



**LUİGİ PİRANDELLO’NUN
“AĞZI ÇİÇEKLİ ADAM” OYUNUNUN
HİKÂYE ANLATICILIĞI AÇISINDAN
İNCELENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

Fatih PAZVANTOĞLU

Eskişehir, 2021

LUIGI PIRANDELLO’NUN “AĞZI ÇİÇEKLİ ADAM” OYUNUNUN

HİKÂYE ANLATICILIĞI AÇISINDAN İNCELENMESİ

Fatih PAZVANTOĞLU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sahne Sanatları Anasanat Dalı/Tiyatro Sanat Dalı

Danışman: Prof. Erol İPEKLİ

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Şubat, 2021

ÖZET

LUİGİ PİRANDELLO’NUN “AĞZI ÇİÇEKLİ ADAM” OYUNUNUN HİKÂYE ANLATICILIĞI AÇISINDAN İNCELENMESİ

Fatih PAZVANTOĞLU

Sahne Sanatları Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Şubat, 2021

Danışman: Prof. Erol İPEKLİ

Anlatma edimi insanın kendini ifade etme ihtiyacından ortaya çıkmıştır. Söz bunun en asal aracıdır. Kültürlerin aktarımı bu yolla gerçekleşmiştir. Tiyatro da dramatik söz söyleme sanatı olarak anlatıların en güçlü taşıyıcısı halini almıştır. Bu doğrultuda yazılan oyunlar, doğaçlama performanslar ya da kolektif gösteriler bir hikâyeyi ya da olayı izleyene anlatmak için kurgulanmıştır. Tiyatro grameri anlatısal dünyanın kurulması için gereken tüm araçlara sahiptir. Tiyatronun anlatısal sahne edimini oluşturacak tüm tekniklere sahip olmasının yanında, anlatı-tiyatro birlikteliğinin oluşması için anlatıbilimin araçlarının da disiplinlerarası bir çalışmada kullanılması yöntemsel açıdan önemlidir. Anlatısal bir performansa giden yolda anlatının kurgulanışı, sahneye taşınması, seyirci ile olan ilişkisi gibi unsurlar üzerinden metin düzeyinde yapılacak bir dramaturji çalışması elzem niteliğe sahiptir. Buradan hareketle, Luigi Pirandello’nun “Ağzı Çiçekli Adam” adlı oyununun üzerinde anlatısal-dramatik dramaturji çalışması yapılmış, anlatıbilim-tiyatro ekseninde bir hikâye anlatıcılığı örneği elde edilmesi hedeflenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Anlatı, Tiyatro, Hikâye Anlatıcılığı, Anlatıcı, Tiyatroda Anlatı, Luigi Pirandello

ABSTRACT

THE REVIEW OF LUIGI PIRANDELLO'S PLAY “THE MAN WITH THE FLOWER IN HIS MOUTH” IN TERMS OF STORYTELLING

Fatih PAZVANTOĞLU

Department of Performing Arts

Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, February, 2021

Supervisor: Professor Erol İPEKLİ

The act of telling arose from a personal need to express oneself. Word is the most essential tool of this and the transfer of cultures has become possible with that. On the other hand, theatre as a dramatic oratory has become the most powerful carrier of narratives. In this way, written plays, improvisational performances, or collective performances were designed to tell a story or event to the viewer. Theatre grammar has all the instruments needed to establish a narrative world. In addition to having all the techniques that will form the narrative stage production, it is methodically important to use tools of narratology in an interdisciplinary study to form a narrative-theatre unity. On the way to a narrative performance, a dramaturgy work that will be performed at the text level through elements such as the fiction of the narrative, its adaption to the stage, and its relationship with the audience has an essential quality. Having this in mind, a narrative-dramatic dramaturgy study was conducted on Luigi Pirandello's play “*The Man with the Flower in His Mouth*”, it is aimed to have a sample of storytelling on the narratology-theatre axis.

Keywords: Narrative, Theatre, Storytelling, Storyteller, Narrative in The Theatre, Luigi Pirandello

ÖNSÖZ

Hikâye anlatma insan var oldukça yaşayacak bir gelenek. Bu geleneğin bir parçası gibi hissetmek çok değerli. Küçükken dinlediğim masallar, okuduğum kitaplar, tiyatro ile tanıştıktan sonra sahnede anlatılanlar ve bir tahkiyeci olarak hikâyeler anlatmak tarifsiz. Tez çalışmasına başlayacağım zaman kafamda sadece hikâye anlatıcılığı üzerine bir şeyler yapmak vardı. Sonra yol uzadı ve tüm dünyanın başına gelen Covid-19 salgınından bu çalışma da payını alarak süreç benim için de uzadı. Şimdi baktığımda iyi ki öyle olmuş diyorum. Daha verimli bir çalışma yürütmeme sebep oldu. Bu süreçte anlayışı, bilgisi ve desteğiyle yanımda olan tez danışmanım, kıymetli hocam Prof. Erol İpekli'ye, değerli jüri üyeleri Doç. Ümit Aydoğdu ve Dr. Öğr. Üyesi Uluç Esen'e, karşılaştığım her zorlukta ve güzellikte elimi hiç bırakmadan benimle yürüyen, hayat arkadaşım, yoldaşım Cansu Atılgan Pazvantoğlu'na, desteğini esirgemeyen sevgili Batuhan Dirik, Yasin Yürekli ve Sıla Can Budak'a, İtalyanca çeviri konusunda yardımlarından ötürü Sibel Çelik'e ve her zaman varlığını hissettiğim dostlarıma teşekkür ederim.

Fatih PAZVANTOĞLU

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI	i
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİLLER DİZİNİ	viii
1. GİRİŞ	1
1.1. Sorun	1
1.2. Amaç	2
1.3. Önem	2
1.4. Varsayımlar	3
1.5. Sınırlılıklar	3
2. YÖNTEM	3
3. BULGULAR VE YORUM.....	4
3.1. Anlatı Kavramı.....	4
3.2. Mimesis – Diegesis Ayrımı.....	6
3.3. Anlatı –Tiyatro İlişkisi.....	15
3.3.1. Anlatısal bildirişim	20
3.3.2. Kronotop kavramı: anlatıda zaman- mekân	21
3.3.3. Anlatısal – dramatik bildirişim	24
3.3.4. Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro.....	30
3.4. Hikâye Anlatıcısı	35
3.5. Luigi Pirandello	38
3.6. Ağzı Çiçekli Adam.....	44
3.6.1. Metnin anlatısal açıdan incelenmesi	48

3.6.2. Uyarlanmış metin	55
4. SONUÇ	62
KAYNAKÇA.....	66
ÖZGEÇMİř	



ŞEKİLLER DİZİNİ

Sayfa

Şekil 3.1.1. Anlatı Türleri.....	6
Şekil 3.2.1. Mimesis – Diegesis	7
Şekil 3.2.2. Platon – Aristoteles Karşıtlığı	15
Şekil 3.3.1.1. Anlatısal Bildirişim “Çin Kutuları” Modeli	20
Şekil 3.3.3.1. Anlatısal – Dramatik Bildirişim “Çin Kutuları” Modeli	26
Şekil 3.3.3.2. Basit Üçgen Trinomu	28
Şekil 3.3.3.3. Anlatı – Tiyatro karşılaştırması (Kişi-Uzam-Zaman)	29
Şekil 3.6.1.1. Anlatısal – Dramatik Bildirişim “Çin Kutuları” Modeli	52

1. GİRİŞ

1.1. Sorun

İnsan yaşar, deneyimler, hayal kurar, söyler, anlatır ve dinler. Var olduğu günden beri böyledir. Kendini ifade etmek için çeşitli yollar arar ve yaratır. İnsanın günlük hayattaki yapıp etmeleri ve düşün dünyası birbirine içkin ve aynı yörüngede hareket etmektedir. Onun ontolojisi bildiğini anlatmaya muktedirdir. Tiyatro dramatik dünyanın üstüne kurulması nedeniyle en etkili anlatı aracıdır. Tiyatro kişiler arası iletişimi etkileşim düzeyine taşır ve insanların seyir yeri ile bağ kurmasını sağlar. Anlatı ve tiyatro kesiştikleri nokta itibarıyla insanın yaşamını kolaylaştırmıştır. Henüz yazılmamış olan her şey bu yolla herkese iletilmiş, zamanla kitle kültürünün biçimleyicisi olmuştur.

Sözlü kültür ile başlayıp yazın dünyasının oluşmasından sonra tiyatro da gelişim araçlarını dönüştürmüş, farklı biçim ve yöntemler ortaya çıkmıştır. Zamanla çok renkli estetiğini oluşturan tiyatro, anlatma edimini her dönem farklı bir odağa çevirmiştir. Tiyatronun temelini eylem (aksiyon) oluşturmaktadır¹. Antik Yunan'dan itibaren dramatik dünya hep bu biçimde kurulmuştur. Oyunlar önceleri kişileri ve olayları odağa alırken daha sonra durum anlatmaya evrilmiş, insanın iç yaşamına odaklanan eserlerden performatif yapıtlara kadar serüvenini sürdürmüştür. Bu değişimin özünde sürekli olarak bir anlatma ihtiyacı söz konusu olmuştur. Bu ihtiyaca karşılık veren anlatı, anlatan ve dinleyen olarak iki unsurun birlikteliği yoluyla yapılmaktadır. Anlatanın dinleyene anlattığı şey kadar nasıl anlattığı, anlatının durumu ve anlatının nasıl kurulduğu dinleyenle kurduğu ilişkiyi yapılandırması bakımından önemlidir. Tiyatro da kullandığı araçlar açısından oyuncu-seyirci ilişkisini hikâye anlatıcılığı ile benzer bir yerden inşa etmektedir.

Hikâye anlatıcılığı ve tiyatro kesişim noktaları olan ancak birbirinden farklı disiplinlerdir. Tiyatro, seyre konu olan olay ya da hikâyeyi, oyuncu, müzik, dans, mimari, gibi birçok araçla ve seyircinin tüm duyuuları yoluyla duygularını etkilemek için tiyatral araçlar kullanarak aktarmaktadır. Hikâye anlatıcılığı ise daha çok sözün gücünü arkasında tutarak dilsel yolla hikâyeyi anlatanın ve seyircinin hayal dünyası üzerinden aktarmaktadır. Hikâye anlatma, anlatıcının kurduğu serbest bir dünyadır ve dinleyici de o dünyanın bir parçasıdır. Hikâye anlatıcısı zamanı büküp evrenler arası yolculuk

¹Aristoteles (2004). *Poetika*. (Çev: İ. Tunalı) İstanbul: Remzi Kitabevi, 24.

edebilmektedir. Tiyatro da sahip olduğu araçları kullanarak benzer dünyalar yaratabilmektedir. Ancak hikâye anlatıcısının anlatıda seyircinin hayal gücüne bıraktıkları yoluyla yarattığı etki tartışılmazdır. Anlatıcı bazen sahne üstünde gerçekleştirilmesi mümkün olmayan ancak düş evreninde her dinleyen için ayrı seyir etkisi yaratacak bir durum ya da olay canlandırabilir. Tiyatro sahnesinde de nitelik açısından aynı etkinin yakalanması disiplinlerarası bir çalışma ile mümkün olabilir. Buradan hareketle hikâye anlatmanın seyir yeri ve anlatı dünyasını birleştirdiği noktada tiyatral olanı anlatı dünyasının içinde kullanarak bir anlatı kurgulanabilir. Ancak tiyatronun kendi içinde bir anlatı olduğu varsayılarak iki yöntem arasında bağ kurulduğunda; oyun zamanı, mekân kurgusu, anlatıyı kim ya da kimlerin yapacağı, olay ya da durumun anlatının kendi içinde nasıl ifade edileceği gibi sorunlarla karşılaşılabilir. Bir oyunun hikâye anlatıcılığı yoluyla aktarılıp aktarılamayacağı bu sorunlar odağında çözümlenecektir.

1.2. Amaç

Bu çalışmanın amacı, tiyatro ve hikâye anlatıcılığı alanlarının benzeşen ve ayrışan yönlerini değerlendirmek ve Luigi Pirandello'nun "Ağzı Çiçekli Adam" oyununu anlatı metnine uyarlayarak hikâye anlatıcılığının tiyatro sahnesindeki varlığını incelemektir.

1.3. Önem

Hikâye anlatma kadim bir kültürel deneyimdir. İlkel topluluklardan günümüze kadar insanın yaşamdaki sorulara aradığı cevaplar sırasındaki değişime koşturarak hikâye anlatma da değişime uğramıştır. Günümüzde dijital dünyanın da etkisi ve modern toplumun içinde yalnızlaşan insanın kendini ifade etme aracı olarak yeniden değer kazanmıştır. İnsanlar günlük eylemlerini, durumlarını bile hikâyelerle çevrelerine ileterek yaşamlarını sürdürmektedir.

Tiyatroda da bir sanat disiplini olarak son yıllarda bu yolla üretilen eserlerin sayısı gün geçtikçe artmaktadır. Hikâye anlatmanın önemli olduğu bir çağda hikâye anlatıcılığı ve tiyatro üzerine yapılan akademik çalışmalar da önem kazanmaktadır. Böyle bir çalışmanın yazın hayatına hikâye anlatarak başlayan ve sonra hikâyelerini sahnede

anlatmayı seçmiş Luigi Pirandello'nun “Ağzı Çiçekli Adam” oyunu üzerinde yapılmasının literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

1.4. Varsayımlar

Hikâye anlatıcılığı, çağlar boyunca güncelliğini korumuştur. Tiyatro açısından da iki disiplinin birlikteliği son yıllarda yeniden değerlendirilen anlatı tiyatrosu için önem taşımaktadır. Luigi Pirandello'nun “Ağzı Çiçekli Adam” oyunu tiyatral anlatıyı dil aracılığıyla diyaloglar üzerinden karakterin anlatısı üzerine kurgulaması nedeniyle anlatıya uyarlanmaya elverişlidir. Oyun metni üzerinde anlatısal dramaturji çözümlemesi yapmanın ve hikâye anlatıcılığının dramaturjik araçlarını kullanmanın dramatik bir metnin anlatı metnine uyarlanmasına örnek olacağı varsayılmaktadır.

1.5. Sınırlılıklar

Çalışma anlatı dünyasının kurulmasına kaynaklık etmesi açısından anlatıbilim araçları ile temellendirilmiştir. Hikâye anlatıcılığının türleri sadece tanım düzeyinde aktarılmıştır. Çalışma iki disiplin arasında uyarlama yapılacağı için yazarın “Ağzı Çiçekli Adam” aldı oyunu ile sınırlı tutulmuştur.

2. YÖNTEM

Çalışmada tiyatronun anlatı ile bağlamı kurulduktan sonra çağdaş yazılmış bir durum hikâyesi içeren “Ağzı Çiçekli Adam” aldı oyunun tiyatral dramaturji çalışması yapılmıştır. Ardından anlatısal açıdan oyunun dramaturjisi yapılarak metin anlatı metnine uyarlanmıştır.

Çalışma kapsamında alan taraması ve içerik analizi yöntemi kullanılmıştır.

3. BULGULAR VE YORUM

3.1. Anlatı Kavramı

“Evren atomlardan değil hikâyelerden oluşmuştur”.²

Anlatı sözlük anlamıyla hikâyeleme, tahkiye ve karşıdakine bir şeyi idrak ettirme olarak tanımlanmaktadır. İlk zamanlar nasıl isimlendirileceği bilinmese de insanın var olduğu günden beri kendini göstermiştir. Bununla birlikte yaşamı boyunca insan anlatılar üretmektedir. Anlatılar insanın doğduğu andan itibaren maruz kaldığı ilk şey olarak karşımıza çıkmaktadır. Arthur Asa Berger “Narratives in Popular Culture, Media and Everyday” adlı makalesinde bunu “Annemizin okuduğu ninni bir anlatıdır; hikâye içerir, çocuklukta öğrendiğimiz şarkılar, tekerlemeler hepsi birer anlatıdır” şeklinde örneklemektedir.³ Elbette anlatılar insanın hayatı keşif sürecinde ona yol gösteren, insanlığın ortak mirası olan deneyimlerini sonraki kuşaklara da aktarma yolu olarak kabul edilebilir. Günlük hayatta ilişkide olduğumuz insanlardan yaşam pratiklerine dahil olan yapıp etmelerin tümü kendi hikâyesini içermesi açısından birer anlatı ya da anlatıcılığı temsil etmektedir.

Prehistorik çağda insan dil öncesi döneminde öteki dünya inancını keşfetmesi ile mitleri ortaya koymuştur. İsmail Gezgin’e göre mitler bilinçaltında olanın açığa çıkmasının toplumsal versiyonudur. Mağaralara yapılan resimlerle bu tarih öncesi dönemde insanoğlu anlatı kavramını da oluşturmuştur. O günden şimdiye kadar geçen zamanda anlatının gelişimi insanlığın gelişimini büyük ölçüde etkilemiştir.⁴

Tüm anlatılar insanoğlunun öyküsünü bir araya getirmek için oluşturulmuş gibi, anlatıcının araçları vasıtasıyla yazılı ya da sözlü olarak eklenmiş dil, hareketli ya da hareketsiz resimler, jestler ve bütün bu saydıklarımızın karışımı: Anlatı, mit, efsane, fabl, masal, kısa

² Rukeyser, M. (2006). *The Collected Poems of Muriel Rukeyser*. (J. Kaufman, & A. Herzog) Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 13.

³ A. A. Berger (1997). *Narratives in Popular Culture, Media and Everyday Life*. California: SAGE Publications.1-3

⁴ İ. Gezgin (2014). *Sanatın Mitolojisi*. İstanbul: Sel Yayıncılık, 24-25.

öykü, destan, trajedi, tiyatro, komedi, pandomim, resim sanatı, vitray, filmler, vb. olarak karşımıza çıkar.⁵

Roland Barthes'ın da söz ettiği gibi anlatı, içinde öyküsü olan her şeyi kapsamaktadır. Farklı biçimlerde de karşımıza çıksa hepsinin içinde bir dramatik durum ya da hikâyelenmiş bir fenomen mevcuttur. Öyleyse anlatı türü ne olursa olsun insanın mevcudiyeti ile doğru orantılı bir kavram olarak kabul edilebilmektedir.

Özdemir Nutku'ya göre anlatı, insanın ilkel düzeyde yaşamsal faaliyetlerini organize etmesinin yanında bu durumu çevresiyle paylaşma ve bir etkinlik haline getirme aracıdır. Bu açıdan bakıldığında anlatının bir aktaranı ve bir de alıcısı olmalıdır.⁶ Tiyatrodaki oyuncu- seyirci bütünlüğüne karşılık gelen anlatan-dinleyici ilişkisi de anlatı türleri açısından bakıldığında hep aynı biçimde karşımıza çıkmaktadır.

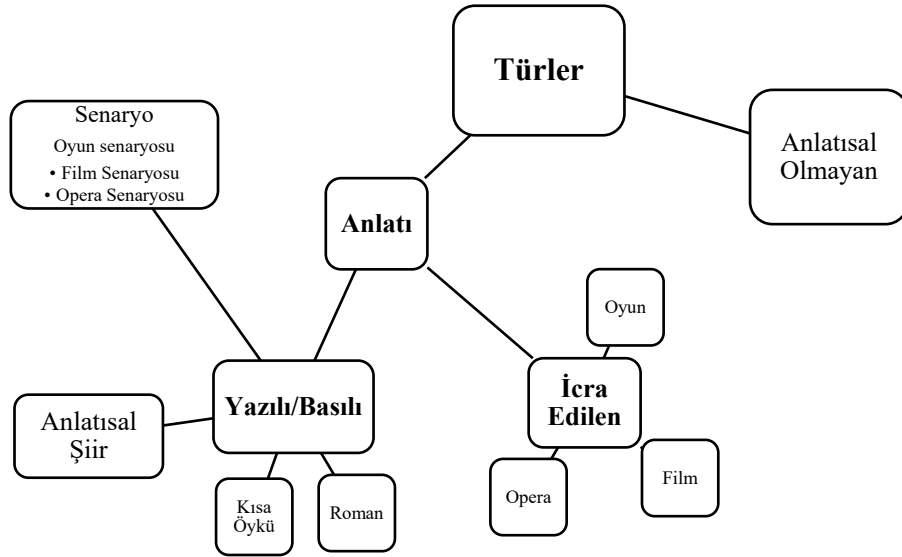
Geçmişten günümüze kadar anlatı çeşitli yollar ile insanın kendini ifade etme aracı olagelmıştır. Anlatıbilimin (narratology) bilimsel anlamda ilk ortaya çıkışı 1960'lı yıllarda olmuştur. Anlatıbilim 1966-1980 yılları arasında klasik ya da yapısalcı olarak, 1990'dan sonra da klasik sonrası dönem diye adlandırılırken kendi sınırlarını aşmış, edebiyat dışında disiplinler arası bir varlık kazanmıştır.⁷ Çalışmanın çıkış noktası anlatıbilim (narratology) olarak belirlenmiş olsa da tiyatro sanatı ile kesişme noktalarının incelenmesi ana odağımız olacaktır.

Anlatı kavramına türler açısından bakıldığında yazılı ya da icra edilen (sözlü) olarak ayırım yapıldığı görülmektedir. Yazılı türleri R. Barthes sınıflandırırken, anlatıyı sadece tek yönlü alımlamamış, tüm disiplinlerin kendi içinde nasıl bir anlatı aracı barındırdığını ortaya koymuştur. Manfred Jahn, Barthes'ın sınıflandırmasını kendi aralarındaki ilişkiye göre aşağıdaki gibi yorumlamıştır. Tabloya göre tiyatral açıdan bakıldığında kurgusal ya da spontane, sözlü ya da yazılı fark etmeksizin tiyatro anlatısal bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır.

⁵ R. Barthes (1975). An Introduction to the Structural Analysis of Narrative. *New Literary History*, 238.

⁶ Ö. Nutku (2001). *Dram Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 15.

⁷ B. Dervişcemaloğlu (2016). *Anlatıbilime Giriş*. İstanbul: Dergah Yayınları, 17-18.



Şekil 3.1.1. Anlatı Türleri⁸

Her ne kadar anlatı kavramı anlatıbilim (narratology) çatısı altında bir disiplin haline gelmiş olsa da kaynağını Platon ve Aristoteles'ten almaktadır. Tıpkı tiyatrodaki olduğu gibi anlatıbilim de konuyu temelde Aristo ve Platon *mimesis*-*diegesis* karşıtlığı üzerinden yorumlamaktadır. *Mimesis* sözün ve eylemin direkt sunumunu içerirken; *diegesis*, vakanın sözel anlatımını yani endirekt aktarımı karşılamaktadır. Henry James'in tanımladığı gibi *mimesis* gösterme terimini, *diegesis* ise anlatmayı imgelemektedir.⁹

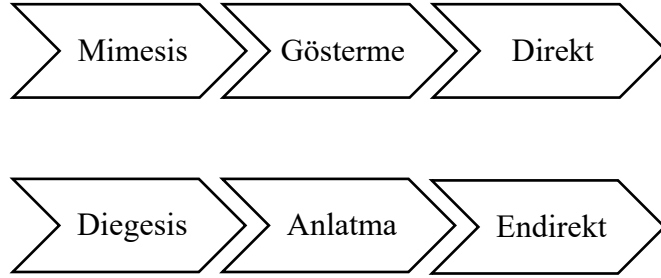
3.2. Mimesis – Diegesis Ayrımı

Bu başlıkta ayrımın neye karşılık geldiği bulgulanmaya çalışılırken Aristo-Platon karşıtlığı temel alınacaktır. İki karşıt görüşü de incelemeyi önce kavramlara bakmak yerinde olacaktır. Aşağıda Dervişcemaloğlu'nun *mimesis-diegesis* anlatımından yola çıkarak hazırlanan tabloya göre, anlatıda *diegesis* yazarı merkeze konumlanmaktadır. Öyküleme içindeki kişi ya da kişilerin, dünyalarını; durumu ve olayları hayal gücü yoluyla endirekt biçimde alıcıya aktarmaktadır. Dolayısıyla anlatan görevini yazar kendi üstlenmektedir. *Mimesis* ile tam tersi kişilerin yaşamı, olaylardaki eylem ve sözleri anlatılmamaktadır. Öykü kişilerin kendi söz ve edimleri yoluyla alıcıya direkt iletilmektedir. Bu biçimde bir anlatıda anlatıcı anlatının içinde eriyip bütüncül bir ögeye

⁸ M. Jahn (2015). *Anlatıbilim Anlatı Teorisi El Kitabı*. (B. Dervişcemaloğlu, Çev.) İstanbul: Dergah Yayınları, 49.

