

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
DOKTORA TEZİ

DRAMATİK DİL
VE TÜRK TİYATROSU MODEL OYUNLARINDA YANSIMASI

Hazırlayan:
Bünyamin AYDEMİR

Tez Danışmanı:
Prof.Dr.Hülya NUTKU

İZMİR – 2010

YEMİN METNİ

Doktora Tezi olarak sunduğum “**Dramatik Dil ve Türk Tiyatrosu Model Oyunlarında Yansıması**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

..../..../.....

Adı SOYADI

Bünyamin AYDEMİR

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göre Sahne Sanatları Anasanat Dalı doktora öğrencisi Bünyamin Aydemir'in “**Dramatik Dil ve Türk Tiyatrosu Model Oyunlarında Yansıması**” konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat’ da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projeninolduğuna oy.....ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

(ÜYE)

(ÜYE)

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ VERİ FORMU

Tez No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: AYDEMİR **Adı:** Bünyamin

Tezin Türkçe Adı: Dramatik Dil ve Türk Tiyatrosu Model Oyunlarında Yansıması

Tezin Yabancı Dildeki Adı: Dramatic Language and its Reflection to the Model Plays of Turkish Theater

Tezin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü. **Enstitü:** G.S.E. **Yıl:** 2010

Tezin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: Türkçe

Doktora:

Sayfa Sayısı: 396

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: 824

Sanatta Yeterlilik:

Tez Danışmanının

Ünvanı: Prof.Dr. **Adı:** Hülya **Soyadı:** NUTKU

Türkçe Anahtar Kelimeler:

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1- Dramatik Dil

1- Dramatic Language

2- Türk Tiyatrosu

2- Turkish Theatre

3- Dram Sanatı

3- Dram Art

4- Koşuk

4- Verse

5- Düzyazı

5- Prose

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum: Evet Hayır

ÖZET

İnsan dilde yaşar, dille yaşar. İnsanın toplumsal ve bireysel genetik kodlarından uygarlık oluşumlarına dek her şeye nüfuz eden dil, bireyin olduğu kadar toplumların da bilincini, bilinçaltını, duygu ve düşünce sistematiğini, yaşamı görme, okuma ve yorumlama yaklaşımını biçimlendirip, karakterize eder. Dilin insan ile ilişkisindeki bu içiçelik, birbirine olan böylesi bir koşullanmışlık, dilin insanı biçimlendirdiği gibi, insanın da dili çok çeşitli dilsel pratiklere ayrıştırmasına yol açmıştır. Dil çeşitleri de diyebileceğimiz bu pratikler temelde iki biçime ayrışır. Bunlardan biri konuşma dili, diğer yazı dilidir. Diğer tüm dilsel etkinlikler bu iki dilin türevleri konumundadır. Bu dillerin sanata, dilin insan üzerindeki etkinliğiyle doğru orantılıdır. Görsel sanatlar dışındaki her sanat alanı dilden katkılanıp, dille yaşarlar. Dilin dram sanatındaki varlığı ise tartışılmazdır. Dram sanatı dili bir araç olarak kullanırken, ona atfettiği işlev, neredeyse varlık nedenine denk ağırlıktadır. Bu, özellikle 20. yüzyıla kadar süregelen *-ki 2500 yıllık bir süreçtir kastedilen-* bir zaman dilimini kapsar. Dram sanatı dili yaşamı yansılamanın bir aracı olarak kullanır. Buna dramatik dil diyoruz. Dramatik dil, tarihi süreç içerisinde iki temel dil çeşidine sahiptir. Biri 18.yüzyıla kadar tiyatronun başat anlatım araçlarından biri olan koşuklu dramatik dil, diğeri ise modern tiyatroyla birlikte yaygınlık alanını genişleten ve gerçeklik duygusunun aktarımı olarak da kabul edebileceğimiz düzyazılı dramatik dildir. Dramatik dil, temelde konuşma dili ve yazın dilinin kodlarıyla donanan, çağın algısına göre ilke ve özelliklerini biçimlendiren özel bir dil tasarımıdır. İnsanın hikayeleştirilmeye değer yaşamsal kırılma anının dilsel mimesisidir. Günümüzde çok çeşitli işlev ve ilkelerle oyunlarda varlık bulan bu özel dil, temelde tiyatral olmayı zorunlu kılar. Bu dilin olmazsa olmazlarından bir diğeri de, ölçülü, düzenlenmiş; yaşam gerçeğindeki tekrarlardan, ayrıntılardan ve diğer çapaklardan arındırılmış, anlamı açık etmekle birlikte estetik bir haz da uyandıran tasarımıyla donanmış olmasıdır. Dramatik dilin Türk Tiyatrosunda kullanımı ise, yaklaşık 200 yıllık bir geçmişi olan metinli tiyatromuzun belleğinde yer almaktadır. Bu bellekteki dramatik dil, batıdaki kullanımlarından niteliksel olarak hiç de düşük değildir. Hatta bu bebek yaşına karşın, oyunlardaki dil kullanımlarının nitelik ve kalibreleri, metinli Türk Tiyatrosunun boyundan büyük hamleler gerçekleştirdiğinin göstergesidir.

ABSTRACT

People lead their lives in and with language. Language do have an impact on social and individual genetic codes of people and their civilization formation; it formulates and characterizes consciousness and sub-consciousness, system of emotions and thoughts, ability to see, read and interpret life itself. This obvious interlink between language and people, such a conditioning paved the way for various language separation practices. We might call this as "language variation" and there are two basics of this: spoken and written language. All the other language activities have their roots in these concepts. It has a direct correlation with the effect of language on art and humanbeings. Every form of art except for visual arts uses language and lives in language. Existence of language in drama art goes without saying. While drama art uses language as a tool, its function is almost equals to an existence. It is valid for a period up to 20th century -2500 years-. Drama art make use of language as reflection of life. We call it as dramatic language. Dramatic language in history has two language variations. One is the poetry dramatic language which was the main tool of theatre up to 18th century, and the other is textual dramatic language which might be accepted as the transfer of reality sense and became more widespread with contemporary theatre. Dramatic language is a language design coded with spoken and written language that shapes principles and characteristics of the century. It is the reflection of breaking points of people which worth for making up a story. This special language existent in different functions and principles today requires to be theatric. One of the other indispensable characteristics of this language is the fact that it is regulated, repeated in life reality, freed from details and other things, made the meaning obvious and brought some aesthetic pleasure. The use of dramatic language in Turkish Theatre lies in the memory of textual theatre which has a history of 200 years. Dramatic language in this memory is not less than its use in Western world in terms of quality. Although it is still brand new, there is a clear indication that Turkish Theatre has achieved more than it expected as for qualification and calibres of language use in plays.

ÖNSÖZ

Bu çalışma yaşamın dilsel mimesisi olan dramatik dilin tanım, özellik, işlev ve ilkelerini irdelemeyi, uygulama alanlarındaki kullanım modellerinin kuramsal açılımını, başat olarak da dil-insan ve dil-tiyatro ilişkisi üzerine sunu ve değerlendirmeleri içermektedir.

“Dramatik Dil ve Türk Tiyatrosu Model Oyunlarına Yansıması” başlığını içeren çalışmamızda ilkin dil kavramının varlığı ile etkinlik alanları sorgulanıp, onun birey, toplum, kültür, ulus, uygarlık ile düşünce ve duygu arasındaki ilişkisi konu edinilmiştir. Dilin verimine ilişkin değerlendirmelerin de bulunduğu çalışmada, ayrıca temel dil çeşitleri olarak adlandırdığımız konuşma ve yazı dillerine, onların türevleri olan diğer dil alanlarına ve sözünü ettiğimiz bu dilsel pratiklerin dramatik dille ilişkisine vurgularda bulunulmuştur. Yine metnin kodları ile dil ilişkisi de sorgulanan başlıklardan bir diğeridir. Metnin yapısal birimleri, kanavasını, anlam alanları ve anlatım biçimleri konuları dramatik metinle koşut olarak ele alınıp, geleneksel metin ile birlikte yeni metin algısının karşılaştırılması da yapılmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde dramatik dil kavramı ayrıntılarıyla irdelenip, dünya tiyatrosunun önemli yazarları ve oyunları ile ilişkilendirilme yapılmıştır. Bu bölümde ayrıca diyalog, monolog gibi dramatik söylem biçimleri de değerlendirilmiş olup, dramatik dilin iki temel biçimi olan konuşma ve düzyazılı dil kavramları da incelenmiştir. Yine dramatik dilin tarihi süreç içerisindeki evrimine de bakış yapılmıştır. Bununla birlikte dramatik dilin yazım tekniği ve eğitimine ilişkin saptama, değerlendirme ve yorumlar da aynı bölüm içerisinde yer almaktadır.

Üçüncü bölümde ise, her biri farklı dramatik dil yapısına sahip olan 8 model oyun ele alınmıştır. Bunlar, konuşma-uyaklı dil düzeneğiyle Faruk Nafiz Çamlıbel’in Akın’ı, konuşma-uyaksız yapısıyla Selahattin Batu’nun Güzel Helena adlı oyunu, şiirsel dil kullanımıyla Sabahattin Kudret Aksal’ın Kahvede Şenlik Var’ı, çağdaş tragedya türüne örnek gösterebileceğimiz Murathan Mungan’ın Mahmud ile Yezida’sı, komedi ile birlikte Geleneksel Türk Tiyatrosu öğeleri barındıran Haldun Taner’in Sersem Kocanın Kurnaz Karısı oyunu, tarihsel oyun kapsamında Orhan Asena’nın Hürrem Sultanı, yerelliğin baskın olduğu ve diyalektin kullanıldığı

Hidayet Sayın'ın Pembe Kadın'ı ve son olarak da dili evrensel kodlamalarla donatabilen Aziz Nesin'in tek kişilik oyunu Çiçu'dur. Bu oyunlarda yapısal özelliklerle birlikte dramatik dil merkezli bir çözümleme yapılmıştır.

Gerek bilgi, birikim ve donanıma yapmış olduğu katkılardan, gerekse akademik kariyerimdeki üretimlerin ağırlık merkezini oluşturması açısından bu çalışma, öyle zannediyorum ki, yaşamımda pozitif anlamda bir kırılma noktası olacaktır. Bu aslında, zandan çok bir istek. Bu isteğin oluşumunda başat etken danışmanım Prof.Dr. Hülya Nutku'dur. Bu çalışmayla öğrencisi olmaya bir nebze de olsa layık olmuşumdur umarım. Akademik eğitimin gerektirdiği özgür çalışma alanıyla birlikte, hem zaman, hem kaynak, hem de entelektüel paylaşımda bulunan hocama, hoşgörülü tavrı ve alternatifleri çeşitlendirmeye dönük zihinsel üretimlerinden dolayı da minnettarım. Katkılandığım önemli isimlerin başında Prof.Dr. Murat Tuncay da gelmektedir. Çalışma konumun belirlenmesinde etkili olan ve alanla ilgili bilgi ve deneyimlerinden alabildiğine yararlandığım hocam, akademik kişiliğiyle de üzerimde etkiler bırakmıştır. Kendisine teşekkür borçluyum. Çalışmamın dayanak noktalarından olan bir diğer isim de Yard.Doç.Dr. Efdal Sevinçli'dir. Güvenini ve pozitif enerjisini her daim hissettiğim hocam, çalışma konumun uzmanlarından biri olması sebebiyle de yapıcı, yönlendirici ve paylaşımcılığıyla beslenme noktalarımın biridir. Hocama teşekkür ederim. Kitabının arka kapağında yayınevinin tiyatromuzun 'anıt adamı' olarak tanıttığı değerli hocam Prof.Dr.Özdemir Nutku'ya da büyük katkılarından dolayı şükran borçluyum. Borçlu olduğum diğer bir hocam da, şahsıma sunduğu birlikte çalışma olanağı ile akademik kişiliğime doğrudan etki eden Prof.Dr. Semih Çelenk'tir. Ayrıca değerli hocalarım Doç.Dr.Selda Kulluk Yerdelen, Yard.Doç.Dr. Aslıhan Ünlü, Uzm. Kerim Dündar, Araş.Gör.Dr.Yasemin Sevim ile Ahu Bezircilioğlu da çok değerli katkılarda bulunmuşlardır. Fransızca çevirilerde ise Onur Eltutan yardımlarını esirgememiştir. Sonsuz teşekkürler. Son olarak aileme de teşekkür ederim. Bana katlandılar. Yükümü taşıdılar. Layık olmaya çalışacağım.

Bünyamin AYDEMİR

İÇİNDEKİLER

DRAMATİK DİL VE TÜRK TİYATROSU MODEL OYUNLARINDA YANSIMASI

	<u>Sayfa</u>
YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
YÖK DÖKÜMANTASYON MERKESİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	ix
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

BİLDİRİŞİM ARACI OLARAK DİL VE DRAMATİK DİL

1.1. Temel Dil Çeşitleri	20
1.1.1. Konuşma dili	23
1.1.2. Yazı dili	39
1.1.3. Yazın (edebiyat) dili	42
1.1.4. Karşılaştırmalı dilsel bağlamlar	46
1.1.5. Dil çeşitlerinin dramatik dille paydaşlığına genel bakış	50
1.2. Metnin Kodları ve Dil İlişkisi	54
1.2.1. Metnin yapısal birimleri	56
1.2.2. Metin kanavasası ve dil	64
1.2.3. Metnin anlam alanları ve dil	67
1.2.4. Anlam ve bağlam	69
1.2.5. Metnin anlatım biçimleri	79

1.3. Dramatik Metin ve Yapısal Özellikleri	82
1.4. Yeni Dil-Yeni Metin: Tiyatral olan ile dram arasındaki temsil krizi	92

2. BÖLÜM

DRAM SANATINDA DRAMATİK DİL VE KULLANIMI

2.1. Neden ‘Dramatik Dil?’	101
2.2. Dramatik Dil ve Özellikleri	106
2.1.1. Dil oyunları	155
2.3. Dramatik Söylem Biçimleri	162
2.2.1. Diyalog	162
2.2.2. Tirad	180
2.2.3. Monolog	182
2.2.4. Apar	185
2.2.5. Özdeyiş	186
2.2.6. Öyküleme	186
2.4. Dram Sanatında Temel İki Dil ve Kullanımı	191
2.4.1. Koşuklu dramatik dil	191
2.4.2. Düzyazılı dramatik dil	198
2.4.3. Koşuktan düzyazıya dramatik dilin evrimi	202
2.4.4. Şiirsel oyun ve dramatik dil	217
2.5. Dramatik Dil Yazım Tekniği	222
2.5.1. Replik: Özellik ve tekniği	226
2.5.2. Diyalog yazım tekniği	230
2.5.2.1. Diyalogun çapakları	239

3. BÖLÜM

MODEL OYUNLAR VE DRAMATİK DİL

3.1. Koşuklu Dramatik Dil (Uyaklı): <i>Akın</i> – Faruk Nafiz Çamlıbel	244
3.2. Koşuklu Dramatik Dil (Serbest): <i>Güzel Helena</i> – Selahattin Batu	255
3.3. Şiirsel Oyun: <i>Kahvede Şenlik Var</i> – Sabahattin Kudret Aksal	261
3.4. Tragedya: <i>Mahmud İle Yezida</i> – Murathan Mungan	274
3.5. Komedyası: <i>Sersem Kocanın Kurnaz Karısı</i> – Haldun Taner	301
3.6. Tarihsel Oyun: <i>Hürrem Sultan</i> – Orhan Asena	316
3.7. Ağız Özellikli / Yerel: <i>Pembe Kadın</i> – Hidayet Sayın	333
3.8. Tek Kişilik Oyun – Evrensel: <i>Çiçü</i> – Aziz Nesin	344
SONUÇ	361
KAYNAKÇA	378
ÖZGEÇMİŞ	

GİRİŞ

Yaşamı yansılayan dram sanatı* aslında zıtların çatışması diye tanımlayabileceğimiz diyalektik bir oluşun sunumu; bir başka deyişle insan-insan(lar) ve insan-varlık arasındaki çatışık durumların mimetik eylemidir. **Hegel**'in, "*karşıt güçler, tarihin dinamiğini oluşturur*" sözü, ontolojik olarak bir şeyin yaşamda olanaklı oluşunu ancak diyalektiğin¹ varlığıyla açıklayabilmemize, dram sanatını ise estetize edilmiş belli bir zaman dilimindeki diyalojik² etkileşimlerin gösterimi olarak adlandırmamıza kapı aralar. Etimolojik olarak birbiriyle akraba olan diyalektik ve diyalog kavramları yaşam gerçeğinde de, dram sanatının doğasında da '*bir şeyin olanaklı oluşu*'nun anahtarı niteliğindedirler. Her ikisinde de aslolan zıtların hareketidir. Bu yüzden de yaşam dural değil, dinamik bir süreç, dram sanatı ise bu dinamik sürecin hikayeleştirilmeye değer '*kırılma anı*'dır.

Diyalektiğin doğal (yaşam) ve yapıtı (sanat) gerçeklikteki yerini **Hegel**'in, "*bir çelişki taşımayan, yani zorunlu ve birbirine zıt iki belirlenim taşımayan bir nesne yoktur*"³ görüşü ve **Sevda Şener**'in "*sanat yapıtında çelişkilerin bir simetrisi vardır.*"⁴ ifadesiyle belli bir dizgeye oturturken, aynı zamanda her iki gerçeklikteki insanı da gündelik ile ideal olan, duygu ile düşünce, tin ile ten ve özgürlük ile zorunluluk gibi temel açmazlar sarmalındaki evrensel bir fotoğrafla açıklayabiliriz. Varlığın karşıtlıkların gerilimi olduğunu dile getiren **Heraklitos** ve

* Bu çalışmada dram sanatı kavramıyla, salt tiyatro sanatı kastedilmektedir. Bilindiği gibi dram sanatı sinema filmi, tv dizisi, radyo oyunu, sözsüz oyun, opera, oratorito gibi, -*gerçekte tiyatronun türevleri olan, ancak literatürde hemen hepsi kendi başına bir sanat alanını oluşturan*- kavramları da içermektedir. Çalışmada bu alanlara ilişkin küçük değinilerde bulunulmasına karşın, temelde tiyatro sanatı hedeflenmekte, ayrıca dramatik kavramı da yine tiyatro merkezli bir yapı eşliğinde ele alınmaktadır.

¹ Diyalektik çeşitli anlam katmanlarına sahip bir kavramdır. Antik Yunan'dan çağımıza dek bir çok düşünür bu kavramı değişik anlam ve algı düzgülerine göre biçimlendirmişlerdir. Sonuçta kavram, bugün beş temel anlam çerçevesine oturtulmuştur. Yaygın olan anlamı ise, "farklı ve çelişik durum veya tezlerin karşılaşması"dır. (Bkz., İbrahim Armağan, **Toplumsal Yapı Bilim ve Sanat**, E.Ü. GSF. Yayınları, İzmir, 1982, ss.230-269.)

² Diyalojik kavramı ilk olarak edebiyat kuramcısı ve düşünür Mikhail Bakhtin tarafından ortaya atılmıştır. Diyaloji, 'karşılaşma alanı' denilebilecek konuşmacı ile dinleyici arasındaki anlamsal etkileşim ve anlamlaştırma sürecinin adıdır. Bakhtin'e göre dilin gerçek niteliği, soyut dil yapısında değil, belli bir andaki dilsel alışverişte, yani diyalojide ortaya çıkar. (Bkz., Mikhail Bakhtin, **Karnavaldan Romana**, Çev.: Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001, ss.54-60)

³ Henri Lefebvre, **Diyalektik Materyalizm**, Çev. Barış Yıldırım, Kanat Kitap, İstanbul, 2006, s. 14

⁴ Sevda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara, 1998, s. 160

K. Riezler⁵ ile **R.F.Clarke**'ın "*dramanın özü çatışmadır*"⁶ sözünü de yine diyalektiğin doğal ve yapıntı gerçekteki rol ve işlevine gönderme yapabiliriz.

Yaşamdaki diyalektik sistematığı en iyi ve net biçimde ortaya koyan sanatsal yaratıcılığın başında dram sanatı gelmektedir. O, bütün uzamlarıyla diyalektiğin gösterge sistemlerini sahneden alıcıya ulaştıran ve bir başka yönüyle de bütün uzamlarını diyalektik unsurlarla donatan bir yapısallık içerir. İşitsel, görsel ve hareket kodlamaları diyalektik gerekliliğe hizmet edecek biçimde yapılandırılır. Diyalektik birimlerin olgunlaşıp belli bir anlam üreten senteze / yaratıma dönüşme süreci de diyebileceğimiz dram sanatı, özellikle sözlü örgünün yer aldığı dramatik dille hikayeleştirmeye değer bir kırılma anının açılımını yapar. Kuşkusuz, kırılma anının aktarımı bir çok tiyatral kodlamayla gerçekleşebilirse de, dramatik dil dram sanatı tarihi boyunca insan ve yaşam ikiliğinin paradoksal ilişkisini güçlü bir biçimde sergilemesi, iç dinamiklerin etkileşimini sağlaması ve algı planında da en elverişli kodlama yöntemi olması yönüyle dikkat çekicidir.

Çoğunlukla anlam üreten olay, durum ve kişilerin hareket halindeki açmazlarını dramatik dil aracılığıyla yansılayan dram sanatı, genel olarak da kendine özgü bir dil pratiğine sahiptir. Bu dil pratiği dramatik anlatımda iletişimi (bildirişim), yani sahne ile seyirci arasındaki ilişkiyi sağlamada metnin, sahne etmenlerinin ve plastik anlatım olanaklarının tümünde kendini gösterir. Sözlü dil, beden / hareket dili, dekor, kostüm, aksesuar, ses, müzik ve ışık gibi her uzamın kendine özgü dilini, canlandıracağı iletinin yaratısında sentezleyen dram sanatı, temelde metin dili ve sahne dili olmak üzere iki temel sac ayağına sahiptir.

Metin öncelikle "*bir bilgi ve bir bellektir: Kayda geçmiş bir bilgi, her an kullanılabilir durumda ve örnek bir biçimde emanete alınmış, kolayca belleğe alınabilen bir bilgi*"dir⁷. Onun dram sanatında 2500 yılı aşkın bir geçmişi vardır. Yazılı bir yapıntı dünya barındırır. Oyun metni dışındaki tüm yazılı anlatım teknikleri ve yazım ürünleri tamamlanmış bir dünya vaadinde bulunurken, dram sanatında metnin *-ideal anlamda-*, sahne dili ile buluşması koşuluyla vaadini / sözünü kesinleştirmiş olması esastır. Çünkü yazılı olan şey bir nesnedir, oysa dram

⁵ Bkz. İsmail Tunali, **Estetik**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, ss. 217- 220

⁶ Ronald F.Clarke, **The Growth and Nature of Drama**, Cambridge At The University Pres, 1965, s.6

⁷ Bkz., Michel Charles, **Introduction á l'étude des textes**, Paris, 1995, s.33 (Aktaran: Nedret Tanyolaç Öztokat, **Yazınsal Metin Çözümlemesinde Kuramsal Yaklaşımlar**, Multilingual Yayınları, İstanbul, 2005, s.26

sanatında aslolan eylem ve canlandırmadır. Bu yüzden, “*oyanmamış bir dramatik metin edebiyattır*”⁸. Belleğe alınmış belli bilgiler aracılığıyla yapıntı bir dünya kuran metin, bir dil olarak dram sanatında, oyun yazım tekniği ile yazarın seyirciye aktarmak istediği anlam katmanlarının yansıtılmasını amaçlar. Yazarın yaşama bakış açısı ve yaşamı yorumlama yetisi oyun yazım tekniğinin özel kodlamalarıyla donatılarak alımlayıcının –*okuyucunun, ama nihayetinde seyircinin*- iletişim kanallarına göndermelerde bulunur. Burada iki nokta oldukça önemlidir; alımlayıcının algı ve beğeni (gusto) durumu ile kodlama yöntemleri. Yazar metni oluşturan teknik ve tematik bağlamda tüm kodlama yöntemlerini alımlayıcının algı ve beğeni durumuna göre biçimlendirir. Böylece metin değişen insan ve yaşam koşul ve gerçeklerine göre sürekli evrilir. Dram sanatının tarihsel süreç boyunca sürekli olarak değişip kendini yenilemesinin sebebi, işte bu alımlayıcı kitlenin algı ve beğeni durumunu yakalama zorundalığıdır. Böylesi bir zorundalık salt metin dili değil, sahne dili için de geçerlidir. Hatta bu zorundalık sahne dilinde tam bir kesinlik, olmazsa olmazlık ifade eder.

Sahne dili seyircinin değişen beklentileri, gelişen veya gerileyen algı düzeyi ve beğeni durumuna göre tüm anlatım tekniklerini geliştirip biçimlendirmek zorundadır. Oyucunun bedensel dil kodlamaları, plastik anlatım araç ve olanakları hep seyirciyi yakalama zorundalığının bir getirisi olarak durmadan yenilenir. Bu yüzden dram sanatının hemen her evresindeki farklı tür, biçim, akım, hareket, teknik ve biçemlerin varlığı sahne-seyirci ilişkisindeki sahne dilinin seyirciyi yakalayabilme yol ve yöntemlerinin işaretlerini taşır.

Dramatik metnin tiyatral iletişim yöntemlerini kullanan sahne dili, oyun dili kavramı ile de kaynaşık durumdadır. Oyun dili, açmaz(lar)ı bulunan olayı veya olayları, kişiyi veya kişileri, durumu veya durumları sergilemek, istenen iletiyi saptanan yorum doğrultusunda seyirciye estetik bir kaygı gözetilerek aktarmak için kullanılan iletişim yöntemlerinin tümüdür. Yani sahne dilini de kuşatan bir yapısallık içerir. Anlam üreticisi olarak hikayeleştirmeye değer bir yaşam kesitinin sunumunu yapan bu dil, görsel, sesli ve hareketli iletişim yöntemlerinin kullanımını, dolayısıyla seyirci ile eksiksiz bir bildirişimde bulunmayı hedefler. Öncelikli amaç yansılananın en uygun biçimde iletilmesidir. Bunun için de seyircinin algı, bilgi, duygu ve

⁸ Martin Esslin, **Dram Sanatının Alanı**, Çev.: Özdemir Nutku, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996, s.22

deneyimi ile ortak bir payda kurar. “Çünkü birini anlamak demek, anlığımızda, bizimle konuşan kimsenininkine benzer kavramlar oluşturmak demektir”⁹. Yinelerssek, iletişimin gerçekleşmesi, yani anlaşma, ancak her iki taraftaki ortak olan bir kod dizgesiyle sağlanabilir¹⁰. Buna kod uyumu denir ki, varlık sebebi anlamak ve anlatmak olan her dil tüm kodlama sistemlerini alımlamanın eksiksizliği adına sözü edilen bu ‘algıda uyuşum’ ilkesine göre biçimlendirmekle yükümlüdür.

Martin Esslin’in dediği gibi dram sanatı, diğer tüm sanatsal edimlerden daha melez¹¹ bir doğaya sahiptir. Ayrıcalıklı yönlerinden biri de yaratımını, yelpazesi oldukça geniş bir alımlayan kitle karşısında o anda gerçekleştiriyor olmasıdır. Buradan şu iki yargıya ulaşılır: 1- Hiçbir iletişim dizgesi oyun dili kadar zengin ve çeşitli bir dil bileşkesine sahip değildir ve 2- hiçbir sanatsal edim iletişim gerekliliğine dram sanatı kadar saplantılı bir biçimde sadık kalmak zorunda değildir. Daha kesin bir yargıyla; diğer tüm sanatlar bir yere kadar alımlayıcıdan bağımsız hareket edebilirlerken, bunun dram sanatında söz konusu olması düşünülemez.

Dram sanatının doğasına ilişkin yaptığımız bu açılımlar dramatik dil ekseninde yapacağımız çalışmanın çeperlerini aydınlatması bakımından önemlidir. Dramatik dil canlandırılmaya dönük kodlamalarla tasarlanmış özel bir dil pratiğidir. Bunun için de dil ve diyalog gibi iki kavramla iç içedir. Bu iki kavram, yaşam gerçeği ve dram sanatındaki diyalektik işleyiş, kodlama yöntemleri ve iletişim gerekliliği ile doğrusal bir etkileşim içerir. Dil de, diyalog da diyalektik olandan beslenip, bir kodlama sistematiği içinde iletişmeye hizmet ederler. Bu noktada kavramlar arasındaki şu farka da değinmek gerek; dil iletişimde kullanılan bir araç iken, diyalog iletişimin kendisidir. Bu yüzden diyalog dil olmaksızın gerçekleşemez ama dilin varlığı diyalogun olmasını gerekli kılmaz. Dil sözlü kodlamalar dizgesidir, diyalog bu kodlama dizgesi aracılığıyla bireyler arasında gerçekleşen iletişimin genel adıdır.

Berke Vardar, insan-dil ilişkisini şöyle açıklamaktadır:

“Gerçekten de dil bireyin bilincini oluşturan, benliğini biçimlendiren temeldir; bilincin köklerine, bilinçaltının

⁹ Berke Vardar, **Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri**, Türk Dil Kurumu Yay., Ankara, 1982, s.48.

¹⁰ Bkz., Prof.Dr. Doğan Aksan, **Her Yönüyle Dil (Ana Çizgileriyle Dilbilim)-I**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1977, s.44.

¹¹ Bkz., Martin Esslin, **Dram Sanatının Alanı**, s.88.

derinliklerine uzanan başlıca insansal bir işlevdir. Düşünce, us, bilgi, buluş insansal anlamda ancak dille olanak kazanır. Düşünsel – ruhsal oluşum etkeni olan dil, dünyayı anlığımızın egemenliği altına sokan temel araçtır, başlıca anlatım yöntemidir. İnsan yaşamının tüm görünümüleriyle de iç içedir: İnsanın hem içindedir, hem dışında, hem öznedir, hem nesnel. Somut uyarılar düzlemini ancak onun aracılığıyla aşabilir insanoğlu. Gündelik gereksinimlerin birincil düzeyi de onun alanıdır, kimi sanatsal yaratım etkinliklerinin yüce katları da”¹².

İlk planda romantik bir açılım gibi gözükse de, aslında oldukça önemli saptamalar içerir bu açıklama. Dil, insanın toplumsal ve bireysel genetik kodlarından uygarlıkların oluşumunu sağlamaya varıncaya dek her şeye nüfuz eder. Bireyin olduğu kadar toplumsal katman ve toplumların da bilincini, bilinçaltını, duyu ve düşünce sistematiğini, yaşamı görme, okuma ve yorumlama yaklaşımını biçimlendirip estetik algıyı da etkisi altına alır. Hatta şöyle söylenebilir: Hiçbir şey dil kadar sofistike bir ‘varlık’ değildir. *“Dil üzerine edindiğimiz a priori düşüncelerden prenotion’lardan silkinip de dilin doğrudan doğruya kendisini inceleyecek olursak, onun yalnız soyut akılla, mantıkla kavranabilecek gibi rational bir varlık olmadığını, onun bir de psikolojik, estetik bir varlığı olduğunu görürüz”* diyen **İ.Hakkı Baltacıoğlu**, sözlerini şöyle sürdürür: *“Ancak, dilin bu iç varlığı öteki varlığı gibi bilinçli olmayıp bilinçaltı bir varlıktır. Bu bilinçaltı varlık sanat tekniği ile bilinçüstüne çıkarılınca dil sözleri ile edebiyat sanatını, pozları ile bale sanatlarını, deklamasyonu ile hatiplik sanatını, aksiyonu ile de tiyatro sanatını var eder. Bütün bu sanatlar eros, zeka, ahlak, metafizik, din değerlerinden geleneklerinden birini, birkaçını taşır. Onun için dil karmaşık, kaynaşık bir varlıktır. Ulusların kalıtıdır”¹³.* **F. de Saussure** ise, dilin diyalektik işleyiş ve sofistike yapısına şu benzetmeyle dikkat çekmektedir: *“Nasıl bir duvar halısı çeşitli renkten ipliklerin görsel karşılığına dayanan bir sanat yapısı ise, dil de işitim izlenimlerinin*

¹² Berke Vardar, **Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri**, s.10.

¹³ İsmail Hakkı Baltacıoğlu, “Dilin Estetik Varlığı”, **Türk Dili Dergisi**, Cilt: XII, Sayı: 145-156, 1963-1964, s.283.

anlksal karşılığına dayanan bir dizgedir"¹⁴. Yine **Leonard Bloomfield** ve **B.Frederic Skinner**, 'dili salt kazanılmış bir alışkanlıklar dizgesi'ne benzetirlerken¹⁵, **Andre Martinet**, 'insanın kendi bilgi ve deneylerini, bir anlamsal kapsamı ve bir ses karşılığı olan birlikler, moneme*'lerle, her toplumda bir başka biçimde açıkladığı bir bildirişme aracı' olarak tanımlamaktadır¹⁶. Çok sayıda düşünür ve dilbilimcinin dil üzerine yaptığı filozofik tanımların yanı sıra daha yalın yaklaşımlar da vardır. Örneğin **Platon**, "kendi özel düşüncelerini sesin yardımıyla, özne ve yüklemeler aracıyla anlaşılabilir duruma getirmek"¹⁷ der. **Doğan Aksan** da şu yalın tanımı yapar: "Dil, düşünce, duygu ve isteklerin, bir toplumda ses ve anlam yönünden ortak olan öğeler ve kurallardan yararlanılarak başkalarına aktarılmasını sağlayan, çok yönlü, çok gelişmiş bir dizgedir"¹⁸. Buna yakın bir tanımı **Özcan Başkan** da yapmaktadır: "Bir toplulukta, insanların birbirleri ile karşılıklı olarak anlaşmalarına yarayan bir bildirişim düzeneği olup, iki kesimden oluşmuştur. Birincisi, anlamları 'saymaca' olarak saptanmış, temelde sözlü, fakat yazılı da olabilen sözcük göstergeleri; ikincisi ise, bu göstergelerin kullanımını düzenleyen, gene saymaca nitelikli bir kurallar topluluğu"¹⁹. Bu açıklamalara paralel dilin dizge niteliği taşımını sağlayan iki gerece de işaret etmek gerek: Birincisi insanın ses aygıtının üretebildiği gürültü ya da sesleri doğal diller aracılığıyla gerçekeştirdiği çeşitli biçimler, ikincisi ise insanı ilgilendiren gerçeke ya da düşsel kavramlar, düşünceler, durumlar, insanın tepkileri ve kendi sözünü başkalarına iletme ya da kendine duyurma isteği. Yani anlatım ile içeriğin yapısı²⁰. Tüm bu değinilerden yola çıkarak daha genel bir tanım yapacak olursak, dilin insanı, yaşamı ve evreni söze dönüştürmede kodlar bütünü ve düşünceyle birlikte ruhsal ve toplumsal duruş ve karakteri yansıtan varlık olduğunu söyleyebiliriz. Temel amacı iletişim ve / veya

¹⁴ Ferdinand de Saussure, **Genel Dilbilim Dersleri-I**, Çev: Berke Vardar, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1976, s.54.

¹⁵ Bkz., Prof.Dr. Zeynel Kiran, Prof.Dr. Ayşe Eziler Kiran, **Dilbilime Giriş**, Seçkin Yayınları, Ankara, 2002, s.28.

* Anlamı olan en küçük dilsel birim; dilin birinci eklemlilik düzeyini oluşturan en küçük anlamlı birimlerin her biri; en ufak gösterge. (Bkz., http://www.felsefeekibi.com/dergi3/s3_y1.html)

¹⁶ Bkz., Prof.Dr. Doğan Aksan, **Her Yönüyle Dil (Ana Çizgileriyle Dilbilim)-I**, s.55

¹⁷ Platon, **Kratylos**, s.10 (Aktaran: Prof.Dr. Doğan Aksan, **Her Yönüyle Dil (Ana Çizgileriyle Dilbilim)-I**, s.55)

¹⁸ Prof.Dr. Doğan Aksan, **Her Yönüyle Dil (Ana Çizgileriyle Dilbilim)-I**, s.55

¹⁹ Prof.Dr. Özcan Başkan, **BİLDİRİŞİM İnsan dili ve Ötesi**, Altın Kitaplar, İstanbul, 1988, s.102.

²⁰ Bkz., Prof.Dr. Zeynel Kiran, Prof.Dr. Ayşe Eziler Kiran, **Dilbilime Giriş**, s.231.

anlaşma sağlamaktır. Anlatıyla / söylemekle ortaya çıkar ve “*anlatım işlevi iletişim işlevini zorunlu kılar*”²¹.

Dilin tanımı yanı sıra işlevlerine de kısaca değinmek gerek. Dilbilim uzmanları ve düşünürler dilin sınıflandırılması açısından ortak noktaları belirlemek adına genellikle şu beş temel işlevden söz ederler*.

Betimleme İşlevi: İletişim ortamında alımlayıcıya gerçek bilgileri aktarmak için kullanılan işlevdir. Aynı dilsel toplulukta yetişmiş olan insanlar için açık / belli olan şeyleri dile getirmek de dilin bu işlevi kapsamına girer. Bir yönüyle olguların aktarılmasıdır. Dilin betimleme işlevinin yoğun olarak kullanıldığı metin türleri, reçete, radyo-televizyon haberleri, hava raporu, reklam, dilekçe, öğretici yazı, bilimsel ya da teknik inceleme yazılarıdır.

Anlatım İşlevi: Göndericinin duygu, düşünce, ilke, önyargı, deneyim ve öncelikleri konusunda bilgi veren işlevdir. Dilin anlatım işlevinin en iyi somutlandığı yazın türleri roman, öykü ve şiirdir. Yazar kendi duygularını, düşüncelerini, inançlarını, dünya görüşünü, içinde bulunduğu toplumun uzlaşmaları çerçevesinde okuruna sunar ve toplumsal sorunlara çözümler getirmeye çalışır. Bunu da dilin anlatım işlevini yoğunluklu kullanarak yapar.

Toplumsal İşlevi: Bireyler arasında toplumsal ilişkilerin kurulması, belirlenmesi ve sürdürülmesine hizmet eden işlevdir. Bu işlev seslenme, birisine hitap etme, konuşma biçimi, kiplik gibi özellikleri içerir. Toplumbilime göre dilin birinci işlevi toplumsaldır. Bireyin tek başına dile gereksinimi yoktur. Birey ancak bir başkası ile bir deneyim edinmeye başladığı zaman dil asal işlevini yerine getirmiş olur.

Çağrı İşlevi: Bu işlev alımlayıcıya gönderme yapar. Gönderici tarafından söylenen ya da yazılan dilsel birimlerin alımlayıcıda uyandırdıkları etkidir. Gönderici kendi niyetini dille formülize ederek alıcıya ulaştırır; bunu ya doğrudan ya da dolaylı olarak yapar. Bir tepkide bulunulmasını sağlamak için yine kendisi ile alımlayıcı arasındaki toplumsal konumu, o toplumdaki karşılıklı rol ilişkilerini de göz önünde

²¹ Berke Vardar, **Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri**, s.12.

* Aslında dilin işlevlerinin sınıflandırılmasında farklı yaklaşımlar vardır. Örneğin **Karl Bühler** üç işlevden söz ederken, **Roman Jakobson**, Coşku, Çağrı, Yazınsal / sanat, İlişki, Gönderge ve Üst dil işlevi olarak altı madde sıralamıştır. (Bkz., Berke Vardar, **Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri**, ss.45-47.)

bulundurarak, o bağlama en uygun dilsel birimleri seçer. Bu söz kalıpları dilin çağrı işlevini oluşturur.

Yazınsal İşlevi: Yazınsal işlev, metnin türü ne olursa olsun, yazarın dili kullanması, sözcük seçimi, onlara yüklemiş olduğu yan anlamlar, eğretilme gibi teknikleri kullanması, tümcelerinin karmaşıklığı ya da yalınlığı, metnin dil örgüsü, kısaca yazarın biçemi olarak tanımlanabilir²².

Bu işlevler, kuşkusuz dilin insan ve yaşamını çevreleyen her türlü alan ve disiplinlerle etkileşimini de gündeme getirmektedir. Ki, bunlar temel de, dil-uygarlık, dil-ulus, dil-toplum, dil-kültür, dil-birey, dil-düşünce ve dil-gerçek ilişkisidir.

Heidegger'in "*dil varlığın evidir*"²³ sözü, dili varlığa barınak yapmaktır. **Baudelaire** de, "*Tanrı dünyayı yarattı*" demez, "*dünyayı dile getirdi*" der²⁴. Yine **Walter Benjamin**, "*insan Tanrı'nın yaratıcılık yaptığı dili bilendir*"²⁵ derken, **Marx** da dilin bilinçten eski olduğunu²⁶ söyler. Bu vurgular, aslında dilin varlık karşısındaki yaratıcı-itkileyen gücünü göstermekle birlikte, dramatik dilin dram sanatındaki yerine de dolaylı olarak gönderimde bulunmaktadır. Dramatik dil, yapıntı 'varlığın evi', onun 'dile getirilişi' ve sanatsal 'yaratıcılığın' en güçlü dayanak noktalarından biridir. Bundan dolayı da, dram sanatında her türlü tiyatral kodlama sisteminin üzerinde etkin bir güce sahip olan dil, tıpkı yaşam gerçeğindeki gibi, çağına, ait olduğu uygarlığa, ulusa, topluma, kültüre ve bireye ilişkin oldukça güçlü veriler taşır. Linguistik antropolojinin de konusu olan dilin bu etkilenim alanlarını dilbilim ve dil felsefesi disiplinlerinden yararlanarak ele almak yararlı olacaktır.

İnsan yaşamının tüm uzamıyla iç içe olan dil, **Mario Pei**'nin *The Story of Language* adlı yapıntıda paylaşımcılığın temeli, uygarlık oluşumunun yegane olanağı olarak görülür²⁷. Maddi ve manevi değerlerin toplamı olarak kuşatıcı bir yaşam modelinin adı olan uygarlık, dilin aktarım-paylaşım işleviyle oluşup yaygınlaşır. İkel dönemlerden günümüze dek dil uygarlıklar üzerindeki inşada en

²² Bkz., Dr. Veysel Kılıç, **Dilin İşlevleri ve İletişim**, Papatya Yayıncılık, İstanbul, 2002, ss.32-45.

²³ Martin Heidegger, "**Yurdavariş/Hısımlara**", Çev.:Oruç Aruoba, **Defter Dergisi**, Sonbahar 1995, ss. 19-31

²⁴ Octavio Paz, **Çamurdan Doğanlar**, Çev.: Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul, 1996, s.73.

²⁵ Walter Benjamin, "**Kendi Başına Dil ve İnsan Dili Üzerine**", **Son Bakışta Aşk**, Çev.:Haluk Barışcan, Der.:Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları, İstanbul, 1993, s.117 (Aktaran: Besim F.Dellaloğlu, **Benjamina: Dil, Tarih ve Coğrafya**, s.56.)

