıllara kadar genel olarak anlatıya yönelen oyunlarda geleneksel yapıda bulunan göstermecî ve 'kıssadan hissecî' anlayışın, toplumsal hiciv ve mizahı da içerir halde, benimsendiğini söyleyebiliriz. Ancak Türkiye'de oyun yazım düşüncesi geliştikçe bu anlayıştaki kalıplar da daha esnek ve geçişken hale gelir. Özellikle 80'ler itibariyle de kimi zaman dramatik olana yaklaşan kimi zamansa epiğin çerçeve etkisi altında kalan anlatıya, daha çok kurmaca ya da gerçek başka hikayelerden yola çıkan, "yeniden yazım"ın farklı biçimleri olarak rastlanmaya başlanır.

## 2.2. TÜRKİYE TİYATRO YAZININDA ANLATININ YÜKSELİŞİ

1996 yılında kurulan Tiyatro Oyunevi'nin kurucusu, oyuncu ve yönetmen, Mahir Günşiray, 2015 yılında, Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrosu'nun düzenlediği Tiyatro Festivali'ndeki söyleşide, bugünün dünyasında tiyatro yapma amacını şöyle tanımlar; "Unutmamak ve unutturmamak için tiyatro yapmalıyız. Faşizm ve kötülük Brecht döneminden çok farklı. Unutmak da öyle."

Tiyatro oyunlarında eski metinlerden, romanlardan ya da destanlardan yararlanma da, kuşkusuz bir yeniden hatırlama ve hatırlatmadır. *GAVARA* (2004), *TOL* (2005), *Yalnızlıklar* (2006) adlı oyunlar da Tiyatro Oyunevi'nin bu anlayışla sahneye koyduğu ve anlatıyı farklı biçimlerde kullandığı oyunları arasındadır. Oyunevi'nin bu oyunları, 90larda Batıda hikaye ve uyarlama yeniden keşfedilmeye ve yükselmeye başlarken, Türkiye'de yukarıda değinilen örnekler gibi bazıları dışında nedense hor görülmüş anlatıyı yeniden sahne ışığıyla buluşturma konusunda incelenmeye açık çalışmalardır.

Nihat Genç'in öykülerinden sahneye uyarlanan *Gavara* oyunu tanıtım yazısında şöyle anlatılır: "Bir çayhanede seyirciler çaylarını içip yudumlarken, belki de her gün bir başka yerde birdenbire ortaya çıkan hikaye anlatıcısı, o güne değin yaşadığı ülkesinin hikayelerini, gizlemlerini ve deneyimlerini oynayarak seyirciyle paylaşır. Hikayeler, bu ülkenin erkekleri, gençleri ve çocuklarının sünnet, gerdek ve askerlik kıskacı içinde yaşadıkları komik ve trajik olaylardan oluşur. Seyirci hikaye anlatıcısıyla birlikte, bu ülkedeki umutsuzluğun, aşkın ve kendini ifade edebilmenin serüvenini yaşar" (Mahir Günşiray arşivinden)

Oyunun başında; "Hiç bir şeyi unutmadım, her şeyi hatırlıyorum. Her şeyi... Ne kadar acı duysam da bugünden ve dünden unutmak yerine paylaşmak ne güzel!" diye başlar anlatıcı ve oyunun sonunu sorularla bitirir: "Bu incecik derileri morarak yıpranmış mazlumları, bu kar yağınları altında, belleri bükük insanları, zar gibi hayatları, örümcek ağı gibi evlerde yaşayanları nasıl anlatmalı? Bize

kalan yalnızca kelimeler midir? Kelimeler, kelimeler, kelimeler...” (Gavara, 2004)

*Gavara* oyunuyla ilgili bir söyleşide Günşiray, hem oyunu hem de anlatının seyirciyle kurulan ilişkide, unutmama ve hatırlamada nasıl bir etken olduğunu şöyle anlatmıştır:

“Hikayeler oluşturmak, anlatmak ve bunu aktarmak, deneyimin akmasını, hafızanın yaşamasını sağlayabilir. Tiyatro, insanın kendini unutamayacağı bir mekan. Kendini diğer insanlarla birlikte yaşarken göreceği bir mekan. Dolayısıyla tiyatrodan var olmak oldukça zorlayıcı oluyor ve insan bundan kaçmaya eğilimli. Biz bugünün seyircisinin durumunu anlamak zorundayız. Birincisi, bu ilişkiyi bu kahvehane ve birlikte hikaye anlatarak mekanı kurmak, bir anlamda tiyatronun nasıl ele alınacağı ile bağlantılı olarak da bizi çok ilgilendiriyor. Biliyoruz ki hikayelerde de hikaye anlatılmış. Ama eskiden hikayeler kahvehanelerde anlatıldığı için bu hikaye anlatıcılığı projemiz kahvehanede geçmiyor. Bunun ayrımını ben çok düşündüm. Bu iş başka türlü olamazdı diye oluyor açıkçası. Zaten burada gerçek bir kahvehane kurmuyoruz. Çok açıkça diyoruz ki bu da bir dekor.”  
(Mahir Günşiray arşivinden)

Murat Uyurkulak'ın aynı adlı romanında uyarlanan *TOL* oyununda ise 68 kuşağı şair ile 12 Eylül kuşağı Yusuf buluşur. Yusuf'un kendi dilinden anlattığı hikayesi, sahnede, Yusuf ve Şair merkezde olmak üzere, diğer bir çok karakterin de iki oyuncu tarafından (Mahir Günşiray ve Güven İnce) canlandırılması ile anlatılır. Oyunevi 'nin tüm oyunlarında görülen, diğer sahne bileşenlerinin mümkün olduğunca naif bir biçimde,oyuncunun oyununu görünür hale getirecek bir biçimde seçilmesi bu oyunda da geçerlidir. Sadece sahnenin ortasından geçen, tren rayı misali tahtadan bir yol ve birkaç kostüm ve aksesuarın desteği ile, daha çok oyuncunun bedenine ve anlatısına güvenerek ortaya çıkardığı karakterler bunun ispatıdır. Yine unutmak ve hatırlamak üzerine bir düşüncedir *Tol*. ‘Hikayeyi sadece Yusuf’tan değil diğerlerinden de dinleyin’ der seyirciye. ‘Bu elbet bir hikaye’ der, ‘bu hikayeyi siz de başkalarına anlatabilirsiniz, sanki başkasının hikayesi gibi, sanki sizinle hiç ilgisi yokmuş gibi.’

Oyun broşüründe yer verilen Şair ve düzen adamı İsmail'in arasında geçen diyalog da bunun görüldüğü sahnelerden biridir.

İSMAİL: - Bu millet çok hafızasız, öyle değil mi? Ölsem devlet töreniyle gömerler, ama bak şu halime. Ülkenin hafızasından atılmışım değil mi?

ŞAİR: - Bu memlekete hafıza dayanmaz.

İSMAİL: - Aptalsın, aptal. Gene yanılıyorsun. Hafızası o kadar iyidir ki bu milletin... Biz hafızayı severiz, hafızasız hiçbir şey yapamayız. Hafıza olmasa meydanlarda birbirini ezenleri, vurulanları, asılanları, bir gecede tezgaha yatırılan binlerce adamı kim hatırlar? Hafıza olmasa, korku nasıl daim olur?

ŞAİR: - Bu defa ne var rozette?

İSMAİL: - Hafızasını kaybedenlerden çekiniriz. Ama er geç onların da icabına bakarız. Yalnız bırakırız onları, delirmelerini sağlarız, dağa taş vururlar kendilerini ya da beyinlerini dağıtıp siktir olup giderler ayak altından! Bak mesela senin şu topalın hafızası varken korkusu vardı. Ama nereden akıl ettiyse sildi hafızasını. Meydan okumanın Allah'ı budur işte. Eğer öyle olmasa, beni, ülkenin en güçlü adamını bıçaklamaya nasıl cesaret edebilirdi? Ama sonunda ne oldu? Biz dimdik ayaktayız, o Gabar da ruh gibi dolaşüyor şimdi... (Tol, 2005)

Hasan Ali Toptaş'ın yalnızlığa yalnızlıkla seslendiği *Yalnızlıklar*'ını da yalnızlığa uygun bir şekilde, tek kişilik bir anlatıya dönüştürür Oyunevi. Yönetmenliğini Celil Toksöz'ün yaptığı oyunda Mahir Günşiray kim olduğu, nereden geldiği ve nereye gittiği önemli olmayan çünkü herkesin kendine has bir yalnızlığı olduğunu savunan Toptaş'ın dizelerini, müzisyenlerle birlikte oynar. Şiirsel bir dinleti değildir *Yalnızlıklar*, tiyatronun adeta kardeşi sayılacak şiirin onunla kardeş kardeş oynamasıdır.

Bu oyunlarda dramatik olanın anlatısal olanla kol kola verdiği seyirciyi oturduğu yerden kaldırmadan, kimine göre duygusal kimine göre zihinsel ya da ikisi ile de birden, bir yol arkadaşlığı yaptırdığını söyleyebiliriz. Çünkü anlatıcılar seyircinin mutlaka bir yerlerden tanıdığı 'tip'lerdir.

Türkiye'de anlatı, anlatıcı, anlatının kullanımı ve buradan çıkabilecek sorunlar ve seyirciyle kurulan ilişki ve mesafe üzerinde durarak ve tiyatro biçimlerini bunların üzerine denemeler yaparak oluşturan bir diğer topluluk ise yaptıkları tiyatroyu tırnak içinde de olsa, haklı olarak, 'anlatı tiyatrosu' olarak tanımlayan Tiyatro Tem'dir.

2000 yılında, Şehsuvar Aktaş (1964-) ve Ayşe Selen (1955- 2017) tarafından 'Anlatı Geleneğinden Çağdaş Tiyatroya' bir köprü oluşturabilme çabasıyla

kurulan Tiyatrotem'in her oyunu, Ceren Özcan'ın yüksek lisans tezinde ayrıntılı bir şekilde anlattığı gibi, 'anlatıyı sahneye çağırma' üzerine kuruludur (Özcan, 2014). Bu tanımlama websitelerinde yer alan kendi açıklamalarında da görülür;

Tüm oyunlarda izleyiciyle paylaşılan bir oyunsuluğun egemen olması, oyunsu olandan alınan hazzın yakalanması amaçlanıyor. Tiyatrotem'in, çağdaş ve geleneksel gösterim sanatları tekniklerini dramatik tiyatro ile Türkiye kültürel ortamında kaynaştırma esasına dayanan araştırmacı bir tiyatro anlayışına sahip olduğu; bir anlamda tiyatronun tiyatrosunu yapmayı arzulayan, bunu araştıran bir 'anlatı tiyatrosu' olduğu söylenebilir...

((<http://www.tiyatrotem.com/anlati-geleneginden-cagdas-tiyatroya/>)

Merkezine anlatıyı ve anlatının oyunsuluğunu almış olan Tiyatrotem, modern ve geleneği buluşturmayı sadece bir biçim olarak değil bir anlayış olarak görür.

Zaten her oyunda var olan tekrar tekrar unutulup – hatırlanma onlar için oyunun ta kendisidir. O yüzden de oyunlarında dramatik olanla anlatsal olan hep kol koladır.