⁹ S. Rimmon-Kenan (2002). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Routledge, 107.

dönüşmüştür. İki terim arasındaki ayrım olayları alıcıya iletme aşamasında ortaya çıkmaktadır.



Şekil 3.2.1. *Mimesis – Diegesis*¹⁰

Başlangıçta kavram olarak *mimesis* tiyatroya temel oluştururken *diegesis* daha çok yazılı disiplinlerin çıkış noktası olmuştur. Bu karşıtlığın başlangıç noktası olarak Platon’un Devlet eserinin üçüncü kitabındaki tiyatro ve anlatı konularındaki görüşlerine değinilecektir. Ardından Aristoteles’in Poetika adlı kitabında şiir sanatını ön planda tutarak tartıştığı bu karşıtlık fikrinden bahsedilecektir.

Platon varlığı idealar dünyası üzerinden açıklamaktadır. Ona göre varlığın gerçekliğini oluşturan idea kavramı evrenin temelini oluşturmaktadır. İnsan idealar dünyasını algılayamaz, dolayısıyla kendi yaşam düzlemindeki yansımalarıyla yetinir. İnsanın algıladığı bu gerçeklik idea gerçekliğinin bir kopyası olarak dünyada vardır. Platon sanat yapıtını şöyle tanımlar; eğer bir nesne varoluşsal açıdan kendi kopyasını yansıtıyorsa, sanat yapıtı da onun bir kopyası olarak var olacaktır. Yani bir ressam zanaat vasıtasıyla vücut bulan bir nesneyi resmederken aslında idealar dünyası açısından iki kez kopya edilmiş halini ortaya koyacaktır. Bu durum onu tanrısal gerçeklikten uzaklaştırmaktadır. Oysa sanat tanrısal bir esin ile ortaya çıkmalıdır.¹¹

Öyleyse her şeyi ustaca taklit etmesini bilen bir adam, gelip de şiirlerini halkın önünde söylemek isterse, bu eşsiz, şairin önünde saygıyla eğilir, deriz ki: Bizim ülkemizde senin gibi insanlar yok, olması da yasak. Bize daha ağırbaşlı bir şair gerek, deriz. O kadar hoş olmasın,

¹⁰ B. Dervişcemaloğlu, a.g.k., 2016, 66-67.

¹¹ S. Şener (2003). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 18-24.

zarar yok, ama işe yarar masallar söylesin, yalnız iyi adamın taklitçisi olsun, onun davranışlarını anlatsın, askerlerimizin eğitiminde uygulanan kanunlara uysun sözleri.¹²

Platon, insanın sanatı mimetik bir yolla gerçekleştirmesini akıldan uzak ve faydasız görmektedir. Ancak sanatın güzelini ve ahlaklı olanını heyecanların yolundan ayırılıp tanrısal olan bilginin öğretiminde kullanılması açısından doğru bulmaktadır. *Mimesis* kavramını böylece neredeyse reddetmektedir.

Jean Pierre Vernant'a göre Platon'un *mimesis* kelimesini kullanması tesadüf değildir. Antik Yunan sanatının tarihini tanınabilir biçimde ortaya çıkarmıştır. Platon'un bugünden bakıldığında arkeolojik bir buluntu olarak görülecek yorumu o döneme değin yapılan arkaik tanrı heykellerinin gerçeğin illüzyonunu ortaya koyduğu, gerçek tanrısallığı açığa çıkaracak yeterlilikte olmadığı fikridir. J. P. Vernant, Platon'un sanat hakkında yeni bir görünüm ortaya çıkardığını ifade etmektedir. *Mimesis* Batı kültüründeki "ilk taklit teorisi" olarak adlandırılabilir düşüncedir. Bununla birlikte Platon tarafsız yaklaşmadığı için onun imge algısını gerçeğin ötesine taşıması şeylerin yerine değil, onların kendini aslından farklı bir biçimde yansıtmaya sebep olmuş, sanatı gerçek olmaktan çıkarıp sadece görünüm olarak tanımlamıştır.¹³

Platon "Devlet" adlı eserinde sanat yapıtını tartışırken yazarın olay ve durumları anlatım biçimini eleştirmiş, çalışmanın üzerinde odaklanacağı *mimesis* (taklit) ve *diegesis* (anlatma) ayrımını net biçimde ortaya koymuştur. İlk kez Platon tarafından yapılan sanat yapıtının iletiminin tartışmasını B. Dervişcemaloğlu "Temsil Teorisi"¹⁴ olarak adlandırmıştır. Bu tanımlama kendi içinde *mimesis-diegesis* karşıtlığını barındırmaktadır. Platon aynı eserde bütünlüklü bir biçimde olmasa da hikâyelemenin biçimlerini tarif etmektedir; "Şöyle anlatırsam daha iyi anlarsın belki: Şairler, masalcılar; olmuş olan, ya da olacak bir şeyi anlatırlar değil mi? Anlattıklarını ya doğrudan doğruya ya taklit yoluyla

¹² Platon (2010). *Devlet*. (Çev: S. Eyüboğlu, M. Cimcoz), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 89.

¹³ J.P. Vernant (1991). *Mortals and Immortals*. NJ: Princeton University Press'den aktaran M. Potolsky (2006). *Mimesis*. New York : Routledge, 15-18.

¹⁴ B. Dervişcemaloğlu, a.g.k., 2016, 66.

ya da her iki türlü anlatmazlar mı?”.¹⁵ Bahsettiği üçlü teori diğer sanat dalları dışında yazın için biçimsel bir bakış ortaya koymaktadır. Anlatıcı olan şair ya da masalcıyı anlattığı şeyin kendi değil, anlatma biçimi açısından değerlendirmiştir;

Birincisi Platon’nun söylediği biçimde; “Parçayı şair kendi ağzından anlatır. Bir başkasının konuştuğu sanısını uyandırmak istemez bizde”.¹⁶ Ozan diegetik yaklaşımla sözleri birinci kişi olarak söyler. Burada aynı bir romanda olduğu gibi olayları anlatan kişi olarak ozan hikâyeyi kendi sesinden aktarmaktadır. Böylelikle neredeyse sinematik evrende olduğu gibi tek bir gözün bakışı ve sesiyle alıcının anlattığı hikâyenin bir parçası haline dönüşmesini sağlar. Anadolu’da yıllar boyu dede ve ninelerin anlattığı masallardaki gibi. Biz onun sesinden tüm olan biteni yine onun bakışından duyarız. Ancak biliriz ki hikâyenin içinde anlatan kişinin kendi yoktur. O dışarıdan bize masalı aktarır; “Şair bize başkalarının söylediği sözleri, bu sözlerin nerede, nasıl söylendiğini anlattığı zaman, yaptığı iş bir anlatmadır sadece”.¹⁷ Alıcıya anlatacağı hikâyeyi başkalarını taklit etmeden, olayın yönünü, kişilerin anlatı evreninde yapıp ettiklerini direkt aktarım yoluyla vermektedir. Platon’a göre en çok lirik şiirler bu biçimde karşımıza çıkmaktadır.

İkincisi; “Ama şair bu sözleri söylerken, kendisi değil, bir başkasıymış gibi davranırsa, nedir o zaman yaptığı şey? Bir başkasının yerine geçmek, sözünü bir başkasının kişiliğine, elinden geldiği kadar uydurmak değil mi?”.¹⁸ Platon’un bu cümleleri mimetik biçimi göstermekle birlikte şair tragedya ve komedyaların anlatım biçimine yaklaşmaktadır. Karakterlerin yerine geçip onlarmış gibi ve onların adına konuşmaktadır. Ona göre bu taklidi ses ve davranışını benzetmeye çalışarak yapmaktadır.¹⁹ Şairler hikâyeyi bu yolla alıcının zihninde canlandırmaktadır.

¹⁵ Platon, a.g.k., 2010, 83.

¹⁶ Platon, a.g.k., 2010, 83.

¹⁷ Platon, a.g.k., 2010, 83.

¹⁸ Platon, a.g.k., 2010, 83.

¹⁹ Platon “Devlet” adlı eserinde; başta anlatıcının şair ya da masalcı gibi sözlü aktaran kişinin biçimsel yönünü açıkladığını ancak mimetik versiyonu anlatırken karakterin yerine konuşmanın onu ses ve davranış olarak taklit yoluyla olduğunu söylemektedir. Buna rağmen verdiği örnek Homeros sınırlılığında olduğu için yazılı biçimi kastettiği anlaşılmaktadır.

Üçüncü ise *diegesis* ve *mimesis* karışımından oluşan karma bir biçimdir; “Her iki çeşidin de bir araya geldiği olur, destanlarda ve başka şiirlerde olduğu gibi”.²⁰ Epik şiiri örnek verdiği bu versiyonda ise ozan anlatı bölümlerini üstlenir; hikâyenin kanavasını çizer, karakterlerin eylemlerini tarif eder ve olaylara bakış kazandırır. Aralarda karakterlerin konuşmalarını tragedyada olduğu gibi onların dilinden söylemektedir. Böylelikle üçlü teorisinin sonuncusu bütünleşik bir yapıyı ortaya koymaktadır.

Platon söz evreninde bahsettiği özellikler bakımından anlatıcıyı üç aşamada da hikâyenin merkezinde konumlandırmaktadır. Ona göre anlatıcı şahit olsun ya da olmasın bir olayı anlatırken sadece kendi hayal gücünü kullanmaktadır. İster diegetik açıdan sadece anlatsın ister mimetik açıdan söylesin ister her ikisini de kullansın, ozan alıcı olana (okuyucu, dinleyici, izleyici) hikâyeyi kendi süzgecinden geçirerek aktarmaktadır. Platon hikâyecinin idea kavramı dolayısıyla taklitçi yanını vurgularken bunu kastetmektedir. Homeros’un “İlyada” eserini örnekleyerek düşüncesini temellendirirken de tragedya ve komedyayı ayrı tutmaktadır. Çünkü ona göre epos mimetik olandan ayrılmaktadır. Zaten ozan da temsil teorisine göre mimetik olanı kullandığında ozanlığından çıkmaktadır. Platon şairin diegetik yapının dışına çıkmasını istememektedir. “Bir insanın, aynı zamanda hem şair hem de oyuncu olmayacağını da söyleyebiliriz”.²¹ O zaman şair tragedya ya da komedyaya oyuncusundan farksız olur. Oysa her ikisinin de işi farklıdır. Bunun yanında zaten idealar dünyası açısından da *diegesis*- *mimesis* karşılaşmasında *diegesis* üstün görmektedir. Bu konudaki radikal görüşü her bireyin sadece bir şeyi diegetik açıdan taklit edebileceğidir. Daha sonra anlatıbilimin de temelini oluşturacak olan diegetik söylem Platon’un düşleminde ancak ve ancak devlet ve erdem için yapılmalıdır düşüncesiyle sabittir.

Yörükhan Ünal, sinema ve dramatik yapıyı karşılaştırdığı “Diegesis ve Mimesis” başlıklı makalesinde Platon’un üçlü teorisinden yola çıkarak anlatıyı diegetik ve dramatik açıdan ikiye ayırmaktadır. Burada anlatıcının kendini nasıl konumlandığını araştırırken “Ne oldu?” ve “Nasıl oldu?” sorularına yanıt aramaktadır. Ona göre anlatıcının olayı diegetik anlatımla aktardığında sadece “Ne oldu?” sorusuna yanıt

²⁰ Platon, a.g.k., 2010, 85.

²¹ Platon, a.g.k., 2010, 86.

alınabilmektedir. Olaylar birbiri ardına bağılı biçimde ilerlese de ancak olayın gerçekleşmesi durumuna cevap alınabilmektedir. Nasıl gerçekleştiğine dair bilgi anlatıcının görevi değildir. Y. Ünal, Platon'un üçlü teorisinde belirttiği taklit yolu ile anlatımı ise dramatik açıdan incelemektedir. Yine destan ana malzemesi olsa da yolu tragedyaya ve komedyaya çıkarmaktadır. Bu noktada Aristoteles'in *mimesis* tanımına yaklaşıp da burada "Nasıl oldu?" sorusuna yanıt ararken anlatıcının varlığından söz etmek mümkün değildir. Onun yerine ozan olayları gerçekleştiren kişileri taklit ederken gözden kaybolmaktadır. Biz "Nasıl oldu?" sorusuna kişilerin olay içindeki tutumlarına bakarak cevap vermekteyiz. Ünal, alıcıyı olay anına taşıyacak zamansallığı ve Platon'un teorisindeki anlatının hikâye içinde gidip gelmeleri anlatıcı-alıcı ilişkisi içinde değerlendirmektedir.²²

Platon anlatı kavramını Aristo gibi yapısalcı bir konuma getirmemiştir. O anlatıyı kendi temsil teorisi üzerinden açıklarken yazarın/ozanın üretimine içkin değil hangi biçimde yaptığını tartışmaktadır. Ancak kendinden yüzyıllar sonra anlatıbilimin kurucularından olan Gerard Genette "Anlatının Söylemi" adlı eserinde *diegesis* kavramını dil, zaman, kip, anlatı durumları gibi başlıklar altında incelemiştir. Eserinde mimetik olanın tiyatrodan ödünç alınmış bir terim olduğundan, saf anlatının diegetik açıdan irdelenebileceğinden bahsetmektedir. Taklit (*mimesis*) tiyatronun, anlatı (*diegesis*) dilin işidir düşüncesinden yola çıkmış, Platon'un üçlü kuramındaki taklit ve taklit anlatı birlikteliğini yani mimetik olanı diegetik olandan ayrı tutmuştur. Genette'ye göre üçüncü karma teoriyi de taklidin arasına giren kısa bir açıklama gibi görüp onu da mimetik olana dahil etmektedir. Dolayısıyla Platon'un teorisini sadeleştirmiş ve anlatı sorununu iki aşamada ele almıştır.²³ Aristoteles de "Poetika" adlı eserinde *mimesis* kavramı üzerinden hareket etmiştir. Ancak bir farkla, Aristo mimesisi düşüncesinin temeline konumlandırmıştır. Platon'dan farklı olarak taklidi üretim açısından olumlu olarak kabul etmiştir.

²² Y. Ünal (2002). *Diegesis ve Mimesis; Dramatik Anlatımın Yanılsamacı Niteliği ve "High Noon" Filminin İncelenmesi*. İzmir: Sinemasal, 28-36.

²³ G. Genette (2020). *Anlatının Söylemi Yöntem Hakkında Bir Deneme* (Çev. F. B. Aydar). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 158-162.

Şiir sanatı genel olarak varlığını, insan doğasında temellenen iki temel nedene borçlu gibi görünüyor. Bunlardan birisi taklit içtepisi olup, insanlarda doğuştan vardır; insanlar, bütün öteki yaratıklardan özellikle taklit etmeye olağanüstü yetili olmalarıyla ayrılır ve ilk bilgilerini de taklit yoluyla elde ederler. İkincisi, bütün taklit ürünleri karşısında duyulan hoşlanmadır ki, bu, insan için karakteristiktir.²⁴

Aristo bu doğuştan gelen içgüdüğü ustasının aksine evrensel bir tutumla değerlendirmiştir. Öyle ki “Poetika” adlı eseri bu düşünce üzerine inşa edilmiştir. Platon’un attettiği olumsuz fikirleri temizlemiş, yeni bir sanat görüşü yapılandırmıştır.²⁵ Daha sonra inşa ettiği yeni bakışıyla kendinden yüzyıllar sonra G. Genette’nin diegesisi açıklarken kiplere ayırdığı gibi taklit ve taklit edilme araçları açısından farklı kategorilerde incelemektedir.

Aristoteles *Mimesis-diegesis* tartışmasında diegesisi mimesisin bir alt ögesi olarak kabul etmektedir. İnsanın diyalektik tarafını iyi - kötü karşıtlığına bağlamaktadır. Ve sanat da iyi - kötü karşıtlığının bir yansıması olarak kendini var etmektedir. Platon’un aksine sanatı devletçi ve eğitici olmak dışında gerçeğin yansıtıldığı bir düzlem olarak adlandırmaktadır. Aristoteles Poetika’da özellikle şiir sanatına odaklanmış, tragedya ve komedyaya gibi türlerin Platon’nun görüşünün tersine zararlı olmayacağından bahsetmiştir. İdea teorisinin aksine o insanın hayal gücünün olumlu etkisine inanmıştır. Sanatın (tragedya) katharsis yoluyla iyileştirici bir yönü olduğunu savunmuştur.²⁶

“O halde epos, tragedya, komedyaya, dithrambos şiiri ile flüt, kitara sanatlarının büyük bir kısmı, bütün bunlar genel olarak taklittir (*mimesis*)”.²⁷ Aristoteles sanatın temelini taklit (*mimesis*) olduğunu söylemekte, mimetik olanı eylemle bütünleştirmektedir. Ona göre iyi ya da kötü olanın eylemleri taklit edilerek şiir ortaya çıkmaktadır. Hatta tragedya ortalamadan daha iyi karakterleri taklit ederken, komedyanın ortalamadan daha kötüleri taklit ettiğini ifade etmektedir. Taklit etmenin (*mimesis*) ayrıntılarını açıklarken başka bir özelliğine değinmekte, ozanın taklidi öyküleme yoluyla yaptığını ifade etmektedir. Aristoteles Platon’nun hikâyelemeyi diegetik açıdan üç

²⁴ Aristoteles, a.g.k. 2004, 16.

²⁵ C. Özcan (2018). *Çağdaş Tiyatroda Anlatı*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 11.

²⁶ Aristoteles, a.g.k. 2004, 11-17.

²⁷ Aristoteles, a.g.k., 2004, 11-13.

bölüme ayırmasının karşıtı olan bir yaklaşım öne sürmüştür. Aristo'nun teorisi de üçlü biçimde karşımıza çıkmaktadır;

Birincisi ozan, hikâyeyi baştan sona kendi anlatır; “Kendisi üzerine başka hiçbir rol almadan doğrudan doğruya yine kendi adına yürütölür”.²⁸ Alıcı (okuyucu/seyirci) hikâyeyi tek bir ağızdan ve ozanın düş dünyasının yansıması olarak alımlar. Ozan aralarda kişilerin yaptıkları eylemleri ve söyledikleri sözleri üçüncü kişi gözünden aktarmaktadır. Alıcı bu çeşit bir anlatı deneyiminden hikâyenin tümüyle birlikte, yer alan kişilerle hiçbir bağ kuramadan hikâye deneyiminden ayrılmaktadır.

İkincisi, Platon'nun bakışında olduğı gibi şair tüm karakterleri iyi ya da kötü özellikleri bağlamında taklit etmektedir; “Öte yandan da taklit edilen bütün kişileri etkinlik ve eylem içinde gösterme yoluyla olur”.²⁹ Mimetik eylemi merkeze alan bu tarz eserler genellikle tragedyalar ve komedyalarda karşımıza çıkmaktadır. Şairin bu biçimdeki bir aktarımda alıcının olay kişileri ile bağ kurarak, hikâyenin içinde onlara tanık olarak kendini var etmesi sağlanmaktadır. Daha önce ikisinin de taklit tarzı açısından neleri konu aldıklarını Poetika'dan referansla aktarmıştık. Dolayısı ile şair tüm bu özellikleri kendini ortaya çıkarmadan kullanarak sadece diyalog odağında eserini yaratmaktadır.

“Homeros'un yapmış olduğı gibi bir başka kişi adına...”.³⁰ Üçüncü olarak Aristo'nun burada kastettiğı Platon'nun örneğinde olduğı gibi; ozanın hikâyeyi anlatırken olayların çerçevesini kendi ağzından çizip, diyalog bölümlerini karakterlermiş gibi onların özellikleri ölçüsünde taklide başvurarak anlatması olarak anlaşılmaktadır. Bu biçimdeki bir aktarım tez çalışmasının sonraki bölümlerde değinilecek epik anlatıma önemli bir örnek oluşturmaktadır. Alıcı karakterlerin kendi özellikleri temelinde konuştukları bölümlerde onlarla bağ kurarken, anlatıcının girdiğı bölümlerde hikâyenin içinden çıkarak olaylara üçüncü kişinin bakışıyla dahil olmaktadır.

²⁸ Aristoteles, **a.g.k.** 2004, 14.

²⁹ Aristoteles, **a.g.k.** 2004, 14.

³⁰ Aristoteles, **a.g.k.** 2004, 14. – Yazar anlatmak istediğı iki farklı şeyi tek cümle içinde verdiğı için alıntılanırken cümle yüklemsiz kalmıştır. Bu sebeple devamı üç nokta ile belirtilmiştir.

Uluç Esen “Johann Wolfgang Von Goethe'nin Faust Adlı Oyununun Çağdaş Bir Meddah Performansı Olarak Uygulanması ve Sahnelenmesi” başlıklı sanatta yeterlik çalışmasında, Aristo'nun ozan-alıcı açısından yorumladığı bu fikre tiyatral açıdan bakarak aslında mimetik olanı dramatik biçimde oyuncu seyirci ilişkisi açısından sunmaktadır. Seyircinin alımlamasına doğrudan etkisi olan oyuncu-anlatıcının ozanda olduğu gibi kendi düş gücünün etkisini doğrudan alıcıda görmek mümkündür.

Dramatik canlandırmalarda olay örgüsü içinde devinen karakterlerin ruh halleri, tavırları, eylemleri onları oynayan oyuncuların yorumlarına bağlıdır. Seyircinin izlediği de oyuncuların ürettikleri ve icra ettikleri bu tavırların toplamıdır. Bir başka deyişle, seyirciler mimesis yani taklit ögesiyle kotarılmış olay akışını karakterleri oynayan oyuncuların bakış açısıyla seyrederekler.³¹

U. Esen'in Platon anlatısından Aristo taklidine oradan da tiyatronun temel diyalektik yapısına getirdiği bu yorum, çalışmamızda önemli bir yer tutmaktadır. Anlatıcının tiyatral açıdan sahnedeki varlığı ve seyirci ile olan ilişkisi dramatik anlatıyı var eden en önemli unsur olarak kabul edilebilir.

Taklit temelindeki bakışını şiir sanatından alarak tragedya, komedy vb. dramatik biçimleri de kapsayacak biçimde açıklayan Aristoteles, “Poetika”da aynı zamanda öyküyü anlatırken, olay örgüsü açısından bölümlerin birbirine bağlanmasının önemini vurgulamaktadır. Ona göre sadece hikâyenin anlatış biçimi değil, özünde neyi anlattığı ve bunu nasıl ortaya koyduğu da önem taşımaktadır. “Poetika”da Platon'un aksine mimesisi savunmasına rağmen, tragedyanın karakterler olmadan bile olabileceğini ancak öyküsü olmadan olamayacağından bahsetmektedir. Aristoteles'e göre; “Bundan başka, karaktere dayanmayan tragedya olabildiği halde, bir öyküsü olmayan [eyleme dayanmayan] tragedya olamaz”.³² Hatta öykünün tragedyanın tinsel açıdan temelini oluşturduğunu söylemektedir. Böylelikle kaynağı taklit olsa da anlatının (diegesis) esas olduğunu savunmaktadır.³³

³¹ U. Esen, (2017). *Johann Wolfgang Von Goethe'nin Faust Adlı Oyununun Çağdaş Bir Meddah Performansı Olarak Uygulanması ve Sahnelenmesi*. Eskişehir: Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 9.

³² Aristoteles, a.g.k. 2004, 24.

³³ Aristoteles, a.g.k. 2004, 24-25.

Aristo- Platon karşıtlığı anlatının mimetik ya da diegetik oluşunu tartışmaya ilk defa açmakla birlikte bir sanat kuramı oluşturması açısından önem arz etmektedir. Bu karşıtlığı aşağıdaki tabloda daha açık biçimde görmek mümkün olacaktır.

Platon Diegesis	Aristoteles Mimesis
Anlatma Taklit (idea) Söze Dayalı	Gösterme Taklit Eyleme Dayalı

Şekil 3.2.2. *Platon- Aristoteles Karşıtlığı*³⁴

Her iki görüş temelini taklitten alsa da taklidi alımlamaları ve taklit etme biçimleri açısından ayrıışmaktadır. Platon taklidi anlatma için bir araç olarak görürken Aristoteles taklidi anlatma için esas almaktadır. Yine Platon sözü yani öyküyü anlatırken Aristo eylemi yani olayları anlatmaktadır. Bu ayrışma anlatıbilim-tiyatro arasındaki ayrışmanın da temelini oluşturmaktadır. Anlatıbilimciler *diegesis* kavramında derinleşip alanı edebiyat ile ilişkilendirirken, oyun yazarları ve tiyatro insanları bilindiği üzere Aristoteles’i tiyatro sanatı için ilk kuramcı olarak kabul etmektedirler. Her ne kadar *diegesis- mimesis* karşıt iki görüş olarak görünse de aslında birbirini doğurmaktadır. Buradan hareketle C. Özcan bu karşıtlık hakkında “Platon için mimesis bir diegesis biçimi iken, Aristoteles için diegesis bir mimesis biçimidir”.³⁵ demiştir. Platon’nun karşısında mimesisi dramatik anlatım (*diegesis*) biçimi olarak benimseyen Aristoteles gelecekte anlatıbilim ile tiyatro sanatının ortaklaşacağı noktaya işaret etmiştir.

