

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO
ANABİLİM DALI**

ÇOCUK TİYATROSUNDA HİKÂYE ANLATICILIĞI

Yüksek Lisans Tezi

Canset Koç Kurt

Ankara-2020

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO
ANABİLİM DALI**

ÇOCUK TİYATROSUNDA HİKÂYE ANLATICILIĞI

Yüksek Lisans Tezi

Canset Koç Kurt

Tez Danışmanı

Dr. Öğr. Üyesi Duygu Toksoy Çeber

Ankara-2020

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO BÖLÜMÜ
ÇOCUK TİYATROSU-OYUN-TİYATRO VE DRAMA
ANABİLİM DALI

Canset Koç Kurt

ÇOCUK TİYATROSUNDA HİKÂYE ANLATICILIĞI

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı : Dr. Öğr. Üyesi Duygu Toksoy Çeber

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı :

İmzası:

Dr. Öğr. Üyesi Duygu TOKSOY ÇEBER
Doç. Dr. A. Kocakurt ÇEBER
Dr. Öğr. Üyesi D. D. ÖZBANCİ

.....
.....
.....
.....

Tez Sınav Tarihi: ...15.01.2020...

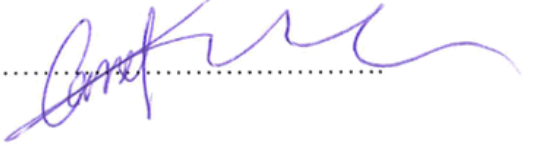
TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (15/01/2020)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin
Adı ve Soyadı

Canset Koç Kurt

İmzası



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ

GİRİŞ

I. HİKÂYE ANLATICILIĞININ KAYNAKLARI	1
II. SÖZLÜ ANLATI GELENEĞİNDEN ANLATICI OYUNCU MEDDAHA	6
II. A. ANLATICI OYUNCU OLARAK MEDDAH.....	12
II. B. MEDDAH-SEYİRCİ İLİŞKİSİ.....	18
III. TİYATRO VE ANLATI BİRLİKTELİĞİ.....	26
III. A. ÇAĞDAŞ TİYATRODA ANLATI VE ANLATICI OYUNCU.....	31
IV. ÇOCUK TİYATROSUNDA HİKÂYE ANLATICILIĞI	37
IV.A. ÇOCUK SEYİRCİ İLE İLETİŞİMDE ANLATICI OYUNCUNUN ROLÜ.....	39
IV.B. ÇOCUK TİYATROSUNDA BOŞLUĞUN DEĞERLENDİRİLMESİ	46
V. İNCELENEN OYUNLAR	51
V. A. DÜNYANIN EN KÜÇÜK HİKAYESİ: SANA BENZİYORUM!	51
V. B. YENİ DÜNYA BİR UZAY MACERASI: BOŞLUKLARI DOLDURALIM.....	61
V. C. MUSAHİPZADE İLE TEMAŞA: SENİ GÖRÜYORUM!	68

SONUÇ

ÖZET

ABSTRACT

KAYNAKLAR

ÖNSÖZ

Sözlü kültürün önemli bir ögesi olan hikâye anlatıcılığının, günümüz dünyasında dinden siyasete, eğitimden eğlence sektörüne birçok alana yayıldığını ve bu alanlarda kendine etkin roller biçtiğini görmekteyiz. Günümüz dünyasında hikâye anlatıcılığının tekrar yükselişe geçmesinin sırrı hitap edilen kitleyle doğrudan, etkili iletişim kurabilme olanağı yaratmasında saklıdır. İletilmek istenen verinin hikâyeleştirilmesi hedef kitlenin onu daha kolay anlamlandırmasına ve kendi yaşamlarından bağlantılar kurarak içselleştirmesine yardımcı olmaktadır. Öte yandan anlatıcısının hüneri oranında artan eğlendirici ve merak uyandırıcı öğeler de hikâye anlatımının cazibesini arttıran önemli yapı taşlarıdır.¹Edebiyatçılar, film ya da TV senaristleri, reklamcılar, politikacılar, dini liderler, avukatlar, öğretmenler, psikiyatrlar...Daha da uzayıp gidebilecek bu listedeki meslekleri icra eden kişiler birbirlerinden çok farklı işler yapıyor olsalar dahi ortak amaçları karşısındaki kişiyi etkilemek, bir konuda ikna etmeye ya da etkili iletişim kurmaya çalışmaktır. Hepsi de benzer nedenlerle hikâyeye başvururlar.

Bu potansiyel, seyircisi ile arasındaki etkileşimle var olan tiyatro sanatı için de oldukça kıymetli olduğundan yüzyıllardır anlatsal ve dramatik olan üzerine çok söz söylenmiş, bir arada ya da bağımsız; geleneksel ya da özgün formlarda tarih boyunca arz-ı endam eylemişlerdir.

Hikâyeler ve masallar çocuk dünyasında hep var olmuştur. Nitekim söz konusu Çocuk Tiyatrosu olduğunda, kullanılan her araç, üslup ya da biçim, seyirci grubunun ilgi ve ihtiyaçları göz önünde bulundurularak kendi içinde yeniden değerlendirilmelidir. Kendisini ve dünyayı henüz keşfetmeye başlamış, gerçeklik algısı tam oturmamış olan çocuk seyirci, etkilenmeye ve etkileşime oldukça açıktır. Sorumlulukla yaklaşılması gereken bir gruptur. Seyirciye ulaşma yollarının araştırılmasını ve onlar üzerinde

¹ Michael Wilson, Storytelling and Theatre, Contemporary Storytellers and Their Art,Palgrave Macmillan, (New York: ABD, 2006),s. XV

yaratacağı olası sonuçları hesaba katmayı gerekli kılar. Bu nedenle çocuk seyirci için sergilenecek performanslar, yetişkin tiyatrosunda gösterilen özenden çok daha fazlasına ihtiyaç duyar.

Çocuk tiyatrosu alanında yapılan kuramsal çalışma ve araştırmaların sayısı oldukça azdır. Bu gerçeklikten hareketle hikâye anlatıcılığının, tiyatrodaki çocuk seyirci ile kurulan iletişime ne tür katkıları olabileceği ve yarattığı diğer olanaklar, anlatıyı merkeze alan oyunlar üzerinden yapılacak incelemeler yoluyla ortaya koyulmaya çalışılarak ülkemizde az da olsa Çocuk Tiyatrosu üzerine yapılan teorik çalışmalara katkıda bulunabilmek ümit edilmektedir.

Bu alanda çalışmam konusunda beni yönlendiren, cesaretlendiren her koşulda umut aşılayan varlığı için sevgili hocam Tülin Sağlam'a, DTCF'nin tüm değerli hocalarına, hoşgörülü ve yardımsever tavrı için danışman hocam Duygu Toksoy Çeber'e, her seferinde bıkmadan usanmadan desteklerini esirgemedikleri için arkadaşlarım Bilge Serdar, Elif Temuçin, Özgün Çakar'a ve aileme teşekkürlerimi sunuyorum.

GİRİŞ

“Bir şeyi layıkıyla hikâye edebilen insanlara gittikçe az rastlıyoruz artık. Birisi hikâye dinlemek istediğini söylediğinde utanıp sıkılanlara ise gittikçe çok. Sanki kesinlikle bizim olan, kaybetmeyeceğimizden emin olduğumuz melekelerimizden biri, deneyimlerimizi paylaşma yeteneğimiz elimizden alınmış gibi.”²

Walter Benjamin’in bu sözleri kaleme aldığı Hikâye Anlatıcısı- Der Erzähler adlı metin 1936 yılında dünyanın savaş yaralarını saramadan bir diğerine doğru şiddetle savrulduğu zamanlarda yayınlanmıştı. Benjamin “İnsanlığın ortak hafızası” olarak nitelendirdiği anlatıcılığın, ortak yaşam düşüncesinden uzaklaşıldığı, paylaşma arzusunun azalıp, bireyselleşme ve yabancılaşmanın arttığı bir parçalanmışlıkta kaynaklarını yitirmeye başlayacağına dikkat çekmiştir. Enformasyon çağında deneyimlerimizi paylaşma yeteneğimizi kaybedeceğimizi, “Ağızdan ağıza aktarılan deneyimin beslediği” bu birikimin zamanla çözülüp yitip gideceğini söylemiştir.³

Benjamin’e göre deneyim aktarımının değer kaybetmesinin en büyük nedeni, enformasyon çağının başlaması ve insanları dilsizleştiren bitmek tükenmek bilmeyen savaşlardır. Ne yazık ki bu insanlık tarihi için çok büyük bir kayıptır: Hafıza kaybı. W. Benjamin’in hikâye anlatıcılığına biçtiği değer ve insanların deneyime sırtını döndüğünde yaşayacağı kayıplar üzerine yazdığı bu kaygı dolu yazı yaşadığı dönemde insanlık için bir uyarı niteliği taşımaktaydı. Nitekim günümüzde bu kaybın yarattığı boşluğu doldurmak isteyen insanların arayışları onları yeniden hikâye anlatıcılığının çatısı altında toplamaya başlamıştır. Teknolojinin sunduğu yeni iletişim imkânları,

²Gürbilek N. (der.), Walter Benjamin Son Bakışta Aşk, (İst.: Metis Yayınları,2014), s.77

³Gürbilek N., a.g.e, s.78

bilgiye erişim hızının ve kolaylığının aklın alamayacağı boyutlara ulaşmış olması bu arayışın önüne geçememiş belki de yaşanan bilgi kirliliği nedeniyle aksine artmasına neden olmuştur. Birbirlerini tanımayan insanlar bir araya gelerek çemberler kurma, deneyimlerini ve yaşanmışlıklarını paylaşma ihtiyacı duymaktalar. Dünyaca ünlü markalar hikâyeleştirme ve hikâye anlatma üzerine eğitimler vermekteler. Yüzlerce insan kilometrelerce öteden başarılarıyla tanınmış kişilerin deneyimlerini kendi ağızlarından duyabilmek için farklı şehir ve ülkelerden bir araya gelebilmekteler. Sanat alanında ise seyirci ile konumunu eşitleyen, seyirciyi daha aktif hale getiren performansların öne çıkmaya başladığını; hikâye anlatıcılığının ise büyük oranda popülerlik kazandığını gözlemleyebilmekteyiz. Tüm bu gelişmeler göz göze, nefes nefese değdirilerek yapılan deneyim paylaşımı ihtiyacının insanlık tarihiyle eş bir gereksinim vazgeçilemeyecek bir iletişim yolu olduğunu düşündürmekte, Benjamin'in o dönemde yaptığı tespitlerin haklılığını da ortaya koymaktadır. Deneyim paylaşımının ve hikâyenin Benjamin'in arzu ettiği bağlamda kullanılıp kullanılmadığı ayrı bir tartışma konusu olmakla birlikte “etki gücünün” fark edildiği aşikârdır.

Bu çalışmada öncelikle hikâye anlatıcılığının insanları etkisi altına alan güçlü yanlarını sanatsal ve eğitimsel bağlamından uzaklaşmadan araştırmaya başlayacak ardından çocuk tiyatrosu özelinde yarattığı olanakları örnek oyunlar üzerinden incelemeye çalışacağız.

İlk adımı atmadan önce farklı alanlarda ve anlamlarda kullanılabilen hikâye, anlatıcı, anlatıcılık, hikâye anlatıcılığı ve hikâye anlatıcısı kelimelerinin anlamlarını araştırmakta; çalışmamızda bu kelimeleri kullanırken neye işaret ediyor olduğumuzu belirlemekte ve inceleme alanımızı hangi aralıkta tutacağımızı netleştirmekte yarar vardır.

‘Hikâye’ kelimesi için Türk Dil Kurumu'nun Türkçe sözlüğüne baktığımızda şu anlamlara ulaşmaktayız:

“1. Bir olayın sözlü veya yazılı olarak anlatılması.

2. ed. Gerçek veya tasarlanmış olayları anlatan düz yazı türü, öykü.

3. Aslı olmayan söz, olay.”⁴

Aynı sözlükte ‘Hikâyecilik’ kelimesinin karşılığı “Hikâye yazma ve anlatma sanatı, öykücülük”⁵ olmakla birlikte, ‘Hikâye anlatıcılığı’ kelimesine ait bir karşılık bulunmamaktadır.

Anlatı ve Anlatıcı kelimelerinin anlamları ise sırasıyla şöyledir: “Ayrıntılarıyla anlatma”, “Roman, hikâye, masal vb. edebi türlerde bir olay dizisini anlatma biçimi, hikâyeleme, hikâye etme, tahkiye”; “Hikâye, fıkra vb.ni anlatan kimse. Anlatıcı olma durumu”⁶.

Yazın terimleri sözlüğünde “Anlatıcı”, “Bir anlatıda olayları, olguları, durumları öyküleyen kişi “olarak tanımlanırken; Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğünde “Anlatıcı” kelimesinin anlam karşılığına Prof. Dr. Özdemir Nutku tarafından şu şekilde yer verilmiştir:

1. Orta Çağ’da oyun sırasında az da olsa anlatan, özet ve yorum yapan ya da oyunun bölümlerini birbirine bağlayan oyuncu.
2. Çağdaş tiyatrodan özellikle göstermecilikteki oyunlarda sahne üzerinde geçmeyen kişileri ve olayları özetleyen yoruma yardımcı oyun kişisi.⁷

Prof. Dr. Metin And’ın “Hikâye” kelimesinin kökenine dair yaptığı araştırmalar ise şöyledir:

⁴ Türk Dil Kurumu, Türkçe Sözlük, Onuncu Basım. (Ankara, 2005)

⁵ TDK, a.g.e.

⁶ TDK, a.g.e.

⁷ Nutku Ö., Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü, (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1983)

“Dramatik türün gelişmediği İslam ülkelerinde epik ve anlatı türleri gelişmiştir. Arapçada anlatı ve öykü sözlüğüne bir göz atarsak bunun zenginliğini görürüz... Hikâye ise iki yakın anlama gelir: Biri benzetmek, taklit etmek, öteki anlatı, geleneği anlatmaktır. Hicri IV. yüzyılda Kıssa, hadis ve hikâye eş anlamdaydı. Hikâye, Aristo’nun Poetica’sındaki mimesis karşılığıdır. Hikâye anlatana hâki, hâkiya denilir.”⁸

Araştırma alanımızı performansa ve sahne sanatlarına dair olanla sınırlamak istediğimizden, Prof. Dr. Metin And ve Prof. Dr. Özdemir Nutku’nun anlatı ve anlatıcıya dair tanımlamalarını esas alacağımızı belirtmek, anlamda karışıklığa mahal vermemek açısından önemlidir. Zira yukarıdaki tanımlamalardan da anlaşılacağı üzere hikâye ve anlatının öykü, roman gibi yazın edebiyatına ait türleri de içeren geniş bir kullanım alanı bulunmaktadır. Bu nedenle çalışmada, “anlatı”, “anlatıcı”, “hikâye anlatıcısı”, “hikâye anlatıcılığı” terimlerinin performansa dayalı, sözlü kültüre ait olan anlamlarını kullanacağımızı, yazın edebiyatına ait olan boyutunu ise, odağı kaybetmemek adına, araştırma dışında tutacağımızı belirtmeliyiz.

⁸And Metin, Geleneksel Türk Tiyatrosu, Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri, (Ank.: İnkılap Kitabevi,1985) s.220

I. HİKAYE ANLATICILIĞININ KAYNAKLARI

Geleneksel olarak hikâye anlatıcılığı dünyanın her yerinde bir topluluğun kültürünü, inancını ve yaşamla mücadele etme yollarını bir sonraki nesillere aktarma aracı olarak kabul edilen ve sözlü kültürü oluşturan en önemli unsurlardan biri olarak kabul görmektedir. Günümüze kadar ulaşabilmiş en eski anlatıların çoğunlukla öğüt verici ibret hikâyeleri, içerisinde yaşanan topluluğu öven destansı hikâyeler, dini içerikli öyküler ve av hikâyelerinin oluşturması bu sebebe bağlanmaktadır. Bu öyküler nesilden nesile aktarıldıkça her anlatıcının imgeleminden bir parçayı da beraberinde getirmiş anlatıcısı ve dinleyenleriyle birlikte değişip dönüşerek anlatıldığı toplumun izlerini bugünlere kadar taşımıştır.¹ Hikâye anlatıcılığı tarihinin, insanlık tarihiyle paralellik gösterdiği düşüncesi, ilkel kavimlerin mağara duvarlarına çizdikleri resimlerde bu geleneğin ipuçlarına rastlanmasıyla daha çok dile getirilir olmuştur. Hikâye anlatıcılığının, ortak deneyimi bir sonraki nesillere aktarmanın bir aracı olarak işlev gördüğü düşünülmektedir. Bu tür hikâyelerin, kabul gören davranışın sürdürülebilirliğini sağlamak, istenmeyen de tekrarlanmasını önlemek alt metniyle kurgulandığı, tekrar tekrar anlatılarak zihinlere işlendiği anlaşılmaktadır. Anlatılan hikâyeler bir nevi hayatta kalma kılavuzu işlevi görmüştür. Hikâyelerin aktarılış biçimi zamanla ritüelistik bir forma dönüşmüş ve anlatıcıları ise mistik bir misyona sahip olmuşlardır. Dinleyiciler ise, anlatıcı-büyücü-şifacı ile etkileşim içine girmiş ritüelin bir parçası haline gelmişlerdir. Şaman ayinleri bu türden ritüelistik eylemlere örnek gösterilir. Ayinlerde şamanın dinleyicilerine doğum, ölüm ve diriliş üzerine hikâyeler anlattığı düşünülür.

¹Macdonald Margaret Read (ed.), Traditional Storytelling Today, (Lon.: Fitzroy Dearborn Publishers, 2001)

“Şaman topluluğun mitolojisi ile ve kendi şamanlığa kabul aşamasında oluşturduğu dille ve sembollerle bir gösteri dili yaratır. Bu dil teatral bir dildir, genel olarak anlatıya dayanır. Ama içinde taklit, diyalog, dans, müzik, şarkı gibi tiyatrunun hemen hemen bütün öğelerini barındırır.”²

Bu esriklik ve trans hali dini bir ritüelin parçası olmakla birlikte içinde büyük oranda anlatıyı barındırması bakımından hikâye anlatıcılığının ve tiyatrunun kaynaklarından biri olarak kabul edilmektedir.

“Şamanın bu tek kişilik gösterisi, izleyenler ve şaman arasında bir ilişkiyi de içinde barındırır. Onlar da şamanın eylemine yer yer katılırlar. Şaman bazen şarkıları orada bulunanlarla beraber söyler. Onlar eylemin hemen kıyısında bulunmalarına rağmen, gelen kötücül ruhlardan korkmazlar, çünkü şamanın bu ruhlarla kurduğu ilişki, toplum için bir güvence olmaktadır.”³

Şifacıların tören sırasında anlattıkları hikâye ile katılımcıları düşsel bir dünyaya davet ettikleri, anlatıların ve ritmin etkisiyle girilen esrik halin onları tören sonunda ruhsal bir arınmaya ulaştırdığı düşünülmektedir. Aysin Candan, bu esrik ve tekrarlanan hareketlerin araştırmacılara göre beyinde üretilen kimyasallar sonucu sakinleştirici bir etki yarattığı bunun da katharsis’i andırdığını şu sözlerle açıklamaktadır⁴: “Gösterim sırasındaki bireyin bir yandan anlatı çerçevesi içinde var olurken, bir yandan da düşünmeyi dışlayan mekanik eylem akışında bulunmasına yol açar. Yinelenen ritim içinde yoğun duygusal uyarımlarla gelen rahatlama, katharsis’i çağırır.”⁵ . Böylelikle

² Tuna Erhan, Şamanlık ve Oyunculuk, (İst.: Okyanus Yayıncılık,2000) s. 231

³ Tuna E., a.g.e., s.231.

⁴ Candan A., Oyun Tören Gösterim, (İstanbul:Norgunk Yayıncılık,2010), s. 28

⁵ Candan A., a.g.e., s.28

anlatıcı ve izleyiciler bu düşsel dünyanın bir parçası olur, ayinin etkisi, katılımcılar kendilerini bu esrik hale ne kadar bırakırlarsa o kadar büyük olmaktadır.

Antik çağda insanlığın bilinmeyen ve tekensiz alanları tanrılar, yarı tanrılar ve doğaüstü varlıkların yer aldığı hikayelerle anlamlandırmaya çalışıldığını günümüze kadar ulaşan mitler aracılığıyla öğreniyoruz. Benzer mitlerin farklı kültürlerde birtakım nüanslarla ortaya çıkıyor olması, hikayelerin her aktarımında anlatıcıları tarafından yeniden üretilmiş olabileceği fikrini desteklemektedir. Tek tanrılı dinlerde de birtakım mesajların ve öğretilerin hikâyeleştirilmiş biçimdeki sunumu dikkat çekmektedir.

Yazının henüz icat edilmediği ya da yaygınlaşmadığı dönemlerde hikâye anlatıcılığı toplumun hafızası olmuş, moral değerlerinin ve kültürünün devamlılığını sağlamak gibi bir misyon üstlenmiştir. Nesilden nesile aktarılan hikâyeler dinleyen kişilere atalarının yaşayış biçimine, başlarından geçen olaylara ve bu olaylara verdiği tepkilere ve en önemlisi doğa olayları ve düşman topluluklara rağmen nasıl hayatta kaldıklarına dair bir bellek oluşmasını sağlamıştır. Bu nedenle geleneksel hikâye anlatıcılığının içerisinde öğüt niteliği taşıyan, dersler çıkarılması gereken olaylar, toplum içerisinde kabul görmeyen ya da takdir edilen tipler, ne şekilde cezalandırıldıkları ya da mükâfatlandırıldıklarını anlatan hikâyelere sıkça rastlanmaktadır. Avcı toplayıcı döneme ait ilkel toplumlarda doğaya ve avlanan hayvanlara saygı, nasıl avlanılacağı ya da doğa olaylarına karşı nasıl korunmak gerektiğine ait ritüellerin dönem anlatılarının içeriğini oluşturduğu düşünülmektedir. “Her gerçek hikâye, açık ya da örtük biçimde, yararlı bir şeyler barındırır. Bu yararlılık kimi hikâyede bir ahlak dersi, başkasında bir nasihat, bir üçüncüsünde bir atasözü ya da düstur olabilir”.⁶

Geleneksel hikayelerin baskın formunun, grup bağlılığı ve güvenliğini pekiştirmesinin yanında farklı fikir ve düşünceleri dışlaması, baskın halk sınıflarının

⁶ Benjamin W., a.g.e., s 80

gücünü pekiştirmesi ve dışarıdan gelenleri kamusal söylem dışında bırakması gibi bir takım olumsuz mesajları da aktardığı gözlenmiştir.⁷ Yazı yaygın bir biçimde toplumsal yaşamda kullanılır hale geldikçe hikâye anlatıcılarının üstlendikleri rol zamanla biçim değiştirir. Mitoslar masallara, masallar hikayelere, romanlara dönüşür. Anlatıcılar daha çok halkın eğlence ve iyi vakit geçirme ihtiyacını karşılamaya başlarlar. Yine de hikâye anlatımının oldukça etkili bir iletişim biçimi olduğu düşünüldüğünden olsa gerek bazı hikayeler yöneticilerin kabul gördüğü ya da desteklediği düşünceler çerçevesinde dönüşümlere uğramış, bu türden anlatıları olan hikâye anlatıcıları ise daha makbul sayılmıştır.

“Yıllar boyunca egemen güçler ya da dini gruplar düşüncelerini yaygınlaştırmak ve geçerli kılmak adına orijinal masallar üzerinde değişiklik yapmışlardır. Kimi zaman çeşitli kültürel eklemeler öykülerin iskeletini bozar..Zamanın seyri içinde eski pagan simgeler Hıristiyan olanlarla kaplanmış, öyle ki, bir masaldaki yaşlı şifacı kötü bir cadı haline gelmiş, bir hayalet meleğe dönüşmüş, bir erginleşme maskesi ya da peçesi bir mendil olmuş ya da “Güzel” (Gündönümü şenliği sırasında doğan çocuklara verilen geleneksel isim) adındaki çocuğun ismi “Schnerzenreich (Gamlı)” olarak değiştirilmiştir. Cinsel öğeler atılmıştır. Yardımcı yaratıklar ve hayvanlar çoğu kez ifrit ve cinlerle yer değiştirmiştir.”⁸

Yazılı kültürün yaygınlaşmaya başladığı ve enformasyon ağının genişlediği dönemler doğunun ve batının farklı zamanları olmuştur. Matbaa bu noktada belirleyici bir unsur olmuştur. Modern çağla birlikte bir yazın türü olarak ortaya çıkan roman, artan okuma yazma oranı ve matbaanın yaygınlaşması geleneksel hikâye anlatıcılığının

⁷ Wilson M., a.g.e.

⁸ Estés Clarissa P., Kurtlarla Koşan Kadınlar, (İst.: Ayrıntı Yayınları,2017),s 29

önemini yavaş yavaş yitirmesine, sosyal ve kültürel alanlardaki etkisini kaybetmesine neden olmuştur.

“Kökleri Antik Çağ’a uzanan romanın, yeni gelişen burjuva sınıfında doğumuna elverişli öğeleri bulması yüzyıllarını aldı. Bu öğelerin ortaya çıkmasıyla da hikâye anlatıcılığı yavaş yavaş uzak geçmişe doğru çekilmeye başladı... Hikâye anlatıcılığına en az roman kadar yabancı, ama ondan çok daha tehditkâr, aynı zamanda romanı da krize sokan bu yeni iletişim biçimi enformasyondur.”⁹

Yazılı basın ve edebiyatın batılı toplumlara nazaran geç yaygınlaştığı doğu kültüründe ise hikâye anlatıcılığı hakimiyetini çok daha uzun yıllar koruyabilmiştir. Osmanlının son dönemlerine kadar kıraathanelerde ya da meydanlarda anlatıcıların halk tarafından ilgiyle takip edildiği bilinmektedir.¹⁰ Anlatı ve anlatıcıların yakın geçmiş kadar bu topraklarda varlığını sürdürmüş ve kaynaklardan ulaşılabilir olması anlatı örneğini ve anlatıcı özelliklerini yakın plandan inceleme olanağı sunması bakımından bir şanstır. Anlatının Türkiye topraklarındaki kadim geleneğine daha derin bir bakış, beslendiği kaynakları incelemek ve anlatıcının gelişim aşamalarını takip etmek, anlatı ve anlatıcı tavrının çözümlenmesi açısından yararlı olacaktır.