Başka oyun metinlerinden kaynakla sahneye taşıdıkları oyunları: Alfred Jerry'nin Kral Übü'sünden *Alem Buysa Kral Übü* (2004), Shakespeare'in III.Richard'ından *III. Riçird Faciası* (2006), Moliere'in *Tartüf*'ünden *Tartüf Bey'dir* (2007). *Nasıl Anlatsak Şunu* (2007) ise, içinde yine metin içinde metin, gölge oyunu, meddah, hikâye aktarımı gibi öğeleri barındıran, "bir taraftan anlatılan, bir taraftan da nakledilen" bir kukla-gölge oyunudur. Günümüzün bol raytingli TV programları ve insanların kendi hikayelerini toplum önünde açıkça anlatma yönelimi üzerinden bir komedi olan *Hakiki Gala* (2009) da bir nevi toplumsal dönüşümü sahnedeki oyuncu ve anlatı metnindeki dönüşüm ile harmanlar. *Berber ve Solo Şarkılar* (2010) oyunuysa mahalleleri kentsel dönüşüm projesi kapsamına alınan insanların hikâyesidir. Oyun kişileri bugün yaşadıklarını anlatırken yakın ya da uzak geçmişte olup biten, ama unutulmuş, unutturulan anılara ya da anılara da geri giderler. Yine kendi tanımlarıyla, iki "hayalbazın", sözüm ona topluca kötü bir rüya görmüş olan seyircilerine, Alfred Jarry'nin *Zincire Vurulmuş Übü* oyunundan sahneler aktararak bu rüyayı hayra yorma gayreti üzerine kuruludur *Gündüz Niyetine* (2013). *Sezonun Kâbusu* (2014) bir tiyatro kâbusu gören bir oyuncunun kendini birdenbire August Strindberg'in yazdığı *Matmazel Julie* oyununun içinde bulması üzerine kuruludur. *Aşk, Ayrılık ve Başka Şeyler* (2017)

ise eski bir köçek olan Baba Nazlı ile çırağı Can İbo Şah arasında yaşanan yakıcı ve tutkulu aşkın hikâyesidir. (<http://www.tiyatrotem.com/anlati-geleneginden-cagdas-tiyatroya/>)

Tiyatrotem anlatıyı, sadece oyunun kendi yapısı içinde değil, seyirci ile kurulan ilişki bağlamında da yeni bakışlar elde etmek ve yeni sorular yaratmak için kullanmıştır. Anlatı ve dramatik sahne arasında bir görünüp bir kaybolan dördüncü duvarı, kimi zaman dramatik sahnenin içinde de aşar ve anlatılanı seyirciden asla uzaklaştırmadan dramatik olanın içinde anlatıyı, anlatı içindeki dramatik olanı araştırır. Bu anlamda önemli örnek sahneleri Ceren Özcan şöyle aktarır:

Tiyatrotem oyunlarında izleyici ile kurulan dramatik ilişki iki şekilde çıkar. Bunların ilki, Tartüf Bey'deki Tartuffe-Cléante sahnesinde de gördüğümüz, oyuncuların dramatik sahneyi izleyicilere dönük olarak; sahnedeki diğer oyun kişisini izleyicide görerek oynaması; böylece izleyicinin iki oyun kişisi arasındaki dramatik ilişkiyi, kendi de bir rol üstlenerek kendi muhayyilesinde tamamlaması/oluşturması/doldurması şeklindedir. TEM oyunlarında izleyici ile kurulan dramatik ilişkinin diğer hali ise, öykü anlatımının sağladığı bir olanak olarak düşünülebilir... Öykü anlatımına dayalı oyunlarda, oyuncu izleyiciye dönük olarak bir şey anlatmaya başladığında, iki oyuncu arasında doğacak dramatik ilişki, yerini bu kez oyuncu ve seyirci arasında kurulan ilişkiye bırakır.

İzleyici ile bu türden kurulan dramatik ilişkinin önemli bir örneğini TEM'in gösterim metinlerinden hareketle oluşturduğu oyunlarından olan Hakiki Gala'da görürüz. (Özcan 2014, s.91)

Tiyatronun özü olan 'o an'ın, 'şimdi ve burada'nın farkındalığının anlatı ile nasıl keşfedilebileceği ve bundan keyif alınabileceği üzerine düşünme üzerine kurmuştur adeta Tiyatrotem oyunlarını. Bunun seyircide de bir düşünceye yol açması istediği için onunla daha oyunun girizgahında ilişki kurmayı da dramaturgünün bir parçası haline getirir. Onu da kendi gibi oyuna hazırlar, ona izleyeceği kişileri tanıtır, oyunun nasıl bir yerden izleneceğini belli eder. Mesela *Hakiki Gala*'nın oyun kişileri Müesser Hanım ve Lûtfi Bey hikâyelerini anlatmaya bir türlü başlayamazlar ve kulise gidip gidip geri gelirler. Hem kendilerini, hem sahneyi hem de seyircileri oyuna hazırlama ve bu heyecan anını da onlarla o anda paylaşmaya dayalı giriş oyunlarını üç kez-her defasında bir adım ilerden başlayarak-tekrarlarlar. Hem hikayelerin, hem hikaye anlatma geleneğinin hem de bunun oyunda, dramatik olanla ilişkisinin sürdürülebilir olmasında önemli

yeri olan Tiyatro Tem, tiyatronun kaydedilemezliğinin aksine Türkiye’de nesilden nesile bir aktarımın keşfederek, öğrenerek, öğreterek ve geliştirerek nasıl mümkün olabileceğinin göstergesi olur.

Son dönemde anlatının dramatik olanla kimi zaman çatıştığı kimi zamansa iç içe geçtiği en çok örneğe ise tek kişilik anlatı oyunlarında rastlanır. “Yirmi birinci yüzyıl Türkiye tiyatrosu mono-perest bir tiyatrodur” der Eylem Ejder (TEB Oyun, 2018 s.61). Çünkü özellikle 2010’lu yıllar itibariyle bariz şekilde görülür ki birçok tiyatronun en az bir tek kişilik ‘anlatı oyunu’ vardır. Bu oyunlardan bazıları şunlardır: Meka’n Sahne’nin *Kadınlar Aşklar Şarkılar*, *Artık Hiçbişii Eskisi Gibi Olmayacak Sil Gözyaşlarını!* (yaz.Şamil Yılmaz), Şermola Performans’ın *Disko 5 No’lu* (yaz.Mirza Metin), *Dil Kuşu* (yaz.Pelin Temur), Altıdan Sonra Tiyatro’nun 6 Üstü Oyun Projesi kapsamında *Fail-i Müşterek* (yaz. Yiğit Sertdemir), *Evaristo* (yaz. Civan Canovo), *Kimsenin Ölmediği Bir Günün Ertesiydi* (yaz. Ebru Nihan Celkan), *Aç Köpekler* (yaz.Mirza Metin), *Tık...Tıkıdı...Tıkılap* (yaz. Ayşe Bayamoğlu), Ba-Disiplinlerarası Tiyatro Topluluğu’nun *Ev, Mercedes ve Anneler* (yaz. Ferdi Çetin), *Hafızasını Kaybeden Bir Traktöre Mektuplar* (yaz. Ferdi Çetin), İkinci Kat’ın *Yan Rol* (yaz.Deniz Madanoğlu), bunların dışında *Antabus* (yaz. Seray Şahiner), *Aşiyân* (yaz. Bihter Dinçer), *Dünyanın En Güzel Arabistanı* (kaynak metin yaz. Turgut Uyar), *Babamın Toprakları* (yaz. Leyla Yazıcı) ve *Zebercet* (kaynak metin yaz. Yusuf Atılgan).

Bugün, belki kendi sahnesine sahip olmayan çoğu topluluk için tek anlatıcılı ve az aksesuarlı oyunların kolay taşınır olmasının verdiği ekonomiden belki de bir topluluk olarak birlikte tiyatro yapmayı giderek zorlaştıran sosyal memnuniyetsizliklerden ötürü tek kişilik oyunlar artmıştır. Bunların özellikle ‘anlatı oyunu’ olarak artmasında ise kimi zaman kaynak metinlerden esinle oluşturulan anlatıcı karakterin cazibesine kapılmanın ya da anlatı ile anlatılmak istenen ama bir türlü anlatılamayan ortak bir derde hizmet edildiğini düşünmenin ve elbet bugün seyirciyle yeniden kurulan ilişki üzerine düşünmenin etkisi olabilir.

*New Playwriting Strategies* adlı kitabında Paul C. Castagno, yeni oyun yazarlarının oyunda oyuncunun şu üç yöntemle monoloğu diyalog gibi çalışan bir yapıya dönüştürebileceğini söyler:

- 1) belirli, bilinen bir karakterin yapısının kırılmasıyla
- 2) seyircinin varlığının doğrudan kabulüyle
- 3) anlatıcı karakter ile oyuncunun varlığını ön plana çıkarmasıyla (Castagno, 2001 s.155)

Türkiye'deki tek kişilik oyunlarda da görülen bu yöntemlere birer örnek olacak aşağıdaki tek kişilik oyunların ortak özelliği ise anlatıda anlatıcının anlatma eylemine mecbur kalmasını çıkış noktası olarak görüp olay örgüsü ve karakterleri bu durum üzerinden oluşturarak, mizahi bir dille açık ya da örtük sosyo-politik gündemi de içeriyor olmalarıdır. Oyuncu merkezli bu oyunların metinlerinde ayrıca, metin oyuncunun kendisi tarafından yazılsın ya da yazılmasın, seyirci ile kurulan ilişki en baştan belirlenmiş niteliktedir.

Türkiye tiyatro yazınında kadın anlatılarının gözden kaçmayacak şekilde arttığı bugün bu temayı gelenekseldekine benzer bir mizah anlayışıyla ortaya koyabilen oyun sayısı azdır. Latife Tekin'in aynı adlı romanından uyarlanmış olan, tek kişilik bir kadın anlatısı, *Sevgili Arsız Ölüm- Dirmit* (Uyarlayan: Hakan Emre Ünal ve Nezaket Erden, Oynayan: Nezaket Erden 2016-) ise bu açıdan önemli bir örnektir. Oyunun anlatıcısı, romanı okuyanlar tarafından, daha önceden bilinen bir karakterdir. Ancak romandaki üçüncü şahıs anlatı, Dirmit'in dilinden 1.tekil şahıs anlatıya dönüştürülmüştür. Bir anlamda konuşamayan, derdini dökemeyen genç bir kadın olan Dirmit, tek başına tüm sahneyi sarabilen ve kendini dinletebilen bir hale dönüşür. Tabii, hayatındaki tüm diğer karakterleri de kendi diliyle anlatır. Onlarla yani bir anlamda romandaki anlatıyla durmadan diyalog halindedir.

Dirmit'in, kendi tanımıyla, Dirmit kızın, hikayesi sahnede yine onun kendine has dili tutularak aktarılır. Oyunda Dirmit'i kendi dünyasında, seyirci ile doğrudan ilişki kurmayan bir anlatıcı olarak görürüz. Hikayesini, romanda da geçen bahçedeki tulumcaya anlatır gibi anlatır.



“Hikayeyi bir de benden dinleyin” der adeta Dirmit, anlatıcı olarak, romanda okuduğunuz hikayeye benim gözümde bakın. Seyirci romanı okumamışsa da Dirmit’in anlatısına yabancılıkla yaklaşmaz. Hatta, belki kendini asla özdeşleştirmese ve ona hep uzaktan baksa da, onun derdini bir türlü anlayamadığı komşu kızı gibidir Dirmit. O yüzden de seyircinin hikayeyi dinledikçe onunla ilgili daha fazla detay öğrenmeye, romanın aslını merak etmeye yönelmesi muhtemeldir.

Castagno’nun tanımladığı ikinci yöntem olan seyircinin varlığının kabulü *Mek’an Sahne*’nin *Artık Hiçbi Şii Eskisi Gibi Olmayacak Sil Gözyaşlarını* (Yazan: Şamil Yılmaz, Oynayan: Ahmet Melih Yılmaz 2014) oyununun anlatıcısı Avzer’de görülür. Avzer, bir anlamda, kaybedecek bir şeyi olmadığı için anlatmaktan korkusu da olmayandır. Sokakta yaşayan Avzer’dir o, ya da Mustafa, ismi bile şüphelidir. “Annat’cak hikâyen varsa, gelir dinler dediler sizin için. İyi bi’ şii bu yaptığımız. Ben olsam gelmem. Siki’in biri, tanımam etmem, anam değil babam değil— neyine geleyim?!” (Yılmaz, 2014) dese de sahneye çıkmıştır, heyecanlıdır. Gezi Eylemleri sırasında, Ankara’daki tüm kargaşadan hiçbir şey anlamamıştır. Sadece yalnız olmadığını görmek tuhaf gelmiştir ona. Hikayeyi neresinden başlayarak anlatacağını da tam bilemez. Çünkü aslında profesyonel bir anlatıcı değil, profesyonel bir yaşayıcıdır o. O yüzden de anlattığı hepimizin bildiği ama aslında bildiğini sandığı ve bir yandan da şüphelendiği, hatta uzak durduğu bir hikayedir. Mottolarından birini “Onların dillerini giyindim ve her şey onlar gibi göründü bana” olarak tanımlayan *Mek’an Sahne*, oyuncu Ahmet Melih Yılmaz’ın oyunun söyleşilerinde süreci şöyle anlattığını aktarmıştır:

Seyirci genelde, sokak çocuklarını mı gözlemlediniz? Onlarla vakit mi geçirdiniz? diye sorardı. Hayır, derdi Ahmet, “Gezi’den sonra birden boşalan sokaklarda yalnız kalan Avzer’i anlamak için çocukken yaşadığım Pazar günlerini düşündüm. Tüm konuklar gider, ev dağınık ve bomboştur...Ne oyunun kişisinin özgünlüğüne, tanınmaya değerliğine haksızlık etmek isteriz ne de sınıfsal konumu, cinsel yönelimi, yetişme koşulları ve daha bir yığın şey tarafından belirlenen genelliğine. Çünkü hepimiz böyleyiz. Özgün ve aynı. (TEB Oyun, 2018 s.21-22)

Yazarın da oyuncu gibi kendi biricik olmayan dertlerini, kendi koşullarını birebir ortaya atacak şekilde anlatması, özellikle Doğu ve İslam kültürünün adap, nazar, ayıp, günah kavramlarının zemininde gelişen, Türkiye gibi, ülkelerde her zaman

zor olmuştur. Ancak bir yandan da yazarın, kendi derdini, gerçek bir ortak duygudan beslenerek ortaya koyması için, kendini açması şarttır. Batı'da bu özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası, kabul edilen insanlık suçları ile tiyatro ve sinemada yaygınlaşan itiraf temasıyla gelişen belgesel örneklerde görülürken, Türkiye gibi ülkelerdeyse hala toplumcu gerçekçi temanın 'perdeli', yani üstü bir anlamda hala kapalı, ama bir yandan da açılma ve dertleşmeye muhtaç olduğunu belli eden bir yapıda olduğu görülür. Bu yüzden de yazarların kendi aşına oldukları çevrelerden değil, mümkün olduğunca uzaktan aldıkları karakterleri sahneye çıkarması, onların dertlerini kendi dertleriymiş gibi sahiplenmesi, son dönem anlatılarında yaygın bir tercih olarak görülür. Bu iki örnekte seçilen karakterlerin anlatının özünde olan "uzaktakini yakına getirme" gücünü gerçekleştirdikleri aşıkardır. Burada anlatının kendisinin yanında, oyuncunun da seyirci ve anlatıcı karakter ile kurduğu ilişkideki katkısı elbet önemlidir. Yazarın yarattığı karakterin oyuncu tarafından sahiplenilmesindeki en önemli etkenlerden biri, karakterin kendi ortamı, kendi doğruları ve kendine has diliyle birlikte oluşturulmasıdır. Ayrıca bu gibi anlatılarda yazar, belki de seçtiği anlatıcı karakterin arkasına saklanmanın verdiği güvenle, "onların diliyle" kendi derdini kendi yapısını kırarak ve seyircinin varlığını kabul ederek özgürce paylaşır.