²⁶ Bkz., Karl Marx, "**Alman İdeolojisi**", **Felsefe Yazıları**, Çev.: Ahmet Fethi, Hil Yayınları, İstanbul, 2004, s.123 (Aktaran: Besim F.Dellaloğlu, **Benjamina: Dil, Tarih ve Coğrafya**, Versus Yayınları, İstanbul, 2008, s.53.)

²⁷ Bkz., aktaran: Dr. Veysel Kılıç, **Dilin İşlevleri ve İletişim**, Papatya Yayıncılık, İstanbul, 2002, s.40.

etkili yapı taşıdır. Dil olmaksızın düşünme, değerlendirme, saptama ve bunların saklanıp işlevsel kılınması olanaklı değildir. Dil ile düşünen insan, düşündüğünü dil ile aktarır. Aktarım zorunlu olarak paylaşımı gerekli kılar. Paylaşım ise ortak bir algıyı ve dolayısıyla kendine özgü bir yorumlama, kavramlaştırma ve yapılandırmayı doğurur. Bu süreçlerin her evresinde dil başat etkindir ve uygarlık bu etkenin olanakları ölçüsünde gerçekleşir.

Dil-ulus ilişkisinde de benzer içiçelik söz konusudur. Öyle ki bir Galler atasözünde, *'dilsiz bir millet, kalpsiz bir millettir'* denerek, insanın en önemli / yaşamsal organıyla eşdeğerde görülen bir benzetme yapılır. Yine bir çok düşünür dili ulusun varlık sebebi olarak değerlendirir. **Wilhelm von Humboldt**, bir ulusun ruhunun dış görünüşünün dil olduğunu belirtmekte ve *'ulusun dili ruhudur; ruhu da dili'* demektedir²⁸. Hemen hemen aynı benzetmeyi **R.Waldo Emerson** da yapar: *"Milletin ruhunu büyük ölçüde dilinden tanırız"*²⁹. Düşünörlere göre diller, ulusların tinsel özelliklerinde kurulup bireyleri arasındaki birleştirici rolüyle ortak bir bilinç yaratımında bulunurlar. Bireyin dilin toplumsal işleviyle biçimlendirildiği bir bağdaşıklık, bir kimlik kurulumudur bu. Bir mülkiyet paydasından söz edeceksek, **Roman Jakobson**'un dediği gibi, *"dil alanında özel mülkiyet yoktur, her şey toplumsallaştırılmıştır"*³⁰ der ve **Oliver Wendell Holmes**'in, *"her dil, içinde onu konuşanların ruhunu barındıran bir mabettir"*³¹ biçimindeki metaforunu olumlu olarak yorumlamamız gerekir.

Gerçekten de dilin hiçbir zaman toplumsal olgu dışında varlığı yoktur³²; onunla içiçe, onun gereksinim ve etkinlikleriyle ilişkilidir. Herkesin her an kullandığı bir gereç, bir yararlanım aracıdır. Toplumsal yaşamı biçimlendiren ve etkileyen tüm güçlerin etkisi altında olup, bireyler arasında iletişimi / uzlaşmayı sağlayan, öbür yönüyle de toplumun yaşam biçimini, dünya görüşünü, felsefesini, inançlarını, bilimsel ve sanatsal varlığını yansıtan bir izlektir. **Server Tanilli**, dili *"sosyal üretimin başlıca mekanlarından biri"* ve *"herkesin bir bireysel kişilik, hem de toplumun bir parçası olarak yetişip oluştuğu bir tarla"*³³ olarak görmektedir.

²⁸ Bkz., Prof.Dr. Doğan Aksan, **Her Yönüyle Dil (Ana Çizgileriyle Dilbilim)-I**, s.65.

²⁹ Aktaran: David Crystal, **Dillerin Katli**, Çev.: Gökhan Cansız, Profil Yayınları, İstanbul, 2007, s.56.

³⁰ Aktaran: Server Tanilli, **Yaratıcı Aklın Sentezi**, Alkım Yayınları, İstanbul, 2006, s.75.

³¹ Aktaran: David Crystal, **Dillerin Katli**, s.54.

³² Bkz., Ferdinand de Saussure, **Genel Dilbilim Dersleri-I**, s.71.

³³ Bkz., Server Tanilli, **Yaratıcı Aklın Sentezi**, s.77.

Heidegger'in metaforundan esinlenerek ‘toplumun / insanlığın rahmi’ benzetmesinde bulunabileceğimiz dilin, kendisini konuşan bireylerden bağımsız, ama o bireyler toplamının sayesinde canlı-dinamik bir yapı olduğunun da altını çizmek gerekir. Dil ancak toplum tarafından yaşatılır. Toplum da varlığını dile borçludur. Görülen, duyulan, duyumlanan, gözlemlenen, istemlenen, buyruklanan her şeyin belirtisi dil aracılığıyla toplumsal yaşamda aktarım olanağı bulur. Burada anadil kavramıyla yüzleşiriz ki, o, toplumun bir üyesi olan bireyin toplumsal ilişkilerinin tümünü sağlayan; başlangıçta anneden ve yakın aile çevresinden, daha sonra da ilişkili bulunan çevrelerden öğrenilen, insanın bilinçaltına inen ve bireylerin toplumda en güçlü bağlarını oluşturan dildir³⁴. Bu bağlamda, ‘dil toplumun rahmidir’ benzetmemize paralel olarak bireyin de anadilinden doğduğu rahatlıkla söylenebilir:

“Her toplum kendi dil-içi gerçeğini kurmuş olduğu için, evrene kendi anadilinin penceresinden bakar. Toplumdan topluma değişen kavramlar, değerler, kültür, uygarlık toplumun dünyaya bakış açısını oluştururlar, bu bakış açısı da anlatımını ve yansımalarını dilde bulur. Birey de, bunların üzerine, kendi bireyselliğinden, deneyimlerinden kaynaklanan bakış açısını ekleyerek, kendi dilini, kendi anlam dizgesi doğrultusunda kurar. Birey, iletişimin engellenmesinden etkilenmemek için, kendi dizgesiyle, toplumun dilinin dizgesini bağdaştırmaya çalışır”³⁵.

Edward Sapir, “bir toplumun kabul ettiği sözde gerçekler dünyası, bu dilsel toplulukta yaşayan insanların haberi olmaksızın yine o dilsel topluluğun dil alışkanlıkları üzerine kurulmuştur”³⁶ diyerek anadilinin / dilsel alışkanlığın yaşam algısında ne denli etkili olduğunu vurgular. Burada oldukça önemli bir alıntıya yer vermek gerekir:

“Bolivya ve Peru’da yaşayan Aymara adlı Kızılderili kabilesi Batı Uygarlığı ölçütlerine göre, ilkel bir topluluk sayılmasına karşın, sadece ‘patates’ çeşitlerini anlatmak için 200 ayrı sözcük kullanmaktadır. Çünkü onların yaşayış biçimleri böylesine ince

³⁴ Bkz., Prof.Dr. Doğan Aksan, **Her Yönüyle Dil (Ana Çizgileriyle Dilbilim)-I**, ss.81-82.

³⁵ Prof.Dr. Zeynel Kıran, Prof.Dr. Ayşe Eziler Kıran, **Dilbilime Giriş**, s.257

³⁶ Aktaran: agy., s.262

bir ayırım gerektirmektedir. Buna Eskimo dilindeki farklı 50 'kar' sözcüğünü, Arapça'daki farklı 5644 'deve', 1000 'kılıç', 500 'aslan' ve 200 'yılan' sözcüğü örnek gösterilebilir. Bütün bu örnekler her toplumun içinde yaşadığı düzenin koşullarına göre gerekli sözcükleri ürettiğini ve kullandığını göstermektedir”³⁷.

Her toplumun kendi yaşam algı ve koşullarına göre dil ile ilişkisini biçimlendirdiğini gösteren bu alıntı, dildeki gizil dünyanın dıştaki doğal dünyanın küçük bir modeli olduğunu yansıması bakımından oldukça önemlidir.

Dil-toplum ilişkisindeki bu veri bize her toplumun bir dili*, her dilin ise bir toplumu / topluluğu olduğunu kanıtlamakla birlikte, dilin kültürel kodların inşa ve yapılandırılması aşamasında da yine başat dinamiklerin arasında yer aldığını göstermektedir. Dilin, toplum ile kendine özgü belirli değerlerle biçimlenmiş bir toplum türü olan ulus arasındaki bu bağdaşıklığı kültür için tam bir bağımlılıktır. İç içe yaşarlar ve her ikisi de uygarlığı, ulusu ve toplumu biçimlendirip yansıtır. Her ikisi de anlamlı ve derin-tarihsel kalıtmalı kodlamalar sistemidir. Her ikisi de bireye ve topluma kimlik / aidiyet kazandırır. Her ikisi de bireyler arasındaki toplumsal akrabalığın / ortaklığın yaratıcısı, kolektif belleğin taşıyıcısıdır. Bireyin ve toplumun zaman ve mekanla ilişkisinde kuşatıcı nüfuzları olup, eşsüremliler bir devinime sahiptirler. Yaşayan dil hareket eder, ama “içinde yer aldığı kültürün bütününe devinimine ayak uydurur. Onun için kültürün bütününe bir andaki durumu dilde de kendini açığa vurur”³⁸. Bu paydalar toplamı dili kültürün, kültürü de dilin ayrılmaz bir parçası yapar. Verilen şu örnek dilin kültürle olan iç içeliğini yansıması bakımından dikkat çekicidir:

³⁷ agy., ss.262-263.

* Dünyada kullanılan dil sayısını saptama çalışmaları hızla devam etmektedir. İlk gözden geçirmesi 1974 yılında biten ‘*Ethnologue*’ 5687 dilin olduğunu göstermiştir. Voegelin’lerin (Charles F. Voegelin and Florence M. Voegelin (1977), *Classification and Index of the World's Languages*, New York: Elsevier) yayınladıkları çalışmaları yaşayan yaklaşık 4500 dili içine almıştı. 1980’lerden bu yana, bilgi toplama tekniklerinin gelişmesiyle durum büyük ölçüde değişmiştir. ‘*Ethnologue*’un on üçüncü baskısı 6703 dil başlığı içermektedir ve ‘*Uluslar arası Dilbilim Ansiklopedisi*’nde (1992) yaşayan yaklaşık 6300 dil sınıflandırılmıştır. ‘*Dünya Dilleri Atlası*’nın fihrisinde 8796 dil listelenmiştir. Bugün irticalen en çok verilen rakam 6000’dir ve bu rakam üç aşağı beş yukarı değişmektedir. (Aktaran: David Crystal, *Dillerin Katli*, s.16.)

³⁸ Macit Gökberk, *Değişen Dünya Değişen Dil*, YKY, İstanbul, 2004, s.74.

“Köylü konuşması doğaya, doğadaki varlıklara daha çok bağlıdır. Köyde yetişen çocuğun bildiği ve kullandığı sözcüklerle şehirli, hele büyük şehirli çocuğun kavramları birbirinden çok farklıdır. Köy çocuğu, tarımda kullanılan çeşitli araç ve gereçleri, döğeni, sabanı, pulluğu, bunların parçalarını, köyde hazırlanan yiyeceklerle ilgili çeşitli şeylerin adlarını bilir ve kullanır. Bunların çoğunu bilmeyen şehirli çocuğun dilinde ise köyde yetişende bulunmayan öğeler vardır”³⁹.

Dil ile kültür arasındaki, örüntü ve içerik olarak, kaynak, amaç ve işlev birliğinden ileri gelen bu koşutluklar ve duyuş, düşünüş ve davranış birliği kuran tüm değerler silsilesi, gerçekte dilin düşünceyle diyalektik etkileşiminin sonucudur. Bu ikili yapı yaşam yelpazesinin hem başat aktörü, hem de bu yelpazenin yaratıcı etkinliğidir. Dilin kültürle olan ilişkisindeki bağımlılık, düşünceyle var olmanın gerekliliğine dönüşür. **Berke Vardar**, “Dil basit bir yardımcı değil, düşüncenin vazgeçilmez ortağıdır. Düşüncenin, tüm boyutlarına ulaşabilmesi için dil gereklidir; kendisine belli bir biçim verecek anlatım kalıbı bulunmayan yerde düşünce de gelişmez”⁴⁰ diyerek ikili arasındaki katı gerekliliğe işaret eder. Dil etkinliğini düşüncenin oluşuyla olanaklı kılmakta, düşünsel boyutluluk ise ancak dil ile gerçekleşmektedir. Hatta burada baskın olan taraf veya bir hiyerarşiden söz edecek olursak, dile daha büyük bir payda ayırmak durumda kalabiliriz. “Birçok düşünür dilin düşüncenin zemini, mekanı, nefes alıp verdiği yer olduğunu ileri sürer”⁴¹. Örneğin **Hegel**, düşüncenin dilsel etkinliği / sözü bir alet gibi kullanmadığını, aksine ona bağımlı olduğunu söyler: “Genel bir inanışa göre, en yüce olan sözle anlatılamaz. Gerçekte, dile sığmaz olan karanlık düşünce, mayalanma halinde olan düşüncedir ve sözü bulduğu andadır ki aydınlığa kavuşur. Böylece, söz düşünceye, en yüce ve en gerçek varlığını verir”⁴².

Dil fiziki veya hayali olanın adlandırılmış, kavramlaştırılmış halidir. Adlandırma olmadan düşünce olamaz. Dil, düşünceyi boyutlandırıp yaratan kodlar

³⁹ Prof.Dr. Doğan Aksan, **Her Yönüyle Dil (Ana Çizgileriyle Dilbilim)-I**, s.88.

⁴⁰ Berke Vardar, **Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri**, s.10.

⁴¹ Besim F.Dellaloğlu, **Benjamina: Dil, Tarih ve Coğrafya**, s.52.

⁴² Aktaran: Server Tanilli, **Yaratıcı Aklın Sentezi**, ss.75-76.

toplamıdır. Buradan şu sonuç çıkmaktadır: Dil düşünceyi yaratmışsa, dil insan buluşu değildir. Buluş bir düşüncenin ürünüdür. Demek ki hiyerarşik düzenekte dil önceldir, kökendir. Şu da söylenebilir: İnsan, insan oluşunu düşünme yeti ve etkinliğine borçluysa, yani düşünebilen varlık insan oluyorsa, dil insandan da öncedir; çünkü dil yoksa düşünce yok, düşünce yoksa insan da yok. Çıkarımına varılan bu yargıya düşünce kavramının tanımından da ulaşabiliriz: Bilme istenç ve girişimi ile bilmenin nesnesi arasındaki etki sürecine⁴³ verilen ad olan düşünce, oluş ve dölleme olarak dile ve dilsel etkinliğe gereksinim duymaktadır.

Etkileşimlerindeki kökensel olana gönderimde bulunan bu yargı, bir yanıyla bireyin dilsel etkinliği olan konuşma olgusuyla ortaya çıkan düşüncenin gizil bir gücüne de işaret etmektedir. **J.F.Dashiel**, “*birçok ruhbilimci ile başkalarının da kabul ettikleri gibi konuşma mekanizmaları, düşünme mekanizmalarından başka bir şey değildir*”, **Alexander Bain** ise, “*düşünme baskı altına alınmış konuşma ve eylemdir*”⁴⁴ der. Benzer yaklaşım Davranışçılık görüşünü paylaşan bazı ruhbilimciler tarafından da benimsenmektedir. Onlar da, “*düşünce denilen şey, temelde, ‘gırtlak-altı konuşma’ denebilecek sessiz bir dilden başka bir şey değildir*”⁴⁵ görüşündedirler. Düşünceyi, ‘sessiz dil’, ‘baskı altına alınmış konuşma’ ve ‘konuşma mekanizmalarıyla özdeş’ kılan bu yaklaşımlar, dilin, belki varlık olarak değil ama etkinliğinin düşüncenin oluşuna bağlı olduğunu dile getirmektedirler. Salt bir dizgeler bütünü olan dil, bu dizgeler bütünü düşünce aracılığıyla etkin kılmakta; düşüncenin bu gizil gücü sayesinde varlığını duyurabilmektedir.

Dil ile düşüncenin birbirlerine olan bu zorundalık birlikteliği, gündelik yaşamda sıklıkla kullanılan söz kavramına dikkatimizi çekmektedir. Zira söz, dilin kod ve kurallarının, çoğu zaman düşünce aracılığıyla birey tarafından kullanılması edimidir. Bireysel dil etkinliği olan sözü **Saussure** şöyle açıklamaktadır: “*Söz, bireylerin söylediklerinin toplamıdır ve a-) Konuşanların istencine bağlı bireysel birleştirmeleri, b)bu birleştirmelerin gerçekleşmesi için zorunlu ve istençli sesleme eylemlerini kapsar. Demek ki söz’de toplumsal hiçbir şey yok. Sözü tüm görünüşleri bireysel ve gelip geçicidir*”⁴⁶. Burada öne çıkan bireyin dili kullanması olayıdır. Yani

⁴³ Bkz., Suat Taşer, **Konuşma Eğitimi**, s.94.

⁴⁴ Aktaran: agy., 92.

⁴⁵ Prof.Dr. Özcan Başkan, **BİLDİRİŞİM İnsan dili ve Ötesi**, s.102.

⁴⁶ Ferdinand de Saussure, **Genel Dilbilim Dersleri-I**, s.40

toplumsal olan dilin birey tarafından işlenişi. **Saussure**, dil ile söz arasındaki farkın; “dil, konuşanların iradesinin dışında, topluluk çapında bir olgudur; oysa söz, insanların söylediklerinin toplamı”⁴⁷ olduğunu dile getirmektedir. Yukarıda da dilin toplumun malı ve yalnızca toplumu oluşturan kişilerin kullandıkları bir kodlar sistemi olduğunu, bireyin ise onu yaratamayacağını ve değiştiremeyeceğini aktarmıştık. Oysa söz, bireyin edilgen bir biçimde belleğine aktardığı dil kodlarını, kendi fizyo-psikolojik ve sosyo-kültürel yapısına göre biçimlendirerek konuşmaya dönüştürme edimi olup, “dil tersine, bir seçme özgürlüğüyle nitelenir”⁴⁸. Konuyla ilgili **Emin Özdemir** de şu değinide bulunmaktadır:

“...söz, sınırlı anlamda, sözcükleri de içeren bireysel dil demek oluyor. Bireyin dili kullanma biçimi, yeteneği anlamına da gelir. Bireyden bireye değişen bir yanı vardır. Çünkü her bireyin söz dağarcığı özdeşik taşımaz. Başka başkadır. Toplumsal dizge olarak dilin, “sırası geldikçe karşılıklı konuşma amacıyla dildaşların kafasında depo edilmiş olan anlamlı anlatım araçlarından meydana gelmiş olduğu için, her birey depo etmiş olduğu bu araçları kendine göre kullanır”. Böyle olunca sözün, yalınlaştırarak söyleyelim, sözcüklerin üzerinde bireyin egemenliği açıkça ortaya çıkar”⁴⁹.

Bu noktada, söz kavramının dile hükmeden oldukça önemli bir yaptırımından bahsetmek gerekir: Dilin evrimi. **Saussure**’ün dediği gibi, dil sözle evrilir ve dilsel alışkanlıkları değiştiren başkalarını duyarak edinilen izlenimlerdir⁵⁰. Dil ne kadar sofistike ve kök salan bir olgu olursa olsun, o da zamanın ‘müdahale edip değiştiren’ evrensel yasasına boyun eğmek zorundadır. Tarihsel bir kalıt, çağlar boyunca oluşmuş bir ürün olan dil, sürekli değişen, kullanıldıkça dönüşen, konuşuldukça ayrımlaşan devingen bir düzen, kırılğan bir düzlem, geçici bir denge durumu, oluşum içinde bir etkinlik biçiminde algılanır⁵¹. Kendini konuşan insanlardan bağımsız olarak gelişir, büyür ve ölür. **W.von Humboldt** da bu yapıyı dilin doğal yasası

⁴⁷ Aktaran: Server Tanilli, **Yaratıcı Aklın Sentezi**, s.76.

⁴⁸ Tahsin Yücel, **Dil Devrimi ve Sonuçları**, Can Yayınları, İstanbul, 2007, s.12

⁴⁹ Emin Özdemir, “**Öz Türkçe**”, Türk Dili Dergisi, Cilt: XXIV, Sayı: 235-240, 1971, s.162.

⁵⁰ Ferdinand de Saussure, **Genel Dilbilim Dersleri-I**, s.40.

⁵¹ Bkz.,Berke Vardar, **Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri**, s.14.

olarak görüp, onun sürekli değişip gelişen bir varlık olduğunu söyler⁵². 19. Yüzyıla egemen olan tarihsel bakış açısı yine dili zaman içindeki değişim, gelişim; bir evrim olarak ele almıştır⁵³. Gerçekten de diller ancak değişerek yaşayabilirler. Onun doğasında devingenlik ve dinamizm vardır. Olmuş bir şey değil, sürekli olan bir şeydir. Ancak onun bu değişim yasası belli etkilerle gerçekleşir. Bunların başında zaman ve koşullar vardır. **Melih Cevdet Anday**'ın dediği gibi “*değişimleri çağın koşulları zorlar*”⁵⁴. Buna tarihsel zorundalık da diyebiliriz.

*“Dil hem tarihsel, evrimsel bir süreç içerir, herhangi bir evrede, daha önceki dönemlerin ürünü olan ve çağlar boyunca sürekli biçimde değişime uğrayan bir kalıt niteliği taşır; hem de evrimsel sürecin her aşamasında, içerdiği öğelerin işlevlerini yerine getirmesini ya da işleyişini sağlayan kendine özgü bir düzen özelliği sunar”*⁵⁵.

Görüldüğü üzere ‘*yaşayan değişir, değişmeyen cansızdır*’ yasası gereği dilin evrimi kaçınılmaz olup, böylece dil hem biçimsel, hem de anlamsal birimlerin başkalaşmasına bürünür; bazı birimler de (sözcük ve dizim gibi) artık kullanılmaz olurken, yeni birimlerin eklenmesi sağlanır. Hatta zamanla bir dilden farklı bir çok dil bile türeyebilir. Örneğin, halk Laticesi’nden Fransızca, İtalyanca, İspanyolca, Portekizce, Rumence’nin türediği gibi.

Bir dil toplumsal ve kültürel yapıyla da koşut olarak değişir. Yani dilin evrimindeki diğer etkenler arasında toplum ve kültür de yer alır. Zaten dil bu iki yapıyla organik bir bütünlük içindedir. Onların değişkenliği dilin evrilmesini gerektirir. **Macit Gökberk** de dilin yalnız başına değişemeyeceğini, onun içinde olduğu kültürün bütününe ayak uydurduğunu vurgular⁵⁶. Dilin kültürle olan bu etkileşimi doğal olarak toplumsal yapıyla da kendini gösterir. Toplum değiştikçe dil bu değişimin hem etkileneni, hem de taşıyıcısı olur. Bir anlamda kültürel ve toplumsal dönüşümün aynasıdır. Kuşkusuz, bu arada dile etki eden toplum ve kültürün alt birimlerinden de söz edebiliriz: Bunlar arasında toplumun

⁵² Bkz., Prof.Dr. Doğan Aksan, **Her Yönüyle Dil (Ana Çizgileriyle Dilbilim)-I**, s.83.

⁵³ Prof.Dr. Zeynel Kiran, Prof.Dr. Ayşe Eziler Kiran, **Dilbilime Giriş**, s.23.

⁵⁴ Melih Cevdet Anday, **Dilimiz Üstüne Konuşmalar**, Türk Dil Kurumu Yay., Ankara, 1975, s.44

⁵⁵ Berke Vardar, **Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri**, s.84.

⁵⁶ Bkz., Macit Gökberk, **Değişen Dünya Değişen Dil**, YKY, İstanbul, 2004, s.74.

coğrafik uzamdaki konum ve koşulu, toplum içinde bir arada yer alan farklı kuşakların durumu ve toplum içindeki kültürel ve ekonomik toplumsal katmanların / sınıfların özerk yapıları dikkat çekmektedir. Toplum bir dilin pratiklerini farklı biçimlerde uygulamaya dönüştüren söz şebekelerinin / gruplarının toplamıdır. Farklı bilgi, algı ve deneyim formlarıyla farklılaşmış dil pratiklerini gerçekleştiren bu şebekeler, dilin evrilmesini kendi dil dağarcıklarına müdahaleleriyle yaparlar. Bu pratikler, evrimi özel olandan genel olana doğru bir basınçla gerçekleştirirler. **David Crystal** konu ile ilgili, “*eski ifade şekilleri bir yandan yavaş yavaş kaybolurken öte yandan yeni kelimelerin, telaffuzların, dilbilgisi kural biçimlerinin, konuşma üsluplarının, bölgesel ve sosyal değişkenlerin artması bu değişimin sonuçlarından biridir. Her dilde eski ve yeni şekiller kaçınılmaz olarak beraber yaşar ve bunlar yaş, cinsiyet, sosyal sınıf ve konuşmacıların mesleği gibi faktörlere bağlı olarak toplum içinde dağılır*”⁵⁷ demektedir. Buna karşın şu noktanın altını çizmekte yarar var. Coğrafik dil pratikleriyle toplumsal katmanların kullandığı dil pratiklerinin değerlendirilmesi bazen birbirine karıştırılmaktadır. Örneğin bir taşra dil pratiği coğrafik bir uzam bağlamında da değerlendirilebilir, toplumsal katmana / sınıfa özgü bir çerçeve içine de alınabilir. “*Kısacası, iki tür değişkenlikten söz edilebilir: Birincisi, yaş, cinsiyet, ekonomik güç, etnik köken ölçütleriyle oluşturulan grupların söz konusu olduğu ‘toplumsal gruplara göre değişkenlik’; ikincisi, duruma göre, aynı biçimde konuşmayan aynı konuşucuların oluşturduğu ‘iletişim durumuna göre değişkenlik’ tir*”⁵⁸.

Yukarıda dili kullanan söz şebekelerinin / gruplarının dilsel evrime ortam hazırlayan aktörleri arasında kuşak olgusunu da sıralamıştık. Dil, coğrafik ve sınıfsal farklı pratiklerini, aynı toplumun bireyleri arasında da gerçekleştirir. Buna kuşakların dil kullanım biçimleri diyebiliriz. **Antoine Meillet** dilin kuşaktan kuşağa olduğu gibi aktarılmadığını belirterek şu örneği verir: “*Büyüklerin dilinde ağır basan eski anlamların küçüklerin dilinde kayboluşunu açıklayabilmek için dilin bu kesintili özelliğini göz önünde bulundurmak gerekir. Örneğin, eski anlamı ‘doymuş’ olan Fransızca saoul, ‘sarhoş’ anlamını böyle almıştır; önce alaylı bir deyiş olarak belirmiş, sonra yeni bir kuşağın dil bilincinde ‘sarhoş’ kavramına bağlanmıştır*”⁵⁹.

⁵⁷ David Crystal, **Dillerin Katli**, s.138.

⁵⁸ Prof.Dr. Zeynel Kıran, Prof.Dr. Ayşe Eziler Kıran, **Dilbilime Giriş**, s.269.

⁵⁹ Aktaran: Berke Vardar, **Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri**, s.88.

Yine dilin evrimini, bir toplumun başka bir toplumla etkileşimi sonucu meydana gelen değişimle de açıklayabiliriz. Bir toplumun başka bir toplumun kültürel kodlarından etkilendiği gibi, dilinden de etkilenmesi doğaldır. Hatta öyle ki, bu diller farklı dil ailelerine ait olsalar da aralarındaki etkileşim kaçınılmazdır. Örneğin Latince ve Yunanca gibi, Hint–Avrupa dilleri arasında görülen alışverişler, Türkçe ile Farsça, Farsça ile Arapça gibi, ayrı ayrı dil ailelerinden gelen dillerde de kendini gösterebilmektedir. Bugün çeşitli dillere ait, elimizde bulunan yazılı ürünlerin en eskilerinde bile başka dilden alınma unsurların varlığı göze çarpmaktadır. Bu konuya sözcüksel etkileşimlerden örnek verecek olursak, coffee ‘kahve’, tobacco ‘tütün’ ve television ‘televizyon’u sıralayabiliriz. “*Diğer taraftan ‘ben, sen, iki, kim, dış, kalp, göz, dil, değil, su’ gibi kelimeler nadiren ödünç*”⁶⁰ alındığını da vurgulamak gerek. Ki bunlar temel gereksinimlere karşılık günlük kullanımda sıkça başvurulan bir dilin temel sözcükleridir.

Diller arasındaki etkileşimler, özellikle değişik toplumların bir arada, iç içe yaşadıkları yerlerde, dillerin çehresini değiştirecek kadar büyük ölçüde olur. Bir arada konuşulan iki dil birbirinden sözcükler ve kurallar aldıkları gibi bu dillerin ses dizgeleri ve anlatım yolları arasında da yakınlaşmalar gerçekleşir.⁶¹ Kuşkusuz bu her dil ve her tarihsel evre için söz konusudur. Dil, zaman içinde başkalaşır demiştik. Bu ses, biçim ve sözdizimine yansıyan doğal bir dönüşümdür. Kodlardaki anlam ve işlev değişimleri zamanla dilin bir evresini öbür evresinden tamamen başkalaştırabilir de. Bizim iki yüzyıl önceki Türkçe’yi anlayamadığımız veya bir Kırgız Türkçesi’ne yabancı oluşumuz gibi, günümüzde bir İngiliz’in **Shakespeare**’in dilini kavrayamaması gibi benzer bir ayrışmadır bu. Dil aynı dildir, ama başkalaşım o kadar keskinleşmiştir ki, neredeyse farklı bir dil ortaya çıkmıştır.

Bir kez daha yineleyecek olursak, diller arasındaki etkileşimde sözcükler başı çekmektedir. Etkilenim alanları çoğunlukla, dinsel yaklaşımlar, siyasal ve ekonomik ilişkiler, yazınsal / sanatsal yapıtlar, bilimsel ve teknolojik buluşlar ve her türlü yabancı yazılı metnin çevirilişi kaynaklıdır. Dilin söz dağarcığını etkileyen ve evrilmesini sağlayan bu etkileşimler, bazı sözdizimi kurallarının aktarılışını bile değiştirebilmektedir. “*Örneğin Türkçenin temelinde olmayan ‘ki’ ilgi adıyla*

⁶⁰ Merritt Ruhlen, **Dilin Kökeni -Ana Dilin Evriminin İzinde**, Çev: İsmail Ulutaş, Hece Yayınları, Ankara, 2006, s.18.

⁶¹ Bkz., Prof.Dr. Doğan Aksan, **Her Yönüyle Dil (Ana Çizgileriyle Dilbilim)-I**, ss.137-139.

kurulmuş tümceler, bize Farsça kanalıyla gelmiştir (sen ki bunun doğru olmadığını biliyorsun..., Bir insan yalan söylemeye alışır..., vakta ki işin yürümediği anlaşıldı... gibi tümceler). Arapça ve Farsça kuralına uygun olarak Türkçede kullanılan tamlamaları da burada belirtebiliriz. Hele resmigeçit gibi, biri Arapça, biri Türkçe iki sözcüğün Farsça kuralına göre yapılmış bir tamlamayla bir araya getirilmesi, ilgi çekicidir”⁶².

Dilin evrilmesindeki bir başka etken de, dilin kendini kullanan bireyler tarafından değiştirilmesidir. Bu, oldukça önemli ve yaygın bir etken olup, özellikle sözcüklerin kullanımındaki ses yapıları ile ilgilidir. Genellikle insanın telaffuzu basitleştirme ya da dil tembelliğinin bir getirisi olarak kendini gösterir. “Bazen açıklık, bazen az emek tasarrufu, bazen de kolay söyleme gibi nedenler sözcüğün zamanla değişmesine neden olur”⁶³.

Genel bir değişimi yaptığımız dilsel değişimde etkin rol oynayan ses yapısını, sınıflandırıcı bir bakış açısıyla, benzeşme, seslem yitimi, kaynaşma ve ses aktarımı gibi dilbilimsel tanıt olarak ele alabiliriz:

Benzeşme, bir sesin çıkış yeri ya da biçimi açısından bir başka sese benzer ya da eş duruma getirilmesi olayıdır. Burada, sesi çıkarmak için yapılması gereken harekette de bir değişme gerçekleşmektedir. Örneğin ‘pantolon’. Sözcüğün son yıllarda, ‘o’ nun kendisinden önce gelen ‘a’yı etkileyerek ‘o’ya dönüştürülmesi sonucunda ‘pantolon’ biçiminde söylenir olması gibi. Yine Penbe-pembe, çarşamba-çarşamba, perşembe-Perşembe, menba-memba, anbar-ambar.

Seslem yitimi, bir sözcük içinde, birbirine eşit ya da benzer seslerden kurulmuş iki seslemden birinin söylenmemesi, yitirilmesidir. ‘Pazar’ ve ‘ertesi’ sözcüklerinden bileşen ‘pazartesi’, benzer seslerden oluşan ‘ar’ ve ‘er’ seslemlerinden birinin yitilmesiyle yazı dilinde de ‘pazartesi’ biçimini almıştır. Eczahane-eczane, postahane-postane gibi değişmelerde de aynı olay görülür.

Kaynaşma, birbirini izleyen, ayrı seslemlere ait iki ünlünün ya bir tek ünlü ya da bir ikizünlü olarak tek seslemde toplanmasıdır. Örneğin ‘cumartesi’ bileşik sözcüğünde art arda gelen ‘a’ ve ‘e’ ünlüleri kaynaşıp ‘a’ya dönüşmüş, ‘cuma’ ve ‘ertesi’ tamlaması, ‘cumartesi’ biçimini almıştır. Sütlaç, sütlü + aş ve güllaç, güllü + aş, niçin, ne + için, neyse, ne + ise gibi.

⁶² agy., s.139.

⁶³ Mustafa Sarıca, **Sözlü Dil Yapısı**, Multilingual, İstanbul, 2005, s.58.

Ses aktarımı olayı, sözcük içinde seslerin, genellikle ünsüzlerin yer değiştirmesi olarak tanımlanabilir. Bir sesi bir başka sestem önce söyleyerek daha kolay bir söyleyişe yönelme, bu seslerin komşu sesler arasında oluşan ve yakın aktarım adı verilen bir türdür. Anadolu ağızlarındaki ekşi-eşki, kibrit-kirbit, memleket-melmeket, köprü-körpü, yüksek-yüskek örneklerindeki gibi⁶⁴.

Sözünü ettiğimiz dilin evrilmesine ait tüm bu neden ve etkenler yaşayan veya yaşamış olan tüm dillerin yazgısıdır. Tarihin hangi zaman aralığında yer alırsa alsın, ne tür bir etkileşim çeşitliliğine sahip olursa olsun, her dil, dinamik ve devingen doğası gereği, olduğu gibi yerinde kalmayıp, büyüklü-küçüklü sürekli bir başkalaşım yaşar, yaşayacaktır. Ancak tüm bunlara karşın, her köklü olgudaki değişimin genelleşmesi gibi, dilsel değişimin yaygınlaşması da zaman ister. Sonuçta dil kendini kullanan bütün bir toplumun ortak malı ve paydasıdır. Değişimin toplum tarafından kabul edilip, uygulanması bazen daha kısa bir zaman aralığıyla sınırlıyken, bazen de çağlar boyu sürebilmektedir. Burada ölçü toplumsal kabullenim ve yaygınlaştırıcı araç ve gereçlerin etkinliğidir.

Öte yandan ‘dil dokunulmazlığı’ veya dile müdahalenin olanaklı olmadığı bir alana da değinide bulunmak gerek. *“Dil değişir, ama bireyler değiştiremez onu. Dilin dokunulmaz olduğu, ama bozulmaz olmadığı da söylenebilir”*⁶⁵ diyor **Saussure**. Toplum-birey ilişkisi ile dil-söz ilişkisindeki ikili yapı, toplum-dil, birey-söz ikili yapısıyla koşuttur. Bireyin özerklik alanı sadece sözdür, onu istediği gibi kullanıp müdahale edebilir, ama toplumsal kodlar sistemi olan dili değiştirebilmesi söz konusu değildir. Dil ancak belli koşullar altında sadece toplumsal kabulle değişebilirken, bireyin toplumla kaynaşmış bu yapıyla ilişkisinde bağımsız kalamaması, dilin birey üzerindeki egemenliğini kanıtlamaktadır. Yani dil, onu kullananların üzerindedir.

Dilin tanıtımının ele alındığı tüm bu değiniler, kuşkusuz merkezi olarak, tiyatrodaki söz varlığının adı olan dramatik dilin tanım, ilke, işlev ve görevleri üzerine yapılan bu çalışmaya hazırlık etmesi bakımından oldukça önemlidir. Çünkü dil kavramı üzerindeki farkındalık, dramatik dilin anlaşılabilirliğinin temel anahtarı, onun yol göstericisidir.

⁶⁴ Bkz., Prof.Dr. Doğan Aksan, **Her Yönüyle Dil (Ana Çizgileriyle Dilbilim)-II**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1977, ss.50-54.

⁶⁵ Ferdinand de Saussure, **Genel Dilbilim Dersleri-I**, s.68.

1. BÖLÜM:

BİLDİRİŞİM ARACI OLARAK DİL ve DRAMATİK DİL

Söz ademde gizli değil, illa adem sözde gizlidir.

*Keykavus bin İskender, **Kabusname** 'den*

1.1. Temel Dil Çeşitleri

Heidegger'in '*dil varlığın evidir*' sözünden hareketle '*dil insanlığın rahmidir*' benzetmesinde bulunmuştuk. **Foucault** da **Blanchot**'nun dediği gibi "*ölmek için yazmak, hatta belki de ölmek için konuşmak kuşkusuz sözün kendisi kadar eski bir görevdir*"⁶⁶ görüşüyle, bir yönüyle insanın varoluş mücadelesinde dilin biricikliğine dikkat çekmektedir. Gerçekten de dil insanın varlığını gerçekleştirdiği; insanın onda yaşayıp onunla yaşadığı, dünyayı ise yine onunla açık kıldığı için bir kodlamalar sitemidir. Herkes kendi dilinin olanakları ölçüsünde dünyayla ilişki kurar. Gerek bilincin köklerine, gerekse bilinçaltının derinliklerine işleyen dil ile dünyayı anlığının egemenliği altına alan insan, varlığını da yine onun oluşuna borçludur. "*İnsan dilde ışıldar*" ve "*varolanlara varlığını kazandıran şey*"⁶⁷ dildir.

Dilin insan ile ilişkisindeki bu iç içelik, birbirine olan böylesine bir koşullanmışlık, dilin insanı biçimlendirdiği gibi insanın da dili çok çeşitli dilsel pratiklere ayrıştırmasına yol açmıştır. Dilsel etkinlik biçimleri veya dil çeşitleri de diyebileceğimiz bu pratikler, temelde insanın dünyayla ve insanın insanla ilişkisinde etkileşim sağlayıp, anlam üretimi gerçekleştiren ve her biri aynı zamanda bir anlatım yöntemi olan dilsel araçlardır. Doğaldır ki dil, yaşayan, canlı bir organizmadır ve doğanın kuralı gereği değişir, evrilip biçimlenir. Hele insanla ilişkiye giren bir olguysa bu, dünyayı anlığının egemenliği altına almak için insanın onu olanakları doğrultusunda değiştirip, yeni yeni biçimlere ayrıştırması kaçınılmazdır. İnsanın dille olan tarihsel serüveni boyunca dili kullanım ve onu evriltme girişimleri zamanla oldukça geniş bir yelpazeye yayılan dil çeşitlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

⁶⁶ Michel Foucault, **Sonsuza Giden Dil**, Çev.: Işık Ergüden, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2006, s.72

⁶⁷ Taylan Altuğ, **Dile Gelen Felsefe**, YKY., İstanbul, 2001, s.8

Bunlar özde, konuşma dili, yazı dili, yazın (edebiyat) dili ve konumuz gereği dramatik dildir.

Bu dil çeşitlerini ele almadan önce, salt dil ve iletişim kavramları ve bunlar arasındaki bağıntı üzerine durmak, buna koşul olarak da tiyatral iletişim kavramına değinmekte yarar var.

Kuşkusuz insanlar birbirleriyle hareket dili, mekanik sesler vs. gibi çok çeşitli iletişim yöntemleri kullanarak da yaşayabilirler, ama dilin olanak zenginliğini kullanıyor olması, insanın dünya ile ilişkisinde yapıcı ve yaratıcı olmasını sağlayan en önemli etkenlerin başında yer almaktadır. Ayrıca dil dışı diğer iletişim yöntemleri kapsayıcı bir iletişim ve anlaşma olanağı sağlayamayacağından, dilin insan için başat gerekliliklerden biri olduğu sonucu da ortaya çıkmaktadır. Öyleyse dil, insanın oluş serüveninin en önemli mihenk taşı, bu önemli ayrıcalığının başat işlev ve görevi ise iletişiktir. Türkçe’de bildirişim olarak da adlandırılan iletişim, bir bilginin, bir niyetin ilkel ya da ergin bir işaret dizgesinden yararlanılarak bir zihinden başka bir zihne ulaştırılması,⁶⁸ karşılıklı iletimde bulunma eylemidir. Bu işlemde bir konuşan / verici / gönderici, bir de dinleyen / alımlayıcı / yorumlayan vardır. Konuşan bir ileti de bulunur. Dinleyici iletinin yöneltildiği alımlayıcı durumundadır. İleti bir aracıyla sağlanır. Konuşan zihindeki düşünceleri, duygu ve kavramları kodlamak zorundadır. Bu araç çoğu zaman bir kodlama dizgesi olarak dil, bazen de başka kodlama sistemleridir⁶⁹. Dinleyici konuşanın dil aracılığıyla aktardığı iletiyi alır, yorumlar ve tekrardan geri aktarımda bulunur. Kısacası bu eylem, önce bir yöne yapılan, sonra da o yönden geriye, yani ters yöne yapılan iki ileti işleminden oluşur⁷⁰. Görüldüğü gibi her iletişim süreci gönderici, ileti ve alımlayıcı arasındaki ilişkiden meydana gelir ve buna üçlü ilişki denir⁷¹. **Berke Vardar**, iletişim ile ilgili üç olasılıkta bulunur:

“1.Eksiksiz bildirişim (koşulların tümünü de ülkesel biçimde yerine geldiği, konuşucuyla dinleyici arasında bir tür özdeşlikten kaynaklanan bildirişim); 2. Sınırlı bildirişim (koşulların tümünün yerine gelmediği, konuşucuyla dinleyici arasında ancak belli

⁶⁸ Bkz., Prof.Dr. Doğan Aksan, **Her Yönüyle Dil (Ana Çizgileriyle Dilbilim)-I**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1977, s.44.

⁶⁹ Bkz., agy., s.45

⁷⁰ Bkz., Prof.Dr. Özcan Başkan, **BİLDİRİŞİM İnsan dili ve Ötesi**, Altın Kitaplar, İst., 1988, s.17.

⁷¹ Bkz., Günay Karaağaç, **Dil Tarih ve İnsan**, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2008, s.15.

oranda ortaklık kurulabilen bildirişim; bunun birçok türü olabilir); 3.Bildirişim olanaksızlığı (koşulların elverişsiz olmasından, konuşucuyla dinleyici arasında herhangi bir ortaklık kurulamamasından kaynaklanan durum)”⁷².