⁹ Gürbilek N., a.g.e., s.82

¹⁰ Oral Ünver, Meddah Kitabı, (İst.: Kitabevi,2013)

II. SÖZLÜ ANLATI GELENEĞİNDE ANLATICI OYUNCU MEDDAHA

Hikâye anlatma geleneğinin yaygın olduğu Asya topraklarında yer alan Türkiye'nin, bu alandaki tarihsel sürecine baktığımızda farklı inanışların doğurduğu öyküler ve bu öykülerin aktarımı sırasında kutsallaşan bir takım davranış biçimlerinin ve objelerin izlerini taşıyan bir anlatı geleneğine rastlıyoruz. Bu gelenek zaman zaman bir arada yaşayan halkların kendi topluluklarını methetme amacıyla kullanılırken, Müslümanlığın yayılması sürecinde dinin yüceltilmesi ve yayılmasına hizmet eden öyküleri de içinde barındırmaya başlamıştır. Farklı amaçlara hizmet eden farklı hikâye ve değişler, farklı türlerin ortaya çıkmasına ve var olan diğer türlerle beraber varlığını sürdürmesine neden olmuştur. Mitsel anlatılar, destanlar, efsaneler, masallar ve daha birçok sözlü aktarımdan meddah öykülerine uzanan bu süreçte türlerin gelişiminin ve farklı türlere ayrılmasının en büyük nedenlerinden birinin anlatıcılarının farklı niteliklere sahip olmalarından kaynaklandığı bilgisine ulaşıyoruz.¹¹ Anlatıcı tavrı, kendi ve seyircisi/dinleyicisi ile arasındaki mesafeyi ve dolayısıyla iletişimi büyük oranda etkilemiş; kullandığı araçlar ise dramatik türlerle ilişkisi konusunda belirleyici olmuştur. Metin And “Dramatik türlerin bilinmediği İslam ülkelerinde epik ve anlatı türleri gelişmiştir.”¹² diyerek sözlü anlatı geleneğinin zenginliğini vurgulamaktadır. Bu türler arasında meddahın dramatik türler arasında kendine nasıl yer edinebildiğini kavrayabilmek adına anlatı ve anlatıcılıkla ilişkilendirilen diğer türlere ve gelişimlerine dair bilgi edinmek yararlı olacaktır. Bunun yanı sıra anlatıcılığın bu topraklarda kadim bir geleneğe sahip olması, geleneğin kökenlerine ve türlere dair sınırlı da olsa bir

¹¹ And Metin, Geleneksel Türk Tiyatrosu, Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri, (İst.: İnkılâp Kitabevi, 1985)

¹² And M., a.g.e., s. 219

bilgilendirme yapma sorumluluğunu hissettirmektedir. Bir bakıma yapılan bu ön araştırma, gelenekte anlatıcıların, ileride vurgulayacağımız anlatıcı, oyuncu, anlatıcı-oyuncu hallerinden hangilerine neden ve nasıl daha yakın oldukları, seyirci ile aralarındaki mesafe ve iletişimi kavrayabilmek adına da gereklidir.

“Sözlü kültür ortamında anlatı, anlatılacak olan temalara göre belli kurallara sahip söz veya duygu ve düşünceyi taşıyıp aktaran kalıplaşmış sunum veya söylemlere sahip türlerle yapılan teatral bir anlatım ve iletişim biçimidir.”¹³

Yukarıdaki tanımlamadan, sözlü kültür geleneğinde, anlatının diğer türlerle arasındaki farkının anlatıcının “teatral” tavrında yattığı sonucunu çıkarmak çok da yanlış olmayacaktır. Burada teatralden kasıt, tiyatro ve dramatik anlatımın kullandığı araçların kullanılıyor olması olarak düşünülmelidir. Bu minvaldeki anlatıların temeli olarak ise destanlar kabul görmekte, birçok türün destan anlatılarından doğduğu düşünülmektedir. Bu anlatılar zamanla halk hikâyelerine dönüşmüş ve kendilerine özgü anlatım kuralları içinde “hikâyeci-âşıklar” tarafından anlatılır olmuşlardır.

“Hikâyeci-âşıklar, halk hikâyelerini oluşturan (tasnif eden) ve aktaran (icra eden) sanatçılardır. Halk hikâyesi destandan sonra ortaya çıkmış ve destanın yerini tutmuştur...Yaşanmış olaylar, yaşamış veya yaşadığı sanılan âşıkların hayatları etrafında anlatılanlar, Köroğlu menkıbeleri ve benzeri diğer menkıbeler, klâsik manzum hikâyeler, masal ve hikâye kitapları ile sözlü gelenekte aktarılan masallar, hikâyeler, efsaneler gibi pek çok anlatı, halk

¹³ Arslan Mustafa, Yapı, İşlev ve Yeniden Sunum Açısından Efe Hikâyeleri, Köroğlu Oturumu, Mitten Meddaha Türk Halk Anlatıları Uluslar Arası Sempozyum Bildirileri, (Ank. : Gazi Üniversitesi THBMER Yayını, 2006), s.329.

hikâyelerinin konularına kaynaklık eder. Hikâyeci-âşık, anılan kaynaklardan da beslenerek, gelenekten yararlanarak hikâyeye tasnif edip anlatır.”¹⁴

Hikâyeci-âşıkların anlatısını aktarımı sırasında özellikle nazım kısmında bazı kalıpları değiştirmeden kullanmasına karşın olay örgüsünü anlatırken seyircisinden aldığı tepkiler doğrultusunda birtakım değişikliklere gidebildikleri söylenmektedir. Zaman ve mekân gibi değişkenler doğrultusunda da anlatım esneyebilmektedir. Anlatıcı ve seyircinin etkileşimi esastır. Anlatı anında yapılan doğaçlamalar bir sonraki anlatımı da şekillendirebilmektedir.

“Anlatı boyunca hikâyeci-âşık dinleyicisi ile birebir ilişki içindedir. Dinleyicinin davranışı ve beğenisi anlatıcıyı etkiler. Hikâyeler her anlatılıştta yeniden oluşturulur. Yeniden oluşturmada anlatıcı yanında, zaman, mekân ve dinleyicilerin durumu da belirleyici olmaktadır.”¹⁵

Anlatıya yansıyan bu etkileşim türün seyircisiyle birlikte dönüşümüne neden olmakta her performans bu sinerjiyle biriktiren kültürün izlerini taşımaktadır.

“Halkın edebi ve estetik zevki, tasarım gücü, algılama, yorumlama ve yargılama yeteneği bu kültürel aktarımlarda yansıtılır. Denilebilir ki halk anlatıları, geleneğin icra töresinin gerektirdiği gibi icra olduğunda, estetik olarak en mükemmel formlarını alabilen halk dehasının yaratmalarıdır.”¹⁶

¹⁴ Durbilmez Bayram, “Somut Olmayan Kültür Mirası: Halk Hikayecileri ve Kars Yöresi Âşıkları”, Âşık Şenlik Oturumu, Mitten Meddaha Türk Halk Anlatıları Uluslararası Sempozyum Bildirileri, (Ank.: Gazi Üniversitesi THBMER Yayını, 2006) s. 342

¹⁵ Durbilmez, a.g.m., s. 343.

¹⁶ Arslan Mustafa, a.g.e., s. 330.

Sözlü kültür başlığı altında toplanan anlatı türlerine dair kayıtların az olması henüz gün ışığına çıkarılamamış birçok alt tür olduğunu düşündürmektedir. Halk hikâyeleri arasında üzerine çalışmalar yapılmış ve araştırılmış olmaları sebebiyle en çok bilinen türleri mit, destan, masal, halk hikâyesi, fıkra olarak tanımlanır. Buna karşın alt tür olarak değerlendirilebilecek niteliklere sahip olan ancak henüz üzerinde çalışılmamış daha birçok türün varlığı da bilinmektedir.¹⁷ Bu türlerin gelişiminde anlatıcısının tavrının ve anlatıma kattığı yeniliklerin türün gelişimine katkısı çok büyüktür. Hatta türün gelişimi ve dönüşümünün en büyük belirleyicisinin anlatıcıların üslubu olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Üsluptaki farklılıkları ise Prof. Dr. Metin Ekici “Türk Sözlü Geleneğinde Anlatıcılar ve Anlatmalar Arasındaki İlişkiye Art Zamanlı ve Eş Zamanlı Bir Bakış” adlı bildirisinde türlerin tarihsel süreç içerisinde gelişimini şu şekilde ifade etmiştir:

“Bütün anlatmalar mutlaka bir gelişme kaydetmiştir. Ancak, anlatma türleri içinde belli bir anlatıcı tipine bağlı olanlar, farklı dönemlerde farklı adlar almıştır ve gelişmeleri diğer türlere göre fazladır ve daha kolay gözlenebilir. Mitten destana, destandan destanî hikâye ve hikâyeye ve hikâyeden de meddah hikâyesine kadar uzanan türün gelişmesi aslında, anlatıcı tipindeki değişmeye bağlı olarak meydana gelen bir gelişme olarak değerlendirilmelidir.”¹⁸

Ekici anlatı türleri ve anlatıcılarını aşağıdaki şekilde sıralamıştır.

“Anlatı türlerini şu şekilde sıralamak ve anlatıcıları da göstermek mümkündür:

- Mit – Belli tipte bir anlatıcısı var.
- Masal – Belli tipte bir anlatıcısı yok.
- Efsane – Belli tipte bir anlatıcısı yok.
- Destan – Destancı adı verilen belli tipte bir anlatıcısı var.

¹⁷ Arslan Mustafa, A.g.e

¹⁸ Ekici Metin, “Türk Sözlü Geleneğinde Anlatıcılar ve Anlatmalar Arasındaki İlişkiye Art Zamanlı ve Eş Zamanlı Bir Bakış”, Mitten Meddaha Türk Halk Anlatıları Uluslar Arası Sempozyum Bildirileri, (Ank. : Gazi Üniversitesi THBMER Yayını, 2006), s. 87,88.

Hikâye-Roman – Hikâyeci adı verilen belli tipte anlatıcısı var.
Fıkra – Belli tipte anlatıcısı yok.
Meddah Hikâyesi – Meddah adı verilen belli tipte anlatıcısı var.”¹⁹

Prof. Dr. Nurhan Tekerek, meddahın, dönem anlatıcılarından, kıssahanlar, âşıklar, ozanlar, musahip ve nedimlerden farkına şu şekilde işaret etmiştir:

“Meddah isminin 17. Yüzyıldan itibaren kullanılmaya başladığını belirten Köprülü; önceleri bunlara Türkler arasında Ozan, Acemlerde Kıssahan-Şehnamehan isimlerinin verildiğini, sonları meddah ve kıssahanı aynı anlamda kullanmanın ayıp görülmeye başladığını, önceleri yazılı olan metinlerin giderek doğmacaya dönüştürüldüğünü söyler. Selim Nüzhet de Kıssahanları, söylemek üzere yazılmış hikâyeleri okuyanlar; meddahları da doğrudan doğruya hikâye söyleyenler gibi telakki etmek daha sarıh olacak diyerek kıssahan ve meddah arasındaki benzerliğin doğmacadan kaynaklandığını bildirir. Ayrıca musahip ve nedimlerin de meddahla karıştırılmaması gerektiğini vurgulayarak; çünkü musahiplerin vazifesi yalnızca hikâye söylemek değil, kimin musahipliğini yapıyorsa onun meşrebine göre söz söylemek, hareket etmek, velhasıl onu herhangi bir şekilde eğlendirmektir. Nedimlerin yaptıkları da bundan başka bir şey değildir.”²⁰

Anlatı türleri arasında dramatik öğeleri yoğun biçimde kullanması, geleneksel tiyatronun bir parçası olarak görülmesi ve yakın geçmişteki örnekleri kayıt altına alınabilmiş olması nedeniyle önemli bir yere sahip olan meddahı daha ayrıntılı bir biçimde incelemeye alınacaktır. Bu inceleme ile hikâye anlatıcılığının bize en yakın örneğinin karakteristik özelliklerini de masaya yatırmış olacağız. Özellikle seyirci ile

¹⁹ Ekici, a.g.m., s.85.

²⁰ Tekerek Nurhan, Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar, (Ank. : T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001) s.13.

iletişimi üzerinden yakalayacağımız sonuçların, hikâye anlatıcılığının çocuk seyirci ile iletişimde sunacağı katkıları tespit edebilmemize yardımcı olacaktır.

Meddah, anlatısı sırasında kullandığı dramatik öğeler nedeniyle diğer hikâyeciler arasından sıyrılıp daha farklı bir konuma yerleşmiş ve geleneksel tiyatro türlerinden biri olarak kabul görmüştür.²¹ Kadim bir geleneğe sahip olan meddah, hikayelerini anlatırken yaptığı canlandırmalar, insan, hayvan ve ses taklitleri gibi nedenlerle “Oyuncu” tanımına yakın bir yerde durmaktadır. Çağdaş tiyatrodaki anlatı ya da anlatı öğelerinin kullanıldığı oyunlarda “Anlatıcı oyuncu” olarak isimlendirilen tavrın kaynaklarından biri olarak görülmesi bakımından meddah, araştırmanın sac ayaklarından birini oluşturmaktadır. Bu nedenle anlatıcı oyuncu olarak Meddahın özelliklerini ve ortaya çıkış sürecini ayrıntılı bir biçimde incelemek ileriki bölümlerde alana katkıları belirleme konusunda yararlı olacaktır.

Özdemir Nutku, “Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri” adlı kitabında, meddahın bu topraklarda kabul görmesinin nedenini büyük oranda Müslümanlıkta önemli bir yere sahip olmasına bağlamaktadır. Hikâye anlatma sanatının kaynaklarının oldukça eskilere, ilkel kavimlere kadar uzandığını, Türkiye kültüründe önemli bir yere sahip olduğunu ifade etmektedir. Özellikle Asya ülkeleri başta olmak üzere birçok farklı ülkede de örneklerinin bulunduğu işaret etmekte ve Türkiye’ye komşu olan, İslamı kabul etmiş ülkelerde diğer birçok sanat dalının yasaklanmış olması nedeniyle hikâye anlatma sanatının çok daha geniş boyutlara ulaştığını söylemektedir.²² Prof. Dr. Metin And ise “Geleneksel Türk Tiyatrosu” adlı eserinde anlatı türlerinin gelişmesinin bir diğer nedeni olarak dramatik türlerin bilinmemesine işaret etmektedir. And, İslam ülkelerinde epik ve anlatı türlerinin bu nedenle geliştiğini söyler. Buna bağlı olarak da Arapçada anlatı ve

²¹ And M., a.g.e.

²² Nutku Özdemir, Meddah ve Meddah Hikâyeleri, (Ank. : Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları,1997).

öyküye dair de birçok sözcüğün bulunduğuna işaret eder. Hikâye de iki yakın anlam taşımaktadır: Birincisi “benzemek, taklit etmek diğeri anlatı geleneği, anlatmaktır.”²³

Önceleri peygamberi ve Müslümanlığı öven hikâyelerden ve deyişlerden yararlanan meddahın repertuarı zaman içinde çeşitlenmiş, anlatıların içeriğinde ve formunda değişiklikler meydana gelmiştir.

Meddahı “XI- XIX yüzyıllar arasında gelişen Türk geleneksel tek kişilik tiyatrosu” olarak tanımlayan A. Lytko, meddahın “Orta Asya Şamanizm’i ve ozan geleneği ile Arap meddahları, Fars Şahnemeepik geleneğini içine alıp sözlü edebiyatı ve halk tiyatrosunu birleştiren bir sanat biçimi”²⁴ haline geldiğini söylemektedir. Diğer türlerin arasından sıyrılıp kendine gösteri sanatları arasında bir yer edinebilme sürecinde göçebe toplumun yaşam tarzına sağladığı uyumun da etkili olduğunu, geleneksel repertuardan faydalanmasına karşın bu repertuarı seyircisinden etkilenerak değiştirip dönüştürerek zenginleştirdiğini dile getirmektedir.²⁵

II. A. ANLATICI-OYUNCU OLARAK MEDDAH

Meddahı diğer anlatım türlerinden ayıran en önemli özelliğın hikâyelerini anlatırken kullandığı dramatik öğeler olduğunu söylemiştik. Bunlar meddahın hikâyeyi anlatırken atmosferi güçlendirmek için yaptığı taklitler, canlandırdığı tipler, söylediği şarkılar, türküler, tekerlemeler gibi anlatımını renklendiren ve ona dramatik bir yapı kazandıran öğelerdi. Kaynaklar meddahın zamanla kullandığı bu teknikler üzerinde oldukça ustalaştığını ve artık bir anlatıcıdan öte donanımlı bir oyuncuya dönüştüğüne dair bilgiler vermektedir:

²³ And, a.g.e., s. 220.

²⁴ Agnieszka Ayşen Lytko, “Meddah-Avrupa ve Dogu Tiyatro GelenegininBaglamında Tek Oyunculu Meddah Türk Tiyatrosu”, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, (Ankara, 1995) S. 12, s. 272.

²⁵ Lytko, a.g.m., s. 272

“...Giderek anlatıcı bir oyuncuya dönüştürülür. Söz, ses ve jest üzerine dengeli vurgu yerleşir. Makyajsız bir yüzle dekorasyonsuz, minimum aksesuarların yardımıyla görevini yapar. Kimi zaman, değeksiz ve makremesiz bile iskemle üzerine çıkar ya da bir sedire bağdaş kurup böyle “oynar”. Aynı mekân farklı yer olarak kullanılır. Meddah büründüğü birkaç tipi bir arada canlandırır. Zaman zaman oyun dışı yorumlarla dolu monoloğu söyler veya seyircilerine direkt yönelir. Olayların tartımı (ritmi) aynı hızlanma veya yavaşlatmayla belirler ya da vurgulanan heceleri uzatma gibi yöntemler kullanır.”²⁶

Kaynaklardan meddahın anlatımı sırasında hikayesindeki mekânları, kişileri ve olayları, bedenini ve sesini ustaca kullanarak seyircisinin zihninde canlandırmayı başardığını anlıyoruz. Anlatı mekanlarının çoğunlukla kahvehaneler ve benzeri yerler olduklarını göz önünde bulundurursak birçok dikkat dağıtıcı etken olmasına karşın meddah seyircisini salt kendi bedenini ve sesini kullanarak, yarattığı dünya içine çekebilmiş dönemin en çok talep gören seyirliklerinden biri haline gelmiştir. Meddahlar arasında oyunculuk konusunda ustalaşanların varlığını, dilini bilmeyen yabancı izleyicilere dahi hikâyeleri aktarabilmesinden ve onları etkileyip eğlendirebilmesinden anlayabiliyoruz. Artık kullanılan dilin ve anlatımın ötesinde bir şeyler vuku bulmuş meddah tek kişilik bir anlatılı tiyatroya dönüşmüştür. Anlatımının inandırıcılığını ve etkisini güçlendirebilmek için gösterdiği çaba ve kullandığı dramatik öğeler seyirci ile kurduğu duygudaşlığı ve inandırıcılığını arttırmıştır.²⁷ Prof. Dr. Metin And meddahın seyircide yarattığı gerçeklik hissiyatı ve kurduğu duygudaşlık nedeni ile diğer geleneksel türlerle arasında oluşan farkı şu şekilde açıklamıştır.

²⁶ Lytko, a.g.e., s.35

²⁷ And, a.g.e.

“Karagöz ile ortaoyununun salt birer göstermeci tiyatro olmasına karşın meddahın, seçtiği konulara göre benzetmeci, gerçekçi, yanılısamacı tiyatroyu zorladığı görülür. Karagöz ve ortaoyunu seyircisi için oyun oyundur, oyuncular da oyuncu. Bu bakımdan oyunla kaynaşma, onun havasına kendine kaptırma, kişilerle özdeşleme ilişkisi bulmayız; tersine seyirci ile oyun arasında belli bir aralık, tepkilerde serinkanlılık olur. Oysa meddah seçtiği konulara göre seyircide coşkunluk, üzüntü, merak, acıma duyguları yaratır, kişileriyle seyirci arasında bir duygudaşlık bağı, bir özdeşleşme ilintisi kurabilir.”²⁸

Meddahın böyle bir çaba içerisine girmesini, önceleri yalnızca bir anlatı formu olan gösterisini daha seyirlik ve dramatik hale getirebilme ve seyircisinin ilgisini uzaklaştırabilecek her türlü teknik olanaksızlığın üstesinden gelebilme uğraşısı olarak değerlendirmek yanlış olmayacaktır. Performansını çoğunlukla yalnız, meydanlar ya da kahvehaneler gibi dikkat dağıtıcı birçok unsurun olduğu yerlerde gerçekleştiren Meddahın odağı yalnız kendi üzerinde tutabilmek için seyirci ile güçlü bir iletişim kurması gerekmektedir. Anlatısını daha ilginç hale getirmek, merak ve haz duygularını arttırabilmek için çeşitli dramatik buluşlara yönelmesi onu oyunculuga daha da yaklaştırmıştır. Meddahın hikayesindeki tipleri farklı bölgelerin ağızlarını kullanarak, bazen bir tipten çıkıp diğerine bürünerek canlandırması arada seyircisine yönelerek onlarla ayrı bir diyalog yürütmesi güçlü bir sahne hakimiyeti de gerektirmektedir. Yabancı gezginlerin aktardığı gözlemlerden²⁹ meddahın seyirci ile kurmaya çalıştığı duygudaşlık ilişkisinin, para toplamak, tekerlemeler ve türküler söylemek gibi yollarla, birçok kez kesintiye uğrattığı bilgisine ulaşırız. Bu kesintilerin özdeşleşme ilişkisini güçlendirmek, seyircideki merak ve coşkuyu arttırmak amacıyla yapıldığını düşünmekte olan araştırmacıların yanı sıra meddahın bunları, anlatılanların birer kurgu olduğuna

²⁸And, a.g.e., s.219.

²⁹Oral Ü., a.g.e.

dikkat çekmek, birtakım hikâyelerin o günün gerçekliğiyle benzerliklerini vurgulamak için kullandığını yani bir tür yabancılaştırma etkisi yaratmak istediğine inanan araştırmacılar da vardır. Yavuz Pekman meddahın tam olarak yanılısamacı bir tiyatro anlayışına bağlı kalmadığını, anlatılan ana hikayedeki kesintiler yoluyla seyircide, birtakım farkındalıklar oluşturabildiklerini belirtmektedir.

“Buna rağmen meddahın kapalı biçim veya yanılısamacı bir tiyatro formu olduğunu söylemek mümkün değildir. Çünkü meddahlar hiçbir zaman öyküyü kesintisiz bir biçimde izleyiciye aktarmazlar, zaman zaman anlattıkları hikâyeyi keserek başka yan öyküler anlattıkları, tıpkı diğer türlerde olduğu gibi, başka oluntular kattıkları, hatta bütün hikâyenin kısa kısa oluntulardan oluştuğu bilinmektedir. Hatta meddahların anlattığı hikâyenin arasına, neredeyse bir yabancılaştırma unsuru olarak, yemek tarifi bile soktukları görülmektedir... Nitekim bu yolla meddah seyirciye, anlatmakta olduğu öykünün kurmaca bir dünya olduğunu ve bu dünyanın tüm iplerinin kendi elinde bulunduğunu, o ipleri istediği gibi oynatma şansına sahip olduğunu anımsatmakta, onları bir bakıma sarsarak yabancılaştırmaktadır.”³⁰

Meddahın anlatımı sırasında aralara yerleştirdiği hikâye ile ilgisi olmayan birkaç öge dışında, yaptığı taklitler de seyirci ile hikâyedeki kişiler arasında belli bir mesafe oluşturur. Bu durum seyircilerin hikayedeki karakterlerle tam bir duygudaşlık içine girmesine engel olur. Meddah anlattığı kişileri derinlemesine yansıtmaktansa onların belli özelliklerini kalın çizgilerle öne çıkarır. Bu yönüyle geleneksel tiyatrodaki diğer unsurlarla benzerlik göstermektedir.

³⁰Pekman Yavuz, Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik, (İst.: Mitos Boyut Yayınları,2010), s.26.

“Geleneksel tiyatrodaki oyuncu, kişileri, (konuşma şekli, şivesi, giyimi, davranışları, sözleri gibi) tipik bazı özelliklerle kabaca biçimlendirerek, seyirciye sunar. Hatta karagöz, meddah ve kuklada olduğu gibi, bu tiplerin hepsini kendisi oynar. Böylelikle, oyuncunun o kişiye bürünmesi mümkün olmadığı gibi, izleyicide de herhangi bir gerçeklik duygusu oluşmaz. Bu tiyatrodaki seyircisi için önemli olan, tiplerin ardındaki oyuncunun o tiplere söyleteceği sözler, onları sokacağı çoğu komik durumlardır. Bir anlamda seyirci için ustanın o tipler aracılığıyla toplumsal olaylara bakışını, tavrını izlemek önem kazanmaktadır.”³¹

Pekman bu yolla seyirci dikkatinin, meddahın aktarmak istediği düşünceye çekildiğini ifade etmektedir. Araştırmacıların bu konudaki farklı fikirlerinden araştırmamız için çıkaracağımız en önemli veri, Meddahın, tavrı ve anlatım araçları ile seyirci üzerinde özdeşleşme ya da yabancılaştırma etkilerinden herhangi birini ya da her ikisini birden oluşturacak gücü elinde tutması olacaktır.

Meddahın kişi taklitleri dışında doğadaki birçok canlı ve cansız varlığın ses taklitlerini de oldukça başarılı bir şekilde gösterilerinde kullandığını öğreniyoruz. Bazı meddahların bu özelliklerini geliştirmek için özel bir çaba içine girdikleri de Pekman’ın meddah üzerine yaptığı araştırmalardan öğreniyoruz. “Yine bazı meddahların taklit işini değirmen ve çırık, bez tezgâhları ve bostan dolaplarının seslerini taklit etme ustalığına kadar vardıkları söylenmektedir.”³² Meddahın yaptığı taklitlerden bazılarının cansız varlıklara, nesnelere ait olduğundan söz etmiştik. Meddahın aynı zamanda bu nesnelere seslendirdiğinden ve kişileştirdiğinden yani bir nevi obje tiyatrosunun nimetlerinden yararlandığını da çıkarsayabiliriz.

³¹Pekman Y., a.g.e., s.31-32.

³²Pekman Y., a.g.e., s.54-55

Meddah süreç içerisinde anlatımında taklit vb. öğeleri ön plana çıkarsa da gösterilerinde kullandığı dil her zaman ağırlığını korumuştur. Gösteride kullandığı klişeler, yinelemeler ve tekerlemelerin hikâyeleri zenginleştirmelerinin yanında bazı alt anlamlar da taşıdığı düşünülmektedir.

“Meddahlar hikâyelerine başlar ve bitirirken çeşitli söz kalıplarına başvururlar... Hikâyenin kişilerini ve olaylarını kimse üzerine alınmasın diye, bugün filmlerin başında olduğu gibi şöyle bir uyarlamada bulunulur: İsim isme, kisib kisbe, semt semte benzer, geçmiş zaman söylenir, yalan gerçek vakit geçer. Kimi kez çeşitli ağızlardan kısa taklitler yapılarak hikâyeye başlanır. Tekerleme söylendiği de olur... Meddah hikâye bittikten sonra, onun sorumluluğunu hikâyenin kaynağına bırakıp özür diler: Bu kıssadır bir mecmua kenarına kaydolunmuş, biz de gördük söyledik. Sakiye sohbet kalmazmış baki. Her ne kadar sürç-i lisan ettikse affola, inşallah gelecek defa daha güzel bir hikâye söyleriz.”³³

A Kaim meddahın kullandığı söz sanatlarından ve işlevlerinden şu şekilde bahseder:

“Meddahın anlatım tarzı, genel olarak anlatım sanatının özelliklerine de sahiptir. Tekerleme gibi, yalan ve gerçek dünyayı ayıran ‘sınırlayıcı’ unsurlar, hafızayı güçlendiren (İng. mnemonic) formüller, dolaylı anlatım ve diyalog, ayrıca karakterden karaktere geçiş sağlayan gel haberi öteki yüzden verelim gibi “trampelen” olarak adlandırabileceğimiz geçiş cümlelerinin yanı sıra, “konu üzerine varyasyon” ve epizotlarla donanmıştır.”³⁴

³³And M., a.g.e., s.225.