3.3. Anlatı -Tiyatro İlişkisi

Anlatı ile tiyatro birlikteliği kendi varoluşlarının bir gerçeği olarak ayrışmayacak biçimde birbirini içermektedir. Sözceleme edimi iki disiplinde de olmuş ya da kurgusal bir olayı aktarmak için kendi hikâyesini kaynak almaktadır. Anlatmaya koşut olarak

³⁴ Aristoteles, **a.g.k.** 2004, Platon, **a.g.k.**, 2010. “Poetika” ve “Devlet” adlı eserlerden oluşturularak tablo halinde sunulmuştur.

³⁵ C. Özcan, **a.g.k.**, 2018, 13.

“Homo Narrans” denen anlatan insanın, kendi kimliğini inşa etmek için yapıp ettiklerini pragmatik düzeyden sanatlı hale getirdiğinde karşımıza dramatik biçim kazanmış sözcelemeler çıkmaktadır. İnsanın yaşamı oyun yoluyla kavrayışı ve anlatma ihtiyacı temel alındığında bu ilişki kendi köklerini açığa vurmaktadır. Anlatının dramatik biçimi olan tiyatro da tarih boyunca kendi içinde biçimlere ayrılması yoluyla bugüne kadar gelmiştir.

Robert Pignarre “Tiyatro Tarihi” adlı eserinde eposların yüksek sesle okunan birer epik dram olduğunu öne sürmektedir. Ona göre epik dramlar kasabalarda, şehirlerde, şöenlerde vb. herkese duyurulmak için gezgin ozanlar tarafından söylenirken bir süre sonra halka direkt ulaşması için büyük tiyatroların yapılması suretiyle kostüm vb. sahne etmenlerini de içine alarak epik anlatımın zamanla sahnede tiyatroya dönüşmesini anlatı tiyatro ilişkisi açısından tarihsel bir yerden anlatmıştır.³⁶

Mimesis- diegesis bölümünde de bahsedildiği üzere Platon’un kıvılcımıyla başlayan anlatı kavramı üzerine fikirler çağdaş göstergebilimci R. Barthes tarafından her disiplinin bir anlatı içerdiği üzerine yorumlanmıştır. R. Barthes anlatı kavramını biraz daha açarak her anlatının bir metne sahip olduğunu vurgulamıştır. Sadece dil üzerinden kendini var eden edebi metinler (roman, şiir vb.) dışında diğer disiplinlerin (resim, müzik, heykel, dram sanatı vb.) sembol, eylem ve renkler yoluyla kendilerine oluşturdukları metinleri de anlatının kaynağını oluşturmaktadır.³⁷ Picasso’nun tablolarından “Guernica”’yı ele aldığımızda ilk göze çarpan siyah beyaz oluşudur. Renkleri renksizlik düzleminde kullanmayı tercih etmiştir. İkincil görünen ise gündelik hayattaki bildiğimiz insan, hayvan, eşya gibi figürlerin sadece belirli bir açıdan ve kendi varlığını yeniden mimleyecek birer sembolik anlam kazanmış halde kullanılmış olmasıdır. Tablonun yorumlanmasında ise ilk söylenecek şey zaman ve mekânı ortadan kaldırıp gerçek dünyaya ait figürlerin gerçeklikten bağımsız bir kosmos yarattığıdır. Buradan hareketle Picasso’nun olayın ön plana çıkmasını istediği yorumuna kolayca varılabilmektedir. Üzerine herhangi bir okuma yapmadan safça bakıldığında görülebilecek olan bu çıkarımların üstüne gerçek bir savaşın imaj yoluyla estetik bir form kazandırılarak

³⁶ R. Pignarre (1991). *Tiyatro Tarihi*. (Çev:P. Kür) İstanbul: İletişim Yayınları,13-14.

³⁷ R. Barthes (1993). *Göstergebiliimsel Serüven*. (Çev: S. Rifat, & M. Rifat) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 23-24.

anlatıldığı rahatça anlaşılabilir. Sonra hikâyesi yazılabilmektedir; acının evrenselliği ve her düzlemde ve her canlı için savaşın yıkıcılığı açıkça metin oluşturmaktadır. R. Barthes'ın kastettiği “metne sahip olma” aslında görünenin altında olan gerçekliği oluşturan alt metin olarak da alınabilir. Anlatı çok evrenli yapısına bu biçimde kavuşmaktadır. R. Barthes'ın yaklaşımından ilhamla tiyatronun da dramatik eylemlerden yola çıkarak doğan metni yine anlatı için kullandığını varsaydığımızda tiyatronun tek başına bir anlatı disiplini olduğu söylenebilir. Ö. Nutku'nun “Meddah ve Meddah Hikâyeleri” adlı eserinde bahsettiği üzere, ilkel kabilelerden beri var olan hikâye anlatma eyleminin taklitle iç içe oluşu, anlatım olanaklarını kullanılmasını mimus yoluyla sağlamaktadır. Hikâye anlatımının aynı zamanda dramatik bir disiplin olduğunu söyleyen Nutku'nun oyuncunun aynı zaman da bir anlatıcı olduğunu savunduğu düşüncesi bu var sayımı desteklemektedir.³⁸ O zaman anlatı ve tiyatronun ortak noktaları -yazılı ya da yazısız- metin aracılığıyla edimlerini gerçekleştirmeleridir denilebilir.

İki disiplini karşılaştırırken anlatı metninin dramatik metin ile ortaklaştıkları ve ayrıldıkları yönleri vurgulamak doğru olacaktır. A. A. Berger'e göre anlatılar kimin başından geçerse geçsin ya da kime anlatılırsa anlatılsın bir dizi olay etrafında gerçekleşmektedir. Bu olaylar mutlaka bir zaman dilimi içinde ve bir düzlemde varlığını sürdürmektedir.³⁹

Anlatının içinde nasıl büyük bir değiş tokuş işlevi (bir gönderen ile bir yararlanan arasında bölüştürülmüş) varsa, buna benzer biçimde, anlatı da nesne olarak, bir bildirimin söz konusu olduğu yerdir: Anlatının bir göndereni bir de gönderileni vardır. Bilindiği gibi dilsel bildirimde ben ve sen kesinlikle birbirini varsayar; aynı biçimde, anlatıcısız ve dinleyicisiz (ya da okursuz) anlatı olamaz. Gerçekte, sorun anlatıcının güdülerini ya da anlatmanın okur üstündeki etkilerini incelemek değil, anlatıcı ile okurun anlatı süresince anlam kazandığı kodu betimlemektir.⁴⁰

Tzvetan Todorov'un “Anlatı Türünde Yapısal Analiz” adlı çalışmasına göre bir anlatıyı yapısal biçimde incelerken onu formüle etmek, bilimsel açıdan incelemek olarak adlandırılrsa da bu dışarıdan bakış sadece bir “Poetika” ortaya koymaktadır. İkinci bir

³⁸ Ö. Nutku, (1979). *Meddah ve Meddah Hikâyeleri*, Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları, 1.

³⁹ A. A. Berger, **a.g.k.**, 1997, 5-7.

⁴⁰ R. Barthes, **a.g.k.**, 1993. 102-103.

boyutu olan incelemenin içselliği yani olaylar ve onun nasıl aktarıldığı bahsi, bir anlatı ile alıcısı arasındaki bağın kuruluş biçimini en doğru açıdan açıklamaktadır.⁴¹ Böyle bir bakış tiyatronun iki temel unsuru olan oyuncu- seyirci ilişkisiyle aynı yerden inşa edilen ve anlatı- tiyatro birlikteliğinin en çok ortaklaştığı yer olarak karşımıza çıkmaktadır. T. Todorov'un sözleri bizi Umberto Eco'nun anlatıdaki okur ile öykü arasındaki ilişkiye götürmektedir.

U. Eco "Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti" adlı eserinde, herhangi bir masalda anlatılan karakterin bile değişebileceğinden, okurun masallar üstü bir varlığı olduğundan söz etmektedir; "Ancak okur her zaman vardır. Yalnızca öykü anlatmanın oluşturucu ögesi olarak değil, öykülerin oluşturucu ögesi olarak".⁴² Böylece U. Eco okuru konumlandığı yer itibarıyla anlatının nasıl ve hangi çerçevede ortaya çıktığını, okur ile anlatan (yazar) arasındaki bağ doğrultusunda anlatıyı tanımlayabileceğimizden bahsetmektedir. U. Eco bu fikrini daha da ileri götürüp "Örnek- Ampirik Okur" ve "Örnek Yazar" kavramlarını ortaya atmaktadır. Ona göre örnek okur; anlatılanı olduğu gibi alımlayan başka yönlere gitme ihtiyacı duymayan okur için kullandığı terimdir. Ampirik okur terimini ise metni her yönüyle ele alan, çok farklı pencerelerden bakarak kıraat eden olarak kullanmaktadır. Örnek yazarı da karşılıklarına koyarken çok yönlü tasarımı bulan, okuru yönlendiren bir öge olarak tanımlamaktadır.⁴³ Böylelikle iki ögenin çizdiği çerçeve ikili çalışmadan ortaya çıkmaktadır.

U. Eco'nun teorik düzlemde anlatının ortaya konuş biçimini yazar-okuyucu üzerinden tarif etmesi oyuncu – seyirci ilişkisi bağlamına anlatı dünyası üzerinden önemli bir örnek oluşturmaktadır. Anlatı- tiyatro ortaklaşmasına en önemli unsur olan ileten-ileti-alıcı ilişkisi açısından bakıldığında, U. Eco'nun yazar- okur arasında kurduğu mesafe önemli görünmektedir. İletenin (yazar) digetik biçimde kendi kimliğinden çıkıp sadece iletici (anlatıcı) pozisyonuna dönüştüğü yer ile alıcının, (örnek okur ya da ampirik okur) iletiyi aldığı yerden kurulan illüzyon tıpkı dramatik olanın seyirci ile oyuncu arasında kurduğu ilişkiye karşılık gelmektedir. Dramatik yapıda oyuncu kendi beninden ayrılıp

⁴¹ T. Todorov (1977). *Anlatı Türünde Yapısal Analiz*. (Çev: B. Aksoy) Birikim, 28-29, 87-92.

⁴² U. Eco (1994). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. (Çev: K. Atakay) Can, 7.

⁴³ U. Eco, **a.g.k.**, 1994,15.

anlattığı “hikâyedeki ben”e dönüşmektedir. Seyirciyle kurduğu ilişkide iletiyi (öykü) doğrudan anlatmasına rağmen seyircinin oyuncuyu “hikâyedeki ben” olarak kabul etmesi kurdukları ilişki açısından digetik anlatıma örnek teşkil etmektedir. G. Genette de bu durumu anlatı dünyası açısından benzer biçimde ifade etmektedir. Anlatıyı “Bir hadise ya da hadiselerin bir araya geldiği durumu anlatmak için sözlü ya da yazılı biçimde aktarma biçiminde tarif edilebilir” şeklinde tanımlamaktadır. Ve eklemektedir; “Anlatı naklettiği hikâyeyle ilişkisi içinde anlatı olarak yaşar; söylem ise onu dile getiren anlatılama ile ilişkisi içinde söylem olarak yaşar”.⁴⁴ U. Eco “Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti”de bahsettiği “Foucault Sarkacı” romanını okuyan arkadaşının kendi aile hikâyesinin U. Eco tarafından yazıldığını düşünmesi aynı doğrultuda bir örnek olarak kabul edebilir.⁴⁵

C. Özcan çalışmaya konu olan ilişkiyi kurarken dramatik – digetik karşılaştırmadan faydalanmaktadır. “Çağdaş Tiyatroda Anlatı” adlı kitabında oyuncunun fenomenal bedeninden ayrılıp sahne gerçekliğindeki ben yani “semiyotik ben”e dönüşümünün doğrudan seyirci ile kurulduğunu öne sürmektedir. C. Özcan’ın kurduğu bağlam oyuncu-seyirci arasındaki ilişkinin anlatı evreninden nasıl görüldüğüne dair iyi bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Dramatik temsilin en önemli unsuru olan bu illüzyon Stanislavski’nin dördüncü duvar fikriyle perçinlenmiş olsa da sahnede olanın alıcıya ulaşmasının önünde bir engel değil tam tersi itici bir güç oluşturmaktadır. Buradan hareketle diğer disiplinlerle ortaklaştığı su götürmeyen bir gerçek olan hikâye anlatmanın dramatik yapının da temelini oluşturduğu göz önüne alındığında, hikâyeyi anlatanın (oyuncu-anlatıcı) anlatı sırasında anlatıcı ben ile anlatılanın içindeki ben arasındaki değişim (Platoncu) digetik bir durum oluşturmaktadır. Tiyatronun araçları açısından bu durumun seyirciyle kurulan ilişkiyi -mış gibilikten gerçek bir ilişki noktasına taşıdığı söylenebilir.⁴⁶

⁴⁴ G. Genette, a.g.k., 2020, 15-17.

⁴⁵ U. Eco, a.g.k., 1994,15.

⁴⁶ C. Özcan, a.g.k., 2018, 28-33.

3.3.1. Anlatısal bildirişim

Bir bildirişim biçimi olan anlatının işteş hali ancak bir gönderen ve bir alıcı vasıtasıyla oluşmaktadır. İki öge olmadan anlatı oluşmayacağı gibi, anlatıcı ve alıcı (okur-izleyici-dinleyici vb.) olmadan da kendini var edemez. Bize hep bir ilişkiyi tanımlayan anlatısal bildirişim kendi içinde düzeylere ayrılmaktadır. Bildirişim modellerini çalışmalarına konu eden iki yazardan ilki; Tahsin Yücel “Anlatı Yerlemleri” adlı eserinde anlatıyı üç düzeyde incelemiştir; anlatı, öyküleme ve öykü olarak ayırmış ve bu ayrıma anlatı katmanları adını vermiştir.⁴⁷ T. Yücel kuramsal yaklaşımıyla anlatıyı salt edebiyat dünyası üzerinden incelemektedir. M. Jahn’ın ise “Anlatıbilim, Anlatı Teorisi El Kitabı” adlı eserinde sunduğu disiplinlerarası bildirişim modeli tiyatroya da uyarlanabilir bir teori olduğu için çalışmada Jahn’ın modeli üzerinden anlatının yapısı incelenecektir. Anlatının kuruluşu incelendikten sonra anlatının kuruluşunun temel unsurları olan zaman-mekâna odaklanılacaktır. M. Jahn bildirişimsel ilişkiyi incelerken “Çin Kutuları”ndan faydalanmıştır. Bildirişim ona göre üç düzeyde gerçekleşmektedir:



Şekil 3.3.1.1. Anlatısal Bildirişim “Çin Kutuları” Modeli⁴⁸

- 1- Kurguya dahil olmayan haliyle yazar ve okur arasında; hikâyenin içeriğinde olmayan bu anlatı düzeyinde okur yazar tarafından sunulan öyküyü direkt alımlar, anlatının kendi dışında bir dinamik bildirişimin bu düzeyinde söz konusu olamaz.

⁴⁷ T. Yücel (2019). *Anlatı Yerlemleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 15.

⁴⁸ M. Jahn, a.g.k., 2015-15

2- Kurgunun getirdiği ölçüde anlatıcı ve dinleyici arasında; anlatıcı hikâyenin içinde var olan dış ses ya da karakter-ler olabilmektedir. İletinin öykünün alıcısı (dinleyici, izleyici) tarafından doğrudan alınılması ile kurulmaktadır. Burada birinci bildirişim modelindeki okuyucu isimli ögenin düş dünyası yoluyla hikâyeyi yeniden anlamlandırması halinden söz edilmektedir.

3- Bildirişim, eylemeye dayalı biçimde hikâyenin karakterleri arasında gerçekleşmektedir; bildirişimin en derinde kurulan hali olarak kabul edilebilir. Bahsedilen üçüncü katman hikâyenin içindeki karakterlerin kendi içinde eylemleri aracılığıyla kurdukları ilişkiyi göstermektedir. Karakterler arasındaki alma- verme (eylemden doğan etkileşim) durumu gerçek alıcının buna tanık olmasıyla sonuçlanır. Bu bilgiden hareketle karakterler arası düzeyin aslında anlatının nesnesi olarak iletinin kendisi haline geldiği söylenebilir.⁴⁹

Bakışımızı birinci düzeyin odağından bildirişimin içine doğru çevirdiğimizde diğer düzeylerin yazar tarafından kurulduğu açık şekilde görünmektedir. İlk düzeyden farklı olarak diğer düzeyler dolaylı bir işteşlik içermektedir. Yazarın kurgusu, verdiği mesaj ve alıcının aldığı arasında doğrudan bir ilişki görülmektedir. Dolayısıyla yazar bu ilişkinin dümenini taşımaktadır.

3.3.2. Kronotop kavramı: Anlatıda zaman - mekân

Anlatı- tiyatro ilişkisini kurarken birbirine içkin en işlevsel tarafları hiç kuşkusuz onları oluşturan temel öğelerdir. Bir anlatının oluşması için Aristo'nun mirası olan üç temel şey gereklidir; zaman, uzam ve olay bütünlüğü. Beliz Güçbilmez'in "Zaman, Zemin, Zuhur" adlı kitabında yine "zaman, zemin, zuhur"⁵⁰ diye tanımladığı, T. Yücel'in "kişi, süre, uzam"⁵¹ diye adlandırdığı bu temel üçlüyü Mihail Bakhtin, Einstein'nin

⁴⁹ Üç maddenin tamamı Şekil 3.3.1.1.'den yorumlanarak yazılmıştır.

⁵⁰ B. Güçbilmez (2016). *Zaman Zemin Zuhur*. Ankara: Dost Yayınevi, 19-20.

⁵¹ T. Yücel, *a.g.k.*, 2019,15.

“Görelilik Kuramı”⁵² ndan yola çıkarak *kronotop* (zaman-uzam) olarak sunmuştur.⁵³ Bu noktada en önemli ayrım Bakhtin’in bu temel kavramı dil düzeyinden alıp anlatı düzeyine taşımasıdır. *Kronotop* hikâyenin içindeki zamana ya da mekâna dayalı değişimleri ya da geçişleri, anlatının kurgulanması aşamasında yöntemsel açıdan formüle ederek pratik hale getirmektedir. Bu nedenle çalışma kapsamında anlatı kronotoplar üzerinden incelenecektir.

Çağdaş anlatı dünyasının yapı taşı haline gelen *kronotop* evreni zaman- uzam birliğinden oluşmaktadır. Üçüncü öge olan olay gizli özne olarak kendini var etmektedir. *Kronotop* kavramının her ne kadar zaman ve uzamı temsil ettiği kabul edilse de hikâyeye konu olan asıl zaman ve mekânın anlam açısından üstünde bir varlığa sahiptir. İkisi ayrılmaz bir bütün olarak kabul edilmekte ve birbirini var etmektedir.⁵⁴ Nasıl biçim ve içerik birbirinden ayrı düşünülemezse birbirini var eden bu kavramlar bütünü anlatıyı oluştururken anlatıcı ve anlatılan nesne (öykü) arasındaki bağı sıkı sıkıya korumaktadır. *Kronotop*’un anlatının alıcısı için görünür olmayan ancak buz dağının altı kadar derin bir varlığa sahip olduğu söylenilebilir.

Antik çağlardan beri varlığını sürdüren ve alıcısıyla doğrudan temas halinde bir tür olan epik anlatının temsil ettiği evren her zaman kronotopik evrenin dışında kalmıştır. Platon’nun mirası epik anlatılarda karakterin kendi ve vermek istediği mesaj hep ön plandadır. Buradan hareketle zaman-uzam kavramı genellikle geri planda ya da çoğunlukla ortada yoktur. Bu durum kutsal kitaplarda da benzeriyle karşılaştığımız hatta çoğu masalın da yapı itibarıyla *kronotop* evreninden çok vereceği mesajı öncelediği gerçeğini göstermektedir. Anlatıda bir öykünün zaman ve mekân kavramları

⁵² Albert Einstein 1905 yılında ışığın boşlukta yayıldığını ve sabit noktalardan bakıldığında eşit hızda görüldüğünü ortaya atmıştır. Hangi sabit iki noktada durursanız durun ve hızınız ne olursa olsun ışık hızı aynı ölçülecektir. Buna “Görelilik Kuramı” adını vermiştir. Kurama göre; bu iki noktadan, “sabit duran gözlemci” ile “hareket eden gözlemci” aynı hızı ölçüyorlarsa uzam ve zaman ölçümlerinin aynı olmaması gerekmektedir. H. Berkmen (2015). Kuantum Bilgeliği ve Tasavvuf, İstanbul: Agora Kitaplığı, s.24-25.

⁵³ M. Z. Çıraklı. (2015). *Anlatıbilim "Kuramsal Okumalar"*. Ankara: Hece Yayınları, 11-13.

⁵⁴ R. Yılmaz, (2014). *Anlatı Yoluyla Dünyanın Zihinsel Yeniden Kurulumu: "Palto", "Dönüşüm" ve "Hayvan Çiftliği" Romanlarının Alımlama Pratikleri Üzerine Bir İnceleme*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 43-44.

bulanıklaştığında neden- sonuç ilişkisi o öykünün temel malzemesi haline gelmektedir. Batı anlatısı ise insanın bugününe odaklanması açısından kurguyu kutsal metinlerin ya da destansı anlatımın aksine çoksesli bir yerden inşa etmektedir. Tam da Aristocu bir açıya konumlanan Çıraklı'nın aktardığına göre, Batı anlatısının bu mirasını Bakhtin ortaya koyduğu zaman-uzam bütünlüğünün ayrılmaz birlikteliği fikriyle sürdürmüştür.⁵⁵

Kronotop kavramının anlatılardaki değişimine bakıldığında, anlatılarda zamanın gittikçe somutlaştığı, âdeta ete kemiğe büründüğü, söylemsel olarak görünür hâle geldiği, aynı şekilde uzam/mekân (space) temsili de buna bağlı olarak değişim geçirdiği ve imgesel netlik ve kesinlik kazandığı, betimlemelerin bu manada daha da renklenip çeşitlendiği görülür.⁵⁶

M. Z. Çıraklı “Anlatıbilim; Kuramsal Okumalar” adlı kitabında M. Bakhtin'nin anlatı evreninden referansla uzam ve zamanın birlikteliğini tanımlarken gizil bir halde tanımın içine yerleşmiş olan olayı kronotopun vazgeçilmez bir ögesi olarak kabul etmektedir. Olayın bir parçasını zaman oluştururken bir parçasını uzamın ortaya çıkardığını söylemektedir. Buradan hareketle anlatıyı tartışan M. Bakhtin'in tiyatrodaki üç birlik kuralı ile benzeşen bir yerden anlatıyı kronotop kavramına taşıdığı görülmektedir.⁵⁷

Anlatıbilimsel açıdan anlatı ile alıcı arasında kurulan ilişkinin ana vasıtası dildir. Dil anlatının yerini almaktan çok onu transfer etmektedir.⁵⁸ Dolayısıyla dil aracılığıyla alımladığımız anlatının araçları dilbilgisine ait terimlerdir. Anlatı metninin zamanını dilin kurduğu çok boyutlu evren sayesinde anlarız. Anlatıdaki dil onu alımlayanı kendi dünyasına dahil ederken zaman kavramı görelilik kuramında olduğu gibi farklılaşır. Bu noktada anlatı zamanı ile uzam da birbirlerine bağlı olarak farklılaşır. Şekil 3.3.1.1.'deki anlatsal bildirişim modeli üzerinden anlamaya çalıştığımızda; anlatıda üç ayrı zaman ve mekândan bahsedilebilir. Bunlardan ilki olan şimdi, şu anda yazar/anlatıcı (*narrator*) ile okuyucu/dinleyici arasında kurulan ve buradayı (alıcının kendi başına eserle ya da anlatıcı

⁵⁵ M. Z. Çıraklı, **a.g.k.**, 2015, 11-13.

⁵⁶ M. Z. Çıraklı, **a.g.k.**, 2015, 13.

⁵⁷ M. Z. Çıraklı, **a.g.k.**, 2015, 13

⁵⁸ G. Genette, **a.g.k.**, 2020, 16.

ile bulunduğu yer) betimleyen yerdir. İkincisi anlatının (öykünün) iç zamanında ve olayın akışına bağlı olarak gerçekleştiği okuyucu/dinleyici ile paylaştıkları kurmaca evrendeki bulundukları yer/yerlerdir. Üçüncüsü ise anlatıya dahil, olayın gerçekleşmesine sebep olan karakterler ya da tiplerin bulunduğu, buna dışarıdan tanık olan okuyucu/dinleyicinin yer ve zamanı olarak söylenebilir.