Tiyatroda anlatıcı karakter kendini belli hünerlerini kullanarak sahneye çıkarmak isteyen bir oyuncu da olabilir. Bu oyuncu için de sahnede aniden yalnız kalmak bir sorun değil daha çok keyfinin çıkartılacağı bir durumdur. Oyuncu isterse bu sorunu merkeze alıp onu da hikaye anlatıcılığının bir parçası haline getirebilir. Hem seyircinin varlığının kabulü hem de oyuncunun kendi varlığının ön plana çıkmasına bir örnek olan *KIY-OT-BÖY* yani *Kıyıya Oturmanın Böylesi* (Oynayan: Merve Engin 2010- ) oyununda; Merve Engin, eski bir aşk hikayesini konu alan oyunun oyuncusudur ve sahnede kendinden başka oyuncunun olmadığını anlar. Ancak o bir *Commedia dell'arte* oyuncusudur ve bu onun için bir son değil, oyunun tam da başlama noktasıdır. "Gabrielliano" stilinde diğer *commedia dell'arte* karakterlerini de öyküye dahil ederek anlatır öyküyü. Oyuncu- yazar Merve Engin 'in kendi derdini bir anlamda hüner ve bilgisiyile anlatma isteği görülür sahnede.

Oyunun metni her performansa göre değişkenliğe açıktır. Burada yazar – ve

oyuncu- başka bir karakterin değil, kendi oyunculuk karakterinin diliyle anlatmayı seçerek bir anlamda kendine, yaptığı işe, seyircilere ve yaşadığı toplumdaki sosyal gerçeklere anlatı ile uzaktan bakabilmeye yönelir.

Zamanın dili ve gündemi değiştikçe belli ki Türkiye tiyatrosunda da yazarlar anlatının, tiyatronun antik kökenlerinden bu yana var olan, geniş imkanlarından farklı şekillerde yararlanır ve belki de meddahtan, dengbejden bu yana geleneksel olarak altyapıda olanı tam da zamanı geldiği için bugünün diliyle nasıl dönüştürebilecekleri üzerine düşünür haldedir. Ancak merkeze tek kişilik anlatıcıyı, yani bir anlamda daha belirgin olarak öncelikle hikaye anlatıcılığını ve oyuncunun performansını alan oyunların kendi yapılarına has ayrı bir kategori olarak incelenmesi gerektiğini düşündüğümden onları üçüncü bölümdeki incelemelere katmadığımı belirtmek isterim.

Son dönem Türkiye tiyatrosundan anlatıya yönelen örneklerin daha derin incelemesini yaptığım üçüncü bölümdeki oyunların bana yazar bakış açısından anlatının kendisi, anlatma eylemi, oyuncuların kendi aralarında ve seyirciyle arasındaki ilişki, anlatının oyuncu/oyuncular ve seyircideki tezahürü konusunda geniş anlamda farklı bakış açıları sağlayan oyunlar olduklarını düşünüyorum.

Ayrıca üçüncü bölümdeki örnekleri seçmemde bir diğer önemli etken yazarların, dramatik yapının temel öğeleri, karakter ve olay örgüsünü dilin ve anlatının kendisini merkeze alarak ve geleneksel anlatımda var olan mizah anlayışından ilham alır biçimde oluşturmalarıdır.

### **BÖLÜM 3**

## TÜRK TİYATRO YAZININDA ANLATIYA YÖNELEN ÖRNEKLER

### 3.1. KARABAHTLI KARDEŞLERİN BİTMEYEN ŞEN GÖSTERİSİ

“Bu anı anlatmak zor... anlayın canım siz de...  
Sonra... biz de başladık herkesi seyretmeye...  
yüzleri... tuhaf... sanki... o gösterileri yapanlar  
değilmiş onlar... sanki, hepsi bizden çocuk...”

*Karabahtlı Kardeşlerin Bitmeyen Şen Gösterisi (2011- )*

Yazan: Yiğit Sertdemir,

Yöneten: Yiğit Sertdemir, Yaman Ömer Erzurumlu

Oynayan: Yiğit Sertdemir ve Aslı Can Kortan

Kurmacalarda, yazar tarafından oluşturulan, anlatıcıyı anlatmaya iten iki temel neden vardır: “1. Mevcut durumunu pekiştirmek, 2. Değişimini meşru kılmak” (Renando, 2011). 90’lar itibariyle artmaya başlayan bağımsız, alternatif, tiyatroların ilklerinden *Altıdan Sonra Tiyatro*’nun 2011 yılından bu yana devam eden *Karabahtlı Kardeşlerin Bitmeyen Şen Gösterisi* oyunundaki anlatıcılar hem mevcut durumlarını pekiştirmek hem de yer değişimlerini meşru kılmak için anlatırlar. Yiğit Sertdemir insan doğasındaki anlatma ve dinletme eylemini merkeze alarak, insanın kendi kaderini çizemeyişini, onu ancak anlatabilir olduğunu temel düşünce olarak alıp bunu “bitmeyen” bir gösteriye dönüştürmüştür.

Temaları, ve sahneleme tercihleri farklı da olsa Sertdemir oyunlarında, yazara özgün kalemin izleri hikayenin kuruluşu, sahnedeki tezahürü ve diyaloglardaki mizahi yaklaşımda kendini belli eder. Sertdemir oyunlarında kimi zaman gizemli kimi zaman birinin ismi olarak beliren ve bir anlamda yazarın mahlası sayılan, “Filifu” (444’te hamsterın adı, *Öldün Duydun mu?* oyununda adamın sevgilisinin adı, *Bekleme Odası*’nda patronun kız kardeşinin bebeği, *O.B.E.B.*’te tanımlanamayan bir şey, *Katilcilik*’te bilgisayar şifresi) bu kez *Karabahtlı Kardeşler*’in isimlerinde yer alır: Fili ve Lifu.

“Yazar tıkanıdığı bir noktada mutlaka bir şeyi değiştirmelidir” der Sertdemir: “Burada olmaz, gel şurada konuşalım” (Sertdemir, 2015) der gibi en azından mekanı değiştirmelidir. *Karabahtlı Kardeşler*’de Sertdemir, yazarın anlatı ile

kurduğu ilişkideki bu temel meseleyi, yani bir anlamda hikayesini dinletmek için yer değiştirmeye mecbur oluşunu, oyunun odağına koyar.

Oyun *Karabahtlı Kardeşler*'in seyirciye “hiç otur yerine” diyen şarkısıyla başlar ve bunun tam da bir başlangıç olmadığını dile getirmeleri ve kendi gosterilerinin muhakemesini yapmalarıyla devam eder. “Evet... Bu şarkı... Siz ayakta olursunuz diye yazılmıştı gerçi... Ama hepiniz oturunca tabii bir yandan... O zaman başlasın gosteri artık. Değil mi? Başlayacak. Birazdan” (Sertdemir, 2019). Ancak gosteri hala başlamamıştır. Bu durum aslında bir sorun olması gerekirken tam da bu sorundan hareketle oluşturulmuş bir hikayede bu da oyunun bir parçasıdır ve *Karabahtlı Kardeşler* bunu da açıkça dile getirir:

LİFU: Gösterimiz şu anda başlamış bulunuyor. Az önceki kısım hep böyle biraz o ana bağlı. Biraz seyirci ile iletişim olsun, sıcaklık falan diye.

LİFU: Ama şu andan itibaren ağzımızdan çıkacak laflar yazılı idi önceden.

FİLİ: Biz yazdık.

LİFU: Evet ikimiz.

FİLİ: Mesela şimdi “evet ikimiz” dedi ya, onu ben yazdım.

LİFU: Bunu ben.

FİLİ: Bunu ben.

LİFU: Bir ben.

FİLİ: Bir ben.

LİFU: Böyle yani. Her şey belli... (Sertdemir, 2019)

Sertdemir'in anlatı ile ilgili dūřüncesinin izlerini kendi tiyatro yolculuğunu ve Altıdan Sonra Tiyatro'nun kendi mekanı Kumbaracı50'ye taşınma hikayesinden bahsettiği bir konuşmasında da bulmak mümkündür: “Ben size aslında o büyük başlangıcı anlatacaktım ama maalesef zaman kısıtlı, süremiz doldu” (Bođaziçi Talks 2018). Sertdemir, bu konuşmada muhtemelen, başlangıçlar ile ilgili, somut örnekler bekleyen dinleyicilere aslında öyle büyük bir başlangıç olmadığını söylerken, onları tüm konuşma boyunca da bunu anlatacağına dair bir beklentiye sürükler ve meraklanmalarını sağlar. Hikayenin seyirciyle kurulan ilişkideki temeli de budur. Seyircinin sahnedeki hikayeyi takip etmesi onun merak duygusunun artırılmasıyla ve sonuçtan çok sonuca giden sürecin yönetimiyle mümkündür. Bu da ancak yazarın tasarımı içinde bu beklenti, merak, bořa dūřürme ve yeniden beklenti yaratma anlarını belirlemesiyle mümkün olur.

Anlatı yazarken yazarın görevinin önce bir geçmiş, bir karakter yaratmak olduğu düşünüldüğünde karakterin görselliğinin de hikayenin uzamına hizmet eder olduğu kesindir. Yazar-yönetmen olarak *Karabahtlı Kardeşler*'de grotesk bir görünümü tercih etmiş olan Sertdemir, seyirciye en baştan tuhaf görünümlü, zamansız iki kardeş sunar. Bu da yazarın olağandışı bir dünyanın maskesi altında olağan olanı daha rahat tartışmaya açmasını sağlarken, seyircinin de anlatılan hikayeyi belli bir mesafeden yorumlamasına destek olur.

İstekleri buldukları gösteri mekanından çıkmak olan *Karabahtlı Kardeşler* bu isteklerine neyin engel olduğunu, bu isteklerini elde etmeye çalışırken nelerle karşılaştıklarını ve bahtlarının nerede döndüğünü doğumlarından başlayarak anlatırlar.

Masal, müzik, oyun, oyunsu, anlatıcı, dinleyici, maske, kukla ve kuklacı kavramlarına dair yorumlanmaya açık olan oyunun tanıtım yazısı şöyledir:

Gösteri... Hayatları... Başını hiç hatırlamıyorlardı, sonunu... Şşşt otur yerine. Bin renk, bir nümayiş, bin ses, bir heyecan... Tanıyın, tanışın. Yanılın, yanaşın...Alemin bir köşesinde, güneşin haftada bir gün doğduğu, gecenin hiç batmadığı, biri birine benzemez birbirine hiç benzemez 'gösterenler'in dünyasına doğmuş iki karabahtlı kardeşin bitmeyen şen hikayesi.

Bir sandık dolusu düş sonra, her gecenin batıp bir günü doğurduğu bu alemin bir başka köşesinde bulunca kendilerini... Düşünmediler. Taşınmadılar. Hatırladılar.