³⁴Lytko A., a.g.m., s.274

Belli metne bağılı kalmayan meddahın gösterilerinde, doğaçlamanın önemli bir yere sahip olduğunu bilmekteyiz. Meddahın kullandığı güncel konular ve gelen seyircinin yapısı her gösterinin birbirinden bağımsız ve değişime açık olmasını zorunlu kılmaktaydı. Benzer şekilde meddahın da yapılacak her değişimi gösterisine ustaca yedirebilecek yeteneklere sahip olması gerekmektedir.

II. B. MEDDAH- SEYİRCİ İLİŞKİSİ

Klasik anlamda bir oyuncu – seyirci ilişkisinin olmadığı, meddah anlatılarında meddahın seyirci ile yer yer diyalog içine girdiği, bu diyalogların da gösterinin yönelimini etkilediği bilinmektedir.

“Meddah hikâyeleri de karagöz ve ortaoyunu gibi gevşek dokulu, dinleyenlerin özelliklerine ve ilgisine göre değişiklik yapılabilen birer kanavadan ibarettir. Konu, zaman, yer birliği olmadığı gibi kesin bir öykü tekniği de yoktur. Meddah öykünün kanavasını istediği gibi düzenler, uzatıp kısaltabilir, değişik durum ve kahramanlarla süsleyebilir. Hikâyelerin ana akışı içine, dinleyenlerin özelliğine, o andaki ilgisine göre bağımsız küçük hikâyeler, atasözleri, türküler, şiiirler, anekdotlar ya da fıkralar yerleştirir.”³⁵

Zamanın Batı tiyatrosu sahnelediği oyunlardaki başarısını yarattığı yanılsamanın büyüklüğü ile değerlendirdiğinden seyir anında izleyicisini kendi gerçekliğinden koparıp sahnede yaratılmak istenen dünyaya çekmek ister. Bir anlamda seyirci o an bir uykuya dalar ve kendisine sunulan rüyayı görür. Prof. Dr. Sevda Şener Batı tiyatrosunun başlangıçtan beri yanılsamanın gücüne inandığını, gerçekçi tiyatronun ise

³⁵ Ünlü Aslıhan, Merkeze Dönmek, Türk Tiyatrosunda Zaman/Mekan Algısı, (İst.: Mito Boyut Yayınları, 2009), s. 54.

illüzyon yoğunluğunu giderek arttırmaya çalıştığını söyler. Gerçekçi tiyatronun seyirci üzerinde yaratmaya çalıştığı etkiyi ve bunun sonuçlarını şu sözleriyle ifade eder:

“Gerçekçi tiyatronun başarısı seyircinin oyun içinde yitip gitmesi, seyirci olduğunu tümünden unutup kendini oyun kişinin yerine koyması ile ölçülmüştür. Burada artık yaratıcı düşünme sürecine katılma değil, sahne gerçeğini birlikte yaşama söz konusudur. Bu birlikte yaşamada seyircinin katkısı söz konusu değildir. Seyirci sahnede yaratılan yanlısamanın edilgen bir parçası olmuştur. Kendi duyguları ile oyun kişinin duyguları arasındaki ayırım ortadan kalkmış, kendini oyuncuda, oyuncuyu kendinde yaşatmaya başlamıştır.”³⁶

Geleneksel tiyatro türlerinde ise seyircinin bu türden bir illüzyona kendini kaptırması oldukça zordu. Gösterilerin yapıldığı mekânlar, kullanılan dekor ve aksesuarlar, oyun kişileri ve benzeri birçok öge bu yanlısamanın oluşmasını pek mümkün kılmamaktaydı. Bu anlamda seyircinin hayal gücüne çok iş düşmekteydi. Anlatımındaki inandırıcılığı, seyircide coşkunluk ve heyecan uyandıran üslubuna rağmen meddah bir anlatıcı olarak, seyircisinden, elindeki sopanın bir ata, kendisinin ise başına bağladığı bir mendille başka bir kişiye dönüştüğüne inanmasını ister. Seyircisiyle birlikte kurar oyununu ve onun müdahalesine de izin verir. Ben aslında bir başkasıyım demek yerine, bir başkası şimdi size göstereceğim şekilde davranmış, işte bakın bu sözleri şöyle söylemiş der. İşaret ettiği davranış ve sözleri de kendince yorumlar ve hatta üzerine seyircisi ile diyaloga girer. Pekman’a göre dönem seyircisi aslında en çok bu yorumu merak eder.

³⁶Şener Sevdâ, Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi, (Ank.: Dost Kitabevi, 2000) s. 283.

“Geleneksel tiyatronun en temel özelliklerinden birisi de izleyicinin, yanılsamacı tiyatrodaki olduğu gibi, sahnedeki oyunda bir gerçeği yaşamak yerine o gerçeğin anlatımını seyretmesidir. Bu anlatımda, (biri ustalık sanatı da olan geleneksel türler için) kuşkusuz oyuncunun o gerçeği ifade ediş biçimi, yani o gerçeğe ilişkin yorumu son derece önemli bir yer tutar, bu da ancak oyuncu ile seyirci arasında bir mesafe konulması ile sağlanabilir.”³⁷

Geleneksel türlerde konu edilen hikâyelerdeki gerçekçi ya da düşsel malzemenin çeşitliliği ve bu malzemenin sunulmuş biçimi, gösterinin yalnızca oyuncunun hayal dünyası sınırları içine hapsolmesinin önüne geçer. Oyuncu sahne yorumuyla seyircinin hayal gücünü ve imgelemine harekete geçirir. İmgelemdeki bu uyanış gerçekleştiğinden sonra ise seyirci ve oyuncu arasında bir etkileşim başlar. Oyun bu hayal alışverişi yönünde seyreder. Karşılığını bulamadığı yerde ise sonlanır ya da yönünü değiştirir. Ancak bu imgelem yolculuğunda meddah ve seyircisi şimdiyi ve gerçeklik algısını yitirmezler.

“Çünkü burada izleyici/dinleyici anlatıcıya eşlik eder, her izleyici/ dinleyici potansiyel birer anlatıcı ya da oyuncu olur. Zaten oyun anlayışımızın tüm gelişim aşamalarında benzer bir seyir anlayışı görmek mümkündür. Şaman ve izleyenler, bildikleri bir mitolojik dünya içinde önceden belirlenmiş ‘kod’ları takip ederek bir yolculuk gerçekleştirirler. İzleyenler, ayinin değişik aşamalarında doğrudan görev alır, mitosunu bilmelerinin getirdiği güçle gösterinin yaratıcı katılımcılarına dönüşürler. Hem yaşadıkları şimdi’nin farkındadırlar hem de öykünün mitsel zamanının içindeydiler.”³⁸

³⁷Pekman Y., a.g.e.,s. 27.

³⁸ Ünlü, a.g.e., s.105.

Meddah- seyirci ilişkisinin boyutunu belirleyen öğelerin başında anlatıcı oyuncunun üslubunun yanı sıra gösterilerin sergilendiği mekân ve kullanılan teknik elemanlar da önemli bir yer tutar. Bu nedenle meddah anlatılarının geçtiği mekânlara, dekor ve aksesuar amacıyla kullanılan materyallere daha yakından bakmak gerekmektedir.

Meddah ve izleyicileri arasında klasik tiyatrodaki kurulan ilişkiden çok daha farklı, etkileşimi daha yoğun bir ilişki düzeni kurulduğundan söz etmiştik. Meddahın gösterilerini sergilediği mekânların da bu farklı etkileşime neden olan etkenlerden olduğu düşünülmektedir. Meddah gösterilerinin ana mekânı, birçok farklı kesimin bir araya geldiği kahvehanelerdi. A. Ünlü kahvehanelerin dönem insanlarının fikir alışverişi yapabildiği ve sohbet edebildiği ender mekânlardan sayıldığını söyler ve mekân-seyirci-zaman üçlüsünün meddah anlatılarındaki etkileşimini şu sözlerle ifade eder.

“Parçalı, durumların tekrarına dayanan aksiyon çizgisel değil, döngüsel bir zaman algısının yansımasıdır. Şimdi ya da an her şeyi mümkün kılar. Gitmesi saatler alacak mesafelerin meydanın bir bölümünde tamamlanması gibi, gündelik yaşamda gerilimli uçlar uzlaşır, toplumsal hiyerarşi ve tabakalaşma ortadan kalkar. Meddahın anlattığı, yıllarca süren yolculuklarda bir köşeye konulup yakılmış mum olsa olsa bir parmak erir. Benzer bir şekilde oyunun oynandığı kahve, meydan ya da köy evi seyircinin özgürce girip çıkabileceği, oyunla diyaloga girebileceği şimdiki zamanın mekânıdır. Büyülenerek ve gülerek özgürleştiği yerdir.”³⁹

Meddah anlatılarının gerçekleştiği mekanlar çoğunlukla belli bir oturma düzeninin olmadığı, çevresinde hayatın akıp gittiği, bu akıştan yorulup kafasını

³⁹Ünlü A., a.g.e., s. 107.

hikâyenin akışına çevirenlerin de bir anda mekâna dahil olabildiği yerlerdi. Gösterinin bu özgür ve yaşamın içinden hali katılımcılar arasında bir eşitlik hissi dolayısıyla anlatılanlarda kendisinin de söz sahibi olabileceği duygusu yaratmış olmalı ki anlatı sırasında sahneye laf atanlar ve meddahla sohbet eden çokça izleyici olduğu bilinmektedir. Kaynaklarda meddahın gösterisini gerçekleştirdiği mekânlar olan kahvehanelerde herhangi bir sahne düzenlemesine gittiğine dair bir bilgiye rastlanmaz. Yalnızca zaman zaman gösteri anında yüksekçe bir yere çıktığı, dekor olarak da bir iskemle kullandığı bilinmektedir. Çoğunlukla seyirci ile iç içe ve göz göze anlatımını gerçekleştiren meddahın kullandığı aksesuarlar da sınırlıdır. Aslıhan Ünlü ilk meddahların kullandığı aksesuarların çok daha çeşitli olduğunu ve her birinin simgesel anlamlara sahip olduğunu söyler.

“Ancak ilk meddahların elinde yiğitliği simgeleyen bir süngü, orduyu ya da padişahın çadırını simgeleyen tuğ’un bir uzantısı olarak bulunduğu yeri ayıran bir yaygı, meddahın aydın ve insan sevgisiyle dolu, çevresini aydınlatmak için kendini yakmayı göze alan bir kişi olduğunu anlatan bir lamba ve bir şehzadenin dinlediği bir meddahı çok beğenip armağan ettiği rivayetinden gelen teberzin denilen küçük bir balta bulunurdu.”⁴⁰

Zaman içerisinde meddahın kullandığı bu araçların taşıdığı anlamlar da değişmiş gösteri sırasında canlı cansız birçok şeye dönüşen bu yolla anlatıma ayrı bir doku ve lezzet kazandıran yönleriyle ön plana çıkmışlardır.

“Bu simgesel araçlar daha sonra işlevsel özellikleri ön planda olan makreme ve değneğe yerini bırakmıştır. Makreme meddahın terini sildiği, bu arada da

⁴⁰Ünlü Aslıhan, Türk Tiyatrosunun Antropolojisi, (Ank.: Aşina Kitaplar, 2006), s.233

dinleyenlerin tepkilerini ölçtüğü, bir kadını oynarken başörtüsü yaptığı, yemek yemeği taklit edecekse boynuna bağladığı bir mendildir. Makreme sadece bir aksesuar değildir, kostüm ve makyaj yoluyla yapılan değişimi stilize olarak gerçekleştirir. Değnek ise yere vurarak hikâyeyi başlatmaya, dikkatin dağıldığı noktada dikkati toplamaya, kapı çalma gibi değişik efektleri yaratmaya yarayan, kimi zaman tüfek ya da sırık olarak kullanılan bir araçtır. Bir incelemeci bu mendilin meddah kusur yaparsa boğazının sıkılacağı ve sopa yiyeceği anlamına geldiğini belirtmiştir. Bir başka yorumda meddahın sopasının büyü ve gücü simgelediğidir. Şamanın değneği gibi meddahın sopasının da sembolik bir yönü vardır.”⁴¹

Meddah anlatısında hikâye, ustalıklı bir tasvir ve sınırlı sayıda nesnenin dönüşümüyle seyirci zihninde canlandırılmaya çalışılır. Prof. Dr. Tülin Sağlam meddahın “performansı dönüşen göstergelerle sunduğunu”⁴² belirtmektedir. Meddahın dönüşen göstergelerle sunduğu performansı seyircinin hayal gücünü de harekete geçirir; anlatıcı oyuncunun elindeki sopa anlatıyla birlikte seyircinin zihninde ete kemiğe bürünür. Anlatıcı elindeki sopayı bir atmış gibi tutup gösterdiğinde ve hikayesini anlatmaya başladığında her bir seyircinin zihninde bambaşka bir at canlanır. Çocukluğunda siyah yeşilli bir atın çektiği faytona binmiş olan seyirci zihninde onun görüntüsünü çağırarak, bir başkası çifte sürdükleri emektar atın gerilen kaslarını hatırlayacaktır. Her biri birbirinden farklı görüntüyü, kokuyu, hissi beraberindeki başka tecrübeler ve ayrıntılarla bu anlatılan hikâyeye taşırlar. Performansa kendinden bir şeyler kattığını hisseden seyirci ile meddah daha yakın bir ilişki içine girer. Tıpkı kendi

⁴¹ Ünlü A., a.g.e., s.233-234.

⁴² Sağlam Tülin, “Halk Tiyatrosunda Göstergelerin Dönüşümü”, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, (Ankara, 2005) S.25, s.16

yaptıkları sopenin ata dönüştüğüne inanan çocuklar gibidirler. Birlikte oyun oynama hissi de seyirci ve meddah arasındaki ilişkiyi olumlu yönde etkilemektedir.

Meddah anlatılarında müzik kullanımına dair araştırmaları okuduğumuzda oldukça yaygın bir biçimde kullanıldığı bilgisine ulaşıyoruz. Gelenekte ozanlar ve aşıklarla birlikte anımları ve birbirlerinin performanslarından etkilenmelerinin de etkisi büyüktür. Anlatılarının arasına serpiştirdiği türküler ve şarkılarla hem gösteriyi renklendirmekte hem de seyircisinin soluklanıp yeni bir anlatıma hazırlanmasına yardımcı olmaktadır. Bazı meddahların enstrümanlarını kendilerinin kullandığı bazıların ise yanlarında çalgıcı grubu/ bir kişiyi bulundurdukları kaynaklarda yer almaktadır.

Kaynaklarda meddahın kişi taklitlerinde yaptığı ufak dans figürleri dışında herhangi bir dans kullanımına ilişkin bilgiye rastlanmamıştır. Ancak meddahın performansını sergilediği yerlerde aynı zamanda çengi ve köçeklerin de gösterilerini sergiledikleri bilinmektedir.⁴³

Bir anlatıcı örneği olarak meddah ve kullandığı araçları ayrıntılı bir biçimde incelenmiştir. Buna göre meddahın anlatımı sırasında:

- Kullandığı dramatik öğeler ile anlatıcılardan farklı olarak anlatıcı oyuncu olarak nitelendirilebildiği,
- Klasik biçim oyunculara nazaran tek bir role ya da oyunculuk tavrına sıkışmak zorunda kalmadığı, daha özgür bir oyun alanına sahip olduğu,
- Anlatı akışının seyirci, mekân, zaman ve daha birçok değişken doğrultusunda doğaçlamalar yoluyla yeniden şekillendirebildiği,
- Seyirci ve anlatıdaki olaylar/ karakterler arasında yoğun bir duygudaşlık yaratabildiği gibi, hikâye akışını keserek ya da araya yadırgatıcı birtakım

⁴³ And M., a.g.e.

öğeler olarak yabancılaştırma etkisi de yaratabildiği, anlatıcı oyuncu tavrındaki değişimler ve manevralarla odağını olay akışına ya da düşünce üzerine yoğunlaştırabilme gücüne sahip olduğu,

- Seyirci ile direkt iletişime geçebildiği, onlarla gösteri sırasında dahi diyalog kurabildiği zaman zaman bu diyalogun oyunun seyrine ve dahi sonraki oyunların kurulumuna yön verebildiği,
- Oyunda dönüşen beden, nesne ve anlatıların boşluklu yapısı sayesinde seyircilerin bu boşlukları zihinlerinde tamamlayarak oyuna daha çok dahil olduklarını hissetmeleri,

sonuçlarına ulaşmaktayız.

Birazdan odağımızı, anlatıcı oyuncunun ya da hikâye anlatıcılığının yukarıdaki özellikleri üzerinden çocuk tiyatrosundaki işlerliğini ortaya koymaya yönlendirecek ve her bir özelliğin çocuk tiyatrosundaki kullanımını çeşitli oyun örnekleri üzerinden derinleştirmeye çalışacağız. Bundan önce tiyatrodaki anlatıcı oyuncu fikri, çağdaş tiyatrodaki anlatıcıların kendilerine ne şekilde yer buldukları ve tiyatro araştırmacılarının anlatıyı hangi özelliklerinden faydalanmak niyetiyle laboratuvarlarına taşıdıklarını araştırmanın şu ana kadarki çıkarımların bir nevi sağlaması niteliğinde olacağını düşünmekteyiz.

III. TİYATRO VE ANLATI BİRLİKTELİĞİ

“Anlatı insanlık tarihinin kendisiyle başlar; dünyanın hiçbir yerinde anlatısı olmayan bir halk yoktur, hiçbir zaman da olmamıştır. Bütün sınıfların, bütün insan topluluklarının anlatıları vardır ve çoğunlukla bu anlatılar değişik,

hatta karşıt kültürlerdeki insanlar tarafından ortaklaşa olarak tadılır... İster uluslararası ister tarihler aşırı ister kültürler aşırı olsun, anlatı hep vardır, tıpkı yaşam gibi.”⁴⁴

Fransız göstergebilimci ve eleştirmen Roland Barthes’ın bu sözleri anlatının insanlık tarihi kadar eski olduğuna işaret eder. Tiyatronun doğuşu üzerine yapılan araştırma ve söylemler de benzer kaynaklara işaret eder. Bu ilişkinin üstüne ağlarca toprak rtlse de tiyatro alanındaki ağdaş yaklaşımlar ve “yeni” arayışlar eşeledike “anlatı ve dramatik olan kavramları” üzerine düşünceler yine yeniden gün yüzüne çıkmaktadır. En eski tiyatro formlarının daha çok anlatıya dayandığı fikri araştırmacılar tarafından kabul gören bir düşüncedir. İlkel toplulukların ayinlerinde esrik bir biçimde dans ve anlatı karışımı ritüeller gerçekleştirdikleri, zamanla epik olanın daha ağır bastığı düşüncesi savunulur.⁴⁵ Antik Yunan’da ise şiirsel bir dille anlatılan kahramanlık öykülerinden diyaloğa ve mimetik bir anlatıma doğru evrilen süreci tiyatro araştırmacıları için büyük öneme sahip olan Platon ve Aristoteles’in eserlerinden ğrenebilmekteyiz.

“Aristoteles İÖ 300’lerde, yazın ve estetik üzerine yapıtı Poetika’da tragedya sanatının ortaya çıkışını anlatır. Kutsal tören sırasında tanrı Dionysos’a övgü şiiri ditrambos’ların müzik ve ritmik hareket eşliğinde okunurken, günün birinde tekil bir oyuncunun kendini korodan ayırmasıyla trene diyaloğun yerleşmesini ve buradan yeni bir tür olarak tragedyanın doğuşunu bize aktarır.”⁴⁶

⁴⁴Barthes Roland, Göstergebilimsel Serüven, (İst.: YKY)

⁴⁵Thomson George, Tragedyanın Kökeni, (İstanbul: Payel Yayınevi)

⁴⁶Candan A., a.g.e., s. 28

Bu kaynakların ışığında Antik Yunan'dan Elizabeth Dönemi tiyatrosuna, Orta çağ dini oyunlarından Commedia dell'arte'ye kadar tiyatro tarihinin önemli dönemlerinde anlatıcılık ve tiyatronun birbirini beslediği fikrine ulaşabilmekteyiz.⁴⁷ Tiyatro ve anlatı birlikteliğinin bu kadar eskiye dayanıyor olması nedeniyle, neyin tiyatro neyin anlatı olduğu, anlatının da tiyatronun bir alt türü mü yoksa kendi başına bir tür mü olduğu, kimin oyuncu kimin anlatıcı, kimin seyirci ya da toplum açısından daha makbul olduğu gibi tartışmalar da sanıldığı gibi yalnızca yakın çağa özgü değildir. Tüm bu kıyaslamalar ve tartışmaların fitilinin de antik çağ düşünürleri Platon ve Aristoteles tarafından "Mimesis – Diegesis" kavramları üzerinden ateşlendiği düşünülmektedir.

Antik Çağ felsefesinin temsilcilerinden Platon ve Aristoteles'in dönem performansları üzerinden yaptıkları sanatsal sınıflandırmalara ve eleştirilere yer verdikleri eserlerinde Mimesis ve Diegesis kavramları üzerinde önemle durdukları ve bu konularda farklı düşünceleri olduklarını da görürüz. Aristoteles'in Poetika adlı eseri tiyatro konusunda 'ilk sistemli düşünce ürünü'⁴⁸, sanat felsefesi alanında ise ilk kapsamlı yapıt olarak kabul edilmektedir. Ağırlıklı olarak şiir sanatına ve özellikle de tragedyaya dair düşüncelerine ulaşılan eserinde, Aristoteles mimesisi, temsil, tasvir ve en çok taklit etmek anlamıyla kullanmaktadır. Diegesis ile de taklit içermeyen anlatıyı tanımlamaktadır. Bu ayrımı ilk olarak ortaya atan Aristoteles'in hocası Platon açık bir şekilde diegesisi mimesise üstün kılarak⁴⁹; Aristoteles şiir sanatının doğuşunu taklidin insan doğasının bir parçası olmasına bağlayarak mimesisi yüceltir.⁵⁰

"Şiir sanatını genel olarak iki neden ortaya çıkarıyormuş gibi görünüyor ve bunların ikisi de doğal nedenlerdir. Nitekim hem taklit etme hem de herkesin taklitlerden hoşlanıyor olması, çocukluktan itibaren insanlarla birlikte gelişen bir

⁴⁷ Wilson M., a.g.e.

⁴⁸ Şener Sevdâ, Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi, (Ank: Dost Kitabevi)

⁴⁹ Platon, Devlet, (İstanbul: Çise Kitap, 2014)

⁵⁰ Aristoteles, Poietika (Şiir Sanatı Üzerine), (Ankara: Bilim ve Sanat, 2005)

özelliştir. (Öteki canlılardan da bu bakımdan ayrılırlar. Çünkü insan taklit etmeye en yatkın canlıdır ve ilk bilgilerini de taklit yoluyla edinir.)⁵¹

Aristoteles Poetika’da türlerden bahsederken tragedyanın diğerlerine olan üstünlüğünü, izleyicisinde taklit yoluyla uyandırdığı korku ve acıma duygularının ruhu tutkularından temizlemesine bağlamaktadır. Bu durumun aydın seyircideki etkisinin tragedya metninin yalnızca okunması ya da söylenmesi halinde de elde edilebileceğini söylemesine karşın taklidin ve müziğin eklenmesiyle bambaşka bir coşkuyla duyguları açığa çıkaracağı ve etkisini daha da arttıracakını da sözlerine eklemiştir.⁵²

Platon ve Aristoteles’in konuya ilişkin düşüncelerinde bir başka önemli nokta da farklı anlatım biçimlerine dikkat çekmeleridir. Platon üç ayrı biçimden bahsetmektedir. ‘Diegesis’ tanımının karşılığı olan ozanların kendileri olarak hikâyelerini anlattıkları biçimdir. İkincisi taklit yoluyla anlatılandır. Bu biçimde ozanlar hikâyedeki karakterlermiş gibi konuşurlar, bir başkasıymış gibi hareket ederler. İşaret ettiği üçüncü biçim ise diegesis ve mimesisin iç içe geçtiği bir anlatı şeklidir.⁵³

“...demek şairin iki türlü anlatma yolu varmış: Biri, dediğin gibi tragedya ve komedyadaki taklit yolu, öteki, şairin olan biteni kendi anlatması. Bu çeşit de dithyramboslarda görülür sanırım. Her iki çeşidin de bir araya geldiği olur, destanlarda ve başka şiiirlerde olduğu gibi”⁵⁴

⁵¹ Aristoteles, a.g.e., s 17

⁵² Şener S., a.g.e., s. 31

⁵³ Dervişcemaloğlu Bahar, Anlatıbilime Giriş, (İst.: Dergah Yayınları)

⁵⁴ Platon, a.g.e., (platon, cilt 3, 394c,78)

Aristoteles de benzer ayrımlardan bahsederken, vurguyu anlatıcı, ozan ya da icracının hüneri üzerinden yapar. Ozanın hikâyesini anlatırken taklidi abartması ya da taklide hiç yönelmemesinin sakıncalarından da bahseder.⁵⁵

“Bu sanatlar arasındaki üçüncü fark, nesnelerin her birini taklit etme tarzlarında bulunur. Aynı konular aynı araçlarla kimileyin bir anlatı yoluyla (olan şey ya Homeros’un yaptığı gibi bir başkası haline gelinerek anlatılır ya da hiç değişmeden aynı kalınarak) betimlenir, kimileyin de taklit edilenlerin hepsi eylerken ya da etkinlik içindeyken.”⁵⁶

İlk çağlardan bu yana anlatı ve tiyatro iç içe kullanılmıştır ve Aristoteles’in de vurguladığı gibi anlatıcı-oyuncunun tavrı her bir performans alanını birbirine bağlayan ya da sınırlarını çizen belirleyici bir unsur olmuştur. Platon’un yaptığı sınıflandırmadan Dramatik olanı da bir anlatım biçimi olarak gördüğünü anlamaktayız. Hasan Erkek de “Oyun İçinde Anlatı” adlı kitabında Mimesis ve Diegesis kavramları arasındaki ayrıma yakın bir ayrımı “Dramatik Anlatım” ve “Anlatısal Anlatım” terimleriyle ifade eder.⁵⁷ “Oyunlar, anlatıcısı gizlenmiş anlatılardır. Anlatıcı aradan çekilmiştir. Biz yalnızca olayları ve o olayları yaşayan kişileri görürüz. Burada anlatı anlatılarak değil gösterilerek anlatılır bize.”⁵⁸ diyerek dramatik olanın da bir anlatım biçimi olduğu fikrini pekiştirir.