Anlatılarda *kronotop* aracılığıyla kendini var eden olayların bahsedilen zaman ve uzamları görecelidir. Her anlatının kendi içinde bu zamanlar ve mekânlar arasında geçişler, gidip gelmeler, bilimkurgu gibi türlerde çapraz geçişler hatta şimdiki zamanda geçmiş bir yeri imgeleyen durumlar ortaya çıkabilmektedir. Ancak anlatılar dram sanatının genelinde görüldüğünün tersine gelecekte bile geçiyor olsa zaman olarak hep geçmiş zaman kipiyle kurulmaktadır. Ve kurgusal mekânları şimdiye ait buradadan hep uzakta yapılandırılmaktadır.⁵⁹ Böylelikle anlatıcı/ yazar alıcıyı kendi evreninden alarak kurgusal evrende büyümlü bir yolculuğa çıkarmaktadır. Olayın konusu olan kişiler ise her zaman “sen” ve “ben”den ayrı olarak “o” ve “onlar” olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü alıcı başka bir zaman ve mekânda yaşamış, yaşıyor ya da yaşanacak olan bir hikâyenin sahibi kişilere “o” gözüyle bakmak durumundadır. Bu kullanım destansı anlatılarda da çağdaş, bireyin ön planda olduğu anlatılarda da bu biçimde karşımıza çıkmaktadır.

3.3.3. Anlatısal -Dramatik bildirişim

Anlatısal bildirişime dram sanatı açısından bakıldığında da kurulan dramatik evrenin anlatı ile aynı yerden inşa edildiği rahatça görülmektedir. H. Erkek “Oyun İçinde Anlatı” adlı eserde tiyatro oyunları için “Anlatıcısı gizlenmiş anlatılardır” tanımıyla olayları ona konu olan, içinde var olan karakter ya da tipler aracılığıyla alımladığımızdan bahsetmektedir.⁶⁰ Bu açıdan dram ile anlatı, tiyatro oyunlarında bir bütün halinde tiyatronun kendi öğeleri vasıtasıyla izleyenin karşısına çıkmaktadır. Dram sanatı oyuncular ile icra edilmesinden meydana gelmektedir. Buradaki oyuncu tanımı geniş tutulmaktadır. Oyuncu kavramının içine bir kukla olabileceği gibi dramatik anlam yüklenmiş cansız herhangi bir nesne de yerleştirilebilir. Oyunlardaki anlatı düz yazı ya

⁵⁹ F. Efe (1993). *Dram Sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 20.

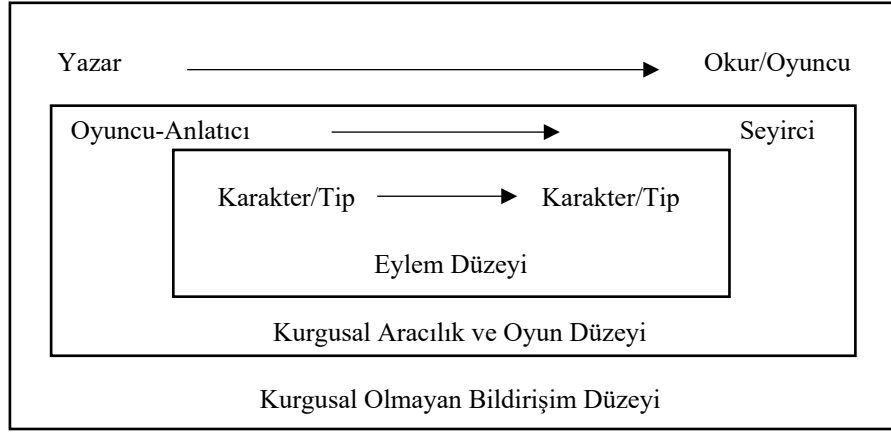
⁶⁰ H. Erkek (2001). *Oyun içinde Anlatı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 16.

da diyaloglar vasıtasıyla seyirciye aktarılmaktadır. Oyunun yapısına bağılı olarak diyaloglar arasına da serpiştirilmesi muhtemel anlatı bölümleri sadece oyuncuların diyalogları vasıtasıyla da verilebilmektedir.

Oyun ve anlatının birlikteliğı tek bir dramatik sanatın içine bu denli sığdırılabilmişken dram sanatını anlatıbilimsel açıdan yorumlamak, tiyatronun anlatı penceresinden irdelenmesine olanak sağlayacağı düşünülmektedir. Anlatıda olduğu gibi dram sanatının da bir bildirişim modelinin yanında zaman- uzam ve diğer öğeleriyle incelenebileceğı varsayılmaktadır. Dilsel düzeydeki anlatılarda olduğu gibi tiyatrodaki icra etme üzerinden kurulan anlatılar da zaman, mekân, olay ve kişileri içermek durumundadır. T. Yücel bu durumu “Uygulamada bir söylemin anlatı düzeyine erişebilmesi için, en azından belli bir yerde ve belli bir zamanda bir söyleme, düşünme ya da yapma edimiyle donatılmış bir kişiyi içermesi gerekir”.⁶¹ cümlesiyle dile getirmiştir.

Anlatma edimi tüm bileşenleriyle kendini var ederken tiyatrodaki anlatma durumuna anlatının penceresinden bakabilmenin en iyi yolunun anlatıbilimin araçlarının dönüştürülerek kullanılması olarak görülmektedir. Anlatı için kurulan bildirişim modelinin M. Jahn’ın önerdiği haliyle dram sanatı için de uygulanabilirliğı sebebiyle tiyatro, oyun, oyuncu ve izleyici kavramlarını konumlandırırken yol gösterici olacağı düşünülmektedir. Bu noktadan hareketle anlatısal oyun evreni daha açık biçimde tanımlanabilir.

⁶¹ T. Yücel, **a.g.k.**, 2019,15.



Şekil 3.3.3.1. Anlatısal-Dramatik Bildirişim “Çin Kutuları” Modeli⁶²

- 1- Yazar ve okur arasındaki ilk temas tiyatral açıdan sahne edimine ulaşmanın ilk adımı olarak sayılabilir. Bu adım yazarın kurgusal evrenine giriş için bir kapı niteliğindedir. Her oyunun bir yazarı olmayacağı gibi (metinsiz oyunlar; doğaçlama ya da performatif oyunlar kastedilmektedir.) okur kısmında oyuncunun yerine dramaturg, yönetmen ya da üretimin herhangi bir kısmında yer alan biri de yerleştirilebilir. Bu öge çalışmanın kapsamında oyuncu olarak alınacaktır. Safça kurulu bu temas oyundaki içeriğin alımlanması için önemlidir. Bu noktada zaman ve mekân kavramı anlatının kendi için kurgusal düzeye ulaşmamıştır. Oyuncunun alımlayıcı olarak var olduğu şimdisi ve buradası üzerinden gerçekleşmektedir.
- 2- Kurgusal düzeye geldiğinde artık izleyici-ler ile kurulan iletişimde izleyici kurgunun içinden anlatılanı oyunun kurgusal zamanında ve oyuncu ya da rejisör tarafından yaratılmış oyun evreninin mekânında onun bir parçası olarak alımlar. Bu aşamaya geçmeden önce oyuncu ile izleyici arasındaki şimdi ve burada tiyatrunun kendi şimdisi ve uzamsal açıdan bir kurum olarak buradasının gerçekliğinden ibarettir. Oyunun/anlatının kurduğu yeni zaman ve uzama geçiş ancak sahne etmenleri ya da oyuncunun anlatı ile kurduğu yeni evrene izleyiciyi davet etmesiyle mümkün olmaktadır.⁶³ Oyuncu ile izleyicinin oyun gerçekliğine geçtiği andan itibaren kurgusal evrende yaratılan söylem düzeyinin seyircinin duruma tanıklık etmesi hatta

⁶² M. Jahn, **a.g.k.**, 2015-15.’da verilen anlatısal bildirişim modeli dram sanatına uyarlanmıştır.

⁶³ B. Güçbilmez, **a.g.k.**, 2016, 19-20.

ortaklığıyla mümkün olduğu söylenebilir. Peter Brook “Açık Kapı” adlı eserinde tam da anlatıcı-oyuncunun bu aşamada üstlendiği görev itibarıyla çok zor bir şey başardığından söz etmektedir. “Üç bağlantı mükemmel ve eş zamanlı olarak gerçekleştirilmelidir; oyuncunun kendi iç dünyasıyla, rol arkadaşıyla ve seyirciyle olan bağlantısı”.⁶⁴

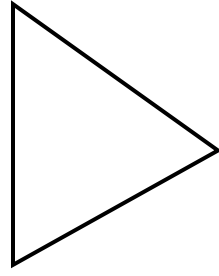
- 3- Son düzeyde P. Brook’tan yola çıkarak oyun içindeki oyuncunun, yani karakter ya da tiplerin kendi aralarındaki eylemden doğan durumu oyun zamanının içinde kurgusal olayın geçtiği uzamda izleyenin hem parçası hem de uzak açıdan tanığı olduğu durum ortaya çıkmaktadır. Artık seyirci için sadece karakterler vasıtasıyla içselleştirdiği olay gerçektir. Klasik bildirişim olarak kabul edebileceğimiz bu pencerenin rejisörün ya da oyuncunun kendi inisiyatifiyle zamanlar ve mekânlar arası gidip gelmeler, illüzyonu kırıp bu çok katmanlı kurgudan çıkıp tiyatronun şimdisine dönebilir ya da seyirciyi kendi şimdinden uzaklaştırabilir.

Tiyatroda olduğu gibi anlatının da aracılı ya da aracısız iki başat ögesinin gönderen ve alıcı yani oyuncu ve seyirci olmasından yola çıktığımızda kurulan iletişim uzam, zaman ve eylem bağıntısının sürekli olması gerektiğini bir kez daha göstermektedir. Tiyatronun anlatisallığı konusunda anlatıbilimden aldığı mirası derinleştiren Patrice Pavis “Gösterimlerin Çözümlemesi” adlı eserinde sahnenin bileşenlerini oyuncu, ses-müzik ritm, uzam-zaman-eylem ve sahnelenen metin gibi alanlara ayırmış ve uzam-zaman-eylem üçlüsünü anlatıyı var eden temel ögeler olarak saymıştır.⁶⁵

⁶⁴ P. Brook (2007). *Açık Kapı*. (Çev: M. Balay) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 31.

⁶⁵ P. Pavis (2000). *Gösterimlerin Çözümlemesi*. (Çev: Ş. Aktaş) Ankara: Dost Yayınevi, 176

Zaman: Uzam içerisinde gözle görülür biçimde kendisini belli eder.



Eylem: Belirli bir yerde ve anda somutlaşır.

Uzam: Eylemin belirli bir sürede geçtiği, geliştiği yerde konumlanır.

Şekil 3.3.3.2. Basit Üçgen Trinomu⁶⁶

P. Pavis'in Trinomu açıklarken üçgene benzetmesi yersiz değildir. Tüm uçların birbirine olan bağıntısı üç köşesi olan bir şekli var etmektedir ve elzem niteliktedir. Ona göre uzam yoksa zaman yalnız başına sadece herhangi bir şeyin zamanı (bir filmin ya da müziğin zamanı) olarak var olacaktır. Aynı şekilde zamanın varlığı ortadan kalktığında uzamdan tek başına bahsetmek de mümkün değildir; olsa olsa mimari bir düzlemde örnekleme yapıyor olarak alımlanabilir. Trinomun en önemli ögesi olan eylemin ise varlığının oluşması zaman ve uzam olmaksızın mümkün değildir. Bir eylemin gerçekleşmesi için ne zaman ve nerede sorularının sorulabilmesi şarttır. P. Pavis, M. Bakhtin'den ödünç aldığı *kronotop* kavramını *teatral kronotop* olarak dönüştürmüştür. *Teatral kronotop* roman kuramında olduğu gibi üç ögeden oluşmaktadır; zaman, uzam, eylem/bedensellik. Bu Trinom kendi içinde iki katman barındırmaktadır. Metin düzeyinde olacağı gibi performans açısından oyuncunun bedeni yani eylemi gerçekleştiği uzam ve zamana koşut olarak ilerlemektedir. P. Pavis'e göre yukarıda bildirişim modelinde de belirtildiği gibi zaman ve uzam kavramları yine eylemi ortaya koyarken hem oyuncu hem de seyirci açısından çok katmanlı biçimde vuku bulmaktadır.

Bu uzam-zaman hem somuttur (teatral uzam ve temsilin zamanı) hem de soyuttur (işlevsel alan, düşsel zamanlılık). Bu ikilinin sonuçta ortaya koyduğu eylem kimi kez fiziksel, kimi kez de düşseldir. Uzam-zaman-eylem dolayısıyla somut bir dünya ve "başka bir sahne" üzerinde olası düşsel bir dünya gibi hic et nunc [burada ve şimdi] olarak algılanır.⁶⁷

⁶⁶ P. Pavis, a.g.k., 2000, 177.

⁶⁷ P. Pavis, a.g.k., 2000, 177.

P. Pavis'in trinomunun ikinci katmanı ise yukarıda M. Jahn'ın bildirişim modelinden dönüştürülerek verilen "Anlatısal Dramatik Bildirişim Modeli"'ni destekler niteliktedir. Anlatıcı- alıcı birlikteliğinden doğan bu iletişim burada ve şimdi var olurken zamandaki görelilik esasına göre bir değişime uğramaktadır. Dolayısıyla sinemanın kendi içinde yarattığı sinematik evren gibi anlatısal bir evren ortaya çıkmakta ve alımlayan bu evreni deneyimlerken katmanlar arası yolculuk yapmaktadır. Yolculuğu sırasında anlatıcı ya da şahit olduğu olaylar ona eşlik etmektedir.



Şekil 3.3.3.3. *Anlatı -Tiyatro karşılaştırması (Kişi-Uzam-Zaman)*⁶⁸

Bert. O. States, bu karşılaştırmada hem *kronotopik* açıdan hem de bildirişimsel söylem açısından anlatı ve tiyatro arasındaki ayrışan yönleri ortaya koymuştur. Anlatıdaki zamana ya da kişilere karşı olan hitap biçimlerinin ayrımını daha iyi ortaya koymak, metnin yapısına ve anlatıcının varlığının nasıl olacağına kaynaklık etmektedir.

Anlatıcının öyküyle olan ilişkisi açısından bakıldığında anlatının öyküleme araçları öykü içi (Homodiegetik) ve öykü dışı (Heterodiegetik) olarak ikiye ayrılmaktadır. Homodiegetik anlatı Şekil 3.3.3.3.'den yola çıkarak; öykünün içinde var olan bir karakterin ya da karakterlerin hikâyeyi anlatması yoluyla kurulmaktadır. Genel olarak dram sanatına kaynaklık eden anlatı biçiminin bu olduğu söylenebilir. Bu çeşit anlatıda *Teatral Kronotop* şimdi ve burada algısıyla kurulmaktadır. Farklı bölümlerde zaman atlamaları ya da geriye dönüşler olsa da gidilen zamandaki şimdi ve burada aracılığıyla anlatı aktarılır. Aynı zaman ve uzam içerisinde geçmişe atıf yapacak iç içe geçmiş anlatılar karşımıza çıkabilmektedir. Tiyatroda kullanılan anılar, masallar, rüyalar, mitoslar ya da öykülerin kendi anlatısal ya da teatral kronotoplarıyla birlikte anlatının

⁶⁸ B. O. States, (1983). *The Actor's Presence; Three Phenomenal Modes*. Theatre Journal, 3(35), 359-375.

içinde farklı evrenlere gidilmesi muhtemeldir. *Heterodiegetik* anlatı öykü içine dahil olmayan bir karakterin olayı anlatmasıyla gerçekleşmektedir. Genellikle destanlarda ya da masallarda karşımıza çıkmaktadır. Geçmişte, asırlar öncede belirsiz bir zamanda geçen ve uzamı belirsiz, bulanık ya da gerçeküstü olan bir kronotopa işaret etmektedir.⁶⁹

Platon'un mirası olarak zaman zaman iki anlatı biçiminin karma şekilde var olduğu dramatik ya da epik anlatılar da karşımıza çıkmaktadır. Tiyatro oyunlarında oyunun dışından biri hikâyenin anlatıcısı konumundan olaylara işaret eder; teatral kronotopla tiyatronun şimdisini ve buradasını kullanır. Olaylar gerçekleştiği noktada ise artık *kronotop* oyunun katmanına konumlanır ve seyirciyi bu çoklu dilimler arasında yolculuk etmek üzere hazırlamaktadır. Özellikle çağdaş tiyatro zemininde Bertolt Brecht'in anlatısı ve anlatıcısıyla karşımıza çıkan bu Platonik anlatı, anlatı-oyun gerçekliği arasında geçişler yapmaktadır.

3.3.4. Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro

Tiyatro tarihindeki anlatı dönemi Bertolt Brecht'ten önce ve sonra olarak ikiye ayrıldığında yanlış bir sınıflandırma olmayacaktır. Kendinden öncekilere karşı çıkışı ve ortaya koyduğu yeni anlatı fikri ile Brecht kendinden sonrakilere de öncü olmuş, çağdaş tiyatronun içinde başka bir kanal açmıştır denilebilir. Sahneyi yeni bir düzlem haline getirdiği "Epik Tiyatro" kuramını Erwin Piscator'dan alıp yorumlayarak kendi anlayışını ortaya koymuştur. Marksist dünya görüşü ile bilimsel yaklaşımı tiyatro düzleminde birleştirmiştir.⁷⁰

Kendisinden önce de kullanılagelen ve dolayısıyla epik anlatım çerçevesinde yer alan pek çok yazar ve eser Brecht'i etkisi altına almakla birlikte O, epik kavramını yazın sanatının

⁶⁹ M. Jahn, a.g.k., 2015-65.

⁷⁰ M. Kesting (1985). *Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro*. (Çev: Y. Onay) İstanbul: Adam Yayınları, 21-22.

sınırlarından çıkarmış ve tiyatro sanatında bir düşünme ve görme biçimi haline getirecek farklı araçlarla donatmıştır.⁷¹

Brecht yazın sanatının mirası olarak epik anlatımı ve *epik* kavramını tiyatro için yönetime dönüştürmüştür. Aynı bilimsel bilginin edinilişindeki sürece benzer şekilde ortaya koyduğu; görünenin ardındaki gerçeğe odaklanarak onu ön plana çıkarma fikrini Brecht sadece metin düzeyinde değil, sahnenin tüm etmenleri üzerinde uygulamıştır. “Epik Tiyatro” adı altında uyguladığı tüm pratikleri (kendi yazdığı oyunlar hariç) genellikle sahneleme için kullanmıştır.⁷² Tez çalışmasının kapsamında onun kullandığı araçlar metin düzeyinde ele alınacaktır.

Brecht tiyatroya dair tüm uygulamalarını politik görüşü çerçevesinde gerçekleştirmiştir. Kathartik tiyatroya karşı olan katı tavrı ve sadece eğlence amacıyla yapılmasını salık verdiği tiyatro anlayışında mimetik tiyatronun alışlagelmiş sahneleme araçlarını reddetmektedir. Öyle ki her zaman tüm öğelerin ilişkilerinde bir mesafe görünür olmaktadır.⁷³

Mesafe kavramı oyuncu ile rolü, hikâye ile zaman, olay ile uzam ve bunların birbirleriyle olan ilişkisi düzleminde de belirginleşmektedir. Mesafe mefhumu üzerinden sahneleme araçları ele alındığında ilk karşımıza çıkan tarihselleştirme olmaktadır. Tarihselleştirme, daha önce çalışma kapsamında yazın sanatı kronotopları açıklanırken bahsedilen, uzak tarihe atıf yapma gibi hikâyeyi destansı ya da masalvari bir evrene götürmektedir. Burada zaman ve uzam algısı tamamen bulanık hale gelmektedir. Platon’dan referansla Brecht de kronotopik algıyı zayıflatıp kahraman ve onun içinde bulunduğu olaya tarihsel *epik* açıdan seyirciyi tanık hale getirmektedir. Böylelikle bugünün bir olayına tarihsel projeksiyondan bakarak seyirciyi büyük resmi görmesi konusunda kışkırtmaktadır.⁷⁴ Tarihselleştirme her ne kadar Brecht özelinden ele alınmış

⁷¹ Ü. Aydoğdu (2011). *Brecht’in Arturo Ui’si, Bertolt Brecht’in Epik Tiyatro Araçlarının Günümüzde Kullanımına Yönelik Bir Sahneleme Denemesi*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 14

⁷² M. Parkan (1983). *Brecht Estetiği ve Sinema*. Ankara: Dost Kitabevi, 30.

⁷³ Ü. Aydoğdu, **a.g.k.**, 2011, 16.

⁷⁴ W. Benjamin (1984). *Brecht’i Anlamak*. (Çev: H. Barışcan, G. Işısağ) İstanbul: Metis Yayınları, 29.

olsa da bugün anlatılarda da uzak tarihe atıf yapıldığı gibi yakın geçmiş olan düne gitmek de tarihselleştirmenin bir parçası olarak kabul edilebilir.

Bir orman yolları çatallanan bir bahçedir. Bir ormanda çizilmiş patikalar bulunmadığında bile, herkes belli bir ağacın, vb. sağından ya da solundan ilerlemeye karar vererek, her karşılaştığı ağaçta bir seçim yaparak kendi güzergâhını çizebilir. Bir anlatı metninde okur her an bir seçim yapmaya zorlanır.⁷⁵

U. Eco'nun bahsettiği anlatının seyirciye sunduğu seçme şansı, mesafe kavramının anlatıdaki karşılığı olarak kabul edilebilir. Brecht'in "Epik Tiyatro" kuramındaki öğelerin her birinin aslında ortaya koyduğu mesafe yoluyla bir seçkiler bütününe oluşturmaya yönelik olduğu söylenebilir. Seyircinin ne kadar ve ne ölçüde özdeşlik kuracağı, oyun gerçekliği ile kendi gerçekliği arasına koyacağı mesafenin seçkisi, oyuncunun rolü ve oyunun geneli ile gerçek ben arasındaki seçimi ve oyunun sahnelenmesindeki total seçki oyunun neye ne kadar mesafe aldığının göstergesidir. U. Eco'nun okur için söylediği ormanda yol alma biçiminden hareketle, Brecht'in sahnesinde yapılan her tercih üslup oluşturmaya yönelik dinamik getireceği için anlatının kurgulanmasında oldukça önemli olduğu görülmektedir.

Mesafeye oyuncu ile rolü perspektifinden bakıldığında oyuncunun yaşayan bir organizma olarak gerçekliği ve buna bağlı olarak dünyaya bakış açısı, değerleri ve yaşam pratiklerini sahne üzerinde oynadığı rol ile arasındaki yakınlığı kurma aşamasında görülebilmektedir. Brecht'e göre oyuncu *Mesel* çalışmasından da hareketle oynadığı role alacağı tavır, onunla arasına koyduğu mesafeyi açıklamaktadır. *Mesel*, burjuva tiyatrosunda rejisörün sahneye koymak için esere yorum getirmesine karşılık gelmektedir. Ancak Brecht yorumlama çalışmasını sahneye hizmet eden tüm dinamikleri oluşturan unsurlarla birlikte yapmaktadır. Oyuncu, dekoratör, maskçı, kostüm, müzisyen ve koreograf gibi. Kolektif bir biçimde görünenin ardındaki gerçeğe ulaşp bunu seyirciye hangi üslup ve araçlarla iletecekleri fikri *Mesel* çalışmasının tanımını karşılamaktadır.⁷⁶ *Mesel*'den ortaya çıkan mesafe ne kadar fazla olursa oyuncu o kadar uzak açıdan bakabilmekte ve benzetmecî tiyatro yapısındaki oyuncunun aksine onunla özdeşlik kurmadan sahneye getirmektedir. M. Parkan, mesafe mefhumunu *Gestus* üzerinden şöyle

⁷⁵ U. Eco, a.g.k., 1994,12-13.