Gösteri hayatlarıydı. Sonunda hayatlarını gösteri yapmaya karar verdiler. Bin bir renkli kostümler, türlü tuhaf masklarla, çeşit çeşit kuklalar, şarkılarla danslarla, bir şenlik, iki bahtıkara huzurunuzda... Karabahtlı kardeşlerin bitmeyen şen gösterisi. Tekmili bir arada. (Karabahtlı Kardeşlerin Bitmeyen Şen Gösterisi Oyun Broşürü, 2018)

Bir Fili bir Lifu'nun, bazen ikisinin birden -maskeler ya da kuklalarla- kimi zaman diğer karakterlere dönüşerek anlattıkları hayatlarının hikayesi, büyüdükleri gösteri mekanında geçer. İlk bölüm, geleneksel örneklerde de görülen, anlatıcının hikayenin kahramanlarını ve ortamını seyirciye aktardığı girişlerdeki gibidir. Oyunun adından kendini belli eden gösteri havası oyun boyunca devam ederken, iki anlatıcının varlığıysa hem oyuncuların anlatma eyleminde birbirini desteklemesini ve beslemesini hem de farklı karakterlerin anlatımında çeşitlendirmeyi sağlar.

Bu gösteri mekanında her gün gösteri başladığında dışarıda, birçok benzer yerde olduğu gibi, sadece gişeci kalır. Karabahtlılar'ın hayatı da o gişede başlar. Anneleri onları doğururken ölmüş bir gişecidir, onlar da başka bir yere gidemedikleri için gösteri mekanında büyürler. Gösteri mekanında seyircileri Çeni ile Ucub karşılar ve onlara kuralları aktarırlar. Kurallardan biri şudur: “Dışarıyı içeri sokma, içeriyi dışarı çıkarma”. Karabahtlılar da en çok bu kuraldan muzdariptir, çünkü büyüdükçe merak ederler dışarısını. Ama onlara dışarıya çıkmanın yasak olduğu söylenmiştir. Karakterlerin aşmak istedikleri bu durum karşısında karar verdikleri eylem ise aralarındaki ilişkiyi ve karakterlerini açığa çıkaran, konuşmayla duyulur:

FİLİ: Ama nasıl istiyoruz çıkmayı, nasıl merak ediyoruz dışarıyı anlatamam...

LİFU: Gerçi Fili korkuyordu biraz ama yanındaydım ben...

FİLİ: Kardeşim diye demiyorum, kardeşim benim... İşte o kadar merak olunca tabii, bir gün gösteriler tamamlanmış, herkes dinlenmesine yeni çekilmiş, güneşin doğmasına saat kala dürttü beni bu...

LİFU: Fili...

FİLİ: Hı...

LİFU: Doğduğumuz yere bakalım mı?

FİLİ: Hiii... Büyük kapının dışına mı!

LİFU: Korkma ben seni korurum.

FİLİ: Neyden?

LİFU: Bilmem... Hadi yürü... (Sertdemir, 2019)

Ancak bu kaçma teşebbüsü sırasında Kuklacı ve onun kuklası onları görür ve yanına çağırır. Sertdemir, böylece Karabahtlılar'ın isteklerine engel olanın Kuklacı olabileceği konusunda seyircide bir şüphe uyandırır. Çünkü Karabahtlılar gösteri mekanından çıkmamaları konusunda onunla bir antlaşma yaparlar.

KUKLACI: O zaman bir antlaşma yapalım. Çok değil sadece beş sene sonra, bugün, izin vereceğim. Repoya, herkesle birlikte katılacaksınız...

FİLİ: Aaa!

KUKLACI: O güne kadar kalın burada. Ondan sonra karar sizin... İster çıkıp giderseniz kapıdan, ister kalmaya devam ederseniz gösterimiz bitene kadar. Anlaştık mı?

FİLİ: Anlaştık!

KUKLACI: Şimdi isterseniz çıkın dışarı.

KUKLA: Ya da kalın. Çünkü güvendesiniz.

KUKLACI: Dışarısı belirsiz. Ama burada her şey yazılı.

KUKLA: Biz yazdık.

KUKLACI: Evet ikimiz.

KUKLA: Mesela şimdi evet ikimiz dedi ya bunu ben yazdım.

KUKLACI: Bunu da ben.  
KUKLA: Bir ben.  
KUKLACI: Bir ben.  
KUKLACI: Haydi... Gidin artık... Unutmayın... Burada her şey bir gösteri. Ve tek yapmamız gereken, gösteriyi sürdürmek! En büyük gösteri gelene kadar.  
KUKLA: Ondan sonra, herkesin gösterisi kendine! (Sertdemir, 2019)

Karabahtlılar anlaşmaya uyup o günü beklerler ve repo günü gelir. Oyunun bu bölümündeki anlatı su, tepe, altıncı gün ve hayata yukarıdan bakış metaforlarının da kullanıldığı karakterlerin ve muhtemelen seyircinin de içe dönüşüne hizmet ederken hikaye uzamı içinde bir başka uzam yaratabilen bir sahnedir.

LİFU: Repo günü... Çok erken saatlerdi... herkes tepeye bakan küçük kapının önündeki alana toplandı. Çık yok. Sessizce bekliyoruz sesi.  
FİLİ: İşaret ondan gelecekti çünkü... O tuhaf borusuna üfleyecek, biz de hep beraber tırmanmaya başlayacağız tepeye doğru...  
LİFU: Sessizce bekliyoruz... ses gelir müzik başlar. İşte... Başladık tırmanmaya...  
FİLİ: Biz koşuyoruz tabii önden ama diğerleri sanki hiç aceleleri yokmuş gibi geliyor arkamızdan...  
LİFU: Koştuk, koştuk, koştuk... Ve tepeye vardık...  
FİLİ: Bir uçurum... Altımızda... Su... sonu yok... bitmeyen bir su...  
LİFU: Öbür yanda da... bizim orası... ilk kez dışarıdan görüyoruz...  
FİLİ: Ne küçük... ne küçüğüz meğer...  
LİFU: Su çok garip... küçük küçük hareket ediyor... yaşıyormuş gibi sanki...  
FİLİ: Bizim orası... sessiz... ölmüş gibi sanki...  
LİFU: Diğerleri de yetişiyor bize... Oturuyorlar...  
FİLİ: Suya bakmaya koyuluyorlar...  
LİFU: Ses yok... Çıt çıkmıyor...  
FİLİ: Sanki o geçen altı gün, sadece şu an için yaşanıyormuş gibi...  
LİFU: Güneş...  
FİLİ: Doğuyor...  
LİFU: Ona bakınca... insan da neden doğduğunu anlıyor...  
FİLİ: Herkes duruyor öyle... sessizce... duruyorlar... suya bakıyorlar...  
LİFU: Bu anı anlatmak zor... Ya da... anlayın canım siz de... Sonra... biz de başladık herkesi seyretmeye... yüzleri... tuhaf... sanki... o gösterileri yapanlar değilmiş onlar... sanki, hepsi bizden çocuk... hepsi öyle... küçük... güneş yükseldikçe küçülüyorlardı sanki... herkes neredeyse bizim gibi... (Sertdemir, 2019)

Repo gün onlar için güzel geçince dışarı çıkma isteklerinden vazgeçer Karabahtlılar. Böylece aslında oradan çıkamamalarındaki engelin kendileri olduğunu “perdeli” bir anlatımla ortaya koyar Sertdemir.



Karabahtlılar içeride kalma yönünde yaptıkları seçim sonrasında gösteri mekanının her hangi bir bölümünde kendilerini göstermek için panayır sorumlusu, açı, sirkin patronu veya revnn patronundan bir şeyler öğrenmek için abalasalar da bir türlü başaramazlar. Doğdukları yer olan gişeye dönerler, anneleri gibi gişeci olurlar. Bu sahne seyirciyi anlatının başlangıç mekanına götürerek onda bir son beklentisi uyandırır da, hikaye henüz bitmemiştir. Bir gün Ucub’un eni’ye saldırması yüzünden bir türlü başayamaz gösteri ve Karabahtlılar da kendilerini sahnede bulurlar ancak bir türlü sahnenin önceki sahipleri gibi yapamazlar gösteriyi hatta hem gösteri mekanı hem de seyircilerle ilgili gerçekleri söylemeye başladıklarında bakarlar ki hiç seyirci kalmamış.

Gerçekler yüzünden her yerin, sembolik olarak bir yangınla, yok olup gitmesi Karabahtlılar’ın baht dönüşü olur. Artık kalmak zorunda oldukları bir yerleri olmadığı için kendi hikayelerini anlatmaya başlarlar. Her gün güneşin batışı gibi her gösteri bittiğinde de onların evleri olan bu sahne yanacak, yani söyledikleri her şey uçup gidecektir. Onlar da bunu bilirler. O yüzden de her gün yeniden tekrar tekrar anlatırlar hikayelerini. *Binbir Gece Masalları*’ndaki Şehrazat nasıl sağ kalmak için anlatmaya devam ediyorsa, Karabahtlılar da var olduklarını kanıtlamak için anlatmak zorundadırlar.

Anlatıcılar oyun boyunca bazen hikayelerindeki diğerkarakterleri canlandırarak hikaye mekanını sahneye getirirler bazen de sadece anlatarak anlattıkları yere giderler. Bu yapı ile oyuncularla seyirciler seyre beraber çıkma olanağı bulur. Seyirci önce içine gireceğı dünyayı tanır, sonra da, görüntü açısından hiçbir benzerliğı olmasa da, temel duygu ve ihtiyaçlar yönelimiyle kendini Karabahtlılarla özdeşleştirerek hem onları, hem kendini, hem de oyun ve hikayeyi değışken mesafelerden seyredebilir.

Karabahtlılar daha oyunun başındaki şarkı ile, oyuna hatalı girdikleri için, meddahın ‘her ne kadar srlisan ettiyse affola’ bitirişindense, biz baştan hatalıyız, derler. Anlatıları adeta anlatıcının kendi hayat hikayesine karşı çıkışıdır. Böylece hayatlarına alternatif bir yeni hayat yaratırlar kendi hikayelerini anlatarak.

Bu masalsı dünya, bahtın kara oluşunun muallaklığını göstererek, aslında hayatın bir gün biteceğini bilerek zaten karabahtlı olarak doğan tüm insanlara diğerleriyle dertleşme fırsatı veren, herkes gibi kendi gösterisini yapanların ve onun da her gösteri sonunda sönüp gideceğini bilenlerin gösterisidir. *Karabahtlı Kardeşler* yani bir anlamda Altıdan Sonra Tiyatro üyeleri profesyonel anlatıcılardır ve bu hikayeyi daha birçok kez anlatacaklardır, çünkü hayatları tam olarak budur.

Bir anlamda anlatıcıyı sahneye zaten onun mecbur olduğu yer sahne olduğu için çıkaran Sertdemir, anlatıcının seyirciyle kurulan ilişkide etkili bir faktör olduğunu bilir ve bu oyunda adeta seyircinin, oyuncu ile eş zamanlı olarak, imgeleminin peşinden gitmesi için yazar olarak bir zemin hazırlar. Oyun boyunca anlatıcılar hem hikayelerini anlatırlar hem de anlatma eylemini kesintiye uğratarak o anı doğrudan canlandırmaya geçerler. Hem ikinci bölümde bahsi geçen tek kişilik oyunlarda hem de üçüncü bölümdeki diğer oyunlardaki gibi Sertdemir'in *Karabahtlı Kardeşler*'i, adlarından da anlaşılacağı üzere, kaybeden, normalin dışında görülen ve tam da bu duruma karşı anlatmaya mecbur olan anlatıcılardır.

### 3.2. SEN İSTANBUL'DAN DAHA GÜZELSİN

“...ayağını sertçe yere vurmaya başladı...

Tak! Tak! Tak!Tak!

...kalbim bir tuhaf atmaya başladı... Küt! Küt! Küt! Küt!

...ter mi, gözyaşı mı bilmiyorum... karanlıkta bir ses

duyuyorum... Pıt! Pıt! Pıt! Pıt!”

*Sen İstanbul'dan Daha Güzelsin* ( 2016- )

Yazan/ Yöneten: Murat Mahmutyazıcıoğlu

Oynayan: Ayfer Dönmez, Başak Kıvılcım Ertanoğlu, Melis Öz

Lehmann'a göre, “oyuncuların, sahne eylemleri için, varlığı asla tesadüfen değil aksine kavramsal olarak belirlenmişse, monologdan temel bir tiyatro modeli olarak bahsedebiliriz”. Böylece der Lehmann, “monolog, dramanın dışında, *diyalogun taklidi* (Northrop Frye’in tanımı) olarak var olur” (Lehmann, 2006 s.128).