“Dram sanatında konu edilen olaylar nasıl ki hangi zamanda geçerse geçsin biz onları “şu anda” geçiyormuş gibi alımlıyorsak, aynı biçimde “burada” olup

⁵⁵ Aristoteles, a.g.e., s 103

⁵⁶ Aristoteles, a.g.e., s 15

⁵⁷ Erkek H., Oyun İçinde Anlatı, (Ankara: Kültür Bakanlığı,2001), s. 21

⁵⁸ Erkek H., a.g.e., s16

bitiyormuş gibi de alımlarız. Ya da olayların olup bittiği yerde hissederiz kendimizi. Dram sanatı bizi o yanılısama içine sokar.”⁵⁹

Dram sanatı hikâyenin “Şimdi ve Burada” yaşandığına dair bir efekt yaratırken, Anlatılar ise seyirciye olayların anlatı anından başka bir zaman diliminde geçtiği ve olup bittiği hissini verir. Bu durumda “Dil bir öyküyü (dram sanatının tersine) temsil etmez, onu aktarır.”⁶⁰ Bununla birlikte metin üzerindeki anlatılarla bir anlatıcının aktardığı anlatıları dinlemek arasında da bir fark vardır. Daha önce değindiğimiz gibi anlatıcının tavrı bu noktada en büyük belirleyicidir. Oyuncu performansı sırasında kimi zaman yalnızca öyküyü anlatarak, kimi zaman temsil ederek, kimi zaman öyküyü anlatan anlatıcının temsilini sahneye taşıyarak çok katmanlı ve sarmal bir yapı inşa edebilmektedir. Çetin Sarıkartal bu durumu şu şekilde özetlemektedir.

“Bir oyuncunun hem öykü anlatımı hem de dramatik oyunculuk yapabildiğini düşünürsek, bakış açımızı değiştirerek şöyle diyebilir miyiz? Aslında öykü anlatıcılığı da bir oyunculuk şeklidir çünkü öykü anlatıcısı da diğer sistemlere göre oyunculuk yapanlar gibi öncelikle bizim üretimimizde “cin” e dönüşerek görünürlük kazanan- bir mastar varlığı oynamaktadır.”⁶¹

Çetin Sarıkartal’ın Tiyatro Tem ile birlikte çalıştıkları oyunları üzerinden kaleme aldığı bu makalesinde Şehsuvar Aktaş ve Ayşe Selen’le birlikte anlatı ve anlatıcı oyuncunun çağdaş tiyatrodaki varlığı üzerine yaptıkları araştırmalara dair düşüncelerine ulaşabilmekteyiz. Klasik ya da geleneksel tiyatronun çağdaş yorumları üzerine yapılan

⁵⁹ Erkek H., a.g.e., s5

⁶⁰ Erkek H., a.g.e., s11

⁶¹ Sarıkartal Ç., “Klasik Metinleri Bugün Buradan Anlatmak”, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1647/17603.pdf>, s77

bu türden araştırma ve deneylerin 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkmaya başladığı bilinmektedir.

Önceki bölümlerde de işaret ettiğimiz gibi doğuda ve ülkemizde hikâye anlatıcılığının baskın ve bağımsız bir tür olarak kabul edildiği dönemler olmuştur. Dünyada ve Türkiye’de bir dönem gerçekçi ve naturalist akımların, yazılı edebiyatın, TV ve sinemanın gölgesi altında kalmış olan hikâye anlatıcılığı 20. yüzyılda ‘yeniden doğuş’ olarak tanımlanabilecek bir dönem içine girmiştir. Özellikle Avrupa’da teknik yeniliklerin, oyunculuk üsluplarının, seyirci ile farklı iletişim biçimlerinin denendiği ve bu anlamda tiyatro tarihine geçmiş önemli buluşların olduğu bu çağda Doğu tiyatrosu kendine has üslubuyla ilgi uyandırmaya başlamıştır. Doğunun geleneksel tiyatrosu çağdaş yazarlara ve tiyatro gruplarına Açık biçim-Göstermecî anlayışı ile esin kaynağı olmuştur. Geleneksel türleri çağdaş metinlerle harmanlayan kimi yazarlar bu türlerin yapısal avantajını iyi bir şekilde kullanmayı başarmışlar, sergilendikleri dönemlerde büyük ses getiren eserler ortaya koymuşlardır. Birçok araştırmacı geleneksel türler üzerine araştırmalar yapmış, bunların işlevselliklerini vurgulayan araştırmalar sunmuşlardır. Bu araştırmalardan yararlanarak elde edeceğimiz verilerle birlikte yolumuza devam etmenin söylemi güçlendireceğini düşünmekteyiz.

III. A. ÇAĞDAŞ TİYATRODA ANLATI VE ANLATICI OYUNCU

20. Yüzyılın ortalarında gelişen ve dönüşen dünyadaki politik hareketlilik dönemin tiyatro anlayışına da yansımış, seyircisini yaşanan olaylara ve değişimlere karşı uyanık tutacak, kendi değiştirici ve dönüştürücü yönünü fark etmeye yöneltecek formlar aranmaya başlanmıştır. Nitekim bir önceki bölümde Prof. Dr. Sevda Şener’in de değindiği gibi hali hazırdaki türler seyirciyi “yaratıcı düşleme sürecine” davet etmekten

çok “sahnede yaratılan yanılısamanın edilgen bir parçası” haline getirmektedir.⁶² Batı tiyatrosunun seyircisi ile arasına ördüğü dördüncü duvar ve türler arasında keskin çizgilerle yapılan birtakım sınıflandırmalar bunun önündeki en büyük engeldi.

Seyirci ile yaklaşma, onu yapılan işe dahil etme, daha aktif seyir alanları yaratma niyetinde olan tiyatro araştırmacıları aradıkları bu uyarıcı ve tetikleyici gücü batı tiyatrosunun kendini tekrarlayan klasik üslubunda bulamadıklarından farklı uygulamaların peşine düşmüşlerdi. Bu arayışları sırasında özellikle Brecht, Peter Brook ve Dario Fo gibi önemli isimler hikâye anlatıcılığı ve araçlarını çağdaş bir biçimde oyunlarında yorumlayarak dönemlerinin çığır açan isimlerinden olmuş, hikâye anlatıcılığının gün ışığına çıkarılmasına katkıda bulunmuşlardır.⁶³

Brecht toplumsal bakış açısından hareketle yaptığı politik tiyatrosunu salt agit - prop bir biçimden çok daha öteye taşımış yirminci yüzyıl tiyatrosunda köklü değişikliklere imza atmıştır. Brecht tiyatroyu bütünsel olarak görmekteydi. Oyun içeriğini, biçimini, sahne estetiğini, oyunculuğu, müziği, tasarımı önemseydiği kadar seyirci iletişimi üzerine de kafa yormuştu. Yaratdığı sanatsal dönüşümlerin en önemli tetikleyicilerinden biri de bu iletişime verdiği değeri. Seyircisinin sahne illüzyonuna kendini kaptırmasından ziyade, zihni açık ve eleştirel bir bakışa sahip olmasını istiyordu ve bunu yapabilmeyi yollarını aradı. Öncelikle hâkim Aristotelesçi dram anlayışını sorgulamaya başladı. Duygusal özdeşleşme sonucu yaşanan katharsis / ruhsal arınmayı başat sayan, onun dışındaki tüm düşünsel ve toplumsal boyutu devre dışı bırakan yorumların seyircide oluşturmayı hedeflediği eleştirel bakışın önünde bir engel olabileceği sonucuna vardı. Bunun karşısında “yabancılaştırma etkisi” yöntemini geliştirdi. Bu yöntemi uyguladığı oyunlarında oyuncular canlandırdıkları karakteri sahnede olmak yerine “gösterirler” di. Brecht oyuncunun anlatıcı kartını elinde bulundurup gerekli anlarda rolünü dışarıdan anlatan “gösteren” bir tavır almasını istedi.

⁶² Şener S., a.g.e., s. 283.

⁶³ Wilson, a.g.e.

“Aristotelesçi dramaturginin” baş, orta ve sonu birbirine sıkı sıkıya bağlı kapalı biçiminden çok; Epik tiyatronun anlatı ağırlıklı açık biçiminin sahnedeki bu kırılmalara daha çok olanak sağladığını keşfetti. Epik biçimin epizotik yapısı sayesinde bölümler gerektiğinde estetikten ödün verilmeden çıkarılabilir ya da yerleri değiştirilebilirdi. Bu yapının getirdiği özgürlük sayesinde Brecht tiyatrosu seyirciye ulaşma yöntemlerini geliştirerek “bilim çağının tiyatrosuna özgü zihinsel haz verme ve aydınlatma işlevini” yerine getirebilecekti.⁶⁴ “Seyircimiz Zincire Vurulmuş Prometheus’un nasıl kurtulduğunu işitmekle kalmayıp, kendinde kurtarmanın zevkini geliştirmeli. Kâşif ve bilginlerin tüm zevk ve keyfi, kurtarıcıların zafer duyguları tiyatromuzda öğretilmeli”⁶⁵

Peter Brook farklı coğrafyalardaki gözlemleri ve tiyatro laboratuvarındaki denemeler yoluyla ürettiği “Boş mekân” tezi ile çağdaş tiyatroyu önemli ölçüde etkileyen tiyatro insanlarından biri olmuştur. Boş alan ilkesinin öne sürdüğü tezlerin başında seyirci ile kurulan iletişimi arttırmak onları daha uyanık ve katılımcı hale getirmek, oyuncu ile iş birliğine davet etmek gelmekteydi. Seyirci katılımıyla anlatmak istediğinin müdahaleci, her an sahneye fırlayan ya da laf atan bir seyirciden çok zihinsel boyutta düş gücüyle oyunun boşluklarını tamamlamaya motive olmuş bir seyirciydi. Bunun için oyuncular klasik sahnedeki yükselti üzerinde olmak yerine seyirci ile göz göze doğrudan iletişime girebilmeliydi. Oyuncu kendi iç dünyası, diğer oyuncular ve seyirci ile iletişiminde uyumu yakalayabilmeliydi. Tıpkı büyük öykü anlatıcıları gibi kendilerini her an seyirciye açabilmeli “dışadönük bir kulakları olduğu gibi içedönük bir kulakları da” olmalıydı.⁶⁶ Boş bir uzamda düş gücünün dünyadaki hiçbir teknikle kurulamayacak mekanlar yaratabileceği bu nedenle sahnenin mümkün olduğunca gereksiz her türlü detaydan arındırılması gerektiğini savunmaktaydı. Buna oyuncuların oyunculuk tavırları da dahildi. Ona göre bir oyuncu tıpkı bir ip cambazı gibi aynı anda

⁶⁴ Candan Aysın, *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*, (İstanbul: YKY,1994), s. 142-160

⁶⁵ Candan A., a.g.e., s 157 (Brecht, Gesammelte Werke s.77)

⁶⁶ Brook Peter, *Açık Kapı*, (İst.: YKY), s. 31

hem öykü anlatıcısı hem karakter olabilmeli; rol arkadaşlarıyla çok mahrem bir ilişkiyi oynarken aynı zamanda doğrudan seyirciye seslenebilmeliydi.⁶⁷

“Uyandırılmış varlığıyla sürekli bir katılımcıdır seyirci. Bu varlık olumlu bir itici güç, bir mıknatıs olarak algılanmalıdır, öyle ki onun önünde insan kendini “gelişigüzel”e kolaylıkla bırakıveremez. Tiyatroda “gelişigüzel” büyük ve temel düşmandır.”⁶⁸

Dario Fo eşi Franca Rame ile yazdığı ve yönettiği birçok evrensel oyunun yanında halk tiyatrosu geleneğini sürdüren sanatçılardan biri olarak da anılmaktadır. Hikâye anlatıcılığı geleneğini ailesinden devralmış, büyükbabasının pazarda yetiştirdiği ürünleri satarken anlattığı hikayeleri ve anlatım üslubunu izleyerek büyümüştür. Bu nedenle halk tiyatrosunun açık biçimine ve anlatının iletişimsel gücüne inanmış, yer mekân gözetmeksizin sokaktaki insanlara, fabrikadaki işçilere “kendini hicivde gösteren açıklık dolu hikayeler anlatmış”⁶⁹ tır. “Esas olan seyirciye sanatını göstermek değil, onunla iletişim kurmaktır. Bunu ister doğrudan ister dolaylı yapın! Halk tiyatrosu oyunculuğunun özü budur: iletişim kurmak!”⁷⁰

Tiyatro anlayışındaki dönüşümlere öncülük etmiş ve hikâye anlatıcılığının farklı yönlerini, geliştirdikleri bu yepyeni biçimlerde kullanmış olan bu önemli isimleri harekete geçiren en önemli unsurun o zamana kadar uygulanan tekniklerin seyirciye ulaşma yollarında gördükleri eksiklikler ve engeller olduğunu anlıyoruz. Araştırmacılar, seyircinin daha aktif ve uyanık olması üzerine vurgu yapmışlar, onu zihinsel ya da fiziksel boyutta, performansa dahil etmenin yollarını aramışlardır. Bu arayışların bir

⁶⁷ Brook P., a.g.e., s. 33

⁶⁸ Brook P., a.g.e., s.19

⁶⁹ Schneider Wolfgang, Çocuklar İçin Tiyatro, (İst: Mitos Boyut, 2005), s 58

⁷⁰ Sekmen Mustafa, Yaratıcı Drama ve Oyunculuk Etkinliği Olarak Hikâye Anlatımı, (Ank.: Pegem Akademi Yayıncılık, 2015) s 60

sonucu olarak sahnede anlatı ve anlatıcı oyuncu fikrini amaçlarına hizmet eden bir unsur olarak kullanmışlardır.

Hikâye anlatıcılığının kaynaklarından, Platon ve Aristoteles'in mimesis ve diegesis kavramları üzerine konuşmalarından, sözlü anlatı geleneğinden, geleneksel bir anlatı türü olan meddahtan ve tiyatrodaki anlatının çağdaş yorumlarından süzölen iki temel yapısal özellik ve seyirci ile iletişim başta olmak üzere alana getirdiği olanakları şu şekilde özetlemek mümkündür:

- Sahnede anlatıcı oyuncuların daha serbest bir biçimde hareket etmelerine olanak tanımaktadır. Seyirci ve anlatıcı oyuncu arasında farazi bir dördüncü duvarı ya da oyuncunun hareketlerini sınırlayan oyunculuk biçimlerini dayatmaz. Bu durum seyirci ile doğrudan iletişim kurabilmeyi mümkün kılar. Doğaçlamaya fırsat tanıyan yapısı sayesinde oyun akışı sırasında yaşanan herhangi bir aksilik ya da hesapta olmayan bir yenilik anında oyuna adapte edilebilir; bu anlar içeriğin her seferinde yenilenerek zenginleşmesine katkı sağlayabilir.
- Bu yapı anlatıcının ana öyküyü kesip aralara çeşitli söz oyunları, şarkı, dans gibi etkinlikler yerleştirmesine olanak tanır. Bu yolla anlatıcı seyircinin dikkatini toparlayıp merak duygusunu ayakta tutarak seyircide özdeşleşme hissi uyandırabileceği gibi tam tersi bir amaçla yabancılaştırma etkisi yaratarak olayların ardındaki düşünceyi öne çıkarabilir. Anlatıcı oyuncu için bu joker kart gibidir.
- Anlatının parçalı, yer değiştirilebilir, üzerinde oynanabilir yapısı farklı teknikler ve araçların bir arada kullanılabilmesine, yeni anlatım olanakları yaratılabilmesine izin verebilir. Oyuncular sahnede dramatik anlatımdan bir anda hikâye anlatıcılığına geçiş yapabilir, sarmal bir biçim de kullanabilir.

- Sahnede dekor, kostüm ve aksesuar gibi yardımcı öğelerin minimal düzeydeki varlığı, oyuncuyu kendi bedeni dahil olmak üzere kullandığı nesnelere sahnede kendilerinden başka bir şeye dönüştürmeye yönlendirebilir. Değişim ve dönüşümün seyircinin gözü önünde olması ise illüzyonun ardındaki görünür kılar dolayısıyla sahnede hiçbir şey gizli kalmaz.
- Anlatının kullanımı sahnede dekor, aksesuar ve kostüm gibi unsurları minimal düzeyde kullanmaya olanak sağladığından, değişim ve dönüşüm takibini yapmak seyirciyi daha uyanık kılar, sahnedeki boşlukları düş gücüyle doldurmak yaratıcılığı tetikler zihinsel aktivitelerini harekete geçirir.
- Açık sahne anlatıcı oyuncuyla seyirciyi eşitler. Seyirciyi yaratı sürecine daha çok çekebilir, oyuna katılmaya teşvik eder. Bu noktada seyircinin oyuna zihinsel ya da bedensel iştiraki seyir keyfinin artmasına ve kendi dönüştürücü gücünü fark etmesine olanak sağlar.
- Oyuncuyla aralarında herhangi bir sır olmadığını hisseden seyirci oyuncuyu kendine daha yakın hissedecektir.
- Dönüşüm ve değişimin doğal ve her an gerçekleşebilir olduğunun kendilerinin de bu güce sahip olabileceklerinin ayırdına varabilirler.
- Devasa dekorlara ve kalabalık aksesuarlara ihtiyaç duymadığından her an her yerde estetik bütünlüğünden ödün vermeden sahnelenebilir. Böylelikle hem en ücra yerdeki seyirciyle buluşabilmek adına hem de prodüksiyon maliyetleri açısından avantaj sağlayabilir.

Şimdi araştırma sonuçlarından elde ettiğimiz verilerin Çocuk Tiyatrosu alanındaki ve çocuk seyirci ile etkin iletişim kurmadaki rolünü irdelemeye çalışacak; inceleyeceğimiz oyunlar üzerinden de hikâye anlatıcılığının bu alandaki işlerliğini örneklerle açıklayacağız.

IV. ÇOCUK TİYATROSUNDA HİKÂYE ANLATICILIĞI

“Gözbebeklerinde büyüme, gevşeyen yanaklar, hareketlerde yavaşlama, göz kırpma ve yutkunma refleksinde ve nefes alışveriş hızında azalma... Tüm bunlar hipnotize olmuş bir hastanın gözlenebilir fiziksel özellikleriyken izlediği bir oyunun ya da dinlediği bir hikâyenin içine dalmış bir çocuğun gözlenebilir hallerine oldukça benzemektedir. Hikâye akarken yoğunlaşmış izleyici/dinleyici kitlesini gözlemlediğimizde hareketsizce oturduklarını, nefes alışverişlerinin yavaşladığını ve gözlerinin kocaman açıldığını fark ederiz.”⁷¹

Yukarıdaki alıntıda içine daldıkları hikâyeyi dinleyen çocukların fiziksel özellikleri betimlenmektedir. Bu kısa gözlem bile anlatının dinleyiciler üzerindeki muazzam etkisini açıklamaya yetmektedir. Masallar ve hikayeler çocukların düş dünyalarında yarattıkları bu müthiş etkinin yanında onları yaşama hazırlayan rehberler gibidirler. İçerdikleri semboller ve alt metinleri yoluyla hayata dair ipuçları taşırlar. Keyif verici olmaları sebebiyle çocuklar bu anlatıları iştahla tekrar tekrar dinlemeye meyillidirler. Çocuk ve anlatı arasındaki bu ilişki, çocukla ilintili birçok alana hikâyenin de girmesine, onlara ulaşabilmenin bir aracı olarak kullanılmasına neden olmuştur. Çocuk tiyatrosunda klasik masal/hikâyelerin konu edilmesi, anlatıcı oyuncuların varlığı ve hikâye anlatıcılığının çeşitli formlarının kullanılması da çok yeni bir durum değildir. Nitekim nitelikli sunumlar ve iletişim konusunda sağladığı yararlar konusunda yeterli özenin gösterilmemesi anlatının çocuk tiyatrosunda kullanımının daha detaylı bir biçimde incelenmesini gerekli kılmaktadır.

Prof. Dr. Wolfgang Schneider, ‘Çocuklar İçin Tiyatro’ adlı kitabında, çocuklar için yapılan tiyatroyu oldukça kapsamlı bir biçimde irdelemiş, ‘Anlatı Tiyatrosunun

⁷¹ Macdonald M. R., a.g.e., s 563

Dramaturjisi Üzerine Notlar' adlı bölümde anlatının çocuk tiyatrosundaki önemine "Anlatı tiyatrosunu ve ondan önce de halk tiyatrosunu keşfetmiş olması çocuk tiyatrosu için bir şanstır."⁷² diyerek dikkat çekmiştir. Bu alanda araştırma ve uygulamaların yaygınlaşması konusunda da çağrıda bulunmuştur. Uygulamaların kuramsal çalışmalarla desteklenmesi uygulayıcıların yaptıkları işi ciddiye almalarına, daha duyarlı ve bilinçli bir biçimde hareket etmelerine yardımcı olmaktadır. Özellikle Çocuk tiyatrosu alanında bu hassasiyet olmazsa olmazdır çünkü seyircisi çok özel bir seyircidir. Schneider'in de aşağıda belirttiği gibi özel bakım ister.

"Çocuklar için tiyatro özel bakım ister. Hem üretim hem de alımlama açılarından. Günlük hayat galesinin karşısına, rastlantı ve zorunluluklardan arınmış, sosyal ve sanatsal taleplere seslenen, kendi kültürel olanaklarının bilincinde bir çocuk tiyatrosu konseptiyle çıkmanın zamanı geldi de geçiyor bile."⁷³

Çoğu zaman çocuk seyirci izleyeceği oyunu kendi kararı ile belirleyemez. Öğretmenlerinin ya da ailesinin seçimlerine maruz kalır. Salona girdikten sonra oyun bitene kadar hoşlansa da hoşlanmasa da seyir halinde kalmaya zorlanır. Maalesef bu türden olumsuz deneyim yaşamış bir çocuğu tekrar tiyatro salonlarına çekebilmek pek mümkün olamayacaktır. Moses Goldberg bu durumu "Çocuklar için tiyatro yönetmek, kalpleri ve zihinleri, yönetmenin estetik denetimine emanet edilmiş genç insanlar için karar verme sorumluluğu içerir. Yönetmen çocukları tanımalı ve onlara saygı duymalıdır."⁷⁴ diyerek ifade etmektedir. Çocuk tiyatrosu alanında yapılan tüm çalışmaların bu farkındalıkla yapılması alanın gelişmesine katkıda bulunacaktır. Buna kuramsal çalışmalar da dahildir. Bu nedenle yetişkin tiyatrosunda hikâye anlatıcılığına dair kuramsal boyutta elde ettiğimiz verileri çocuk tiyatrosu ve çocuk seyircinin özelliklerini dikkate alarak yeniden ele alacak, hikâye anlatıcılığının olanaklarının

⁷² Schneider W., a.g.e., s 58

⁷³ Schneider W., a.g.e., s173

⁷⁴ Goldberg M., Tiyatro ve Çocuk, (İstanbul: Mitos Boyut Yayınları), s166

çocuk tiyatrosunda ve çocuk seyirci ile iletişimde ne denli işlevsel olabileceğini ortaya koymaya çalışacağız.

IV.A. ÇOCUK SEYİRCİ İLE İLETİŞİMDE ANLATICI OYUNCUNUN

ROLÜ

Çocuk seyircilerin oyuna vereceği tepkiler çoğu zaman tahmin edilemezdir. Onların tepkilerini ve heyecanlarını gizlemek gibi bir kaygıları olmadığından, mekân ayırt etmeksizin, mutlu olduklarında zıplayıp sevinç çığlıkları atabilir, üzüldüklerinde haykırarak ağlayabilir, sinirlendiklerinde yerlerde tepinip bağırıp çağırabilirler. Düşündüklerini olduğu haliyle hemen dile getirirler. Bazen yalnızca oturmaktan sıkılıp koşmaya da başlayabilirler. Ne yazık ki bu tepkileri öngöremeyen, seyircisinin ilgi ve ihtiyaçlarını dikkate almayan kimi gruplar klasik biçim oyunlardaki kesintisiz oyun akışı ve dördüncü duvar fikriyle oyunlarına devam eder, seyirci tepkilerini ise çoğu zaman görmezden gelmeye çalışırlar. Tiyatro salonunda da şöyle bir tablo oluşur: koltuk gıcırtiları, çığlıklar, salonda oradan oraya koşturan ve hatta ağlayan çocuklar, yetişkinlerin uyarıları, sahnede ise tüm bu olup bitene aldırış etmeyen, neşe içinde şarkı söyleyen oyuncular... Prof. Dr. Neriman Samurçay Tiyatro Araştırmaları Dergisi'nde yayımlanan "Çocuk Psikolojisi Açısından Tiyatro" adlı makalesinde çocuk seyircinin özelliklerine şu şekilde değinmiştir.

"Çocuk son derece duyarlı bir yaratıktır. Onun duyarlılığı, mantıksal düşüncesinin kusurlarını örten keskin bir sezgi olanağına sıkı sıkıya bağlıdır. Bu, kendiliğindenliği olan duyarlılık dolaysız bir anlatım gücüne sahiptir. Örneğin, bir oyunun temsili sırasında çocuklar korkmuş olsalar bile korkularını göstermekten çekinmezler, duygularını olduğu gibi aktarırlar. Bu konuda erginlerle karşılaştırılırlarsa, çocukların kolayca özdeşleşme yaptıkları, hayranlıklarını kolayca anlatabildikleri söylenebilir. Onlar, erginler gibi "bloke"

değildirler. D. Bazilier'nin dediği gibi: “çocuk cesaretlidir, hayal kurar...konformist olmaktan çok uzaktır” (17.2.1972 mülakatı).⁷⁵

Çocuk seyircilerin özelliklerini tespit etmeye çalışırken birincil belirleyici yaş gruplarıdır. Her yaş grubunun farklı fiziksel, psikolojik, davranışsal özellikleri ve ihtiyaçları olması nedeniyle yapım aşamasında bu verilere uygun bir biçimde hareket edilmesi önemlidir. Örneğin okul öncesi çocuklarda dikkat süresinin daha kısa olduğunun bilinmesi oyun süresinin belirlenmesi konusunda çok önemli bir bilgidir. Soyut ve somut düşünme dönemlerinin farkında olmak da sahneye taşınacak konunun ya da göstergelerin belirlenmesinde önemli bir etken olacaktır. Sahnenin loş ışıkla mı ya da genel ışıkla mı aydınlatılacağı kararında dahi yaş grubunun özelliklerini bilmenin oyunun sağlıklı bir biçimde temsil edilmesine katkısı olacaktır. Tıpkı oyunun yapım aşamasında olduğu gibi temsil sırasında da sahnede seyircisinin yaş grubu özelliklerine hâkim olan oyuncuların varlığı elzemdir. Seyirci tepkilerini oyunun seyri lehine çevirebilecek, beklenmedik değişiklikler ve doğaçlama anlarında hamlelerini seyircisinin özelliklerini de hesaba katarak yapabilecek oyunculara ihtiyaç vardır. Bu anlar bazen seyirci ile direkt iletişimi de gerektirebilir. Oyunlarda anlatıcı oyuncunun varlığı seyirciye açık oluşu ve kurduğu yakın ilişki ile bu tür durumların oyuna yedirilmesine yardımcı olabilir.