⁷⁶ M. Parkan, a.g.k., 1983, 31.

ifade etmektedir; “Sözü ifade edecek davranış (mimesis, taklit) yerine, sözün arkasındaki görünmeyen anlamı gösterecek davranış, *Gestus*’tur”.⁷⁷

Gestus kavramı oyuncunun genel toplumsal duruşunu imlemekle birlikte rolün söyledikleri ile jestleri arasındaki mesafe işaret edilmektedir. Oyuncu ile rol arasındaki kurulan mesafeyi anlatıcıyla anlatı ya da anlatıcıyla canlandırdıkları arasına koyduğu mesafe olarak da düşünülebilir. Burada anlatıcının *Gestus*’u anlatı sırasında öykülenen olay ile öyküleyen karaktere ayrı ayrı aldığı mesafe olarak da kabul edilebilir. *Gestus* özellikle anlatı için bütünsel bir yaklaşım olarak ele alınabilir. Hikâyenin tümüne ve anlatma ediminin tamamına uygulandığında, tırnak içine almak yerine anlatıyı kapsayan büyük bir parantez ortaya çıkmaktadır. Böylelikle *Mesel*’e hizmet eden bir anlatı vuku bulmaktadır.

Yabancılaştırma ise Brecht’in “Epik Tiyatro” kuramının uygulanmasında en etkin araçlardan biridir. Kaynağı üretimden doğan, üreticinin ürettiği ürün ile olan ilişkisinin nesnesine dönüşmesi olarak tanımlanabilir. Bu fikir kakao işçilerinin hiçbir zaman çikolata yememesi örneğiyle somutlanabilir. Brecht ise yabancılaştırmayı yaşadığı toplum ve olayların bilinç olarak dışında kalmış bireyi sahnede ortaya konan olaya özdeşlik kuran değil, zaman zaman uzak açıdan bakmasına sebep olacak etmenlerle oyun gerçekliğinden, şimdi ve burada olan kendi gerçekliğine (tiyatro için şimdi ve burada) çekmek için kullanmaktadır. Sadece seyirci için değil, tiyatronun iki temel ögesinden diğeri olan oyuncunun da yabancılaştırmının etkileneni olmasını istemektedir. Aynı zamanda oyuncu rol ile kendi arasında da yabancılaşmanın bir versiyonunu deneyimleyerek rol ile özdeşlik kurmaktan uzaklaşmaktadır. Tüm yabancılaştırma katmanları içinde mekân da sembolik haliyle kendi nesnel gerçekliğine dönmektedir. Örneğin koltuk bir oyunda bir taht iken yine koltuk haline dönmektedir. Yabancılaştırma kendi başına bir yapı bozma ve yeniden yapılanı yeniden bozma gibi kendini tekrar eden ve sahnede teatral kronotopun varlığını sürekli değiştiren etmen olarak karşımıza çıkmaktadır.⁷⁸

⁷⁷ M. Parkan, **a.g.k.**, 1983, 36.

⁷⁸ B. Brecht (1990). *Epik Tiyatro*. (Çev: K. Şipal) İstanbul: Cem Yayınevi, 159-162.

Brecht yabancılaştırma için birçok etmen kullanmaktadır. Bunlardan biri de epizodik anlatıdır. Bütünlüklü bir hikâye anlatma biçimi yerine sürekli kesintilere uğrattığı hikâye benzetmeci tiyatro geleneğinde olduğu gibi seyirciyi içine çekmez. Seyirci her daim küçük kesintilerle anlatılan hikâyenin gerçekliğinin dışından bakabilir. Böylelikle anlatılanın kendi hikâyesi olduğu bilincini hiçbir zaman kaybetmemektedir. Epizotların bölümlenmesine de Brecht teknik açıdan muazzam bir çözüm bulmuştur. Çoğunlukla yabancılaştırmanın bir parçası olarak gördüğü anlatıcıyı bu bölümlerde kullanmaktadır. Hikâyenin ana hatlarını, ilişkilerin nasıl kurulduğunu ve vermek istediği mesajların çoğunu anlatıcıya söyletmektedir. Anlatıcının genellikle oyun karakterleri dışından biri olduğu görülmektedir.⁷⁹

U. Eco anlatıyı kurgularken üçüncü bir ses olan dış anlatıcıdan bahsetmektedir. Sanki bir önsöz yazarı gibi sesinin duyulduğu bu anlatıcının kurgusal bir karakter olduğunu ortaya koymuştur. Hatta ampirik yazar diye de tanımladığı bu üçüncü ses Brecht'in anlatıcısı gibi oyuna hizmet eden ancak oyun dışı söylemek istediği her şeyi onun aracılığıyla dile getirmektedir. Yazın dünyasındaki anlatsal evrende varlığını sürdüren ampirik yazar tiyatro sanatı için Brecht'in anlatıcısının ta kendisi olarak kabul edilebilir.⁸⁰ Bu açıdan Platoncu diegetik anlatıma benzetilmektedir. Platon'a göre ozanın varlığı anlatıcının sesinden duyulurken, karakterler varlığını mimetik biçimde sürdürmektedir. Brecht de anlatıcıyı konumlandığı yer itibarıyla politik yaklaşımının ana ögesi olarak anlatıcıyı kullanmaktadır.⁸¹ Bu bölüme çağdaş tiyatrodaki Brecht ile yeniden şekillenen, tiyatrodaki anlatının ve günümüze kadar gelen tekniklerin tiyatro ekseninde kurulan anlatsal bildirime etkisi açısından yer verilmiştir. Bu teknikler anlatsal bir sahne edimi oluşturulurken mutlaka durulması gereken duraklar olarak düşünülebilir. Anlatıcının anlatı seviyesinde canlandığı karakter/karakterlere yaklaşımı, anlatılar arasında yaptığı geçişlerde başvuracağı yabancılaştırmalar ve hikâyeye karşı kurduğu mesafeyi tanımlayan mesel çalışması uygulama seviyesindeki bir yaratıma katkı sağlayacağı değerlendirilmektedir.

⁷⁹ B. Brecht, **a.g.k.**, 1990, 162.

⁸⁰ U. Eco, **a.g.k.**, 1994, 26, 28.

⁸¹ M. Parkan, **a.g.k.**, 1983, 32-34.

3.4. Hikâye Anlatıcısı

Tiyatronun vazgeçilmez iki temel ögesi oyuncu ve seyircidir. Tıpkı tiyatrodaki olduğu gibi anlatıyı da oluşturan temel iki öge anlatıcı ve alıcı/seyircidir. Bir anlatının oluşumunda bu iki ögeden herhangi biri olmazsa anlatı salt sözden ileri gidemeyecektir. G. Genette'ye göre anlatıcı görünür olmadan önce, öykü henüz metin düzeyinde kaleme alınırken dahi yazar tarafından bir anlatıcı ortaya çıkarılmaktadır. Henüz seslendirilmemiş ya da sözcelenmemiş de olsa her anlatı G. Genette için diegetiktir. Anlatının kendi başına diegetik varlığı onu bir anlatıcı aracılığıyla seslendirilmesi ya da canlandırılması aracılığıyla diegesisten doğan bir mimetik eylem dizisine dönüştürmektedir. Taklit-anlatı bütünlüğünü kabul eden G. Genette'den hareketle tiyatral ya da metin düzeyinde hikâyenin alıcıya iletimi için her zaman bir anlatıcının gerekli olduğu kabul edebilir.⁸²

Sözün varlığı, yazıdan önce dünyanın tarif edilmesi ve nesilden nesile aktarımını anlatı yoluyla yapıldığının kanıtıdır. Bu sebeple aktarılan şey aslında deneyimin kendisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Aileler, köyler, hatta şehirler arasında hikâye anlatmanın çeşitli yolları ortaya çıkmıştır. Devamında yönleme dönüşen hikâye anlatma hayatın pragmatik yönlerini beslemiştir. Walter Benjamin'in "Son Bakışta Aşk" adlı kitabında tartıştığı üzere günümüzde artık bu anlatıcı yoktur, çünkü modern yaşamın içinde insanların birbirlerinin deneyimlerini dinlemeye ihtiyacı yoktur.⁸³ Modern insan artık kurgu dünyası vasıtasıyla kendi yaşam kaosundan uzaklaşmak için anlatının içindeki kurmaca dünyaya yolculuk etmeyi seçmiştir. Bu yolculukta dünyanın doğusundan batısına tüm kültürlerde bir hikâye anlatıcısı ve geleneği varlığını sürdürmüştür.

Her kültürde farklı adlar verilen anlatıcılar, Orta Çağ'da İngiltere'de Minstrel ve Bardlar ya da Jester, Fransa'da Trouveres, Almanya'da Baenkelsaenger olarak adlandırılmışlardır. Kültürün içinde anlattığı konular sebebiyle de konumu değişen anlatıcılar Hindistan'da Harikayha, Arap yarımadasında Hakavati, İranda Nakkal ya da

⁸² B. Dervişcemaloğlu (2008) *Gerard Genette'nin "Anlatı Söylemi"*, <http://ege-edebiyat.org>'dan aktaran; B. Dervişcemaloğlu, **a.g.k.**, 2016, 114-115.

⁸³ W. Benjamin (1993). *Son Bakışta Aşk*. (Çev: N. Gürbilek) İstanbul: Metis Yayınları, 164-169.

Rozehan ismini almışlardır. Japonya’da ise daha çok dans ve müzik ile yoğrulmuş anlatılar olarak Kabuki ve No tiyatrolarının geleneksel anlatıları karşımıza çıkmaktadır.⁸⁴

Ülkeler özelinde saydıklarımızın dışında bulunduğumuz coğrafyaya yayılmış kültür taşıyıcıları olarak varsayılan anlatıcılar da geçmişten günümüze varlığını sürdürmüşlerdir. Akın; Kazak Türkleri arasında Dombıra aldı müzik aletleri ile destanlar anlatan ozanlar olarak bilinmektedir. Jırav, daha çok Özbekistan ve Kırgızistan dolaylarında yaşadıkları bilinmektedir. Şairlik de yaptıkları bilinen Jıravlar Akınlar gibi hikâye ve destanları anlatmaktadırlar. Baksı (bakşı, bahşı, bağşı), destan ve hikâyeleri hem yazan hem okuyan olarak bilinmektedir. Fuad Köprülü, Baksı’nın kelime anlamının ruhani ve rahip anlamları taşıdığından bahsetmiştir.⁸⁵ Aşık, Anadolu’da yaklaşık beş yüz yıl önce ismi duyulan geleneğin temsilcisidir. Yine destan anlatanların etkisiyle bu kez Anadolu’da sözlü kültürün en önemli ismi olarak varlıklarını günümüze değin sürdürmüşlerdir.⁸⁶ Dengbejler ise Doğu ve Güney Doğu Anadolu coğrafyasında hikâye anlatma geleneğinin temsilcileridir. Genellikle hikâyelerini Kürtçe dile getirirler. Aşıklardan farklı olarak enstrüman kullanmadan anlatırlar. Kültür aktarımında önemli rol oynamaktadırlar.⁸⁷

Meddah ise Arapça “metheden” anlamına gelen geleneğin adıdır. Meddah konumu ve yapılışı itibarıyla özellikle tiyatro penceresinden incelenmeye gereksinim duyan, önemli bir tür olarak yüzyıllarca önemini korumuştur. Lytko’nun “Meddah-Avrupa ve Doğu Tiyatro Geleneğinin Bağlamında Tek Oyunculu Meddah Türk Tiyatrosu” adlı makalesinde Meddah’ın tiyatral bir anlatıcı olduğundan bahsetmekte ve onun sahnede tek kişilik bir tiyatro olduğunun önemini vurgulamaktadır. “Oyuncu oyunun kahramanına dönüşen ve dönüştükten sonra kendisine tamamen yabancı bir hayatı canlandıran anlatıcıdır. Ancak usta olan bir aktör tiyatro tipini yaratıp sahnede

⁸⁴ Ö. Nutku, **a.g.k.**, 1979, 2-16.

⁸⁵ M. F. Köprülü (1999)’dan aktaran; A. Y. Çetin (2016). *Türk Halk Hikâyelerinde Anlatıcı Tipolojisi*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 32.

⁸⁶ A. Y. Çetin, **a.g.k.**, 2016, 29-36.

⁸⁷ S.Öz (2003). *Doğu ve Güneydoğu Anadolu Sözlü Kültüründe Hikâye Anlatıcılığı*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, 2-3.

oyarken bir oyun yazarı gibi dramı da yazmayı başarabilir".⁸⁸ Meddah'ın konvansiyonel anlatının yanında tiyatral bakımdan önemli olduğu söylenebilir. O hikâyelerini kendi oluşturan, anlatan, anlatırken canlandıran oyuncunun ta kendisidir. Kullandığı açık biçim sahnesi, anlatıları yabancılaştırma öğelerine başvurarak es vermesi, canlandığı tiplerin gestusvari özelliklerini kullanarak ortaya koyması ve hikâyelerini bölümlere ayırması Brecht'in anlatıcısıyla ve hatta "Epik Tiyatro" kuramıyla ortaklaşmaktadır. Hatta Yavuz Pekman bu özelliklerinden ötürü Meddah'ı; "Kendiliğinden göstermeci" olarak nitelendirmektedir.⁸⁹

Bu özelliklerinin dışında yazan, sözceleyen ve eyleyenin tek kişide toplanmış olması total bir üretim ortaya koymaktadır.⁹⁰ Anlatıların Antik çağlardaki anlatıcılarının son dönem temsilcisi elbisesinin Meddah'a çok yakıştığı söylenebilir. Böylesine büyük bir geleneğin anlatının temelinde tiyatroyu; hikâye anlatıcılığını sürdürmesi bugün önemini yitirse de tarihsel açıdan yerini korumaktadır.

Geleneksel anlatıcıları da kapsayacak biçimde hikâyeyi anlatan-anlatıcı, tiyatro ve anlatı arasında konumlanmıştır. Yokluğu durumunda anlatının kendinden de bahsetmek mümkün değildir. O zaman anlatıyı (disiplinlerarası açıdan da) oluşturan öğelerden en önemlisi anlatıcı olarak kabul edilebilir. Anlatıcı- oyuncu sahnede şimdi ve buradayken bir anda oyunun dünyasına seyirciyi dahil etmesi yoluyla ortak bir yaşantı sağlanır. Bu yaşantı hikâyeyi birlikte deneyimleyerek dönüştürmelerinden kazanılan deneyimi içermektedir. Birlikte gerçekleşen bu edimi Mike Alfreds retorik bir bakışla "Paylaşılan hayal gücü" olarak tanımlamaktadır. Tiyatroyu bir hikâye anlatma aracı olarak ve oyuncuyu bir anlatıcı olarak kabul eden M. Alfreds, seyirciyle kurulan en güçlü bağın, çalışmamızın tiyatro anlatı ilişkisinde belirttiğimiz kipler aracılığıyla vücut bulduğundan söz etmektedir.⁹¹ Alfreds'den hareketle oyuncunun anlatı edimine ulaşmasının ancak role ve oynadığı oyuna anlatı penceresinden bakmasıyla mümkün olacağı söylenebilir. Bu

⁸⁸ A. A. Litko (1995). Meddah-Avrupa ve Doğu Tiyatro Geleneğinin Bağlamında Tek Oyunculu Meddah Türk Tiyatrosu. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 27-45.

⁸⁹ Y. Pekman (2010). *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 23.

⁹⁰ M. Sekmen (2008). *Meddah ve Gösterisi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 63.

⁹¹ M. Alfreds (1979). "A Shared Experience: The Actor as Story-Teller." London: Theatre Papers, 1-24.

noktada daha önce de belirtildiği gibi oyuncunun bu yönlü bir çalışma yapması için oynayacağı kurgusal metnin de aynı düzlemde dramaturjiye ihtiyacı olacağı varsayılmaktadır. Tez çalışması dahilinde Luigi Pirandello'nun Ağzı Çiçekli Adam adlı oyunu anlatısal dramaturji ile sonraki bölümlerde incelenecektir.

3.5. Luigi Pirandello

İtalyan tiyatrosu ve oyun yazarlığı söz konusu olduğunda akla ilk gelen isim şüphesiz Luigi Pirandello'dur. Yirminci yüz yıl oyun yazarlığında ismini yükseklerle taşımış, Nobel edebiyat ödülünü kazanarak bunu kanıtlamıştır. Dünyaya geldiği yer itibarıyla (Il Caos) kendini kaosu çocuğu diye tanımlayan L. Pirandello 1867'de salgın hastalığın⁹² ortasına doğmuştur. Şehir insanları salgın nedeniyle ne yapacağını bilmeden yaşamlarına devam ettikleri için kente bir kaos hakimdir. L. Pirandello bu kargaşanın ortasında büyümüş ve hayatını iflas eden babasının ona veremediklerinin yerini doldurmaya çalışarak geçirmiştir.⁹³

Yüksek öğrenimini önce Roma, oradan da Bonn Üniversitesine giderek tamamlamıştır. Buralarda felsefe ve dilbilim üzerine eğitim almıştır. Üniversite eğitiminin ardından Girgenti'de Maria Antonietta Portulano ile evlenmiştir. 1897'de Roma Öğretmen Yüksek Okulu'nda çalışmaya başlamıştır. Önce iflas gerçeği yüzüne vurmuş, ardından karısının sağlık sorunları nedeniyle hayatı iyice çıkmaza girmiştir. Karısı akıl sağlığını kaybettikten sonra Pirandello yaşadığı sıkıntıların etkisiyle kendini daha çok yazmaya adanmıştır.⁹⁴

⁹² A. Selen (1998). *Luigi Pirandello ve Bir Yapısalcı Uygulama Denemesi*, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, (8), 115-126 adlı makalesinde salgını “veba” olarak kullanmış, M. Özgü (1970). *Luigi Pirandello Tiyatro Yazarı*, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, (1), 155-170, adlı makalesinde “kolera”, E. Balamir (2008). *Luigi Pirandello'nun Yazın Kimliğinde Son Nokta*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,'de “kolera” olarak adlandırmıştır. Kaynaklarda kullanılan isim farklılığı sebebiyle salgın hastalık gibi genel bir ifade kullanılmıştır.

⁹³ F. Virdia (1985). *Invito alla Lettura di Pirandello, Mursia*, Milano: 12.' den aktaran; E. Balamir, **a.g.k.**, 2008. 3.

⁹⁴ L. Pirandello (2011). *Dışlanmış Kadın*. (Çev: E. Gören) İstanbul: Everest Yayınları, 2.

Yaşadığı yıkıcı hayat, ailesinin parçalanmış hali ile gündelik yaşamın getirdiklerini eserlerine yansıtmaya başlayan yazar, ellili yaşlarında tiyatro eserleri yazmaya başlamıştır. Kendini bu alanda daha iyi ifade edebildiğini düşündüğü için tiyatroya ağırlık vermiş, 1925 yılında Teatro d'arte'yi kurmuştur. Çeşitli ülkelere turneler de düzenlemiş, oyunları en çok Almanya'da beğeni toplamıştır. 1934 yılında Nobel Edebiyat Ödülünü almış, 1936'da Roma'da hayata gözlerini yummuştur.⁹⁵

L. Pirandello'nun 1889'da ilk yayımlanan eseri *Mal giocondo* (Mutlu İlet) isimli toplu şiirleridir. Ardından Roma'da 1893'te ilk romanı *Marta Ajala/L'esclusa* (Dışlanmış Kadın) yayımlanmıştır. 1894 yılında *Amori senza amore* (Aşksız Aşklar) adlı öykülerini yayımlamıştır. 1895'te ikinci romanı *Il turno* (Sıra), 1904'te en çok bilinen eseri *Il fu Mattia Pascal* (Merhum Mattia Pascal)'ı okuyucuya sunmuştur. 1908 ile 1915 yılları arasında deneme yazıları, öykü ve roman yazmayı sürdürmüştür.⁹⁶

Bazı kaynaklarda 1917 yılından sonra tiyatro oyunları yazmaya başladığı söylene de aslında daha çocuk yaşlarda *Barbaro* (Barbar) adlı eseri ile başlamıştır. Ancak oyunlarını hiçbir zaman sahnelenmesi için yazmamıştır. Sonraları oyunları sahnelenirken kendi de her daim bir parçası olmaya çalışmıştır. 1920 yılında ilk kez *La Morsa* (Kıskaç) ve *Lumie di Sicilia* (Sicilya Portakalları) sahnelenmiştir. 1916 yılında *La Maschera e Il Volto* (Maske ve Yüz) adlı güldürüsü yayımlanmıştır. Sonrasında 1920 yılına kadar aile ve ilişkiler temelinde oyunlar yazmıştır. 1921 yılında en yaygın biçimde bilinen oyunu *Ei personaggi in cerca d'autore* (Altı kişi yazarını arıyor) oyunu sahnelenmiştir. Oyun içinde oyun fikrini ilk kez kullanan yazar tiyatroya getirdiği bu yenilik ile bilinmektedir. Ardından sırasıyla; *L'imbecille* (Aptal), *L'uomo dal fiore in bocca* (Ağzı çiçekli adam), *Enrico IV* (IV.Henri), *Vestire gli ignudi* (Çıplakları Giydirmek) adlı oyunları ile tiyatro dünyasına eserler vermiştir.⁹⁷

“Elli yaşıma kadar ben yalnız hikâye ve roman yazdım. Sonra genelsavaşta anladım ki bu yazılar düşüncelerime uygun değildir. Bunun üzerine ilk tiyatro piyesimi

⁹⁵ A. Selen, **a.g.k.**, 1988), 117.

⁹⁶ L. Pirandello, **a.g.k.**, 2011, 2.

⁹⁷ E. Balamir, **a.g.k.**, 2010, 26-32.

yazdım”.⁹⁸ Edebiyat dünyasına şiir yazarak giren L. Pirandello yazın hayatına yedi roman, dört yüz hikâye ve kırk oyun sığdırmıştır. Eserlerinde Sicilya’nın atmosferi ve insanların yaşamını en derinden hissettirmektedir. Bunun yanında eserlerinde kendi yaşamının her döneminden bir parça görmek mümkündür. Çocukluğunun kaosu, gençliğindeki kayıpları, orta yaştaki hastalık ve zorluklar, I. Dünya Savaşı’nın coğrafyaya getirdikleri onun hep kelimeleri kâğıda karamsar biçimde kaydetmesine sebep olmuştur. Aynı zamanda dönemin olumsuz havası yüzünden eserlerinin çoğu içinde garip bir mizah barındırmaktadır.⁹⁹

L. Pirandello’nun mizahı aslında onun yapıtlarının tümünde karşımıza çıkan, kimilerinin bakışıyla Pirandellizm olarak adlandırılan özgün halinden kaynaklanmaktadır. F. D. Maurino, “Pirandello: The Plausible Absurd” adlı makalesinde bu mizahi yaklaşımı absürd nitelikte değerlendirmektedir. Trajediye mizahi bir dille anlatmanın absürd tiyatro için bir ilham olduğundan bahsetmektedir. Hatta Unamuno, Giraudoux, Srtre, Salacrou, Neveu, D’Errico, Camus, Ionesco, Sastre, Usigli, Beckett, Genet, Delaney, Albee gibi ve hatta daha fazla yazarın L. Pirandello’nun etkisinden çıkamadıklarını öne sürmektedir.¹⁰⁰ Aynı düşüncüyü Sevda Şener’de “Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı” adlı eserinde, L. Pirandello için “Modern dram anlayışının öncüsü” tanımıyla desteklemektedir.¹⁰¹

Savaşın yıpratıcı etkisi, makineleşme, insanın çevre etmenleriyle birlikte değişime uğraması sonucunda diğer uyumsuz tiyatro yazarları gibi L. Pirandello’da yaşadıkları yüzünden yeni anlatım yolları aramıştır. Erol İpekli “Hayvanat Bahçesi Masalı- Edward Albee” adlı sanatta yeterlik çalışmasında bu durumu şöyle açıklamaktadır:

⁹⁸ B. Kremyö, **a.g.k.**, 1934a, 7.

⁹⁹ B. Kremyö (1934b). Garpta Fikir Hareketleri. *Ulus Gazetesi*, 4.

¹⁰⁰ F. D., Maurino (1967). Pirandello: The Plausible Absurd. *Forum Italicum*, 4(1), 259-266.

¹⁰¹ S. Şener (2003). *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 75.