Postmodern tiyatrodaki metinlerin dramatik yapıyı kırmadaki temel yönelimi olan monologlar, “izleyicileri bir bağlam öngörmeye ve hikayenin boşluklarını doldurmaya zorlayarak oyuncu ve izleyici arasındaki alışverişi yoğunlaştırır ve izleyicilerin hayal güçlerini harekete geçirir” (Kurdi, 2010 s.227). Böylece seyirci iletişim ya da iletişimsizliği, kişiler arasındaki ilişkiyi kişiler arasındaki diyaloglarla değil, doğrudan kendine yöneltilen bir yapı ile kavramış olur.

Birbirine bir adımlık mesafede oturan anne, kız ve anneannenin, birbiriyle değil seyirciyle konuştuğu, *Sen İstanbul'dan Daha Güzelsin* oyununda da, bu üç kadının birbirini kesen ve bir araya geldiğinde hikayeyi genişleten, kavramsal olarak yerleştirilmiş monologları, diyalogun temsili olarak, sahnede var olur.

Murat Mahmutyazıcıoğlu yazar-yönetmen olarak bu üç kadını solda ara neslin temsilcisi, anne Başak, ortada ondan önceki neslin temsilcisi annene Ayfer, sağda da bugünün nesli Melis olmak üzere, birbirlerine bir adımlık mesafede sandalyelere oturtmuştur. Karakterlerin sandalyede oturacakları basılı oyun metninde de yazılıdır. Böylece yazarın anlatma eylemini, her karakterin kendi duruşu üzerinden, anlatma durumuna dönüştürdüğünü söyleyebiliriz. Bu durum,

ayrıca, sahnede diğer oyuncularla birlikte kurulan bir hikayede her oyuncuyu diğerinin varlığını bile bile inkar eden ve seyirci karşısında yalnız bırakan bir durumdur. Her anlatıcı diğerlerinin anlatısına o anın tepkisini veremez, hep kendi bilinç ve imgelemindeki tepkilerle devam eder. Bu da genelde diyalogdan kaynaklı ilerleyişle seyircide özdeşleşme yaratarak kurulan Brecht'in deyimiyile "illüzyon"a karşı seyirciyi çoklu bakış açısına yönelterek hem zamanda hem karakterin imgeleminde yolculuğa çağırır.

Anlatıcılar oyun boyunca birbirlerine asla temas etmeden hatta birbirlerinin varlığından habersiz olarak, seyirciye dönük, sanki onları tanıyan başka birine anlatıyormuş gibi anlatırlar hikayelerini. Oyunun tanıtım yazısı şöyledir: "Bir aileden üç kuşak kadının sürekli değişen ve yükselen bir ev ekseninde birbirlerine söyleyemedikleri ve iç seslerinden oluşan bir dertlenme, arkada İstanbul. Kendilerine bir adım mesafeden anlattıkları elli senelik bir hikaye".

Anlatıcıların neden şimdi anlattıkları, anlatırken seyirciyi hangi konuma koydukları, yani onu sadece seyirci olarak mı ya da hikayenin içinden veya dışından bir dinleyici olarak mı gördükleri, belli değildir. Her ne kadar oyuncular fiilen seyirciye dönük, onun gözünün içine bakarak anlatsalar da muhatap aldıkları kitlenin açık bir tanımlaması yoktur metinde. Anlatıcıların Türkiye'de aynı yaşlardaki kadın profillerine uygunluğu ve metinde İstanbul'un yıllar içindeki değişimine, gündemine dair gerçek bilgiler olması seyircinin daha ilk kelimeyi duyduğu anda anlatıcıları kendine yakın hissedebilmesinde önemli etkenlerdir. O yüzden de seyirci anlatıcılarla arasında dördüncü duvar olsa da, kendinin muhatap alındığına ve anlatılanların gerçek olduğuna inanmaya meyillidir. Ancak seçilen rejî itibariyle sandalyelerinden kalkmayan, sınırlı hareket eden, anlatıcılar bir yandan da adeta kukla gibilerdir. Seyirci kendini anlatıcıların derdini dinleyen dostu gibi de, onunla ve birbirleriyle doğrudan diyaloga girmeyen anlatıcıların anlatmaya mecburiyeti gibi, dinlemeye mecbur bırakılarak koltuğa hapsedilmiş gibi de hissedebilir.

Her anlatıcının Alfreds'in birinci tekil şahıs anlatısının merkezinde olduğunu söylediği gibi "kendi içe dönüşünü, hayallerini, bilinç akışını veya dileklerini" (Alfreds, 2015 s.93) ayrı ayrı takip etmek mümkünse de, anlatıcılar bazen

diğerlerinin de anlattıklarını anımsar ya da duymak ister gibi konuşmalarının bazı yerinde “Efendim?” diyerek diğerini işaret ederler.

Kadınların anneleriyle ve hayatlarındaki erkeklerle ilişkileri kurgunun tetikleyicisidir, bu anlamda kurulan ilişkiler benzerdir. Onları hem hayatlarının merkezine almışlardır hem de tüm isteklerine ulaşmalarındaki engel olarak görürler. Dolayısıyla kadınların üstün isteklerinin metinde açıkça işaret edilmediğini ancak üstün isteklerinin sembolik olarak kendi seslerini annelerine ve hayatlarındaki erkeklere duyurabilmek olduğunu söyleyebiliriz.

Karakter yaratma oyun yazarının, kendi sesini belli etmemesi açısından, “hünerini gösteren bir ölçüt olarak kabul edilir” ancak “karakterin sesini, gerçek hayattakinden farklı olarak, her durumda hiç değiştirmemek” (Castagno, 2001 s.18) onu sürekli aynı ton ve bakış açısıyla konuşturma riskini taşır. *Sen İstanbul’dan Daha Güzelsin*’in anlatıcıları da bu açıdan tartışmaya açık niteliktedir. Çünkü anlattıkları her olayda bahsettikleri kişilere (anneler, koca ya da sevgili) karşı tavırları oyun boyunca değişmez, anlatılarına belli bir yargı ile başlar ve öyle bitirirler. Dolayısıyla Mahmutyazıcıoğlu’nun bu oyunda monolog tasarımının Batılı anlatıma daha yakın durduğu ancak karakterlerinin Türk tiyatro yazınındaki daha çok hıve hizmet eden, iki boyutlu, temsili yapıya yakın olduğu söylenebilir. Bu emsallerde bir değişim umudu aranacaksa da bu, anlattıklarında değil, hala anlatamadıklarında gizlidir. Bir anlamda Mahmutyazıcıoğlu bu değişememe durumunu da anlatının bir ögesi olarak, karakterlerin “demedim tabii, içimden demişim” itiraflarıyla duyulur hale getirir.

Anlatıya Melis başlar. Bugünün nesli Melis, hikayeyi hep toparlayan gibidir de. Önce Melis’in erkek arkadaşını öğrenir seyirci o hikayesine başlarken: “Yakında bir okula gidiyordum bizim orada, hep arkadaşlar filan. Sonra taşındım, bitti hepsi, yalnızım şimdi... Okan var gerçi... Ay böyle birden çok özele mi girmiş oldum. Doğdum ve Okan var gibi oldu, arası da var onları da anlatacağım” (Mahmutyazıcıoğlu, 2017 s.5). Başak ise kendi annesiyle olan ilişkisi ve kendi annelik duygusunun karmaşasıyla başlar lafa: “Anne diyorum, evin penceresinden armut ağacı görünüyor diye sürekli ona baktığımı nereden çıkartıyorsun, bakmıyorum ki oraya, görmüyorum daha doğrusu alıştım artık. Ben de böyle pattadak lafa girdim gibi oldu değil mi? Evet biraz öyle oldu galiba. Manyak

kadın ya” (Mahmutyazıcıoğlu, 2017 s.5). Annesinin, damadını çirkin bulduğunu ve asla sevmediğini anlatır ve hırsını armut ağacından alır annesi çirkin çocuk doğurdu diye onu suçlarken “...Çocuk büyüyünce, annem gidince, bir gün sinirim bozuldu “keselim şu ağacı Fehmi” dedim... Fehmi kocam” (Mahmutyazıcıoğlu, 2017 s.7). Ayfer ise hemen kocasının gitmiş olduğu bilgisini verdikten sonra, kızının giderek şişmanlayan kocasından sinirini çıkarırcasına başlar hikayeye “... kız kaburgalarını kırar Allah muhafaza. Dinleyin şimdi anlatıyorum...” (Mahmutyazıcıoğlu, 2017 s.11).

Başak’ın söyleyemedikleri daha çok annesiyle ve tabii kocasıyla ilişkisinde gizlidir, Melis’in daha çok erkek arkadaşıyla, Ayfer’in ise onu bırakıp giden kocasıyla. Üçünün de onayladığı bilgiye göreyse hafıza sorunu yaşayan sadece Ayfer’dir ama seyirci bazen diğer ikisinden de hangisinin doğru söylediği konusunda tereddüde düşürülür:

MELİS: Annem çok zorlanmış, çok çekinmiş, hastane çok yakın olmasına rağmen, yollar uzamış uzamış ama beni eline aldığında her şeyi unutmuş, zorlukları yani... Gerçi bunu da bir kere duydum, hamile bir arkadaşına anlatırken... Biz pek böyle şeyleri konuşmazdık. Konuşmazdık yani ama ben duyardım.

BAŞAK: Ay bunu elime verdiler...

MELİS: Gözlerim kocamanmış...

BAŞAK: Japon gibi gözler. Dedim “bunlar açılacak değil mi?”

MELİS: Ellerim yumuk yumuk

BAŞAK: Çarpuk çarpuk bir şey. Ay dedim “sakat mı, olmasın ne olur?”

MELİS: Mis gibi kokuyormuşum, papatyalar gibi.

BAŞAK: Hemşire biraz sallayınca üzerime kustu pis şey. Tövbe estrağfurullah, Allah affetsin ama çok çirkindin be yavrum.

MELİS: Çok güzelmişim. Anneannem dünya şekerim diye severmiş beni.

BAŞAK: “Böyle çirkin adamdan böyle çirkin çocuk çıkar tabii” derdi annem... (Mahmutyazıcıoğlu, 2017 s.7)

Oyuncular oyunun başından sonuna aynı anlatıcı karakteri oynar. Her ne kadar hepsi ayrı zamanlarda ve birbirine uzak yerlerde konuşuyormuş gibi anlatsalar da hikaye asla bölünmez, sadece seslerin değiştiği bir bütün olarak kronolojik akışında devam eder.

Brecht’in “Oyuncunun öğrenme eylemi, öteki oyuncuların öğrenme eylemleriyle, karakter kurgusu da öteki karakterlerin kurgularıyla birlikte gerçekleştirilmelidir.

Çünkü en küçük toplumsal birim, tek bir insan değil, fakat iki insandır. Gerçek yaşamda da birbirimizi karşılıklı olarak oluştururuz” (Brecht, 1993 s.82) savına uygun olarak Mahmutyazıcıoğlu, kadınların söylediklerini kimi zaman birbirinin zıttı kimi zaman da birbirini tamamlayan cümleler şeklinde art arda oluşturmuştur. Böylece ortaya çıkan çelişkiler seyircinin anlatıcıların farklarını daha net görmesini sağlar.

Castagno, “yeni oyunlarda “öteki”nin önemli bir faktör olarak var olduğunu ve bunun da yazarı bir yaratıcıdan çok bir düzenleyici olarak tanımladığını” söyler (Castagno, 2001 s.14). Kendi hikayelerini sanki uzak, öteki bir gözden anlatıyormuş gibi anlatan kadınlarıyla *Sen İstanbul’dan Daha Güzelsin*’de de Mahmutyazıcıoğlu seçtiği anlatım biçimiyle bir hikaye anlatıcısından ziyade bir sahne tasarımcısı gibidir.

Hikaye, klasik dramatik yapıda oluşturulsaydı melodrama ya da klişe bir tip komedisine kayabilme ihtimalini taşımasına karşın anlatı biçiminde yazılmasıyla ve sahneleme tercihinin de ona göre oluşturulmasıyla seyirciyle tiyatro diline özgü şekilde doğrudan bir bağ kurar. Karakterlerin anlatıcı olarak varlığı anlattıkları hikayedeki mizahı da merakı da dozunda kullanım fırsatı vermiştir. Bu yüzden, oyun anlatsal bir metnin sahneyi saran mevcudiyetine dair incelenmeye değer bir örnektir.

Mahmutyazıcıoğlu, karakterlerini, Türkiye’de, yaşadıklarını ve yaşayamadıklarını paylaşmakta zorlanan kadınlardan ilham alarak oluşturur. Böylece bugünün ortak dertlerinden biri olan kadın sesini merkeze alır. Anlatımı belirgin biçimde karakterin ana eylemi haline getirir. Bunu seyircinin aşına olduğu bir dil ile yapması ise seyirciyi karakterlerle özdeşleşmeye yakın hale getirir. Böylece tematik olarak duyulması istenen kadın sesi seyirci tarafından özdeşlikle duyulur hale gelirken bir yandan da duyulana belli bir mesafeden bakılır. *Sen İstanbul’dan Daha Güzelsin*’in kadınları da ikinci bölümde bahsi geçen tek kişilik oyunlar ve üçüncü bölümdeki diğer oyunlardaki karakterler gibi şimdiye kadar susturulanlardır. Yazarın tüm oyuna yaydığı kurgusal yaşamlarında anlatma eylemlerini istedikleri gibi gerçekleştirememiş anlatıcılarıdır.