Önceki bölümde hatırlayacağımız üzere Hikâye anlatıcıları kendilerini izlemeye gelen seyircilerin özelliklerini dikkate alarak, anlattıkları hikâyede değişiklikler yapma gereksinimi duyarlardı. Gelen seyirciyi rahatsız edebilecek kimi tipler, olaylar ve anlatılar oyundan çıkarılıyor yerlerine yenileri eklenebiliyordu. Anlatı anında yapılabilen bu değişimler anlatıcının yeteneğini de kanıtlar nitelikteydi. Çağdaş yorumlarda da gösterinin biçimi itibarıyla seyircisiyle eşit mesafede durması, anlatı

⁷⁵ Samurçay N.,a.g.e., s.68

oyuncusunun seyirci tepkilerini daha rahat göğüsleyebilmesine hatta bu türden durumları performansı besleyecek malzemelere dönüştürmesine imkân tanır. Böylesi bir imkânı değerlendirebilmek hedef kitlenin gelişim özelliklerine hâkim, sahne üzerinde olası değişimlere ayak uydurabilecek sanatsal yeterliliklere sahip olan oyuncu anlatıcıların varlığını gerekli kılmaktadır. Ancak daha önce değindiğimiz gibi doğaçlamaya açık olan bu formun kullanımı yine anlatıcı oyuncunun yeteneklerine, seyircisini ne kadar tanıdığına ve yaratıcılığına bağlı olarak değişebilecek sonuçlar doğurabilir.

Hikâye anlatıcılığının açık biçim ve parçalı yapısı oyuncuların seyirci tepkilerini oyun sırasında yönetebilmesine ve inisiyatif alabilmelerine olanak tanır. Oyuncu gerektiğinde hikâye akışını durdurup, seyircinin dikkatini çekebilecek başka bir unsur: söz oyunları, fıkra, farklı bir hikâye, ses taklitleri vb. devreye sokabilir. Doğrudan seyirci ile iletişime geçerek onu da oyununa dâhil edebilir. Elbette bu durum anlatıcı oyuncunun hitap ettiği seyirciyi çok iyi tanımasını gerektirir. Bunun yanında kurulan iletişimin başarısı oyuncunun doğaçlama konusundaki yeteneği ve pedagojik bilgisiyle de sıkı sıkıya bağlıdır. Bu konuda kendini iyi yetiştirmiş bir oyuncu her türlü tepkinin üstesinden rahatlıkla gelebilecektir. Böylece çocukların görmezden geliniyormuş gibi bir duyguya kapılmalarının önüne geçilmiş olunur. Kendi fikirlerinin kontrollü bir biçimde oyuna dâhil edilmesi oyunu daha büyük bir merakla takip etmelerine ve oyunu sahiplenmelerine neden olacaktır. Ciddiye alınmak ve sahnedeki akışa etki edebildiğini hissetmek özgüvenlerine de olumlu yönde etki edecektir. Daha önce de söz ettiğimiz gibi anlatıcı oyuncunun seyirci ile doğrudan diyaloga girmesinin birtakım riskleri vardır. Bu riskleri en aza indirebilmek için oyuncunun hitap ettiği seyirciyi iyi tanıması gerekmektedir. Oyunculuk donanımlarını arttırabilmeli yaş grubu ihtiyaçlarına hâkim olmalıdır. Schneider bu durumu” Çocuk ve gençlik tiyatrosu eğitiminin neye ihtiyacı var?” adlı bölümde vurgulamıştır.

“Çocuk ve gençlik tiyatrosu eğitiminin, eğitimin ayrılmaz parçası olarak araştırmaya ihtiyacı vardır; seyircinin sosyal konumu içinde çok yönlü duyarlılıkları ve farklı ifade biçimleriyle birlikte algılanmasına ihtiyacı vardır. Ancak öğrenilmesi gereken seyirciyi onun hayal gücü olanakları içinde ciddiye almak ve buna uygun olarak sanatsal olarak kışkırtmaktır.”⁷⁶

Anlatıcı oyuncu kullanımının çocuk tiyatrosundaki işlevselliği ve getirilerinin yanı sıra özellikle oyuncu açısından seyirci ile doğrudan diyalog kurmanın bu türden zorlukları da söz konusudur. Klasik yapıdaki oyunların aksine seyirci tepkilerine çok daha açık bir konumdadır. Bu nedenle oyuncu, oyunu seçerken yaş aralıklarını net bir şekilde belirlemeli, onların beklentilerini, ihtiyaçlarını ve olası tepkilerini göz önüne alarak oyununa hazırlanmalıdır. Hazırlıksız ve seyircisini tanımayan bir oyuncu için hem kendisine hem de seyircisine kötü bir deneyim yaşatabilir.

Hayatın tatsız yönleri olumsuz şekilde etkilenecekleri düşünülerek çocuklardan gizlenmek istenir. Bunlar ölüm, hastalık, taciz ve benzeri rahatsız edici konular olabilir. Ne var ki çocukların bu tür konulardan uzak tutulup steril bir biçimde yetiştirilmeye çalışılmalarının onların ileride bu süreçleri çok daha hazırlıksız ve sert bir biçimde yaşamalarına neden olabileceği gibi gerçeklik de söz konusudur. Prof. Dr. Neriman Samurçay aynı isimli makalesinde çeşitli yazarların bu konudaki farklı yaklaşımlarına yer vermiştir. Araştırmaya göre Rusya ve Çekoslovakya gibi Doğu Avrupa ülkelerinde çocukların gerçeklerden uzak tutulmaması gerektiği görüşü çok daha yaygındır.

“...Bu yazarlara göre, çocuk ve genç, kolayca özdeşleşme yapabildiklerinden, tiyatro sayesinde, içinde yaşadıkları evrenin sorularına cevap bulabilirler.

⁷⁶ Schneider W., a.g.e., s. 184

Fransa’da yaygın olan Rousseau yanlısı yazarlara bu ülkelerde rastlamıyoruz. Aksine, çoğunun gerçekliğe uyumunu sağlamak bu ülke yazarlarında önemli bir beklenti oluyor. Yine bu yazarlara göre, hayatı çocuğa olduğu gibi göstermek, hiçbir konuyu yasaklamamak gerekir. Çünkü bugünün çocukları birçok konuda erkencidirler. Onlar erken yaşta hem savaşın hem de “mass-media”nın (televizyon, radyo, sinema) etkilerini yaşamış ve yaşamaktadırlar. Bu nedenle, çocuklara tiyatrodaki gerçek olanı, yaşananı göstermek zorunluluğu duymalıdır yazar.”⁷⁷

Nitekim özellikle küçük yaş grubundaki seyirci çoğu zaman gerçek ve kurgu arasındaki ayrımı fark edemeyebilir. Kendini olayın akışına kaptırabilir. Karakterler ve oyuncular arasındaki ayrımı kestiremeyebilir. Bu nedenle sahneye taşınan konuların nasıl aktarıldığı, anlatım üslubu oldukça önemlidir. Hikâye anlatıcısı, çocuk seyircide özdeşleşmenin ve yanılısamanın olumsuz sonuçlar doğurabileceği düşünülen kimi konularda, dramatik anlatım yerine epik bir tavır sergileyerek dikkati duygulardan çok düşünce üzerine çekmeyi sağlayabilir. Anlatıcı kimliğini canlandırdığı rolün önüne geçirek ve olayları süzgeçten geçirek sunmayı tercih edebilir.⁷⁸ Oyunun parçalı yapısı sayesinde araya bir takım yadırgatıcı öğeler yerleştirip seyircinin hikâyeye belli bir mesafeden bakması sağlanabilir. Bu düşüncede olan ve dolayısıyla oyununda bu tür temalara yer vermek isteyen bir tiyatro grubu için anlatıcı oyuncunun olanaklarını kullanmak birçok riskin bertaraf edilmesi anlamına gelebilir. Okuyacağı bir hikâyeye ya da izleyeceği dramatik yapı bir oyun özen gösterilmediği takdirde çocuğu savunmasız bir özdeşleşme içine alabilir. Ancak anlatıcı-oyuncunun yer aldığı oyun yapısı sık sık şarkılar, hikâyeye içindeki yeni hikâyeler, tekerlemeler, bilmeceler gibi çeşitli öğelerle kesintiye uğradığından ona soluklanacağı, düşünebileceği, yorum yapacağı zamanlar

⁷⁷Samurçay N, a.g.e., s.28-29.

⁷⁸Sarıkartal Ç., a.g.m., s 78.

yaratır. Seyircilerin tepkileri doğrultusunda doğaçlama yoluyla oyunu yönlendirip gerektiğinde seyirci ile diyaloga girerek huzursuz olduklarını hissettiğinde onları rahatlatılabilir. Oyun öncesi ve sırasında yapacağı sohbetler seyirci ile arasında bir güven ilişkisi kurmasına yardımcı olabilir. Böylelikle çocuk seyirci ele alınan konuyu kendi içinde yaşamayacak, tepkilerini bastırmak zorunda hissetmeyecek, paylaşımda bulunarak rahatlayabilecektir. Bu durum temanın ağırlığını hafifletecektir. Yansıtılan sorunların çözümünde de bir katkısı olabileceğini hissedecektir. Hikâye anlatıcılığının bu gevşek ve parçalı dokusu bu türden uyarlamalara da olanak sağlayacaktır. Prof. Dr. Nihal Kuyumcu özellikle Brecht ve A. Boal anlayışıyla sahnelenen oyunların düşünceyi önelediği ve seyirci katılımını cesaretlendirdiği için önemli bir model oluşturduklarını belirtmektedir. Sahnede yansıtılan sorunun birlikte çözülmeye çalışılmasının ve dahi çocukların oyunun akışını değiştirebilmelerinin onları daha aktif bir konuma taşıyacağını belirtir.⁷⁹ Kendi deneyimlerinden yararlanarak ele alınan problemi çözmeye konusunda çaba gösteren çocuklar değişimdeki katkılarını gördüklerinde büyük bir keyif alacaklar bu çabayı gerçek hayatlarına yansıtma konusunda yürekleneceklerdir.

Aynı şekilde, iletmek istediği düşüncenin ön plana çıkmasını arzu eden ya da tiyatrunun eğitici işlevine odaklanan gruplar için de bu yapı oldukça çekici gelmektedir. Çocukların masallara olan ilgisi hikâyelerin nasihat edici, öğretici yönüyle birleşince hikâye anlatıcılığı eğitimde önemli bir yere sahip olmuştur. Zaman zaman eğitimdeki bu işlevinin tiyatroya da taşınması gerektiği gibi bir yanılgıya düşülmektedir. Tiyatroya böyle bir misyon yüklemek onu birtakım sınırlar ve kuralların içine sıkıştırılabilir. Elbette tiyatro alanında da anlatıcılığın bu yönünden yararlanılabilir ne var ki uygulamalar özenli ve bilinçli bir elden geçmediğinde tiyatro estetiği açısından birtakım tehlikeler de doğurabilir. Günümüz çocuk tiyatrosunda bu, buram buram didaktizm kokan ve içi boşaltılmış bir grup cümle kalıplarının anlamsızca tekrarlanmasından ibaret olan

⁷⁹ Kuyumcu Nihal, Çocuk Tiyatrosu, (İst.: Mitos Boyut, 2000), s.70

oyunların üretilmesi tehlikesidir. Ne yazık ki odak, verilmek istenen mesaj olduğunda çocuk seyirci, yeterli düşünsel özenin gösterilmediği, dramaturjik altyapının olmadığı, estetik kaygıların rafa kaldırıldığı yerini bolca kaba güldürünün aldığı ve sanatsal hiçbir ayrıntı içermeyen oyunlara maruz kalabilmektedir. Mesaj kaygılarının ön plana çıkması nedeniyle de okullar tarafından en çok tercih edilen oyunlar da bu tür oyunlar olmaktadır.

Geleneksel hikâye anlatıcılarının sanatlarını icra ederken seyircinin ilgisini ayakta tutabilmek, merak duygularını canlandırabilmek adına anlatıyı renklendirecek çeşitli öğeler kullandıklarından bahsetmiştik. Bunlar arasında olmazsa olmazlar söze dayalı oyunlar, atasözleri, deyimler, tekerlemeler, fıkralar ve bilmecelerdir. Zaman içerisinde bazı söz oyunları, tekerlemeler ve tekrarlar bu anlatıların karakteristiği haline gelmiştir. Anlatılarda dinleyicinin ilgisini çekmek zaman zaman da yabancılaştırma etkisi yaratmak gibi işlevleri olan bu söz oyunlarının dil gelişimine de kayda değer katkıları olduğu bilinmektedir. Çocuk seyircilerin, dil ediniminin önemli eşiklerinden geçtikleri bu yaşlarında doğru ve özenli anlatım biçimleriyle karşılaşmaları oldukça önemlidir. Henüz okuma çağına gelmeden bolca masal, hikâye dinleyen çocuklar bu anlatılardaki dil zenginliğini zamanla kendi dağarcıklarına aktaracaklardır. Özellikle usta anlatıcıları izleme fırsatı bulmuş çocuklar dili yerli yerinde kullanmanın, doğru vurgu ve tonlamaların, söz ve beden senkronizasyonunun önemini ayırdına varmaya başlayacaktır. Son yıllarda yapılan araştırmalar çocuklukta üç dört yaşlarında ortaya çıkan anlatı üretme kabiliyetiyle hafıza arasında bağlantılar olduğunu ortaya koymaktadır. Bu durumdan yola çıkan bazı araştırmacılar anlatı var olmadığında hafıza kaydının da mümkün olmayacağı sonucuna dahi varmaktadırlar. Yine birtakım çalışmalar “Akıl yürütmeyi ilk önce anlatıların sunduğu yapı vasıtasıyla öğrendiğimizi göstermektedir.” Bu çalışmalar anlatı temelli eğitim anlayışının birçok gelişmiş ülkede

kendine yer bulmasına neden olmuştur.⁸⁰ Öğretmenler de profesyonel birer hikâye anlatıcısı olmasalar da hikâye anlatırken kullandıkları jest ve mimikler ve yaptıkları çeşitli taklit ve seslendirmelerle hikâye anlatıcısı tanımına yaklaşmaktadırlar.

Muhsine Helimoğlu Yavuz “Masallar ve Eğitimsel İşlevleri” adlı kitabında masal ve hikayeleri dinlemenin çocuklara dili sevdirmenin yanında düş gücünü harekete geçirip onlarda anlatma isteği yaratacağını söyler. Bir süre sonra edindiği zengin anlatım becerilerini kullanarak yeni anlatılar yaratıp anlatmaya çalışan çocukların okuma çağına geldiklerinde okuma ve yazmaya da oldukça istekli olacaklarını söylemektedir.⁸¹

IV.B. ÇOCUK TİYATROSUNDA BOŞLUĞUN DEĞERLENDİRİLMESİ

Çocuk tiyatrosunun önemli unsurlarından biri de kullanılan dekor, kostüm, aksesuar, çeşitli görsel ve işitsel efektlerin kullanımınıdır. Bilinçli bir biçimde tasarlandıklarında ve başarılı bir biçimde uygulandıklarında çocuk seyircinin estetik algı gelişimine ve hikâyeye önemli katkıları olmaktadır. Ne var ki gösterişli dekorlar, şatafatlı kostüm ve görseller de asıl düşünceden bağımsız bir biçimde sahneye taşındıklarında odağın kaymasına neden olabilirler. Yüklü miktarda uyarıcıya maruz kalan çocuklar için oyunu yorucu hale getirebilirler. Bunun yanı sıra çocuğun düş gücüne yeterli hareket alanı kalmayabilir. Moses Goldberg “Çocuğun geniş hayal gücünden daha yaratıcı olduğumuzda, onların ifade edilebilmesinden önce hayal gücünü söndürmüş oluruz.”⁸² diyerek bu durumu ifade etmektedir. Bu düşünceyi çok daha kapsamlı bir biçimde açıklayan Peter Brook olmuştur.

⁸⁰ Dervişcemaloğlu Bahar, a.g.e.

⁸¹ Helimoğlu Yavuz Muhsine, Masallar ve Eğitimsel İşlevleri, s. 162

⁸² Goldberg M., a.g.e., s.164

“Eğer dekor varsa uzam boş değildir ve izleyicinin aklı çoktan donatılmıştır. Çıplak bir alan bir öykü anlatmaz, dolayısıyla her bir izleyicinin düş gücü, dikkati ve düşünce süreci özgür ve sınırlandırılmamış olur.”⁸³

Peter Brook’un “Boş mekân” adını verdiği, sahnede mümkün olduğunca az dekor, aksesuar ve görsel kullanımı olarak tanımlanabilecek bu yaklaşımın özde amacı seyircinin özellikle zihinsel boyuttaki katılımını arttırmaktır. Brook’a göre seyircinin düş gücünün harekete geçebilmesi, düşüncelerinin sınırlandırılmaması için sahnede mümkün olduğunca az dekor ve aksesuarın olması gerekmektedir. Anlatıcı oyuncunun hikayesinde geçen salıncak, metal zincirli, kırmızı tutacakları olan bir salıncak dekoru olarak sahneye yerleştiğinde izleyenlerin hepsinin zihninde bir tek salıncak modeli yer edecektir. Oysaki bu salıncak sahnede gösterilmeseydi, betimlemeler yoluyla verilen birkaç özelliği dışında, her bir seyircinin zihninde ayrı bir salıncak imgesi canlanacaktır. Canlanan her bir model kendi hayatlarından taşıdıkları, hafızalarında yer etmiş ve belki de birçok değerli anıya eşlik etmiş salıncaklar olacaktır. Tüm oyun akışı boyunca sahnedeki her bir boşluğu zihinsel yaratı, düş gücü ve deneyimlerinden süzülenlerle dolduran seyircinin sahneye kuracağı iletişim çok daha samimi olacaktır.

Anlatıya dayanan oyunlar, geleneksel örneklerde gördüğümüz üzere bu türden bir sahne kullanımına oldukça elverişli yapıdadırlar. Hikayelerdeki farklı mekân geçişlerini olanaklı kılmak üzere ya çok az dekor kullanılır ya da dekor, aksesuar, kostüm değişimleri sahnede dönüşüme uğratılır.

Hikâye anlatıcıları geçmişte batı tarzı kapalı sahneye ihtiyaç duymadıkları, her an her yerde hikayelerini anlatabildikleri bilinmektedir. Onları seyir yerinden ayıran bir yükselti, ışıklandırma ya da orkestra boşluğu gibi etmenlerin olmaması, hikayesini anlatırken seyircinin yüzlerini hatta gözlerini net bir biçimde görebilmelerine imkan

⁸³ Brook P., a.g.e., s. 26

tanımaktadır. Halk tiyatrosu geleneğinde de oyunlar ufak tefek farklılıklara rağmen benzer şekilde sahnelenmekteydiler. Seyircinin oyuncularla içi içe olduğu, sahne arkası, kulis gibi seyirciden gizli alanların olmadığı, tüm sırların ortaya döküldüğü seyir mekanları açık sahne olarak tanımlanıyor. Bu tür seyir mekanları tam da seyirciden hiçbir gizli saklının olmadığı duygusu yaratarak seyirci ve anlatıcı arasında farklı bir paylaşım ve iş birliği duygusu oluşturmakta, klasik formların aksine seyirci ile anlatıcı oyuncuyu eşitlemektedir. Kadir Çevik “Her gösterimin bitiminde seyircilerin sahneye davet edilmesi, sahnede kullanılan dekor kostüm ve aksesuarların denenmesi, onların tiyatroya dair yaklaşımlarında ayrı bir yaşantı olacaktır.” diyerek seyirci ile iletişimi arttırmada bu tür uygulamaların ne denli güçlü bir rolü olduğunu ortaya koymaktadır.⁸⁴ Buna en güzel örneklerden biri de 2000 yılından bu yana tiyatrodaki anlatısal olana dair hem teorik hem uygulamaya yönelik önemli katkıları bulunan Tiyatro Tem’in nitelikli oyunlarından biri olan Dünyanın Yemeği’nde uygulanmıştır. Oyun sonunda çocuk seyircinin etrafa yayılan tasvirleri yakından izlemeleri, gölge perdesinin arkasındaki mekanizmayı keşfetmeleri, anlatıcı oyuncularla sohbet edebilmeleri için sahneye davet edilirler.⁸⁵ Oyuncular çocukları figürlere ve sahne dekoruna daha yakından bakmaları konusunda cesaretlendirir. Onların oyunun mutfağına girmelerine üretimin arka planına şahitlik etmelerine izin verirler. Oyun sonrasında çocukların, kullanılan dekor ve aksesuarı, gölge perdesinin arkasında olan bitenleri görmesi ve oyuncularla bu konuda sohbet edebilmeleri apayrı bir deneyim yaşamalarına tiyatronun yapım aşamasında ön plana çıkan diğer unsurlarını tanımalarına da yardımcı olacaktır.

“Afrika’da tek genel ışık kaynağı olan, izleyici ve oyuncuyu aynı ayırsız aydınlatmaya maruz bırakan güneşin altında kendilerini seyirci ile doğrudan

⁸⁴ Çevik K., *Oyun ve Tiyatro Pedagogu: Alanı ve İşlevi*, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/118125>, s. 58.

⁸⁵

iletişim içinde bulmaları büyük şoktu...Boş uzamın bir başka yönü de boşluğun paylaşılmasıdır: orada bulunan herkes için uzam aynı uzamdır.”⁸⁶

Oyuncu ve seyirci arasında yaratılan bu eşitlik çocuk seyircinin daha çok ciddiye alındığının da bir göstergesidir. Anlatırken gerçekten seyircisinin gözlerinin içine bakan, onun oyun üzerine yaptığı bir yorumu duyduğunu hissettiren ya da en azından varlığını fark ettiğini gösterebilen oyunculara ihtiyacı vardır çocuk tiyatrosunun. Uzmanlar, çocuklarla günlük hayatta konuşulurken onu dinlediğimizi ya da gerçekten anladığımızı hissettirebilmek adına gözleri hizasına eğilmemizi ya da inmemizi tavsiye ederler. Çocuk tiyatrosu da gerçekten seyirci ile iletişim kurabilmek niyetindeyse dört beş yaşındaki seyircisini ikinci ya da üçüncü balkonun arka sıralarında oyun izlemeye maruz bırakmamalıdır.⁸⁷ Onun gözü hizasına eğilebilmeli “seni görüyorum” diyebilmelidir.

Hikâye anlatıcıları, kullandıkları az sayıda dekor, aksesuar, kostüm gibi göstergeleri sahnede dönüşüme uğratarak çoğaltabilirler. Bunlar hikâye anlatımı sırasında seyircilerin gözleri önünde kendilerinden başka bir nesneye dönüşür, işlevleri dışında kullanılabilirler. Bir değnek ya da bir kutu oyun boyunca birçok dekor ya da aksesuarın yerini tutabilir. Nesnelerin, çocuk seyircinin gözü önündeki değişim ve dönüşümü sırasında keşfedilen küçük buluşlar eğlendirici özelliklerinin yanında, zihinlere inovatif düşüncenin tohumlarını da atmakta farklı bakış açıları kazanmalarının önünü açmaktadır.

Peter Brook dekorsuz sahneyi boş mekân olarak tanımlarken, aksesuarın olmayışını ve nesne dönüşümlerini de “boş nesne” olarak tanımlamaktadır. Benzer şekilde seyirci nesneleredeki boşlukları da kendi düş gücüyle doldurur ve bu durum onun zihinsel süreçlerini, yaratıcılığını harekete geçirir. Bu yaklaşımın seyirciden talep ettiği

⁸⁶ Brook P., a.g.e., s. 11

⁸⁷ Schneider W., a.g.e., s. 94

katılım 21. Yüzyıl becerileri olarak öne sürülen problem çözme, eleştirel düşünme ve inovasyon gibi becerileri besleyen zihinsel pratikleri de harekete geçirmektedir. Bu anlamda çocuk seyirci için ayrı bir önem arz etmektedir.

Bu minimal yaklaşım, oyunun birçok yere rahatça taşınabilmesi adına da büyük bir avantaj teşkil etmektedir. Özellikle okul tiyatrosu yapan gezici gruplar açısından oyun estetik anlamda bir kayba uğramadan kolayca birçok mekâna taşınabilir. Dekorları yıpranmış kostümü dökülen bir oyun yerine seyircinin kendi hayal gücüyle renklendirdiği bir oyunun çocuk seyircinin estetik algısına katkısı daha büyük olacaktır. Aynı zamanda taşıma maliyetleri azalmış bir oyunun imkânı olmayan köylere, ücra illere ulaşımı daha mümkün olacak, usta bir anlatıcı oyuncu, muhtemelen ömründe ilk kez oyun izleyecek bir çocuğun belleğinde ömrü boyunca unutamayacağı tatlar bırakabilecektir. Bu anlamda anlatıcı oyuncunun kendini her anlamda geliştirmesi sorumluluğuna bir kez daha değinmekte yarar olduğunu düşünmekteyiz.

V. İNCELENEN OYUNLAR

Hikâye Anlatıcılığı tekniklerinin Çocuk Tiyatrosunda yarattığı olanaklar ve anlatıcı oyuncu tavrının çocuk seyirci ile etkin iletişim geliştirme konusundaki işlevselliği üzerine vardığımız sonuçları bu kez anlatıyı merkeze alan çocuk oyunları üzerinden örneklendirmeye çalışacağız. İncelediğimiz oyunların her biri anlatıyı farklı araçlar kullanarak aktarmayı seçmişlerdir. Bu araçların seyirci de yarattığı etki üzerinde duracak olmakla birlikte, anlatı ve anlatıcı tavrının çocuk seyirciye ne şekilde seslendiği ve onları oyuna nasıl dahil ettiğini özellikle vurgulamaya çalışacağız.

IV.A. DÜNYANIN EN KÜÇÜK HİKÂYESİ: SANA BENZİYORUM!

ASSİTEJ Genç Sahnenin 3-6 yaş arası çocuklar için hazırladığı “Dünyanın En Küçük Hikâyesi” adlı oyunda iki anlatıcı-oyuncu, Ceren Özcan ve Özgün Çakar Özdemir yer almaktalar. Anlatıcı-oyuncuların oyun süresince kullandıkları çeşitli enstrümanlar duysal zenginliği arttıran, dikkat çekici bir öğe olarak öne çıkmakta. Søren Valente Ovesen tarafından kaleme alınan oyun, yine yazarı Soren Ovesen ve Çocuk Tiyatrosu alanının ülkemizde hak ettiği değeri kazanması adına büyük emek veren, DTCF’de yıllarca bu alanda lisans-lisansüstü dersler vermiş ve öğrenciler yetiştirmiş olan Prof. Dr. Tülin Sağlam tarafından sahneye taşınmıştır. Müzikleri Uygur Erkuş, Semih Ali Aksoy, Nermin Haşimova birlikte tasarlamışlar. Kukla yapımını Savaş Bayram üstlenirken, kukla oynatımında ise alanın uzman ismi Haluk Yüce’nin deneyimlerinden yararlanılmıştır.

Ekibin çocuk tiyatrosu alanındaki birikimi ve çocuk seyirciye verdiği değer, oyunun genel tavrında ve üzerinde hassasiyetle düşünülmüş her bir ayrıntıda kendini

hissettirmekte. Oyunda öncelikli olarak seyircinin gözetildiğini düşündüren ilk nokta, kâr amacı güden birçok grubun aksine, yaş grubu aralığı belirlenirken izlenen yoldur. Yaratılan sanatsal ürünün, hitap ettiği kitlenin özel ilgi ve ihtiyaçları, algı ve deneyimlerinde karşılık bulacak şekilde hazırlanmasına ve yaş aralığının net bir biçimde belirlenmesine gayret edilmiş. Bu pedagojik farkındalık oyunun didaktizm sorunu yaşamasına ya da düşünsel ve duygusal derinlikten yoksun kaba bir güldürüye dönüşmesine engel olan bir farkındalıktır. Anlatı araçlarının kullanımındaki yetkinlik, oyuncuların doğal ve yalın anlatımıyla buluşmuş ortaya sıcacık naif bir hikâyeye çıkmış.