Yaşanan acılardan çıkarılan sonuçların, sanat yoluyla, eleştirel bir tutumla gündeme getirilmesi gerekmektedir. Sanatın sorumluluklarından biri, içinde yaşadığı çağa tanıklık etmek, o çağın sorunlarını saptamak ve bunları insanların eleştirisine açmaktır.¹⁰²

Modernleşmeyle birlikte insanı etkileyen en büyük güç de endüstrileşme ve beraberinde gelen kitle kültürü olmuştur. Kitleli yaşam insanda bir uyumsuzluk ortaya çıkartmıştır. Uyumsuzluktan doğan değer çatışmaları, yapay düzen vurgusu ve insanın emeğiyle birlikte birey olarak değersizleşmesi inanç yoluyla bir yere kadar makul biçimde örtülse de bir defa yaşamsal dengeyi yitiren birey yaşadığı çağın nesnesi haline dönüşmüştür.¹⁰³

L. Pirandello'nun da bu kaotik varlık dünyasının ortasında eserlerinde yer alan mizahı bireyin varlığı üzerine yerleştirmesi ve bu yolla absürd tiyatroya kaynaklık ediyor olması şaşırtıcı değildir. Bu özellik sadece oyunlarında değil, hikâyelerinde ve romanlarında da karşımıza çıkmaktadır. 1934 yılında kaleme aldığı "Sütnine" adlı hikâyesinde kocasız kalan bebekli bir genç kadının çocuğuna bakabilmek için başka bir ailenin çocuğunu emzirmek üzere yanlarına yerleşmesi ve devamında bu uğurda kendi çocuğunu kaybetmesi öykülenir. Kadınların iç yaşamına, kadın olgusunun meta varlık olarak yaşamını kabul etmesi gibi konulara odaklanırken, hikâyede süt annelik yapan kadınların şakalaşmak için göğüslerini sıkarak birbirlerine süt fişkırtmaları L. Pirandello'nun uyumsuz denebilecek yazım tarzına ya da yarattığı mizaha örnek olarak gösterilebilir.¹⁰⁴

Gerçeğin ne olduğu sorunsalı üzerinden eserlerini tematik biçimde ortaya koyan L. Pirandello, göreliliğin şeyler nasıl olur da genel bir düsturla herkes için aynı varsayılır sorusunu önce kendi için sormuş, sonra eserlerindeki kişilere sordurtmuştur. Ben yanılısamının, salt görünen benin oluşturduğu ayna yanılısaması olarak kabul ettiği gerçeklik algısı, kişinin dış dünyadaki ben ile kendi muhayyilesindeki ben arasındaki farktan doğan bir boşluk olduğunu ortaya koymaktadır. Ona göre insan bu yanılısamalar silsilesi içinde kendi ben algısından çıkarak -kabul gören ya da şekillendirilmiş- dışsal,

¹⁰² E. İpekli (2003). *Hayvanat Bahçesi Masalı- Edward Albee*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2.

¹⁰³ Z. İpşiroğlu (1978). *Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, 13.

¹⁰⁴ L. Pirandello (1939). *Sütnine*. (Çev: H. Balıkcısı) İstanbul: Tan Evi.

görünen ben haline dönüşmektedir. Burada ortaya çıkan kimlik sorununun Einstein'ın "Görelilik Kuramı"nda olduğu gibi herkes için göreliliği öne sürmektedir. Salt bir gerçek olmadığı gibi onun gölgesi olan değerler de tek ve bir olamayacak kadar çeşitlidir. Trajik görünen bu durumu maske benzetmesiyle anlatan L. Pirandello her zaman kendimize ait olmayan bir maskemiz olduğundan bahsetmektedir. Kuramcılarının psikolojik rölativizm olarak adlandırdıkları yazara has karakter yaklaşımı onun bütün eserlerinde karşımıza çıkmaktadır.¹⁰⁵

Anlatı kişileri, bazen tıpatıp aynıları, bazen de fiziksel bir ayrıntısına vurgu yapılarak hafifçe değişmiş halleriyle dolaşıp dururlar: Bir öyküden çıkıp bir romana geçerler, romandan çıkıp bir denemede ortaya çıkarlar, orada da rahat durmayıp, bir romanın suskun sayfalarından ayrılp mutsuz yaşamlarının almasıyla olaylarıyla tiyatro sahnesinin çatırdayan masalarında şanslarını denerler.¹⁰⁶

Görelilikten doğan mizah yapma biçimini; "Düzgün ve boyalı yaşlı bir kadın gördüğünüzde size komik gelecektir, ancak onun kendinden genç kocasının sevgisine layık olmak için genç görünmeye çalışması acıklı olacaktır..."¹⁰⁷ biçiminde örnekler. Ona göre mizah görünenin ötesine geçmek ile ilgilidir. İnsanların iç çatışmaları yerine - ki bunun bir önemi yoktur- diğer uyumsuz tiyatro yazarları gibi durumları anlatmayı etkileyici bulmuştur. Yaşadığı çağ insanın duygularını yitirdiği, merak olgusunun neredeyse yok olduğu bir dönem olmuştur. Yapıtlarında gündelik yaşamdan insanların hikâyelerini yaşadığı toprağın kokusunu içine hapsedecek şekilde ustalıkla bir biçimde aktarmasına neden olmuştur.

Tarık Levendoğlu'nun da "Pirandello ve Pirandellizm" adlı makalesinde söylediği gibi, o kendi coğrafyasının diyalektiyle kendini var etmeyi tercih etmiştir. İnsanlarını ve konularını yaşadığı hayatın içinden gerçek olaylardan seçmiş, gerçeğin de olduğu gibi fotoğrafını çekmek yerine onu yeniden söylemeyi tercih etmiştir. Bu sebeplerden ötürü

¹⁰⁵ E. Balamir (2010). İtalyan yazarı Luigi Pirandello'nun Tiyatroya Bakışı. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi* , 19-34.

¹⁰⁶ G. Macchia'dan aktaran; E. Gören; L. Pirandello, **a.g.k.**, 2011, 6.

¹⁰⁷ B. Kremyö, **a.g.k.**, 1934a, 4.

Pirandellizm yazarı saçma bir kalıba sokma çabasından öteye gitmeyecek popülist bir yaklaşımdan ibarettir. Kendisi de buna benzer biçimde dile getirmektedir.

İlkinden sonuncusuna değin yapıtlarımdan hiçbirini bir ‘tez’ ya da ‘prensip’ eseri olarak yazmadım. Oyunlarımdan hiçbirisi teşhisini kendim koymadığım ‘Pirandellizm’ hastalığına tutulmuş değildir, onlar, düpedüz Pirandello adında bir yazarın yapıtlarıdır. İlk dönem, sonraki dönem diye bir ayırım gerekmez. Tıpkı babanın ilk evlatları, son evlatları diye bir ayırım yapılmayacağı gibi.¹⁰⁸

L. Pirandello kendisine Nobel getirmiş özgün yaklaşımının içinde, tiyatroya dair ortaya koyduklarıyla da İtalyan Tiyatrosu için önemli bir yere sahiptir. O oyun karakterlerini mutlaka kendi gerçeğini sorgulayacak biçimde inşa etmektedir. Hatta oyunlarında oyuncuların da karakterin oyun gerçekliğinden yola çıkarak benzer sorgulamayı yapmasını istemektedir. “Ne yazık ki her seferinde yazar ile yaratmış olduğu kişi arasına üçüncü bir öge girmektedir: aktör.” Hatta seyirci ile yazar arasına üçüncü birinin girmesinden rahatsız olduğunu söylemektedir o anlatmak istediğini direkt olarak seyirciye aktarmayı ister.¹⁰⁹

Bir kahraman, her ne kadar terk edilse de, her zaman bir kahramandır ve bir tiyatro oyununda onu yorumlayan bir oyuncudan son derece farklıdır. Bir kahramanla bir oyuncuyu özdeş düşünmek büyük bir hata olur. Kahraman, sonsuz ve bozulmaz bir boyuta sahiptir, oyuncu ise sahnedeki mekân-zaman koordinatları doğrultusunda o kahramanı sahneye taşıyan aracıdır.¹¹⁰

Anlattığı hikâyeyi aracısız iletme isteği diegetik bir yaklaşımdır. Platonik bir *diegesis* aracılığıyla hikâyesini iletme L. Pirandello’nun seyirciye ulaşma isteğine paralel görünmektedir. Brecht’in anlatıcısıyla da benzerlik gösteren oyuncu ve anlatıya yaklaşımı oyunlarında karakterin söyleyemediklerini hep bir anlatıcı ya da koroya söyletmesi şeklinde karşımıza çıkmaktadır.¹¹¹ L. Pirandello önceleri anlatıyı tiyatrodan üstün tutmasına karşın sonraları tiyatroyu kendini ifade etme biçimi olarak kabul etmiş

¹⁰⁸ T. Levendoğlu (1975). Pirandello ve Pirandellizm. *Devlet Tiyatrosu 1975-1976 Sezonu İlk Tur Oyunları Kitapçığı*, 3.

¹⁰⁹ E. Balamir, **a.g.k.**, 2010, 29.

¹¹⁰ E. Balamir, **a.g.k.**, 2010, 30.

¹¹¹ B. Kremyö, **a.g.k.**, 1934b, 7.

olsa da anlatısal yaklaşımı öykülerinde vücut bulmuştur. Hatta oyunlarını yazmadan önce o oyunun genellikle bir öyküsünü yazmıştır. Ya da başka bir deyişle oyunlarının genellikle önceden yazılmış birer öyküsü bulunmaktadır.

3.6. Ağzı Çiçekli Adam

Luigi Pirandello'nun anlatı ve tiyatro hakkındaki yaklaşımından yola çıkarak tez çalışmasının asıl odağı anlatı- tiyatro birlikteliğinin bir parçası olan hikâye anlatıcılığı açısından “Ağzı Çiçekli Adam” adlı oyunun dramaturjisi ve incelenmesi bu başlık altında yapılacaktır.

L. Pirandello dünyaca kabul edilmiş başarılı bir yazar olarak kariyerini öncelikle hikâye ve roman yazmak üzerinden kurmuştur. Bu açıdan yazarı yazdığı yüzlerce hikâyeyi okuyucuya buluşturma hevesinde olan bir anlatıcı olarak kabul edebiliriz. Hikâyelerini sadece diegetik biçimde kurmamış, çoğunlukla diyaloglara yer vermiştir. Kişiler arası söyleşme ile olayları geliştirmesi onu halihazırda oyun yazmaya yatkın olduğunun göstergesidir. Sonraları çoğunlukla oyun yazan yazar, oyun kişilerini öykülerinden seçmektedir.

L. Pirandello, Ağzı Çiçekli Adam (L'uomo dal fiore in bocca) oyununu 1922'de yazmadan önce 1918'de daha sonra oyuna dönüştüreceği “Üzerimdeki Ölüm” (La morte addosso) isimli öyküyü kaleme almıştır. Öyküde I. Dünya Savaşı'nın bittiği, yaşamın normalleşirken yeni sanat akımlarının ortaya çıktığı ve sahneleme üzerine birçok fikrin olduğu bu dönemde insanın yaşadığı içsel acıları burjuva bir katmandan anlatılmaktadır. Fakat varoluşçuların bıraktığı noktadan eylemsizliğe karşı olan başkaldırısı ve anlam arayışını karakterleri üzerinden sorgulamaktadır.

Varoluşçuluk, kötümserliği, eylemsizliği ve miskinliği reddeder. İnsanın eylemleriyle varolduğunu, özün buna bağlı olarak daha sonra gerçekleştiğini, insanın içgüdülerinin davranışlarını etkilediğini ileri süren Varoluşçular, yaşamın önceden belirlenmediğini, insanın eyledikleriyle varolduğunu ve sonra bunu tanımladıklarını savunmuşlardır. Bireysellik, özgürlük tutkusu, yığınlaşmaya başkaldırma özellikleriyle ve içgüdülerin belirleyici olması nedeniyle Varoluşçuluk, Absürd Tiyatroyla bir etkileşim içindedir.¹¹²

L. Pirandello dönemin yaşam üzerindeki etkisi dolayısıyla insanın varlık üzerindeki sorularını oyuna benlik kavramı üzerinden taşımıştır. Zamanın ruhunun

¹¹² E. İpekli, a.g.k., 2003, 3.

getirdiği karmaşık sanat anlayışı, felsefe eğitimi dolayısıyla varoluşçulardan etkilenmesi gibi durumların ışığında oyunda kendi üslubu ve Akdeniz havası eşliğinde sakin bir atmosfer yaratmıştır. Ancak bu atmosfere karşıt biçimde insanın en büyük problemi olan yaşam-ölüm diyalektiğini hayatın içinden başlangıcı ve sonu olmayan bir şekilde hikâye etmiştir.

Uyumsuz tiyatronun belirgin özelliklerinin görüldüğü oyun klasik biçimde çizgisel bir serim, düğüm, çözüm üçgeninde ilerlememektedir. Oyun absürd metinlerde olduğu gibi bize bir durum sunmaktadır. Oyun metni safça okuma yapmak üzere ele alındığında ilk olarak bizi dekor başlığı altında bir bilgi karşılamaktadır. Fakat burada sadece mekâna ait özellikler değil, zaman ve atmosfere dair bilgiler de verilmektedir;

Dekor: Dipte ağaçlarının yaprakları arasından gaz fenerlerinin ışıkları sızan bir cadde. Sahnenin önünde caddeyle kesişen bir sokağın son evleri. Soldaki evin altında önüne masalar ve sandalyeler dizilmiş bir köşe başı kahvesi. Sağdaki evin önünde bir gaz feneri. Uzaklarda yavaş yavaş kaybolan bir mandolin sesi... Gece yarısından biraz sonra..¹¹³

Yazar, oyunu belirsiz bir yerin sadece çevresel özellikleri üzerinden, simgesel bir uzam yaratacak şekilde açmaktadır. Bu açıdan kendi gerçekliğini seyirciye unutturmadan tiyatronun içindeki canlandırılan/oynanan tiyatro algısını diri tutmaktadır. L. Pirandello oyunda her ne kadar absürd tiyatro zemini kurmuşsa da oyun henüz açılırken mekân ve zaman açısından, daha sonra da konuyu işleme biçimiyle Brecht'in sesini oyunda hissettirmektedir. Bu bakımdan Brecht ile aynı gemide olduğu kabul edilebilir.

Yazar, iletişimsizlik ekseninde ilerleyen oyunu, Ç. Adam¹¹⁴ ile Müşteri arasındaki diyalogu sözde eylemler üzerinden kurgulamıştır. Tartışmak istediği asıl mesele olan yaşam-ölüm arasındaki diyalektik mesafeyi varoluşsal bir eksende sözcelemiştir. Oyunda aktarmak istediği problemi tartışmasının asıl muhatabı yerine dolaylı olarak Müşteri üzerinden seyirciye ileterek dramatik ironiye başvurmuştur. Müşteriyi seyirci yerine konumlandırarak sormak istediği soruları dolaylı biçimde cevap beklemeksizin sormuş ve ölümün yaşamı nasıl değerli hale getirdiğini üzerine cevaplar vermiştir;

¹¹³ L. Pirandello, **a.g.k.**, 1963, 8.

¹¹⁴ Tez kapsamında temel alınan 1963 tarihli Ali Poyrazoğlu çevirisinde Ağzı Çiçekli Adam'ın ismi Ç. Adam olarak kullanılmıştır. Bundan sonra çalışmada da Ç. Adam olarak anılacaktır.

“Yanılmıyorsam son treni kaçırdınız?
Sizin yerinizde ben olsam ne yapardım biliyor musunuz?
Siz hiç ünlü bir doktora muayene oldunuz mu?
Bekleme odasına dikkat ettiniz mi?
Hiçbir bağ görmüyorsunuz?
...üzerinize ölüm konmuş demez misiniz?
... onu fırlatıp atmaz mısınız?
Çiçeklere takılan adlara benziyor değil mi?
Nedir bu biliyor musunuz?
Nasıl yersiniz onları?
Üzerinde incecik zarıyla mı?”¹¹⁵

Hatta Müşteri'nin yönelttiği soruları sanki Ç. Adam'ın ağzından çıktığı yanılması oluşmaktadır. Çünkü her sorunun kendine yöneltilmesi için Müşteri'yi manipüle etmektedir. Aslında Ç. Adam diyalogu kendiyle kurmaktadır. L. Pirandello bir bakıma Ç. Adam'ın fırlatılmış olduğu dünya ile iç hesaplaşmasını müşteri üzerinden kurmaktadır. Buradan hareketle, yazar oyunun durumunu oluşturan yaşam-ölüm teması için Ç. Adam'ı ölümün, Müşteri'yi de yaşamın temsilcisi olarak oyunun merkezine yerleştirmiştir. Her ne kadar tartışma derinde varoluşsal bir zeminde ilerlese de günlük yaşamın bunalımı konuşma düzeyinde oyunun maskesini oluşturmaktadır.

Oyunda yazarın düş dünyasını oluşturan göstergeler metin içindeki yerleşimleri itibarıyla modern dünya eleştirisini kapsamaktadır. Oyun kişilerinin isimleri ilk ve en önemli gösterge olarak alınabilir. Çiçekli Adam; çiçek baharın yaşamın bir metaforu olarak görünse de oyunda ölümcül bir hastalığı temsil ettiği için ölüme yakın olma, sona yaklaşma gibi anlamlar taşımaktadır. Müşteri; tüketimi, sistemin nesnesini temsil etmektedir. Oyunun yazıldığı dönem göz önünde bulundurulduğunda, makineleşme, insanın tek boyutlu, rutin bir varlığa dönüşmesi açısından yazar, yaşam-ölüm diyalektiğinin karşısına hayatı içinde iliklerine kadar yaşayan, kuklavari bir kişiyi konumlandırmaktadır.

Müşteri aynı zamanda insanlar arası iletişimsizliğin kurbanı olan, kendini hiçbir zaman istekleri ve hayalleri üzerinden var edememiş biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

¹¹⁵ L. Pirandello, a.g.k., 1963, 8-20.

Ayrıca bu özellikleri açısından yazar söylemek istediklerini Müşteri üzerinden dolaylı olarak seyirciye aktardığı için Müşteri katalizör görevi görmektedir. Oyun ilerledikçe karşımıza başka göstergeler de çıkmaktadır. Müşteri'nin bir ailesinin olması; bir kurum olarak oraya dahil olması ve onun sorumluluklarını yerine getirme zorunluluğu, sürekli taşıyamayacağı kadar ve ihtiyaç fazlası alışveriş yapması, sosyalleşmek için değil vakit öldürmek için tiyatroya gitmesi, otele para vermek istememesi, yemeğini lokantada yemesi yine isminin neden Müşteri olduğuna dair göstergeler olarak sayılabilir.

Benzer göstergeler Ç. Adam için de oyunda yer almaktadır ancak bir farkla; o yazarın gözünden eleştirel biçimde görünmektedir. Paketlerin nasıl korunacağı, tezgahtarların ürünü nasıl paketledikleri, doktor odalarındaki hastanın değersizleştirilmesi, sermayenin barınmak için koloniler kurması ve sonunda deprem gibi bir doğal afette emeğinin başına yıkılıp insanı öldürmesi gibi kavramlar üzerinden insan emeğinin değersizleştirilmesini sorgulamaktadır. Hatta insanın meta bir varlığa dönüşmesini önce kendini satılan bir ürünün paketi olarak hayal etmiş, ardından muayenehanelerdeki sandalyenin gözünden anlatarak göstermiştir.

Bekleme odalarındaki iskemleler gelecek hastayı düşünürler mi? Hastalığını merak ederler mi? Doktoru gördükten sonra nereye gideceğini, neler yapacağını bilmek isterler mi? Ve bütün olan bitenden zevk duyarlar mı? Hayır değil mi, hiçbir zevk.

İşte ben de hiçbir zevk duymuyorum.¹¹⁶

Belki bir zamanlar Müşteri konumunda olan Ç. Adam yaşamını sadece ona sunulan değil, onu heyecanlandıracak şeylerle donatmak için geç kaldığını ifade etmektedir. Bir ürün olarak kendinin de tüketildiğinin ve sonunda yok olacağının farkında olarak yaşama tutunmaya çalışmaktadır. Yazarın adamın adını bu sebeple ölüm ile ilişkilendirerek Çiçekli Adam olarak verdiği de düşünülmektedir. Ölüm gerçeğinin ona varlığın ötesindeki gerçeği sorgulattığı ve hayata dair maskesinin ortadan kalktığını işaret etmektedir. Ancak bu noktadan sonra karısıyla ilişkisi, diğer insanlarla kurduğu diyalog ve gerçek dünya ile bağlantısının koptuğu görülmektedir. Yaşamaya olan bağı onun için artık sadece bir demet yeşillikten ibarettir. Ancak oyunun sonunda Ç. Adam her şeye

¹¹⁶ L. Pirandello, a.g.k., 1963, 14.

rağmen bir umut olduğunu “Ama ne olur demet biraz kalın olsun”.¹¹⁷ cümlesiyle belirtmektedir.

Oyundaki başka bir gösterge olan tren sistem tarafından sunulan değil, hayal edilen, bir defa yaşanabilir olan hayatı temsil etmektedir. Müşteri bir defa kaçırdığında ne yapacağını bilememiş, kendini boşlukta bulmuştur. Ç. Adam’ın ise treni yakalamak gibi bir kaygısı hiç kalmamıştır. Yaşama acıtan gerçeklerle değil, artık sadece “düş gücü” ile bağlanabildiğinden söz etmektedir. Bu düşünce aslında tiyatro sanatının da kendini var ettiği yer olarak kabul edilebilir. Sahne üzerine düş ile çıkarılan ve oynanan oyun, yine düş gücüyle insanların hayatına bağlanıp onlarla nefes almaktadır. Tiyatronun temel iki ögesi olan oyuncu-seyirci ilişkisini insanların üstlerinde taşıdıkları yaşamın kokusuyla betimlemektedir.

3.6.1. Metnin anlatısal açıdan incelenmesi

Bir anlatı yazılı ya da sözlü temsil edilirken mutlaka kurgusal açıdan incelenmiş ve ortaya çıkan sorulara cevap verilmiş olmalıdır. Burada esas olan hikâyenin öykülenme biçimi, yapısı ve anlatım olanakları bakımından taşların yerli yerinde olmasıdır. Anlatıyı temsil eden hikâye ve romanda yani yazılı edebiyatta yazar iken, tiyatro ya da sözlü hikâyecilikte yazarın açtığı yoldan hareket eden anlatıcıdır. Zaman zaman da halk hikâyeciliğinde olduğu gibi anlatıcının kendisidir. İster geleneksel ister modern anlatıcılık biçimi olsun hikâyenin bir başı, bir ortası, bir sonu mutlaka vardır. Bu klasik dramaturjideki serim-düğüm-çözüm üçlüsüne karşılık gelmektedir. Tez çalışmasına konu olan “Ağzı Çiçekli Adam” adlı oyun, önceki bölümde belirtildiği üzere yapısı itibarıyla absürd nitelikler taşımaktadır. Bu sebeple söz konusu oyun, anlatısal açıdan incelenirken zaman zaman çağdaş dramaturjinin penceresinden metin analizi yapılacaktır. Sonrasında oyun, anlatısal- dramatik bildirişim modeli ve kronotoplar aracılığıyla anlatı metnine uyarlanacaktır.

Oyuna kaynaklık eden öykü Üzerimdeki Ölüm (La morte addosso) üçüncü bir anlatıcının (yazar ya da dış ses) olmadan aynı oyundaki gibi, istasyonda karşılaşan iki adam arasında doğallıkla gelişmekte ve sadece diyaloglardan oluşmaktadır. Öykü ölüm

¹¹⁷ L. Pirandello, a.g.k., 1963, 20.

ile yaşam arasında sıkışıp kalmış bir adamın hikâyesini anlatmaktadır. Oyunlaştırılmış halinde ise zaman, mekân, müzik, atmosfer gibi bileşenler verilerek dramatik kurgu oluşturulmuştur.

S. Şener'in de vurguladığı gibi, yazarın eserlerinde farklı maskelerle iletişimsizliği yaşayan kişiler eylemsizlikten bol bol konuşup bir bilgisizlikten doğan tıkanıklığın dramını yaşamaktadırlar.¹¹⁸ L. Pirandello'nun hikâyelerinin içinde diyalogları kurgulama biçimi ileride oyunlarında kullandığı “oyun içinde oyun” tekniğine örnek teşkil etmektedir. Buna paralel olarak oyunlarının içinde başka anlatılar kuruyor olması, “oyun içinde anlatı” tekniği biçiminde bir kullanımı olduğunu da doğrulamaktadır. Ağzı Çiçekli Adam'da da zaman zaman Ç. Adam'ı konuştururken bu tekniğe başvurmuştur;

Genç tezgahlar sattıkları ne olursa olsun, paketleri o kadar özenerek hazırlarlar ki...(Sessizlik) Elleri kanatlıdır sanki. Beyaz, temiz bir kâğıdı özenle tezgâhın üstüne yayarlar. Kumaş gelir katlanır, kâğıdın ortasına yerleşir. Kâğıdın alt ucunu alıp üstüyle birleştirirler; ortaya sırf zevk için bir kıvrım yaparlar. Sonra paketin iki ucunu üçgen gibi kıvrıp altına alırlar. Ellerini sicim kutusuna uzattıkları anda sicim canlıymış gibi kutudan fırlar, pakete sarılır. Burasını okadar hızlı yaparlar ki paketi nasıl bağladıklarının farkına bile varamazsınız. Parmağınızı geçireceğiniz düğümü de attıktan sonra, cici, güzel bir paketi size uzatıverirler.¹¹⁹

L. Pirandello'nun hikâyeleriyle kurduğu dünyayı daha iyi anlatabilmek için tiyatroyu kullanmak istemesi ona yeni bir ifade yolu açmıştır. Bir anlatıcı olarak Pirandello söylem dünyasını geliştirmek için kendi düş dünyasını eserlerindeki kurmaca dünyaya transfer etmiştir. Oyunlarını kurgularken kişinin çevresi ile olan ilişkisindeki yalnızlık halini hep bir üçüncü üzerinden tarif etmiştir.¹²⁰ Üçüncü bazen koro, bazen oyun kişisi bazen de seyirciye duyumsatması şeklinde ortaya çıkmaktadır. Ağzı Çiçekli Adam'da ise üçüncü Ç. Adam'ın Karısı yoluyla kurulmaktadır. Oyun kişileri arasında

¹¹⁸ S. Şener, a.g.k., 2003, 75.