### 3.3. ŞATONUN ALTINDA

Acaba aranızda ana rahminden doğmamış  
olan var mı? Siz, ananızın rahminden mi  
doğdunuz?

*Şatonun Altında* (2016-)

Yazan: William Shakespeare

Uyarlayan: Pınar Akkuzu, Gülden Arsal

Oynayan: Pınar Akkuzu, Gülden Arsal

Yöneten: Güray Dinçol

Jacques Lecoq pedagojisini temel alarak *Fiziksel Tiyatro ve Komedi Okulu* bünyesinde 2016 yılında bir araya gelen Fiziksel Tiyatro Araştırmaları'nın ilk oyunu *Şatonun Altında* (2016), fiziksel tiyatronun sınırlarını zorlayan bir *Macbeth* anlatısıdır. Topluluk websitesinde oyunu şöyle tanıtır:

*Şatonun Altında* her ne kadar William Shakespeare'in *Macbeth* oyunundan uyarlansa da, neredeyse yeni denilebilecek bir yazımla sahneye taşındı. Lecoq pedagojisinin en özgün stillerinden biri olan *Bufo* tekniği oyunun temel yapısını oluşturdu. Bu tekniğin yanı sıra clown, fiziksel hikaye anlatıcılığı, maske oyunculuğu ve grotesk oyunculuk da yararlanılan teknikler arasında yer aldı.

Oyundaki anlatıcılar, oyuncular ve yönetmen tarafından hikaye zamanının ve mekanının içinden geliştirilmiş, ama kaynak metinde yer almayan, karakterlerdir. Anlatıcılar, kaç yıldır *Macbeth*'in şatosunda oldukları belirsiz, hayli tuhaf ama bir yandan da sevimli iki çamaşırıcı kadındır.

Malzemeleri sadece bir leğen, kirli çarşaf ve onları astıkları ip ve mandallardan ibaret olan çamaşırıcılar açılışı ellerindeki malzemeleri ve bedenlerini kullanarak eğlenerek yaparlar. Bu, bir nevi, seyirciyi bufonların bakış açısındaki ortama hazırlayıştan sonraysa anlatıya hazırlık başlar:

PO: Öh...

MEİ: Öh...

PO: Sözüne edeceğimiz şeyler bir zamanlar gerçekten oldu.

MEİ: Oluyor.

PO-MEİ: Olacak!

PO: Yarın, yarından sonra, bir yarın, bir yarın daha...



MEİ: Sürüp gidiyor, günden güne küçük adımlarla.

PO: Ve herkes sessizce tanık olur buna.

MEİ: Her ne kadar yerin dibinde olsanız da.

PO: Duvarların arkasında yaşasanız da.

MEİ: Korkunç fısıltılar dolaşıp gelir kulağınıza.

PO: Olmayacak işler,

MEİ: Olmayacak dertler yaratır.

PO: Ölüm tuhaf kılıklara girebilir.

MEİ: İyi demek kötü demek, kötü demek iyi demek! (*Şatonun Altında*, 2019)

Bufonlar, seyirci ile, onun ilk bakışta hissettiği tedirginliği anında kıran, sıcak bir iletişim kurarlar. İkisi de birbirine benzer dil ve anlayıştaki bu anlatıcılar, seyirci olsun ya da olmasın oyunlarına kendi aralarında devam ediyor gibilerdir. Bu da seyircinin onların mekanına geçişini kolaylaştırır. Anlattıklarından çok anlatım biçimleridir göz önünde olan. Ancak bu, Macbeth'in hikayesini eksik ya da aslına aykırı biçimde sahneye çıkardıkları anlamına gelmemelidir. Aksine, Shakespeare'in metninin merkezindeki önermeyi tutar, kaynak metnin yazarının niyeti ile özdeş bir yerden metni seçilen oyunculuk biçimi ile birlikte yeniden anlatırlar.

Fiziksel Tiyatro Araştırmaları, fiziksel tiyatroyu kendilerine bir tiyatro yapış biçimi olarak seçmiştir. Sahneye, seyirciye ve metne bakış açılarını da buna göre oluşturmuşlardır ve bu yüzden de bir kaynak metinden hareket ettiklerinde “yeniden yazım” a mecburdurlar.

Tüm saray ihtişamının bir gün ölümle elbet biteceğini bilgece bir mizahla ortaya koyan çamaşırcılar sanki hiç ölmeyecek lanetlilerdir.

MEİ: Biz akli tutsak edip insanı çıldırtan ottan yemedik.

PO: Cık!

MEİ: Uzun zamandır buradayız.

PO: Uzun zaman boyunca da burada olmaya devam edeceğiz.

PO: Mei, hatırlıyor musun?

MEİ: Hatırlamıyorum, neyi?

PO: Buraya geleli ne kadar oldu?

MEİ: Ne ne kadar oldu?

PO: Buraya geleli ne kadar oldu?  
MEİ: Hatırlamıyorum, ne kadar oldu?  
PO: Ben de hatırlamıyorum.  
MEİ: Efendimiz Macbeth'in şatosundan geriye sadece biz kaldık.  
PO: Mei ve Po  
MEİ: Po ve Mei  
PO: Her şeyi biliyoruz.  
MEİ: Her şeyi görüyoruz.  
PO: Kulaklarımız o kadar çok ses duydu ki...  
MEİ: Ölüm çığlıkları, feryatlar, kutlamalar, ölüm çığlıkları, feryatlar, kutlamalar, ölüm çığlıkları, feryatlar, kutlamalar...  
PO: Bu da bizim lanetimiz.  
MEİ: Hö  
PO: Lanetlendik  
MEİ: Kutsandık  
PO: Kutsandık.  
MEİ: Lanetlendik (*Şatonun Altında*, 2019)

Seyircinin asla özdeşleşemeyeceği, kendilerine ait bir dünyası ve dili olan bu seyirlik anlatıcılar, daha en baştan anlatının kendisiyle dalga geçerler. Bu da seyircide hikayenin aslına bir yabancılaşma sağlar. Ancak özellikle Macbeth metnine hakim seyircinin ondan referansla bu anlatıcıların hikayeyi nasıl devam ettireceğine dair bir beklentisi olacağı da muhtemeldir.

Alfreds, uyarlamada merkezde olanın “asıl hikayeye karşı bir hikaye ortaya çıkarmak olduğunu” söyler (Alfreds, 2015 s.70). Böylece temel alınan hikaye her seferinde yeniden doğar ve seyirci ile birlikte çoğalarak ve ona ilham vererek anlatılmaya devam eder. Üst anlatıcı olan Shakespeare'in varlığına, yazar olarak, bir gönderme yapılmayan *Şatonun Altında* oyununda Shakespeare'in yarattığı dünya gerçek dünya sayılır ancak bu yeniden yazım o dünyadaki hayata karşı bir duruş ve seyirciyi de bu yeni bakış açısına çağırıştır.

Kaynak metinden alıntılarla yapılan bu yeniden kurguda özgün metni bilen seyirci ile bilmeyen seyircinin oyundan aldığı hazzın farklı olacağı ise muhtemeldir. Ancak bu, alıntılarının özgün metni bilmeyen seyircinin takip edemeyeceği bir yerden yapıldığı anlamına gelmez. Aksine, olay örgüsü orijinal metindekiyle aynı biçimde tasarlanmış, önemli temel detayların üzerine anlatının desteğiyle belirgin

biçimde gidilmiştir. Bu da özgün metne aşına olmayan seyircinin onu merak etmesini sağlamak açısından önemlidir.

Oyun her ne kadar Batılı bir teknik ile çalışılan beden dramaturjisine sahipse de yönetmen Güray Dinçol oyun ile ilgili bir röportajda, seyirci ile kurulan ilişki bakımından Türk tiyatrosunun kökenlerinden referans alındığını belirtir:

Aslında Türkiyeli tiyatro izleyicisi pasif kalmayı çok seven bir seyirci değil. Bizim aslında seyirlik geleneğimiz de bu. Yani baktığımızda hep oralara referans yapıyoruz; Anadolu coğrafyasında oluşan köy seyirlik oyunlarına, geleneksel tiyatro biçimlerine. Aslında hep bu biçimler, bu biçimlerin benzerleri, ataları, kimi zaman daha ilkel ama hep bir şekilde bu açık biçim formlar Türkiye tiyatrosunda var olmuş. Ama uzun süredir de aşırı psikolojik sorunları, kendi küçük meselelerini konu eden, içine kapanmış bir tiyatro cemaati var diye düşünüyorum. Bu biraz da zamanın ruhu nedeniyle sanırım. O kapanıklıktan sonra bu açıklık sanırım seyirciye iyi geliyor. O yüzden ben bütün meslektaşlarıma o çağırımı yapıyorum: Biz seyirciyi unuttuk. Lütfen bir kez daha silkinip toparlanıp bu işi seyirci için yaptığımızı anımsayalım. (<http://acikradyo.com.tr/kulis-sesleri/macbeth-gulmek-satonun-altinda> )

Çamaşırcılar önce çarşafarla yaptıkları kuklavari anlatımla hikayenin ana kahramanlarının Lady Macbeth ve Lord Macbeth olduğunu gösterirler seyirciye. Onların nasıl saygı gören insanlar olduklarını ve tabii bu saygının nasıl alay edilebilecek bir şey olduğunu da. Daha sonra sıra savaşa gelir. Macbeth ile Banqou'nun kılıçlarla yaralanmaları ve savaşın birçok insanın ölümüne neden olması giderek kana bulanmış çarşaf ve beden kullanımlarıyla yine grotesk mizahla temsil edilir.

MEİ: Macbeth kan üstüne kana bulayarak kılıcını yardı ne geçtiyse önüne. Ve zafer İskoçya'nın oldu.

MEİ-PO: Yaşasın İskoçya!

PO: Ne kadar iyi bir gündü.

MEİ: Ne kadar kötü bir gündü.

PO: Dönenlerin yaraları kabuk bağlamıştı. Çatlayan derilerinden irin akıyordu.

MEİ: Karanlık bastığında da sırtlanlar inip meydana karınlarını doyurmuşlardı ölenlerin deşilmiş bağırsaklarıyla.

PO: Efendimiz Macbeth ne çok yara almıştı.

MEİ: Bir tanesi çenesinin altından kasığına kadardı.

PO: Bir de kürek kemiğinin altında küçük bir mızrak başı kalmıştı.

MEİ: Yaraları da kendi kadar yamandı.

PO: Yüce Macbeth!

MEİ: Yiğit Macbeth! (*Şatonun Altında*, 2019)

Savaşın ardından Macbeth'in cadılarla buluşma sahnesi gelir. Kaynak metinden alıntılarla cadıların kehaneti bildirmelerini canlandırdıktan sonra çamaşırcılar, leğendekileri çarşafı çığnerken Macbeth'in kral olamayacağını parodisini yaparlar.

MEİ: Hem Duncan ne iyi yürekli bir kraldı!

PO: Çok adaletli bir kraldı!

MEİ: Bulunmaz bir kraldı.

PO: Yaşasın Duncan!

MEİ: Yaşasın kralımız

MEİ-PO: Yaşasın İskoçya!

PO: Yaşasın Duncan!

MEİ: Yaşasın İskoçya!

PO: Yaşasın kralımız

MEİ VE PO: Macbeth, kral!

MEİ: Aaa yok!

PO: Macbeth Kral, ııh!

MEİ: Macbeth kral olmaz.

PO: Macbeth'in çocuğu yok ki.

Mei: Soyu devam edemez.

PO: Hem Duncan'dan sonra oğlu Malcolm kral olacak.

MEİ: Macbeth kral ııh!

PO: Kral Macbeth ... (*Şatonun Altında*, 2019)

Ne kadar zamandır şatoda oldukları bilinmeyen çamaşırcılar, tabii ki, sadece Macbeth'in değil ondan önceki kralların da tüm "kirli çamaşırlarını" bilirler. Krallıktan bahsederken de hepsinin ne gibi zaafı ya da belirgin özellikleri olduğunu taklitlerle gösterirler. Sıra Macbeth'e ve Lady Macbeth'e geldiğindeyse Lady Macbeth'in mektubunu seyirciye hatırlattıktan sonra Kral Duncan'ın şatoyu ziyareti ve Macbeth'in cinayeti işleme sahnesini anlatırlar. Cinayetin ardından lekelerin çarşafardan ne kadar zor çıktığını hatırlar ve uydurma isimlerle daha önceki kralların da benzer geçmişlerinden bahsederler.