İnsanın her türlü dilsel pratiği eksiksiz iletişmeyi amaçlar. Burada şu nokta önemlidir. Alımlayıcı ile verici arasındaki iletişim ancak ortak bilgilere dayanarak gerçekleşebilir. “Çünkü birini anlamak demek, anlığımızda, bizimle konuşan kimseninkine benzer kavramlar oluşturmak demektir”⁷³. İletilen şeyin alımlayıcının zihninde benzer kodlarla karşılığının olmasını gerektiren bu işlem yaşamın her alanında olduğu gibi tiyatral iletişim için de özenle üzerinde durulması gereken bir durumdur. Tiyatral iletişimde sahne ile seyircidir taraflar. Yaşam gerçeğindeki konuşan kişi ve dinleyen kişi biçimindeki iletişim işlemi geçerli değildir burada. İletin aktarımı sahneden gerçekleştirilirken, tek ölçü ve hedef seyircinin bunu doğru olarak alımlayabilmesidir. Sahne üzerinde oyuncunun, karşısındaki oyuncuya veya oyunculara söylediği söz, gerçekte onlara karşı yapılagelen bir dilsel eylem değildir. Seyirci yokmuş gibi karşılıklı kurulan sahne üzeri iletişimde aslında alımlayıcı özne seyircidir. Verici özne konumunda ise oyun yer almaktadır. Dolayısıyla sahnede oyuncular karşılıklı alış verişte bulunurken, iletişimi gerçekleştiren taraflar olarak değil, sahne-seyirci arasındaki iletişimin araçları olarak dikkat çekerler. Yine yaşam gerçeği ile tiyatral gerçek arasındaki şu ayrımı da vurgulamak gerekir. Yaşam gerçeğinde ileti(ler) tek taraflı değildir. Konuşan dinleyiciye söz söylerken, bu kez dinleyici konuşan olur ve kendi yorumunu aktarır. Oysa tiyatral iletişimde çoğunlukla tek taraflı bir ileti aktarımı söz konusudur. Sahne iletilinin taşıyıcısıdır ve seyirci alımlayandır. Sözü sahne söyler, seyirci alır. Dolayısıyla burada gerçek anlamda bir karşılıklı iletişimden de söz edemeyiz. Kuşkusuz sahne ile seyirci arasındaki iletişimin biçim değiştirdiği, klasik dram veya geleneksel oyun anlayışının dışında farklı oyun teknikleri de vardır. Ama genel olandan bahsedeceksek şayet, sahne-seyirci iletişimi bu düzlem üzerinedir. Sonuçta iletişimin tek taraflı yapıldığı durumlar karşılıklı ileti alışverişinin yapıldığı durumlardan daha risklidir. Çünkü sözü söyleyen / iletide bulunan tarafın tek bir

⁷² Berke Vardar, **Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri**, Türk Dil Kur. Yay., Ankara, 1982, ss.48-49.

⁷³ agy., s.48.

şansı bulunmaktadır. Bir şey söyleyecek ve söylediği şey o anda karşı taraftan doğru bir biçimde alınabilecektir. Bu zordur. Çünkü, ne bir tekrar, ne bir geriye dönüş olasıdır. İşte tiyatro, varolan bu riski en aza indirgeyebilmek için çok çeşitli iletişim yöntemlerine başvurur. Başta da dediğimiz gibi dram sanatı, sözlü dil, beden / hareket dili, dekor, kostüm, aksesuar, ses, müzik ve ışık gibi her uzamın kendine özgü dilini, canlandıracağı iletinin yaratısında buluşturur, sentezler. Bu sentez, alımlayıcının iletişim kanallarına göndermelerde bulunarak, üretilen anlamın / yaşamsal bir kesitin yansıtıcılığını yapar. Tek ölçü sahnenin, seyircinin değişen beklentileri, gelişen veya gerileyen algı düzeyi ve beğeni durumunu yakalayıp, ona göre anlatım tekniklerini geliştirip biçimlendirebilmesidir. Oyucunun bedensel dil kodlamaları, plastik anlatım araç ve olanakları hep seyirciyi yakalama zorundalığının bir getirisidir. Bu yüzden de dram sanatının hemen her evresindeki farklı tür, biçim, akım, teknik, hareket ve biçemlerin varlığı sahne-seyirci ilişkisindeki oyun dilinin seyirciyi yakalayabilme yol ve yöntemlerinin işaretlerini taşır. Tiyatral iletişim yöntemleri arasında alımlayıcı kitlenin algı ve beğeni durumunu yakalama zorundalığını bire bir dikkate alması gereken en önemli unsur ise dramatik dildir. Başka hiçbir dil çeşitidiyle aynileşmeyen, kendine özgü dilsel pratiklere sahip, aynı zamanda sanatsal bir anlatım aracı olan dramatik dil, alımlayıcıyla en sağlıklı ve en güçlü iletişimin yöntemleri üzerine kurulmuştur.

Çalışmamız sözünü ettiğimiz dil çeşitlerinden dramatik dili, yani tiyatronun sözlü örgüsünü oluşturan dilsel etkinliği konu almaktadır. Bununla birlikte hikayeleştirmeye değer bir kırılma anının açılımını ve tanıtımını yapan, insan ve yaşam ikiliğinin paradoksal ilişkisini sergileyen, kurgusal iç dinamiklerin etkileşimini sağlayan ve algı planında da en elverişli kodlama yöntemi olan dramatik dilin, öncelikle ne olmadığına değinerek, diğer dil çeşitleriyle arasındaki fark ve benzer taraflarını irdelemeye çalışacağız.

1.1.1. Konuşma dili

Dil, doğası gereği sesli öğeler dizgesi, her dil ise sesli göstergelerden kurulu veya onlardan katılanan bir kodlar bütünüdür. Kuşkusuz dilsel seslerin çıkarılışı ve algılanışı fizyolojik, iletilişi ise fiziksel süreçler içerir. Ne var ki burada önemli olan, söz konusu süreçler ya da bu süreçlerin ürünü olan sesler değil,

oluşturulan öğelerin bir bireyin bilincinden bir başka bireyin bilincine anlam ya da içerik aktarmasıdır. Sesli öğeler, ilişkin oldukları içeriklerle birlikte anlamlı birimleri ya da göstergeleri oluştururlar. Bununla da anlam aktaran öğelerin gerçekleşmesini sağlayan bir yeteneğin, yani konuşma yetisinin varlığını ortaya koyarlar⁷⁴. **Walter J.Ong**, ses-dil-konuşma ilişkisi üzerine, “*insanların yaşadığı her yerde dil vardır; dilin kullanıldığı her yerde de konuşulduğu ve işitildiği için dilin temelini ses dünyası oluşturur*” der ve şunları ekler: “*Dil o denli sese bağımlıdır ki tarih boyunca konuşulan binlerce, belki on binlerce dilden topu topu 106 tanesi edebiyat üretebilecek derecede yazıya bağlanabilmiş, büyük bir kısmı ise hiç yazılamamıştır. Bugün konuşulan 3000 kadar dilden yalnızca 78 tanesinin edebiyatı bulunmaktadır*”⁷⁵. Dilin, temelde, değişmeyen tek kalıcı özelliğinin sözlü oluşuna vurgu yapılan bu açıklamaya paralel, konuşma dili ile yazı dili ve türevleri arasındaki en belirgin farkın da yine ses olduğu görüşünü dile getirmek gerekir.

Dilin iki temel çeşidi vardır. Bunlar konuşma dili ve yazı dilidir. Diğer tüm dilsel etkinlikler bu iki dilin türevleri konumundadırlar –*kuşkusuz kastedilen, hareket dili, işaret dili gibi kodlar değildir*-. Ses olgusu ise salt konuşma dili ve türevlerine özgü bir unsurdur. İletişimde o kadar önemli bir işleve sahiptir ki, sesin olmadığı bir dilsel etkinlik, ne denli gelişkin olursa olsun, anlamı oluşturan ve anlamı aktaran sesin değerlerini, bütün incelikleriyle kavrayamaz, yansıtamaz. Sesin belirgin özelliği olduğu konuşma dilinde, tonlama, renklendirme, vurgulama, entonasyon, fonetik gibi unsurlar, hiçbir dil uzamında yer almazlar. Örneğin, “*yargı, soru, ünlem ve benzeri yapılar kendi özel söyleniş ezgilerine sahiptirler. Soru ezgisiyle desteklenmeyen bir soru yapısı anlaşılabilirliğinden, anlatımından ve etkisinden çok şey kaybeder*”⁷⁶. Bu, aslında her dilsel etkinliğin sese gereksinim duyduğunun veya sesi olmayan bir dilin kusurlu, eksik kaldığının açık göstergesidir.

Konuşma dilinin en ayrıcalıklı özelliği olan sesli yapı, ‘sesbilim / fonoloji’ adlı bir bilim dalının da konusudur. İnsan dilinin seslerinin nasıl meydana getirildiğini, ne gibi nitelikleri olduğunu, ses dalgalarıyla nasıl aktarılarak dinleyene ulaştırıldığını ve dinleyenin bu sesleri alışını inceleyen sesbilim, iletişimde sesin

⁷⁴ agy., ss.13-14

⁷⁵ Walter J.Ong, **Sözlü ve Yazılı Kültür**, Çev: Sema Postacıoğlu Banon, Metis Yayınları, İstanbul, 1995, s.19.

⁷⁶ Mustafa Sarıca, **Sözlü Dil Yapısı**, Multilingual, İstanbul, 2005, ss.126-127.

nasıl etkili olduğunu, nasıl anlam farkları doğurduğunu, kısacası, ses özelliklerinin anlaşmaya ne denli katkısı olduğunu aydınlatmaya çalışır⁷⁷. Dilbilim içerisinde oldukça etkin bir alan olan sesbilim, başka bilim dalları ve insan sesinin kullanıldığı çok çeşitli sanat alanlarıyla da yakından ilişkilidir. İşte, disiplinler arası ilişkiler çerçevesinde ortaya atılan genel kanı da, yukarıda dile getirdiğimiz, sesin olmadığı her dil pratiğinin iletişim temelinde kusurlu ve eksik kaldığı veya en yetkin dilsel etkinliğin doğasında sesi barındıran konuşma dili ve türevleri olduğu görüşüyle paralellik göstermektedir.

Dramatik dil ise, anlam oluşumu ve aktarımında oldukça önemli bir işleve sahip olan ses olgusunu özenle ve uzmanca kullanan, işlerliliğini oldukça yetkin bir hünlerle sergileyen, bununla da konuşma diliyle ortak bir paydaya sahip olan özel bir dil biçimidir.

Peki, doğasında sesi barındıran konuşma dilinin diğer özellikleri ile yazı dili ve türevleri arasındaki benzer ve farklı yanlar nelerdir?

Konuşma, kişinin çıkardığı ses dalgaları, sedalar ve gürültülerin anlamlı bir bütünlük oluşturması, dinleyenin ise bunu işitmesidir. Konu ile ilgili **Roman Jakobson**, ayrıntılı bir açılım yapmaktadır:

“Konuşmak, bazı dilsel öğelerin seçilmesi ve bunların daha üst düzeyde daha karmaşık dilsel birimler biçiminde birleştirilmesi demektir. Bu, hemen sözcük düzeyinde ortaya çıkar: Konuşucu sözcükleri seçer ve bunları kullandığı dilin sözdizimsel dizgesine uygun olarak tümceler biçiminde, tümceleri de sözceler biçiminde birleştirir. Ama, konuşucu, sözcüklerin seçiminde hiçbir biçimde tümüyle özgür değildir: seçme işlemi (çok ender olarak rastlanılan gerçek anlamdaki yeni sözcükler dışında) gerek konuşucunun, gerekse iletinin yönetildiği dinleyicinin ortak olarak sahip oldukları sözcük dağarcığından yola çıkılarak yapılmalıdır”⁷⁸.

⁷⁷ Bkz., Prof.Dr. Doğan Aksan, **Her Yönüyle Dil (Ana Çizgileriyle Dilbilim)-I**, ss.26-28.

⁷⁸ Aktaran: Prof.Dr. Zeynel Kıran, Prof.Dr. Ayşe Eziler Kıran, **Dilbilime Giriş**, Seçkin Yayınları, Ankara, 2002, s.99.

Tanım gereği konuşma aynı anda etkili iki uyarıma, yani hakkında konuşulan konuya ve kendisiyle konuşulan kişiye karşı tepkidir⁷⁹. Konuşma davranışı ikisine de uyar ve bağlıdır, insan belirli bir tarzda konuşur, çünkü belirli bir kişiye, belli bir konuda söz etmektedir. İkili uyarım ve buna karşı tepki, konuşma hareketinin özünü oluşturur⁸⁰. Konuşmak, kuşkusuz bir bilgi alışverişi, bir etki-tepki, bir iletişimdir. Ama bir yönüyle de edimbilimin de ilgi alanına giren bir eylem türüdür. Buradaki eylem, dram sanatında ve dramatik dilde aranan veya olması gereken bir eylem değildir elbette. Çünkü her konuşma biçimi dram sanatındaki eylem kavramını karşılayamaz. Oradaki eylem, bazı konuşma örneklerinde olduğu gibi dural, gevşek ve ritimsiz değildir. Ancak yine de konuşma genel algıda, *“muhatabının şartlarında, sisteminde, inancında ya da tutum ve davranışında değişiklik yaratmayı hedefleyebilecek türden bir eylem”*⁸¹ olarak değerlendirilir.

John Searle, konu ile ilgili dört tip konuşma eylemi kuramından söz etmektedir.

“Birincisi ‘utterance’ eylem: basit eylemlerdir; ses denemesi yapan sanatçının ses çıkarması gibi. İkincisi ‘propositional’ eylem: Austin’in ‘locution’ dediği eylemdir. Bu, sadece bir beyanda bulunma ve söyleme eylemidir. Birey, özne ve fiil arasında veya nesneye işaret eden bir şey hakkında bilgilenmek ister. Üçüncü eylem ‘illocutionary’ eylem: karşı karşıya bir eylemde bulunan insanların bir niyeti gerçekleştirmelerini düzenler. Burada konuşma eylemi, diğer insanların davranışları üzerindeki sonuç ve etkilerin nasıl düzenleneceğini belirler. Illocution eylemde, konuşmacının birincil ilgisi, dinleyicinin niyetini anlamasıdır. Dördüncü eylem ‘perlocutionary’ eylem: Eylemde konuşmacı sadece dinleyicinin anlamasını değil, anlamadan dolayı eylemde bulunmasını bekler. Eğer ‘ben susadım’ dersem, karşımdakinin anlaması niyetiyle eylemde bulunursam, ‘illocutionary’ bir eylemde bulunuyorum demektir.

⁷⁹ Bkz., Jacob Robert Kantor, **An Objective Psychology of Grammar**, Principia Pres, Bloomington Ind., 1952, s.73.

⁸⁰ Bkz., Walter Porzig, **Dil Denen Mucize-I**, Çev:Prof.Dr. Vural Ülkü, Kültür ve Turizm Bak.Yay., Ankara, 1985, s.70.

⁸¹ Mustafa Sarıca, **Sözlü Dil Yapısı**, s.70.

Eğer bana bir bardak su getirmesini umut ederek eylemde bulunuyorsam, benim eylemim “perlocutionary” bir eylemdir”⁸².

Searle'nin belirlediği bu dört konuşma eylem kuramının dramatik dildeki yeri sadece son iki tip ile sınırlıdır. Bunlar, *'illocutionary'* eylem, yani bir niyetin gerçekleşmesini amaçlayan konuşma tipi ile *'perlocutionary'* denilen, karşı taraftan direkt eylemde bulunulmasını isteyen konuşma tipi. Diğer iki konuşma tipi, dramın kendine özgü eylem türünü karşılayamamasından ötürü, dramatik dil ile uyuşmamaktadır. Bazı istisna örnekler olsa dahi, bunlar dramatik yapıyı etkileyebilecek veya onu biçimlendirebilecek bir yapıda değil, 'renklendirici' bir özellik olarak oyunlarda yer alırlar. .

Burada bir ayraçla, 'konuşmak' ile 'söylemek' kavramları arasındaki farka da kısaca göz atmak gerek. Söylemek, kişinin bireysel sözel davranışıdır. Dinleyicinin tepkisine bağımlı değildir. Konuşmak ise söyleyenle dinleyen arasında oluşan ortaklaşa bir eylemdir; etki ve tepki süreçlerini içerir. Böylece meydana gelen etkileşimden yola çıkarak, konuşma eyleminin diyalektiğini şu biçimde şematize edebiliriz: Etki (söyleme / sav) – Tepki (dinleme / karşı sav) – Etkileşim (bireşim)⁸³. Bu üçlü mekanizma, aslında birçok dil pratiği için de geçerlidir. Özellikle dramatik dil, şematize edilen bu diyalektik işleyiş üzerine yapılandırılır ve dilin tüm özellikleri bunun ortaya çıkmasına hizmet eder.

Dil çeşitleri içinde temel dil olarak bilinen konuşma dilinin diğer ayırt edici özellikleri arasında, onun oldukça ekonomik, etkili ve kestirmeden aktarışı, böylelikle az emekle çok iş üretme / üstlenme gücü vardır. Çoğu zaman dilbilgisi kuralları dışına çıkarak, yoğun ve vurgulu bir anlam üretimi / eylemi gerçekleştirir. Uzun tümceler değil, aksine kısa ama etkili tümcelere başvurur. Bundan ötürü konuşma dili, dilbilimde 'etkili dil', 'heyecan dili' gibi adlarla da karşılık bulur. Konuşma dilinin güçlü anlatım özelliğine sahip olması, genelde üç nedenle açıklanır: 1- Rahat söylenebilmesi. 2- Sözlü ifadenin anlatılmak istenen hedef düzeyine daha çabuk ve etkili bir biçimde ulaşabilmesi. 3- Anlatımın, gövdesel bir takım hareketli

⁸² John Searle, **What is a Speech Act?**, Language and Social Context, by. Pier Paola Giglioli, Penguin books, USA, ss.136-154 (Aktaran: Edibe Sözen, **Söylem - Belirsizlik, Mübadele, Bilgi / Güç ve Reflektivite**, Paradigma Yayınları, İstanbul, 1999, s.30)

⁸³ Bkz., Suat Taşer, **Konuşma Eğitimi**, Papirüs Yayınları, Ankara, 1995, s.103.

işaretler sistemiyle (jest-mimik) belirli oranlarla pekiştirilmesi⁸⁴. Konuşma dilinin etkin ve pratik kullanımına birkaç örnek:

- Bence, başına gelen bu sıkıntıları fazla düşünüp kendini üzmemelisin.
- *Boşver, salla gitsin!*
- İçine düştüğüm bu durum bütün dayanma gücümü tüketti.
- *Bu durum bitirdi beni.*
- Onun böyle bir işe kalkışabileceğine ihtimal vermezdim.
- *Ah, ah! Nerden bileyim böyle yapacağını!*

Konuşma dilinin önemli özelliklerinden biri olan anlatımın, bedensel bir takım hareketli işaretlerle pekiştirilmesi durumuna özellikle değinmek gerekir. Gerçekten de konuşma dilinde, neredeyse “*tüm beden sözcüğün derinliklerindeki anlama, fiziksel bir dürtüymüş gibi karşılık verir*”⁸⁵ ve anlatım daha kuşatıcı bir aktarıma dönüşür. Konuşma dilinin bedensel hareket dilini kullanması bazen dürtüsel bir dışavurum olarak değerlendirilse de, çoğu zaman konuşma dilinin yetersiz kaldığı durumlarda insanın hareket diline başvurduğu kanısı yaygındır. Konuşma dili, özellikle duygu ve coşkuları yansıtmada bazen yetersiz kalır. Bu nedenle, insan özellikle duygusal konuşmalarda jestlere, mimiklere; el, kol ve yüz hareketlerine daha sıklıkla başvurur. Bedensel anlatım kuşkusuz, bireysel ve toplumsal boyutu olan; kişinin içinde yaşadığı çevrenin, konumunun, kültürel sınıfın ve kişinin özeliyle yakından ilişkilidir. Örneğin dilbilimciler, gelişmiş dillerin hareket dilinden daha az ve daha ekonomik biçimde yararlanmasını, o dilin değil, o kültürün özelliği saymaktadırlar. Yani, bir insanın kültür düzeyi ne kadar yüksekse hareketli dile başvurma olasılığı da o kadar düşüktür. Hepsi de gelişmiş bir dil olmasına karşın, İtalyanca, İspanyolca ve Arapça konuşanlar çoğunlukla hareket dilini sıklıkla kullanırlar⁸⁶. Bu arada konuşma dilinin lokal oluşuna karşın, bedensel dilin evrensel oluşu da oldukça önemlidir. Bir anlamda konuşulan şey, evrensel algıda ortak

⁸⁴ Prof.Dr. Murat Tuncay ile söyleşi, 14 Kasım 2006 (Çalışma içinde yer yer başvurulan bu söyleşiler, Prof.Dr Tuncay ile tiyatrodaki ‘dil ve diyalog’ üzerine yapılan sohbetlere dayandırılmaktadır. Aktarımlar Prof.Dr. Tuncay’ın izni ve onayıyla gerçekleştirilmiştir.)

⁸⁵ Marvin Rosenberg, “The Languages of Drama”, **Educational Theatre Journal**, American Educational Theatre Association, March 1963, vol. XV, No:1, s.1.

⁸⁶ Prof.Dr. Murat Tuncay ile söyleşi, 19 Aralık 2006

gösterge ve hareket dizgeleriyle desteklenerek anlatıma boyut kazandırmakta, bununla da belli anlam bileşenleriyle belli bir anlam bütünlüğü sağlanmış olmaktadır.

Yine özellikler arasında, konuşma dilinde yer alan genel üç söyleyiş biçimine de değinide bulunmak gerekir. Bunlar ince (kibar), orta (normal) ve kalın (kaba) söyleyiş biçimleridir. Herkesin ve her sosyal grubun kendine özgü bir söyleyiş / konuşma biçimi vardır ve bunlar genel olarak bu üç kalıpta toplanır. Örneğin eğitim düzeyi yüksek olan bir kişi normalin üzerinde bir sözcük dağarcığı ve sözdizimine sahiptir ve dolayısıyla kendi sınıfına özgü söyleyiş ve hareket dilini sergileyecektir. Bu kişiden nasıl kaba konuşmasını bekleyemezsek, bir kabadayının da kibar bir söyleyiş biçimine sahip olduğunu öne süremeyiz. Öyle ki, *“bir adamın konuşmasından, onun hakkında ne varsa çıkarılabilir. Ne söyledikleri bir tarafa, ne zaman duracağını bilmesinden, ne zaman başlayacağını bilmemesinden, kekelemesinden, konuşurken insanların cevap vermesi için müsaade etmeyişinden de nasıl birisi olduğu çıkarılabilir”*⁸⁷. Konuyla ilgili söyleyiş biçimlerine şu örnekleri verebiliriz:

Kibar:

- Rica etsem, şunu kaldırmama yardım edebilir misiniz?
- Tabii, neden olmasın.

Normal:

- Yardım et de, şunu kaldıralım.
- Olur.

Kaba:

- Hey, şunun ucundan tutsana.
- Git ulan işine!

Örneklemede de görüldüğü üzere, bu söyleyiş biçimlerini kullanan kişi, kendi öznel yapısını, ama daha çok sosyal sınıfının dışavurumunu yapar. Dramatik tasarımda dil ve diyalogdaki ritmin zenginliği ile birlikte renkli ve çeşitli kişilik özelliklerinin yansıtılmasına hizmet eden bu dilsel yapı, özellikle söz ve durum komiği yaratımında sıklıkla kullanılırken, komedi türü başat dil unsuru olarak, örneğin kibar söylem ile kaba söylemi bir arada sergileyip, meydana gelen

⁸⁷ Eric Bentley, **The Life of the Drama**, Atheneum, New York, 1979, s.71.

karşıtlıktan komiği ortaya çıkarabilmektedir. Geleneksel Türk Tiyatrosundan Hacivat ile Karagöz'ün diyalogları bu söyleyiş kalıplarına en uygun örneklerdendir. Yine *Arzu Tramvayı* adlı oyundaki Blanche ve Stanley ile **Edward Albee**'nin *Hayvanat Bahçesi Masalı*'ndaki Peter ve Jerry'nin konuşma örgüleri de benzer söyleyiş kalıplarına örnek verilebilir.

Sözünü ettiğimiz üç söyleyiş kalıbının yanı sıra konuşma dilinin özellikleri içerisinde, zihin dili ve duygu dili gibi iki farklı dil pratiği de vardır. Ele aldığımız kibar, normal ve kaba söyleyiş biçimleri ile birlikte zihin dili ve duygu dili de dramın sıklıkla kullandığı ve dramatik dili oldukça işlevsel ve zengin kılan dilsel etkinlikler arasındadır. Bu iki dil modeli yaşam gerçeğinde olduğu gibi dramatik tasarımda da kişinin özellikleri ile karşısındaki kişiyle arasındaki bağıntıyı dışavuran bir yapıya sahiptir.

'Eğitilmiş' veya 'entelektüel' dil de diyebileceğimiz zihin dili, nesnel düşünce ve mantıklı ifadelerin dilidir. Nesnelleşme sürecine yükselebilmüş bir düşünce yapısının yansıtılış biçimi de olan bu dil, sonradan edinilmiş nesnel kanılar ve rasyonel ifadeleri barındırıyor olmakla birlikte, yapmacık bir doğaya sahiptir. Bilim, bürokrasi, gazete gibi diller bu sınıfa aittir.

Duygu dili ise kişisel öznel yapımızla; kanılarımız, sanılarımızla, duygularımız, fantezilerimiz, düşlerimizle ilgili tasavvurlarımızın ifade edildiği bir dil biçimidir. Bir yönüyle nesnel düşünce düzeyinin yeterli düzeyde gelişmediği kişilerin kullandığı bir dildir.

Zihin dilinin kuru ve renksiz olmasına karşın, duygu dili oldukça canlıdır. Doğal yapısıyla renk ve derinlik barındırır. Duygu dilinde yanlış her zaman yapılır. Çok sayıda nida kullanan bu dilinin diğer özelliği kısa ve ekonomik olmasıdır, zihin dili uzun cümlelere başvurur. Özellikle pekiştirici cümleler önemlidir. Ancak zihin dili asla kitabi bir dil ile karıştırılmamalıdır. O, konuşma dilidir ve belirleyici özelliklerinden biri de nezaket içermesidir. Zihin dilinde kullanılan genel kalıplara örnek verecek olursak; 'Lütfen, özür dilerim, arzu ederseniz, afedersiniz, mümkünse, müsaadenizle, buyurduğunuz gibi, izninizle, rica ederim, lütfedersiniz, dilerseniz, istirahat ederim, müsterih olunuz, zat-ı aliniz, arz ederim' gibidir⁸⁸.

Şu diyalog duygu ve zihin dili kullanımlarına örnek olarak verilebilir:

⁸⁸ Prof.Dr. Murat Tuncay ile söyleşi, 28 Kasım 2006

DOKTOR: Beyefendi, lütfen dediklerime harfiyen uyunuz. Yoksa hastalığınız iyice ilerleyecek ve maalesef daha çok acı çekeceksiniz. Sizden ricam...

HASTA: Doktor, doktor! Laf ebeliği yapma da, neyim var onu söyle. Gidici miyim, kalıcı mıyım, ha?

Sahnede güçlü bir dramatik sürtünmeye yol açan ve canlı bir ritmik seyir sergileyen böylesi karşıtlıklar dram sanatının sıklıkla kullandığı tiyatral söylem modelleri arasındadır. Tiyatral anlatımda yer alan karşıtların diyalektiği özellikle zihin ve duygu dili ikiliğiyle oldukça elverişli bir anlatım malzemesine sahip olurken, türler arasında yine komedyanın bu dilleri sıklıkla kullandığına tanık olabiliriz. Örneğin Geleneksel Türk Tiyatrosu güldürü ağırlıklı ilerler ve güldürü, sıklıkla zihin ve duygu dili karşıtlığı ile sağlanır. Kavuklu-Pişekâr, Karagöz-Hacivat, Efendi-İbiş gibi kişilerinin yapısında zihin ve duygu dili kalıplarını ve bunların kontrastını rahatlıkla görebilmekteyiz.

Bunlarla birlikte, pratik dil ve kuramsal dil olarak adlandırılan iki dil çeşidinden de söz etmek gerekir. Pratik dil, kişinin, kurallara dikkat etmeksizin, isteğini anlatmaya yetecek kadar gramerle, o andaki duruma uydurulmuş bir ifade biçimidir. Kuramsal dil ise daha pürüzsüz ve gramere uygun bir dildir. Burada da dramatik kurgunun getirdiği bir karşıtlık söz konusu olmakla birlikte, tiyatral anlatım genellikle pratik dili kullanır. Çünkü pratik dilin aynı zamanda çok zengin ifade biçimini içerdiği bir kural dışılığı vardır. Örneğin ağız, argo, jargon, patua, kakafoni gibi özel ifade biçimleri pratik dil içine girmektedir. Bu dil çeşitlerinin çoğu dramatik dilin kullandığı ifade biçimleri olup, gerek kişileştirme kurgusu ve dramatik yapının eklemleri denecek kadar güçlü bir işlevi üstlenirler, gerekse sadece kurgunun dokusunu renklendirip çeşitlendirmeye hizmet edecek biçimde kullanılırlar.

Kısaca bunları ele alalım:

Kültür yönünden az gelişmiş olan bir bölgede dilin aldığı yerel ve bozuk biçime patua denirken, anadili gibi düzgün konuşulan, telaffuz ve diksiyon sorunu olmayan dile ortofoni, dilin, yeni konuşmaya başlayan bir çocuk veya yabancı bir dilin konuşulması gibi, bozuk olarak kullanılmasına ise kakafoni denir.

Konuşma dilinin yapısal özelliklerinden bahsederken, onun kendi içindeki bölünmüşlüğüne verebileceğimiz örneklerin başında lehçe, şive ve ağız gelir. **Saussure**, dildeki bu yapıyı ‘ayrılıkçı güç’, ‘birleştirici güç’ kavramlarından yola

çıkarak ele almaktadır. Bu iki kavram aslında, dilsel topluluğun kendi içindeki iletişim merkezli ilişkisini ortaya koyar. Bir dilsel toplulukta ilişki ve etkileşim oranı ne denli yüksekse, o dilin kendi içindeki bölünmüşlüğü de o denli az olur. Yani lehçe, şive, ağız gibi dilsel ve söyleyiş farklarının sayısı, o toplum içindeki iletişimin, alış verişin bir yönüyle göstergesidir. Hatta bu sayı, o toplumun uygarlık ölçüsüyle de doğrudan orantılıdır. **Saussure** birleştirici güç kavramından söz ederken insanlar arası etkileşim sonucu bir dilin ortak özelliklerinin kullanılmasını, ayrılıkçı güç ile de toplum içinde belli oranda dilsel bölünmeye uğramış, sadece belli bir grup veya belli bölge halkının kullandığı dilsel biçime dikkat çekmektedir. *“Dar bir dilsel topluluk, kendi içinde gelişmiş geleneklere ayrılıkçı eğilimiyle bağlı kalır”*⁸⁹ diyen **Saussure**, *“bir yeniliği birleştirici güç ne denli desteklerse bu yeniliğin alanı da o denli genişler; ayrılıkçı gücün etkisi ise, dilsel bir olgunun, yayıldığı alanda kalmasını sağlamak, bunun için de dıştan gelen olguların onun yerini almasını engellemek biçiminde”*⁹⁰ kendini gösterdiğini dile getirir. Buradan şu sonuç çıkmaktadır: İki ağızda veya şivede veya lehçede bulunan her ortak dilsel birim birleştirici gücün, yalnız bir kesime ait özellik ise ayrılıkçı gücün ürünüdür.

Ayrılıkçı güç bağlamında, bir dil içindeki en keskin ve kopuk dilsel ayrışmayı lehçe olarak adlandırabiliriz. **Saussure** ayrışmaya giden süreci ve lehçe kavramına şöyle bakar:

“Kendi başına kaldı mı dil, hiç biri öbürlerinin alanına taşımayan lehçelere bölünür, bunun sonucunda da sınırsız bir ufalanmaya uğrar. Ama uygarlık geliştikçe ilişkileri de çoğalttığından, bir türlü örtülü anlaşma uyarınca lehçelerden biri seçilerek ulusu tümüyle ilgilendiren her şeyin aracı durumuna getirilir. Bu seçime yön veren nedenler çeşitlilik gösterir: Kimi durumlarda, uygarlığın en ileri düzeyde bulunduğu bölgenin lehçesi yeğ tutulur, kimi durumlarda siyasal egemenliği elinde bulunduran, özeysel erkin yer aldığı ilin lehçesi seçilir; kimi durumlarda da bir saray, dilini ulusa benimsetir. Ayrıcalıklı lehçe bir kez resmi ve ortak dil düzeyine yükseldi mi, çok seyrek olarak eskisi gibi kalır.

⁸⁹ Ferdinand de Saussure, **Genel Dilbilim Dersleri-I**, Çev: Berke Vardar, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1976, s.73.

⁹⁰ agy., s.75.

Başka bölgelerin lehçesel öğeleri karışır ona. Ayrıcalıklı lehçe gitgide karma bir görünüm alır, ama başlangıçtaki özelliklerini de tümüyle yitirmez”⁹¹.

Lehçenin oluşmasına dönük Düşünür’ün ortaya attığı bu görüşlere paralel genel tanımı, “*bir dilin tarihsel, toplumsal, kültürel nedenlerle zaman ya da uzamda söyleyiş, dilbilgisi ve sözcük bakımından farklılıklar göstermesi*”⁹² biçiminde yapabiliriz. **Berke Vardar** ve **Doğan Aksan** da, bir dilin değişik ülkelerde ve bölgelerde, yine aynı dilbirliğinden kimselerce konuşulan değişik biçimi olarak benzer bir tanımda bulunur⁹³. Bir dilin yayılma alanının farklı bölgelerde aldığı özel biçim olan lehçe, tüm farklı özelliklerine karşın aynı dil içinde anlaşılabilirlik sınırını aşmaz. Lehçeye örnek olarak, Özbek lehçesi ile Azeri lehçesini gösterebiliriz.

Şive ise konuşulan dildeki ses farklılıklarıdır. Konuşma tarzı da denebilir. Bölge kültürünü ve yöresel özellikleri taşıyan şive, dilbilgisi kurallarına bağlı olmayıp, eski dil yapılarından komşu dillerin söyleniş tarzlarını da içinde barındırır. Örneğin G.Antep ve Ş.Urfa’daki söyleyiş tarzı Arapçanın etkisiyle gırtlaktan çıkarılan bir yapıdadır. “*Türkçenin belli başlı şiveleri Orta Anadolu, Ege, Trakya, Karadeniz, Rumeli, Doğu, Güneydoğu ağızlarındadır*”⁹⁴.

Dilsel ayrışmalar arasında ağız (diyalekt)* da vardır. Bir toplumda geçerli olan ortak dil içinde, çeşitli bölgesel ve yerel etkilerle konuşma dilinde görülen söyleyiş farklarına ağız denir. Bir dil alanı içinde görülen konuşma biçimlerini, söyleyiş türlerini, kimi durumlarda da toplumsal özellikleri yansıtan dilsel kullanımlar olarak da tanımlanabilir⁹⁵. Örneğin Karadeniz ağızında (g) sesinin (c) gibi çıkarıldığı görülür: ‘Celdum, cittum2. Aynı ağızda, ekteki düz seslinin (ı), yuvarlak sesli (u) olması da bir ağız özelliğidir⁹⁶. Ayrıca ağız, kendi içinde ‘yerel ağız’ veya

⁹¹ agy., ss.63-64.

⁹² Prof.Dr. Zeynel Kıran, Prof.Dr. Ayşe Eziler Kıran, **Dilbilime Giriş**, s.268.

⁹³ Bkz., Berke Vardar, **Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü**, Multilinguak Yayınları, İstanbul, 2002, s.142; bkz., Prof.Dr. Doğan Aksan, **Her Yönüyle Dil (Ana Çizgileriyle Dilbilim)-I**, s.141.

⁹⁴ <http://tr.wikipedia.org/wiki/%C5%9Eive>

* Şive ve ağız çoğu zaman bir birine karıştırılmakta, hatta yaygın olarak eş anlamda kullanılmaktadırlar. (Bkz., **Özleştirme Kılavuzu**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1978, s.82.) Bununla birlikte bazı dilbilimciler de lehçe ile ağız’ı eşanlamlı kabul etmektedirler. (Bkz., Yusuf Çotuksöken, **Dil ve Edebiyat Terimleri Sözlüğü**, Cem Yayınları, İstanbul, 1992, s.176; bkz., Bkz., Berke Vardar, **Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü**, s.142).

⁹⁵ Bkz., Prof.Dr. Zeynel Kıran, Prof.Dr. Ayşe Eziler Kıran, **Dilbilime Giriş**, s.268.

⁹⁶ Bkz., <http://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?p=785799>.

‘taşra ağzı’ olarak bilinen bir ayrışmaya da gider. Ortak dil ya da lehçeyi konuşanlara oranla, genel olarak, daha sınırlı bir alanda bulunan ve çoğu kez kırsal kesimde yer alan az sayıda kişinin kullandığı yerel ağızdır ve Anadolu’da bir çok köy aynı bölgenin lehçesini konuşurken, her köyün de kendi ait bir ‘taşra ağzı’ vardır⁹⁷.

Konuşma dilinin bu ayrışım noktalarına karşın birleştirici güç sınıfına ait olan ‘ortak dil’ olgusu da vardır. Bir ülkede konuşulan lehçe ya da ağızlar içinden yaygın ve egemen olan dil biçimine verilen ad olan ortak dil, genellikle yönetim, siyasal ve kültür merkezlerinin lehçe ya da ağızları üzerine kurulmuştur. Türkiye’de ortak dil İstanbul ağzı olarak kullanılırken, Fransa, İngiltere ve İspanya’da ortak dil, başkentler çevresinde gelişmiştir. İtalya’da ise Toskana edebiyatının yüksek değeri yüzünden Floransa lehçesi ortak dildir. Ayrıca eski Yunan’da konuşulan Attike, Arkadya, Dor gibi değişik lehçeler içinden Attike lehçesi, bu yarımada’nın kültür ve siyaset bakımından merkez oluşu dolayısıyla sivrilmiş, bütün ülkeye yayılan ortak bir dili oluşturmuştur. Yine, Latince, Roma’nın da içinde bulunduğu Latium eyaletinin lehçesinin ortak dilidir⁹⁸.

Kısa değinilerle üzerinde durduğumuz lehçe, şive, ağız gibi söyleyiş farklılıkları dramatik yapı içerisinde zaman zaman kullanılmış, Türk Tiyatrosunda özellikle **Cahit Atay**’ın oyunları bu dilsel çeşitliliğe zengin bir biçimde yer vermiştir. Kişileştirme kurgusunda rol kişinin sosyal sınıfını dışa vurmaya hizmet eden, ayrıca ortak dil ile birlikte kullanılarak ritimsel bir zenginliğe yol açan bu dilsel birimler, yer yer yöresel idiomlarla da beslenip canlı ve etkin bir algısallık yaratmaktadırlar. Ancak burada dikkat edilmesi gereken nokta, anlatımın sadece belli bir bölgenin algısına hitap eden ifade biçimlerinden sakınılması gerekliliğidir. Örneğin, “*sığıra katıyoh, danayınan geliyon*”⁹⁹ idyomu ve bunun söyleyiş biçimi Kayseri, Pınarbaşı yöresindeki insanlar tarafından anlaşılabilirken, başka bir alımlayıcı kitle, bunun algısında kopukluk yaşayabilir. Ki, tiyatronun hedef kitlesi, salt bir bölge değil, her biri farklı özelliklere sahip seyirci profildir.

Bunlarla birlikte, belli bir grubun dışında, anlaşılmamak amacıyla veya anlaşılmayacak biçimde düzenlenmiş, yapay dil olarak adlandırılan çeşitli dil

⁹⁷ Bkz., Prof.Dr. Zeynel Kıran, Prof.Dr. Ayşe Eziler Kıran, **Dilbilime Giriş**, s.268.

⁹⁸ Bkz., Prof.Dr. Doğan Aksan, **Her Yönüyle Dil (Ana Çizgileriyle Dilbilim)-I**, ss.83-84.

⁹⁹ **Bölge Ağızlarında Atasözleri ve Deyimler I-II**, Türk Dil Kurumu Yay., Ankara, 2004, s.382.

pratikleri de vardır. Bunlar arasında en dikkat çeken ve dramatik dil içinde de fazlasıyla kullanılan, argo kavramıdır. Geniş bir kullanım alanı olan argo, bir toplumda kullanılan ortak dilden farklı, ama aynı zamanda ondan türeme olan, belli çevrelerce kullanılıp, herkesçe anlaşılmayan ve eğretilmelerin yoğunlukta olduğu, kendine özgü sözcük ve deyimlerden oluşan özel dildir. Bu özel dilin kullanım sıklığı eğitim ve kültür düzeyi düşük olan kesimlerde daha fazla iken, eğitilmiş ve kültürlü sosyal gruplarda daha azdır¹⁰⁰. Bir yönüyle sosyal bir sınıfın veya öbeğin farklı bir anlaşma yöntemi olarak da kabul edeceğimiz argo, oldukça zengin, nükteli ve yer yer estetik bir haz barındıran ifade kalıplarına sahiptir. Bu özel dilin söz varlığı, kullanılagelen dilin sözcüklerine özel anlamlar vermek, kimi sözcüklerde bilinçli değişiklikler yapmak, aynı dilin lehçelerinden, yabancı kökenli ve eskimiş öğelerden ve toplum içinde popüler olan kavram ve söz gruplarından yararlanmak yoluyla meydana getirilir. Buna karşın özellikle eylem çekimindeki küçük ayrımlar dışında, argonun dilbilgisi yönünden ortak dilden ayrıldığı söylenemez. Argonun en önemli özelliklerinden biri, kalıcı olmayıp değişmesi veya kendini sürekli olarak yenilemesidir¹⁰¹. Diğer bir özelliği ise gizliliğidir. Bunun sebebi suçlar ve sırlar, müstehcenlik ve kapalıdır¹⁰².

Türk argosunun belli başlı oluşum alanları 6 öbekte 18 argo biçiminde sınıflandırılabilir:

1. Öbek: a- Hırsız, dolandırıcı, yankesici argosu, b-Uyuşturucu argosu, c- Kumar argosu, ç- Kabadayı argosu, d- Dilenci argosu.

2. Öbek: a- Hapishane ve tutukevi argosu, b- Yatılı okul ya da okul argosu, c- Kışla argosu, ç- Denizcilik argosu.

3. Öbek: a- Etnik azınlıklar argosu, b- Göçmen argosu.