¹¹⁹ L. Pirandello, a.g.k., 1963, 11.

¹²⁰ B. Kremyö, a.g.k., 1934b, 7.

ismi geçmese de oyunda görünerek Ç. Adam'ın Karısı'nın yaptıkları üzerinden kendi yalnızlığının sebeplerini sıralaması bunun en açık örneğidir.

Metinlerarası çalışmada uyarlama söz konusu olduğunda genellikle diegetik metinler diyaloglara dönüştürülerek dramatik biçim kazandırılmaktadır. Anlatıdan tiyatroya doğru olan bu transfer, çalışma kapsamında tersi uygulanarak L. Pirandello tarafından dramatik biçimde yazılmış oyunu tiyatral anlatıya dönüştürmek üzere diegetik-dramatik bir yol izlenecektir.

Ağzı Çiçekli Adam oyununun metninde iki oyun kişisi olmasına karşın oyunda ilkin Ç. Adam'ın sesi duyulmaktadır. “Yanılmıyorsam son treni kaçırdınız?”¹²¹ Oyunun neredeyse tamamını kapsayan bu sesi aslında metnin anlatıcısı olarak almak doğru olacaktır. Oyun metninin bir anlatı, hikâyeyi karşıya (alıcıya) geçiren sesin de anlatıcı olduğundan hareketle; oyun direkt bir anlatıcının dilinden alıcıya aktarılmış iyi bir anlatı metni olarak karşımıza çıkmaktadır. Anlatıcı (Ç. Adam) aslında kendi hikâyesini anlatmaktadır. Bunu yapmak için karşısındaki adamın (Müşteri) durumunu araç olarak kullanır. Müşteri'nin sıradan kadın erkek ilişkisi biçiminde yaşadığı sorunu kaçırdığı trene bağlayarak bize veren yazar yine anlatıcının oyunu açması için durumu bir anahtar olarak kullanmaktadır. Bu anahtar alıcıya bağlanmak için bir yol olarak varsayılırsa aslında herkes için kullanılabilir olan anahtar oyunun ikinci kişisi yerine seyirci odağa alınarak da anlatı gerçekleştirilebilir. Böylelikle anlatıcı- alıcı ilişkisi direkt kurulmaktadır. Önceki bölümde oyunda dramatik ironi yarattığı belirtilen yazarın, Müşteri'yi seyirci yerine konumlandığından bahsedilmişti. Dolayısıyla Ç. Adam'ın sözleri yine anlatıcıya söyletildiğinde zaten yazarın yapmak istediği şey diegetik-dramatik biçimde ortaya çıkmaktadır.

Bu açıdan metni yeniden yazmak için, yazarın eserinde büyük değişiklikler yapmaya gerek olmadığı açıktır. Söylemdeki kişi kipleri ile oynanarak hikâyenin bütünü anlatıcı tarafından seyirciye aktarılabilir. Metni dönüştürmeden önce yukarıdaki düşüncenin ışığında kuramsal açıdan oyunun incelenmesi doğru olacaktır.

¹²¹ L. Pirandello, a.g.k., 1963, 9.

G. Genette'nin yolundan giderek tez kapsamında daha önce de bahsedilen, anlatının *Homodiegetik* (Öykü-içi) ya da *Heterodiegetik* (Öykü-dışı) açıdan nasıl söylendiğine bakıldığında; oyunda Ağzı Çiçekli Adam'ın öyküsünü kendi ağzından, öykü dışından biri olmadan dinlemekteyiz. Bu sebeple oyun *Homodiegetik* biçimde yazılmıştır denilebilir. Hatta anlattığı öykünün başkahramanı olarak sıkışmışlığı dile getirdiği için *Otodiegetik* bir anlatıma sahip olduğu gerçektir.¹²² Ç. Adam'ın birinci şahıs olarak olayı kendi gözünden anlatması bunun en önemli örneğidir. “Zaten tanıdıklarımın hayatı beni hiç ilgilendirmez. Düş gücümün nasıl çalıştığını bir bilseniz. Şunun, bunun, ötekinin evini bile gözümün önüne getirebiliyorum. İçine yerleşiyorum. O hayatın sahibiyle alın yazımı paylaşıyorum. Biliyor musunuz bazen o evin kokusunu bile duyarım”.¹²³

Kendi öyküsünün dünyasında eylemsizlikle var olan Ç. Adam, aslında oyunun ikinci kişisi olan Müşteri'yi biçimsel olarak var etmektedir. Diyaloglara bakıldığında Müşteri'nin sözlerinin Ç. Adam için hiçbir önemi yoktur. O sadece kendi hikâyesini anlatmak istemektedir. Bu sebeple Müşterinin sözleri ortadan kaldırılrsa tıpkı dilbilgisi kuralı olan dahi anlamındaki “-de” gibi hikâyenin anlam bütünlüğü bozulmayacaktır.

MÜŞTERİ – Herhalde burası sabaha kadar açıktır?

Ç. ADAM – Evet sabaha kadar açıktır. (**Sessizlik**) Demek bütün paketlerinizi emanete bıraktınız.

MÜŞTERİ – Evet. Niye sordunuz? En sağlam yer orası değil midir? İyi de bağlamışlardı.

Ç. ADAM – En sağlam yer orasıdır tabii. (**Sessizlik**) Genç tezgahhtarlar sattıkları ne olursa olsun, paketleri o kadar özenerek hazırlarlar ki...¹²⁴

C. Özcan'nın da vurguladığı gibi anlatıcının dünyasının aynı zamanda söylemin dünyasıdır.¹²⁵ Bu pencereden bakılırsa, Ç. Adam'ın kendi dünyası hikâyesinin alıcısı olan

¹²² M. Jahn, **a.g.k.**, 2015, 65.

¹²³ L. Pirandello, **a.g.k.**, 1963, 12.

¹²⁴ L. Pirandello, **a.g.k.**, 1963, 11.

¹²⁵ C. Özcan, **a.g.k.**, 2018, 32.

Müşteri'nin yerine yani seyir yerinin karşısına seyirci konumlandırıldığında anlatısal bildirişim düzeyinde bir yapı kurulmuş olacaktır.



Şekil 3.6.1.1. Anlatısal-Dramatik Bildirişim “Çin Kutuları” Modeli¹²⁶

Anlatıya uyarlanmış oyun anlatısal- dramatik bildirişim üzerinden incelendiğinde, oyuncu L. Pirandello’nun kaleme aldığı metni kendi anlatısal üslubunda diyalogları ortadan kaldıracak şekilde dönüştürebilir ya da dönüştürülmüş halini direkt alabilir. Burada oyuncu tarafından ortaya konan yaklaşım sadece Ç. Adam’ın hikâyesini anlatmak için bir kurgusal dünya bina etmek üzeredir. Ç. Adam ve Müşteri’nin sözleri vasıtasıyla şekillenen hikâyede artık seyirciyle kurulan diyalog ile anlatı gerçekleştirilir. Bu seviyede seyirciden yanıt vermesi beklenmemektedir. Ç. Adam’ın vereceği cevaplar zaten bellidir. Bu açıdan seyirciyle kurulan iletişim anlatıcı açısından bir monolog olarak alınabilir.

Bu sizin hayatınızın kokusudur çünkü. Anlıyor musunuz? Galiba anlıyorsunuz. Böyle şeylerden zevk aldığımı mı düşündünüz?

(Bir an sıkılır, sonra...) Zevk, ben mi? Hiç ünlü bir doktora muayene oldunuz mu? Korkmayın canım. Sadece, müşterilerin doktorun yanına girmek için bekledikleri, “bekleme odası” denilen yerlerdeki gibi gördünüz mü diye soracaktım.¹²⁷

İkinci düzeyde artık Ç. Adam ile seyirci arasında başlayan kurgusal dünya içindeki iletişim Ç. Adam’ın kendi hikâyesini sözcelemesiyle sürer. Oyuncunun rolle, seyircinin de oyunun ikinci kişisi olarak var olduğu yeni uzam ve zamanda artık Ç.

¹²⁶ M. Jahn, a.g.k., 2015, 15.’dan dram sanatı için uyarlanarak alıntılanmıştır.

¹²⁷ 3.6.2. Uyarlanmış Metin.

Adam'ın dünyasında seyirci hem tanık hem de oyunun bir parçası olarak var olmaktadır. Oyuncu- seyirci ilişkisi açısından aradaki mesafeyi kaldıran bu iletişim modelinde anlatı dolaylımsız biçimde seyirci ile buluşmaktadır.

Son aşamada ise Ç. Adam'ın oyun gerçekliğinin içinde kendi ile olan diyalogları, kafa sesleri ve karısı ile ilişkisi anlatının içindeki eylemi oluşturmaktadır. Seyirci bu düzeyde kurgusal evrenin içinden adamın hikâyesine tanıklık etmektedir. Ç. Adam anlatı süresince diyalogun projeksiyonunu sürekli değiştirmektedir. Zaman zaman kendi içine çevirmesinin yanında çoğunlukla seyircinin oyun evreninde nefes alıp vermesine sebep olmaktadır. Zaman zaman onlara gerçek hayattan referansla; tezgahlar, deprem, muayenehane, hastalık ile ilgili birine yardım etme ile ilgili sormaları gereken sorular sormaktadır. Yine cevap beklediğinden değil, onları kurgusal evrenden bir an olsun dışarı çıkarıp gerçekliği zaman-mekân bağlamında sorgulamalarını sağlamaktadır. Hatta bu yolla anlatıcının hikâye dolayımında çıkardığı *kronotop* haritaları arasında gezinirken seyirciyi kurgusal dünyanın içinde farklı zaman ve uzamlara götürmektedir.

Kurulan bildirişimi ortaya koyan en önemli unsur olan oyunun asal kronotopu yazar tarafından oluşturulmuştur. Bir yaz gecesi, gece yarısından biraz sonra bir sabahçı kahvesinde anlatılan hikâye Ç. Adam'ın anlatı içinde düzeyler arasındaki yolculuğu sırasında zaman sıkışmakta¹²⁸ ve kaybolmaktadır. Hastalığı sebebiyle ölüme olan yakınlığı, sınırlı bir zamanda hayatının biteceği düşüncesi sıkışmanın ortaya çıkardığı mekândan bağımsız sadece zamana dair anlatıyı gerçek kılmaktadır.

Doktorlar buna ne diyorlar, biliyor musunuz? Oh, çok hoş bir adı var. Karamela gibi tatlı bir ad: Epithelyoma. Söyleyin benimle, siz de tadını duyacaksınız.

EPİTHELYOMA". Çiçeklere takılan adlara da benziyor, değil mi?

¹²⁸ **Zaman-Mekân Sıkışması:** "David Harvey'in Marksizim'den yola çıkarak ortaya koyduğu düşüncesine göre; zaman ile mekân gerçekliğin parçalanmaz bir bütünüdür. Bu ikili nesnel nitelikleri açısından değişime uğradığında gerçekliklerini yitirerek mekân kendi varlığını nesnenin açısından yitirmeye başlamaktadır. Mekân, zaman tarafından daraltılarak yok edilir. Küreselleşme, teknoloji gibi kavramların örnekleminde varlığını sürdüren bu düşünce *Kronotop* açısından Ağzı Çiçekli Adam özelinde kavramsal olarak kullanılmıştır." B. Kargı (2014). Zaman-Mekân Sıkışması Boyutuyla Bilimde Dönüşümler ve Sosyal Teoride Küreselleşme ve Ulus-Devlet. *Gümüşhane Üniversitesi Sosyal Bilimler Elektronik Dergisi* , 220-235.

Nedir bu biliyor musunuz? Ölüm.

Geçerken bu çiçeği dudağıma yapıştırıverdi. “Hatıram olsun” dedi. Arkasından da şunu ekledi “Beş-altı aya gelirim...”¹²⁹

Seyirciye sürekli ne kadar zamanı kaldığını, ölüm fikrinin onun için uzamdan bağımsız yaşamını sürdürmesine sebep olduğunu anlatmaya çalışmaktadır. Mizahi bir dille bunu yapan Ç. Adam, P. Pavis’in “Üçlü Trinom”u açısından birbirini var eden zaman-uzam-eylemi bozup kurgusal dünyanın zamanını kendi zamanına dönüştürmektedir. Anlatının söylenen zamanını geçmiş zaman kipi kullanmamasına rağmen, geride bırakacakları bugünü gelecek zamanın bir parçası olarak kabul ederek, hikâyeyi sanki geçmişe dönük anlatmaktadır. Bu durum dilsel açıdan eylemi anlatısal araçlar ile kurmasına en önemli örnektir.

L. Pirandello’nun maske kuramının yansıması olarak, oyunda Ç. Adam toplumsal tüm maskelerini düşürmüş, sadece kendi hayatta var olmak istediği kişi olarak, öz benlik maskesiyle yaşamaya çalışmaktadır. Ölüm gerçeğinin toplumsal gerçeklerin üstünde bir konuma sahip olması sebebiyle aile yaşamının, günlük hayatın telaşlarının ya da bizi hayata tutunmakta zorlayan şeylerin değerini yitirdiği açıktır. Kendi maskesiyle yaşama tutunmaya çalışan Ç. Adam için artık hiçbir şeyin önemi yoktur, uykunun bile. Sadece yaşayamadığı hayatın peşinde koşmalı, küçücük şeylerle hayal dünyasının içinde yolculuk etmelidir. Ona göre normal olduğu varsayılan Müşteri (seyirci) bu hali anlayamamaktadır. Günlük hayatın gerçeğinin üstünde bir gerçekliği yaşayan Ç. Adam oyunun anlatıya dönüştürülmüş halinde de insanlara direkt kendini açacaktır. Her şeyden bağımsız yaşama olan özlemini seyirciye aktaracağı metinden referansla görülmektedir.

Brecht’in “Epik Tiyatro” kuramından yola çıktığımızda ise oyunun anlatıya dönüştürülmüş hali mesafe kavramını derinden içermektedir. Anlatı artık seyir yerinden seyirciyi uzakta tutan bir yapıdan, seyircinin içine dahil olduğu bir form kazanmaktadır. Seyircinin hikâyeye olan mesafesi kendine olan mesafesi kadar olacağı varsayılmaktadır. Ç. Adam seyirciyle her diyalog kurduğunda seyirci kendine sorulan sorulara yanıt arayacaktır. Bu açıdan seyircinin de anlatıya bir biçimde dahil olmasıyla kendine karşı olan mesafe azalacak ancak kurgusal gerçekle mesafesi artacaktır.

¹²⁹ 3.6.2. Uyarlanmış Metin.

Aynı şekilde anlatıcı olan oyuncu da rol ile ilişkisi açısından mesafeyi arttıracak, kendi sosyal maskelerini sorgulayacaktır. *Gestus* kavramı da maske kavramına yaklaşmaktadır. Anlatı Ç. Adam'ın kendi maskesi üzerine kurulurken, aynı zamanda yaşama karşı olan tavrı onun gestusunu da belirleyecektir. Zaten metin bunu açık biçimde vermektedir. Bunun dışında anlatıdaki kronotoplar arası geçişler (anlatının başladığı yer, tezgahların bulunduğu zaman ve mekân, başkalarının evleri, muayenehane, Ç. Adam'ın evi ve gidilen istasyon) Ç. Adam'ın soruları ve anlatı içindeki diğer anlatılar, seyircinin kurgusal dünyadaki bulunduğu konum yabancılaştırma etmenleri olarak kabul edilebilir.

3.6.2. Uyarlanmış metin

3.6.2.1. Ağzı çiçekli adam¹³⁰

Yazan: Luigi Pirandello

Türkçesi: Ali Poyrazoğlu

Uyarlayan: Fatih Pazvantoglu

Kişiler:

Adam

Aşağıda belirtilen dekor ve zamana ait bilgiler anlatıcının gösterim sırasında sadece ona yardımcı olacak öğeleri tanımlamamak amacıyla bilgi düzeyinde verilmiştir.

Dipte ağaçlarının yaprakları arasından gaz fenerlerinin ışıkları sızan bir cadde. Sahnenin önünde caddeyle kesişen bir sokağın son evleri. Soldaki evin altında önüne

¹³⁰ L. Pirandello, **a.g.k.**, 1963, 8-20'den anlatı metnine uyarlanmıştır.

masalar ve sandalyeler dizilmiş bir köşe başı kahvesi. Sağdaki evin önünde bir gaz feneri. Uzaklarda yavaş yavaş kaybolan bir mandolin sesi. Gece yarısından biraz sonra.

(Işık açıldığında Adam, yanındaki masada oturmuş, sessizce seyircileri incelemektedir.)

ADAM –

Yanılmıyorsam son treni kaçırdınız? Koşsaydınız ya, belki yetişirdiniz. Elinizdeki paketler, onlar olmasaydı yetişirdiniz. Sizin yerinizde ben olsaydım ne yapardım biliyor musunuz? Hepsini arabada bırakırdım.

(Sessizlik)

Ama sonra evdekilere ne cevap verirdiniz değil mi? Söylemediklerini bırakmazlardı, siz de oturup dinlerdiniz. Kadınları bilirim, bildiğim için de söyledim ya.

(Sessizlik)

Ne tarafa? Yazlığa mı?

Giderken hiçbir şeye ihtiyacımız olmayacak derler.

Evet. Gittikten sonra da “ufacık bir şeye ihtiyacımız var” dedikleri zaman altından neler çıkmaz. Sonra ufacık, kirden tahtaları kararmış bir köy evine girdikleri zaman, orasını tertemiz, zengin, göze çarpar bir hale getirmek için de ellerinden geleni yaparlar. Ve o zaman başlarlar. Ama kadınların işleri güçleri budur diyeceksiniz. “Ah şekerim şehre kadar bir uzansan, bir iki şeye ihtiyacım var.” “Evet” dedin mi siparişlerin arkası gelmez.

(Sessizlik)

Oo saat on iki olmuş. Gece yarısı. İlk tren saat dörtte. Şanslısınız, burası sabaha kadar açıktır.

(Sessizlik) Genç tezgahhtarlar sattıkları ne olursa olsun, paketleri o kadar özenerek hazırlarlar ki...*(Sessizlik)*

Elleri kanatlıdır sanki. Beyaz, temiz bir kâğıdı özenle tezgâhın üstüne yayarlar. Kumaş gelir katlanır, kâğıdın ortasına yerleşir. Kâğıdın alt ucunu alıp üstüyle birleştirirler; ortaya

sırf zevk için bir kıvrım yaparlar. Sonra paketin iki ucunu üçgen gibi kıvrıp altına alırlar. Ellerini sicim kutusuna uzattıkları anda sicim canlıymış gibi kutudan fırlar, pakete sarılır. Burasını ok adar hızlı yaparlar ki paketi nasıl bağladıklarının farkına bile varamazsınız. Parmağınızı geçireceğiniz düğümü de attıktan sonra, cici, güzel bir paketi size uzatıverirler.

Günlerce onları gözleyebilirim. Her vitrinin önünde bir saat geçirebilirim... Böyle şeylerle uğraşırken zamanın nasıl geçtiğini anlamıyorum. Kendimi cicili biçili sicimlerle paketlenen ipekli kumaş sanıyorum. Hele o son düğümü attıkları ana bayılırım. *(Sessizlik)* İster erkek ister kadın olsun, paketini parmağına takmış yahut koltuğunun altına sıkıştırmış müşterileri gözümle izliyorum, neler neler düşünüyorum bilseniz. Aklınızın köşesinden bile geçmeyecek şeyler. *(Sessizlik, sonra üzüntüyle kendi kendine konuşur gibi)* Çok önemli bunlar, çok.

Çünkü, çünkü ancak düş kurarak hayata bağlanabiliyorum. Tıpkı bahçe parmaklıklarına sarılan bitkiler gibi. *(Sessizlik)* İnsan düş gücünü daima kullanırsa tanımadıklarının bile hayatına sahip olabiliyor. Zaten tanıdıklarımın hayatı beni hiç ilgilendirmez. Düş gücümün nasıl çalıştığını bir bilseniz. Şunun, bunun, ötekinin evini bile gözümün önüne getirebiliyorum. İçine yerleşiyorum. O hayatın sahibiyle alın yazımı paylaşıyorum. Biliyor musunuz bazen o evin kokusunu bile duyarım. Her evin kendine özgü bir kokusu vardır. Benimkinin, sizinkinin... Kendi evinizdeki kokunun farkına varamazsınız.

Bu sizin hayatınızın kokusudur çünkü. Anlıyor musunuz? Galiba anlıyorsunuz. Böyle şeylerden zevk aldığımı mı düşündünüz?

(Bir an sıklır, sonra...) Zevk, ben mi? Hiç ünlü bir doktora muayene oldunuz mu? Korkmayın canım. Sadece, müşterilerin doktorun yanına girmek için bekledikleri, “bekleme odası” denilen yerlerdeki gördünüz mü diye soracaktım. Kırık dökük bir kanepe, bir iki iskemle, yayları çıkmış bir divan, orasıyla hiç ilgisi olmayan bir masa. Bunlar hastalar için toplanmış, kimsenin istemediği eşyalardır. Ama bu ünlü doktorun kendisi, karısı, dostları için ayrı bir salonu vardır. Orada her şey güzel, değerli, renkler canlı, çiçekler tazedir. Bu salondan doktorun bol paralı müşterileri de yararlanır tabii. Hastaların oturduğu iskemleye ya da koltuğa dikkat ettiniz mi?

(Sessizlik)

Zaten hastalar da hastalıkları ile çok meşgul oldukları için dikkat etmezler. *(Sessizlik)*
Halbuki o odalarda saatlerce otururlar, düşünürler, gözleri hiçbir şey seçmez. *(Sessizlik)*
Siz doktorun odasına girip çıktığınız zaman, aynı iskemlede bilinmeyen bir hastalığıyla bir başkasının oturması yahut iskemlenin bir başkasını beklemesi ne gariptir. *(Sessizlik)*

Ne diyorduk, ah evet! Düş gücünün zevklerinden... Bilmem neden aklım ünlü doktorların bekleme odalarındaki iskemlelere gitti?

Ne garip! İkisi arasında hiçbir bağ görmüyorum. Siz? *(Sessizlik)*

Bu zihin çağrışımları herkese ve her olaya göre o kadar değişik ki. Hem gelişigüzel şeylerden konuşurken bu konuları açmak doğru değil. Yoksa insanlar birbirlerini anlayamazlar. *(Sessizlik)*

İki kişi arasındaki bağ belki de şudur: bekleme odalarındaki iskemleler gelecek hastayı düşünürler mi? Hastalığını merak ederler mi? Doktoru gördükten sonra nereye gideceğini, neler yapacağını bilmek isterler mi? Ve bütün olan bitenden zevk duyarlar mı? Hayır değil mi, hiçbir zevk.

İşte ben de hiçbir zevk duymuyorum. Bu an işim gücüm sizsiniz. Ama bu, treni kaçırdığınız, ya da köydeki aileniz sizi merak edip üzüleceği için bir zevk duyacağım demek değildir.

Bu arada bırakın üzülsünler. Tanrıya şükredin. Bunlar ufacık üzüntülerdir bazılarının başındakilerle kıyaslanamaz bile. *(Sessizlik)*

Başkalarının hayatına düş gücü ile bağlanmam gerekiyorsa, o da böyle zevksiz olarak bağlanmak; bu, hayatın anlamsızlığını, saçmalığını bütün gücümle duymak ve onu önemsememek içindir. *(Kederli bir öfkeyle)* Nasıl olduğunu bilmeyiz, bilmeyiz ama ağzımızın içinde hayatın tadını duyarız hep. Hayat hayat oldukça kendi kendinden ne bıkmıyor ne usanıyor. Onun tadı bu bir sürü anılardan geliyor ve bizi bağlıyor. Ama neye bağlıyor? İşte bu saçmalıklara, bu belalara bağlıyor.