MEİ: Po, Duncan kimden almıştı?

PO: Neyi?

MEİ: Krallığı.

PO: III. Richard'dan, hani yılan otuyla zehirlenmişti ya.

MEİ: Ha evet, yemek yerken çatlayarak ölen Kral II. Edward'ın kuzeniydi.

PO: Hayır, Kral V. James'in oğluydu. Babası da kızgın demir kazıkla anüsünden mızraklanmıştı.

MEİ: Yo, Kral V. James illet bir hastalığa kapılınca, yumurtalıkları çatlamış, içinden çıkan kurtlar onu öldürmüştü.

PO: Amcası, IV. William, yeğeni II. Henry tarafından öldürülmüştü.

MEİ: Evet, önce derisini yüzmüş, sonra içine saman ve gübre koymuştu.

PO: Onun bağırsaklarını da kardeşi II Richard deşmişti.

MEİ: Hayır, II Henry içkiyi fazla kaçırınca idrar kesesi patlamıştı.

PO: Hayır, o amcası III. William'dı.

MEİ: III. William'ın mızrakla beyni parçalanmıştı.

PO: O da I Edward'ı boğazlamıştı.

PO: Kuzeni surlardan atmıştı onu.

MEİ: Atıyla uçurumdan düşmemiş miydi?

MEİ: İkisi de zehirlenmişti.

PO: Tıpkı I. Richard gibi. *Gülüştürler (Şatonun Altında, 2019)*

Hem Macbeth'in yeni planlarını hem de saray içindeki yüzüzlükleri diğer kişileri taklit ederek ve taklitleri sırasında bufon gülüşleriyle göz göze gelerek anlatırlar. İkinci cadılar sahnesi gelince de meşhur soruyu seyirciye de yöneltirler.

MEİ-PO: Macbeth!

MEİ: Macduff'tan koru kendini, Fife beyine göz kulak ol!

PO: Elini kana bula, yılma yolundan şaşma! Ana rahminden doğmuş hiç kimseden korkma!

MEİ: Kimse Macbeth'in hakkından gelemez, şu koca orman kalkıp şatoya doğru yürümedikçe.

PO: Kim bir ormanını yürütebilir ki.

MEİ: Kimin sözü geçer ağacın toprağa perçinli köklerine.

PO: Kim bir ana rahminden doğmamış olabilir ki.

MEİ: Acaba aranızda ana rahminden doğmamış olan var mı? Siz, ananızın rahminden mi doğdunuz? Ama biri var. Macduf... (*Şatonun Altında, 2019*)

Bufonların Macbeth'in ölümüne bakışı da elbette trajedinin korku ve acıma duygusundan uzaktır. Bu bilgece bakış sadece fiziksel eylemlerinde değil kelimelerinde de duyulur.

PO: Ve Macduff'un soylu kılıcı Macbeth'in kellesini bedeninden ayırdı.

MEİ: Ne de güzel yuvarlanmıştı Kral Macbeth'in kellesi şatonun merdivenlerinden aşağıya. (*Mei, kafaya tekme atar*)

PO: Lord Macbeth

MEİ: Kral Macbeth

PO: Macbeth (*Şatonun Altında, 2019*)

Bufonların istekleri her şeye karşı -seyirciyi de güldürerek- gülebilmektir. Bu isteklerine ulaşmalarında bir engelin olamayacağıysa zaten anlatım biçimlerinin çıkış noktasıdır.

MEİ: Yazık

PO: Çok yazık

MEİ: Çok çok yazık

PO: Yazık ki zavallı memleket kendini tanıyamayacak durumda

MEİ: Artık anavatanımız değil, mezarımız demek daha doğru ona

PO: Hiç kimsenin yüzü gülmüyor, hiçbir şey bilmeyenler hariç

MEİ: Çılgınlıklar her yanı sardı, ama duyan yok

PO: Dayanılmaz acılar kanıksandı

MEİ: Sıradan duygular gibi geliyor insanlara

PO: İyi insanların ömrü, şapkalarına takılı çiçeklerden daha kısa

MEİ: Günleri gelemeden ölüyorlar

PO: Ölüyorlar

MEİ: Ölecekler (*Selamlama bufonu*)

(*Şatonun Altında*, 2019)

Özgün metnin dünyasında yer alan ama özgün metinde yer almayan anlatıcıları ile *Şatonun Altında* bilinen bir hikayenin yeni anlatıcıların kendine has diliyle yeniden anlatılmasıdır. Anlatının hem yeniden yazım, hem de oyunculuk ve seyirciyle kurulan ilişki bakımından geniş imkanları olduğuna dair ilham verici ve daha fazla incelemeye konu olmaya açıktır.

Fiziksel Tiyatro Araştırmaları, *Şatonun Altında* oyununda, anlatıcıyı sahneye oyunsu olanın yaratıcısı olarak çıkarır ve anlatıcının seyirciyle kurduğu doğrudan ilişki üzerine gider. Bu ilişki iki tarafın da bildiği bir hikaye üzerinden daha kolay sağlanacağı için de bir kaynak metin üzerinden yeniden yazım yapar. Anlatının eylemin ana malzemesi olarak konumlandığı bu oyunda da karakterler bu bölüm ve ikinci bölümde bahsi geçen diğer oyunlardaki gibi dışlanmış, ayrıksı görülenlerdendir. *Şatonun Altındaki* bu anlatıcılar da diğerleri gibi kendilerine has anlatım biçimleriyle hikayelerini ne yukardan bakan, ne de hikayenin etkisinde kalmış şekilde anlatırlar dolayısıyla hikayeyi seyircinin muhakemesine açık halde sahneye taşırlar.

## SONUÇ

Klasik dramatik anlatının özü olan olay örgüsü, olayların sıralanışına göre çeşitli biçimler alırken, bir anlatı oyununda bu örgü sadece olayların sıralanışı üzerinden değil anlatıcının kendi bilinç akışına, olayın kendisine, olayın geçmiş anına ve şimdiki anlatı anına dönüşümüyle genişleyen, sonsuz versiyonlu bir yapıya dönüşür. Yani anlatı yazara zamanda ve mekanda rahatça hareket edebilmeyi sağlar. Aynı zamanda anlatı, oyun yazarına diğer hikayelere ve tüm yazma sürecine yeniden bir bakış imkanı sunar.

Anlatıcı karakterin belirgin hale geldiği oyunlarda "kısa zamanda şeylerin hemen hemen aynı kalacağını anlarız. Olaylar mutlu ya da trajik biçimde çözüleceklerine, bir ilişkiler durumu açığa çıkar" (Chatman, 2010 s.43-44). Çünkü anlatı, karakterlerin belirli bir zamanda yaşadıkları olayları göstermez, neredeyse tüm yaşamlarını etkilemiş olan olaylar üzerinden geniş bir bakış sunar.

Bir yandan anlatmak; bozmak, değiştirmek, tahrif etmektir. "Tek otantik yazılı eser" der Eagleton, "bu tahrifatın bilincinde olan ve onun hikayesini de hesaba katarak bir şekilde anlatandır." (Eagleton, 2013 s.107). Tıpkı çamaşırcıların Macbeth'in hikayesini, kadınların İstanbul'un hikayesini, karabahtlı kardeşlerin gösteri mekanının hikayesini bozdukları gibi. Hemingway'in "yazmanın tek yolu, yeniden yazmaktır" tanımlamasına katılarak, yazarın oyun kurucu ve aynı zamanda oyun bozucu olarak var olduğu bugün, aynı zamanda hikayelerin zaten hiçbir zaman özgün olmadığı, hünerin onları tekrar tekrar anlatmakta olduğunun da yeniden hatırlandığı bir dönemdir.

Kişisel ya da toplumsal hafızanın, sadece Orta Doğu ülkelerinde değil toplumsal travmalar geçiren Avrupa ülkelerinde ve ABD'de de giderek karmaşık hale geldiği bugünlerde anlatının tiyatro yazınında yükselişe geçmesi elbette sadece geçmişini anma olarak tanımlanamaz. Çünkü anlatı olmayan oyunlarla da geçmişteki birçok toplumsal olay sahneye her zaman taşınmıştır. Şimdi sadece

daha önce kabul görmüş olan olayları ya da hikayeleri hatırlama ve hatırlatma değil, onlara karşı çıkararak kendi hikayesini oluşturma yeni ve yeniden hikayeleri anlatma dönemidir. Bugün, yazar olarak, kendi tasarladığım hikayeden başka birinin esinlenebileceğinin, ona ekleme ya da çıkarma yaparak yenisini oluşturabileceğinin, onu yeniden yazabileceğinin ve benim de zaten başka bir hikayeden esinlendiğimin farkındayım.

Bu tez için araştırma yaparken de yeniden yazım ve anlatımın dramatik yazıma katkısının dönemler boyunca değişken olduğunu gördüm. Batılı oyun yazınında anlatı Antik Yunan'da eyleme karşı, Brecht'te eylemi kesme, post-modernde eylemsizlik, bugün ise temel eylem olarak görülür. Geleneğinde sözlü kültür olan Türkiye tiyatrosunda ise anlatı önce eylemlerin temsili, sonra tiyatro yazını geliştikçe eylemlere eşlik eden, bugün ise mizahi karakterlerin ve dilin baskın olduğu metinlerde temel eylem olarak görülür.

Anlatıya, anlatıma, söyleme bu yeniden bakış çağında yeni oyun yazımındaki karakter ve yazar ilişkisini Castagno şöyle tanımlar:

Yeni oyun yazımında söylem tartışmacı olmaktan çok düşündürmeye açık, genel olmaktan çok marjinaldir. İlerici bir mantıkla gelişmekten çok bağlantılı ve artımlı tekrarlarla ilerler. Bu anlamda yeni oyun yazarları politik olarak kararlı pozisyonlarını nadiren iletiklerinden söylemleri diyalektikten daha diyalojiktir. Diyalojik ve düşünceye dayalı yaklaşım da, dilin oluşturulmasında kişiselleştirme eğilimindedir yani oyun yazarı mesajını ileten tematik bir şifre yerine bir karakter ortaya çıkarır. Genellikle, karakter söylenen söylem üzerinde düşünür veya çalışır. (Castagno, 2001 s.26)

*Sen İstanbul'dan Daha Güzelsin*'in yazarının izini belli eden açılışında Melis şöyle der: "Her yeri deniz olup da bu kadar az yosun kokusu olan başka bir şehir var mı acaba? Bu kadar köprü olup da kimsenin birbirine ulaşamadığı başka bir şehir. Bu kadar çok insanın olup da her yerin bomboş olduğu... Bomboş" (Mahmutyazıcıoğlu, 2017). Melis'in bu sözleri ile diğer anlatıcılar da adeta bu söylem üzerinde düşünürken hayatları gözlerinin önünden film şeridi gibi akıp geçer. Açılışı seyirciye seslendikleri "hişt otur yerine" ile başlayan şarkılarıyla yapan *Karabahtlı Kardeşler*'de bu açılış şarkısı; yazarın mizah anlayışını ortaya koyarken ilk duyulan cümleden itibaren hem oyun mekanı ve karakterleri ile ilgili bilgi verirken seyirciyi de kendi hikayesini ve oyun eassnasındaki konumunu



düşünmeye teşvik eder. *Şatonun Altında* Macbeth'teki iktidar hırsının ölümlü insan için boş bir düşünce olduğu üzerinedir. Her ne kadar seçilen oyunculuk tercihi dolayısıyla oyun bu düşüncenin alaya alınışı gibi görünse de, anlatıcılar özgün metnin dünyasından ilham alınarak oluşturulur ve seçtikleri dil ile bu düşüncelerini bir oyuna dönüştürüp, neyin oyun neyin gerçek ya da kurgu olduğu konusundaki temel düşünceleri ters yüz ederler.

Özetle üçüncü bölümdeki bu oyunlar bana yazarın hünerini anlatıcı karakterlerin anlatımıyla da ortaya çıkarabileceğini gösterdi. Bilinen bir başka metinden beslensin ya da beslenmesin bir anlatı oyununda yazarın, kendi dilinin de yeniden doğuşuna izin veren, bir “yeniden yazım” yaptığını düşünüyorum. Ayrıca karakter yaratımının temel sorunu olan üstün isteğin de anlatma eyleminin kendisi olarak konumlanmasıyla dilin ve anlatının çok farklı biçimlerde sahneye taşınabileceğine inanıyorum.