4. Öbek: a- Cinsel argo, b- Eşcinsel argo, c- Fuhuş argosu.

5. Öbek: a- Esnaf argosu, b- Şoför argosu, c- Eğlence yerleri argosu.

6. Öbek: a- Spor argosu¹⁰³.

Argonun dramatik dil içinde kullanımı oldukça yaygın olmakla birlikte, alımlayıcı tarafından anlaşılma riski de söz konusudur. Özellikle fazla kapalı olan

¹⁰⁰ Bkz., Prof.Dr. Zeynel Kıran, Prof.Dr. Ayşe Eziler Kıran, **Dilbilime Giriş**, s.269.

¹⁰¹ Bkz., Prof.Dr. Doğan Aksan, **Her Yönüyle Dil (Ana Çizgileriyle Dilbilim)-I**, ss.89-90.

¹⁰² Bkz., [http://tr.wikipedia.org/wiki/Argo_\(edebiyat_terimi\)](http://tr.wikipedia.org/wiki/Argo_(edebiyat_terimi)).

¹⁰³ Bkz., Hulki Aktunç, **Büyük Argo Sözlüğü**, YKY, İstanbul, 2002, ss.225-228)

veya sadece dar bir kesim tarafından anlamı bilinen argo ifadeler, dramatik yapıdaki algısal bütünlüğü kırabilme olasılığı taşımaktadırlar. Bunun için kullanılan argo ifade konuşma örgüsü içerisinde mutlaka açıklanmaya gereksinim duyar. Örneğin bir rol kişisi argo bir ifade kullandığında diğer oyuncu araya girerek, sanki anlamamış gibi o ifadeyi açmasını isteyebilir. Böylece yapılacak olan açıklamayla alımlayıcı bilgi sahibi olur.

ŞOFÖR – Kaptırma lan şu ördeği, al içeri de gazlayalım.

MUAVİN – Olur ustam. Buyur bey ağabeycim, yerimiz var, hemen kalkıyoruz.

YOLCU – Göztepe değil mi?

Bu örnekte görüldüğü gibi kapalı bir argo kullanımı bulunmamaktadır. Daha doğrusu durumdan kaynaklanan bir anlaşılabilirlik vardır. Şoför'ün kullandığı 'ördek' ifadesi, hem o anda, hem de bir adım sonrasındaki gelişimde net olarak 'yolcu'nun kastedildiğini çağrıştırmaktadır. Ancak, '1.ADAM – Bas git lan bal kabağı, bamy tarlasına iki seksen uzatacağım şimdi ha!' repliğinde kullanılan 'bal kabağı' ve 'bamy tarlası' argolarıyla karşıdaki kişiye, kişilik özellikleri yüklediği açıktır, ancak bunların ne oldukları belli değildir; hem kapalı, hem de durumdan kaynaklanan net bir anlaşılabilirlik yoktur. '2.ADAM – İnanın dediklerinizden bir şey anlamıyorum beyefendi, rica ediyorum verin paramı gideyim.' Diğer oyuncunun verdiği bu karşılık, 1.Adam'dan sözünü alımlayıcının anlayabileceği biçimde açmasını istemektedir. 1. Adam da, 'bal kabağı'ndan beyinsiz, 'bamy tarlası'ndan ise mezarlığı kastettiğini şu replikle açığa vurur. '1.ADAM – Ulan bal kabağı kafalı, beyinsiz! Bak son kez diyorum ki, şimdi buradan gitmezsen, ben zorla göndereceğim seni. Bamy tarlasına, mezarlığa! İki seksen yengen. Anladın mı?... Öldürürüm ulan seni!' Bu yanıtla, hem durum, hem de kullanılan argo ifadesi belirgin olarak alımlayıcıya yansıtılmış olmaktadır.

Argonun dram sanatındaki kullanım yaygınlığına karşın, yine özel dil kapsamında olan jargon dramatik dil ile fazla uyuşmayan bir karakteristiğe sahiptir. Aslında jargon da bir yönüyle argodur. Ancak daha dar ve marjinal bir grup tarafından kullanılması onu argodan ayırır. Jargon çoğunlukla başkalarınca anlaşılmasında için sözcüklerin bozulmuş biçimlerinden oluşan veya belli meslek gruplarının kullandığı mesleki sözcüklerden meydana gelen özel dildir. "Bu tür dilde

doğal dildeki sözcüklerin anlamı, biçimi ve kullanım yeri değişmiş olabilir. Yine sözdizimsel bozukluklar da jargonun kendi yapısı gereğidir”¹⁰⁴. Argoya oranla daha dar bir sınıfsallık ve daha az yaygın olan jargon, dramatik dil için argo kadar uygun bir malzeme değildir. **Gerald Kelsey**, jargon sözcüğünün *Oxford Sözlüğü*’nde, “Yalnızca herhangi bir grup ya da bir meslek grubu tarafından kullanılan konuşma biçimi” olarak tanımlandığını söyledikten sonra, bir uyarıda bulunur: “Bazı jargonlar, özellikle meslek jargonları, ortalama izleyici için anlaşılmazdır”¹⁰⁵. Örneğin bazı meslek gruplarına özgü jargon ifadelerin günlük dil ve dolayısıyla dramatik dil içinde açıklanması bazen çok zor, bazen de olanaksızdır. Tıp, havacılık, askeriye gibi alanlardaki jargon, salt o mesleklerin sahipleri tarafından anlaşılabilir ve bunların dramatik dil içinde açıklanmaya çalışılması çoğunlukla ya yapaylık uyandırır ya da didaktik bir aktarım havasına sokar.

Üzerinde durulması gereken bir başka kavram da idiyomdur. Dilin bireysel kullanımı (idiyolekt) sonucu ortaya çıkan ve sosyolekt* unsurlardan beslenen, ‘ifade biçimi, tabir, ibare, deyim, atasözü’ gibi olguların tümüne idiyom denir. İçindeki sözcüklerin genel anlamının dışında, az çok ayrı anlamlar taşıyan, kalıplaşmış bir dilsel etkinlik olarak da tanımlayabileceğimiz idiyom, karşılığı başka dillerde bulunmayan, çevirisi bire bir yapılamayan tüm deyim ve özellikleri içinde

¹⁰⁴ Prof.Dr. Zeynel Kıran, Prof.Dr. Ayşe Eziler Kıran, **Dilbilime Giriş**, s.268.

¹⁰⁵ Gerald Kelsey, **Televizyon Yazarlığı**, Çev.: Bahar Öcal Düzgören, YKY, İstanbul, 1995, s.115.

* Dilin toplumsal boyutu ile ilgili olan sosyolekt, dilin kişisel kullanım boyutu ile ilgili olan idiyolektir. Sosyolekt, sosyo ve diyalekt (ağız) sözcüklerinin birleşimiyle oluşmuş bir kavramdır. Aynı dilsel topluluk içinde yaşayan ama farklı sosyal ve kültürel tabakalara ait insanların konuşma tarzları, sözcük hazineleri, sözcük seçimleri ve söz dizimleri birbirinden farklı olup, sosyal olarak her bir farklı dil kullanımına sosyolekt denir. Aslında her sosyal sınıfın dil ile ilişkisinin ve / veya etkisinin adı olan sosyolekt, **Georg Heike**’e göre ‘bireyüstü dil dizgesinin, bir dilbirliğinin üyelerinden bir grup tarafından karakteristik kullanışı’, sesbilim açısından da ‘bireyi bir toplum kesimine ait kılan bütün belirtilerin toplamı’dır. **Doğan Aksan** konu ile ilgili şu değinide bulunur: “Aynı dilbirliği içinde, kültür açısından birbirinden ayrı düzeydeki kişilerin aynı dili kullanışı, birbirinden çok farklıdır. Ses özellikleri ve kurallara uyma konusu bir yana bırakılırsa bile, kullanılan sözcüklerin seçimi ve çeşitliliği yönünden büyük ayrılıklar belirir. Kültürsüz kimsenin dili, genellikle daha küçük bir söz varlığından yararlanır; somut kavramlara, somutlaştırmalara fazla yer verir. İyi bir kültür almış olan kimsede kavram, sözcük zenginliği kendini belli eder”. Bir grubun bütün dil varlığı, sosyo-kültürel bağlamda bir grup dili olan sosyolekt, örneğin, köylü, orta sınıf, okumuş-egitimli tabakayla birlikte mezhepler, cinsler, yaş grupları, aile, akrabalık durumu ve öğrenim, politik ve meslek gibi grupların dil pratiklerini kapsar. Buna karşın idiyolekt ise, dilin bireysel kullanımınıdır. **Hans Glinz**, ‘bireyin dil varlığı ve dili kullanımının tümü’, **Charles F.Hockett** de ‘bireyin belli bir zaman içindeki alışkanlıklarının tümü’ olarak tanımladığı idiyolekt, **Georg Heike**’e göre de, bireyüstü dil sisteminin belli bir birey tarafından kendine özgü kullanılışıdır. Sosyolekt ile idiyolektin farkı veya ilişkisi dil ile söz arasındaki fark ve ilişki gibidir. Dil topluma özgü bir unsur iken, söz bireye aittir. Ama söz, aynı zamanda dildir, dilden faydalanır. İdiyolekt de sosyolekt bir özellik barındırmasına karşın, bireye özgünlüğüyle ondan farklılaşır, özerk bir pratik haline gelir (Bkz., aktaran: Prof.Dr. Doğan Aksan, **Her Yönüyle Dil (Ana Çizgileriyle Dilbilim)-I**, ss.81-87).

barındırır. Bu, dramatik dilin sıklıkla kullandığı bir malzemedir. Özellikle azda özü anlatabilmesi ve estetik bir haz uyandırabilmesi idiomların dram sanatındaki yerini pekiştirir.

İdiyomlar arasında dramatik dilin başlıca kullandığı malzeme deyimlerdir. Günlük konuşma dilinin ürünü olan deyimler tiyatral dil örgüsünün en önemli zenginliklerinden biri sayılır. Deyim doğru yerde ve doğru zamanda kullanıldığında hem yoğun ve etkili, hem de ekonomik bir işlev içerir. Ayrıca, onu kullanan bireyin biyo-psiko-sosyo özelliklerinin ipuçlarını da veren deyim, alımlayıcıyı zihinsel bir sürece sokup, onu yaratıcılığa iter. Her deyim bir zeka belirtisidir. Dolayısıyla deyimın yaratılması ve kavranması bu açıdan bir espri anlayışının varlığını zorunlu kılar. Çoğu kez bir küçük söz grubuna büyük bir anlatı sığdıran deyim, uçucu kavramlar, ince hayaller, estetik benzetmeler, çeşitli metaforlar ve söz ustalıklarıyla biçimlenir¹⁰⁶. Bunlar da dramatik kurgunun estetik yapısına katkı sağlayıp, alımlayıcının haz almasına olanak sağlar.

Deyimler gibi atasözleri de kalıplaşmış ifade biçimleridir, ancak dramatik kurguda atasözlerine oranla daha zengin malzeme olanağına sahiptirler. Buna karşın, yine de tiyatronun sözel yanını güçlendiren, dilin kurgu üzerindeki varlık ve işlevini artıran ve oldukça renkli, zengin evrensel, ulusal ya da yöresel dokularla anlatımın çeşitlendirilmesine olanak sağlayan malzeme boyutundadır.

İkisi de kısa ve özlü anlatım ifadeleridir. Deyim genel kural niteliğinde bir söz değilken, atasözleri genel kural, ilke niteliğindedir. Geniş halk yığınlarının yüzyıllara dayalı deneyim ve düşüncelerinden doğmuş olan atasözlerinin inandırıcılıkları neredeyse kutsallaşmıştır. Deyimi atasözlerinden ayıran en önemli özellik budur. Bir ulusun ortak düşünce, kanı ve tutumunu yansıtırırken, toplumun değer yargılarına ışık tutarlar. Yol göstericidirler ve bir atasözüne dayandırılan tutumun doğruluğu herkesçe kabul edilir. Atasözleri anlaşmazlıklarda yargı görevi de görür. Deyimin böyle bir özelliği yoktur. Ayrıca atasözünü ya da deyimın içindeki sözcükler aynı anlama gelse bile değiştirilemez, sözcük dizimi bozulamaz. Örneğin, ‘battı balık yan gider’ atasözünü, ‘battı balina yan gider’ olarak değiştirilemez. Veya ‘elini sallasa ellisi’ yerine, ‘ellisi elini sallasa’ olmaz. Ancak komik malzeme

¹⁰⁶ Prof.Dr. Murat Tuncay ile söyleşi, 19 Aralık 2006

kullanımında bu tarz bir değişim kullanılabilir. Çağdaş Türk Tiyatrosundan **Ferhan Sensoy**, ayrıca **Gazanfer Özcan** bu tür dil oyunlarına sıklıkla başvurur¹⁰⁷.

Konuşma dilinin yapısal özelliklerini ele aldığımız yukarıdaki değiniler, bir yönüyle sözlü anlatımın özelliklerine de ışık tutar. Bir yönüyle dedik, çünkü konuşma dili sözlü anlatımın biçimlerinden sadece biridir. Buna da düz anlatım denir. Diğer biçimler ise, dinleyenleri etkilemeyi amaçlayan retorik, yani etkili anlatım ile dinleyenleri etkilemekle birlikte estetik izler de taşıyan sanatlı anlatımdır. İşte dramatik dil veya tiyatral sözlü örgü, *-metinli olabilmesine karşın sanki metin yokmuş ve sahnedeki anlatım doğal olarak geliştirmiş gibi bir algı çerçevesinde-* sözlü anlatımın dalları olan, konuşma dilini kapsayan ‘düz anlatım’ ile estetik bir etki taşıyan ‘sanatlı anlatım’ın bileşkesini oluşturur. Hem günlük konuşmanın doğallığını barındırır, hem de etkili ve estetik bir anlatım aktarır. Buna karşın dramatik dilin özellikle çağımızdaki kullanımını sözlü anlatımın retorik alanıyla ilgilenmeyip, ondan sakınmakla dikkat çekmektedir.

1.1.2. Yazı dili

Dil doğası gereği konuşmaya dayanan bir olgu olmakla birlikte, yazı gibi göstergeler dizgesiyle de insan ile bağıntısını boyutlandırmıştır. Gerçekten de dilsel aktarım ses ve işitme duyularıyla açığa çıkarken, yazı, dile göz duyusunu da ortak kılmış, böylece insanın dille üç boyutlu organik bağıllığı ortaya çıkmıştır. Ne var ki, **Saussure**’ün de dediği gibi dil ile yazı birbirinden ayrı iki göstergeler dizgesi ve yazının biricik varlık nedeni dili göstermesidir¹⁰⁸. Bu bakış açısıyla yazının dili yansıtmaya yarayan bir araç olduğunu söylemek, dilsel aktarımda bulunan insan sesinin de aynı görevi üstlendiğini söylemekle eşdeğerdir. Birinde sesli gösterge, diğerinde resimsel gösterge dil yansıtan.

Dili görselleştiren yazı dili, her türlü dilsel ayrışımı birleştirip bütünleştiren* ve dili kalıcı kılan iki önemli özelliğiyle birlikte, kendine göre kuralları olan dilsel bir uzamdır. O dili mekana bağımlı kılmasıyla konuşma dilinden apayrı bir özellik gösterir. **Ong**, *“kelimelerin temeli sözlü iletişimde bulunur, buna*

¹⁰⁷ Prof.Dr. Murat Tuncay ile söyleşi, 19 Aralık 2006

¹⁰⁸ Bkz., Ferdinand de Saussure, **Genel Dilbilim Dersleri-I**, s.45.

* **Grafolekt**: Yazıya bağımlı dil. Ortak dil / resmi dil.

karşılık yazı, tüm şiddetiyle kelimeleri görsel boyuta hapseder” ¹⁰⁹ derken, dilin yazı aracılığıyla uzama sahip olduğunun altını çizmektedir. Dil, kazandığı bu özellikle gücünü tahmin edilenin ötesine taşıyıp, insan düşüncesinin yapısını değiştirmiş¹¹⁰, hatta **James Henry Breasted**’ın ifadesiyle “*yazının icadı insan soyunun yücelmesinde tüm öteki entelektüel kazanımlardan çok daha etkili olmuştur*”¹¹¹. Buna karşın, yazı dili tarihsel olarak konuşma diliyle kıyaslanamayacak kadar yenidir. **Merritt Ruhlen** konu ile ilgili olarak “*yazı dili, sadece 5.000 yıllık bir geçmişe sahiptir, konuşma dilinin geçmişteki izlerini ise takip edemeyiz*”¹¹² açıklamasında bulunurken, **Doğan Aksan** da şu benzer değini dile getirir:

“Konumuzun kesinlikle açıklığa kavuşmasını güçleştiren, hatta bunu zaman zaman olanak dışı bir duruma getiren gerçeklerden biri, yazının ve elimizdeki en eski yazılı belgelerin, çok yeni bir evreye ait olması, insanlık tarihinin ancak çok yakın bir evresini aydınlatabilecek durumda bulunmasıdır. Örneğin en eski belgeler sayılan, Sümercenin yazılı metinleri, bundan ancak 5500 yıl öncesine kadar uzanmakta...” ¹¹³.

Yazının konuşma diline oranla bu bebeksi yaşı, Türkçe’de kimilerine göre M.S. 7. veya 8. yüzyıla¹¹⁴, kimilerine göre ise 6.yüzyıla dayanır. Örneğin **Mireli Seyidov**’a göre 5.-6. yüzyıla ait olduğu varsayılan ‘Issık (Esik) Kurganı’ndaki iki satırlık, 26 harflik yazı, Türklerin çok daha eski bir yazı dili geleneğine sahip olduğunu gösterir¹¹⁵. Yazı dilinin tarihsel kökeni çok gerilere gitmese de, şurası kesindir ki, insan bilincinin değişimi ve uygarlığın gelişimi onun aracılığıyla hızlanıp, olgunlaşmıştır. Ve şunu da yinelemek gerekir ki, tarih boyunca konuşulan onbinlerce dilden sadece küçük bir kısmı yazınsal ürün ortaya koyabilecek kadar yazıya bağlanabilmiştir.

¹⁰⁹ Walter J.Ong, **Sözlü ve Yazılı Kültür**, s.25.

¹¹⁰ agy., s.20.

¹¹¹ Dr. Veysel Kılıç, **Dilin İşlevleri ve İletişim**, Papatya Yayıncılık, İstanbul, 2002, s.19.

¹¹² Merritt Ruhlen, **Dilin Kökeni -Ana Dilin Evriminin İzinde**, Çev: İsmail Ulutaş, Hece Yayınları, Ankara, 2006, s.21

¹¹³ Prof.Dr. Doğan Aksan, **Her Yönüyle Dil (Ana Çizgileriyle Dilbilim)-I**, s.94.

¹¹⁴ Bkz., agy., 94.

¹¹⁵ Mireli Seyidov (Aktaran: Yavuz Akpınar), “Altın Muharib’in Soy Etnik Tahlili Hakkında”, **Kardaş Edebiyatlar**, Sayı 2, Erzurum, 1982, ss.28-39.

Konuşulan her dilde olmayan, hatta bir dilin gelişkenliğinin ölçüsü olarak kabul edilen yazı dili, kayıtlı, kurallı, ölçülü, dilsel topluluktaki lehçeler arasında ortak dili kullanan, konuşma dilindeki kaygan yapılılığın aksine, kolay kolay değişmeyen, yalnız bugün işler olan sözcük hazinesiyle yetinmeyip, konuşulmayan eski sözcükleri de dağarcığında barındırabilen, bununla hem sözcüklerin kaybolan anlamlarını, hem de konuşma dilindeki fakirliğe karşın dilin zenginliğini saklayabilen bir yapıya sahiptir. İnsanlığın belleği olarak da görebileceğimiz yazının, ayrıca düşünceyi saptama, yayma, zenginleştirip boyutlandırma ve aktarıma da katkısı büyüktür. Ancak yazı dilinin eksik veya eleştirilmeyen yönleri de yok değildir. Örneğin **Platon**'un yazıya ilişkin eleştirel yaklaşımı oldukça dikkat çekicidir. **Ong** şunları aktarır:

“Bugün bilgisayara getirilen eleştirinin aslında Platon’un Phaedrus (274-7) ve Yedinci Mektup yapıtlarında yazıya getirdiği eleştiriyle aynı olduğunu öğrenenler şaşırıyor, hatta rahatsız oluyorlar. Phaedrus’ta Platon Sokrates’in ağzından yazının insani olmadığını; gerçekte sadece insanın zihninde var olan düşünceyi zihnin dışında kurmaya kalkıştığını söyler; yazı bir nesne, imal edilmiş bir üründür. (...) (Platon’un iddiası)... yazılı kelimenin konuşma sözü gibi kendini savunamaması, doğal konuşma ve düşünmede olduğu gibi gerçek insanlar arasında bir söz alışverişi yaratamamasıdır. Yazı, edilgendir ve kendi gerçekdışı, yapay dünyasına kapalıdır”¹¹⁶.

Yazının doğasına yapılan bu yapaylık yakıştırmasının yanında, konuşma dilindeki ezgi, vurgu, sıklık ve hız özelliklerini yansıtamadığından bu birimlerin yaptığı göndermelerin okuyucu tarafından izlenememesi ve iletişimin, amacına ulaşma yolunda bütünlüğünden çok şey yitirdiğine¹¹⁷ dönük eleştirel saptamalar da vardır. **Goethe**'nin eleştirisi ise daha keskindir: *“Yazı, dilin yozlaşmış bir biçimi, kendi kendine, sadece gözle okuma ise konuşmanın acı acı homurtusudur”¹¹⁸.*

¹¹⁶ Walter J.Ong, **Sözlü ve Yazılı Kültür**, s.98.

¹¹⁷ Bkz., Mustafa Sarıca, **Sözlü Dil Yapısı**, Multilingual, İstanbul, 2005, s.127.

¹¹⁸ Aktaran: Prof.Dr. Nevin Selen, “Söz Söyleme Sanatının Tarihsel Gelişimi”, **A.Ü. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, Cilt: 29, sayı-1-4, 1971-1978, s.17.

1.1.3. Yazın (Edebiyat) dili

Yazı dili, kuşkusuz konuşma dili gibi, kendisine bağlı / kendisinin türevi sayılabilecek çok sayıda dilsel etkinlik alanlarına sahiptir. Bunlar arasında çalışmamızı ilgilendiren en temel yazı türü, yazın (edebiyat) dilidir. Bu dil, adından da anlaşılacağı üzere terbiye edilmiş, düzenlenmiş, etkili ve estetik bir kıvama ulaştırılmış dilsel bir biçimdir. Yazın dilinin dil ile ilişkisi diğer dilsel pratiklerin dille ilişkisine benzemez. Onda dil, bir yönüyle araç değil amaçtır. Dili işler, değiştirir, dönüştürür, biçimlendirir ve ona büyü kazandırır. Şarkı söyleyen birinin sesinin ‘yüceliği’ni dinletmeyi amaçladığı gibi, yazarın da dilin ‘yüceliği’ni paylaşma gibi öncel bir amacı vardır. Bununla birlikte, konuşma dilinde sözcükler çoğunlukla tek bir kavramı karşılarken, yazın dili sözcüklere yeni anlam katmanları, anlam çağrışımları, anlam genişlemeleri kazandırıp, mecaz ve eğretilmeler, yeni ve farklı söz kalıpları, farklı söz dizimleri, tamlamalar, tümcecik ve farklı tümce dizgeleri de kullanarak yeni ve farklı değerler toplamı oluşturur. Bununla da yazın dili, hem konuşma diline, hem de yazı diline müdahale, hatta muhalefette bulunur.

Dil sanatsal etkinliğe, gerçek anlamda yazınsal olan ile ulaşmıştır. En önemli özelliği olan özgünlüğün yanı sıra, anlam yoğunluğu, doku zenginliği ve yapı sıkışıklığı¹¹⁹ dikkat çeken diğer özellikleridir. Örneğin **José Ortega y Gasset**’ın özelde şiir, genelde yazınsalı açımlayan, “*günümüzde şiir eğretilmelerin yüksek cebiridir*”¹²⁰ sözü ile **Nermi Uygur**’un, “*edebiyat yapıtlarının anlamı değil, anlamları var. Çünkü; tek tek yorumların başarısı bu anlamları görünür kılmak*”¹²¹ biçimindeki açıklaması, çok anlamlılık ve çoğul anlam üretiminin yazın dilinin doğasında olduğunu vurgular. **Roland Barthes** da, başka bir amaçla da olsa, “*Yazı(n) çift anlamlı bir gerçekliktir: bir yandan tartışma götürmez bir biçimde yazarla toplumun karşı karşıya gelmesinden doğar; öbür yandan, acılı bir aktarımla, yazarı yaratımının araçsal kaynaklarına gösterir*”¹²² işaretinde bulunur. Yazın dilinin ayrıcalıklı yanlarından bir diğeri ise, her şeyi açıklayıcı olarak söylemeyi, boşluklar bırakmasıdır. “*...metinlerin anlamlarını düzenleyen ve kuramcılar*

¹¹⁹ Bkz., <http://www.edebistan.com/index.php/ismailkarakurt/bir-dil-var-dir-dilde-dilden-iceri-siir-dili/2009/06/>

¹²⁰ Jose Ortega y Gasset, **Tarihsel Bunalım ve İnsan**, Çev.:Neyire Gül Işık, Metis Yay., İstanbul, 1992, s.57. (Aktaran: Mehmet Aydın, <http://yayim.meb.gov.tr/dergiler/169/aydin.doc>)

¹²¹ Nermi Uygur, **İnsan Açısından Edebiyat**, YKY., İstanbul, 1999, s.54. (Aktaran: Mehmet Aydın, <http://yayim.meb.gov.tr/dergiler/169/aydin.doc>)

¹²² Roland Barthes, **Yazının Sıfır Derecesi**, Çev.: Tahsin Yücel, Metis Yayınları, İstanbul, 1989, s.25.

tarafından henüz saptanmamış pek çok şifre vardır; okurlar bunları sezgisel olarak yakalarlar”¹²³. Buradaki amaç ise yazarın değil, alımlayıcının bu boşlukları doldurması, çözümlemesi gerekliliğidir. Bu özellikle alımlayıcının dilsel aktarımdan estetik haz almasını sağlayan önemli etkenlerin başında gelmektedir.

Toparlayacak olursak, farklı bir yapıyı, bir kurguyu, özel bir duyarlılığı, bir duygu halini güzel ve etkili anlatabilmek için her düzeydeki dil öğelerine yeni anlam değerleri yükleyen¹²⁴ yazın dili, **İsmail Çeşitli**'nin de üzerinde durduğu şu özellikleri de kapsayan dilsel bir etkinliktir.

Yazın dilinin kaynağı ulusal ve kültürel olandır: Gerçekten de hiçbir yazı dili, yazın dili kadar ulusun toplumsal ve kültürel yapısından o denli beslenmez. Hatta yazın dili kadar, başka sanat dalları da o toplumun özellikleriyle iç içe girmiş değildir. Bu yapı, onun beslenme kaynağını, bire bir dilsel topluluğun dünyayı algılayış biçimi ve kültürüyle koşut kılmaktadır. Bununla birlikte diğer sanat dallarının kullandığı malzeme ile yazının malzemesini de karşılaştırdığımızda bu sonuç ortaya çıkmaktadır. Örneğin mimar, heykeltıraş, ressam ve müzisyenin malzemeleri ulusal değil, evrenseldir. Oysa yazının malzemesi ulusal değerın göstergesi veya yapıtaşısı olan dildir.

Yazın dili, günlük dil değildir: Günlük dil, temelde insanlar arası iletişimi sağlama amacı ekseninde biçimlenir. Ondan beklenen, konuşanın muhatabına iletmek istediği iletiyi, açık, kesin, yalın ve sağlıklı olarak ilemesidir. Bu sebeple günlük dil, muhatabın dikkatini, işaret edilen üzerinde yoğunlaştırır. Bunun için de sözcükler, çok büyük ölçüde ‘temel anlam’ çerçevesinde kullanılır. Açıklık, yalınlık ve anlaşılabilirlik, günlük dilin en temel ve vazgeçilemez özellikleridir. Söz konusu özelliklerle birlikte, günlük dil, zaman zaman daha farklı etkinliklere sahip olabilir. Konuşanın duygularını yansıtmının yanında, dinleyeni etkileme işlevi bunların başında gelir. Burada sözcükler, temel anlamın dışına taşan bir anlam yüklenebilir; yazın diline özgü birtakım ses ve anlam üretme – yansıtırma işlevinde

¹²³ Susana Onega – José Angel Garcia Landa, (2002). **Anlatıbilimine Giriş**, Çev.:Yurdanur Salman – Deniz Hakyemez, Adam Yay., İstanbul, 2002, s.19. (Aktaran: Mehmet Aydın, <http://yayim.meb.gov.tr/dergiler/169/aydin.doc>)

¹²⁴ Bkz., <http://www.edebistan.com/index.php/ismailkarakurt/bir-dil-var-dir-dilde-dilden-iceri-siir-dili/2009/06/>

bulunabilirler. Söz konusu bu özellikleriyle de günlük dil, yazın diline yaklaşabilir. Ancak, günlük dil, zaman zaman yazın diliyle birtakım girift ilişkiler içine girmesine karşın, hiçbir zaman yazın dilinin seviyesine yükselemez. Yani, yazın dili, günlük dilden beslenmek veya pek çok unsur taşısa bile ondan oldukça farklıdır.

Yazın dili bilim dili değildir: Bilim dili, günlük dilin de ötesinde açık, yalın; açıklayıcı ve didaktiktir. Amacı, işaret edenle edilen arasında tam bir uygunluk kurmaktır. Bu sebeple muhatabının dikkatini kendi üzerine çekmeden işaret ettiği şeye, açık ve kesin bir biçimde götürür. Sözcükler bütünüyle temel anlamda kullanılır. Ayrıca bilim dilinin kendine özgü terimleri de olduğundan ifade bu terimler ekseninde oluşur. Oysa yazınsal olan bu gibi özelliklerden çok daha başka öğelerden oluşur.

Yazın dili ortak yazı dilini temel alır: Yazın dili, genel görünümüyle, ulusun ortak dil hazinesinin bir ürünü olan yazı dilini temel alır. Dolayısıyla yazarlar, yapıtlarını bütünüyle herhangi bir bölge, sınıf ve mesleğe ait konuşma dili veya lehçe, şive veya ağız üzerine inşa etmezler. Bu, hem konuşma dilinin sözcük dağarcığının az ve ifade kalıplarının sınırlı olmasından, hem de daha genel bir alımlayan kitleye ulaşma kaygısının getirisiidir. Buna karşın, yazın dili zaman zaman konuşma dili, bölge, sınıf ve meslek ağızlarını da kullanabilir. Özellikle roman, öykü ve tiyatro oyunu türlerinde kişilerin gerçekçi bir anlayışla yansıtılabilmesi için buna gereksinim duyulur.

Yazın dili işlenmiştir: Kuşkusuz sanat, onu var edecek olan malzemenin işlenmesinden meydana gelir. Yazın, bir dil sanatı olduğuna göre, yazardan beklenen dil malzemesini işleyebilme; dili duygu, düşünce, hayal, kanı ve gözlemlerinin en güzel ifadesi kılabilme, hünerini gösterebilmektir. Çünkü sözcükler, sadece zihnimizdeki anlamın taşıyıcıları değildir; her birinin yüzyıllar içinde oluşmuş duygu, ses ve çağrışım değerleri de vardır. Yazınsal yapıt, alımlayanı sarıveren derinliği, zenginliği, ahenkliliği ve güzelliği, söz konusu olanakların en üst derecede kullanılması ile elde edilir.

Yazın dili zengindir: Örneğin günlük yaşamda insanların çoğu zaman 300-500 sözcüklük bir dağarcık ve birkaç yalın tümce kalıbı ile sınırlı kaldıkları bilenen bir gerçektir. Yazı ve bilim dili de, günlük dile göre daha zengindir; ama bunlarda da konunun çerçevesine paralel bir sınırlılık söz konusudur. Oysa yazın, dilin en zengin kullanım alanıdır. Üstelik bunların anlatımında genel, alışılmış ve basit olanı değil, bireysel, özgün ve çarpıcı olanı seçmek durumundadır. Dolayısıyla bu, yazınsal yapıtın dilinin gerek sözcük sayısı, türleri ve nüansları, gerekse tümce ve ifade tarzları bakımından zengin olmasına zemin oluşturmaktadır.

Yazın dili bireysel dildir: Bireysellikte önemli olan nokta, yazın dili ile yazarının kimlik ve kişiliğini yansıtan bir ayna işlevliğidir. Yazınsal olandaki sözcükler, sadece dış dünyaya özgü bir varlığın veya duygunun adı değil, aynı zamanda yazarın tavır ve psikolojisini sezdirenen nesnel varlıklardır. Her türlü sanatın vazgeçilemez özellikleri bireysellik, özgünlük ve tekliktir. Bu özellikleri sağlayacak olan temel değer de, yazarın malzemeyi kullanım tarzıdır. Bunun için yazar, sözcük seçiminden tümce tarzlarına, söz kalıplarından metnin bütününe kadar olan dil kullanımlarında kendine özgü bir biçimle varolur¹²⁵.

Yazın dili, dramatik dil ile önemli ortak paydaya sahiptir. Bu ortak payda, bu dillerin sanatlı bir dil oluşudur. Bu noktada dramatik dilin, daha doğrusu tiyatronun yazınsal işlevinden söz etmek yararlı olacaktır. Bunlar şöyledir:

Yorumlama İşlevi: Bir konuşma ortamında niyet olarak belirtilen nesnelliklerdir. Burada nesnellik gönderge ile eşdeğerdir.

Anlatım işlevi: Değişik deneyimlerin ve psişik durumların anlatımı için kullanılan işlevdir. Örneğin, konuşma sürecinde, odaklama, tonlama, jestler, mimiklerle ifade edilen durumlar anlatım işlevidir.

İletişimsel işlev: İki kişi arasında geçen konuşmada dilin iletisi üzerine odaklanır, yani ileti kendisine dönüktür. Bu da dilin iletişim işlevinde yoğunlaşmak anlamına gelir.

Eylemsel işlev: Belli bir durumu betimlemek yerine, bir işi yaparken dilin kullanımına ağırlık vermek, dilin eylemsel işlevini kullanmak; sözcüklerle eylemde

¹²⁵ Bkz., Çetişli, İsmail Çetişli, “Edebiyat Dili / Edebî Dil”, **Türk Yurdu**, Sayı: 162-163 , Şubat-Mart 2001, ss.116-124.

bulunmaktadır. Bu açıdan bakıldığında tiyatro ‘söz eylemleri’ taklit eder. Bir başka deyişle dramatik dil söz eylemlerden oluşur¹²⁶.

Şimdi, temel iki dil çeşidi olan konuşma dili ve yazı dilinin özelliklerini karşılaştırmalı olarak irdeleyip, yer yer bu iki dilin dramatik dil ve yazın dili arasındaki fark ve benzer yönlerine de daha kompleks bir yapı içinde bakacağız.

1.1.4. Karşılaştırmalı dilsel bağlamlar

İnsanın onda yaşayıp, onunla yaşadığı dilin iki temel boyutu olan konuşma ve yazı, zaman zaman kendi aralarında hiyerarşik bir sınıflamaya dahil edilip, insan-dil ilişkisi bağlamında da çeşitli karşılaştırmalar süzgecinden geçirilmektedirler. **John Lyons**’un ifadesiyle, geleneksel dilbilgisi uzmanları konuşma dilinin yazı dilinden daha aşağı bir düzeyde olduğu görüşüne sahipken, modern dilbilimin ise bu görüşün bilinçli bir karşıtı olarak konuşma dilinin temel ve daha eski olduğuna işaret etmektedir¹²⁷.

Dil çeşitleri arasında böylesi bir ‘nitelik’ yarışırma edimlerine paralel, ölü dil-canlı dil yakıştırması da yapılagelmektedir. Gerçekten de konuşma bir hareket, yazı ise onun sonucudur. Bazı dilciler dilin doğası gereği canlı, davranış içeren bir hareket olduğunu söylerlerken, yazının cansız olmasından ötürü bir dil sayılmayacağı savında bulunurlar¹²⁸. Bu özellikle matbaayla birlikte yazının kitap kapağı arasına alınması örneğiyle sembolik bir kanıt olarak da gösterilmektedir. Yazı son sözün söylendiği bir tamamlanmışlıktır. Böylece, herhangi bir hareket ve canlılık göstermeyip, dilin doğası dışında ‘muhatap almama’ ya da kapalılık özelliği sergilemektedir. Ona soru sorulamaz, iletinin biraz daha açılması istenemez, karşıt söylem geliştirilemeyip, iletişim yazının iletildiği boyutla sınırlandırılır. Oysa sesin olduğu bir ilişkide konuşanın konuşması o andaki olaya, duruma ve ortama birebir bağlıdır. Anlaşılmadığını sezdikçe, amacını başka tümcelerle açarak, daha iyi anlatma şansını kullanır. Ayrıca beden dili de o an, onun en büyük yardımcılarından biri durumundadır¹²⁹.

¹²⁶ Bkz., Dr. Veysel Kılıç, **Dilin İşlevleri ve İletişim**, Papatya Yayıncılık, İstanbul, 2002, ss.73-74.

¹²⁷ Bkz., aktaran: Prof.Dr. Doğan Aksan, **Her Yönüyle Dil (Ana Çizgileriyle Dilbilim)-I**, s.85.

¹²⁸ Bkz., Walter Porzig, **Dil Denen Mucize-I**, s.105.

¹²⁹ Bkz., Cemal Şakar, **Yazı Bilinci**, Hece Yayınları, Ankara, 2006, s.13.

Bir diğ er ayrışım noktaları da yapaylık-doğ allık ve bilinçli-bilinç dışı edim çerçevesindedir. Kuşkusuz yazı ve konuşma dillerinden birine ‘doğ al’ denebilecekse, bu konuşmadır. İnsanın doğ al bir yetisi olan konuşma, bedensel veya ruhsal engeli olmayan herkes ve her kültürde öğrenilip, yapılabilir. Yazı ise yapaydır ve yazının ‘doğ al’ yazılması olanaksızdır. Konuya bir de yazın diline özgü bir pencereden de bakabiliriz. Konuşma dili / günlük dil algılama yetimiz içinde kimi toplumsal ve kültürel kalıplarla biçimlenirken ve doğ al bir süreci kapsarken, özellikle yazın ürünü olan şiir, öykü, roman ve tiyatro metninde kurmaca bir dünya ve onu oluşturan yapay bir dil söz konusudur¹³⁰. Bunlara karşın yazı belli bir bilincin ve bilinçli meydana getirilmiş kuralların yöntemindedir. Oysa konuşma bilinçli yaşamı yürürlüğe koymakla birlikte, bilinç düzeyine, bilinç dışı veya bilinçaltı kaynaklardan ulaşmaktadır¹³¹.

Görünenin ardında yatan bu ayrışım noktalarının yanı sıra, daha nesnel ve yüzeyde olan diğ er farkları da ele alalım. Bunların başında kuşkusuz, konuşma dilinin pratik, kestirmeci, ekonomik ve dinamik özellikleri ile yazı dilinin ölçülü, kurallı, anlaşılır ve kalıcılığı dikkat çeker.

Bir diğ eri ise ses değ erinin ayrıcalıkları diyebileceğimiz bir ayrışım noktasıdır. “*Konuşma dili bir ulusun, bir dilbirliğinin dilinin yazıyla ilişkili olmayan ve çeşitli söyleyiş özellikleri taşıyan yönüdür*”¹³². Burada anahtar sözcük, ‘söyleyiş’, yani sesli üretimdir. Gerçekten de çoğu zaman dil derken, yan yana sıralanıp belli anlamlar üreten ses dizgesi anlatılmak istenir. Yazı ise, konuşma dilindeki seslerin grafiyle gösterilmesi, konuşma dilinin çizgisel işaretlerle simgelenmesidir. Konuşma ve yazı dilleri birbirlerine ne kadar yaklaşırsa yaklaşınsınlar özelliklerinden kaynaklı ayrılıklar ortadan kalkmaz. Jest-mimik, vurgu, tonlama, enstonasyon gibi özellikler konuşmada büyük bir rol oynar. Bunların görevini yazı dilinde belli deyimler ve tümce yapıları, noktalama işaretleri yüklense de, ses değ erinin artıları karşılanamaz¹³³. **John Lyons** da “*hiç bir yazı dizgesinin konuşulan dildeki ton yüksekliğini ve aksanın anlam taşıyan bütün değı şmelerini yansıtamadığını belirtir*”¹³⁴. Benzer karşılaştırmayı **Ünsal Özünlü** de yapar:

¹³⁰ Bkz., Dr. Veysel Kılıç, **Dilin İşlevleri ve İletişim**, Papatya Yayıncılık, İstanbul, 2002, s.35.

¹³¹ Bkz., Walter J.Ong, **Sözlü ve Yazılı Kültür**, s.101.

¹³² Prof.Dr. Doğan Aksan, **Her Yönüyle Dil (Ana Çizgileriyle Dilbilim)-I**, s.85

¹³³ Bkz., Prof.Dr. Zeynel Kıran, Prof.Dr. Ayşe Eziler Kıran, **Dilbilime Giriş**, s.111.

¹³⁴ Prof.Dr. Doğan Aksan, **Her Yönüyle Dil (Ana Çizgileriyle Dilbilim)-I**, s.84.

*“Konuşma dilinde sözün yanı sıra dil dışı yapıların da anlam iletişindeki etkilerinin görülmesine karşın, yazılı dilde, dil dışı yapılar bulunmaz ve yalnızca belirli sayıdaki harfler ve yazım kuralları tüm konuşma dilini simgelemeye çalışır”*¹³⁵.

Yazının daha ayrıntılı ve sabit dilbilgisi kuralları geliştirmiş olması, konuşmanın ise ses değerleri gibi canlı bir enstrüman kullanması, aslında sadece, insanın ‘anlam üretme-verme’ gereksinimini karşılamaya hizmet etmektedir¹³⁶. Yinelemek gerekirse, konuşurken sözcükler vurgulanır, tümceler bir enstonasyonla aktarılır; konuşmacının sesinden canlı, heyecanlı, sakin, kızgın veya mesafeli olduğu anlaşılır. Yazı da ise yazım işaretleri, yazının tonunu asgari ölçüde yönlendirebilir¹³⁷. Yine de şu rahatlıkla söylenebilir. Ses, bir yönüyle yazı dilini bile kendine bağımlı kılmaktadır. **Walter J.Ong**’un dikkat çekmeye çalıştığı şey tam da budur:

*“Bir yazılı metnin meramını anlatabilmesi için dolaylı veya dolaysız olarak dilin doğal ortamı olan ses dünyasıyla bağlantı kurması gerekir. Bir metni ‘okumak’, metni sese dönüştürmektir – ister yüksek sesle, ister sessiz, ister teker teker heceleyerek ya da ileri teknoloji kültüründeki gibi hızlı ve üstünkörü okuyarak olsun. Yazı, hiçbir zaman sözlü nitelikten bağıni koparamaz”*¹³⁸.