Anlatıcı-oyuncular seyircileri “Merhaba, Hoş geldiniz!” diyerek evlerine gelmiş bir misafiri karşılar gibi sakince selamlarlar. Çocuklar da aynı doğallık ve sakinlikle selama karşılık verirler. Oyuncular hiç vakit kaybetmeden enstrümanlarını hazırlar, başlayacak bir gösterinin hazırlığı içinde olduklarını hissettirir, böylelikle ilk merak tohumlarını seyircilerin yüreklerine serperler.

Wolfgang Schneider, “Çocuklar için Tiyatro” kitabının “Anlatı Tiyatrosunun Dramaturjisi Üzerine Notlar” bölümünde şöyle bir tanımlama yapmıştır:

“Sahiden olmuş bir şeyi ya da insanın kurguladığı, icat ettiği bir şeyi, kolay anlaşılabilir, genellikle ayrıntılı ve hoş, eğlendirici bir biçimde sözcüklerle canlandırmak.”⁸⁸

Bu oyunda ise anlatıcılar, henüz anlatılmadığından yazılmamış bir hikâyeyi anlatacaklarını söylerler. Anlatırken yaşar; yaşarken anlatırlar. Bu açıdan bakıldığında da “Anlatıcı-oyuncu” tanımını karşıladıkları düşünülebilir. Oyuna başlarken anlatıcı oyuncular “Sizlere bir hikâyeye anlatacağız.” diye söze başlarlar ancak alışlageldiği üzere olmuş bitmiş bir olayı yeniden anlatmazlar. Hikâyeye onlar anlatırken seyircinin gözü önünde yazılır. Anlatıcılar hem hikâyeye hâkim, hem değildirler. Bu durum onları her

⁸⁸ Schneider W., a.g.e., s. 47

şeyi bilen anlatıcı tavrından uzak tutar, seyirci gözünde normalleştirir, doğallaştırır. Oyun daha sürprizli hale gelir. Hikâye o an orada yazılıyor gibi bir his yaratılır. Bu kendiliğindenlik ve doğal durum çocukların katılımını artırır. Oyuncuyu seyirciyle eşitler. Bu hissi yaratmak oyunun dramaturjik sürecinde anlatıcının oyunda ne şekilde konumlandırılacağına belirlenmesiyle şekillenir ve yaratacağı etki açısından önemli bir karardır.

“Anlatım ile dramatik canlandırma arasında bir mesafe yaratılırken, gösterime egemen kılınması gereken anlatımın “nereye dayandırılacağı” ya da “nereden yapılacağı,” aslında öykü anlatımına dayanan sahneleme sürecinin en belirleyici kararını oluşturur. Başka bir deyişle, öykü anlatımının seçilmiş bir tavırdan, yani tasarlanmış, açıkça sahiplenilen ve izleyicinin seyir eylemini nasıl yönlendireceği düşünülmüş bir dramaturji doğrultusunda yapılması gerekir.”⁸⁹

Kendini “Dünyanın En Küçük Hikâyesi” olarak tanımlayan bu yumuşacık ve sevgi dolu oyunun hikâyesinde Misket adlı oyuncak bebeğin rüyasında gördüğü arkadaşı Penguen ile buluşması konu edilmektedir. Misketin rüyasında gördüğü arkadaşı, kayıp çizmesinin içinden çıkar. Oraya nasıl geldiğini müzik eşliğinde, anlaşılması zor bir dil olan penguence anlatmaya çalışır. Bu kez Penguenin hikâyesini güzel bir müzik eşliğinde dinlemeye başlarız. Hikâye içinde hikâye, oyun içinde oyun.

“Bazı anlatılar, içinde yer aldıkları oyunlarda, atmosfer yaratmada da önemli işlevler yüklenmektedirler. Söz konusu anlatılar, taşıdıkları olağanüstü, masalsı, gizemli, şiirsel, müzikli ya da komik atmosferi, içinde yer aldıkları oyuna da

⁸⁹ Sarıkartal Çetin, “Klasik Metinleri Bugün Buradan Anlamak”, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, (Ank.:2010),S.29

taşımakta, sahip oldukları atmosferin oyuna da bulaşmasına katkıda bulunmaktadırlar.”⁹⁰

Onun bir buzul parçasının üzerinde uyuyakaldığını, rüyasında Misket’i gördüğünü, bunun üzerine Misket’i bulmak için nasıl bir yolculuğa çıktığını öğreniriz. Misket ile bir araya geldiğinde ise karnı oldukça açtır. Karnını doyurur. Misket ve penguen oyun oynadıktan sonra birlikte uykuya dalarlar ve dünyanın en küçük hikâyesi böylece sona erer.

Oyunun hiçbir acelesi ve koşturmacası yok. Her şey sakin ve yalın bir biçimde anlatılmakta. Çocuk oyunlarında klasikleşen abartılı tepkiler, gürültücü ifadeler ya da sulandırılmış çocuk taklitleri görmüyoruz. Bununla beraber sahneyi dolduran merak, neşe, kendiliğindenlik, anı yaşama hali, doğallık, heyecan, şaşkınlık, sakar ve saf hallerde hep bir çocuga özgülük çocuga yakınlık var. Hemen hepsi hitap ettiği yaş grubunun, kendi güvenli sakin ortamında oynarken gözlemleyebileceğiniz davranışlar. Bu doğal haller ve ortamın güvenli olduğu sinyalinin veren dingin atmosfer, seyircilerin anlatıcı oyuncuların iletişim talebine hızlıca cevap vermelerine oldukça yardımcı oluyor. Kendilerine yakın buldukları bu kişiler ile iletişime geçmek onları tedirgin etmiyor. Odaklanma süresi üst yaş gruplarına nazaran kısa olan ve dikkatleri çabuk dağılabilen bu özel seyirciyi hemen yakalayabilmek ve oyun süresince kaybetmemek, kurulacak değerli bir iletişimle nispeten daha kolay hale geliyor. Oyunda bu kıymetli iletişim ortamını oyuncular anlatıcı kimliklerini etkin bir biçimde kullanarak mümkün kılıyorlar. Ceren Özcan ve Özgün Çakar Özdemir’in incelikli performansları alana dair farkındalıkları, çocuk tiyatrosuna verdikleri değer ve emeğin içinden süzülüp akmakta.

“Her şeyden önce hikâye anlatmak iletişim kurmak içindir. İletişim kurmak birinci amaç olmalıdır. Tüm tercihler seyirci ile oynamak ve düşünmek,

⁹⁰ Erkek Hasan, Oyun İçinde Anlatı, (Ank.: Kültür Bakanlığı, 2001)

sözlerle anlatamadığımız şeyleri paylaşmak, alışverişte bulunmak, birlikte seyre çıkmak yani ortak bir seyir zamanı yaratmak içindir. Edilgin bir seyirci topluluğu yerine anlatıcı ile güçlü ve somut ilişkiler paylaşan katılımcı yeğlenmelidir. Bu yoğun iletişim ortamının yaratıcısı ve yöneticisi hikâyecidir.”⁹¹

Seyircide aşinalık duygusunu arttıran bir diğer nokta ise oyunda kullanılan figüratif anlatı araçlarının, bez bebek ve pelüş bir penguen, birçok çocuğun evinde görebileceğimiz cinsten oyuncaklar olması. Bu da seyircide, sahnedeki oyunun aslında kendi oyunundan çok da farklı olmadığı hissi uyandırmaktadır. Zira “yap inan” oyunu olarak da tanımlanan bu oyunlar bu yaş grubu çocukların en çok oynadığı türlerdendir.

“Eylemlere ve nesnelere mecazi anlamlar uygulamak, insanlardaki “yap inan” oyununun başlıca özelliğidir. Bu oyun, örneğin oyuncak bir bebeğin göğsünü oyuncak bir steteskopla dinlemek gibi, göstermelik bir bağlamda yapılan taklit eylemleri içerir.”⁹²

Yatakta zıplamak, komik buldukları kelimeleri defalarca tekrarlamak, kendilerine büyük ya da küçük gelen kıyafetleri üzerlerine giymek bu yaş grubunun en sevdiği eylemlerdendir ve oyunu seyirci için çekici yapan ise bu basit eylemlerin tam da yaşamlarında yapmaktan zevk aldıkları aktivitelerden oluşmasıdır.

Oyunun başında anlatıcılardan birinin çizmesi kaybolur. “Çizmemi gördünüz mü, çizmem nerede?” diyerek seyirciden yardım ister. Bu soru çocukların merak dürtüsünü harekete geçirir ve sahnede olan bitene karşı daha çok ilgi gösterirler. Sahnedeki sorun artık seyircilerin de sorunudur ve oyunculara çeşitli önerilerde bulunarak çözüm yolları bulmaya çalışırlar. Oyunun başından sonuna kadar seyircinin

⁹¹ Sekmen M., a.g.e., s. 5

⁹² Batteson Patrick, Martin Paul, Oyun, Oyunbazlık, Yaratıcılık ve İnovasyon, (İst.:Ayrıntı,2014), s.26

oyuna dâhil edilebilmesi hikâye anlatıcılığının getirdiği avantajlardandır. Bu oyunda da oldukça etkin bir biçimde kullanılmıştır. Anlatıcılar, konu edilen hikâye ya da masal dünyasının kapısını aralar. Çocuk seyircilere, burada yaşananlar dokunamayacağın ya da erişemeyeceğin şeyler değil mesajı verirler. Onları sahnede oynanan oyuna davet eder, fikirlerini söylemeleri konusunda cesaretlendirirler. Bir süre sonra doğrudan onlara sorulmasa da her soruda ve engelde çocuklar kendilerini sorumlu hissedip oyuna dâhil olmaya, yorumlar yapıp, çözüm üretmeye çalışırlar. “Çizme nerede? Misketi nasıl uyandırılır? Kahvaltıda ne yenir? Biri mi horluyor, kim horluyor?” soruları bunlardan bir kaçıdır.

Bir hikâyenin içine dalarlar birlikte, bir çıkıp soluklanırlar. Ardından Misket ile sohbet ederler. Penguene kulak verir, şarkı söyleyip dans ederler. Anlatıcılar oyunun her anında seyirci ile iletişimlerini sürdürürler. Bunu bazen göz temasıyla, ufak bir jest ve mimikle ya da doğrudan soru sorup diyalog içine girerek yaparlar. Seyirciye, görüldüklerini, duyulduklarını, fark edildiklerini ve ciddiye alındıklarını unutturmazlar. Yönetilmesi zor, her türlü reaksiyona karşı hazırlıklı olunması gereken, pratik bir zekâ ve doğaçlama yeteneği gerektiren bir iştir. Oyunun gidişatını olumsuz yönde etkileyebilecek eğilimleri fark edip duruma uygun çözümler üretebilecek öngörüye de ihtiyaç vardır. Deneyimler ve seyirci profiline dair farkındalık bu süreci iyi yönetmekte yardımcı olur. Seyirciyi yok sayan, sahneye o “hayali dördüncü duvarı” ören oyunlarda, özellikle yetişkin seyircinin, sahneye yönelik bir iletişim kurma ya da yorumda bulunma ihtimali çok düşüktür. Duygularını, heyecanını ve tepkilerini dizginleme konusunda tecrübesiz olan çocuk seyirci dahi bir duvarla karşılaştığında iletişim kurma konusunda isteksiz davranacaktır.

Oyunculardaki sakin, telaşsız tavır ve bazı suskun anlar çocukları yoğun uyarıcılara maruz kaldıkları günümüz dünyasında ufak bir molaya davet eder ve oyuna

dair yorum yapabilmeleri, gidişata dair fikir yürütebilmeleri ve kendi yaşantılarıyla paralellik kurabilmeleri için fırsat yaratır. Sahnede ne var ne yok gözlemlemeye başlarlar. Ne yazık ki hala yoğun ışık, ses, rengarenk aksesuarlar, abartılı kostümler kullanılmasının çocuk tiyatrosunun bir gereğiymiş gibi gören gruplar çoğunlukta. Oysaki son dönemde yapılan araştırmalar uzun süre yüksek düzeyde uyarıcıya maruz bırakılan çocukların dil ve bilişsel becerilerinin olumsuz etkilendiği hatta bir takım zihinsel rahatsızlıklara meyilli hale geldiklerini söylemekteler.

“Dolaylı görüntü ve düşünce bombardımanının çocukların kendi etkinliklerini yaratma ve kendi düşünce süreçlerini geliştirme fırsatını ellerinden aldığı görülmektedir; oysa oyun bu alanlardaki gelişim için birebirdir.”⁹³

“Dünyanın En Küçük Hikayesi” bir çocuk oyununda, yerinde ve üzerinde düşünülmüş boşlukların olabileceğini ve bunun seyircilere ne tür katkılar sağlayabileceğini kanıtlar nitelikte. Bunu en net Misket ve anlatıcıların kahvaltı yaptıkları anda şahit oluyoruz. Çocuk seyirci bu kez davet beklemeden sohbe başlıyor. Kahvaltıdaki sessiz süreçte kendi hayatıyla bağlantılar kurup bunu paylaşma arzusu duyuyor ve asla odak kaymıyor.

Kendi aralarında da değerlendirme yapar, konuşurlar. Bu işi oldukça ciddiye alırlar. Tüm bunlar aktif katılımın, problem çözme mekanizmasının işlemeye başladığının ipuçlarını sunar. Seyirci oyundaki boşlukları kendi hayal gücü ve zihinsel becerilerini devreye sokarak doldurur. Bu da daha önceki bölümlerde belirttiğimiz gibi anlatıcı kullanımının sunduğu hareket özgürlüğü ve bu kez gerektiğinde sessiz kalma hakkının tanıdığı bir avantajdır. Seyirciyi oyundan koparmaz aksine yakınlaştırır.

“Dramatik metinlerin öykü anlatımına dayanan bir dramaturji içinde sahnelenmesinin getirdiği çeşitli teknik avantajdan biri de öykü anlatımı

⁹³ Batteson&Martin, a.g.e., s. 123

aracılığıyla erişilen sıcak atmosfer ve anlatıcılarla karşılıklı ilişki ortamında izleyicinin, alışılmadık anlatım biçimlerine karşı daha hoşgörülü davranmasıdır.”

94

Oyunda, müzik anlatının önemli bir aracı olarak öne çıkmakta. Anlatıcılar birbirinden farklı enstrümanları bazen yalnızca çalıp söylemek, bazen anlatılarına eşlik etmek bazen de birtakım nesnelere seslerini markelemek için kullanılmaktalar. Sahne dışından herhangi bir ses efekti ya da müzik verilmiyor. Böylelikle enstrümanlar oyunda atmosfer yaratmada büyük bir işleve sahip oluyor. Anlatıcı-oyuncular müzik aletlerini kullanarak farklı ve neşeli bir anlatım dili oluşturmuşlar. Anlatılar, diyaloglar, oyunlar, sözsüz eylemler hep melodilerle oya gibi işlenmiş, renklendirilmiş. Yağmur sahnesinde, önce enstrümanların dilinden duyulmuş yağmur damlalarının sesini, ardından anlatıcı da yankılayan bir ses ikilisiyle “Plingplong!” eşlik eder bu melodiye. Zihnimize canlanmaya başlamıştır artık iri ancak seyrek düşen yağmur damlalarının görüntüsü. Ardından yağmur hızlanmaya başlar ve bu ksilofon eklenir. Nota damlaları şakır şakır yağın bir şarkıya dönüşür. Ve gök kuşağı renklerini taşıyan şemsiyelerle minik bir dans başlar. Küçük, basit ve sık tekrarlardan oluşan sözler çocukları da bu coşkuyu çoğaltmaya davet eder. Basit tekrarlar seyirci katılımını teşvik ettiği gibi dil gelişimine de katkıda bulunur. Farklı enstrümanların kullanılması duyuşal bir çeşitlilik, zenginlik sunar. Her bir enstrüman ayrı bir duyguyu uyarır, çağırır. Bazen yatak yaylarının çıkardığı bir sese dönüşür, bazen oyuncu-anlatıcının verdiği şaşkınlık ünlemine. Kısacası Wolfgang Scheneider’in de dediği gibi müzik sahnede dekor, aksesuar kimi zaman da bir oyuncu gibi kullanılabilir.

“Müzikal oyunun etkisi oyuncular ve seyirciler için özel bir biçimde esin kaynağı oluşturuyor... Bunlar dekorları oluşturuyor, çünkü bu dekorlar figürlerle ortaklık halinde, dekorlar üzerinden oynanmakta ve dekorlar birlikte oynamakta.”⁹⁵

⁹⁴ Sarıkartal Ç., a.g.m., s.356

Hali hazırda var olan müzikler yerine oyuna özgü müziklerin özel olarak hazırlanması ve canlı olarak çalınıyor olmaları Scheneider'e göre çocuklara biçilen değer de bir göstergesidir. Oyuncuların oyun boyunca neredeyse uzuvları gibi işlev gören enstrümanlar, anlatıyla güzel bir uyum yakalamış ve hikâyenin belli bölümlerini onlar anlatırlar. Sahnedeki duyguyu derinleştirip vurguyu belirginleştirirler.

“Çocuklar için tiyatro müziği seyredilen oyunla dinlenen oyunu birbirine bağlamakta, dramatik olanı akustik kanalıyla zenginleştirmekte ve seyretmeyi dinleme yoluyla esinlemektedir.”⁹⁶

Sözler ritimle bir harmoni oluşturur. Heyecanı, keyfi artırır. Bazen ağırlaştırır bazen hafifletir. Müzik değdiği her söze her nesneye ayrı bir can katar. Anlatıcının ete kemiğe bürüdüğü hikâyeye ruh üfler.

Oyunda anlatının bir diğer önemli aracı kuklalardır. Sahnede dekor olarak üç siyah yükselti kullanılmaktadır. Kukla oynatımı yoğun olarak ortadaki yükseltide yapılmaktadır. Anlatıcılar kuklaların hem oynatıcısı hem de rol arkadaşıdır. Kuklalar oyunda “yapay bir oyuncu”⁹⁷ gibi yer almaktalar. Kuklalar anlatıcıların varlık gösterdiği dünyaya dâhil olurlar. Onların eşyalarını, yiyeceklerini paylaşırlar. Anlatıcıların davetiyle çocuklar da bu dünyaya konuk olurlar ve buluşma gerçekleşir. Bu buluşmada çocukların da kuklalarla iletişim kurmasına vesile olur anlatıcılar. Oyuncak bebek Misket'i uyandırmak için seyircilerden yardım isterler. Misket, oynatıcısıyla arasındaki ayrımın farkında olmakla birlikte bir “performansın” parçası olduğunu bilmemektedir. Onlar kendi dünyalarındaki yaşantılarına devam etmektedirler. Misket'in şu cümlesi anlatıcılarla aralarındaki ayrımın farkındalığına işaret etmektedir. “Siz insansınız. Bense oyuncak bir bebeğim. Siz biraz fazla büyüksünüz!”

⁹⁵ Schneider W., a.g.e., s. 72

⁹⁶ Schneider W., a.g.e., s. 79

⁹⁷ Jurkowski Henryk, Aspects of Puppet Theatre, (New York: Palgrave Macmillan,2013), s. 70

Kuklalar küçük bir çocuğun davranışlarına, isteklerine kapislerine ve mizah anlayışına sahiptirler. İnsan oyuncularla aralarındaki ilişki ebeveyn çocuk ilişkisini hatırlatmakla birlikte kastımız otoriter bir yaklaşımdan ziyade gösterilen korumacı ve şefkatli tavidir. Anlatıcılar seyirci ile iletişim kurduklarında da yumuşak bir üslup kullanırlar ancak onlarla olan diyaloglarını daha eşit bir noktadan kurarlar. Böyle bir eşitlikçi, işbirlikçi ve davetkâr tavır seyircinin edilgenliğinin önüne geçebilir. Hikâye anlatılırken, seyirci ile yazılır. Oyundaki küçük kitap ancak hikâye bittiğinde yazılı hale gelir.

Seyirci katılımının en aktif hal aldığı an oyun sonunda birlikte yapılan hikâye sonu partisidir. Bu parti arkadaşlığın, birlikte söylemenin, birlikte eylemenin kutlamasıdır. Çocuk seyircilerin, sen de bizdensin, bizimlesin hissi, aidiyet duygusu, kabul ve değer görme, hayal gücünün gıdıklanması, hikâyenin mutlu bir sona kavuşmasının verdiği tamamlanmışlık hissi, oyun sonu eğlencenin, hareketin yarattığı coşkuyla ve mutlulukla tiyatro binasından çıkabilmeleri oldukça kıymetlidir. Bu sonuca ulaşılmasında seyirci ile kurulan etkili iletişimin ve bu iletişimi yaratmada büyük rolü olan anlatıcılık tavrının altını çizmek gerekmektedir.

IV.B. YENİ DÜNYA: BİR UZAY MACERASI: BOŞLUKLARI

DOLDURALIM!

Birden fazla anlatıcı oyuncu üzerine kurulan oyun örneklerinden birini de Yeni Dünya: Bir Uzay Macerası adlı eserde görüyoruz. Nilüfer Belediyesi Kent Tiyatrosu bünyesinde, Ayşe Selen Sahnesinde sergilenen oyun 6 yaş ve üzerindeki seyircilere hitap etmekte. Pelin Temur tarafından kaleme alınan oyuna, Umberto Eco'nun 'Üç Kozmonot' adlı masalı esin kaynağı olmuş. Yönetmenliğini Güray Dinçol üstlenmiş. Sahnelemede hikâye anlatıcılığını merkeze alan Dinçol, clown, mim gibi fiziksel tiyatronun olanaklarından yararlanmış. Güray Dinçol'un Norveç Rosegarden Theatre'da aldığı fiziksel tiyatro ve clown eğitiminin etkilerini oyunda net bir biçimde görmek mümkün.

Oyun insanlığın henüz dünya ile dost olduğu, birbirinin dilinden anladığı ve birbirine hikâyeler anlattığı zamanlardan başlar. Ardından yeryüzünün nasıl yaşanılmayacak bir yer haline getirildiğinin kısa bir tarihi anlatılır. İnsan, hırsı, öfkesi ve açgözlülüğü ile kendi yuvasını yok olmanın eşiğine getirmiştir. O artık dünyanın sesini duymayı bıraktığından diğer canlılar da kendilerine yaşam hakkı tanımayan insanlığı terk etmeye başlamıştır. Sonunda kurdukları kapanın içine sıkışır ve kendilerine yaşayacak yeni bir yer keşfetmenin peşine düşerler. Birbirlerinden hiç hoşlanmayan, farklı ülkeden dört astronotun yer aldığı bir keşif timi kurulur. Ne yazık ki astronotlar yanlarında önyargıları, hoşgörüsüzlükleri ve öfkelerini de getirmişlerdir. Buna rağmen çıktıkları bu yolda başlarına gelen zorluklara karşı birlikte mücadele vermek zorundadırlar. Kendilerinden kaçan kuşları takip edip geldikleri yolun sonunda, karşlarına muhteşem güzellikte yeni bir dünya çıkar. Artık amaçlarına ulaşmışlardır ancak mutlu değillerdir. Çünkü bu dünyada onlara yabancı gelmeyen tek şey özlemleridir. Derken bir uzaylı ile karşılaşırlar. Onu vurmaya çalışırken kendilerinden

birine zarar verirler. Uzaylı yaralanan arkadaşlarını iyileştirir ve onların kendi dünyalarına sahip çıkmaları konusunda bir aydınlanma yaşamalarına yardımcı olur. Zaten onlar da evlerini, annelerini çok özlemişlerdir. Bu konuda birbirlerine ne kadar benzediklerini keşfettiklerinde, paylaşmaya ve birlikte eğlenmeye başladıklarında, artık hissettikleri şey nefret değildir. Sonunda dünyalarına dönerler. Döndüklerinde işleri hiç kolay değildir ancak dünyayı daha iyi bir yer yapmak için inançları tamdır.

Oyunda beş anlatıcı oyuncu yer almaktadır. Oyuncuların sözlü anlatım ile fiziksel anlatımı büyük oranda eş zamanlı bir biçimde yürütmekte olduklarını görmekteyiz. Bu birliktelik, kimi zaman anlatının kimi zaman da beden kullanımının ön plana çıkması ile ufak kırılmalara uğrayabilmektedir. Özellikle sözel anlatım, fiziksel anlatımın sınırlarını zorlayabilecek kimi bölümlerde öne çıkmış, oyunun estetik bütünlüğünden ödün verilmeksizin sahneleme kolaylığı sağlamaya yardımcı olmuştur. Oyunun Uzay aracında geçen ikinci bölümünden önce, insanlık tarihinin kısa bir özeti anlatılmaktadır. Bu kadar farklı ve hızlı mekân- zaman değişimlerinin oyunun akışı ve temposu bozulmadan gerçekleştirilmesinde anlatının rolü oldukça büyük olmuştur.

Oyunun başlangıcı, uzay macerasının bir nevi ön izlemesi şeklinde hızlandırılmış ve dans devinimleriyle estetize edilmiş bir giriş bölümünden oluşmaktadır. Seyircinin ilgi ve merakını bu bölümde yakalayan anlatıcı-oyuncular niyetlerini ve anlatıcı kimliklerini ‘Size uzay hakkında bir hikâye anlatacağız!’ şeklinde bir girizgâh cümlesi ile belli ettikten sonra çocukların en çok merak ettiği soruları kendilerinin de merak ettiklerini ve oyun içinde bunlara cevap arayacaklarını söylerler. Böylelikle çocuk seyirci ile aralarında bir yakınlık kurar, ortak paydalarının olduğu mesajını verirler. Bu türden bir ön bilgilendirme aynı zamanda seyircilerin zihinsel olarak sürece hazırlanmalarına yardımcı olmaktadır. Hasan Erkek “Oyun İçinde Anlatı”

adlı kitabında fikir ve duygu paylaşımında bulunulan anlatıların seyircinin ilgisini arttırdığını belirtmektedir.

“...Değerlendirdiğimiz iç anlatılar, bir anlatıcı tarafından aktarıldığı zaman, seyircilerle sıcak bir iletişim kurulmaktadır. Kurulan bu iletişimle seyirciler, irdelenen olay, durum ya da kişileri birlikte izlemeye, tanımaya, anlamaya davet edilmektedir. Zaman zaman seyirciler, bir yandaş, bir sırdaş konumuna yükseltilmekte, böylece oyuna olan ilgileri arttırılmaktadır.”⁹⁸

Bunun yanı sıra oyunda, oyuncular ile çocuk seyirci arasında herhangi bir diyalog, oyuncuların seyircilere yöneltilen ve cevap beklenen sorular, laf atmalar söz konusu değildir. Sahnede, olağan doğaçlamalar ve oyun akışının gerektirdiği ufak değişiklikler dışında oyunun kurgulandığı şekilde seyirinde ilerlediğini gözlemlemekteyiz.