Üçüncü bölümdeki bu oyunlarda karakter ve olay örgüsü çözümlerinin yazar-yönetmen pozisyonuyla farklı şekillerde düşünülmüş olması da önemlidir. Çünkü bugün yazar ya da yönetmen merkezli olmasından çok oyuncu merkezli olan tiyatrodaki yazar olarak bu sürecin içinde yer alırken; *Mek'an Sahne*'nin “Anlatmak için seçtiğimiz biçim de hikayeye dahildir, biz o hikayeleri ancak böyle anlatabilirdik” (TEB Oyun Dergisi, 2018 s.23) tanımlamasına katılıyorum. Anlatının sadece yazarın seçtiği bir yönelim olmasından öte tiyatro anlayışının bir parçası olarak oluşturulduğunda seyirciyle uygun şekilde buluşabildiği ortadadır. Beni de bir anlatı oyunu yazmaya yönlendiren bu tercihin dördüncü duvarın çoktan yıkıldığı bu çağda seyirciyi görmezden gelen, kime konuştuğu anlaşılmayan, seyirciyi ‘kulak misafiri’ konumuna sabitleyen oyunların tiyatroya has olan gücü göz ardı etmelerine karşı bir tepki olarak oluştuğunu düşünüyorum.

Bu çalışmada anlatının Türkiye tiyatro yazınındaki yükselişi ve dönüşümü üzerine inceleme yaparken, hem Batının dönüm noktalarına hem de Türk tiyatro geleneğinde var olan yapılara dair örneklerle başvurduğum. Bu örnekler üzerinden bakıldığında bu çalışmanın bir sonucu da son dönemde, Türkiye tiyatro yazınında anlatının geleneksel biçimlerde aşına olunan seyirci ilişkisinden ilham alarak ve bugünün Batılı anlatım biçimleriyle harmanlanarak geliştiğidir. Türkiye

tiyatrosunda artan anlatı oyunları bugün sahnenin, metnin ve oyuncunun imkanlarına yönelik farklı araştırmalara açık olacak kadar çeşitlidir.

## KAYNAKÇA

[https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/22250/mod\\_resource/content/1/MED\\_DAH.pdf](https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/22250/mod_resource/content/1/MED_DAH.pdf) Erişim tarihi: 15.03.2019

<http://acikradyo.com.tr/kulis-sesleri/macbethe-gulmek-satonun-altinda> Erişim tarihi: 10.05.2019

Alfreds, M. 2015. *What Happens Next*, London: Nick Hern Books

Altıntaş, G., 2016. *Dramatik Yazım Ders Notları*. Kadir Has Ün. Film ve Drama Yüksek Lisans Bölümü

And, M. 1983. *Türk Tiyatrosunun Evreleri*. Ankara: Turhan Kitabevi

And, M. 2014. *Başlangıçtan 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları

Anday, M.C. 2014. *Toplu Oyunları 1*. “İçerdekiler” (1965), “Mikado'nun Çöpleri” (1967)

Arayıcı, O. 1996. *Bütün Oyunları 1*. “Rumuz Goncagül” (1977). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları

Aristoteles. 2013. *Poetika*, İstanbul: Can Yayınları

Aristoteles. 2018. *Poetika*, İstanbul: İş Bankası Yayınları

Arıcı, O. 2017. *Oyun Yazımı Ders Notları*, Kadir Has Ün. Film ve Drama Yüksek Lisans Bölümü

Bal, M. 2017. *Narratology*. Toronto: University of Toronto Press

Bayramoğlu, A. 2011. *Tiyatro Tem Oyunları 2*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları

Benjamin, W. 1993. *Son Bakışta Aşk “Hikaye Anlatıcısı”*. İstanbul: Metis Yayınları

- Benjamin, W. 2011. *Brecht'i Anlamak*. İstanbul: Metis Yayınları
- Benjamin, W. 2014. *Epik Tiyatro Üzerine Üç Metin*, İng. çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Agora Kitaplığı
- Bogard, A. 2015. Erişim Tarihi: 24 Ocak 2019. *The Role of Storytelling in the Theatre of the Twenty First Century*. Humana Festival of New American Plays-speaking. <https://howlround.com/role-storytelling-theatre-twenty-first-century>
- BoğaziçiTalks, *Başlangıçlar*. 2018. Erişim Tarihi: 27 Nisan 2019 <https://www.youtube.com/watch?v=TMd9tgpDfF0&t=6s>
- Brecht, B. 1993. *Tiyatro İçin Küçük Organon*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Booth, W. C. 2012. *Kurmacanın Retoriği*. İstanbul: Metis Yayınları
- Brook, P. 1989. Erişim Tarihi: 3 Şubat 2019. *Peter Brook's The Mahabharata* <https://www.youtube.com/watch?v=yhqkRGISQr8&t=5540s>
- Castagno, Paul C. 2001. *New Playwriting Strategies*. NY: Routledge
- Cervantes, M. 2001. *Don Quixote*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Chatman, S. 2009. *Öykü ve Söylem*. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Çağan, S. 2018. *Bütün Oyunları*. “Ayak Bacak Fabrikası” (1963), “Savaş Oyunu” (1966)
- Dervişcemaloğlu, B. 2016. *Anlatıbilime Giriş*. İstanbul: Dergah Yayınları
- Dilmen, G. 1996. *Toplu Oyunları 2*. “Aşkımız Aksaray’ın En Büyük Yangını” (1989). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Dilmen, G. 2017. *Ben Anadolu* (1984). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Eagleton, T. 2013. *How to Read Literature*, London: Yale University Press
- Eco, U. 1992. *Açık Yapıt*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Erenus, B. 2004. *Misafir* (1984). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Erkek, H. 2001. *Oyun İçinde Anlatı*. T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları
- Fiziksel Tiyatro Araştırmaları. 2015. *Şatonun Altında* oyun metni

- Günşiray, M. 2004. *Gavara* oyun metni.
- Hikmet, N. 1993. *Oyunlar 3*. “İvan İvanoviç Var mıydı Yok muydu” İstanbul: Adam Yayınları
- J.Phelon ve P.J.Rabinowitz. 2005. *A Companion to Narrative Theory* “Histories of Narrative Theory(I): A genealogy of Early Developments” David Herman, Blackwell Publishing
- J.Phelon ve P.J.Rabinowitz. 2005. *A Companion to Narrative Theory* “Histories of Narrative Theory(II): From Structuralism to the Present” Monika Fludernik, Blackwell Publishing
- Jahn, M. 2003. *A Guide to the Theory of Drama*. University of Cologne
- Jahn, M. 2015. *Anlatıbilim/ Anlatı Teorisi Ek Kitabı*. İstanbul: Dergah Yayınları
- Jahn, Manfred. 2001. *Narrative Voice and Agency in Drama: Aspects of Narratology of Drama*. New Literary History, Vol. 32, No. 3, Voice and Human Experience (Summer, 2001), pp. 659-679
- Karacabey, S. 2003. *Modern Sonrasında Dramatik Metinler*. Tiyatro Araştırmaları Dergisi Cilt 15 , Sayı 15 , Ocak 2003.
- Kesting, M. 2005. *Epik Tiyatro*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları
- Kurdi, M. 2010. *Narrative in Drama: The Example of Contemporary Irish Women Playwrights*. Hungarian Journal of English and American Studies (HJEAS), Vol. 16, No. 1/2, TheUses of Narrative: A Special Double Issue in Honor of Professor Zoltán Abádi-Nagy (Spring-Fall, 2010), pp. 225-241
- Lehmann, H.T. 2006. *Postdramatic Theatre*. Routledge
- Lyotard, J.F. 2013, *Postmodern Durum*. Ankara: Bilgesu Yayınları
- Lytco, A.A. 1995. *Meddah-Avrupa Ve Doğu Tiyatro Geleneğinin Bağlamında Tek Oyuncululu Meddah Türk Tiyatrosu* Tiyatro Araştırmaları Dergisi Cilt 12 , Sayı 12 , Oca 1995, Sayfalar 27 - 45
- Mahmutyazıcıoğlu, M. 2017. *Sen İstanbul'dan Daha Güzelsin*. İstanbul: Habitus Yayınları
- Mungan, M. 1994. *Geyikler Lanetler* “Mezopotamya Üçlemesi”. İstanbul: Metis Yayıncılık

Öngören, V. 1998. *Bütün Oyunları “Asiye Nasıl Kurtulur”* (1969), İstanbul: Mitos Yayınları

Özcan, Ceren. 2014. *Anlatının Sahneye Çağırılması: Tiyatro Üzerine*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Kuramları, Eleştiri Ve Dramaturji Anabilim Dalı

Pekman, Y. 2001. *Çağdaş Türk Tiyatrosu’nda Geleneksellik*. Doktora Tezi. İstanbul Üni. Sosyal Bilimler Ens. Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü

Pekman, Y. 2005. *Haldun Taner Tiyatrosunda Yabancılaştırma*. Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi Sayı 7 , Oca 2005, Sayfalar 16-39

Platon. 2013. *Devlet*. İstanbul: Bordo Siyah Yayınları

Ricouer, P. 2007. *Zaman ve Anlatı “Zaman-Olay Örgüsü-Üçlü Mimesis”*. İstanbul:Yapı Kredi Yayınları

<http://rolfalme.net/director/acid-snow/> (Erişim tarihi: 26.01.2019)

Şahiner, S. 2015. *Antabus*

Sarıkartal, Ç. 2010. *Klasik Metinleri Bugün Buradan Anlatmak*. Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 29:2010/1

Selen, A. ve Aktaş, Ş. 2014. *Tiyatro Tem Oyunları 3*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları

Sertdemir, Y. 2019. *Karabahtlı Kardeşlerin Bitmeyen Şen Gösterisi* oyun metni  
Sertdemir, Y. 2015. *Kumburacı50 Yaz(a)mama Atölyesi*.

<http://www.sidewaysthoughts.com/blog/2011/08/the-stories-we-tell-social-media-as-narrative-psychology/> Erişim tarihi: 23.03.2019

Şener, S. 2006. *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Yayınevi

Şener, S. 2011. *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları

Şensoy,F. 1982. *Şahları da Vururlar*. Ferhan Şensoy Yayınları

Sümer, D. 1995. *Toplu Oyunları 1 “Maviydi Bisikletim”* (1986). İstanbul: Mitos

## Boyut Yayınları

Taner, H. 2016. *Fazilet Eczanesi* (1960), *Keşanlı Ali Destanı* (1964 ), *Ay Işığında Şamata* (1977) . İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

<https://teatrlalek.wroclaw.pl/pl/spektakle/mlodziej-i-dorosli/pomnik> Erişim tarihi:  
26.01.2019

TEB *Oyun Dergisi*, Bahar/2018

Tekin, L. 1984. *Sevgili Arsız Ölüm- Dirmit*. İstanbul: Adam Yayınları

<http://www.tiyatrotem.com/anlati-geleneginden-cagdas-tiyatroya/> Erişim tarihi:  
16.01.2019

Toptaş, H.A. 2003. *Yalnızlıklar*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları

Turner, C. ve Behrndt,S. K. 2006. *Dramaturgy and Performance*. NY: Palgrave  
Macmillan

Ünal, H. E. 2015. *Trom*

Uyurkulak, M. 2002 *Tol*. İstanbul: Metis Yayıncılık

Vermeulen, T. ve Akker, R.V.D. 2010. *Notes on Metamodernism*. Journal of  
Aesthetics  
and Culture 2.0

Wilson, M. 2005. *Storytelling and Theatre: Contemporary Professional  
Storytellers  
and their Art*. Palgrave Macmillan

Yılmaz, Ş. 2014. *Artık Hiçbi'şii Eskisi Gibi Olmayacak Sil Gözyaşlarını Oyun  
Metni*

Youssef, H. 2014. *Halep Türkmen Masallarının Propp Metodu Açısından  
Çözümlemesi*. Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal  
Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Türk Halk  
Bilimi Bilim Dalı

## ÖZGEÇMİŞ

### Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Müge Ersan  
Doğum Yeri ve Tarihi: İstanbul, 1982

### Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi: Işık Üniversitesi (Burslu) İngilizce İşletme  
Bildiği Yabancı Diller: İngilizce (İleri)

### İş Deneyimi

Çalıştığı Kurumlar ve Tarihleri:

E.S.E.K. (Espri Standartları Enstitüsü Kurumu)  
Metin Yazarı 2011-2013

Tatavla Sahne *Lysistrata Düşleri/* Metin Yazarı 2015  
*İnsandan Kaçan/* Yardımcı Yönetmen 2016

Nema Tiyatro (Kurucu) *Standart Sapma/* Oyun Yazarı 2017

Kadıköy Theatron *Yoruyorsunuz Bizi Aferin Size/* Dramaturji Ekibi  
2017

Ayrıntı Yayınları *Tiyatro Tarihi /* Yayına Hazırlayan 2019

### İletişim

Telefon: 05068288289  
E-posta Adresi: [muge.ersan@gmail.com](mailto:muge.ersan@gmail.com)