Konuşma dili ile yazı dilinin başka bir ayrışım noktası da, zaman ve uzam bağlamındaki evrilme durumudur. Her iki dil de evrilir. Ancak konuşma dili yazı diline oranla daha hızlı bir değişim ve başkalaşım yaşarken, yazı dilinde ‘gelenek’ ağır basar¹³⁹. Konuşma dilinin sürekli olarak evrilmesinin sebepleri arasında kısa anlatım, çeşitli vurgulama istekleri gibi psişik durumlarla birlikte, söyleyişten kaynaklanan etkenlerin payı büyüktür¹⁴⁰. Diller arasındaki etkileşim ise uzun zaman almasına karşın gerçekleşir, yani konuşma dilindeki başkalaşım yaygınlaştıkça, bunlar yazı dilinde de yer etmeye başlarlar. Örneğin Türkçe’de, Cuma-ertesi

¹³⁵ Ünsal Özünlü, “Yazınsal Metinlerde Konuşma ve Düşünce Aktarımı”, **Türk Dili Dergisi**, Cilt: XLVI, Sayı: 373-378, 1983, s.16.

¹³⁶ Bkz., Walter J.Ong, **Sözlü ve Yazılı Kültür**, s.54.

¹³⁷ Bkz., agy., s.122.

¹³⁸ agy., s.20.

¹³⁹ Bkz., Prof.Dr. Doğan Aksan, **Her Yönüyle Dil (Ana Çizgileriyle Dilbilim)-II**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1977, s.54.

¹⁴⁰ Bkz., Prof.Dr. Doğan Aksan, **Her Yönüyle Dil (Ana Çizgileriyle Dilbilim)-I**, s.85.

cumartesi, hasta-hane hastane, hanım-nine haminne gibi sözcük evrilişleri artık yazı dilinde de kullanılmaya başlanmıştır. Aslında yazı dili konuşma dilindeki yaygın olan evrimleşen sözcük kalıplarına uymak zorundadır. Çünkü **Saussure**'ün dediği gibi, yazılı biçim göstermesi gereken seslerin karşılığı olmaktan çıkabilir, sonucunda ise her iki dil arasında tutarsızlık baş gösterebilir. Örneğin Fransızca'da 'oi' sözcüğü tarihsel süreç içinde iki dil çeşidi arasındaki tutarsızlığı yansıtır.

	<u>Konuşma</u>	<u>Yazı</u>
11.yüzyılda.....	1.rei (kırsal), lei (yasa)	rei lei
13.yüzyılda.....	2.roi, loi	roi, loi
14.yüzyılda.....	3.roe, loe	roi, loi
19.yüzyılda.....	4.rwa, lwa	roi, loi

Görüldüğü gibi söyleyişteki değişiklikler 11. ve 13. yüzyıllarda yazı dili tarafından göz önünde tutulmuş. Yani konuşma dilinin bir aşamasıyla yazı dilinin bir aşaması birbirine denk düşmekte. Ama 14. yüzyıldan başlayarak, yazı olduğu gibi kalmış, konuşma dili ise evrimini sürdürmüştür. Bununla da dille yazı arasında gitgide büyüyen bir uyumsuzluk çıkmıştır ortaya¹⁴¹.

Konu paralelinde yeni sözcüklerin üretilmesi gereksinimine de değinmek gerek. Yeni buluşlar, teknolojik gelişmelerin insan yaşamına getirdiği yeni kavramlar, yeni tüketim maddelerinin insan yaşamına daha çok girmesi, bilim, kültür, yazın, sanat alanında yeni gelişmeler, yeni kavramlara ve yeni sözcüklere gereksinim doğurmaktadır¹⁴². Bu yeni sözcük ve yeni kavramlar bazen o dil topluluğu içinden değil de, yabancı bir dilden gelir. Bazen de aynı dil yapısı içindeki sözcük ve kavramların biçim değiştirmesiyle böylesi bir gereksinime yanıt verilir. Burada şuna dikkat etmek gerekir. Dilsel evrim çoğu zaman konuşma dilinden yazı diline doğru evrilirken, burada, yazıdan konuşmaya doğru bir başkalaşımın karşılaşılr. Sözü edilen yenilikler genellikle, bilimsel, kültürel, sanatsal ve yazınsal bir yazı ürününde aktarılıp, bunlar zamanla konuşma diline geçiş yapmaktadırlar. Sonuçta dilsel evrim, ortaya çıkan gereksinimler doğrultusunda ters bir çizgisel refleksiyle, insan yaşamının tüm zaman ve uzamına yansıyan özelliklerinde olduğu gibi burada da kendini gerçekleştirir.

¹⁴¹ Bkz., Ferdinand de Saussure, **Genel Dilbilim Dersleri-I**, s.48.

¹⁴² Bkz., Dr. Veysel Kılıç, **Dilin İşlevleri ve İletişim**, s.28.

Konuşma dili ve yazı dili arasında yapılan bu karşılaştırmalı değerlendirmeler, bazı küçük ve basit sayılabilecek, ama sonuçta nesnellik barındıran örneklerle de desteklenebilir. Bu örnekler iki farklı iletişim özelliği taşıyan dil modellerine dayanmaktadır. Aynı anlamın ifade edilmesindeki ilk örnekte duygu ve düşüncelerin belli bir düzen içinde sıralanımı ve bunların çoğu zaman estetik bir algılanımı amaçladığı yer alırken, ikinci örnekte, en kısa zamanda iletiyi gerçekleştirip etkili olma çabası bulunur.

- Ona yaptıklarından dolayı iyi bir ceza verip aklını başına getirelim.
- Ona gününü gösterelim.
- Bu elbisenin fiyatını kaç paraya kadar indirebilirsiniz?
Kaça olur bu elbise?
- Saatlerdir seni arıyorum. Çok merak ettim. Başına bir şey geldi diye öyle çok korktum ki.
- Nerde kaldın ya, meraktan patladım.

1.1.5. Dil çeşitlerinin dramatik dille paydaşlığına genel bakış

Öncelikle tanımları yalın olarak bir kez daha yapalım. Konuşma, çeşitli ses değerlerinden oluşan ve bu seslerin anlamlı bir bütünlüğü aktarmayı sağlayan bir dildir. Yazı ise anlam üreten sesli göstergelerin yerine çizimsel-sembolik göstergeler kullanan bir dildir. Bir de yazı dili içinde sanatlı dil olarak tanımlanan yazın dili var ki, etkili ve estetik olma özelliğiyle dikkat çeker. Dramatik dil ise dramatik yapıda kullanılan dil pratiği veya tiyatral sözlü örgü gibi kavramlarla eşleşir. Bu diller arasında ilkin dikkati çeken nokta, konuşma dili dışındaki diğer dil pratiklerinin doğal olmayışlarıdır. Yazı da, yazın da, dolayısıyla dramatik dil de yapaydır. Bu diller ancak, doğal, doğal olmayı taklit edebilen, bunun ilerisine geçemeyen dilsel etkinliklerdir. Bu dilsel etkinlikler ile konuşma dili arasında bir ilişkilendirme yaparsak, onları yaşam gerçeği ile sanat gerçeğindeki bağıntı kadar birbirlerine yaklaştırabilir; konuşma diline yaşam / yaşayan dil, diğerlerine ise yapıntı veya kurmaca dili diyebiliriz. Yaşam gerçeği ile sanat gerçeği arasında nasıl bir ayırım ve ilişki varsa yaşam dili ile dramatik dil ve yazı dili (özellikle sanatlı yazı dili) arasında böyle bir ayırım ve ilişki vardır. Sanat her şeyi olduğu gibi aktarmıyorsa; yaşam gerçeğini özümseyip arındırıyorsa, belli bir yorumu belli biçimsel özellik ve

kaygılarla yoğunlaştırarak vermeyi amaçlıyorsa, dramatik dil de yaşam dilinde kullanılagelen anlatım özelliklerinin tümünü olduğu gibi aktarmaz. O, estetik ve işlevsel olmak zorunda olmayan gündelik dil içinden seçimler yapıp, ayrıntı ve tekrarları atar, belli bir yorum doğrultusunda yaşam dilini, alımlayıcıda estetik etki bırakmak üzere yeniden düzenler. Bir oyuncu gözüyle **Bozkurt Kuruç** şöyle demektedir: “(sahnedeki) konuşulan dilin sokak dilinden ayrı bir yapıya, uyuma, anlatım açıklığına kavuşturulması gerekir. Dili günlük tozlardan, kirlerden daima ayrı tutmalı, canlılığı, kıvraklığı ise sürekli kılınmalıdır”¹⁴³. Bu işlem yaşam dilinin ayıklanması, özümsemekle var kılınmasıdır. Sonuç olarak tiyatral anlatım, konuşma diline özgü anlatım tekniklerini, kalıplarını, plastik anlatımla birleştiren sentezlere dayalı bir estetik anlayışı gerektirir.

Dramatik dilin yazı ve yazınla ilişkisini ise bütüncül olması adına **Louis E. Catron**'un “*Tiyatral Diyalog, Yazının Diğer Biçimlerinden Farklıdır*” başlıklı değerlendirmesiyle ele alabiliriz. **Catron** yaptığı değerlendirmeleriyle, aynı zamanda yazar adaylarına öğütlerde bulunmaktadır¹⁴⁴.

Tiyatral (dramatik) konuşma günlük konuşmadan farklıdır:

Tiyatral konuşma, eylemsizlik içeren, duygusuz, konudan konuya geçen, düzensiz, sıradan olan gündelik konuşmalar, tartışmalar, sohbetlerden oldukça farklıdır. Bunlar özellikleri itibariyle sahne için etkili diyaloglar değildir. Oyun kişilerinin sohbet ve konuşmaları, dikkatli bir biçimde seçilmiş, bireysel, yoğunlaşmış, biçimli ve kurgu ile kişiler için düzenlenen dramatik yazımın temelleri dışına çıkarsa, orada tehlike çanları çalıyor demektir. Oyun kişilerinin söz örgülerinde, gündelik yaşamda konuşan insanlara uygun çağrışımların, yani doğallığın aranmasına karşın, asla gerçek yaşamda olan sohbetlerin bire bir taklidi yansıtılmaz. Yerine çatışma ve dramatik gerilimi oluşturacak sözlü örgünün yapılandırılması koşuttur.

Tiyatral konuşma, romandaki diyalog dilinden farklıdır:

Bazı roman yazarları sanki hikayedeki diğer rol kişileri sahneden geçici olarak kaybolmuşlarmış gibi uzun, düzensiz konuşmalar ve ayrıntılı açıklamalar yazar. Yine

¹⁴³ Bozkurt Kuruç, “Oyun Yazarının Dili”, **Türk Dili Dergisi**, Cilt: XXXVI, Sayı:310-315, Yıl:1977, s.305 (12 Mart 1977’de TDK tarafından düzenlenen bir açık oturumun özetinden)

¹⁴⁴ Bkz., Louis E. Catron, **The Elements of Playwriting**, Waveland Press, Chicago, 2002, ss.124-125.

roman yazarları okuyucunun hissettiğini bulması için pasajı yeniden okusun diye serimdeki tümceleri tersine çevirebilir veya karıştırabilirler, ayrıca bir sözlüğe danışmak veya yazınsal olana uygun sözcükler, konuşma biçimleri veya yazınsal imaları kullanabilir. Oysa romanlarda kabul edilebilen böyle yazım teknikleri dramatik dilde geçersizdir. **Ernest Hemingway**, romancıların mükemmel hünerli tümceler için sürekli bir savaşıma angaje ettiklerini; buna karşın oyun yazarlarının ise bireysel yazılı tümcelerle daha az kaygılı ve hikayenin sözlü iletişimiyle daha ilgili olduklarını söyler. Oyun yazarı, kamp ateşi etrafında oturan bir grup için gizemi aydınlatan ve belirsizliği işleyen bir hikaye anlatıcısına benzer. Hikayenin her açısı herkes için ilginç ve belirgin olmalıdır; ancak burada kastedilen ne seçkin, ne de basitlik kuşkusuz.

Tiyatral konuşma yazınsal olandan farklıdır: Yapımcı veya yönetmen oyun hakkında “*bu oyundaki diyalog yazınsal bir yazıya benziyor*” diyebilir. Bu bir övgü değildir. Bu yorum genellikle bir oyunun neden geri çevrildiğinin yanıtı, gerekçesidir. Tiyatral konuşma, oyuncuların konuşmaları için düzenlenmiş ve seyircinin kulağını, dikkatini amaçlayan, belirli karakterlerin konuşmalarının sanatsal / artistik olarak yeniden üretimidir; buna karşın çoğunlukla biçimsel olan yazınsal yazım, sadece okuyucunun gözü için yazılmıştır. Durum ve karaktere uygun olduğunda tiyatral diyalog eksik tümceler, yanlış gramer, biçimsiz üslup, argo ve küfür kullanır. Bir oyun yazarının ilk önceliği dramatik karakterizasyon ve eylemdir; diyalog, eylemdeki karakterleri gösterir, yazınsal denemecilere karşıt olarak, tarafsız bir biçimde yaşamı yorumlar.

Tiyatral konuşma ekran (tv-sinema) yazımından farklıdır: Televizyon ve sinema yazarları ile oyun yazarları ortak ilişkiler paylaşırlar. Hepsi de dramatik etki için çatışmaya dayanan hikayecilerdir, yaşamın sanatsal olarak yeniden temsilini araştırırlar, benzer kurgu ve karakter tekniklerini kullanırlar ve “göster, söyleme” kuralı doğrultusunda yazarlar. Ancak bunlar, kullandıkları diyalog ve görsel imajların miktarı noktasında ayrışırlar. Televizyon yapımları veya filmlerde diyalogdan çok görsel imaja ağırlık verirlerken, oyun yazarları çoğunlukla sözlü

örgüyü ön planda tutar ya da görsel olan ile sözlü olanı aynı ağırlık merkezine oturturlar.

Tiyatral konuşma, konuşma sanatından farklıdır: Sahneye uygun diyalog konuşma gibidir, çünkü her ikisi de dinleyenin kulağına yönelen sözlü iletişimin bir biçimidir, ama diyalog çoğu yönden konuşmadan ayrışır. Konuşma genellikle sözlü ve yazınsal yazıma benzeyen retorik kuralları takip eder ve genellikle biçimsiz veya eyleme sokmak için dinleyiciyi teşvik eder. Buna karşın tiyatral diyalog, kişiler arasında keskin bir şekilde çatışan görüntülerin bir değişimidir ve eylem için doğrudan (didaktik, söylev vs.) hiç bir çağrısı yoktur.

Konuşmanın tasarlanan bir biçimi olan tartışma, iki ya da daha fazla karşıt tarafları mantıksal bir noktada birleştirmeyi, dramatik yazım için uygun olmayan zıt bir tezin karşıt gelişimine izin vermeyen önyargılı bireyler tarafından yapılan coşkulu ifadelerin sakin bir analitik davranışını içerir. Bir oyun yazarı, eylem halindeki insanlara gösteren / gösteri yapan biri olarak kendini düşünür; bir politikacı veya konuşma yapan ruhban sınıfının üyeleri gibi değil.

1.2. Metnin Kodları ve Dil İlişkisi

Daha önce yazının dili mekana bağımlı kıldığından söz etmiştik. Mekan metindir. Oysa tiyatrodaki dil sadece metne değil, sahneye de bağımlıdır. Hatta dilin nihai varlık sebebi sahnedir. Metin ise dilin sahnede canlanmasında taşıyıcıdır. Buna karşın metni rahatlıkla, bir oyunun tamamlanmış ilk hali veya yazarın yaratısını gerçekleştirdiği bir mekan; ‘canlandırılmayı talep eden bir dünya’ olarak değerlendirebiliriz. Dramatik / tiyatral metnin diğer tüm yazı ürünlerinden farkı işte buradadır. Gerek yazınsal ürünler, gerekse yazıya dökülmüş herhangi bir sunu veya aktarım olsun, hiçbiri tiyatral metnin bu ‘canlanma’ isteğini, gerekliliğini talep etmez. Dahası, böyle bir talep, onları ontolojik bir başkalaşıma sürükler. Bir roman, canlandırılma süreci ve sonucunda roman olmaktan çıkıp tiyatral bir sunu biçimine dönüşecektir. Burada kuşkusuz salt bir yazım tekniği farklılığından söz etmiyoruz. Sözünü ettiğimiz şey, metinsel ürünlerin doğalarına ilişkin yapısal ve ontolojik farklılıklardır. Bir roman veya şiir yazım tekniği ile tiyatro oyunu yazım tekniği elbette ki farklıdır. Ama bunları birbirinden ayıran en önemli özellik, tiyatro oyun metninin, doğası gereği canlandırılmaya dönük bir takım kodlamalarla donatılmış olmasıdır. Bu kodlamalar, diğer türlerde olduğu gibi sadece okuyucu hedef kitlesine değil, onunla birlikte seyirci algısına da yönelebilen potansiyellerle biçimlenmiştir. Özetle her metin, ölüdür, cansızdır; kapak arasına sıkıştırılmış bir dünyadır. Onların okurken göz önüne getirilmesi bile, bir canlılık belirtisi değil, tasavvurdur. Bir yazın türü ile alıcısı arasındaki iletişimin adıdır yani. Kaldı ki, okur okuyucudur; hiçbir zaman seyirci değildir. Oradaki işleyiş gözün ilettiği ile zihnin algısı arasındadır. Oysa tiyatral metin hem canlandırılmaya uygun bir dünya, hem de daha metin halindeyken yaşamın temsilliğine soyunan ve yapısal özellikleri gereği alıcısından tasavvurun ötesine geçmesini talep eden bir doğaya sahiptir.

Sonuç olarak, dram sanatında bir dil olarak belleğe alınmış belli bilgiler aracılığıyla yapıntı bir dünya kuran metin, oyun yazım tekniği ile yazarın seyirciye canlandırmak istediği, okuyucuya ise canlandırma itkisi ile birlikte tasavvur edebileceği anlam katmanlarının yansıtılmasını amaçlar.

Dramatik metin ile diğer yazınsal metinlerin farklı doğalara sahip olduklarını belirtirken, bunları biçimlendiren unsurların başında dilin kullanım

özelliklerinin geldiğini vurgulamalıyız. Her metin kendi dilini yaratır ve her metin kendi özel dil kullanımının bir ürünüdür. ‘Metin mi dili yaratır, dil mi metni?’ sorusu tavuk-yumurta ilişkisindeki gibi bir yanıtı gebedir. Dolayısıyla dili metinden, metni de dilinden bağımsız değerlendirmek olası değildir. Bu bağlamda çalışmamızın konusu olan dramatik dili ele alırken, metin ve kodları ile dramatik metni irdelemek metodolojik bir gerekliliktir.

Günümüzde daha çok yazılı bir bütünselliği ifade eden metin, aslında “etimolojik açıdan kökü alfabe harfi (litera) olan ‘yazın’ (literature) kavramına oranla, sözlü anlatıma daha uygundur”¹⁴⁵. İngilizce karşılığı text olan metin, kökü itibariyle ‘dokumak’, ‘birleştirmek’ fiillerini karşılarken, örneğin sözlü söylem, özellikle sözlü kültürlerde bu iki sözcükle açıklanmıştır.

Sözcüğün algı ve uygulama alanında geçirmiş olduğu bu evrilme, bugün, tek veya çeşitli anlam katmanlarını içinde barındıran ve iletişim bağlamında bir veya birden çok kişiye aktarılan bütüncül bir dil dizgesi tanımına denk düşmektedir. Yine genel algı çerçevesinde metni kapalı bir yapı; başı ve sonu olan, anlamın barındırıldığı, çeşitli anlatım birimlerinden oluşan bir bütünlük olarak da değerlendirebiliriz. Bunlarla birlikte metnin olmazsa olmazı iletişim değeri taşımasıdır. Varlık sebebi de budur. Ayrıca metin, **M.Charles**’ın ifadesiyle, “bir bilgi ve bir bellektir: Kayda geçmiş bir bilgi, her an kullanılabilir durumda ve örnek bir biçimde emanete alınmış, kolayca belleğe alınabilen bir bilgi”¹⁴⁶ havuzudur da. **Michel Arrive** ise “söylem (discours), anlatı (recit)* ve bunlar arasındaki ilişkilerin

¹⁴⁵ Walter J.Ong, **Sözlü ve Yazılı Kültür**, Çev: Sema Postacıoğlu Banon, Metis Yayınları, İstanbul, 1995, s.26.

¹⁴⁶ M.Charles, **Introduction á l’étude des textes**, s.33 (Aktaran: Nedret Tanyolaç Öztokat, **Yazınsal Metin Çözümlemesinde Kuramsal Yaklaşımlar**, Multilingual Yayınları, İstanbul, 2005, s.26.

* Kavram olarak yaşamın her alanında kullanılan bu iki kavram, sanatlı dilsel üretimlerin de biricik unsurları arasındadır. Söylem etimolojik olarak Latince ‘discurrere’ sözcüğünden, yani ‘oraya buraya koşuşturma, gidiş-gelişler’ ve ‘uzaklaşma’, ‘eritme’, ‘yayılma’ ile ‘discursus’ sözcüğünün çeşitli anlamlarına karşılık gelir. Mecazi olarak da ‘özne hakkında uzun uzadıya konuşma’, ‘bir şey hakkında iletişim’ anlamında kullanılır. Ortaçağ Latinesinde ‘discursus’, ‘hararetli tartışma’, ‘bir yöre etrafında dönen’, ‘karşılıklı iletişim’ ve ‘görüşme’ anlamındadır (Edibe Sözen, **Söylem - Belirsizlik, Mübadele, Bilgi / Güç ve Refleksivite**, Paradigma Yayınları, İstanbul, 1999, s.19). Ayrıca **Jean Dubois Dilbilim Sözlüğü (Dictionnaire de linguistique)**’nde, ‘Modern dilbilimsel anlamıyla söylem terimi tümcenin üstünde yer alan ve tümcelerin birbiriyle zincirleme kurallarına göre tanımlanan her tür sözce’ye verilen ad olarak bir tanım yaparken, **Emile Benveniste** ise söylem kavramını konuşucu öznenin konuştuğu özneye arasında kurulan karşılıklı bir yapı biçiminde açıklar (Bkz., Aktaran: Nedret Tanyolaç Öztokat, **Yazınsal Metin Çözümlemesinde Kuramsal Yaklaşımlar**, s.28). **Berke Vardar** da **Benveniste**’in “konuşan bireyin üstlenip dönüştürdüğü, söz alışverişinde ya da bildirişim sürecinde dilin gerçekleşen biçimi” tanımını aktarır (Berke Vardar, **Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri**, Türk Dil Kurumu Yay., Ankara, 1982, s.36). Vardar ayrıca, “söz; konuşan bireyin kullanımı;

meydana getirdiği bütüne”¹⁴⁷ metin demektir. Aslında yapılan ve yapılacak olan bütün tanımlar, metnin ard arda ve öylesine sıralanmış dil dizgelerinden oluşan bir bütün değil de, belli anlatım araç ve birimlerinden oluşan bir yapı olduğu noktasında kesişirler.

1.2.1. Metnin yapısal birimleri

Bir metin belli dil öğelerinin rastlantısal olarak yan yana gelmiş hali değilse, onda bilinçli bir örgülenme, düzenli bir sistem söz konusudur. Bu düzen onun yapısallığını oluşturan belli dilsel birimlerin varlığı ve bunların etkileşimi ile

bir ya da bir çok tümceden oluşan, başı ve sonu olan bildiri” açıklamasında da bulunur (**Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü**, s.179). Söylemi açımlayan dilbilimciler arasında **Ruth Wodak** da vardır. O “*söylemi, belli bir sosyal durumda iletişim olayını mümkün kılan bir spesifik dil kullanımı ve bir spesifik sosyal etkileşim şeklinde tarif eder; o, konuşma eylemleri, dil oyunları ve gündelik dil kullanımından farklı olarak söylemin” kendi kendine yeten bir iletişim formu” olduğunu öne sürer*” (Edibe Sözen, **Söylem - Belirsizlik, Mücadele, Bilgi / Güç ve Refleksivite**, s.26). Bu tanımlar ışığında söylemin kısaca, kişiler arasında belli bir durumda gerçekleşen bir dil pratiği, dilsel bir etkinlik olduğunu söyleyebiliriz. Bu dil pratiği içinde “*ideoloji, bilgi, diyalog, anlatım, beyan tarzı, müzakere, güç ve gücün mübadelesiyle eyleme dönüşen*” (agy., s.20) süreçler vardır. Söylemsel süreçler olarak da adlandıracağımız bu tür etkinlik alanları yanında çok çeşitli söylem türleri de söz konusudur. Bilim, sanat, felsefe, politik, reklam, eğitimbilim gibi zengin bir yelpazeye sahip olan söylem türleri, sözlü dile olduğu kadar yazı diline de dayanır. Çünkü söylem, yazınsal yapıtlardan politik sloganlara dek çok geniş bir yelpazede yer alır (Bkz.,Prof.Dr. Zeynel Kıran, Prof.Dr. Ayşe Eziler Kıran, **Dilbilime Giriş**, s.278). Bununla birlikte, söylem gerçekliği inşa eden, eylem ve etkileşimleri belirleyen, yaşamı anlamlı ya da anlaşılır kılan dilsel bir etkinliktir de. Söylemi anlaşılabilir kılan onu kullanan kişidir. Bir yönüyle de kişilere kimliklerini veren şey kullandıkları söylemdir. Toplum ise farklı dil pratikleri, yani farklı söylemlerle, bir ‘söylem cemaatler şebekesi’dir. Diğer bir etki alanı ise gündelik konuşmalarda anlamsız görünen ifadelerin dahi, bir söylemde anlam ifade eden ve işlevi olan öğeler durumuna gelmesidir. Hatta bildiğini söylemekten sakınma, bilmediği konularda geçiştirici ifadelerde bulunma eylemleri tek başına bir anlam ifade etmese de, söylem içinde işlevsel bir anlama sahiptir. Sözü ettiğimiz iki özel sözlü aktarım yönteminden bir diğeri ise anlatı kavramıdır. Anlatı, gerçek ya da düşsel olan ve bir söylem etrafında kurulan olayların dışavurumu olup, toplumsal yaşamın her alanında ortaya çıkarak belli bir düşüncenin kişi veya kişilere aktarımını yapar. Sözlü olmasının yanın da yazı diliyle de gerçekleşebilen anlatı, **Oswald Ducrot** ve **Tzvetan Todorov**’un tanımıyla, “*zamansal bir ilerlemeye göre oluşmuş göndergesi bulunan bir metin*” dir (Nedret Tanyolaç Öztokat, **Yazınsal Metin Çözümlemesinde Kuramsal Yaklaşımlar**, s. 33). **A.Kibedi Varga**’ya göre ise ‘karmaşık, inceltilmiş ve yapay bir bildirişim biçimi’ olup, yaşanmışlık içeren bir deneyimi aktarır (agy., s.37). **Gerard Genette** de anlatı kavramına ilişkin iki eski, bir de yeni ve yaygın olmak üzere üç tanım yapmaktadır. Bunlar şöyledir: “*Daha eski bir tanımlamaya göre ‘anlatısal bir sözce, bir ya da bir dizi olayın aktarılmasını üstlenen sözlü ya da yazılı söylem’, daha yeni ve yaygınlaşmış bir tanımlamaya göre ‘gerçek ya da kurmaca olsun, bir dizi olayın birbirini izleyişinin anlatılmasını ve bu olaylar arasındaki bağlanma, karşılık, yinelenme gibi ilişkileri’ kapsar; üçüncü ve yine eski bir tanımlamaya göre ise ‘anlatı’, gerçek anlamıyla ‘anlatma edimi’ olarak bilinir*” (agy., s.31). Anlatı kuşkusuz, anlatanın / anlatıcının varlığına gereksinim duyar. Yine **Todorov**’un tanımıyla: “*Anlatıcı yapının gösterdiği sözcelemin öznesidir. Ele alınan her konu bizi anlatıcıya götürür, çünkü bizim bir olayı bu ya da şu kişinin gözünden görmemizi sağlayan odur. Sahneye çıkmaya bile, olayın hangi yönünü aktaracağını seçen odur. Onunla ilgili kesinlemede bulunmamızı sağlayacak birçok bilgi buluruz, yine de uçup kaçan bir imgesi vardır anlatıcının, ona yaklaşmamızı engeller, yazardan yazara değişen, çelişkili maskeler takar sürekli*” (agy., s.124).

¹⁴⁷ Prof.Dr. Şerif Aktaş, **Edebiyatta Üslup ve Problemleri**, Akçağ Yayınları, Ankara, 1993, s.46.

gerçekleşmektedir. Metin adını verdiğimiz bütünün yapısal birimleri temelde üç öğeden oluşur. Bunlar; sözcük, tümce, paragraftır.

Sözcük, adından da anlaşılacağı üzere ‘söz’ ve ‘söylemek’le eşleşebilen ve temeli sözlü iletişimde olan, metin / yazıda da görsel bir nesneye bürünen dilsel birimdir. Bir kod, bir belirtidir sözcük; dilden dile değişen ses dizileriyle zihindeki kavram ve tasavvurları söz haline getiren anlatma birimidir¹⁴⁸. Bir başka deyişle, anlamı olan ses ya da ses birliğidir. Buradan sözcüklerin tek bir anlam taşıdıkları sonucu çıkartılmamalıdır kuşkusuz. Bir sözcük, sözlük karşılığı tek bir anlam ifade eder gözükmese de, asla tek boyutlu değildir. Sözcükler anlam çerçevelerini oluşturan, asal anlam, yan anlam, çağrışım / tasavvur alanları ve duygu değeri olarak temelde dört boyuttan oluşur.

“Hiçbir insan nesli sıfırdan başlamadığı gibi, hiçbir yetişkin kişi de, hiçbir yeni öğrenmeye sıfırdan başlamaz. Yeni bilgilere eski bilgilerin gölgesinde ulaşıyor olmamızın ortaya çıkardığı bu durum, aynı nesne veya olayı farklı algılıyor olmamıza da kaynaklık etmektedir”¹⁴⁹.

Bu, her sözcüğün her birey ve toplumsal sınıflar arasında farklı çağrışım alanlarına sahip olduğunu göstermektedir. Sözcüğün bireyin öznel ve çevresel etkenlerle anlamını boyutlandırmasına ilişkin **Dorothy Mulgrave**, *“düşüncenin anlamı sözcüklerin kendinde değil, dinleyende veya okuyanda bir tepki yarattığı anda vardır”¹⁵⁰* biçiminde bir açıklama getirmektedir. Doğaldır ki, herkes, aynı nesne, durum veya olayı farklı biçimde algılar; çünkü herkes özde dünya ile ilişkisini tek başına kurar ve herkesin yaşamsal süreçleri farklıdır. Dillerin anlam yapıları, aynı zamanın ve aynı coğrafyanın insanları arasında bile, yaş farklarına, mesleklere, cinsiyet, eğitim, inanç yapıları vs. özelliklere göre farklılık taşır. Hatta aynı kişinin değişik yer ve zamanlardaki algılamaları bile farklıdır. Dolayısıyla sözlerin toplumun bütününde ortak olan gerçek ve mecaz anlamları yanında, bir de çağrışım alanları

¹⁴⁸ Bkz., Doğan Aksan, **Anlambilimi ve Türk Anlambilimi**, Ank.Üniv. DTCF Yayınları, Ankara, 1971, s.32.

¹⁴⁹ Günay Karaağaç, **Dil Tarih ve İnsan**, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2008, s.18

¹⁵⁰ Dorothy Mulgrave, **Speech**, Barnes & Noble, Inc., New York 1967, s.10 (Aktaran: Özdemir Nutku, “Oyun Çevirilerinde Konuşma Dilinin Önemi”, **Türk Dili Dergisi**, Cilt: XXXVIII, Sayı: 322-327, Yıl:1978, s.80)

olması kaçınılmazdır¹⁵¹. Sözcüğün çağrışım alanına verebileceğimiz örnekler sınırsızdır. Jop, tespih, tek taş pırlanta yüzük, tezek, kemeçe vs. Jop hemen her yerde polisi veya güvenlik görevlisini, tespih kabadayıyı veya ibadet aracı olarak Müslümanları veya Yahudileri çağrıştırır. Tek taş pırlanta yüzük evliliği, tezek köy gibi kırsal yerleşim bölgelerini, kemeçe ise Karadeniz'i çağrıştırır. Bu arada çağrışım alanının tasavvur kavramıyla da eşdeğerde kullanıldığını söylememiz gerekir. **Doğan Aksan** sözcüklerin anlam çerçevesini sınıflandırırken, çağrışım alanı yerine tasavvur kavramını kullanmakta ve şu açıklamayı yapmaktadır:

“Tasavvurlar, insan zihninde herhangi bir kelime çevresinde, onunla iç içe bulunan çeşitli imgeler, o kelimenin yansıttığı kavramın yanı sıra kişiden kişiye, dilbirliğinden dilbirliğine değişen, kişiye ve topluma özgü tasarımlardır. (...) Türkçede ekmek (yiyecek) kelimesiyle yansıtılan kavram Türklerde öteki uluslardan çok farklı olduğu gibi, saçta ya da tandırda ekmek pişiren, yalnızca köy ekmeğini bilen kimsede, şehirlilerden farklıdır”¹⁵².

Sözcüğün anlam çerçevesi bağlamında sahip olduğu diğer bir boyut ise duygu değeridir. Bu, bazı sözcüklerin kişide uyandırdığı bazı duyguları anlatmaktadır. Şurası kesindir ki, herkeste ve her toplulukta, sosyo-kültürel, cinsiyet, yaş gibi unsurlar arasında tek tek ölçülemeyecek oranda değişen bir takım duygu kalıpları vardır. Örneğin kin, sevgi, kızgınlık, kıskançlık, acıma, tikslenme, hayranlık, korku vs. gibi, bir bölümü dille anlatılamayan duygular, sözle olan bağılıkları oranında ve birlikte gelen duygular olarak anlamın tanımlama alanı içine girerler¹⁵³. Duygu değeri, çağrışım alanına oranla daha bireyseldir. Duygu kişiden kişiye göre değiştiği için her kişiye göre belli anlam ifadesi söz konusudur. Yukarıda çağrışım alanına ilişkin vermiş olduğumuz örnekler, belli grup algısını yansıtırken, duygu değerinde sözcük bireysel bir algı çerçevesine oturtulur. Örneğin polis, aşk, evlilik gibi sözcükler herkeste farklı renklere sahiptir. Birisi yaşamının bir yerinde polisten dayak yemiştir, öfke veya nefret duygusu barındıran bir sözcük halini alır, başka

¹⁵¹ Bkz., agy. s.118.

¹⁵² Doğan Aksan, **Anlambilimi ve Türk Anlambilimi**, ss.60-61.

¹⁵³ Bkz., agy. ss.62-63

birisi polis sayesinde kötü bir durumdan kurtulmuşsa sevgi ve minnet dolu bir sözcük değeri taşır. Yine sevdiği birinden veya eşinden henüz ayrılan kişi için aşk ve evlilik sözcükleri, diğer insanlara oranla değişken duygu değerleri ifade eder. Ayrıca aynı durumda kullanılan sözlerin bile işlevleri arasında farklılıklar söz konusudur. Örneğin ‘affedersiniz, özür dilerim, pardon, kusura bakmayın’ gibi sözcüklerin hepsi eş anlamlı gibi görünüyorsa da, her birinin kullanımında küçük anlam değişkenliği bulunmaktadır. Bu yüzden de, çoğu zaman birbirlerinin yerine tam olarak geçemezler. Zaten birbirleri yerine tam olarak kullanılabilir olsalardı, dilde ortaya çıkmalarına gerek kalmazdı. Eğer yeni bir ‘biçim’, dilde yaşamayı sürdürüyorsa, ya ayrı bir anlamda kullanılması ya da baştan eşdeğer olduğu halde, bir süre sonra küçük bir anlam ayrılığı göstermesi yüzündendir¹⁵⁴. Bunlarla birlikte sözcüğün duygu değerinin ortaya çıkması daha çok konuşma ile olasıdır. Sözcüğün kullanım biçimini belirleyen renk, vurgu, tonlama değerleri sözcüğü kullanan kişinin kullanma aşamasında veya önceden edindiği veya içinde bulunduğu duygusal durumla orantılı olarak saptanır ve uygulanır. Örneğin, ‘aşk deme bana!’ ifadesi söyleyenin söylem biçimine göre olumlu veya olumsuz bir değer alır. Yeni aşık olmuş birinin bu tümceyi söyleme biçimi ile aşık olduğu kişinin ihanetine uğramış bir kişinin söylem tarzı birbirinden oldukça farklıdır¹⁵⁵.

Sözcüğün anlam çerçevesinin iki boyutu olan çağrışım alanı ve duygu değeri dramatik dilde oldukça önemli ve işlevseldir. **Eric Bentley**, “*dram yazarı için insanlar anlaşılabilir varlıklardır. Sözcükler onların insanlıklarının işaretleri ve rütbeleridirler*”¹⁵⁶ derken rol kişinin kullandığı sözcük seçimi ve biçiminin kimliğini açık edeceğini dile getirmekte; kişinin toplumsal veya öznel olarak sözcükle ilişkisini, dolayısıyla çağrışım vurgusu ile toplumsalına, duygu değeriyle de öznel durumuna ışık tutacağına işaret etmektedir. **Jerzy Grotowski**’nin, “*bir tiyatro adamı için önemli olan sözcükler değil, o sözcüklerle neler yapılabildiğidir; sözlere nasıl can katılacağını ve onları söz yapan şeyin ne olduğunu bulabilmektir*”¹⁵⁷ sözü de bir yönüyle rol kişinin sözcüklerle ilişkisine vurgu yapmaktadır. Gerçekte de

¹⁵⁴ Bkz., Prof.Dr. Özcan Başkan, **BİLDİRİŞİM İnsan dili ve Ötesi**, Altın Kitaplar, İstanbul, 1988, s.248.

¹⁵⁵ Prof.Dr. Murat Tuncay ile söyleşi, 21 Kasım 2006

¹⁵⁶ Eric Bentley, **The Life of the Drama**, Atheneum, New York, 1979, s.77

¹⁵⁷ Jerzy Grotowski, **Towards A Poor Theatre**, Methuen, London 1969, s.58 (Aktaran: Özdemir Nutku, “Oyun Çevirilerinde Konuşma Dilinin Önemi”, **Türk Dili Dergisi**, Cilt: XXXVIII, Sayı: 322-327, Yıl:1978, s.81)

dram sanatında sözcük, sözlük anlamıyla değil, oyundaki olay, durum, kişi ve atmosfere göre bir değer birimi oluşturmasıyla anlamsal varlık gösterir. Bu kuşkusuz sözcüğün algılama anlamı, yani sözcüğün alımlayıcıdaki anlamıyla da yakından ilişkili bir durumdur. Algılama anlamı sözcüğü duyan kişideki anlam rengidir. Kullanılan sözcüğün tek boyutluluğu algılama anlamıyla renklenir ve sözcüğün uyandırdığı tepki bu algılama anlamıyla yeni boyut kazanır. Sözcüğün algılama anlamı onu kullanan ve algılayan kişilerde değişik hareketleri, davranış biçimlerini, giderek tavır özelliklerini ortaya çıkarır. Sözcüklerin söyleniş biçimi, bu renk özelliğini ortaya çıkarmak amacıyla yapılan tonlama, vurgulama ve renklendirme gibi motifleri onların algılama anlamlarının aktarılmasında çok etken bir rol oynamaktadır. Alımlayıcı oyun kişinin iç dünyasına giderek oyunun değerler bütününe bu algılama anlamı aracılığıyla yakalayacaktır¹⁵⁸. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki, metin olarak algılama anlamı yazılamaz, o ancak alt metin olarak, satırlar arasına yedirilmiş biçimde kendini duyurur.

Ele aldığımız bu türden anlam çerçeveleri gerek yaşam gerçeğinde, gerekse dram sanatında sadece sözcük noktasında değil, tümce kurulumu ve onun söyleyiş biçiminde de görünmektedir. Bu konuyu ileride daha ayrıntılı olarak irdelemek kaydıyla, metnin yapısal birimlerinden olan tümceyi tanımlamaya çalışalım.

Tümce geleneksel olarak bir duyguyu, bir düşüncüyü, bir eylemi bir yargıya bağlayarak anlatan sözcük dizisine denir. **Leonard Bloomfield** tümceyi, ‘dilbilgisel betimlemenin en büyük birimi... en küçük ve değiştirilebilir öğelerden oluşur, ancak daha büyük bir birimin oluşturucu ögesi olamaz’ diye açıklarken **Emile Benveniste** ‘söylemin en küçük biriminin tümce’ olduğunu söyler¹⁵⁹. Çok sayıda dilbilimci tarafından dilbilimin nesnesi ya da konusu olarak dilin en büyük birimi olarak gösterilen tümce, yapı araçları olarak bütün dillerde şunları kullanmaktadır: a- Tümcenin tonu, yani melodi ve ritim, tümcede vurgunun ve araların dağılımı, b- sözcük dizimi, yani sözcüklerin ve sözcük gruplarının

¹⁵⁸ Prof.Dr. Murat Tuncay ile söyleşi, 28 Kasım 2006

¹⁵⁹ Aktaran: bkz., Prof.Dr. Zeynel Kıran, Prof.Dr. Ayşe Eziler Kıran, **Dilbilime Giriş**, Seçkin Yayınları, Ankara, 2002, s.277.

yerleştirilme düzeni, c- edatlar, yani parçaları belirlemeye veya bağlamaya veya bütün tümceyi nitelermeye hizmet eden küçük sözcükler¹⁶⁰.

Tümceyi 'söylem birimi' diye tanımlarsak, dramatik metindeki varlığının çok sayıda sözcüğün yan yana dizilişiiyle gerçekleştirilen anlam üretiminden, tek bir sözcükle oluşturulan söyleme kadar uzandığını söyleyebiliriz. Geleneksel algıda bir tümce, özne, tümleç ve yüklem birimleriyle oluşmaktadır. Ancak bu yapı başta dramatik metinlerde olmak üzere çok çeşitli metin türlerinde pas geçilen bir kalıptır.

Adam – Ne içersiniz?

Kadın – Çay.