Dört, beş, on yıl sonra bu saçmalıkların tadını düşünebiliyor musunuz? Belki bizi hayata tekrar bağlamak için bu saçmalar, bu belalar bile birer tatlı anı olacaktır. İşte o anda kapınıza dayanan ölüm kurtuluş değil de felaket gibi görünecek gözünüze.

Sonra düşünün ki bazıları için hayatın sonu, gün meselesi oluyor.

(Tam bu anda sağdan bir gölge görünür)

Şu köşeye bakın. Oradaki kadını görüyor musunuz?

(Gölge saklanır)

Karım.

(Biraz susup köşeye baktıktan sonra)

Uzaktan beni izliyor. İmkân olsa engel olacağım. Ama bu hiçbir işe yaramaz.

(Sessizlik)

Aç, kayıp sokak köpeklerine benziyor. Kovsanız da taş da tutsanız sizi izlemeye devam eder.

(Sessizlik)

Benim yüzümden bu kadının çektiğini bilemezsiniz. Uyumaktan da yemekten de vazgeçti. Gece gündüz izimi bırakmıyor. Hiç olmazsa üstüne başına baksa. Kadını andırır tarafı kalmadı.

(Sessizlik)

Üstü başı yıpranmış, saçları darmadağınık, yüzü bembeyaz, otuz dördünde bile değil daha.

(Sessizlik)

Beni çileden çıkartıyor bu hali. Bazen, bazen yakalıyorum, bağırıyorum “salak” diyorum, sövüyorum...

Ağzını açmadan bakar, ama öyle bakar ki boğasım gelir.

Hiçbir şey yapmadan bekler, uzaklaşmamı bekler. Uzaklaşır uzaklaşmaz da peşime düşer.

(Gölge, köşeden bir an görünür ve kaybolur)

İşte! Bakın gene gözetliyor.

Zavallı mı dediniz? Duyamadım, kadın mı dediniz?

Bu kadın benim evde oturmamı istiyor, anladınız mı? Oturacağım, o bana baksın, anlamsız gevezeliklerine devam etsin, aşkıyla etrafımı sarsın, sevgisiyle her an rahatımı sağlasın.

Ben? Ben de bekleyeceğim. Hiçbir şey yokmuş gibi her gün odamda mutfak saatinin tiktaklarını dinleyerek bekleyeceğim. İşte onun istediği bu.

Bilmem ki nasıl anlatsam size...

(Sessizlik. Sonra yavaş yavaş başlar)

Depremi olacağını önceden bilseydiler, Avezzano ve Messina'nın evleri, sokakları, meydanları, ay ışığında, belediye yöntemlerine göre dizilmiş olarak uslu uslu durabilir miydiler? Yok efendim, yok! Taş oldukları halde, taş anlıyor musunuz; depremi ve yanardağın lavlarını öyle rahatça bekleyemezlerdi. Kaçarlardı.

(Bir an düşünür ve devam eder)

Yanardağın kızgın lavlarını etrafa fişkırtacağını, depremin evleri üstüne yıkacağını bilseydiler Avezzano ve Messina halkı o gece, her geceki gibi; rahat rahat soyunup, giysilerini dürüp, ayakkabılarını yan yana kapının arkasına koyup, yataklarına girebilir miydiler?

Birkaç saat sonra öleceklerini bilerek, olur mu böyle şey?

Müsaade edin! Biraz daha.

(Sessizlik)

Ölüm, garip, iğrenç, korkunç bir böcek olsa ve yoldan geçen birinin yakasına konsa. Siz de onu görseniz. Yolda durdurup: “Afedersiniz, müsaade eder misiniz? Yolunuzu kestim ama üzerinize ölüm konmuş.” demez misiniz? Şöyle iki parmağınızı uzatıp onu fırlatıp atmaz mısınız? Ne mükemmel olurdu doğrusu...

(Sessizlik)

Fakat ölüm bir böcek değil. Bu gelip geçenlerin arasında birçokları onu üzerlerinde taşıyorlar, ama görünmüyor. Onun için de korkusuz, rahat rahat dolaşıp, yarınki, yarından sonraki hayatlarını kuruyorlar. Örneğin ben.

(Ayağa kalkar)

Biraz gelir misiniz?

Bakın, şurada bıyığımın altında, dudağımın üstünde pek hoş duran küçük çiçeği görüyor musunuz? Doktorlar buna ne diyorlar, biliyor musunuz? Oh, çok hoş bir adı var. Karamela gibi tatlı bir ad: Epithelyoma. Söyleyin benimle, siz de tadını duyacaksınız.

“EPİTHELYOMA”. Çiçeklere takılan adlara da benziyor, değil mi?

(Sessizlik)

Nedir bu biliyor musunuz? Ölüm.

Geçerken bu çiçeği dudağıma yapıştırıverdi. “Hatıram olsun” dedi. Arkasından da şunu ekledi “Beş altı aya gelirim”...

(Sessizlik)

Şimdi söyleyin bana: Bu çiçek ağzımın içindeyken sakın, sessiz köşemde oturabilir miyim?

(Sessizlik)

Söylüyorum bunu karıma, soruyorum: “Nedir benden istediğin? Öpeyim mi seni yani?”, “Evet öp beni” diyor.

Geçen gün ne yaptı biliyor musunuz? Dudaklarını bir toplu iğne ile delik deşik etti, kanattı, sonra başımı iki elinin arasına alarak beni ağzımdan öptü. Benimle ölmek istiyormuş.

(Sessizlik)

Salak!

(Birden hırsla)

Herhalde evde oturacak değilim. Vitrinleri seyretmeliyim, tezgahhtarların el çabukluğuna hayran olmalıyım.

Çünkü kafam bir an boş kalırsa çevremdeki bütün hayatı yok etmeyi düşünebilirim. Örneğin sizin gibi son trenini kaçırmış, hiç tanımadığım birini tabancamı çıkarıp şuracıkta öldürebilirim.

(Güler)

Korkmayın böyle bir niyetim yok. Şaka yaptım.

(Sessizlik)

Kayısı zamanıdır şimdi... Nasıl yersiniz onları? Üzerindeki incecik zarıyla mı? İkiye bölersiniz, biraz sıkınca meyve ıslak bir çift dudağa benzer. Ah! Ne güzel şey...

(Güler. Sessizlik)

Bana bir iyilik yapın: Yarın sabah erkenden gideceğiniz yerin istasyonunda trenden indikten sonra evinize kadar yürüyün. Yolda üzerinde pırıl pırıl kırağı parlayan bir demet yeşilliği koparın, koparın ve sayın. Kaç tane ot koparmışsanız o kadar yaşayacak günüm var demektir.

(Sessizlik)

Ama ne olur demet biraz kalın olsun. *(Güler)*

İyi geceler...

(Mandolin sesi yavaş yavaş yükselirken, Çiçekli Adam sağ köşeye doğru yürümeye başlar. Gölgenin orada yolunu gözlediğini fark edince yolunu değiştirir ve öteki köşeden yavaş yavaş kaybolur.)

4. SONUÇ

Dil insanı doğadan ve hayvanlardan ayıran en büyük unsurdur. İnsanın kendi ve çevresiyle olan iletişimi dil sayesinde gelişmiştir. Kendini var etmek ve türünün devamlılığını sağlayacak kadim bilgileri sonraki nesillere aktarmak için dil araç olarak kullanılmıştır. Bu bilgiler bütünü zamanla insanın hayal gücünün de katkısıyla mitlere ve destanlara, oradan da kitleleri bir araya getiren anlatılara dönüşmüştür. Sanat yapıtlarının tümünün temelini oluşturan hikâye anlatma tiyatronun da en önemli ögesidir. Tiyatro diğer sanat dallarından farklı olarak anlatıyı kişiler arası iletişim yoluyla gerçekleştirmektedir. Tiyatro sanatı geçmişten günümüze kadar tüm iletişim araçlarında ve sanat dallarında olduğu gibi değişime uğramıştır. Teknolojik gelişmeler ve insanın kendini ifade etme şeklinin değişimi ile tiyatrodan da son yıllarda solo performanslar, anlatıya dayalı oyunlar ya da tamamen hikâye anlatıcılığı üzerine hazırlanmış festivallerin sayısının artması bu değişime örnek olarak gösterilebilir.

Anlatıların kurulduğu yer aynı zamanda tiyatronun da iki temel unsuru olan anlatan ve dinleyendir. Dramatik anlatım etkisini hikâyeyi anlatan oyuncunun yaşantı, izleyenin de şahit olma durumu ile ortaya çıkarmaktadır. Bu türlü bir etkileşim anlatı – tiyatro birlikteliğinin ne kadar güçlü olduğunu ortaya koymaktadır. Anlatanın anlatıyı hangi biçimde gerçekleştirdiği ve dinleyenin hayal evrenine nasıl ulaştığı ancak kendi dünyasından kuracağı köprü ile mümkündür. Anlatıcının kendi geleneğinin de tek aracı olan sözün dışında bu türlü bir inşa sürecini tiyatral araçları kullanarak zenginleştirmesi mümkündür. Tiyatro ve anlatının birlikteliği açısından günümüzde geldiği nokta itibarıyla üretilen çalışmaların yanında Luigi Pirandello’nun Ağzı Çiçekli Adam adlı oyunu özelinde yapılacak bir araştırmanın değerli olduğu düşünülmektedir. Hikâye anlatıcılığının tiyatro ile ilişkisinin kurulma biçimi tez çalışmasının odağını oluşturmaktadır.

Çalışmada öncelikle anlatı kavramı ve anlatıbilim ekseninde anlatının nasıl gerçekleştiği konusu üzerinde durulmuştur. Tarihsel süreçte Antik Yunan düşünürleri Platon ve Aristoteles karşıtlığının tiyatrodaki olduğu gibi anlatının ilk kuramsal temellerini oluşturma süreci *mimesis-diegesis* kavramları üzerinden açıklanmıştır. Buradan hareketle, mimesisin gösteren, diegesisin anlatan kavramlarını karşıladığı noktada, bu iki kavramın birlikteliklerinin sahnede gerçekleşecek bir tiyatral anlatının temelini oluşturacağı düşünülmektedir. Bu noktadan sonra anlatı- tiyatro ilişkisi kurulurken, ortaklaştıkları ve ayrıştıkları yönler tartışılmıştır. Aynı zamanda yazılı anlatı dünyası ile gösteriye dayalı anlatı dünyası arasındaki bağ ve dramaturjik yapılandırma süreci üzerinden anlatının kuruluş biçimi analiz edilmiştir.

Başlangıç noktası olarak anlatıcı ve dinleyen/seyirci arasındaki iletişime odaklanılmış, aralarındaki ilişkinin yapılandırılma şekli araştırılmıştır. Devamında anlatının bildirişim modeli ve tiyatroya uyarlanan bu iletişim analizinin varsayımları üzerinde durulmuştur. Teknik açıdan anlatının kurgusu yapılandırılırken, dramatik anlatının da temelini oluşturan zaman, mekân, olay gibi ortak öğelerin disiplinlerarası düzeyde kuruluş biçimi çözümlenmiştir. Çalışmanın temel çıkış noktasının, tiyatrodaki kurulabilecek bir anlatının nasıl gerçekleşeceği sorusu olarak belirlenmesi nedeniyle anlatıyı gerçekleştiren en önemli öge olan anlatıcı/oyuncu üzerinde ayrıca durulmuştur. Anlatıcı/oyuncunun kurgusal dünyanın dışındaki varlığı olan hikâye anlatıcısının türlerine kısaca değinilmiş ve modern tiyatral anlatıya kaynaklık eden Bertolt Brecht’in

Epik Tiyatro kuramı ile anlatı buluşması üzerinde durulmuştur. Burada söz konusu kuramın hikâye anlatıcılığında direkt uygulanması olarak anlaşılmaması gerekir. Anlatısal- dramatik bildirilişimin kuruluşunda metin düzeyinden sahneleme aşamasına geçişte Epik Tiyatro'nun yabancılaştırma, gestus, mesel çalışması gibi araçları ile çalışılabileceği değerlendirilmektedir.

Tez çalışmasına konu olan “Ağzı Çiçekli Adam” adlı oyunun anlatısal analizi ve dramaturjik çalışmasının daha dengeli yapılabilmesi için oyunun yazarı Luigi Pirandello'nun hayatı ve yazarlığı üzerinde durulmuştur. Anlatı dünyasına önemli katkılarıyla bilinen yazar, tiyatro dünyasında da oldukça önemli bir yer tutmaktadır. L. Pirandello oyunlarını yazmadan önce mutlaka anlatısal bir dünya oluşturarak yazma sürecinde öykülemi ortaya çıkarmakta sonrasında oyunlaştırmayı tercih etmektedir. Yazarın oyunlarını yazma biçiminin etkisinin dramatik sahne edimine kaynaklık eden anlatısal bir metin üzerinde çalışmak için büyük olduğu düşünülmektedir. “Ağzı Çiçekli Adam” da sahne eserine dönüştürülmeden hikâyesini yazdığı oyunlarından biridir. Üzerimdeki Ölüm (La morte addosso) adlı öyküyü dönüştürmüş, ardından bu oyun günümüze kadar sahne eseri olarak gelmiştir.

Oyunda simgeler ve kişiler arası ilişkiler temelinde bir dramaturjik çalışma yapılmış, Ç. Adam ile Müşteri'nin diyalogları vasıtasıyla oyun atmosferinin zaman ve mekândan bağımsız kurulmuş olmasına dikkat çekilmiştir. Metinde başvuru dramatik ironi aracılığıyla seyirci, Müşteri'nin yerine konumlandırılmıştır. Oyunda semboller aracılığıyla yapılan modern dünya eleştirisi ve anlatıcının (Ç. Adam) sorduğu soruları doğrudan seyirciye yönlendirmesi yine anlatıcı-seyirci arasındaki ilişkinin doğru bir yerden kurulmasına sebep olmaktadır. Oyunun absürd nitelikler taşımasının yanında anlatı düzeyinde farklı mekân ve zamanlara atıflar yapılarak belirlenen kronotoplar arası geçişler yine seyirciye sorulan sorular aracılığıyla sağlanmıştır. Sorulan sorulara anlatıcının seyirciden cevap beklemeksizin anlatma edimini sürdürmesi, karısının varlığının bilinmesi ancak görülmemesi oyunun dahilinde kullanılan yabancılaştırma öğeleri olarak sayılabilir.

Anlatısal- dramatik bildirilişim modeli oyun üzerinde uygulandığında, kurgusal olmayan düzeyde Pirandello'nun metninin anlatıcıya otodiegetik bir anlatı yolu açtığı görülmektedir. Oyun metni hikâyeleştirmeye başvurulduğunda; kurgusal aracılık ve oyun düzeyi aşamasında artık oyuncu anlatıcıya (Ç. Adam) dönüşmüş ve seyirciyle oyun

gerçekliği üzerinden iletişim kurmaya başlamıştır. Anlatıcının hikâye aracılığıyla kurduğu kronotop yaz gecesi bir sabahçı kahvesinden meydana gelmektedir. Bu aşamada seyirciye yöneltilen her söz ve eylem kurgusal dünya içinde gerçekleşmektedir. Anlatıcı hikâyenin ilerlemesiyle kendiyile birlikte seyirciyi de kronotoplar arasında yolculuğa çıkarmaktadır. Ancak Anlatıcının kendiyile olan konuşmalarında üçüncü aşama olan anlatısal eylem düzeyine geçildiğinde artık sadece kendi geçmişi, karısı ve iç dünyası arasında gidip gelmelerle kronotoplar ortadan kalkmakta, zaman ve mekân kavramı yok olmaktadır. Bu noktada seyirci sadece anlatıcının sesiyle baş başa kalmaktadır. Anlatı sırasında anlatıcının düzeyler arasındaki yolculuğunun yabancılaştırma için iyi bir örnek olduğu düşünülmektedir.

Ağzı Çiçekli Adam'ın absürd oyun niteliği taşıması çalışmanın odağını oluşturan anlatısal bildirişim modeli üzerinden yapılacak bir araştırmaya asal bir etki sağlamamaktadır. Bu sebeple herhangi bir türde yazılmış olan oyun metni için de benzer çalışma yapılabilir. Çalışma oyun metninin otodiegetik yapısının anlatıya dönüştürülmeye uygun olması ve bu konuda yapılan çalışmaların az oluşu sebebiyle Pirandello anlatısı odağında gerçekleştirilmiştir. Bahsedilen bulgular dolayısıyla oyun metninin anlatısal- dramaturjik bir kurgu yapılabilmesine olanak sağlayacak biçimde yazılmış olduğu ve anlatı metnine kolayca uyarlanabildiği sonucuna ulaşılmıştır. Anlatısal bildirişimin dramatik açıdan uygulanışının oyunun anlatı açısından incelenmesine uygun bir teknik yaklaşım olduğu düşünülmektedir.

Tiyatronun anlatı dünyasının bir parçası olduğu yadsınamaz bir gerçektir. İki disiplinin birlikteliği sahne düzleminde bir edim gerçekleştirmek için seyir alanıyla kurulan klasik tiyatral ilişkiyi sahne illüzyonunu ortadan kaldırarak yeniden kurduğu için önem teşkil etmektedir. Tiyatral araçların yanında anlatının elinde bulundurduğu teori ve uygulama bilgisi ile çalışma yapılmasının nitelikli bir hikâye anlatıcılığı örneği ortaya koyacağı düşünülmektedir. İnsan her daim kadim dünya bilgisini anlatacağı bir yol bulmuştur. Günümüzde ise tiyatronun kendini dönüştürmeye başladığı yerde hikâye anlatıcılığı ile kurduğu bağ oldukça etkili görülmektedir. Bir miras olarak konvansiyonel sahneleme bilgisini de yanına alarak tiyatral anlatı insan var oldukça kendini dönüştürmeye ve yaşatmaya devam edecektir.

KAYNAKÇA

- Alfreds, M. (1979). *A Shared Experience: The Actor as Story-Teller*. London: Theatre Papers.
- Aristoteles. (2004). *Poetika*. (Çev: İ. Tunalı) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aydoğdu, Ü. (2011). *Brecht'in Arturo Ui'si, Bertolt Brecht'in Epik Tiyatro Araçlarının Günümüzde Kullanımına Yönelik Bir Sahneleme Denemesi*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Balamir, E. (2008). *Luigi Pirandello'nun Yazın Kimliğinde Son Nokta*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Balamir, E. (2010). İtalyan yazarı Luigi Pirandello'nun Tiyatroya Bakışı. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi* , 19-34.
- Barthes, R. (1975). An Introduction to the Structural Analysis of Narrative. *New Literary History*, 237-272.
- Barthes, R. (1993). *Göstergebiliimsel Serüven*. (Çev: S. Rifat, & M. Rifat) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (1984). *Brecht'i Anlamak*. (Çev: H. Barışcan, & G. Işısağ) İstanbul: Metis Yayınları.
- Benjamin, W. (1993). *Son Bakışta Aşk*. (Çev: N. Gürbilek) İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, A. A. (1997). *Narratives in Popular Culture, Media and Everyday Life*. California: SAGE Publications.
- Berkmen, H. (2015). *Kuantum Bilgeliği ve Tasavvuf*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Brecht, B. (1990). *Epik Tiyatro*. (K. Şipal, Çev.) İstanbul: Cem Yayınevi.
- Brook, P. (2007). *Açık Kapı*. (Çev: M. Balay) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çetin, A. Y. (2016). *Türk Halk Hikâyelerinde Anlatıcı Tipolojisi*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

- Çıraklı, M. Z. (2015). *Anlatıbilim "Kuramsal Okumalar"*. Ankara: Hece Yayınları.
- Dervişcemaloğlu, B. (2016). *Anlatıbilime Giriş*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Eco, U. (1994). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. (Çev: K. Atakay) İstanbul: Can Yayınları.
- Efe, F. (1993). *Dram Sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Erkek, H. (2001). *Oyun içinde Anlatı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Esen, U. (2017). *Johann Wolfgang Von Goethe'nin Faust Adlı Oyununun Çağdaş Bir Meddah Performansı Olarak Uygulanması ve Sahnelenmesi*. Eskişehir, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Esslin, M. (1996). *Dram Sanatının Alanı*. (Çev: Ö. Nutku) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Genette, G. (1980). *Narrative Discourse an Essay in Medhod*. (Çev: J. E. Lewin) New York: Cornell University Press.
- Genette, G. (2020). *Anlatının Söylemi Yöntem Hakkında Bir Deneme*. (Çev: F. B. Aydar) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gezgin, İ. (2014). *Sanatın Mitolojisi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Güçbilmez, B. (2016). *Zaman Zemin Zuhur*. Ankara: Dost Yayınevi.
- İpekli, E. (2003). *Hayvanat Bahçesi Masalı- Edward Albee*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İpşiroğlu, Z. (1978). *Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- Jahn, M. (2015). *Anlatıbilim Anlatı Teorisi El Kitabı*. (Çev: B. Dervişcemaloğlu) İstanbul: Dergah Yayınları.

- Kargı, B. (2014). Zaman-Mekan Sıkışması Boyutuyla Bilimde Dönüşümler ve Sosyal Teoride Küreselleşme ve Ulus-Devlet. *Gümüşhane Üniversitesi Sosyal Bilimler Elektronik Dergisi* , 220-235.
- Kesting, M. (1985). *Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro*. (Çev: Y. Onay) İstanbul: Adam Yayınları.
- Kremyö, B. (1934a). Luigi Pirandello Nobel Mükafatını Kazanan İtalyan Mizahçısı. *Ulus Gazetesi*
- Kremyö, B. (1934b). Garpta Fikir Hareketleri. *Ulus Gazetesi*
- Levendoğlu, T. (1975). Pirandello ve Pirandellizm. *Devlet Tiyatrosu 1975-1976 Sezonu İlk Tur Oyunları Kitapçığı*, 3-4.
- Litko, A. A. (1995). Meddah-Avrupa ve Doğu Tiyatro Geleneğinin Bağlamında Tek Oyunculu Meddah Türk Tiyatrosu. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 27-45.
- Maurino, F. D. (1967). Pirandello: The Plausible Absurd. *Forum Italicum*, 4(1), 259-266.
- Nutku, Ö. (1979). *Meddah ve Meddah Hikâyeleri*. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nutku, Ö. (2001). *Dram Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Öz, S. (2003). *Doğu ve Güneydoğu Anadolu Sözlü Kültüründe Hikâye Anlatıcılığı*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi.
- Özcan, C. (2018). *Çağdaş Tiyatroda Anlatı*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Özgü, M. (1970). Luigi Pirandello Tiyatro Yazarı. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 155-170.
- Parkan, M. (1983). *Brecht Estetiği ve Sinema*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Pavis, P. (2000). *Gösterimlerin Çözümlemesi*. (Çev: Ş. Aktaş) Ankara: Dost Yayınevi.
- Pekman, Y. (2010). *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

- Pignarre, R. (1991). *Tiyatro Tarihi*. (Çev: P. Kür) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pirandello, L. (1939). *Sütnine*. (Çev: H. Balıkcısı) İstanbul: Tan Evi.
- Pirandello, L. (1963). *Ağzı Çiçekli Adam*. (Çev: A. Poyrazoğlu) İstanbul: Elif yayınları.
- Pirandello, L. (2011). *Dışlanmış Kadın*. (Çev: E. Gören) İstanbul: Everest Yayınları.
- Platon. (2010). *Devlet*. (Çev: S. Eyüboğlu, & M. Cimcoz) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Potolsky, M. (2006). *Mimesis*. New York: Routledge.
- Rimmon-Kenan, S. (2002). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Roudledge.
- Rukeyser, M. (2006). *The Collected Poems of Muriel Rukeyser*. (Düz: J. Kaufman, & A. Herzog) Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Sekmen, M. (2008). *Meddah ve Gösterisi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Selen, A. (1988). Luigi Pirandello ve Bir Yapısalcı Uygulama Denemesi. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 8(8), 115-126.
- States, B. O. (1983). The Actor's Presence; Three Phenomenal Modes. *Theatre Journal*, 3(35), 359-375.
- Şener, S. (2003). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Şener, S. (2003). *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Todorov, T. (1977). Anlatı Türünde Yapısal Analiz. (Çev: B. Aksoy) *Birikim*, 28-29(28-29), 87-92.
- Ünal, Y. (2002). Diegesis ve Mimesis; Dramatik Anlatımın Yanılsamacı Niteliği ve "High Noon" Filminin İncelenmesi. *Sinemasal*(6), s. 28-36.

Yılmaz, R. (2014). *Anlatı Yoluyla Dünyanın Zihinsel Yeniden Kurulumu: "Palto", "Dönüşüm" ve "Hayvan Çiftliği" Romanlarının Alımlama Pratikleri Üzerine Bir İnceleme*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yücel, T. (2019). *Anlatı Yerlemleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