Anlatıcı oyuncuların, tam cephe duruşla, beden kullanımını en aza düşürdükleri, sözel anlatımı ise ön planda tuttıkları anların, seyircinin hikâyeyi zihninde hazırlamasına, yorumlamasına ve değerlendirmesine fırsat verilmesi gereken kritik bölümlerde yoğunlaştığını gözlemlemekteyiz. Bunlara örnek olarak:

- a. Oyunun başında, seyircinin nasıl bir hikâyeye tanıklık edeceklerine dair açıklamaları,
- b. Oyun süresince insanlığın hırsı, öfkesi ve nefretinin yol açtığı felaketlerin vurgulandığı bölümleri,
- c. Oyun sonunda ise, astronotların bu kötüye gidişe dur demek için ne tür adımlar attıkları, kişisel hırslarını bir kenara bırakıp birlik olduklarının anlatıldığı kısımları gösterebiliriz.

⁹⁸ Erkek H., a.g.e.

Bu tür zihinsel odaklanma gerektiren anlarda salt anlatımın kullanılması, yabancılaştırma etkisinden yararlanılmak istendiğini düşündürmektedir. Bu yönüyle oyunun Brecht'in Epik Tiyatrosuna benzer bir tavır geliştirdiğini görmekteyiz.

“...Oyuncunun, oyunun başında da ortasında da sonunu bildiği açıkça belli olmalı, böylece oyuncu bu konudaki özgürlüğünü rahatça korumalı. Yani oyuncu, oynadığı kişinin öyküsünü, kişinin kendisinden iyi bilen biri olarak, canlı bir gösterimle anlatır ve gerek şimdiye gerekse buraya, oyun koşulları öyle getiriyor diye bağlayıcı bir kabul gibi sarılmaz. Yani oyun zaten şimdi ve burada oynanıyor diye ona sığınıp, seyirciyi de tüm olaylar o anda ve oracıkta geçiyormuş gibi, yanılısamaya sokmaz.”⁹⁹

Marianne Kesting aynı eserde bu tarz bir dramaturgiyle, seyircinin duruma ve olay akışının bütününe çok daha hâkim bir hale geldiği, gözlem ve yorum yapabilmesi için daha çok fırsat tanındığını sözlerine eklemektedir.

Altı yaş ve üstü seyircilere hitap eden oyunda, alt yaş sınırı belirlenirken, seyircinin ilgi, ihtiyaç ve hazır bulunuşluklarının dikkate alındığı aşikârdır. Oyun finalindeki uzaylı sahneleri, bu yaş grubunun altında, gerçeklik algısı tam oturmamış seyircinin odağının kaymasına ve hikâyeden uzaklaşmasına neden olabilir. Bu durumun göz önüne alınması her çocuk tiyatrosu ekibinin sorumluluğudur. Yaş grubu ve hedef kitle profili dikkatle incelendiği ve doğru üslup yakalandığı takdirde birçok konu çocuk tiyatrosu sahnesine taşınabilir. Çocuk tiyatrosunda, ölüm, yaralama ya da şiddet içeren kimi durumların canlandırılması tabu olarak algılanmakta ve sahneye taşınmasından çoğu zaman kaçınılmaktadır.¹⁰⁰ Oyunda ilkel insanın avlanma sahnesi ve İranlı astronotun yaralanması gibi şiddet içerikli olarak tanımlanabilecek durumlar sahneye çekincesiz taşınmıştır. Bununla beraber, anlatıcı oyuncu halinin oyuncuya kazandırdığı

⁹⁹ Kesting Marianne, Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro, (İst.: Adam, 1985)

¹⁰⁰ Schneider, W., a.g.e.

manevra kabiliyeti ve değişim dönüşüm hüviyeti ile ne anlatıya hizmet etmeyen komik bir görüntü ne de travmatik bir etki oluşmuş, aksine bu durum iç ve dış aksiyona katkıda bulunmuştur. Anlatının yabancılaştırma işlevinden yararlanmış, seyirci ile anlatılan arasında belli bir mesafe oluşturulmuştur. Bu durum seyirciye daha akılcı değerlendirmeler yapma fırsatı vermektedir. Yaşanan olayların duygusal yoğunluğundan biraz daha ötede durup soğukkanlı bir biçimde düşünme olanağı sağlamaktadır. Hikâye anlatımının yarattığı bu etki psikoloji biliminin de dikkatini çekmiş, bu yöntemi travma geçmişi olan hastaların sağaltımında kullanmaya başlamıştır.

Oyunda dans, dramatik akrobasi, clown ve mim gibi fiziksel tiyatroyla anılan teknikler ise sözel olarak anlatılagelen hikâyenin daha çok ete kemiğe bürünmesine, seyircinin imgeleminde atmosferin daha da netleşmesine hizmet etmektedir. Aynı zamanda bu eşzamanlılık oyunda dış aksiyonun düşmesinin de önüne geçmekte böylelikle seyircinin ilgi ve dikkati diri kalmaktadır. Anlatıcı oyuncular oyunun başından sonuna kadar hem hikâyeyi anlatıp hem de sözü geçen olayları canlandırıyorlar. Oyuncular kendi fizikalitelerinin farkında, çocuksu bir inanmışlıkla bedenlerini hayvanlardan nesnelere birçok kılığa sokuyor hikâye anlatımının yardımıyla seyircinin zihninde eğlenceli imgeler yaratıyorlar.

Her oyuncu oyun süresince ‘anlatıcı postundan’ sıyrılıp anlattığı karakteri canlandırıyor. Oyunun uzay macerası bölümünde ise, bir oyuncu anlatıcı kimliği ile ön plandayken diğer oyuncular sahnede, yüksek tempoda anlatılan hikâyeyi canlandırıyorlar. Zaman zaman oyuncular rollerinden çıkıyor, anlatıcı oyuncu ile diyaloga giriyor ve sonra yine rollerine dönüyorlar. Bu tür anlarda oyunu besleyecek eğlenceli diyaloglar ve oyunlar ortaya çıkıyor. Bu dönüşüm, oyunda anlatılan çok geçişli ve bol tipllemeli hikâyenin akış bozulmadan canlandırılmasına imkân sağlıyor.

Anlatıcı oyuncular, tiplerini ince buluşlarla daha canlı hale getirmiş, üzerinde düşünölmüş ses ve hayvan taklitleri ile anlatımlarını zenginleştirmişler.

Zaman ve mekân geçişlerinin sık olduğu oyunlarda, duruma uygun dekor ve aksesuar değişimi yapmaya çalışmak oyuna yarar sağlamaktan çok, akışın yavaşlayıp odağın kaymasına kadar istenmeyen birçok sonuca yol açabilmektedir. Oyunun yönetmeni bu noktada “boş mekânın” sınırlandırılmaz dönüşme ve değişme gücünden yararlanmayı tercih etmiştir. Mekânlar yaratılırken, seyircinin düş gücü ve oyuncuların beden kullanımındaki ustalık anlatı motifleriyle işlenmiş; uzam, ortaya çıkan bu yaratı gücüyle doldurulmak istenmiştir. Anlatıcının mekân ve zamana dair verdiği ayrıntılı bilgiler ile seyircinin düş gücü ve imgelemi tetiklenmiş, sahnenin dekor ve aksesuardan arınmış boşluğunda kendisi için en sahici en etkileyici atmosferi yaratmasına imkân tanınmıştır. Peter Brook “Açık Kapı” adlı çalışmasında, sahnede dekor olmamasının düş gücünün harekete geçmesi için bir ön koşul olduğunu belirtmekte, dekor olduğunda ise seyircinin zihninin daha hikâye başlamadan doldurulmuş olduğunu vurgulamaktadır.

“Boş bir uzamda bir şişenin bir roket olduğunu ve gerçek bir insanla buluşmak üzere bizi Venüs’e götüreceğini kabul edebiliriz. Daha saniyenin binde biri geçmeden, şişe hem uzamda hem de mekânda değişebilir. Oyuncunun “Kaç yüzyıldan beri buradayım?” diye sorması yeterlidir; böylece ileri doğru bir adım atmış oluruz.” Oyuncu önce Venüs’te, sonra bir süpermarkette olabilir, zaman içinde ileri geri gidebilir, tekrar anlatıcılığa dönebilir, yeniden rokete binip uçabilir ve benzeri her şeyi birkaç saniye içinde çok az sayıda sözcüğün yardımıyla yapabilir. Bunların hepsi eğer özgür bir uzamdaysak olanaklıdır.”¹⁰¹

Yeni Dünya: Bir uzay macerası, içeriği, biçemi, mekân ve aksesuar kullanımı ile adeta Peter Brook’un yukarıdaki sözlerinin bir sağlaması gibi durmaktadır. Sahnenin

¹⁰¹ Brook P., a.g.e., s. 28

uzaktan görünümü oyun sırasında bazı sahnelerde aktif olarak kullanılan aydınlatmalarla çevrelenmiş bir uzay gemisini anımsatıyor. Bu görünümün dışında sahne, üzerinde herhangi bir dekor ya da aksesuarın bulunmadığı boş bir alandan ibaret. Bununla birlikte, sahneye, birden fazla mekân ve araca dönüştürülen ve sahnedeki hareketi çeşitlendirmeye yardımcı olan değişik boyutlarda sürpriz kapaklar yerleştirilmiş. Oyun alanı aslında yazılıp silinen ve sonra yeniden yazılan ve yine silinen bir kara tahta. Mekân ve zaman değişimi oyuncuların sahne üzerindeki stilize edilmiş çizimleri sayesinde olanaklı hale gelmiş. Oyun hazırlık sürecinde oyuncular çizimler için de ayrı bir çalışma yapmış ve bu konuda destek almışlar. Oldukça basit ve net olan çizimler; pratik ve estetik bütünlüğe hizmet edecek şekilde uygulanmakta seyircinin imgeleminde hızlı bir biçimde canlanmaktadır. Tebeşirle çizilen bir astronot kıyafeti ya da tahta plakadan bozma bir uzay gemisi, oyunculara yeni oyunlar yaratma fırsatı tanıyor. Tıpkı çocuk oyunlarında olduğu gibi oyuna katılanların ortak kabulü ile seyirciyi mekânlar ve zamanlar arası bir yolculuğa çıkarmak için yeterli oluyor. Anlatılan insanlık tarihi boyunca, gerekli olan her türlü mekân, araç, gereç, ihtiyaç tek bir aksesuar ile: tebeşir yoluyla çizilip yansıtılıyor. Gökyüzü, mağaralar, mağara resimleri, evler, sınırlar, hayvanlar ve daha birçok şeyi oyuncular kendi elleriyle yazıp çizmekte ve dönüştürmektedirler. Dekor ve aksesuarın bu şekilde kurgulanması tüm bu işlevselliğinin yanında insanlığın dünyayı kendi elleriyle sona sürüklediği ve yine kendi elleriyle bu gidişe dur diyebileceği fikrini de destekliyor.

IV.C. MUSAHİPZADE İLE TEMAŞA: SENİ GÖRÜYORUM!

“Müsahipzade ile Temaşa” adlı oyundaki hikâye anlatıcısı, geleneksel tiyatromuzda önemli bir yere sahip olan “meddah” olarak karşımıza çıkmakta, meddahın ve meddah anlatısının kendine has bazı özelliklerini de sahneye taşımaktadır. Önemli tiyatro insanlarını gençlere tanıtmak amacıyla yola çıkan projenin bir parçası olan oyun, meddahı ve geleneksel tiyatronun öğelerini etkin bir biçimde sahneye taşımaktadır.

Tiyatro Boğaziçi'nin ortak emeğiyle oluşturulan metnin, düzenleme, reji ve kurgu işlerini Aysel Yıldırım, İlker Yasin Keskin ve Özgür Eren üstlenmiş; danışmanlığını ise Uluç Esen yapmış. Oyunlarında üretim biçimi olarak ekip çalışmasını tercih eden grup bunu ensemble ruhunun devamı olarak nitelendirmekte ve bu biçimin yaptıkları işleri zenginleştirdiğine inanmaktalar.¹⁰² Projedeki “Selam Sana Shakespeare”, “Moliere Efendi”, “Kim Var Orada? Muhsin Bey'in Son Hamlet'i” ve “Lorca'nın Acıklı Güldürüsü” adlı oyunlarda da anlatıcı öğesini kullanmayı seçen ekip, Türkiye'de özellikle genç seyirciyi gözeterek ürünler çıkarmaya odaklanan nadir gruplardan. BGST oyunları çeşitli sahnelerde, yerli/uluslararası festivallerde ve üniversitelerde yıllardır ilgiyle takip ediliyor. BGST oyunlarının, bu yönleriyle genç seyircinin tiyatroya karşı mesafeli olduğu yönündeki kanıyı değiştirebilecek ve onların nitelikli işlere ne kadar açık olduklarını kanıtlayacak bir işleve sahip olduklarını da söyleyebilmekteyiz.

Oyun Osmanlı'nın son dönemlerine ve Cumhuriyet'in ilk yıllarına şahitlik edebilmiş bir yazar olan Musahipzade Celal'in yaşam hikâyesini ve sanata bakışını konu edinmektedir. Anlatıcılığı merkeze alan oyunda, dönemin ruhuna uygun olacağı düşünüldükçe, anlatıcı-oyuncu meddah olarak karşımıza çıkmaktadır. Meddah,

¹⁰² <http://www.zorunlusahne.com/ayse-yildirim-ve-duygu-dalyanoglu-bir-dakika-iddiamizdan-vazgecmiyoruz/>

Musahipzade'nin yaşadığı dönemi ve sanat anlayışını anlatırken zaman zaman yazarın kılığına girer, sanat görüşü ve tiyatro tutkusunu kendi ağzından dinlememize olanak tanır. Kimi zaman da diğer oyuncuların arasına karışıp Musahipzade Celal'in orta oyunu hicvini yansıtan eserlerindeki tiplermelerden biri olarak karşımıza çıkar ve oyunlarından örnekler sunar. Bizler de bu vesile ile Musahipzade'nin, döneminin batılı tarzda tiyatro yapma eğilimine karşın, oyunlarında daha çok geleneksel öğelere yer vermeye çalıştığını; eski İstanbul yaşantısı, toplumsal bozulmalar ve Osmanlı kurumlarındaki aksaklıklar gibi konuları tiplermeler üzerinden işlediğini öğreniriz.¹⁰³ Yazarın “Bir Kavuk Devrildi”, “İstanbul Efendisi” ve “Kafes Arkasında” adlı oyunlarından, ana düşüncenin ve sahneleme tarzının açık biçimde görülebileceği sahneler tercih edilmiş. Bu durum seyirci açısından Musahipzade'nin sanat anlayışı ve üslubunu tek bir oyun süresinde fark edilebilir kılmaktadır. Sahneleri izlerken makamını ve konumunu kendi kişisel emel ve arzuları için kullananlara, batıl inançları tarafından yönetilenlerin başlarına gelen türlü olaylara ve erkek egemen toplumun çarpık namus anlayışının kadın üzerinde yarattığı baskılara dikkat çekmek istendiğini görmekteyiz. Prof. Dr. Sevda Şener Musahipzade üzerine yazdığı makalesinde anlatım içeriğinde şu şekilde değinmektedir.

“Osmanlı döneminden örnek vererek günümüze de gönderme yapar ve toplumun belli başlı kurumlarında görülen aksaklıkları eleştirir. Devlet yönetimindeki bozukluklar, rüşvet ve iltimas alışkanlıkları, tembellik çıkarıcılık, bilgisizlik, bağınazlık, yobazlık özellikle üzerinde durduğu yanlışlardır.”¹⁰⁴

Değerli araştırmacı Sevda Şener, Musahipzade oyunlarında genel olarak işlediği konuları yukarıdaki şekilde tanımlamaktadır. Prof. Dr. Sevda Şener ve Prof. Dr. Metin

¹⁰³ <https://core.ac.uk/reader/38317271>

¹⁰⁴ Şener S.,a.g.e

And'in¹⁰⁵ Musahipzade Celal, oyunları ve üslubu üzerine yaptığı araştırmaları incelediğimizde, "Musahipzade ile Temaşa" da yer verilen sahnelerin bu araştırmalarla oldukça örtüştüğünü fark ederiz. Buradan hareketle ekibin, yazarı ve eserlerini en doğru şekilde yansıtmada konusunda oldukça hassas davrandıkları ve incelikli bir ön çalışma yürütmüş olduklarını söyleyebilmekteyiz. Meddahın yaptığı açıklamalar ve değindiği tarihi bilgiler, yazarın yaşadığı dönemdeki olaylara, oyunlarındaki genel atmosfere, düşünceye ve üsluba dair farkındalık yaratmaya yardımcı olmaktadır. Bu açıklamalar yoluyla Agop ve Minakyan tiyatrolarından, o dönemde karşılaştıkları zorluklar ve baskılardan haberdar olabiliyor, günümüz ile bağlantı kurabiliyoruz. Meddah, oyunun bir bölümünde, tiyatro araştırmalarına kaynaklık eden eserler üretmiş ve değerli tiyatro insanları yetiştirmiş olan Prof. Dr. Sevda Şener'in sözlerine de yer vermiş, tiyatro sanatı üzerindeki emeklerini dile getirmiştir. Zaman zaman Musahipzade'nin hayatından kesitlerin de canlandırıldığı kimi sahneler oyun içinde oyun biçiminde kurgulanmıştır. Bu oyunu oldukça sürprizli, seyri eğlenceli ve heyecanlı bir hale getirmiştir.

"Geniş anlamıyla ele aldığımızda kendileri de birer anlatı olan oyunların içine bir başka anlatının ya da anlatıların yerleştirilmesi, iç içe geçmiş halkalar biçiminde bir yapı oluşturmada, bu estetik düzenleme seyircinin ilgisini çekmekte ve daha çok tat alınarak izlenmektedir."¹⁰⁶

Bu sahneler ve Meddah'ın anlatıları sayesinde Musahipzade'nin yalnızca mütercim memurluğundan yazarlığa merak sarmış bir oyun yazarı olmadığını, tiyatroya olan tutkusunu çocukluktan bu yana dinlediği hikâyeler, menkıbelerle; izlediği ve arkadaşlarıyla oynadığı ortaoyunlarıyla besleyip büyüttüğünü öğreniriz. Kendisinin aynı zamanda sahnede zenneden tutun birçok tiyatroya de hayat verdiğini, tiyatrodaki birçok farklı görevde bulunduğunu dinleriz.

¹⁰⁵ Şener S., Türk Tiyatrosunun Evreleri, (Gazete Kupürleri)

¹⁰⁶ Erkek Hasan, a.g.e.

Biyografik bir oyun olan “Musahipzade ile Temaşa” yola çıkış amacı gereği gençlere, Musahipzade’nin hayatından, yaşadığı dönemde gelişen olaylardan, oyunlarından, dönem tiyatrosunun özelliklerinden ve hangi şartlarda tiyatro yapıldığından bahsetmek istemektedir. Tüm bileşenlerin meddah anlatıcısının oyuna sağladığı esneklik sayesinde bir araya gelebildiklerini, estetik bütünlüğe zarar vermeden, anlatımın çeşnilenip zenginleşmesine katkı sağladıklarını görmekteyiz. Meddah tüm bu konuların bir bütün olarak sahneye taşınmasında dengeleyici ve bağlayıcı bir işlev yürütmektedir. Bunu kimi zaman sahneye taşınamayan ancak oyuna katkı sağlayan olayları anlatarak, kimi zaman dönemin atmosferini yansıtan anahtar bilgileri paylaşarak kimi zaman da olayların iç yüzüne dair açıklama ve eleştiriler yaparak sağlayabilmektedir. Meddah’ın oyun içindeki belirli bir zaman ya da mekândan bağımsız hali geçmişten günümüze yapılan ani geçişleri yadırgatmaz aksine geçmişteki olayları ve kimi tecrübeleri günümüzdeki benzerleriyle ilişkilendirebilmemizin yolunu açar.

“Musahipzade ile Temaşa” oyunundaki anlatıcı formu, Musahipzade’nin oyunlarında ağır basan geleneksel öğelerle örtüşeceği ve dönemin ruhuna uygun olacağı düşünülerek “meddah” olarak belirlenmiştir. Meddah, oyunda anlattığı olaylar, yaptığı açıklamalar ve bilgilendirmelerle beraber, birden fazla tipe bürünmekte, oyundaki diğer oyuncularla birlikte Musahipzade oyunlarından seçilmiş sahneleri oynamaktadır. Bu tiplerin birçoğu geleneksel tiyatrodaki tipler olup farklı aksan ve söyleyiş becerilerini de gerektirmektedir. Meddah üzerine yapılan araştırmalarda, onun bu yönüyle diğer anlatıcı formlarından ayrılarak dramatik anlatıma yaklaştığı; hayvan taklitlerinin yanı sıra ağız ve şive farklılıklarının da rahatlıkla üstesinden gelebildiği belirtilmiştir. Musahipzade ile Temaşa oyununda da meddah, iskemlesinin hemen yanında duran askılıktaki kostüm ve aksesuarları kullanarak birçok farklı tipe

bürünmekte böylelikle anlattığı hikâyeyi hareketlendirip daha eğlenceli bir hale getirmektedir.

“XIX. yüzyılın ilk yarısında İstanbul’a gelen ve bu kentte bir süre kalan Walsh, meddahın çeşitli türleri karikatürleştirirken “hem hareketle hem de konuşarak” bu işi yaptığını belirtmektedir. Bu konuda Meddah Aşkî iyi bir örnektir. Meddah Aşkî’nin hikâye anlattığı sırada yanında bir zembili vardı ve bu zembilin içinde değişik başlıklar bulunurdu. Örneğin Arap taklidinde başına bir kefiye, Karamanlı’da koca bir fes, Arnavut’ta yağlı beyaz bir fes, Vanlı Ermeni taklidinde işlemeli Van Ermeni takkesi, Kürt’te keçe külahı, Çerkes’te kalpak giyer, çalgı ile türkülerini söyler ve yer uygunsa iskemlesinden kalkıp oyunlarını da oynayarak seyircileri eğlendirdiği için çok tutulurdu.”¹⁰⁷

Bu kısa alıntı, meddahın oyunculuk yönünü yansıtması bakımından oldukça önemlidir. Bu bilgilerin ışığında oyunda meddahın özelliklerinin doğru bir biçimde yansıtılmaya çalışıldığını gözlemleyebiliriz.

Tiyatroda her gösterim kendine özgüdür. Sanatın doğası gereği gösterimler arasında farklılıklar yaşansa da, konvansiyonel tiyatrodaki oyuncular mizansene ve metne bağlı kalmaya, temsili planlandığı şekilde sergilemeye gayret ederler. Meddah anlatılarında ise, elinde belirli bir kanavasınca olsa dahi, doğaçlama ve kendiliğindenlik ön plana çıkmakta; anlatı yeri, anlatılan kişiler ve anlatılan dönem, performansın her seferinde farklılaşmasına yol açmaktadır.

“Meddah, senaryo üzerinde yaptığı değişiklikler yanı sıra, dinleyici-seyirci topluluğu ile karşı karşıya geldiğinde de, duruma uygun bir takım değişiklikler

¹⁰⁷ Oral Ü., a.g.e., s. 45

yapar. Tıpkı âşıkların dinleyiciye göre, türkülerde açıklamalarda yaptıkları değişiklik gibi, meddah da hikâyeyi anlattığı çevreye uygun değişiklikleri o anda yapar. Söz gelimi bir hikâyeyi okumuşların karşısında, başka bir üslupla, halk kahvelerinde oraya uygun üslupla söyler.”¹⁰⁸

İncelediğimiz oyunda da anlatıcı, meddahın bu özelliğini oyuna olumlu bir biçimde yansıtmayı başarmıştır. Meddah, seyircisinin, dönemin ve oyunu sergileyeceği mekânın özelliklerini dikkate alarak anlatının içerisine espriler yerleştirir, zaman zaman onlara sorular yöneltir, hikâye arası güncel yorumlar, eleştiriler yapar. Bu yönüyle anlatıcı oyuncu geleneksel tiyatrodaki meddah tanımının içini doldurur.

Yeditepe Üniversitesi Kayışdağı kampüsünde, üniversite öğrencilerine sergilenen seansta, Meddah, anlatısının girizgâhında şöyle der: “O zamanlar Kayışdağı gerçekten dağ imiş”. Aslında oyunda olmayan ve doğaçlama gelişen bu cümle ile meddah, oyunun başında seyirciyi kavrar, ilgisini çekmeyi ve sempatisini kazanmayı başarır. Kendi hayatıyla ilişkilendirebildiği bu küçük ayrıntı seyirciye “Sizi görüyorum, sizi tanıyorum, sizi önemsiyorum ve sizinle iletişim kurmak istiyorum.” mesajını taşır. Bu, genç seyirci ile iletişim için atılan oldukça önemli bir adımdır. İzlediğim oyunda seyirci bu mesajı almış ve kahkahalarla karşılamıştır.

Oyundaki diğer oyuncular seyircinin varlığından haberdar olduklarını hissettirir ancak onlarla doğrudan iletişime geçmezler. Meddahın anlattığı hikâyeleri ve Musahipzade oyunlarındaki önemli sahneleri eğlenceli bir üslup, ortaoyunu tadında bir tavır ve zengin tiplmelerle canlandırırlar. Meddah ve diğer oyuncular arasında hikâyeyi meddahın anlattığı, dolayısıyla olayları da onun yönlendirdiği algısının sürdürüldüğü bir ilişki düzeni kurgulanmış. Meddah, anlatıdan tiplmeleri canlandırmaya geçtiğinde de seyirciyle iletişimini koparmaz. Bazen aralara girip açıklamalarda bulunur, oyundan

¹⁰⁸ Oral Ü., a.g.e., s. 48

günümüze bağlantılar kurar. Seyirciyle kendisini yakınlaştıran yalnızca kendi aralarında olduğu hissini yaratan ufak paylaşımlar, bazen sahnedeki tiplmeyi çeğiştirme ya da onun bir tavrına dikkat çekme, bazen bir göz kırpmaya, ufak bir baş hareketi gibi jest ve mimiklerle onlarla iletişim kurmaya devam eder.

Genç seyirciyi oyuna çeken en önemli öğelerden biri de meddahın sorduğu birtakım sorularla onları oyuna dâhil etmesidir. Konuya, yaşanan olaylara dair kendi fikirlerinin sorulması seyirciyi hikâyeye daha çok bağlamaktadır. Bu oyun serilerinin ulaşabilmeyi özellikle istediği genç seyircinin ilgisi fikirlerine değer verildiğinde daha çok canlandırmaktadır.

“Oradaki varlıkları onaylandığı için seyirciler kendilerine saygı gösterildiğini hissetmekte, bu da oyundan duydukları memnuniyeti arttırmaktadır.”¹⁰⁹

Oyunun içinde güncel esprilerin ve göndermelerin olması seyircinin zihnindeki geçmiş ve günümüz bağlantı yolunun açılarak benzerliklerin fark edilmesi sağlanmaktadır. Meddahın dönem yaşantısına dair birtakım açıklamalar yapması da bu keşiflere zemin hazırlamaktadır. Oyunun, rehavet içinde ‘Olmuş ve bitmiş olaylar benim hayatıma dokunamaz!’ fikriyle izlenmesinin önüne geçilmiştir. Musahipzade Celal’in oyunlarında eleştirdiği gözle bakar, tiplmelerin günümüzdeki benzerlerini fark eder. Seyircideki bu uyanıklık halini meddahın yarattığı yabancılaştırma etkisine bağlamak yanlış olmayacaktır.