Bu örneğin geleneksel tümce yapısına uygun olmadığı açıktır. Kadın'ın 'Ben çay içirim' veya 'çay içirim' demesi gerekirken, isteğini sadece 'çay' sözcüğüyle dile getirmesi dramatik metnin, tümceyi 'azda özü anlatmak' ilkesi gereği bozduğunu göstermektedir. Ayrıca bu tümce bozumu konuşma dilinde de sıklıkla yapılagelen bir işlemdir. Çünkü konuşma dilinin de en önemli özelliği 'azda özü vermesi'dir. Aslına bakılırsa bazı dilbilimciler, tek bir sözcükle bile bir tümcenin oluşabileceğini öne sürmektedirler. Örneğin bir kişinin 'imdat' diye bağırması, algıda 'zor durumdayım, kurtarın beni' diye tümceyle eşdeğerdir. Burada önemli olan tümceyi tümce yapanın söz dizimi değil, algısal olarak söz dizimsel bir anlamı barındırmasıdır. Tıpkı 'çay' diyerek, algıda 'çay istiyorum' tümcesini oluşturması gibi. Tümcenin özelde dramatik metin, genelde ise hemen hemen tüm metin türleri için dikkat edilmesi gereken önemli bir noktası uzun oluşu sorunsalıdır. Aslında konuşma dili için de gereçli olan bu sakıncalı durum, özellikle dramatik metin için ivedi bir sınırlamayı koştullamaktadır. Kuşkusuz uzun bir tümcenin sınırını belirleyen alımlayıcının alış yetisidir. Bir yazımsal metinde yazar oldukça uzun tümcelere yer verebilir. Çünkü onun herkes tarafından anlaşılma ve alımlanma gibi bir amacı yoktur. O, bu türden tümcelere başka amaçlar hedeflerken –estetik olma kaygısı, hüner sergileme gibi-, dramatik metin, kendini okuyan / seyreden herkes tarafından anlaşılma ister. Onu okuyan veya seyreden herkes aynı düzeye sahip insanlar değildir. Bazıları fazlasıyla entelektüel, bazıları algısı düşük insanlardan oluşur. Dolayısıyla ortak bir algı düzeyine yönelmek gerekir. Uzun tümcede, hele sahneden konuşma olarak yansıtıldığında herkesin anlamı yakalaması olası değildir. Eğer,

¹⁶⁰ Bkz., Walter Porzig, **Dil Denen Mucize-I**, Çev:Prof.Dr. Vural Ülkü, Kültür ve Turizm Bak.Yay., Ankara, 1985, s.160.

tiyatronun alımlayıcıya yönelişinde karşılıklı iletişim olgusunun gerekliliği üzerinde duruluyorsa ve sahne - seyirci arasında oyunun başlamasıyla birlikte kurulması ve korunması gereken bu iletişim bağı tiyatral anlatımın amacına ulaşabilmesi için son derece önemli ise tümcenin anlaşılabilirliği kadar uzunlukta olması kaçınılmaz bir kuraldır.

Metnin yapısal birimleri arasında son olarak ele alacağımız konu paragraftır. Bir yazı sözcüklerden tümceye, tümceden paragrafa, paragraftan metne dönüşür. Bir metin çok sayıda paragraf veya tek bir paragraftan oluşabilir. Paragraf bir metnin etrafında kurulduğu temel düşünce çevresinde kümelenmiş anlam birim(ler)ine denir. Bu anlam birimleri sözcüğün veya tümcenin sahip olduğu anlamdan büyük veya kapsamlı, metnin ana izleğinden de küçük, daha doğrusu onu besleyen damarlardır. Bir yönüyle her paragraf farklı konuları veya konunun farklı boyutlarını aktaran metin birimleri olarak da değerlendirilebilir. Her paragrafın temel düşüncesi ve yan düşünceleri olabilir. Paragraflar birer düşünce birimleri oldukları için uzunlukları değişkendir. *“Okuyucunun ilgisini canlı tutacak kadar kısa, taşıdığı fikri açıklayacak kadar uzun olmalıdır”*¹⁶¹.

Paragraflar içerdikleri konulara göre sınıflandırılmaktadırlar. Bunlar açıklama paragrafları, betimleme paragrafları, olay paragrafları, çözümleme paragraflarıdır. Açıklama paragraflarında, bir düşünce, bir konu, bir sorun açıklanır. İçinde duygu, bilgi, düşünce, yargı, yorum, dilek, öneri bulunabilir. Yardımcı düşüncelerle, örneklerle konu aydınlatılır. Açıklama paragrafında konunun ayrıntılarına girilebilir, ancak bu paragraflar, okuyucuyu sıkmayacak, ilgi uyandıracak biçimde düzenlenmelidir.

*“Denge bir doğa kuramıdır, temel bir yaşam ilkesidir. Dengenin ifadesini, doğada, mevsimlerde, gece ve gündüzde, hareket ve durgunlukta sürekli görürüz. Gıda uzmanı aldığımız gıdanın dengeli olması gerektiğini söyler. Ekonomist iç ve dış ticaretin dengesinden, hukukçu siyasal güçlerin dengesinden söz eder”*¹⁶².

¹⁶¹ <http://tr.wikipedia.org/wiki/Paragraf>

¹⁶² Doğan Cüceloğlu, **İçimizdeki Biz**, Sistem Yayıncılık, İstanbul, 1998, s. 103

Betimleme paragrafları ise, anlatılan bir insanın, bir yerin, bir eşyanın veya manzaranın ince ayrıntılarıyla işlendiği paragraflardır. Bu tür paragraflarda bir bakıma yazı ile resim yapılır.

“Gördüğü karşısında heyecanlandı delikanlı. Çölün ortasında böyle bir çadırın olabileceğini hiç düşünmemişti. Yer şimdiye kadar üzerinde yürümediği güzellikte en güzel halılarla kaplıydı; yukarıya içlerinde yanan mumlar bulunan, parlak ve işlemeli nadide avizeler asılmıştı. Bol işlemeli ipek yastıklara yaslanmış kabile reisleri çadırın gerisinde yarım daire halinde oturuyorlardı. Hizmetçiler lezzetli yiyeceklerle dolu gümüş tepsilerle gidip geliyor, çay sunuyorlardı. Başka hizmetçiler nargilelerin ateşlerini tazeliyorlardı. Havaya pek hoş bir tütün kokusu yayılıyordu”¹⁶³.

Diğer bir sınıf da olay paragraflarıdır. Bunlar olaylı yargılarda içinde bir olayın anlatıldığı paragraflardır.

“Hava kararmıştı, sessizce kalktık. Benim yediğim pastanın ve kendi bilmem kaç kahvesinin parasını öderken-Amerikan kahvesi hala zor bulunuyordu-hiç ses çıkartmadım...”¹⁶⁴

Son olarak çözümleme paragrafları da metinde ele alınan konunun parçalara ayrılarak işlendiği, konunun daha iyi anlaşılmasının sağlandığı paragraflardır. Konunun temel öğeleri bulunarak sonuca gidilir.

“Mesaj şudur: Bırakmaktan ve denemekten vazgeçmediğiniz sürece asla yenilmiş değilsiniz. Başarısızlıklarımızdan işlerin nasıl yapılmayacağını öğreniriz. Edison ampülü keşfetmek için yaptığı ilk altı bin denemede başarılı olamamıştı. Cesaretinin kırılıp kırılmadığı sorulduğunda şöyle yanıtladı: “Hayır. Şimdi bunu yapamayacağınız altı bin yolu da iyi biliyorum.” Edison gibi

¹⁶³ Paulo Coelho, **Simyacı**, Çev.:Özdemir İnce, Can Yayınları, İstanbul, 1999, s. 112

¹⁶⁴ Buket Uzuner, **İki Yeşil Susamuru**, Everest Yayınları, İstanbul, 2002, s. 127.

bizim de bazen başarıyı öğrenmeden başarısızlığı öğrenmemiz gerekiyor”¹⁶⁵.

Paragraf¹⁶⁶ her türlü yazın türünde kullanılabilmesine karşın dramatik metinde yoktur. Olsa olsa paragrafı dramatik metinlerdeki sahne, bölüm, epizod veya perde ile eş kılabiliriz. Çünkü sözü edilen bu unsurlar da paragraf gibi oyun metninin etrafında kurulduğu temel düşünce çevresinde kümelenmiş anlam birimleridir. Her biri farklı konuları veya konunun farklı boyutlarını aktarırlar.

Ayrıca dramatik metin ile sınıflandırılan paragraf türleri arasında da kullanım ortaklığı vardır. Ancak dikkat edilmesi gereken unsurlar da yok değildir. Dramatik metinde açıklayıcı paragraf özelliği taşıyan aktarımların aynen değil, didaktik yapıdan kaçınılarak; betimleyici paragraflarının fazlasıyla yazınsal bir dil kullanımından uzak durularak; olay paragraflarının anlatı merkeziliği kırılarak ve çözümleme paragraflarının da ancak aktarımın tek bir kişi değil de, kişilere dağıtılarak yapılabilmesi gerekmektedir.

1.2.2. Metin kanavasası ve dil

Bir metin yapısal birimleri ile birlikte kanavasasını biçimlendiren unsurlarla meydana gelir. Bunlar geleneksel olarak giriş, gelişme, sonuç diye sınıflandırılır ve hemen her metin bu yapının gerektirdiği özel dil kullanımıyla inşa edilir. Terminolojik olarak farklı adlandırmalarla da olsa dramatik metnin kanavasası da bu yapı taşları ve bunların doğasına uygun dil kullanımıyla var olur. Kanava konu, olay, durum gibi anlatılmak istenilen unsurların sergilendiği düzleme denirken, dram sanatına konu olan malzemenin biçimlendirilme düzlemine olay dizisi / örgüsü adı verilmektedir. **Murat Tuncay**'ın tanımı şöyledir:

“Dramatik metnin olay dizisi oyunun başlangıç noktasından bitiş noktasına kadar uzanan; sahne üzerindeki diyalog, hareket ve

¹⁶⁵ Doğan Cüceloğlu, agy., s.121.

¹⁶⁶ Paragraf türlerinin anlatıldığı ve alıntılarının kullanıldığı bölüme ilişkin kaynak: Bkz., Yard.Doç.Dr. Hülya Pilancı, “Anlatım Birimleri”, **Sözlü ve Yazılı Anlatım**, Anadolu Üniv. Açıköğretim Fak.Yay., Eskişehir, 1998, ss.34-35

*plastik anlatımla bütünleşerek oyunun öyküsünü ortaya çıkaran bir akış olarak değerlendirilmelidir.*¹⁶⁷

Bu belirgin tanımlamaya paralel **Özdemir Nutku**, “yazarın öyküsünü düzenleme işlemine olay dizisi yapımı”¹⁶⁸, **Aziz Çalışlar**, öykünün bir oyunda olay dizisi olarak gerçekleşmesi¹⁶⁹, **Turgut Özakman** ise, “konunun, tema-tür-kişiler vb. öğelerin dikkate alınarak örülmesi, işlenmesi, kurgulanması, konuya biçim verilmesi, konuyu öyküleme”¹⁷⁰ açılımında bulunur.

Metin ile dramatik metin arasındaki aktarım düzlemine ilişkin böylesi bir terminolojik farklılık, özleri itibarıyla –teknikleri dikkate almazsak- yukarıda sözünü ettiğimiz bölümleri içerirler. Yinelemek gerekirse, her metnin belli bir kanavas ve -bazı istisnalar olsa da- bu kanavanın giriş, gelişme, sonuç diye ayrışabilen bölümleri vardır. Giriş, alımlayıcının metnin dünyasına ısındırıldığı; olayın, durumun, kişilerin, mekanın ve atmosferin tanıtımının yapıldığı, açıklayıcı ve gevşek bir dil kullanımının sergilendiği bölümdür. Buradaki dil metnin kanavasını anlaşılabilir kılmaya özen gösteren bir yapıdadır. Öyle ki, doğrudan veya dolaylı bilgilendirme yapar. Dramatik metinde ise “*olay dizisini ortaya çıkaran temel öğeler serim, çatışma, düğüm, doruk nokta ve çözüm*”¹⁷¹ olarak sınıflandırılıp, serim giriş kısmı ile eşleştirilmiştir. Burada oyunun geneline ilişkin doğrudan veya dolaylı bilgi aktarımı yapılmaktadır. Serim, başta Antik Yunan oyunları olmak üzere bazı oyunlarda, bir kişinin seyirciye, oyun başlamadan oyunun konusunu anlatması biçiminde uygulanırken, özellikle Rönesans’ta başlayan oyun geleneğinde ise oyunun akışı içinde ve tiyatral bir sunumla yapılagelmektedir. Doğrudan bilgilendirmenin yapıldığı serimlerde dil, düz anlatım biçimindedir. Dolaylı, yani oyunun akışının bir parçası olan serimlerde ise yalın ve gerilime veya komik olana hazırlayıcı bir konuşma örgüsü biçiminde kullanılmaktadır. Her iki kullanım biçiminde de amaç seyircinin ilgisini çekebilmektir.

¹⁶⁷ Murat Tuncay, **Dramaturgi Çalışmalarında Çözümleme ve Bir Yöntem Önerisi**, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir, 1992, s.32

¹⁶⁸ Özdemir Nutku, **Dram Sanatı**, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 1990, s.169

¹⁶⁹ Bkz., Aziz Çalışlar, **Tiyatronun Abcesi**, Simavi Yayınları, İstanbul, 1993, s.24

¹⁷⁰ Turgut Özakman, **Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1998, s.155

¹⁷¹ Özdemir Nutku, **Dram Sanatı**, s.167

Hülya Nutku, **Shakespeare**'in oyunlarından serim örnekleri vererek, yazarın hemen oyun başlar başlamaz, seyircinin ilgisini çekmek için serimi nasıl kullandığının altını çizer. *Romeo ve Juliet*'de düşman iki aile mensupları, bir kan davasından ötürü dövüşmektedirler; bu da seyirciyi sahneye odaklayacak bir yöntem olarak kullanılmıştır. Yine *Hamlet* oyununun hemen başlangıcında Hamlet'in arkadaşlarının hayaletle ilgili söyledikleri ya da *Macbeth*'de doğüstü varlıkların / cadıların söyledikleri de benzer bir yöntemdir.¹⁷² **Özdemir Nutku**, serimlerin yazarın ustalığı ile orantılı olarak, eylemin gelişimi içinde, yani oyun boyunca seyirciye belli edilmeden yapılmasının gerekliliğine değinmiştir¹⁷³. Serimi, aynı işlevsel yönü ile ele alan **Özakman**, iletim aşamasını beş başlık altında toplamıştır: a- Önceki olayları (iletme), b- sahne dışında ve perde aralarında geçen olayları (iletme), c- kişiler (hakkında bilgi vermek), ç- ön serim (**Özakman** ön serimi radyo oyunları ve filmler için ele almış. Bir önceki sahenin son repliği ile gelecek sahne hakkında seyirciyi hazırlamak / bilgilendirmek), d- seyirciyi yanıltma (verilen yanlış ve kasıtlı bilgilerle)¹⁷⁴.

Metnin kanavasının diğer bir unsuru da gelişme bölümüdür. Burada, bir önceki bölümde yapılan alımlayıcıya dönük hazırlık veya bilgilendirme süreci, artık egemen olan düşüncenin / iletinin ayrıntılarıyla aktarımına dönüşmüştür. Dramatik metinde gelişim bölümü kendi içinde düğüm, çatışma, doruk nokta biçiminde alt unsurlara ayrılmaktadır. Böylece gelişim, düğümün asal olarak ilk atıldığı yerde başlayıp, çözüldüğü yerde biter. Yani, *“kararlılığın bozulması üzerine, durum ilişkiler düzeni değişir, çatışma(lar) çıkar vb. Böylece konu akmaya başlar, ilerler ve sonuca ulaşır”*¹⁷⁵. Oyunun gelişim bölümünde, olay dizisi, tartışılması tasarlanan sorunun açığa çıkması için kurgulanır. Dil oyununun türüne göre değişkenlik* gösterse de, genel olarak eylemi ateşleyici ve geliştirici, rol kişilerini nitelendirici, düğümleri ve çatışmayı taşıyıcı bir dinamizme sahiptir. Ayrıca ortama uygun, hızı ve ritmi kurgunun doğası paralelinde, doğurgan, akıcı, inandırıcı, sözcük ve sözcük dizimi

¹⁷² Bkz. Hülya Nutku, **Oyun Yazarlığı**, s.120

¹⁷³ Bkz. Özdemir Nutku, **Dram Sanatı**, s.171

¹⁷⁴ Bkz. Turgut Özakman, **Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği**, ss.177-182.

¹⁷⁵ agy., s.161

* Uyaklı konuşmaya dayanan Antik Yunan tragedyalari, romantik oyunlardaki şiirsel söylevler, şairane ve patetik konuşmalar, gerçekçi oyunlardaki düşünsel ve güncel boyut, politik oyunlardaki sloganvari söylemler, absurd oyunlardaki iletişimsizliği veren kesintili ya da birbirinden ayrı gelişen konuşmalar, üsluplaştırılmış oyunlardaki aykırı konuşma biçimi, modern oyunlardaki atlamalı ve ekonomik gelişmeli diyaloglar gibi. (Bkz., Hülya Nutku, **Oyun Yazarlığı**, ss.113-114).

seçimi kulak tırmalamayan ama ilginç olan bir yapı da barındırır. Buradan şu sonuç çıkmaktadır: Dramatik metnin dili, varlık olarak gelişim bölümü dediğimiz aşamada asıl kendini gösterir. Veya bir oyunun dilsel niteliği neredeyse gelişim bölümünde kullanılan yapıyla eşdeğerdir.

Kanavaya ilişkin son aşama ise genel literatürde çözüm olarak da adlandırılan sonuç bölümüdür. Metin, öncesinde geliştirerek açıkladığı ileti sunumunu bu bölümde amaçlanan ana düşünce ile sonlandırırken, dil metnin yapısallığı doğrultusunda biçim alır. Dramatik metinde ise çatışmanın sonlanıp düğümlerin çözüldüğü aşamadır sonuç bölümü. Ancak başta çağdaş oyunlar olmak üzere bazı oyunlarda çözüm herhangi bir sorunu ortadan kaldırmaz, yani herhangi bir düğüm çözümlenmez. Örneğin *Godot'yu Beklerken*'de olduğu gibi, sorun çözümü olmayan bir durumdan kaynaklanıyor olabilir. **Hülya Nutku**, "*modern metinlerde çözümsüzlük de bazen çözümü oluşturduğu gibi, çözüm ortada da bırakılmaktadır*"¹⁷⁶ biçiminde bir saptamada bulunurken, **Özakman**, "*Final iki türlü olur: Kapalı son, açık son. Kapalı son, gelişen olayın kesin olarak sonuçlandığı, bütün açık noktaların cevaplandığı sondur. Açık son ise, gelişim bitmez, sonuç izleyicinin hayaline bırakılır*"¹⁷⁷ diyerek konuya açıklık getirir.

1.2.3. Metnin anlam alanları ve dil

Anlamsal alan kavramı dilbilimde bir metinde bir sözcüğün -tümceyi de dahil edebiliriz- almış olduğu anlamların tümüne denir. Bunlar arasında anlam kayması, anlam daralması, anlam yankılanması, anlam bileşenleri, anlam genişlemesi ve anlam bütünlüğü gibi çok çeşitli anlam boyutları vardır. Dahası biz, bir metinde varolan çeşitli anlam katmanları ile anlam düzlemlerini de bu kavram içinde değerlendirebiliriz. Zira sadece bir sözcüğün değil bir metnin bütününe ilişkin anlamsal alanları da söz konusudur. Anlam katmanı dediğimiz şey, ortak anlam paydalarına sahip bir takım farklı unsurlardır. Örneğin bir oyunda erk savaşımı yansıtılırken, bir yanda erkeğin kadın üzerindeki hegemonyası, öte yanda ise öğretmenin öğrenci üzerindeki baskısı aktarılmaktadır. Erkek-kadın ve öğretmen-öğrenci arasındaki bu ilişkiler kendi aralarında erkek hegemonyası ile otoriter baskı olarak iki anlam katmanını aktarırlarken, bunların bir metin içinde bir arada

¹⁷⁶ agy., s.128

¹⁷⁷ Turgut Özakman, *Senaryo ve Oyun Yazma Tekniği*, s.193

sunulumu erk savaşımı biçiminde temel bir anlamın yansıtılışına hizmet ederler. Anlam düzlemi ise, oyunda anlatılan şeyin yoruma açık oluşuyla farklı anlamlarla karşılık buluyor olmasıdır. Örneğin Godot'yu bazıları Tanrı olarak yorumlayıp oyunun temel anlamını bu düzleme oturturken, bazıları da onu umut biçiminde değerlendirmektedir. Sonuçta bu bakış açılarıyla Godot iki anlam düzlemi ile alımlanabilmekte ve deyim yerindeyse belli bir şeyin (anlamın) başka bir anlamla yankılanması gerçekleşmektedir.

Yukarıda sözcük kavramını anlatırken, onun anlam alanları içinde çağrışım alanı ve duygu değeri diye iki boyutundan söz etmiştik. Şimdi ise yine genel bir bakış açısıyla diğer anlamsal alanları tartışalım. Bunlar arasında düz anlam, yan anlam, eşanlam ve çok anlamlılık gibi boyutlar yer almaktadır. Düz anlam, dili kullanan herkes tarafından kabul edilmiş sözcüğün mantıksal, değişmez ve nesnel anlamına denir. Yan anlam ise, bir sözcüğün düz anlamına kullanım sırasında katılan ikincil kavramlara, imgelere, öznel izlenimlere vb. ilişkin olan ve iletişimde bulunanların tümünce algılanamayan anlamlardır¹⁷⁸. Buna karşın Amerikalı dilbilimci **Leonard Bloomfield**, anlamın eklenti değerler olarak nitelendirdiği ve de sözün tanımı için gerekli olamayan, değişken, oynak, öznel bir başka yönünü 'yananlam' olarak adlandırır.

“Nasıl anlam genişlemesi, anlam kayması, anlam daralması aktarmalar sözcüğün anlamının sınırlarını zorlarsa, yananlam da kaynağı, işleyişi ne olursa olsun, anlamın sınırlarını genişletir, çünkü sözcüğün anlamını birey ya da toplum, öznel bir biçimde zorlamıştır. L. Bloomfield'e göre, en önemli yananlamlar bireyin toplumsal konumundan kaynaklanır: Bir köylünün, bir kentlinin, bir öğrencinin, bir bilim adamının kullandığı sözcükler, dilsel yapılar hep bu kişilerin toplumsal konumlarına gönderme yapar. Belli bir yöreye ait olma, yabancılık, köylülük ya da kentlilik gibi özellikleri birer yan anlam olarak ortaya çıkar”¹⁷⁹.

Gerçektende sözcük yalnız bir kavramı karşılamayıp, nesnel anlamına öznel yaklaşımları da katarak anlamsal alanını boyutlandırır. Bu konuda **Şerif Aktaş**

¹⁷⁸ Bkz., Prof.Dr. Zeynel Kıran, Prof.Dr. Ayşe Eziler Kıran, **Dilbilime Giriş**, ss.255-256.

¹⁷⁹ agy., s.307

bir takım sözcükleri örnekleme olarak kullanır. Gürüh sözcüğü, sadece çok sayıdaki kişi topluluğunu belirtmez, aynı zamanda küçümsenen, sevilmeyen bir kalabalık için de kullanılır. Yine garip, aşık, velet gibi sözcüklerin de düz anlamlarından başka farklı anlamları vardır¹⁸⁰.

Bunların dışında bir de eşanlamlılık dediğimiz bir anlam alanı söz konusudur. Bu, temelde her dilde ancak yakın anlamlı olan ve birbirinin yerini tutamayan, ancak daha sonraları birbiriyle aynı anlama gelebilen sözcüklerdir. Türkçe’de de, göndermek-yollamak, bezmek-bıkmak-usanmak gibi pek azı, yüzyıllar süren gelişmeler sonucunda birbirine pek yakın, bir bakıma ‘tam eşanlamlı’ durumuna gelmişlerdir. Çok anlamlılık ise dilde ancak belli eğilimlerle, değişik kullanımların yerleşmesi sonucunda bir sözcüğün değişik anlamları yansıtır duruma gelmesidir¹⁸¹.

1.2.4. Anlam ve bağlam

Kısaca değinide bulunduğumuz anlam alanlarına paralel anlam değişimi konusunda da genel bir açılımda bulunmak gerekir. Konuyla ilgili açılımı aşağıda kaynağını verdiğimiz **Rıza Filizok**’un anlam değişimlerine ilişkin çalışmasını temel alarak yapmak yararlı olacaktır¹⁸².

Günümüz anlam bilimi, anlamı bağıntılarda aramaktadır. Bu yönüyle klasik anlam araştırmalarından ayrılır. Ancak bu yöneliş, klasik anlam araştırmalarının tamamen bir kenara bırakıldığı anlamına gelmemektedir. Aksine örneğin mantık biliminin temel anlam araştırmalarına tekrar dönülmüş ve bu anlayış geliştirilerek sonuçları metin analizlerine uygulanmıştır. Modern anlam bilimi çalışmaları, anlamın daha objektif, daha nesnel olan gözlenebilir dil olgularında araştırılmasını sağlamaya çalışmaktadır. Ancak bu alan henüz yeni bir araştırma alanı olduğundan çok kesin sonuçlara ulaşılamamıştır. Bu alanda ileri sürülen farklı görüşler, farklı kavramlar büyük bir karışıklık yaratmaktadır. Buna karşın varılan sonuçlar yazın araştırmaları için vazgeçilmez niteliktedir ve onlara büyük katkılar sağlamaktadır.

¹⁸⁰ Bkz., Prof.Dr. Şerif Aktaş, **Edebiyatta Üslup ve Problemleri**, Akçağ Yay., Ankara, 1993, s.28.

¹⁸¹ Bkz., Prof.Dr. Doğan Aksan, **Her Yönüyle Dil (Ana Çizgileriyle Dilbilim)-I**, s.119.

¹⁸² Bkz., <http://www.ege-edebiyat.org/docs/575.pdf>

Tanınmış Fransız anlam bilimcisi **Pierre Guiraud**¹⁸³ya göre bir sözcüğün anlamı o sözcüğün aynı bağlamı paylaşan diğer sözcüklerle kurduğu ilişkilere bağlıdır. Her sözcük, bir temel anlama ve bir bağlam anlamına sahiptir. ‘Kaza büyüktü’ tümcesinde anlamı belirginleştirecek olan şey bağlamdır. ‘Kaza’ sözcüğünün ‘ilçe’ anlamına mı, ‘beklenmedik kötü rastlantı’ anlamına mı geldiğini ancak sözün bağlamı belirler. Sözcükler, adlar aslında her kullanılışında kesin, tek bir kavramı ifade eder. Bir adın birden çok anlamı varsa, bunlar potansiyel olarak düşüncede yer alan anlamlardır; belirli bir bağlamda, yani kullanımda ise bu anlamlardan sadece birisi geçerlidir.

Sözcük bir bağlama ait olduğunda onun anlam belirsizliğinden bahsetmek güçtür. Çünkü metinde sözcüğün sözlük anlamlarından sadece birisi gerçekleşir. Verici, yani konuşan ve yazar, estetik veya kişisel kaygılarla isterse bu kuralı sözcük oyunları, cinaslı kullanımlarla bozabilir. Böyle bir durumda dilin başka bir işlevi ön plana çıkarılmış olur. O da estetik işlevdir. Yazınsal metinlerin, biçemin incelenmesi bir bakıma bu sapmaların incelenmesidir.

Bağlam zamanla bir sözcükte anlam ayrılığı yaratır. ‘Dolap gözü’, ‘bir göz ev’ gibi kullanımlar ‘göz’ sözcüğüne yeni bir anlam kazandırır. Bağlam ayrılıkları zamanla temel anlamda bölünmeler yaratabilir, buradan çok zaman eş sesli denilen yeni iki sözcük doğar.

Guiraud, ‘değer’ kavramından yararlanarak anlamla ilgili olguları, yani anlam alanını ikiye ayırır: a- Temel anlamlar, b- biçem değerleri. Bu ayırım, aslında mantıksal anlam ve duygusal anlam ayırımıdır. Dilin **Guiraud**'a göre iki temel görevi vardır. Bunlardan birincisi mantık görevidir. Dil bu göreviyle zihinde canlanan hayalleri alımlayıcının zihninde uyandırır. Kavrama dayanan bildirişim, bilimin ve mantığın amacıdır. İkincisi, dilin ifade etme görevidir. Dilin bu göreviyle vericinin duygularını, arzularını, niyetlerini dile getirir. Dilin ifade görevine dayanan anlamları ‘değer’ adıyla asıl anlamdan ayrılır ve ifade değerleri adıyla anılır. Örneğin yaprak sözcüğünün sözlük anlamı, bitkinin solunum ve özümleme yapan parçası, kağıt parçasıdır. Bağlam anlamı ise sadece bitkinin solunum ve özümleme yapan parçası biçimindedir. Oysa yaprak sözcüğü metinlerde çok çeşitli çağrışımlar da

¹⁸³ Pierre Guiraud, **Anlambilim**, Çev.: Berke Vardar, Multilingual Yabancı Dil Yayınları, İstanbul, 1999

yaratır; sonbahar, sararma, güçsüzlük, ölüm gibi. **Guiraud**, sözcüğün bu ikinci dereceden çağrışımlarına ‘değer’ adını verir. (Duygu değeri).

Değerler, anlamdan farklı olduklarından özel olarak biçem (üslup) bilimi (stylistique) tarafından incelenir. Öte yandan değerler, anlamın da asli bir unsuru olduğundan anlam sorunuyla da sıkı bir ilişki içindedirler.

Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz: **Guiraud**'ya göre, her sözcükte dört tip çağrışım bulunur: a- Temel anlam, b- bağlama ait anlam, c- ifade değeri, ç- sosyal bağlamlı değer. Bir sözcükte bunların dördü de bulunabilir. Bunlardan ilk ikisini anlam bilimi, son ikisini biçem bilimi inceler.

Bu dört tip çağrışım arasında devamlı bir alış veriş vardır: İkinci, üçüncü ve dördüncü tip çağrışımlar fazla kullanılırsa, zamanla genelleşerek temel anlamın yerini alabilir. Buna anlam kayması denir.

Anlam değişimleri, anlam biliminin temel araştırma alanlarından birisidir. Eskiden retoriğin önemli bir bölümünü anlam değişimleri incelemeleri oluştururdu. Anlam değişimleri, retorikteki adı ile ‘trope / mecaz’lar, ‘sözcük figürleri’ adı altında eskiden beri incelenmektedir. Bazı dilbilimciler ‘trope / mecaz’ları üç durum altında toplamışlardır.

a- Anlam genişlemesi: Bütün parçayı, cins türü ifade etmek için kullanılmışsa anlam genişlemesi söz konusudur.

b- Anlam daralması: Parça bütünü, tür cinsi ifade etmek için kullanılmışsa anlam daralması söz konusudur.

c- Anlam transferi: Bir sözcüğü benzetme amacı gütmeyen başka bir sözcük yerine kullanma işlemi olan mürsel mecaz* (düzdeğişmece / ad transferi / aktarması) ve bir şeyi başka şey ile benzetmeye, kıyaslamaya, anlatmaya yarayan mecazlar, yani metafor birer anlam transferidir.

Bu sınıflandırma, eski olmasına karşın bize anlam değişimini genel çizgileriyle kavrama olanağı vermektedir.

İşaret bilimindeki gelişmeler sonucunda anlamda benzerlik ve bitişiklik bağıntıları anlaşılınca yeni sınıflandırma ilkeleri benimsenmiştir. **Wilhelm Wundt**,

* “Türkiye terörü kınadı”, “Anadolu misafiri sever”, “Dalgalan sen de şafaklar gibi ey şanlı hilâl” (bkz., <http://www.frmtr.com/turk-dili-ve-edebiyati/1438038-mecaz-i-mursel.html>) veya “sobayı yaktım”, “tırnağımı kestim”, “onun kolu uzundur” gibi... (bkz., **Yazın Terimleri Sözlüğü**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1974, s.52.)

çağrışımları, benzerlik ilkesine dayananlar ve bitişiklik ilkesine dayananlar olmak üzere ikiye ayırmıştır. Örneğin devlet dairesine Osmanlılar ‘kalem’ derlerdi, burada bitişiklik ilişkisinden doğan bir adlandırma söz konusudur. Yani devlet dairesine eğretilenmede olduğu gibi bir benzerlik ilişkisinden dolayı değil, devlet dairesi ile kalemin bitişiklik ilişkisi içinde olmalarından dolayı kalem denilmiştir. Bitişiklik, zamanla, mekanla ve sebeple ilişkili olabilir. Buna karşılık kurnaz birisine ‘tilki’ dediğimizde bir benzerlik ilişkisi söz konusudur. Bu ayırım, ad transferi olgusuyla anlam transferini birbirinden ayırmıştır. Devlet dairesine ‘kalem’ demekle; kalem sözcüğünde, kurnaz birisine ‘tilki’ demekle tilki sözcüğünde bir anlam değişikliği doğar, bu anlam değişikliklerinden birincisi ad transferinden, ikincisi anlam transferinden doğmuştur.

Günümüzde **Gustaf Stern** ve **Stephen Ullmann** işaret biliminin ilkelerine göre anlam değişmelerini yeniden sınıflandırmışlardır. Bu iki yazarın görüşleri yine **Pierre Guiraud**'nun *Anlambilim* adlı yapıtından yararlanarak özetlenebilir.

Stern'in sınıflandırması: Düşünür anlam değişmelerini sebep ve görevlerine göre sınıflandırmıştır. Ona göre anlam değişmeleri, dış (dil dışı) değişmeler ve iç (dil içi) değişmeler olarak ikiye ayrılır.

Dış değişmelerde ad değişikliğe uğramaz, adlandırılan şey değişikliğe uğrar. Bu adın değil, nesnenin değişmesidir. ‘Araba’ sözcüğü eskiden at tarafından çekilen tahtadan yapılmış bir aracı ifade ediyordu; bugün aynı ad otomobili ifade etmektedir. Bu olguda ad, yani işaretleyen hiçbir değişikliğe uğramadığı halde anlam, nesnenin değişmesine bağlı olarak değişmiştir. Bu anlam değişikliği, dil dışı bir değişikliğin sonucu olduğundan ‘dil dışı değişme’ olarak adlandırılır.

İç değişmeler dilbilimsel değişmelerdir; dil sistemini etkileyen değişmelerdir. Bu anlam değişmeleri, dil sistemi içinde ad olsun, anlam olsun, gerçek bir yer değiştirmeyi, transferi ifade eder. **Stern**'e göre üç tip yer değiştirme vardır.

1- Söz bağıntısının veya adın yer değiştirmesi: Bu, söze ait unsurların yer değiştirmesi demektir. Bunun da iki tipi vardır. Birincisi, analogi yoluyla yer değiştirme ki, iki gönderge arasındaki ilişki aynılığından doğar. Yine bu da kendi içinde üç tipe ayrılır: a- Morfolojik yapı oluşumlarındaki yapı analogisi (ad türetme),

b- Bağlantılılık analogisi (bir göndergenin adı yerine yakın anlamlı bir diğer ad kullanıldığında böyle bir analogi söz konusu olur. Eş anlamlılık böyle bir analogiye dayanır), c- fonetik analogi (ses benzerliğinden dolayı ad değişikliği doğar. Buna bulaşma denir. İstanbul'a halk etimolojisiyle İslambol denmesi gibi).

İkinci yer değiştirme ise kısaltma yoluyla yer değiştirmedir. Bunun da düşürme yoluyla kısaltma (örneğin otomobil için, 'oto' tarzında yapılan kısaltmalar) ve eksilti yoluyla kısaltma (örneğin Büyük Millet Meclisi için, 'meclis' demek) olmak üzere iki çeşidi vardır.

2- Eşyayla ilgili bağıntının yer değiştirmesi: İki gruba ayrılır. İlki adlandırma yoluyla, sözcük türetme yoluyla (kasıtlı transferler, figürler). Kasti adlandırma, türetme yoluyla yeni bir kavram yapmaktır. Tamamen kavramsal nitelikli metaforlarda ortaya çıkar. Masanın bir parçasına ayak demek gibi. Diğer ise kasıtsız transferler. İki gönderge arasındaki görünüş özdeşliğinden (örneğin ağaç yaprağı ile defter yaprağı), işlev özdeşliğinden (ırmak yatağı) veya durum özdeşliğinden (dağ eteği) doğar.

3- Sözcük ve konuşan kişi arasındaki öznel bağıntının yer değiştirmesi: Bunun da becayiş ve uygunluk, denklik denilen iki tipi vardır.

Becayiş, konuşan kişinin nesneye bakış açısından doğan değişimdir. Konuşan kişi nesnenin sadece bazı özelliklerini göz önünde bulundurarak onu ifade eder. Bilimsel adlandırma ile günlük dile ait adlandırma arasındaki temel fark buradadır. Bilim, nesneyi temel niteliklerini ifade edecek tarzda adlandırır. Günlük dilde ise nesnenin basit gözlemlerden çıkarılmış, çok zaman tek yönlü bir adlandırması vardır. Örneğin günlük dilde bir nesneyi ifade etmek için kullanılan bir sözcük o nesnenin, örneğin sadece maddesini ifade eder, diğer özelliklerini kapsamaz. 'Bilezikleri çaldırdı' yerine 'altınları çaldırdı' denildiğinde böyle bir becayiş söz konusudur. Bazı yazın sanatlarında olduğu gibi parçanın dile getirilmesiyle bütün ifade edilebilir. Bu özellik dramatik dilde yaygın olarak kullanılır.

Yine, *'kalem ve kılıç. Bunlardan birincisi daima ikincisine galip gelmiştir'* sözünde 'kalem' parçadır, bununla anlatılmak istenilen bütün ise 'yazar'dır. Ürünü, üretim yeri ile ifade etmek de bir tür becayiştir. 'Başında bir panama vardı' tümcesinde 'panama' sözcüğü, becayiş yoluyla bu ülkeyi değil, bu

ülkede yapılmış şapkayı ifade eder. Denklik de becayişin özel bir türüdür; zihin eşyanın yeni bir karakterini sezdiğinde ortaya çıkar.

Ullmann'ın sınıflandırması: Düşünürün anlam bilimin esaslarına göre yaptığı anlam değişimleri sınıflandırması ise şöyledir:

1- Dilin muhafazakarlığından doğan değişimler: Bunlar, **Stern**'in dış değişimler olarak adlandırdığı değişimlerdir.

2- Dilin yenileşmelerinden doğan değişimler: **Ullmann** bu değişimleri üçe ayırır:

a- Ad transferi tarzında değişimler: Bunlar da kendi içinde ikiye ayrılır. İlki anlamlar arasındaki benzerlik sebebiyle yapılan değişimler. En çok rastlanılan ad transferi tarzıdır, en sık görülen biçimi ise metafordur. Anlam benzerliği tözsel olabilir; form benzerliği, işlev benzerliği, hal benzerliği olarak karşımıza çıkabilir. Yukarıda vermiş olduğumuz ağaç yaprağı ve defter yaprağı örneğinde olduğu gibi. Anlam benzerliği, algı kayması tarzında olabilir. Bir sesin bir renge, bir rengin bir kokuya benzetilmesi. Örneğin **Arthur Rimbaud**'nun “*Sesli harflerin rengini uydurdum! A kara, E ak, İ kırmızı, O mavi, U yeşil. Her sessizin biçimini ve hareketini düzenledim ve içgüdümden gelen ritimlerle, birgün bütün duyuların kavrayabileceği bir şiir dilini icad etmekle övündüm*”¹⁸⁴ sözleri böyle bir algı kaymasını ifade eder. Anlam benzerliği, duygusal nitelikli olabilir. Bir duygu somut bir nesneye benzetilir ve somut nesnenin bir niteliği duyguya verilir; ‘sıcak bir dostluk’ gibi. Ad transferi bağlamındaki ikinci değişim, anlamlar arasındaki bitişiklik sebebiyle yapılan değişimlerdir. Bu transferlerde bütün için parça, içeren yerine içerik, hareket yerine alet vb. alınır veya bunların tam tersi uygulanır. İki anlamın bitişikliği mekanla, zamanla, sebeple ilişkili olabilir.

b- Anlam transferi tarzında değişimler: Bunun da iki türü vardır. Birincisi adlar arasındaki benzerlik sebebiyle yapılan değişimler. Fonetik bulaşma ve halk etimolojisi bunun örnekleridir. ‘Demokrat’ sözünü Türk halkının ‘demir-kır-at’ tarzında yanlış bir köke bağlaması buna bir örnektir. **Hüseyin Rahmi Gürpınar**'ın *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç* romanında bir kadın kahramanın ‘Haley kuyruklu yıldızı’ni ‘Halamın yıldızı’ olarak adlandırması bunun başka bir örneğidir.

¹⁸⁴ Suut Kemal Yetkin, **Edebiyatta Akımlar**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1967, s.118.

İkincisi ise adlar arasındaki bitişiklik sebebiyle doğan anlam değişimleridir. ‘Amerika Birleşik Devletleri’ yerine ‘Birleşik devletler’ denildiğinde böyle bir anlam değişmesi söz konusudur. Aynı şekilde ‘otomobil’ yerine ‘oto’ sözcüğü kullanıldığında da aynı durum ortaya çıkar.

c- Karma transfer tarzında değişmeler: Aşamalı olan ve her aşamada yukarıda açıklanan değişimlerden birisine maruz kalan zincirleme değişimlerdir, ancak sözcüklerin etimolojisinin araştırılmasıyla ortaya çıkarılabilir.

Stern ve **Ullmann**'ın anlam değişimlerine ilişkin sınıflandırmalarına yapılan bu genel bakış açısının ardından anlam değişimlerinin sebeplerine de kısaca göz atalım.

Bir kavrama bazen bilinçli olarak bir ad verilir. Böyle bir adlandırma yapılırken dil sisteminde mevcut olan adlar arasından mantıken uygun bulunan veya biçime uygun olanı seçilir. Bunun sonucunda seçilen adın anlamı değişir, sözcük yeni bir anlama taşınmış olur. Anlam değişmelerinin diğer bir sebebi, bağlama ait anlamın, ifade değerinin, sosyal bağlamlı değer, temel anlamın yerini almasıdır. Birinci tip değişmeler, bilinçli ve bireysel değişmelerdir, ikinci tip değişmeler kolektif ve bilinçsiz değişmelerdir.

Üstü kapalı söz ve tabular da anlam değişmelerinin önemli sebepleri arasındadır. Bir sözcük bir çağrışımlar bütünüdür. Bir sözcüğün kötü çağrışımlarından kurtulmak için çok zaman o sözcükler yerine yeni sözcükler kullanılır. Örneğin ‘çöpçü’ sözcüğü yerine ‘temizlik işçisi’, ‘kör’ yerine ‘görme engelli’ gibi. Tabular da nesnenin adının değiştirilmesine sebep olur. Tabuda nesnenin adı, nesnenin kendisiyle özdeştir. Bundan dolayı ilkel mantık ve inançlar kutsal nesnelerin adlarının anılmasını yasaklar; bu sözcükler yerine başka sözcükler kullanılır. Örneğin folklorumuzda ‘cin’ yerine ‘iyi saatte olsunlar’ tabirinin kullanılması gibi.

Guiraud, bireysel adlandırmaları iki grup altında toplar:

1- Adı olmayan bir nesneye bir ad verildiğinde veya görevini artık yerine getiremeyen bir adın yerine yenisi bulunduğu ‘mantıksal adlandırma’sı yapılmış olur. Böyle bir adlandırma nesneyi esas alır, nesnenin objektif karakterini ifade eder. Bunlar, çağrışıma dayalı adlandırmalardır. Köpek balığı, deniz atı gibi.

2- Bir şeyin bilinen bir özelliğini belirtmek için yeni bir adlandırma yapıldığında 'biçem adlandırması' yapılmış olur. Bu adlandırma nesnenin konuşana göre tanımlanmasıdır. Konuşanın nesneye yüklediği duygu, istek, estetik ve moral değerleri dile getirir. Burada sadece nesnenin adlandırılması söz konusu değildir; aynı zamanda anlamı renklendiren kavram dışı değerler de ifade olunur. Bu tür adlandırılmaların incelenmesi biçem bilimine aittir; ancak önemli bir adlandırma türü olduğundan anlam bilimi de bu konuyla ilgilenir.

Guiraud'nun *Anlambilim* adlı yapıtı esas alınarak yansıtılan anlam değişimlerine ilişkin bakış açısının yanı sıra **Doğan Aksan**'ın da konu ile ilgili görüşleri çalışmamızı katkılacaktır.

Ünlü Türk dil uzmanı **Aksan**, bir sözcüğün bir çağda, bir süre içinde ve daha sonraki çağlarda değişik kavramları yansıtır duruma gelmesinin anlam değişmesi olarak adlandırılabilceğine dikkat çekmekte ve *"anlam değişmesi, bir kelimenin anlattığı kavramdan az ya da çok uzaklaşması, onunla uzak-yakın ilgisi bulunan ya da hiç ilgisi bulunmayan yeni bir kavramı yansıtır duruma gelmesidir"*¹⁸⁵ tanımını yapmaktadır. Ona göre anlam değişmeleri üç grupta toplanabilir.

1- Anlam daralması: Bu, sözcüğün eskiden anlattığı şeyin ancak bir bölümünü, bir türünü anlatır duruma gelmesi, ilk durumuna göre anlamında bir daralma görülmesidir.

2- Anlam genişlemesi: Bu ise, bir varlığın bir türünü ya da bir bölümünü anlatan, kullanılış alanları dar olan şeyleri gösteren sözcüklerin zamanla o varlığın bütünü, bütün türlerini birden anlatır duruma gelmesi, daha geniş alanlarda kullanılan şeyleri yansıtmasıdır.

3- Anlam kayması: Sözcüğün eskiden yansıttığı kavramdan tamamen ayrı, yeni bir kavramı yansıtır duruma gelmesi de anlam kayması olarak tanımlanabilir¹⁸⁶.

Toparlayacak olursak, anlam değişmeleri kullanımlarına, gereksinimlere, diğer sözcüklerle ilişkilerine göre, zaman içinde, bir sözcüğün anlamının farklılaşmasıdır. Farklılaşmanın temelinde toplumsal, tarihsel, dilbilimsel, ruhsal gibi değişik etkenler vardır. Bilimlerde, kurumlarda, törelerde görülen değişimler

¹⁸⁵ Doğan Aksan, *Anlambilimi ve Türk Anlambilimi*, Ank.Üniv. DTCF Yayınları, Ankara, 1971, s.118

¹⁸⁶ Bkz., agy., ss.119-121.

nesnelere değiştirerek dil dizgesini dolaylı olarak etkiler. Bunlar, tarihsel nedenlerdir. Seslere, biçimlere, sözdizimine ilişkin nedenler birbirine karışmaya, köken yakıştırma ya da yerlileştirmeye, eşadlı çatışmasına yol açar. Bunlar dilbilimsel nedenlerdir. Sözcüğün dar toplumsal kesimden geniş bir kesime aktarılmasıyla anlamca genişlemesi ya da bunun tersine bir süreç sonunda, anlamca daralması içerik alanını etkiler. Bunlar da toplumsal nedenlerdir. Anlatımı zenginleştirme, yönlendirme çabaları da anlam değişimine yol açar. Bunlar da ruhbilimsel nedenlerdir. Bu çabaların başında örtmece sanatı gelir. Dolaysız biçimde söylenmesi uygun görülmeyen bir olgu örtülerek dolaylı yoldan anlatılır. Daha önce verilen örnekte olduğu gibi, ‘kör’ yerine ‘görme özürlü’ veya ‘faiz’ dememek için ‘kar payı’ vb¹⁸⁷.

Temelde sözcük üzerine odaklanarak irdelemeye çalıştığımız anlam alanları ve anlam değişimleri, konuşma dilinin doğasında yer alan bir takım özel unsurlarla da gerçekteleşmektedir. Telaffuz dediğimiz sözü seslendirme etkinliğinin sahip olduğu bu unsurlar, özde anlamsal alanların ve anlam değişimlerinin gerçekte uzamı olarak değerlendirilebilir. Daha önce de ifade ettiğimiz gibi dil özü gereği konuşma dilidir ve dilin anlam boyutları da gerçekte, kapsayıcı ve kuşatıcı olarak konuşma dilinde varlık bulur. Konu başlığımız ne kadar da metnin düzlemi üzerine olursa olsun, çalışmamızın konusu olan dramatik dilin, telaffuz eylemiyle de yakından ilişkili olduğundan dolayı, telaffuzun unsurları / sesbirimleri diye adlandırabileceğimiz tonlama, ezgi / enstonasyon, vurgu gibi kavramları, *-daha sonrasında dramatik dille ilişkilendirerek ele alacak olsak da-* şimdi, en azından tanımsal yaklaşımlarla irdelemeyi uygun görmekteyiz.

Anlamsal alanların ve anlam değişimlerinin telaffuz yoluyla ortaya çıkması noktasında tonlama kavramı oldukça önemlidir. Ton, bir ses etkinliğindeki sıklık yüksekliği ya da düşükliğüdür. Teknik açıklamak gerekirse, bir sesin bir saniyedeki titreşim sayısına sıklık denir. Bir sesin sıklığı yükseldikçe tizliği artmakta, sıklık azaldıkça ses pesleşmektedir. Dolayısıyla tonlama seslemin tiz veya pes söyleniřidir¹⁸⁸. İşte burada tonun akışı sözün anlamsal alanlarını belirleme gücüne sahip olmaktadır. Örneğin ‘öyle mi’ sözcüğünün telaffuzuna göre almış olacağı anlam alanları içinde, emin oluş, soru, şüphe, alay, hiddet veya daha başka şeylerin

¹⁸⁷ Bkz., Prof.Dr. Zeynel Kıran, Prof.Dr. Ayşe Eziler Kıran, **Dilbilime Giriş**, ss.252-253.

¹⁸⁸ Bkz., Prof.Dr. Doğan Aksan, **Her Yönüyle Dil (Ana Çizgileriyle Dilbilim)-II**, s.70.

ifadesi yer alabilir. Yine, ‘sen buna böyle devam et!’ tümcesi, tonlamaya göre dostça bir teşvik veya ciddi bir uyarı da olabilir. Aynı biçimde ‘aman ne hoş’ güzel bir sürpriz sevinmeyi de ifade edebilir, ısırtıcı ve alaycı bir eleştiriyi de¹⁸⁹. Bu arada sözcükler üzerindeki tonlama biçimlerinden kaynaklanan anlam değişimlerine de örnek vermek gerekirse, Çince’deki ‘ma’ sözcüğünün telaffuzla elde edilen ilginç anlam boyutlarını ele alabiliriz. “*ma(1) hecesi ‘yüksek düz’ tonla ‘anne’; ma(2) ‘tiz ve yükselen’ tonla ‘kenevir’; ma(3) ‘alçak ve yükselen’ tonla ‘at’ ve ma(4) ‘inici’ tonla ‘azarlamak’ anlamına gelir*”¹⁹⁰.

Telaffuzun yapı araçlarından bir diğeri de ezgidir. Özellikle tümce için söz konusu olan ezgi, terminolojide enstonasyon, tümce melodisi gibi kavramlarla da karşılık bulur. “*Bir seslem için ton neyse tümce için de ezgi odur*” diyen Aksan, “*ezgi, konuşma sırasında, konuşmaya egemen olan temel tonun değişiklikleridir. Ruhsal etkenlerle, tümce içinde kimi biçimbirimlerdeki, sözcüklerdeki ton yükseltilmesi ya da alçaltılması, anlatılmak istenende belli anlam ayrımı sağlar*”¹⁹¹ diye bir tanıtım yapar. Tonlamanın ama daha çok ezginin yazılı olarak metinde yansıtılabilmesi neredeyse olanaksızdır. Nokta, soru ve ünlem gibi noktalama işaretleri sadece en kaba farkları belirtebilmeye; virgöl, noktalı virgöl, iki nokta üst üste ve uzun çizgi ise sadece mantıki ayırımı hizmet ederler. Oysa ritmik ayırımı hemen hemen hiç faydaları yoktur. Amaçları yazıya muhatap olanın anlayışına hitap edebilmektir¹⁹².

Sesbirimleri arasında anlam alanı ve değişimini belirleyen diğeri bir unsur da vurgudur. “*Konuşma zinciri içinde bir seslemi ötekilere göre daha yüksek ses tonuyla, söyleyiş süresi uzatılarak, öteki seslemlerden daha belirgin bir biçimde çıkarmak, böylece kimi zaman yeni bir anlam sağlamak*” biçiminde tanımlanan vurgu, “*bildirişmeyi sağlayan birimler arasındaki dizilişle, dizimle olduğu kadar, konuşanın ruhsal durumu ve önem verdiği kavramla da ilgilidir. Konuşanın özellikle belirtmeyi gerekli gördüğü kavram*”¹⁹³ dir. Yine sözcükler üzerine örnekler vermek gerekirse; “*kazma (birinci seslemi vurgulu; buyrum kipi) ile kazma (ikinci seslemi*

¹⁸⁹ Bkz., Walter Porzig, **Dil Denen Mucize-I**, Çev:Prof.Dr. Vural Ülkü, Kültür ve Turizm Bak.Yay., Ankara, 1985, s.107.

¹⁹⁰ agy., s.178.

¹⁹¹ Prof.Dr. Doğan Aksan, **Her Yönüyle Dil (Ana Çizgileriyle Dilbilim)-II**, ss.70-71.

¹⁹² Bkz., Walter Porzig, **Dil Denen Mucize-I**, s.160

¹⁹³ Prof.Dr. Doğan Aksan, **Her Yönüyle Dil (Ana Çizgileriyle Dilbilim)-II**, s.69

vurgulu, kazma işini yapan araç), çizme (buyrum kipi), çizme (uzun konçlu ayakkabı), ordu (asker) ile Ordu (yer adı), çarşamba (gün adı), Çarşamba (yer adı) sözcüklerinde olduğu gibi”¹⁹⁴. **Özdemir Nutku** konuya paralel şu örneklemede bulunmaktadır. Bu örnekler aynı zamanda yazı / metin bazında sözcüklerin yerleştirilme dizgesine de dikkat çekmektedir.

- 1- İyi yürekli oğlan, çiftçinin kızını seviyor.
- 2- Oğlan iyi yürekli, çiftçinin kızını seviyor.
- 3- Kızını seviyor çiftçinin, iyi yürekli oğlan.
- 4- Çiftçinin kızını seviyor, iyi yürekli oğlan.
- 5- Seviyor çiftçinin kızını, iyi yürekli oğlan.

Görüldüğü gibi sözcük yerleşim dizgesinde başa gelen sözcükler anlamı belirleyen vurgu noktalarını oluşturmaktadır. Bu önemli ayrıcalık metinlerde, özellikle de dramatik metinlerde en az sözcük seçimi kadar dikkat edilmesi gereken bir noktadır¹⁹⁵.

1.2.5. Metnin anlatım biçimleri

Her metin gerçekte bir anlatım uzamıdır. Dolayısıyla her metnin birincil işlevi bir şeyin anlatımında bulunmasıdır. Yöntem ister anlatı / diegesis*, ister canlandırma / mimesis veya başka bir şey aracılığıyla olsun temelde amaçlanan, anlatımdır. Bunu yazın metinleri, sözü sanatsal kılarak yaparken, dramatik metin sözü canlandırılmaya da dönük bir yapıyla gerçekleştirir. Bununla birlikte her metin türsel bir ayrışma da tabiidir. Ve böylece “*her türün, yalnızca kompozisyonunu değil kelime servetini, cümle yapısını, söz sanatlarını ve süslerini belirleyen önceden tespit*

¹⁹⁴ agy., s.68.

¹⁹⁵ Bkz., Özdemir Nutku, **Oyun Yazarı**, İzlem Yayınları, İstanbul, 1965, s.65.

* Diegesis, olayların gösterilmesi, özetlenmesi, aktarılması, yorumlanması gibi süreçleri kapsayıp, diyaloglu söylem olarak adlandıracağımız mimesise karşıt olarak, sözlerin içeriğini, vurgusunu, ağırlığını nesnel yoldan aktarır, ‘aktaran söylem’ kullanır. Diyalogsuz aktarım da diyebileceğimiz diegesisin, mimesis kavramına olan karşıtlığı özellikle **Platon** ve **Aristoteles** gibi düşünürlerin üzerinde özenle durdukları bir konudur. **Platon Devlet** adlı yapıtında mimesisi ‘diyaloglu öykünme’, diegesisi ‘öykü, anlatı’ olarak tanımlamıştır. Aristoteles ise bu ayrımın üçüncü kişi ağzından anlatılan tür içinde yer aldığını düşünür. Buna göre ‘anlatısal mimesis’ **Homeros**’ta olduğu gibi, anlatı ve diyaloglardan, ‘dramatik mimesis’ de kişilerin karşılıklı konuşmalarından oluşur (Bkz., Nedret Tanyolaç Öztokat, **Yazınsal Metin Çözümlemesinde Kuramsal Yaklaşımlar**, ss.117-118). Diegesis ve mimesis arasındaki farklardan bir diğeri de ‘zaman’ın aktarımı konusundadır. Anlatımla eşdeğer olan diegesis, geçmişte olanları aktarır. Dramatik olanla eşdeğer olan mimesis ise **Goethe** ve **Schiller**’in konu üzerindeki tartışmalarında vurguladıkları gibi, sonsuz şimdiki zamanı yansıtar (Bkz., Martin Esslin, **Dram Sanatının Alanı**, Çev.: Özdemir Nutku, YKY, İstanbul, 1996, s.23).

edilmiş vazgeçilmez ifade modelleri vardır"¹⁹⁶. Bu ifade modelleri bir bakıma anlatımın yelpazesi veya anlatım yöntemlerinin çeşitliliğidir. Şimdi, biçem çeşitlerini / anlatım biçimlerini genel bir bakış açısıyla ele alalım.

Betimleyici anlatım: Bu anlatım biçimi genelde roman, öykü, tiyatro oyunu, şiir, gezi yazısı gibi türlerde kullanılır. Çoğunlukla sözcüğün anlam alanları içinde yan anlam ve mecaz anlamlara yer verilir. Kişinin iç dünyasını (ruhsal portre) ve dış görünüşünü (simgesel) betimleyen bu anlatım biçiminde dil, sanatsal ve açıklayıcı olarak iki farklı yapı ile biçimlenir. Sanatsal betimlemede dil, izlenim edindirmek, değişik duyulara seslenen özel ayrıntılar içermek ve ayrıntıları subjektif bir bakış açısına oturtmak gibi estetik bir biçim barındırmaktadır. Açıklayıcı betimlemede ise dil, bilgi vermek, genel ayrıntılarda bulunmak ve bunları objektif nesnel yansıtmak, betimlenecek olana da bireysel duygu ve düşünceler katmamak gibi bir düzen içindedir.

Öyküleyici anlatım: Genellikle öykü, roman, anı gibi türlerde kullanılan bu anlatım biçimi, sanat ve öğretici metinlerinde yer alır. Bir olayın olma zorunluluğu olan bu biçimde, olay, kişi, mekan ve zaman olay örgüsünü oluşturmak için kullanılırlar. Dışarıdan bir kişinin de kurgu içinden bir kişinin de anlatıcı olarak yer alabileceği bu anlatım biçiminde dil, daha çok mecaz ve yan anlamlara ağırlık verilerek konumlandırılır.

Lirik anlatım: Çoşku ve heyecana bağlı olan bu anlatım biçimi, daha çok şiir, roman, öykü, tiyatro oyunu türlerinde kullanılır. Dilin heyecana bağlı bir işlevle biçimlendiği bu anlatımda sözcükler yine mecaz ve yan anlamları yansıtan bir anlamsal alana sahiptirler. Öyküleyici anlatımda bir olay ve durumun, betimleyici anlatımda kişi, durum ve varlıkların anlatılması esas iken lirik anlatım duyguları ifade eder. Ayrıca lirik anlatım bir ruh hali yansıtır.

Epik / destansı anlatım: Olağanüstü olay, durum ve kişilerin yansıtıldığı ve etkinliğin ön planda olduğu bu anlatım biçimi genellikle şiir, destan roman, öykü, tiyatro oyunu gibi türlerde yer alır. Sıklıkla tarihi konu ve kahramanlıkların işlendiği epik anlatım, mecaz ve yan anlamların yoğunlukla kullanıldığı bir dil üzerine sanatsal ve abartılı bir aktarımda bulunur. Bu biçimde ayrıca eylemin sürekliliği ve etkileycilik dikkat çeken diğer özelliklerdir.

¹⁹⁶ Prof.Dr. Şerif Aktaş, **Edebiyatta Üslup ve Problemleri**, s.70.

Emredici anlatım: Dilin alımlayıcıyı eyleme geçirme işlevinde kullanıldığı bu anlatım biçiminde emir, telkin, öneri anlamı taşıyan ifadelerle birlikte öğretici ve açıklayıcı bir yöntem kullanılır. Bir zorunluluğu yansıması bakımından da özellikle sosyal yaşamın düzenlenmesinde emredici bir anlatım yansıtan bu biçim genellikle bazı metinlerin içine serpiştirilen bölümlerle birlikte, trafik kuralları, bazı eşyaların kullanma kılavuzları ve ilaçların kullanma kılavuzları gibi örneklerde yer alır.

Öğretici anlatım: Söz sanatlarına ve mecaz anlamlara ağırlık verilen ve daha çok göndergesel bir işlevle kullanılan bu anlatım biçimindeki dil, yaygın olarak nesnel tümcelerle birlikte açıklama, aydınlatma, bilgi verme amaçlarını kapsar. Ses akışını bozan veya söylenmesi güç sözcüklere yer vermeyen bu anlatım biçiminde, anlamın ve yorumun yapılabilmesi için alımlayıcının verilen bilgiyi kavrayabilecek birikime sahip olması gerekir. Yalın, gösterişsiz, pürüzsüz, kısa ve belirgin bir akışım egemen olduğu bu biçim, daha çok tarihi, felsefi ve bilimsel metinler ile ansiklopedi ve ders kitaplarında kullanılır.

Tartışmacı anlatım: Burada da dil daha çok göndergesel bir işlevle ve yalın, pürüzsüz, kısa ve belirgin bir ifade üzerine biçimlenmiştir. Tümceler oldukça açık, anlam ve ses akışı pürüzsüzdür. Çoğunlukla fıkra, deneme, makale ve söyleşi gibi türlerde kullanılan bu anlatım, savunulan ve karşı çıkılan her iki görüşe de yer vermekle birlikte, eleştirici bir bakış açısı veya sohbet tarzı üzerine inşa edilebilir. Ayrıca olasılık bildirmeyen kesin ve kanıtlanmış bilgiler kullanılır.

Kanıtlayıcı anlatım: İnandırma, aydınlatma, kendi görüşünü kabul ettirme gibi amaçları bulunan bu anlatım biçiminde, kavramları tanımlama ve açıklama önemlidir. Alımlayıcıyı ikna etmek, düşündürmek ve üzerinde durulan konudan uzaklaşmamak için sözcük ve tümce tekrarlarının yer alabileceği, örneklerin verilebileceği bu anlatımda dil, sözcüklerin temel anlamını taşıyacak bir düzen içinde kullanılır. Burada hedef kitlenin eğitim ve kültür düzeyi ile beklentileri önemlidir.

Mizahi anlatım: Tiyatro oyunu, roman, öykü, şiir, deneme gibi türlerde sıklıkla kullanılan bu anlatım biçiminde mizahi olanı vermek için karşılaştırmalar, durumlar, eylemler ve sözler gerçek olandan sapılarak yansıtılır. Alımlayıcıda uyandırılmak istenilen etkiye göre düzenlenen bu anlatım biçiminde düşündürmek ve

eğlendirmek esas olup, dil bir yönüyle olayı, durumu ve / veya kişiyi karikatürize etmek amacı üzerine konuşlandırılmıştır.

Düşsel / fantastik anlatım: Konunun olağanüstü ve fantastik özelliklere sahip olduğu, mekanın düşsel unsurlarla oluşturulduğu ve kişilerin de gerçek ötesi olduğu bu anlatım biçiminde hayal, varsayım, abartma gibi unsurlarla birlikte daha çok di’li veya miş’li geçmiş zaman kipleri kullanılır. Dil bu unsurların yapılandırılması doğrultusunda özel olarak biçimlendirilir.

Gelecekte söz eden anlatım: Bu anlatımda daha çok roman, öykü, şiir ve tiyatro oyunu türleri vardır. Varsayım ile oluşturulan anlatımda verilerden yola çıkılarak geleceğe ilişkin tahminler ve olandan çok olması gerekenden söz edilir. Dil, gerçekleşmesi olası olmayan tasarı ve düşüncelerin kurgulanması noktasında özel olarak biçimlendirilirken, genellikle gelecek zaman ifadesi kullanılır.

Söyleşmeye bağlı anlatım: Bu biçim çoğunlukla tiyatro oyunlarında yer almakla birlikte, roman, öykü, söyleşi gibi türlerde de kullanılır. Jest ve mimiklerin devreye girerek anlatım gücünü pekiştirdiği bu anlatımda, vurgu ve tonlama da önemli olup, sohbet, söyleşi, diyalog ve monolog gibi unsurlara yer verilir. Görme ve işitme duyuları, kurulan iletişimde önemli bir işleve sahiptir. Dil, yaygın olarak konuşma dilini merkeze alarak biçimlenir¹⁹⁷.

1.3. Dramatik Metin ve Yapısal Özellikleri

Yukarıdaki bölümlerde yer yer dramatik metnin özelliklerine değinide bulunduk. Ancak genel bir yaklaşımla birlikte daha odaklı bir bakış açısı da sunmak gerekir. Özel bir dil olarak belleğe alınmış belli bilgiler aracılığıyla yapıntı bir dünya kuran, kendine özgü yazım tekniği ile yazarın seyirciye canlandırmak istediği, okuyucuya ise canlandırma itkisi ile birlikte tasavvur edebileceği anlam katmanlarının yansıtılmasını amaçlayan ve nihayetinde doğrudan ‘yaşamın temsiline’ soyunan dramatik metinler, binlerce yıldır tiyatronun başat unsurları arasındadır. Ne ki bugün, tiyatro ile metin kavramı arasında ciddi bir gerilimden, hele klasik dramatik metinler dikkate alındığında çok daha ciddi bir krizden söz edebiliriz. Dün neredeyse tiyatronun varlık koşulu olan metin, bazı yönelimler noktasında bugün, ‘öylesine bir teklif’ durumundadır. Metin, elbette ki esas olan değil, tiyatro için bir

¹⁹⁷ Bkz., http://edebiyatokyanus.tr.gg/Edebiyat-Bilgileri_Anlat%26%23305%3Bm-T.ue.rleri.htm

tekliftir bir yönüyle. Ama 2500 yıldır bu teklif asla özensiz ve ‘öylesine’ bir teklif olmamış, aksine tiyatronun ağırlık merkezini oluşturmuştur. Öyle ki, **Aristoteles** *Poetika*’da, tragedyanın sahnede temsil edilmeden ve oyuncular tarafından canlandırılmadan da etkili olacağı görüşünü dile getirerek, metnin ağırlığına dikkat çekmiştir¹⁹⁸. Tiyatronun bu metin merkeziliği 20. yüzyıl itibariyle ağırlığından kaymalar yaşasa da, hatta bazı deneysel oluşumlar tarafından ‘kendi için konuşmalar’ gibi bir yaklaşıma indirgenmeye; dahası kolaj, meta-dram, metinsel tiyatrallık, metinlerarasılık, metinsiz tiyatro gibi üretimlerle ötekileştirilmeye çalışılsa da, metnin tiyatronun varlık unsurları arasında başat oluşunun önüne tamamen geçilememiştir. Bazı marjinal uygulamalar ve yönelimler dışında, günümüz tiyatro algısında halen daha metnin itibarının yüksek olduğu kuşku götürmez bir gerçekliktir. Öyle ki, çağımızın bu kaygan tiyatro algısında klasik metin yapısının dahi geçerliliği söz konusudur. Bunu şöyle de açabiliriz: Anlamını ve bütünlüğünü yitiren bir yaşam algısının popüler olduğu ileri sürülen günümüz ile anlamı ve bütünlüğü içeren klasik metnin varlığı paradoks gibi görünse de, ayrıca öne sürülen metin ile tiyatrallık arasındaki temsil krizi buna dayandırılrsa da, yapılan tiyatro uygulamaları ve metinlerin nitelik ve niceliksel durum ve oranı 2500 yıllık geleneğin seyir halinin olağanlığını sürdürdüğünü göstermektedir bizlere.

Bu konuyu daha ayrıntılı olarak bir sonraki başlıkta ele almak kaydıyla, şimdi geleneksel dramatik metin odaklı başlığımızı irdelemeye çalışalım.

İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, dramatik metnin özelliklerine ilişkin şu sınıflamada bulunur:

- “1. *Oyun edebiyatsal bir yapıttır.*
2. *Oyun gösteritin ancak yazı diline girebilen söz ögesini taşır.*
3. *Oyun gösteritin üçte biri kadar eksiktir.*
4. *Aynı temin dil, biçim bakımından türlü türlü yazılışı olabilir.*
5. *Oyun okunacak bir şey değil oynanacak bir şeydir*”¹⁹⁹.

Baltacıoğlu’nun ‘oyun’ kavramından kastı metindir. Ve dikkat edilirse sıralanan bu beş özellik arasında “*oyun edebiyatsal bir yapıttır*” ifadesi ile “*oyun*

¹⁹⁸ Bkz., Aristoteles, **Poietika**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2005, s.31.

¹⁹⁹ İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, “Tiyatro Nedir Ne Değildir”, **Türk Dili Dergisi**, Tiyatro Özel Sayısı, Cilt: XV, Sayı:178, Yıl:1966, s.723.

okunacak bir şey değil oynanacak bir şeydir” görüşü çelişiklik barındırmaktadır. “Oyun okunacak bir şey değil”se, aynı zamanda, nasıl olur da “edebiyatsal bir yapıt” olur? Benzer bir çelişki de **Martin Esslin**’in *Dram Sanatının Alanı* adlı yapıtında yer almaktadır. Sözü ettiğimiz yapıtın bir yerinde yazar, “*oynanmamış bir dramatik metin edebiyattır*”²⁰⁰ derken, başka bir yerinde de “*dramatik metin tamamlanmamış bir metindir*”²⁰¹ ifadesini kullanmaktadır. Şayet yazarların ‘tamamlanmamışlık’ sözünden kasıtları tiyatral anlatım / canlandırma gerekliliğini vurgulamaksa, o zaman “*dramatik metin edebiyattır*” gibi kesin çerçeveleri olan bir tanım yapmamaları gerekirdi. Böyle bir tanımın yapılması durumunda ise “*dramatik metin tamamlanmamış bir metindir*” sözü yerine, ‘dramatik metin kendi başına tiyatral anlatımın / tiyatral temsilin bütünü değil, onun bir parçasıdır’ gibi bir tanımda bulunmaları daha doğru olacaktı. Kuşkusuz tiyatrodaki metin, tiyatral anlatımın parçalarından biridir; oyuncu gibi, dekor, kostüm, aksesuar gibi, ışık ve müzik gibi. “*Bir rolün yazılı yanı, askıda duran bir elbise gibidir*”²⁰² betimlemesi de tiyatronun parçalardan oluşan bir bütünlük olduğunun altını çizmektedir. İşte bu parçaların estetize edilen yorum ve yöntemlerle bir araya getirilip sunumunun yapılışı tamamlanmış bir temsilden söz etmemizi gerektirirken, salt dramatik metni de ‘yazınsal değeri olan bir yapıt / tamamlanmış bir dünya’ biçiminde nitelememizde sakınca yoktur. Gerçekte de dramatik metin yazındır. **Cevap Çapan**’ın şu açıklaması oldukça nettir:

*“Bir oyun hem edebiyatın hem de tiyatronun özelliklerini taşır. Daha doğrusu, bir oyun yazarı, bu sanatlardan birini öbürü adına yok sayarak değil de her ikisinin de birbirine güç kattığını göz önünde bulundurarak başarıya ulaşabilir. Üstelik biz oyun yazarlığını edebiyat dışı bir uğraş olarak görmek istesek bile tiyatronun geçmişte verdiği en parlak örneklerin aynı zamanda edebiyatında en parlak örnekleri olduğunu hiçbir zaman unutamayız”*²⁰³.

²⁰⁰ Martin Esslin, *Dram Sanatının Alanı*, s.22.

²⁰¹ agy., s.68.

²⁰² Turgut Özakman, *Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği*, s.49

²⁰³ Cevat Çapan, *Değişen Tiyatro*, Metis Yayınları, İstanbul, 1992, s.12.

Yazın kendi içinde çok sayıda türe (roman, öykü, şiir vs.) ayrılmıştır ve her bir tür kendine özgü teknik ve tematik yapısallığa sahiptir. Bunları yazınsal bir ürün sınıflamasına dahil eden en belirgin özellik ise kullanılan sanatlı dildir. Her tür yazınsallığın gerektirdiği özel bir dil pratiğine sahip olmak zorundadır. Dil sanatlı değilse, yapıtın yazınsallığından söz etmemiz de olanaklı değildir. Bir başka deyişle de, bir yapıtın gücü dilin gücü ile doğrudan orantılıdır. Dil dışı diğer kurgusal özelliklerin (konu, öykü, kişileştirme vs.) yapıta yazınsal bir değer atfedemeyeceği tarihsel ve bilimsel bir gerçeklik olup, aynı zamanda bir yazarın da dili sanatlı kullanma yetisi oranında sanatçı kimliğine sahip olabileceği tarihsel bir konumlandırmadır. Öyle ki, yazın tarihi, aslında dili sanata dönüştüren yazarların tarihidir. Bu saptamayı yaparken dramatik metnin dilinin diğer yazın türlerindeki dil özelliğiyle aynı olması gerektiğini savunmuyoruz elbette. Dramatik dil bir şiir dili değildir, bir roman, bir öykü dili de değildir. Dolayısıyla bir şiir metni nasıl roman metni değilse, bir dramatik metin de bunlarla aynileşmez. Hepsinin dil özellikleri farklıdır, ama ortak paydaları hepsinin kendine özgü sanatlı bir dil pratiğine sahip olmalarıdır.

Burada yazın ve dramatik arasındaki ayırım noktalarına da işaret etmek gerekir. **Roman Ingarden** dram sanatını, “1- görsellik ve diğer araçlarla gösterilen olaylarla, 2- hem sözel, hem görsel olarak gösterilen öğelerle ve 3- yalnızca sözel olarak gösterilen olaylarla, örneğin aksiyonun geçtiği zaman ve mekan dışındaki olayların aktarılması”²⁰⁴ biçiminde açıklarken, görsel olanın sözel olana karşın önceliğinden de söz etmektedir. **Ingarden** aynı zamanda, dramatik metin ile –diğer-yazınsal metinler arasındaki en belirgin farkı, dramatik metin yazım tekniğindeki konuşma bölümleri ile bunun dışındaki yazılı açıklamaların tiyatral özellikli oluşlarına bağlamaktadır. Ona göre ana metin ve yan metin dramatik metni yazınsal metinlerden ayıran bir özelliktir ve oyun kişilerinin konuşmaları ana metni, konuşmaların dışında kalan bütün açıklamalar da yan metni oluşturmaktadır. Konuşmalar canlandırma ilkesine dayandırılarak oluşturulurken, diğerleri / didaskalikler sahnenin anlatsal işlevinin hesaba katılmasıyla oluşturulmuştur²⁰⁵.

²⁰⁴ Martin Esslin, **Dram Sanatının Alanı**, s.68.

²⁰⁵ Bkz., Roman Ingarden, **Das literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang zu den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel**, Tübingen, 1965., s. 411 (Aktaran: Süreyya Karacabey Çelik, “Modern sonrasında dramatik metinler“, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, A.Ü. DTCF, Tiyatro Bölümü, sayı:15, Haziran 2003, s.70.)

Dramatik metinde görselliğin öncelliğine ilişkin **Martin Esslin** şu örneği vermektedir:

*“Ibsen’in metninde, Nora, ‘üstü kalsın’ der. Ama gösteride bu tümce mutlaka gerekli değildir. Nora, söylemek istediğini küçük bir hareketle, üstünü hamala geri vererek ya da hafif bir gülümseme ile belirtebilir. İşte bu, yazınsal metin ile dramatik metin arasındaki temel farkı vurgular”*²⁰⁶.

Buradan da anlaşılacağı üzere dramatik metni oluşturan yazar salt konuşma örgüsünü değil, sahnede kullanabileceği görsel ve işitsel anlam üretebilecek veya anlamı sağlayacak her türlü anlatım olanağını tanımak ve kullanmak durumundadır.

Dramatik metnin öznelliğine ilişkin bir diğer özelliğe de **Jiri Veltruztky** değinmiştir. Daha doğrusu o, dramatik metne değil de, tiyatrodaki metin olgusuna açıklık getirmektedir. **Veltruztky**, tiyatro metnini, tüm yazımla ilişki içinde olan bir yazın ürünü olarak niteledikten sonra öteki yazınsal türlerle arasındaki farkın dramatik dilin söyleşim içinde yer alan bir çok anlamsal birim ile karşılıklı bir dizge oluşturduğunu ve sadece konuşan kişide değil, o anda sahnede olan diğer kişilerle anlamsal bir ilgiye sahip olduğunu dile getirir. Bu, dramatik metnin diğer metinlere oranla anlaşılma noktasında daha keskin bir algılama gerekliliğini içerdiğini göstermektedir²⁰⁷.

Dramatik metnin diğer yazın türlerinden ayrıştığı bir diğer nokta da uzunluğunun sınırlı olması koşuludur. Gerçekte de metin, tiyatronun gereklerine uygun olarak sınırlandırılır. Bir roman veya şiir ciltler dolusu bir bütünlüğü kapsayabilecekken, dramatik metin tiyatro sanatının zaman koşuluna uygun olarak kendini sınırlandırır. **Bentley**, “*dram sanatının “elementi” zamandır ve dram sanatı kısa bir türdür*”²⁰⁸ derken, **Gennadiy Pospelov** da konu ile ilgili şunu dile getirmektedir:

²⁰⁶ Martin Esslin, **Dram Sanatının Alanı**, s.68.

²⁰⁷ Bkz., Ayşegül Yüksel, **Yapısalcılık ve Bir Uygulama Melih C. Anday Tiyatrosu**, Gündoğan Yay., Ankara, 1995, s.65.

²⁰⁸ Eric Bentley, **The Life of the Drama**, Atheneum, New York, 1979, s.79

*“Dram yazarı, anlatacağı şeyi, “tiyatroya uyarlayarak” aktarmak zorundadır; kişilerin davranışlarına, hatta onların özel, ev içi yaşamlarına ve içsel yaşantılarına bile, düpedüz dışa açık bir biçim vermek zorundadır. Nihayet dram yazarı, anlatı eserlerinin yazarlarından farklı olarak, metnin uzunluğu yönünden de sınırlandırılmıştır”.*²⁰⁹

Ayrışım noktalarından biri de yazar kişiselliğinin metinlere yansıtılması oranı veya durumudur. Bu konuda da **G.Pierce Baker** bir değinide bulunmaktadır:

*“Çoğu romanda okuyucu kişisel olarak yönlendirilen, yazar ise rehberimizdir. Dramada, bu zamana kadar oyun yazarı düşünüldüğünde tek başımıza yolculuk etmemiz gerekir. Romanda yazar tasvir eder, hikayeleştirir, analiz eder, karakter ve durum üzerine kişisel yorumlarını yapar. Bir romancıdan kendisini de eserine katmasını bekleriz. Diğer yandan Shakespeare, Moliere gibi en büyük oyun yazarları oyunlarında kendilerinden çok az şey katarlar.(...) oyun yazarı asla tasvir, hikayeleştirme, analiz ve kişisel yorumlarını kullanmaz. Bunları sadece karakter konuşmalarına uygun düşürdüğünde karşılaştırmalı olarak, nadir örneklerde kullanabilir. Oyun yazarının dayanak noktası karakterlere, gerçeğe ya da kurguya uygun olan tanımlayıcı eylemdir. Kesinlikle bu kadar büyük bir fark, oyun yazarının sanatının tekniğini etkileyecektir. Öyleyse, roman tamamen kişisel olabilir, en iyi drama da kişisel olmayandır.”*²¹⁰

Bunlarla birlikte dramatik metnin şimdiki zamanı yansıtan ve bunun olmazsa olmaz bir koşul olduğunu da ifade etmek gerekir. Oyun, ‘şimdi oluyor’ yanılması üzerine inşa edilirken, diğer türlerin böyle bir gereklilikleri olmayıp, aksine genel olarak geçmiş zamanda olanların anlatımı üzerine kurulmuşlardır.

Yine metinler arasındaki hedef kitlesi durumu metinlerin yapısallığını etkileyen bir unsurdur. Bir roman yazarı veya şair dağınık olarak bir kaç yüz kişiye

²⁰⁹ Gennadiy Pospelov, **Edebiyat Bilimi**, Çev. Yılmaz Onay, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2005, ss. 287- 288

²¹⁰ George Pierce Baker, **Dramatic Technique**, A Da Capo Paperback, New York, 1976, s.7.

etki ederek başarı kazanabilir, ama oyun yazarı belli bir yerde toplanmış, çeşitli algı ve beğeni seviyelerinde olan kişilere bir anda etki etmek zorundadır²¹¹. İşte bu zorundalık da dramatik metni diğer yazınsal yapıtlardan farklı bir yapısalığa büründürür.

Son olarak şu temel ayırmadan da söz etmek gerekir. Dramatik metin ‘büyük öykü’lerin taşıyıcısıdır. Yani ‘yaşamın kırılma noktası’ni yansıtmak zorundadır. Sıradan ve olağan olanla ilgilenmeyip, insan-yaşam ilişkisindeki kriz noktalarını temel alır. Oysa bir roman, tiyatronun doğasına uymayan birçok yaşamsal ayrıntıyı konu edinip, bunu sanatsal bir anlatıma dönüştürebilir. Veya bir şiir doğayı betimleme veya bir manzara sunumu yapabilir. Dolayısıyla dramatik metin insan-yaşam ilişkisine daha yoğun ve dinamik bir yaklaşım özelliği sergilemektedir.

Yapısal Özellikler:

Dramatik metin teknik açıdan temel iki düzleme sahiptir. Bunlar dramatik söylem biçimlerinin yer aldığı konuşma örgüsü ve didaskalik olarak adlandırılan metnin betimleme düzlemidir. Bu iki düzlemliy yapıyı **Anne Ubersfeld**²¹² de savunurken, **Richard Monod**²¹³, ayrıca metin dışı ek unsurlar olarak ele aldığı ‘öndeyiş’ ve ‘sondeyiş’i de düzlemler arasında değerlendirmektedir. Bu düzlemlere kısaca göz atalım. Ancak konumuz gereği konuşma örgüsünü zaten çalışmamızın genelinde ele aldığımızdan dolayı, didaskalik ve metin dışı unsurları irdelemekle yetineceğiz burada.

Dramatik metindeki didaskalik düzlemler kişilerin konuşma düzenekleri dışında kalan ve betimleme işlevine sahip olan kişi adı, duygu, hareket, ses, zaman, mekan ve ışık gibi tanıtıcı etmenlerin yer aldığı bölümlerdir. Didaskalik, Yunanca ‘didascalía’, ‘öğretim’ anlamına gelen bir sözcüktür. Yazar tarafından sunulan didaskalik düzlemlerin ilk işlevi, dramatik metnin yorumlanmasında oyunculara yardımcı olmaktır. Ayrıca sahnelemede görsel ve işitsel göstergelerin kullanım bilgisinin de yer aldığı bu düzlemler terminolojik olarak ‘sahne açıklamaları’

²¹¹ Bkz., Özdemir Nutku, **Tiyatro ve Yazar**, Gim Yayınları, İstanbul, 1960, s.49.

²¹² Bkz., Anne Ubersfeld, **Lire Le Theatre I**, Editions Sociales, Paris, 1982, s.20 (Aktaran: Ayten Er, **Oyun Çözümlemesinde İlk Adım**, Ürün Yayınları, Ankara, 1998, s.9)

²¹³ Bkz., Richard Monod, **Les Lextes de Theatre**, Cedic, Paris, 1977, s.20 (Aktaran: agy., s.9)

biçiminde de tanımlanırlar²¹⁴. Özellikle 18. yüzyıldan sonra metin içindeki ağırlıkları artan bu düzlemler içinde, akışa dahil olmayan şarkı, şiir gibi parçalar da bulunur²¹⁵.

Richard Monod'ın metin dışı ek unsurlar olarak değerlendirdiği öndeyiş ise çoğunlukla antik oyunlarda olmak üzere dram tarihinin çeşitli evrelerindeki oyunlarda bulunan, oyun başlamadan önce bir kişinin dramatik eylem başlamadan dolaysız olarak seyirciye seslendiği, oyunun anlaşılmasını kolaylaştıracak bazı asal izlekler konusunda bilginin verildiği bölümdür. Prolog adıyla da anılan öndeyiş, bir yönüyle oyunun önsözüdür. Öndeyiş akış dışında bazı yan ve önemli bilgilerin verildiği bölüm olarak da algılamak olasıdır. **Aristoteles**'e göre öndeyiş, eylemin koronun sahneye çıkmadan önceki birinci bölümüdür. **Euripides** tarafından eylemin kökenini açıklayan bir monologa dönüştürülen öndeyiş, klasik tiyatrodan daha çok prenslerin kayralarını sağlamak, tiyatro çalışmasının ve sanatın işlevinin ne olduğunu alımlayıcıya açıklamak amacıyla kullanılmıştır. Öndeyiş, dışavurumcu ve epik tiyatrodan da sıkça kullanılan bir unsurdur. Öndeyiş ile alımlayıcı eylem hakkında bilgi sahibi olur, dramatik eylemi iki düzlemde gözleme olanağı bulur²¹⁶. Bu kavram, **Tiyatro Terimleri Sözlüğü**'nde "*Oyuna konu olan olaydan önce geçenleri özetler. Modern tiyatrodan oyunun anlamı üzerine bilgi verir*"²¹⁷ diye tanımlanırken, **Partice Pavis** de şu açıklamada bulunur:

*"Öndeyiş, okurun / seyircinin toplumsal gerçeklikten, yapıntı evrenine geçişi sağlar. Okur / seyirci, oyunu daha iyi algılayarak metnin / oyunun farklı düzlemlerini tanır. Böylece öndeyiş, okura / seyirciye sunduğu algılama modeliyle oyun öncesinde ve oyun içinde üstdil işlevini üstlenir"*²¹⁸.