“Meddahın teknik ve tavrını birleştiren bir başka özellik, hikâye sırasında, olayın dışına çıkarak çeşitli biçimlerde bir uzaktan bakışı sağlamaktır. Meddahın, anlattığı hikâyeye “yabancılaşarak” araya bir fikre ya da kısa bir hikâyeye, çeşitli

¹⁰⁹ Erkek H., a.g.e.

açıklamalar ya da bir yemek tarifini sokuşturması o meddahın ustalığı oranında başarılı ya da yavan olabilir.”¹¹⁰

Bu araya girmelere oyundan şu örnekleri verebiliriz: Meddah dönemin tiyatro anlayışına dair bilgilerin yanında çeşitli sahne terimlerinin anlamlarını da açıklayıp seyirci ile paylaşır.

“Oyun içindeki gözlem ve açıklama anlatıları, oyunun yorumlanmasında da yönlendirici olabilmekte, olayları değerlendirmede, seyircilere öyle ya da böyle, yol gösterebilmekte, bu yönleriyle oyunun içeriğinin oluşmasına, eleştirisinin güçlenmesine ve oyunun temasının kanıtlanmasına da katkıda bulunabilmektedir.”

Bu tür haller onu sahnede oldukça üstün ve avantajlı bir konuma taşımakta, olanlara ve olacıklara hâkim olduğu hissi uyandırmaktadır. Aynı zamanda anlatıcıyı zaman ve mekândan bağımsız kılmaktadır. Biyografik bir oyunda oyuncuların belki de en çok ihtiyaç duyacakları hal: seyircilerle istediği ana ve uzama erişebilme, dönüşebilir ve dönüştürebilir olma halidir. Hem de bunu hiç yadırgatmadan ya da istediğinde yadırgatarak yapabilme olanağına sahip olmayı da içerir. Bu tür dönüşümlerin, hem seyircilerin hayal güçleri ve yaratıcı yönlerine fırsat tanınması hem de dekor aksesuar yükünü azaltması bakımından genç ve çocuk tiyatrosu sahnelerinde oldukça işlevsel bir yeri vardır.

Sahnede ortaoyununa özgü olan, dükkân ve yenidünya olarak isimlendirilen paravanlar bulunmaktadır. Oyun boyunca dekorun birden fazla mekânı yansıtmak amacıyla dönüştürüldüğünü görmekteyiz. Bu dönüşümler, belli sınırlar dâhilinde

¹¹⁰ Oral Ü., a.g.e.

gerçekleşse de, dekorun hantal ve kalabalık olmayışı, seyircinin hayal gücünün geri kalan tüm boşlukları doldurmasına olanak sağlamakta, sahne geçişlerini kolaylaştırmaktadır.

“Yenidünya ile dükkân birbirine çok benzeyen iki üç dört kanatlı bir kafes bir paravandır. Aralarında boy bakımından fark olduğu gibi görevleri de değişiktir. Bunlar Ortaoyunu dağarcığının hemen her faslında rastlanılan ikili olaylar dizisinin gereçleridir. Dükkân gözlemeci oyununda gözlemeci dükkânı, telgrafçı oyununda telgraf çekilen yer, fotoğrafçıda fotoğrafçı dükkânı... yerine geçer. Yeni dünya’ya gelince, bu da çoğu kez ev olarak kullanılır. Kimi kez başka yerleri gösterdiği de olur. Örneğin hamam oyununda hamamı, Ferhad ile Şirin’de Şirin’in köşkünü...”¹¹¹

Sevda Şener’e göre özellikle bu sahne düzeni Musahipzade Celal oyunlarında iç mekânlarda sıkışıp kalmayıp sokağa açılan sahnelerin zahmetsiz bir biçimde yansıtılabilmesine olanak tanımıştır. Paravanlar kimi zaman esnaf çarşısındaki bir dükkâna kimi zaman bir evin bahçesine, salonuna ya da bir tiyatro sahnesine dönüşmektedir. Meddahın sahne öncesi yaptığı açıklamalar da seyirci zihnini bu dönüşüme hazırlamaktadır.

“Batı tiyatrosunun aile ilişkilerinde yoğunlaşmasına, odalarda tutuklanmasına karşın Musahipzade Celal’in oyunları sokağa, mahalleye, mesire yerlerine,

¹¹¹ And M., a.g.e., s. 404

bahçelere, çarşıya açılır. Bu geniş ortamlarda her kesimden insan, kendi özel giysisi, özel tavrı ile yer alır ve zengin bir görüntü oluşturur.”¹¹²

Sahne aşağısında sol köşede ise meddahın oyun boyunca kullandığı çeşitli kostüm ve aksesuarın bulunduğu bir askılık ve iskemle bulunmaktadır. Kostüm ve aksesuarın göz önünde olması seyircinin merakını cezbeden bir ayrıntıdır. Meddah oyunda oldukça hareketli, sahnenin birçok alanını dolaşiyor haldedir. Bununla beraber özellikle anlatının yoğunlaştığı bölümlerde iskemlesine döner ve anlatısına orada devam eder. Bu da geleneksel meddah anlatısını hatırlatan bir fotoğraf oluşturur. Anlatıcının ve oyuncuların birden fazla tiplmeyi canlandırdıklarından söz etmiştik. Meddah bu tiplmeleri canlandırmaya geçmeden evvel askılıktan tipe özgü bir kostüm ya da aksesuarı seyircinin gözü önünde üzerine giyer. Seyirciye yönelik açık tavrı burada da kendini belli etmektedir. Diğer oyuncuların kostüm değişimi kuliste gerçekleşmektedir. Aslında bu ayırım da anlatıcının oyun içindeki konumunu ve işlevini vurgulayan bir seçim olmuştur. Kostüm, ortaoyununda dekorun azlığına karşın, tipleri en iyi şekilde yansıtacağına inanıldığından ötürü, en çok önem verilen kısımdır. Oyunda bu bilgi atlanmamış, değişen tiplerin kostümlerinin de bazı sahne değişimlerindeki kısıtlı zamana karşın, farklı kostümlerle karşımıza çıkmaları sağlanmıştır.

“Ortaoyununda dekor gibi donatıma pek az yer verilmiştir. Her ortaoyunu kişinin, kuralına uygun belli bir giyim – kuşamı olduğu için, en çok buna önem verilir. 1720 yılındaki şenlikte oyunların giyim kuşam, donatım listesini gösteren

¹¹²<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/15931/001582770010.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

belge, Topkapı sarayı belgeliğinde bulunmaktadır... Bunların çoğunluğunu giyim kuşam eşyası meydana getirmektedir.”¹¹³

Musahipzade Celal'in oyunlarının büyük bir bölümünü müzikli oyunlar oluşturmaktadır. Oyununda da oyuncular ve meddahın müzikli ve danslı sahneleri bulunmaktadır. Oyunun bir iki bölümünde oyuncular sahneye enstrümanları ile çıkmışlar canlı performans gerçekleştirmişlerdir. Dönem müziği sahnede atmosfer oluşturmada önemli bir rol oynamıştır. Seyircinin düş gücüne destek olmaktadır. Zaman zaman anlatıdan dramatik alıntılara geçişte köprü işlevi de görmüştür. Coşkuyu ve tempoyu arttıran bu neşeli bölümler seyirciye hikâyeyi anlamlandırabilmeleri için de vakit yaratır. Hem meddah anlatılarında hem de orta oyununda müzik kullanımının bu tür soluklanmalar yaratmak ve seyir ortamını renklendirip neşelenmek adına sıklıkla başvurulan araçlardan oldukları bilinmektedir.

“Meddahların çoğu hikâyelerine renk versin diye yanlarında çalgıcılar da bulunduruyorlardı. Anadolu 'da âşıklar sazları kendileri çalarken, meddahlar şarkılarını ve türkülerini söylemek için yanlarında çalgıcı gezdiriyorlardı. Aynı durumunu Arap meddahlarında da görürüz. Başlangıçlarda ve aralarda şarkılar söyleyen Arap meddahlar kendi dönemlerinin çalgılarıyla hikâyelerini renklendiriyorlardı.”¹¹⁴

Yaptığımız alıntılarda temellendirmeye çalıştığımız üzere, oyundaki birçok ayrıntı, araştırmalardan yola çıkılarak, üzerinde düşünülerek oluşturulmuş; buna rağmen çocuk ve genç seyircinin artık zehirlendiği didaktik bir anlatımdan uzak durulmuştur. Gelenekselin günümüz gençliğine de hitap edebileceğini; açık, kandırmacasız ve eğlenceli bir tavrın onları daha kolay kavrayabileceğini kanıtlamışlardır.

¹¹³ And M., a.g.e., s. 406

¹¹⁴ And M., a.g.e.

SONUÇ

Hikâye anlatıcılığının insanlık tarihiyle paralel kadim bir geleneğe sahip olduğu düşünülmektedir. İlkel kavimlerin av hikâyeleri anlattığı çağlardan, yazının yaygınlaşmaya başladığı dönemlere değin anlatı toplumların kendilerine özgü yaşam biçimlerini ve hayatta kalma yöntemlerini bir sonraki nesillere aktardığı güçlü bir iletişim aracı olarak kullanılmıştır. Enformasyon çağıyla birlikte etkisi azalmış olsa da tamamen kaybolmamış, zamanla içeriğinde ve işlevinde birtakım değişiklikler meydana gelmiştir. Hikâye anlatıcılığının varlığını günümüze kadar sürdürebilmesinin gizi, benzersiz bir etkileşim ve sinerji ortamı yaratması yanında hitap ettiği kitleyle birlikte değişip ve dönüşebilmesidir. Bu iletişimsel güç eğitimden psikolojiye medyadan politikaya reklamcılıktan iş dünyasına kadar birçok farklı alana da ilham kaynağı olmuştur.

Özellikle doğu kültüründe kökleri daha da derinlere uzanan ve kadim bir geleneğe sahip olan Hikâye Anlatıcılığı Türkiye topraklarında sözlü kültürün önemli bir türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Kullandığı dramatik öğeler nedeniyle meddah sözlü kültüre özgü diğer türler arasında farklı bir boyutta varlık göstermiş ve bu yönüyle anlatıcı oyuncu tanımına yakınlaşmıştır. Meddah anlatısı bir kanava dışında birebir metne bağlı olmayan doğaçlamaya dayanan bir performanstı. Her performans oynandığı yere, zamana ve seyircisine göre şekillenirdi. Performansı sırasında özellikle, çeşitli söz oyunları, fıkralar, laf atmalar, diyalog yoluyla seyircisi ile doğrudan iletişim kurabilir, reaksiyonlarını dikkate alır, oyuna katılımlarını sağlardı. Meddah anlatısında seyirci ve anlatıcı eşitlenirdi. O dönem Batılı tarzda yapılan tiyatrodaki seyirci ile oyuncular arasındaki dördüncü duvar fikri ise bu duruma müsaade etmiyordu.

20. yüzyıl başlarında bu yapı modern tiyatro araştırmacılarının da dikkatini çekmiş onları hikâye anlatıcılığının iletişimsel gücünü tiyatro alanında kullanmaya sevk

etmiştir. Seyircisine ulaşabilmenin ve onu daha aktif hale getirmenin yollarını arayan 20. Yüzyıl öncü tiyatro insanları Brecht, Brook ve Fo hikâye anlatıcılığı biçim ve araçlarını sahnelerine taşıyarak çağdaş tiyatrodaki büyük dönüşümlere imza atmışlardır. Anlatının açık biçim ve parçalı yapısı sayesinde çağdaş tiyatrodaki yeni anlatım ve iletişim olanakları üretebilmişlerdir. Anlatıcı oyuncular seyirci ile doğrudan iletişim kurabiliyor, seyirci tepkilerine göre oyun akışında değişikliklere gidebiliyordu. Bu yapı sayesinde anlatıcı oyuncu dilediğinde dramatik anlatım yoluyla seyircide duygudaşlığı arttırabiliyor, kilit noktalarda anlatıcı jokerini kullanarak çeşitli tekniklerle yabancılaştırma etkisi yaratıp düşüncenin ön plana çıkması sağlayabiliyordu. Anlatının boşluklu yapısı seyircinin düş gücünü ve zihinsel faaliyetlerini harekete geçiriyor onu edilgen bir izleyici olmaktan alıkoyuyordu. Benzer şekilde sahnede dekor, aksesuar ve kostümün minimal düzeyde kullanılması da seyirciyi daha katılımcı ve yaratıcı kılmaktaydı. Sahnedeki göstergelerin dönüşümü ile seyirciden düşsel ve zihinsel boyutta bir iş birliği talep ediliyordu. Dekor yükünün azalması, her yerde her an oynanabilir olması daha fazla seyirciye ulaşmayı olanaklı kılmaktaydı.

Çocuk Tiyatrosunda seyirci iletişimi, muhatabının ilgi ve ihtiyaçları göz önünde bulundurulduğunda en çok üstünde durulması ve araştırılması gereken alanlardan biridir. Bu anlamda Hikâye Anlatıcılığının seyirci iletişiminde yarattığı olanakların Çocuk Tiyatrosu alanındaki işlevliliğinin araştırılması ve bu doğrultuda bilinçli uygulamaların yapılması çocuk seyirciye nitelikli işlerin sunulması bakımından önemlidir. Anlatıcılar tarih boyunca oyunlarını seyircileri ile etkileşimlerinden yola çıkarak dönüştürüp zenginleştirmişlerdir. Anlatıcı oyuncular seyirci ile doğrudan iletişim kurabilme kartlarını her zaman ellerinde tuttuklarından çocuk seyircilerin tepkilerini oyunun estetik bütünlüğünden ödün vermeden göğüsleyip olumlu bir katılıma dönüştürebileceklerdir. Çocuk pedagojisine hâkim bir anlatıcı oyuncu oyunu seyir anında doğaçlamalar yoluyla ihtiyaç durumuna göre değiştirip dönüştürebilir.

Oyuncu/seyirci arasındaki eşitlik hali ve anlatıcı oyuncunun seyirci tepkilerini dikkate alması, duygu ve düşüncelerinin görünür olduğu hissini gelişimsel anlamda oldukça kıymetli olduğu bu yaş gruplarında, kendilerini özgürce ifade etmeleri adına önemli bir motivasyon yaratacaktır. Bu his bile seyircinin tiyatro ile iyi ilişkiler kurmasına yardımcı olacaktır.

Oyunun boşluklu yapısı çocukların hayal güçlerini daha aktif bir biçimde kullanabilmelerine olanak tanıyacak, seyirciyi daha çok oyunun içine çekerek, zihinsel ya da fiziksel anlamda katılım göstermelerine uygun bir ortam yaratacaktır. Oyundaki boşlukları deneyimlerinden ve düş gücünden yararlanarak doldurmaya çalışacak olan çocuk seyirci göstergelerin dönüşümü ve değişiminde kendi yaratıcı etkisinin ayırdına varabilecektir. Çocuk seyircinin, düşünceleri ve katılımının önemli olduğunun hissettirilmesi, onu oyunda herhangi bir sorunun ya da asal düğümün çözümü konusunda fikir yürütme ve hatta çözüm üretme konusunda cesaretlendirebilir. Hikâye anlatıcısının olduğu oyunlar daha az dekor ve aksesuara sahip olduğundan gezici olmaya daha müsait olabilir. Elbette seyircinin tiyatro binasına gelmesi her zaman daha iyidir. Seyir kültürünün oluşması açısından önemlidir. Bununla beraber bu olanağa sahip olamayan çocukların da sanatla buluşmaya hakkı vardır. Hikâye anlatıcılığının biçimsel yapısı, oyunun çocuklara ulaşırken estetik bütünlüğünden ve kalitesinden ödün vermeden gezici olmasını mümkün kılabilir.

Çocuk seyirci ile kurulabilecek yetkin ve etkin bir iletişim onun, çevresinde olup bitenlere farklı açılardan bakabilmesi, değişimden korkmak yerine adaptasyon becerileri geliştirebilmesi, kendindeki değiştirme gücünü fark edebilmesi, eleştirel düşünme ve problem çözme becerileri edinebilmesinin minik tohumlarını atabilir. Bir oyunun tek başına bu kadar büyük kazanımları vaat etmesi mübalağalı bir yaklaşım olabilir. Nitekim en ufak bir katkısının olacağını bilmek bile Çocuk Tiyatrosu alanında çalışan her bir bireye önemli sorumluluklar yüklemektedir. Pedagojik altyapının yanında

eğlendirme ve estetik haz yaratma konusundaki sanatsal yetkinlik de bu sorumluluğun diğler boyutunu oluşturmaktadır.

Bu araştırma sonucunda ve incelediğimiz oyunlar neticesinde, anlatıcı oyuncunun anlatı teknikleri ile dramatik öğeleri, pedagojik ehliyeti ihmal etmeden yerli yerinde kullanabilmesinin Çocuk Tiyatrosu alanında önemli iletişimsel olanaklar yaratabileceğini; Hikaye anlatıcılığı teknikleri ve üzerinde durduğumuz biçimsel özelliklerinin interaktif bir oyun ortamı sunarak, seyirciyi edilgenliğinden azat edip zihinsel ve iletişimsel faaliyetlerini harekete geçirebildiklerini; bu etkinin ise uzun vadede çocuk seyircinin sosyal ve bilişsel alandaki gelişimine önemli katkıları olabileceği ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

Umuyoruz Çocuk Tiyatrosu alanında uygulamaların daha bilinçli ve nitelikli bir hale gelmesine olanak verecek ve bu alandaki teorik sağlamlaştıracak araştırmalar çoğalır.

ÖZET

Bu çalışma beş bölümden oluşmaktadır: Hikâye Anlatıcılığının Kaynakları, Sözlü Anlatı Geleneğinden Anlatıcı Oyuncu Meddaha, Tiyatro ve Anlatı Birlikteliği, Çocuk Tiyatrosunda Hikâye Anlatıcılığı ve İncelenen Oyunlar.

Çalışmanın birinci bölümünde hikâye anlatıcılığının kaynaklarına ve günümüze kadar uzanan tarihsel sürecine yer verilmiştir. Araştırmalar sonucu hikâye anlatıcılığının ilk çağlardan beri varlığını sürdürmekte olan bir tür olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Hikâye anlatıcılığı yüzyıllardır dinden eğitime, sağlıktan tiyatroya ve eğlence sektörüne kadar birçok farklı alanda varlık göstermektedir.

Çalışmanın ikinci bölümünde öncelikle Anadolu topraklarında hikâye anlatıcılığının sözlü anlatım geleneği içerisindeki, ardından da Meddah başlığı altında anlatıcı oyuncuya nasıl dönüştüğü irdelenmeye çalışılmıştır. Bu bölümde meddahın tiyatro alanında kendine yer bulmasını sağlayan unsurlar ve seyirci ile kurduğu ilişki aktarılmaya çalışılmıştır. Meddahın anlatı sırasında kullandığı dramatik öğeler sebebiyle sözlü kültüre ait diğer türlerden ayrıldığı ve anlatıcı oyuncu tanımına yaklaşarak geleneksel tiyatrodan ayrı bir tür olarak kabul gördüğü ortaya çıkmaktadır.

Üçüncü bölümde tiyatro ve hikâye anlatıcılığı arasındaki ilişki daha ayrıntılı bir biçimde aktarılmaya çalışılmıştır. Mimesis Diegesis kavramları üzerinde durulmuş, çağdaş yaklaşımlar incelenmiştir. Araştırmalar sonucunda hikâye anlatıcılığının, anlatıcı tavrı, anlatıcı oyuncunun seyircisi ile kurduğu ilişki, anlatımının gevşek ve kesintilere uygun dokusu ve açık biçim bir yapıya sahip olması yönleriyle çağdaş tiyatro adamlarının ilgisini çektiği bilgisine ulaşıyoruz.

Dördüncü bölümde hikâye anlatıcılığının daha önceki bölümlerden elde edilen sonuçlar ışığında Çocuk Tiyatrosundaki işlerliği, özellikle çocuk seyirci ile kurulan etkin iletişimi ve interaktif ortamı sağlayan unsurlar üzerinden irdelenmiştir. Anlatıcı oyuncu-çocuk seyirci ilişkisinin, açık biçim yapının, sahnede boşluğun ve anlatıcının sahne üzerinde dönüşebilen göstergelerle hikâyelerini anlatmasının bu türü çocuk tiyatrosu alanında oldukça işlevsel kılabileceği düşüncesi kanıtlanmaya çalışılmıştır.

Son bölümde ise özellikle Çocuk Tiyatrosu bağlamında varılan sonuçlar anlatıyı merkeze alan oyunlar üzerinden örneklendirilmeye çalışılmıştır. Tüm bu unsurlar dikkate alındığında hikâye anlatıcılığının hem sanatsal hem de teknik anlamda Çocuk Tiyatrosuna önemli katkıları olduğu uygulama örnekleri yoluyla belirlenmiştir.

ABSTRACT

This study is composed of five chapters: The Source of Storytelling, From Oral Culture To The Actor As A Storyteller , Storytelling and Theatre, Storytelling in Children Theatre and Analysis of Children Plays.

The first chapter of this study includes the historical process and sources of storytelling. Following the searches, It's found that Storytelling has a deep rooted tradition used to transfer the accumulation of knowledge to new generation for ages. Storytelling's communicational power has placed itself in different fields such as education, health, religion, theatre and entertainment sectors.

In the second chapter of this study It's searched that the oral tradition and the traditional storytelling in Anatolia. Meddah, the storyteller in traditional theatre, is one of the genres of the traditional storytelling. Because of the differences of storytellers' attitude and the context in storytelling, some new genres developed through the historical process such as *aşık*, *kıssahan*, *meddah*. It's clearly understood that the dramatic means of Storyteller Meddah and its manner makes meaningful and special this genre for theatre.

In the fourth chapter an attempt is made to question the storyteller as an actor and the connection between the storytelling and theatre, and to explain the modern approaches' interest in storytelling. It's understood that there has been a strong connection between theatre and the storytelling from the ancient times. This connection and communicational potentials of storytelling was reinvented by the 20th century's, theatre researchers looked for new forms of theatre. They adapted the means of

storytelling and the storyteller's manner to their theatre concept. In the light of these studies, it's understood that their acting manner, the relationship between the storytellers and their audiences, with their loose texture episodic form and open form is made the storytellers especially important and attractive for the modern theatre researchers.

And finally, in the last chapter, in the light of these studies and opinions, an attempt is made to explain and emphasize the place of the storytelling in children theatre. The idea of the importance of direct communication between the actor as a storyteller and the young audiences and the usage of the transactional objects on stage is made the storytelling especially functional and valuable for young audiences is tried to emphasize.

In the last chapter these results we gained from the study is tried to exemplified through the Children's plays which use the means of storytelling and actors as storytellers.

KAYNAKLAR

- And M.,(1983),**Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu (1923-1983)**,Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- And M.,(1983), **Türk Tiyatrosunun Evreleri**, Ankara: Turhan Kitabevi.
- And M.,(1985), **Geleneksel Türk Tiyatrosu, Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri**, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Brook P.,(2010), **Boş Mekan**, İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Brook P.,(2004), **Açık Kapı**, İstanbul: YKY
- Boratav P.N.,(1988),**Halk Hikayeleri ve Halk Hikayeciliği**, İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Erkek H.,(1999), **Oyun İçinde Oyun**, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Erkek H.,(2001), **Oyun İçinde Anlatı**, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Goldberg M.,(2008), **Tiyatro ve Çocuk**, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Lytko Kaim, A. A., (2006), **Sözlü Edebiyat ve Gösteri Kültürünün Buluşma Noktası: “Meddah” Tek Kişilik Tiyatro**, Ankara: AÜ Dil ve Tarih-Coğrafya Dergisi, Cilt 46 Sayı 1.
- Lytko Kaim A.,(1995),**Meddah-Avrupa ve Doğu Tiyatro Geleneğinin Bağlamında Tek Oyunculu Meddah Türk Tiyatrosu**, Ankara: AÜ Tiyatro Araştırmaları Dergisi, S. 12.
- Karaboğa K.,(2010),**Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, İstanbul: Habitus Yayıncılık.
- Kuyumcu N.,(2000), **Çocuk Tiyatrosu**, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Macdonald M.R.(ed.),(1999),**Traditional Storytelling Today**, London: Fitzroy Dearborn Publishers.

- Nutku Ö., (1999), **Meddah ve Meddah Hikayeleri**, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Oral Ü. (der), (2003), **Meddah Kitabı**, İstanbul: Kitabevi.
- Ong W. J., (2007) **Sözlü ve Yazılı Kültür**, İstanbul: Metis Yayınları
- Özdemir N., (2006),“**Türkiye’de Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre Geçiş ve Meddahlık-Medya İlişkisi**”, **Mitten Meddaha Türk Halk Anlatıları Uluslararası Sempozyum Bildirileri**, Ankara: Gazi Üniversitesi THBMER Yayını.
- Pekman Y., (2010), **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**,İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Ricceur P., (2007), **Zaman ve Anlatı: Zaman, Olay örgüsü, Üçlü Mimesis**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sağlam T., (2005), **Halk Tiyatrosunda Göstergelerin Dönüşümü**, Ankara: AÜ Tiyatro Araştırmaları Dergisi, S.25.
- Schneider, W., (2005), **Çocuklar İçin Tiyatro**, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Şener S., (2003), **Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu**, İstanbul: Alkım Yayınları.
- Şener S., (2003), **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Ankara: Dost Kitabevi.
- Tekerek N.,(2001),**Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Tuna E., (2000), **Şamanlık ve Oyunculuk**, İstanbul: Okyanus Yayıncılık.
- Ünlü A., (2006),**Türk Tiyatrosunun Antropolojisi**, Ankara: Aşına Kitaplar.
- Ünlü A.,(2009),**Merkeze Dönmek, Türk Tiyatrosunda Zaman/Mekan Algısı**, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Wilson M.,(2006), **Storytelling and Theatre**, New York: Palgrave Macmillian.
- Wood D.&Grant J.,(1999), **TheatreforChildren**, USA: Ivan R. Dee Publisher.
- Yavuz M.H., (1997), **Masallar ve Eğitimsel İşlevleri**, Ankara: Ürün Yayınları.

Web Sayfaları

Adil F. (Gazete Kupürü)

<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/15925/001582771010.pdf>

Çevik K., (2013)

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/118125>

Sağlam T., (2008)

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/tad/issue/11474/136764>

Şener S. (1993)

[http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/15919/001582779010.pdf?](http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/15919/001582779010.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

[sequence=1&isAllowed=y](http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/15919/001582779010.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

<https://core.ac.uk/reader/38317271>

<http://www.zorunlusahne.com/ayssel-yildirim-ve-duygu-dalyanoglu-bir-dakika-iddiamizdan-vazgecmiyoruz/>

Sarıkartal Ç., (2010)

<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1647/17603.pdf>

Oyun Kayıtları

Dünyanın En Küçük Hikayesi, Assitej Genç Sahne, Ankara

Müşahipzade ile Temaşa, BGST, İstanbul