Sondayış de, oyunun sonunda yer alıp, dramatik eylemden çıkarılan ve çıkarılması gereken sonuçla ilgili sunuda bulunur. Ayrıca bu düzlemde seyirciye teşekkür edilir; alımlayıcı, oyundan etik ve politik ders çıkarması için cesaretlendirilir. Sondayış, yapıntı dışı olma, gösterimin toplumsal gerçekliği ve

²¹⁴ Bkz., Ayten Er, **Oyun Çözümlemesinde İlk Adım**, Ürün Yayınları, Ankara, 1998, ss.9-10

²¹⁵ <http://lirtiyatrosu.blogspot.com/2007/10/tiyatro-nedir.html>

²¹⁶ Bkz., Ayten Er, **Oyun Çözümlemesinde İlk Adım**, ss.17-19

²¹⁷ **Tiyatro Terimleri Sözlüğü**, (Hazırlayanlar: Haldun Taner, Metin And, Özdemir Nutku) Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, 1966, s.80.

²¹⁸ Partice Pavis, **Dictionnaire du Theatre**, Dunod, Paris, 1996, ss.274-275 (Aktaran: agy. s.19)

yapıntı arasındaki kaynaşmayı gerçekleştirme özellikleriyle sonuçtan ayrılır²¹⁹. Epilog olarak da adlandırılan sondeyişin sözlükteki tanımı ise şöyledir: “*Son söz, bağlak. Oyunun bitiminden sonra oyuncuların birinin seyircilere yönelttiği ve oyunu bağlayan konuşma. Örn. Brecht’in ‘Sezuan’ın İyi İnsanı’ndaki son söz*”²²⁰.

Alt metin:

Anlatımını dramatik söylem biçimleri ve didaskalik düzlemlerle kuran dramatik metin, anlam üreten ve anlam taşıyıcı kodlar aracılığıyla alımlayıcının görsel ve işitsel algılama çerçevesini uyararak onda estetik duygu ve yargıların oluşumunu sağlar. Bir yönüyle sözlü, sesli, hareketli ve görsel kodları belli bir sistem etrafında buluşturan tasarımdır. Bu tasarım anlatısını nesnel ve görünen ile birlikte soyut ve gizil, ama etkili ve estetik bir aktarım oluşuyla gerçekleştirir. İşte bu gizil, etkili ve estetik aktarım oluşunun adı alt metindir.

Sözcüklerin ve diğer anlam taşıyıcı kodların bilindik anlamlarını içeren ana metne karşın, alt metin oyun kişilerinin söylediğinin altında ve satırlar arasında olan şeydir. **Linda Seger**, “*alt metnin karakter için ortaya çıkmayan, ama alımlayıcı için görünen temel araç ve anlamların tümü olduğunu*”²²¹ ifade eder. Aslında alt metin ana metnin özü niteliğindedir ve o kadar önemlidir ki, dramatik tasarımın başarılı olabilmesinin koşulu alımlayıcının alt metni iyi anlamasına bağlıdır. Yani satırlar arasındaki anlamın bilincine vardırılmalıdır. Bu noktada bir yazar kadar, bir oyuncu için de en güç şeyin alt metni oluşturmak olduğu söylenebilir. **Martin Esslin**, metin ve alt metin ilişkisini tiyatral söylemin birimleri üzerine yaptığı şu açıklamayla konumlandırır:

“Diyalog yapısı, art arda gelen sahnelerle yapılan aksiyonu ortaya çıkartan ‘anlatım’ tekniğini içerir; uzun ve kısa, şiddetli ve yumuşak parçalar arasındaki devingen karşıtlıklar, tekrarlar ve sesli harflerin melodisi; diyalogun tartımı, sahne açıklamaları olamasa bile duraklar, sessizlikler bir alt metin oluştururlar. Altmetin (‘Nebentext’), ustaca yazılmış metinlerde, sözel yapı ile

²¹⁹ Bkz., agy., s.116 (Aktaran: agy., s.26)

²²⁰ **Tiyatro Terimleri Sözlüğü**, s.35.

²²¹ Linda Seger, **Creating Unforgettable Characters**, Henry Holt and Company, New York, 1990, s.147.

tümce tartımlarının ve diyalogun inceliklerle hazırlanmış zamanlamasının gerektirdiği bir şeydir. Bunların yanı sıra, oyundaki konuşmalar, anlamı değişik aşamalarda üretir. Belli bir anlam, bir karakter tarafından başka bir karaktere aktarılırken, aynı tümce, başka bir anlamı da içerir, dramatik açıdan daha önemli bir anlamı da seyirciye iletmış olur. Karakter A (Iago olsun), Karakter B'ye (Othello olsun) saygı duyduğunu söyleyince, seyirci, Karakter A'nın Karakter B aleyhine olan konuşmalarını bildiği için, onun yalan söylediğini ve bir sürü sinsî olayın birbirini izleyerek başlayacağını anlayacaktır. Karakterler arasında geçen sözler, seyirci için daha başka anlamlar da içerir. Ibesin'in Bir Bebek Evi'nin başında, Nora Helmer, Noel ağacını yukarı kata taşıyan hamala 1 Kron verir, ama hamal hizmetinin karşılığının yalnızca 50 Öre ettiğini söyleyince o da, 'Üstü kalsın' der. Onun sözleri, seyirciye, Nora'nın sevecen ve müsrif bir kadın olduğunu belirttiği gibi, başka bilgileri de sağlar: onun toplumsal konumu, kendini kanıtlama gereksinimi gibi. Bunlar aksiyon ilerledikçe aydınlığa çıkar. Dramatik diyalogdaki her sözcüğün (en azından) bir çift yükümlülüğü vardır: bu sözcükler, bir yandan gerçek anlamı iletirken, öte yandan, o sözcükleri kullanan karakter üzerine bilgi sağlarlar. Bu ikincisinin şifresini çözme işi sürekli – diyalogun her yeni dizesiyle, iç yaşamın çelişkilerini ve karşıtlıklarını getiren diyalektiği ile karakterin özelliklerine yepyeni renkler eklenir”²²².

Sonuç olarak, ana metin ile alt metin arasında bir ilişki kuracak olursak, birincisinin hastalığın belirtisi, ikincisinin de hastalığın kendisi olduğu betimlemesini yapıp, kişilere ilişkin gerçeği ortaya çıkarma çabasındaki dramatik tasarımın bu işlevi özellikle alt metin aracılığıyla gerçekleştirdiğinin altını bir kez daha çizebiliriz²²³.

²²² Martin Esslin, **Dram Sanatının Alanı**, ss.67-68.

²²³ Prof.Dr. Murat Tuncay ile söyleşi, 15 Mayıs 2007

1.4. Yeni dil yeni metin:

Dil-imağ arasındaki temsil krizinden yeni tiyatro algısına genel bakış

Tiyatral olan (seyirlik) ile dram (metin) arasındaki ‘tiyatroyu temsil krizi’*nin, imaj çağını yaşadığımız şu zaman aralığındaki görünümü nedir? Avantgarde’in ortaya çıkmasıyla birlikte tiyatronun temsil algısındaki başkalaşımın dayandığı nokta, bugün için kaotik bir yapıya mı dönüştü? Ya da bu iki kutbun sinerjisiyle yaratılan geleneksel temsil algısı, artık yerini, öykünün aktarıcısı olan metnin ötelendiği, gereksizleştirildiği, yok sayıldığı yeni bir tiyatro algısına mı bıraktı? Öyleyse, görsel olan ile dilsel olanın, sahnesel olan ile metinsel olanın, görüntü ile öykünün hiyerarşik varlık mücadelesi ne tür bir gerekliliğe dayanıyor? **Walter Benjamin**’in ‘*aurasını kaybetmiş sanat*’ ile **Alexander Tairov**’un ‘*tiyatro tiyatrodur*’ ve ‘*zincirlerinden koparılmış tiyatro*’ tanımları binlerce yıllık tiyatro geleneğinin miladını doldurduğuna mı işaret etmekte? Yoksa **Nietzsche**’nin tanrıyı, **Foucault**’un insanı, **Hegel**’in sanatı, **Barthes**’ın yazarı öldürdüğü gibi birileri de dili mi ölü kıldı?

Yanıtlar çapaksız olmayacaktır kuşkusuz. Çünkü ne modernizm, ne postmodernizm, ne de neo-postmodernizm gibi kavramlar henüz tüm yetkinliğiyle açıklanabilmiş değildir. Yaşanılan bir şeyin; bitmemiş / olagelen bir şeyin mutlak açılımını yapmak, tanımlandırmak olanaksızdır. Süreç devam etmekte ve her alanda olduğu gibi tiyatrodada da yapısal kırılmalar çok çeşitli parçalanmalara yol açıp, büyüklü-küçüklü başkalaşımaları doğurmaktadır, doğuracaktır da. Şurası kesindir; modern zamanların sanatı, tarihin hiçbir döneminde olmadığı kadar sürekli bir değişim ve devinim halindedir. Ayrıca, devinimin ve değişkenliğin hızı ile çeşitliliği de yine sadece bu zaman dilimine özgü bir olgudur. Dolayısıyla, bu denli değişim içinde olan ve alabildiğine hızlı dönüşümler geçiren çağımız sanatını okumak, hele tiyatro gibi çağın konjonktürel görünümü (sosyo-kültürel, ekonomik, siyasal yapı, duyuş-hissediş biçimleri vb.) ile doğrusal etkileşim içinde olan bir yapıyı doğru ve kesin kodlamalarla çözümleyebilmek, ancak mevcut algı planından uzaklaşmayı gerektirecektir. Uzam ve zaman değişmedikçe bu olası değildir. Buna karşın, hızla

* ‘Temsil krizi’ betimlemesi, metni temelde tiyatro-dışı gören Peter Szondi’ye aittir. (**Theory of the Modern Drama**, Minneapolis: U of Minnesota Press, 1987)

önümüzden akıp giden bir şeyin görünebilirliği oranında, sadece söz söyleme fırsatımız olacaktır. Çağın puslu ve bulanık görüntüsü içerisinde okunabilir ve duyushissediş biçimlerinin algılanabilir olanıyla ilgilenebileceğimizden yola çıkarak, günümüz sahne-metin ilişkisi ile temsil algısının genel görünümüne bakabilir, henüz oluşunu tamamlamamış yeni tiyatro anlayışının çeperlerine değinilerde bulunabiliriz.

Yukarıda tiyatronun metinsel olan ile sahnesel olan arasında bir temsil krizi yaşadığını söyledik. Aslında bu, çağımızda yaşanan bir krizin tiyatrodaki yansımasıdır. Bu kriz, dil ile imaj arasındaki varlık savaşımıdır. **Jacques Ellul**, dil ile imaj arasındaki temsil krizini insanlığın yok oluşu tehlikesiyle özdeşleştirerek “*insanlığı kurtarma isteği duyan herkes, günümüzde öncelikle sözü kurtarmalıdır*”²²⁴ der. Söz düşmüş, “*egemen imajlara konulmuş gereksiz bir dipnota dönüşmüştür*”²²⁵. Gerek kötü kullanımı, gerekse imaj yanındaki ağırlığının kaybolması, dilin kriz içindeki yerini nefessiz kalışa indirgemıştır. Bu krizin çıkış noktası kuşkusuz yüzyıllar öncesine dayanır. Ancak **Rene Magritte**’in yaptığı pipo resmi üzerine ‘*bu bir pipo değildir*’ yazısından yola çıkan **Foucault**’nun, “*canlandırıcı ileri sürüş ile andırışın eski suç ortaklığının yok olduğu*”nu²²⁶ söylemesi krizin adını netleştirmiş, dil ile nesne arasındaki ilişkinin kopuşuna da çağı tanık kılmıştır.

Dilin / sözün imajla, daha doğrusu nesne ile ilişkisinin homojen bir yapı içerisinde belli bir algının taşıyıcısı olduğu zamanlarda, tiyatro da, dil (öykü aktaran metin) ile canlandırmayı bir arada kullanarak anlam üretimi gerçekleştiriyor; sahnedeki aktarım seyircinin entelektüel, duygusal ve estetik beğeni düzeyini yakalayabiliyordu. Peki günümüz seyircisinin profili ile yeni tiyatro sistematığının birlikteliği nedir, nasıl bir yapısallık içerir?

Klasik dramla kurulan negatif ilişkiler yumağı denilebilecek yeni tiyatronun panoramik sunumuna **Süreyya Karacabey Çelik**’in ‘*Modern sonrasında dramatik metinler*’ başlıklı makalesi ışığında yaklaşmak olasıdır. **Çelik**, “*20. yüzyılın ilk yıllarında tiyatronun tiyatrosallaşması isteğinin altında, yeni bir tiyatronun seyirciyle kuracağı ilişkinin işlevine yönelik bir propaganda vardı*” diyerek tiyatrodaki değişim için ‘sahne ve seyirci arasındaki ilişkinin yeniden

²²⁴ Jacques Ellul, **Sözün Düşüşü**, Çev.: Hüsamettin Arslan, Paradigma Yay., İstanbul, 2004, s.21

²²⁵ http://www.yenidunyadergisi.com/index.php?id1=953&id2=11&sf=arsiv_oku

²²⁶ Michel Foucault, **Bu Bir Pipo Değildir**, Çev.Selahattin Hilav, YKY, İstanbul, 1993, s.48

örgütlenmesi'ne dikkat çekildiğini²²⁷ dile getirir. Bu, **Frederic Jameson**'un dediği gibi 'ileri tüketim ya da çok uluslu kapitalizmle yakından bağlantılı' ve 'biçimsel özelliklerinin toplumsal dizgenin derin mantığını anlattığı' kültürel bir aşamanın²²⁸ getirisi. Düşünsel ve algısal zeminin klasik dramla kurulan negatif ilişkiye uygun olması, başta ışık, renk, ve mekan gibi sahne etmenlerinin soyutlanmasına, müzik ve koreografi gibi soyut sahne etmenlerinin ise daha yoğun bir biçimde kullanılmasına yol açmış, oyuncu ve rol kişinin ayrılmaz görünen birliği parçalanıp, onun yerine bedensel göstergelerden oluşan bir sistem yerleştirilmeye çalışılmıştı. Varılacak nokta 'tiyatro tiyatrodur' tasarısının işlerlik kazanmasıdır. Her şeyden önce yazınsal ve geleneksel temsil estetiğinin taşıyıcısı olan dramla bu tasarı arasındaki çelişki ortadan kaldırılmalıydı. Bu noktada dönemin yazarları dilsel göstergenin işlevini çözümlenerek tasarıya hizmet etmiş, tiyatralite ise tiyatronun belirleyici bir özelliği haline gelmişti²²⁹. Dil düşmüştü. Çünkü savunu, metnin yaşam gerçeğini 'buradan' ve 'şimdi' aktaramadığı, böylece yaşam gerçeğine ve şimdiye olan uzak açılığın tiyatronun tinine uymadığı biçimindeydi. Metin yaşamla özdeş değil, kurmaca bir yaşamın sunumu, şimdinin değil öncenin aktarımıydı. **Antoin Artaud**'nun, "*tiyatro yaşamın ikiziyse eğer, yaşam sahici tiyatronun ikizidir*"²³⁰ görüşü, tiyatronun yaşamın ikizi olabilme ölçüsünü, yaşamın 'burada'sının ve 'şimdi'sinin suret halinde sahnede var kılınmasına bağlamaktaydı: Hem yaşamın 'ikizi', hem de yaşamla eşzamanlılığın gözetimi. Yeni tiyatro hareketinin öncülerinden olan **Meyerhold** ise "*Sözcükler, tiyatrodaki hareket kanavasını üstüne işlenen desenlerden başka bir şey değildir.(...) Özellikle bir diyalog, bir çatışma, gerilimli bir diyalektikten oluşan dram, okunmak içindir*" diyerek klasik söz olgusunun ötelenmesine, Commedia dell'Arte kanavasını gibi, sadece pantomim unsurları içeren yeni bir tiyatro anlayışına dikkat çekmekteydi. Burada jestler sözcükler tarafından düzenlenmeyecek, aksine sözcükleri yönetecekti²³¹. Yaşanan metin sorunsalı **Artaud**'nun dile yönelik eleştirileriyle 'karşı söylem' oluşturma ya da yeni dil arayışlarını gerekli kılmaktaydı. **Artaud** ilk manifestosunda dile ilişkin şunları söyler:

²²⁷ Süreyya Karacabey Çelik, "Modern sonrasında dramatik metinler", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, A.Ü. DTCTF, Tiyatro Bölümü, sayı:15, Haziran 2003, s.46

²²⁸ Bkz., Aşın Candan, **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, YKY, İstanbul, 1997, s.13.

²²⁹ Bkz., Süreyya Karacabey Çelik, agm., s.46.

²³⁰ Aktaran: Aşın Candan, agy., s.181.

²³¹ Bkz., Süreyya Karacabey Çelik, agm., s.46.

“... kendiliğinden anlaşılacağı üzere, tiyatro fiziksel yönüyle ve aslında tek gerçek anlatım olan uzamda anlatımı gerektirmesinden ötürü, sanatın ve sözün büyüğü olanaklarının, yinelenen şeytan kovma ayinleri gibi, organik olarak ve bütünlükleri içinde kendilerini duyurmalarını sağlar. Bütün bunlardan, tiyatroya dilini geri vermeden, onu kendine özgü eylem gücüne yeniden kavuşturulamayacağı sonucu çıkıyor.(...) tiyatronun metne bağımlılığını kırmak ve jestle düşünce arasında kalan bir tür benzersiz dil kavramını yeniden bulmak önemlidir”²³².

Jacques Derrida, böylesi bir dilin, kavram öncesi bir dil oluşuna dikkat çeker. Yani kendi görüntüsünü kendi oluşturan bu dil, temsilin mantığına hizmet eden, telaffuzu dilbilgisi kurallarına uyan yazılı sözcüklerin dilinden farklıdır. Yeni bir uzam ve yeni bir zaman kavramına çağrıdır bu. **Artaud** sahnenin dışındaki bir akla temellenen ve gösterime dayanmayan anlayışın egemenliğini eleştirirken, **Derrida** şöyle der;

“Olmayan bir yaratıcı (yazar), uzaktan bir metni kuşanarak (metinle silahlanarak), zamanı ya da temsilin anlamını gözetler, birleştirir ve yönetir. Temsilde, temsil edilenler, doğrudan onun (yazarın) düşüncelerini, hedeflerini adlandırmakla yükümlüdür. Temsil ediciler aracılığıyla temsil edilenler -rejisör ya da oyuncular- boyunduruk altındaki kişilerdir, demek ki, buna göre az ya da çok 'yaratıcı'nın düşüncelerini temsil ederler”²³³.

Ayrıca **Derrida**'nın kullandığı 'sözmerkezciliği' kavramı da bir yönüyle klasik dram yapısına yönelik eleştirilerin dinamiğini oluşturur. Dram geleneği sözün merkezileştirildiği bir yapı arzederken, **Artaud**'nun yeni tiyatro anlayışı köken temsile dönüş arzusunu, kavram öncesi ifade biçimlerinin geliştirilmesini, sözcüklerin fonetik yapısına (tını, vurgu, şiddet) vurgu yapılmasını ve dilsel ifadenin

²³² Agm., s.47.

²³³ Jacques Derrida, “Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation”, **Schrift und Differenz**, Frankfurt/M., 1976, s.359, (Aktaran: agm., s.48)

çığılık, ses gibi dilin fiziksel görünümünün ön plana çıkarılarak azaltılmasını gerekli kılmaktaydı²³⁴. **Artaud**, bu yeni tiyatro dilini şöyle tanımlamaktadır:

“Söz konusu olan, eklemli dilin yerini, farklı bir dilin almasıdır, bu dilin anlatım olanakları sözcüklerin diline eşdeğer olacak, ama kaynağını, düşüncenin daha derin ve daha uzak bir noktasından alacaktır. Bu yeni dilin, dilbilgisinin de bulunması gerekiyor. Jest onun maddesi ve başıdır; isterseniz alfası ve omegası deyin. O, hazır biçim verilmiş sözden çok, sözün GEREKLİLİĞİ’nden yola çıkar. İnsana özgü somut anlatım yasalarının bazılarını, geçerken şöyle bir dokunur: Gerekliliğin içine dalar. Sonu dilin yaratılmasına varan yolu, şiirsel olarak yeniden kateder. Ama, sözü dille devingenleşmiş dünyaların iyice bilincine vararak ve onları tüm görünüşleriyle yeniden yaratarak.”²³⁵

Çağın yeni tiyatro algısının oluşum sürecinde **Artaud**’nun klasik dramla kurduğu bu negatif ilişki biçimine koşut olarak tarihsel avantgarde (öncü) olarak nitelenen sanat akımlarının etkisi de oldukça büyüktür. Avantgarde akımlar tarihte benzeri olmayan bir biçimde, **Aristoteles**’ten beri süregelen geleneksel temsil algısını devrimsel bir müdahaleyle ötelemişlerdir. Öyle ki, “*tiyatro sanatının 20.yüzyıldaki serüveni bu akımların etkisiyle köktenci estetik değişiklikler, çeşitlilik ve deneysellik yönünde ilerler*”²³⁶. Bu akımların en belirgin ortak yanları topluma, burjuva sınıfına, sanatsal uzlaşımara, sanatın yaşamdan kopukluğuna ve mantığa, dolayısıyla doğalcılık ve gerçekçiliğe karşı çıkmalarıdır. Yüzyıllardır süregelen sanatın doğayı ve yaşamı bağlılıkla yansıtma görev ve işlevi bu dönem sorgulanır. Gerçekçi yansıtmanın yerini çok çeşitli seçenekler alır. Dışavurumculuk, öznellik adına gerçekliğin çarpıtılmasını, gerçeküstücülük bilinçaltı içeriğinin ‘kendiliğinden’ sanat yapıtına dökülüşünü, fütürizm (gelecekçilik) doğa yerine makinenin yüceltilmesini, dadacılık ise gerçeklikle sanat yapıtı arasındaki tüm bağları temelden olumsuzlayarak ortadan kaldırılmasını gerekli kılar. Duyulara seslenen, hoş, tatlı,

²³⁴ Bkz., agm., s.48.

²³⁵ agm., s.49

²³⁶ Aysin Candan, agy., s.89.

melodik, süslü, bezemeci, yüceltici her şeye sırt çeviren avantgarde sanat, eski sanat araçlarını bile kullanmayı reddederek dilde yeni bir dil yaratmayı seçer. Bir başka belirgin özellik ise sanat yapıtında yer alan biçim-içerik diyalektiğindeki başkalaşımda biçimin ön plana çıkarılması ile kendini göstermesidir²³⁷. Tüm bu görsel ve yazınsal deneysellik ve oluşumların etkisiyle biçimlenen yeni tiyatro anlayışını **Hans-Thies Lehmann**, “*dramın öteki tarafı*”²³⁸ olarak niteler. Bu anlayışın karakteristik özelliği deneysellik; nefes, ritim gibi ‘canlı beden’in şimdisine ait unsurlar’ geleneksel dilden / sözden önce gelir. Tiyatroyu, metnin / öykünün ‘öteki tarafındaki’ sınırdaki gören bu anlayış, performans, happeningler ya da **Robert Wilson**’un ‘imge tiyatrosu’ gibi örneklerle bütünleşerek, yerleşik dilsel etkinlikten uzaklaşma arzusunu belirginleştirir²³⁹. **Lehmann** şöyle der:

*Bu tiyatro yoğun olarak projelerin formunda oluşur, bir rejisörün yanında, bir sanatçılar timi farklı türleri ortaklığa çağırırlar. Dansçılar, grafikerler, müzisyenler, oyuncular, mimarlar -belirli bir projeyi gerçekleştirmek için ortak çalışırlar.*²⁴⁰

Dansçı, grafiker, müzisyen, oyuncu, mimar gibi sanatçıların ortak üretimde buldukları bu tiyatrodaki yazarın, daha doğrusu dilin nasıl bir işleve sahip olup olmadığını da postmodern olarak adlandırılan bu sürecin dil ile ilişkisine bakarak görmek olasıdır. Şimdilik, insanın dünyaya karşı aldığı yeni bir duruşun adı olan postmodernizmde ayrışım ve çözümlülük gibi iki kavram sürecin biricik tanımlayıcılarıdır. Bu süreçteki kültürel pratikler ve yaşama biçimleri, dünyayı deneyimleme biçiminin değiştiğini göstermektedir. Bu aynı zamanda, bireyin kendisini ve dünyayı kurduğu öndayanakların terkedilmesi anlamına da gelmekte, akıl merkezilik konumundan edilmektedir. Ayrıca bireyin değer kategorilerinin totalize edici ve hegemonik yönü, eleştirinin ve yadsıyışın başlıca hedefi halindedir²⁴¹. Dil ise parçalanmışlığın, anlamdan yoksunlaşımın, gösteren ile

²³⁷ Bkz., agy., ss.89-90.

²³⁸ Hans Thies Lehmann, “Theater der Blicke: Zu Heiner Müllers Bildbeschreibung”, **Dramatik der DDR**, (hrsg.U. Profitlich), Frankfurt /M, 1987, s.30 (aktaran: Süreyya Karacabey Çelik, agm., s.52)

²³⁹ Bkz., agm., s.52.

²⁴⁰ agm., s.52.

²⁴¹ Bkz., Taylan Altuğ, **Dile Gelen Felsefe**, “Postmodern Dil Durumu, Jacques Derrida”, YKY., İstanbul, 2001, s.215.

gösterilen arasındaki bağıl yapısından kopuşun pratiği haline gelmiştir. **Eric Bentley**'in sadece tiyatroya değil, çağa ilişkin duyumsayışı da benzerdir. O 'inkar eğilimi'nden bahsederek, "...bu çağ yaşam ve sanat arasındaki bütün farkları görmezden gelmeye veya inkar etmeye de eğilimli bir çağ"²⁴² der. Ona göre önceki çağların sanatı, yaşamın karışıklığı içerisine dalmaya çağımız sanatı kadar arzulu değildi²⁴³.

Sürecin dil ile ilişkisinde olduğu gibi tiyatro da dilde bir anlam bozumu gerçekleştirmiş, diyalog ise yerini çok-sesliliğe bırakmıştır. Dilin başat unsurlarının görsellik tarafından silikleştirildiği bu tiyatrodaki, metin '*sahnenin dışındaki dünya*', '*yabancı beden*'dir. Dilin bir şeyleri göstermesi, anlatması yerine, seslerin, sözcüklerin, tümceler, tınların anlam oluşturmaya durumlarının sergilenmesi hedeflenir. '*Olmak ile anlam arasındaki kırılma şok etkisi*' yaratmış, dil, tiyatrodaki sergilenen bir nesne haline gelmiştir. Dilin sergilenen nesne olması, açık anlamsal bağlantılarından ayrılmasıyla gerçekleşmiştir. Bu ayırma, tekrarlarla, sözdizimsel ya da müzikal ilkelere göre yapılan düzenlemelerle sağlanmıştır. Ayrıca dil, konuşandan koparılıp alışılmış algı kalıpları kırılmış, kekemelik, aksan ve yanlış telaffuzla kullanılıp beden ve kelime arasındaki çatışma belirginleşmiştir²⁴⁴. Diyalog ise **Patric Pavis**'in dediği gibi, çatışmanın ve alışverişin bir kalıntısı olarak sahnelerden sürgün edilmiştir; fazla iyi düşünülmüş öykü, entrika ya da öyküncüye artık kuşkuyla bakılmaktadır²⁴⁵. Kısacası, "*artık kimse dramatik metnin özgünlüğüne, diyalog, karakter, dramatik yapı vb. konusundaki konuların ve yasaların varlığına inanmıyor*"²⁴⁶. **Max Frish** ise şu yargıda bulunur: "*Sahne yazarı için dil, yalnızca bir parçadır. Onun öbür parçası, duyularla alabileceği şey, tiyatronundur. Yazar bunları unutmuş, bunları kullanmamış olsa bile, bunlar, gene de bütün güçleriyle onun hep karşısında olacaktır –hem de öylesine ki hiçbir dil de onu kurtaramaz*"²⁴⁷. Kendisi aynı zamanda mimar da olan oyun yazarı, yeni tiyatro olgusundaki

²⁴² Eric Bentley, **The Life of the Drama**, Atheneum, New York, 1979, s.81.

²⁴³ Bkz., agy., s.84.

²⁴⁴ Bkz., Süreyya Karacabey Çelik, agm., ss.52-53 (Tırnak içi belirtiler: Hans Thies Lehmann, agy. s.266)

²⁴⁵ Bkz., Patrice Pavis, **Sahneleme Kültürler Kavşağında Tiyatro**, Çev.:Sibel Kamber, Dost Yay., Ankara, 1999, s.96.

²⁴⁶ agy., s.95.

²⁴⁷ Max Frish, "Tagebuch 1946-1949", **Zum Theater**, (Aktaran: "Teatral Olan", Çev.: Melahat Özgü, **Türk Dili Dergisi**, Tiyatro Özel Sayısı, Cilt: XV, Sayı:178, Yıl:1966, s.816)

tiyatralliğin altını ‘sahne ile yazmak’ gerekliliğiyle çizer. Ona göre, “*sahneye çıkan ve sahneyi kullanmayan, sahneyi karşısında bulur. Burada kullanmak, sahnede yazmak değil, sahne ile yazmaktır*”²⁴⁸.

Genelde dil-imaaj, özelde ise tiyatrallik-metin / dil arasındaki temsil krizinin sebep ve oluşum sürecine yapmış olduğumuz bu kısa değini, özellikle batı tiyatro kültüründe geleneksel algının nasıl bir değişim geçirdiğini özetlemektedir. ‘Dram sonrası’ diyebileceğimiz bir evreye geçildiğinin izlerini taşıyan bu aktarımlar, dram öncesi dönemlerdeki gibi ritüelistik sunuma geçiş yapmakla birlikte, eylem yerine durum ve dinamik gösterim biçimlerini öncelemesiyle de, tiyatronun evrilişinin sarmal yapıları bir gelişimle başkalaştığını göstermektedir. Bu sarmal gelişim temelde şu evrim noktalarından oluşmaktadır:

1. Dram öncesi dönem (a- ritüelistik sunu (büyü-dans-maske), b- anlatım temelli diyalogsuz öykü aktarımı).

2. Dram (metindeki bir öykünün belli estetik ölçütlerle canlandırılışı / Aristotelesçi tiyatro geleneği).

3. Dram sonrası dönem (a-ritüelistik sunu, b- performans merkezli formlar temsil).

Başta da dediğimiz gibi henüz bitmemiş, olagelen bir şeyin doğru ve kesin açılımını yapabilmek olası değildir. Buna karşın eksik ve / veya sorunlu tanım ve değerlendirmelerin varlığı dram sonrası dönem olarak adlandırdığımız yeni tiyatro algısının / estetiğinin varlığını görmezden gelmemizi gerektirmez. Süreç, “*öykünün, eylemin, diyalogun geleneksel biçiminin terk edildiğini*”, “*aynı zamanda, dram kavramını da tarihselleştirerek sorgulanır*”²⁴⁹ hale getirdiğini göstermektedir.

Gerek metinli, gerek metinsiz olsun, yeni tiyatro oluşumunun varlığı böylesi bir yapısal durumu barındırırken, şu noktaların da altını önemle çizmekte yarar var. Ele aldığımız yeni tiyatro olgusu, esasında dram merkezli batı tiyatro kültürünün dönüşümünü anlatmaktadır. Dram zaten, batı kültürüne özgü bir tiyatro biçimidir. Buna **Sevda Şener**, “*dram, yalnızca Batı tiyatrosunun yüzyıllardan beri ürettiği, tiyatro yazınında kendini yasallaştırmış ve kurumsallaşmış tiyatroların*

²⁴⁸ agm., s.819.

²⁴⁹ Süreyya Karacabey Çelik, agm., s.56.

repertuarlarında baş köşeye oturmuş yapıtların ortak özelliğini değil, her çeşit tiyatro ürününün ortak özelliğini gösteren teknik bir terim olarak ele alınmalıdır”²⁵⁰ diyerek karşı çıksa da, tarihsel gerçeklik tiyatronun her yerde, her zaman ve her uygarlıkta olageldiğini, dramın ise salt batı merkezli bir kültür aşamasının ürünü olduğunu göstermektedir*. Ayrıca, çağımız tiyatrosunun karakterini böylesi bir yapı biçimlendirmiş olsa da, geleneksel dram etkisini halen daha sürdürmektedir. Çok sayıda yazar ve tiyatro insanı geleneksel temsilin yaratımını gerçekleştirmekte, klasik dram anlayışının temel ölçütleri ışığında etkinliklerini sürdürmektedirler. Bunlarla birlikte, bir de -belki en önemlisi-, Türk Tiyatrosunun sözünü ettiğimiz yeni tiyatro algısına, şimdilik oldukça yabancı olduğu ve olagelen başkalaşıma dışarıdan baktığımızı söylemek gerek. Bu alanda yeni yeni kıpırdanmaların olduğu, bazı deneysel çalışmaların gerçekleştirildiği söylenebilir, ama bunların günümüz Türk Tiyatrosunun karakterini etkileyecek çapta olmadıkları da açıktır. Bu doğal bir durumdur da aslında. Çağdaş Türk Tiyatrosunun toplumun yapısından bağımsız bir başkalaşım evresine girmesi kendisini köksüz ve yapay kılacaktır. Çünkü, tiyatrodaki böylesi bir başkalaşım toplumun konjonktürel yapısıyla doğrudan ilintilidir. Türk toplumunun sosyo-kültürel, ekonomik, siyasal yapı, duyuş-hissediş biçimleri batı kültürü merkezli böylesi bir yeni tiyatro anlayışına uygun ve hazır değildir. Bugün, Türk Tiyatrosu karakteristik olarak klasik dram yapısıyla koşuttur; metin merkezlidir ve dil geleneksel dramatik kalıpların dahilindedir.

Tiyatro tarihinin binlerce yıllık geleneğini parçalayan ve onu yeni bir anlayışa dönüştüren temsil algısındaki ve göstergelerdeki değişimler, çalışmamızın doğrudan konusunu oluşturmamakla birlikte, ele alınması kaçınılmaz olan dil-imaj ve metin-tiyatrallik arasındaki krizle yakından ilgilidir. Hem dilin ve metnin nereye doğru gittiğini görmek adına, hem de yapacağımız Cumhuriyet dönemi Türk Tiyatrosu model oyunlarındaki dramatik dilin irdelenmesi noktasındaki dilin ve metnin yapısal unsurlarının karşılaştırılması adına böylesi bir genel bakışın sunumu kaçınılmazdı.

²⁵⁰ Sevda Şener, **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, YKY, İstanbul, 1997, s.14.

* Örneğin Geleneksel Türk Tiyatrosu da drama dayanmayan bir çizgidedir. Aziz Çalışlar’ın deyimiyile, “yazınsal metinli tiyatro değildir”. Bkz., **20.Yüzyılda Tiyatro**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1993, s.12

2. BÖLÜM:

DRAM SANATINDA DRAMATİK DİL VE KULLANIMI

Sihre inanmak sözcüklerin sonuna kadar gücüne inanmaktır: eğer sözcükler doğru kullanılıyorsa, dağları yerinden oynatabilir. (...)Hitler de malzemesi sözcükler olan bir büyücüydü. Olumlu tarafındaysa “sözcüklerin büyü” yazın (edebiyat), ama özellikle dramatik yazının büyüünü ifade eder.

Eric Bentley, The Life of the Drama 'dan

2.1. Neden ‘Dramatik Dil?’

Dil insan anlığının açık kılındığı; insanı, yaşamı ve evreni söze dönüştüren kodlar sistemi iken, onu dramatik yapan şey nedir? Dilin dramatikliği, kuşkusuz diyalektik bir sürece gönderimde bulunmaktır. Karşılıklı ve karşıtlık oluşturacak biçimdeki ‘söz etmeler’in belli bir anlam üretiminde bulunma işlemi de diyebileceğimiz bu süreç, dramatik kavramının tanım ve işleviyle doğrudan ilişkilidir. Etimolojik olarak ‘dromenon’ sözcüğünden türemiş olan dramatik, ‘insanla ilgili, canlandırılabilen ve izleyenler için anlamı olan bir eylem’ biçiminde kök bir tanıma sahiptir. Dramatikte temel olan, a-insanla ilgili, b-canlandırılabilen, c- anlamı olan, ç- eylem gibi özelliklerdir²⁵¹ ve yine içinde gerilim, karşıtlık ve çatışmalar bulunan, dram’a, yani oyun türüne özgü olan bir boyutu vardır²⁵². Dramatik kavramının bu yapısal özellikleri, aynı zamanda dram sanatındaki dilin / sözlü yapının da temel dinamikleridir. Ki bu dil, insanın hikayeleştirilmeye değer bir yaşamsal anını canlandırılmaya uygun kodlarla aktaran, eylem içeren, eylemi hareketlendirip ilerleten, anlam üreten ve anlamı yansıtan bir tasarımdır. Böylelikle bu yapılanmaya terminolojik olarak en uygun kavram da ‘dramatik’tir.

Dilin dramatikliği veya dramatik dilin kavram olarak çalışmamızda kullanılmasının temel gerekçelerinden bir diğeri de, konuşma kavramı ile dramatik olanın eylem odaklı ortak bir paydaya sahip olmalarıdır. Dram sanatındaki dil, doğası gereği konuşmaya dayalı bir yapı içerir. Daha önce de dile getirdiğimiz gibi

²⁵¹ Bkz., Murat Tuncay, **Dramatik Olan**, DEÜ.GSF. Yayınları, İzmir, 1992, s.5

²⁵² Bkz., Özdemir Nutku, **Gösterim Terimleri Sözlüğü**, İnkılap Yayınları, İstanbul, 1998, s.59.

konuşma, canlı, eylem içeren / eyleme zorunlayan ve belli anlam üretimlerinde bulunan, aynı anda etkili iki uyarıma, yani hakkında konuşulan konuya ve kendisiyle konuşulan kişiye karşı dilsel tepkidir. Her konuşma genel olarak, karşıdaki kişinin koşullarında, inancında, tutum ve davranışlarında değişiklik yaratmayı hedefleyen bir eylem türüdür. Dram sanatı ise bu eylem türünü, dramatiğin koşulları dahilinde kullanır. Yani konuşma gündelik kullanımından ayrılarak, dramatik olanın tanım ve işlevlerini karşılayabilecek bir yapısalığa bürünür. O yüzden de, -**Cevat Çapan**'ın da dediği gibi-, dram sanatında 'konuşma' yerine, "*dramatik konuşma sözünü kullanmak daha yerinde olur*"²⁵³.

Konuşmanın dramatik olduğu dram sanatında, kuşkusuz her türlü söylem birimini inşa eden dil de dramatik olacaktır. Dili dramatiğe dönüştüren dram sanatı, canlandırma / oynanma koşuluna göre biçimlendirilmiş, yaşamsal bir anı eyleme kaynaşık olarak yansıyan özel bir dil sistematiği kullanır. Bu özellik, dramatik dil kavramını gerekçelendirebilecek bir başka alana daha kapı aralamaya olanak tanımaktadır. Bu alan kişilerin, kendi özelliklerine göre karşıdakiyle söyleştiği dramatik şiir kavramıdır.

Dramatik şiir, şiirin üç alt türünden birdir. Kuramcılar tarafından yapılan bu sınıflandırmada, şiir, epik şiir, lirik şiir ve dramatik şiir olarak üç ayrı türe ayrılırken, bunların özellikleri şöyle sıralanmıştır: Şiirde şair kendi kendine konuşuyorsa lirik, şiirde yer alan karakterler şairin sesiyle konuşuyorlarsa epik, bu karakterler yazardan bağımsız olarak kendi başlarına konuşuyorlarsa şiir dramatiktir. **James Joyce**'dan yapılan bir aktarımda ise genel anlamda bir sanat yapıtını dramatik, epik ya da lirik yapan özellikler belirtilmektedir: "*Buna göre sanatçı, imgesini kendisiyle dolaysız ilişki içinde sunarsa lirik, kendisi ve başkalarıyla dolaylı bir ilişki içinde sunarsa epik, başkalarıyla dolaysız ilişki içinde sunarsa dramatik tarz ortaya çıkar*"²⁵⁴. Yine **Özdemir Nutku** da, yazın tarihçilerine göre lirik ve epik yanında üçüncü bir yazın alanının dram olduğunu belirtmektedir²⁵⁵. Görüldüğü üzere literatürde dramatik şiir türü ve dramatik sanat tanımları, sanatçıdan bağımsız olarak, yapıtta yer alan kişilerin karşılıklı konuşması üzerine oturtulmuştur ve burada

²⁵³ Cevat Çapan, **Değişen Tiyatro**, s.12

²⁵⁴ Bkz., Ayşe Ulusoy Tunçel, "Türk Edebiyatında 'Manzum Tiyatro' Formunun Doğuşu", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı:24, Yıl: 2007, ss.45-47.

²⁵⁵ Bkz., Özdemir Nutku, **Gösterim Terimleri Sözlüğü**, s.59.

önemli olan kişilerin konuşarak eylem ve anlam üretiminde bulunmalarındır. Şayet bir şiirde kişiler kendi özelliklerine göre konuşuyor ve bu şiir türüne dramatik deniliyorsa, dram sanatında kullanılan söz etkinliği neden dramatik kavramıyla açıklanmasın? Şiirin bir türü olarak belirlenen dramatik şiir ile dram sanatının yazılı ve sözlü yapısı arasındaki tek fark, onların kendilerini gerçekleştirdikleri uzamlardır. Biri şiirde, diğeri oyun metni ve sahnede var olmaktadır. Bunu söylerken, amacımız her dramatik şiirin aynı zamanda bir oyun metni olduğunu vurgulamak değildir kuşkusuz. Sadece her iki türün de özlerinde, canlandırılması olanaklı olan ve kişilerin kendi özelliklerine göre konuşmalarını gerektiren bir dil pratiğine sahip olduklarına dikkat çekmektir. Sonuç olarak dram sanatında kullanılan söz / dil etkinliğinin dramatik olarak adlandırılmasında *-şiirde benzer özellikli dil pratiğinin dramatik olarak adlandırıldığı gibi-* .hiç bir sakınca yoktur. Kaldı ki, böyle bir adlandırma dünya tiyatro literatüründe zaten kullanılmaktadır. Gerek yazın çevrelerinin, gerekse tiyatro dünyasının önemli beslenme kaynaklarından biri olan **Pierre Larthomas**'ın *LE LANGUAGE DRAMATIQUE* adlı yapıtı ile *DRAMATIC DISCOURSE** *Dialogue as Interaction in Play* adındaki **Wimala Herman**'ın yapıtını örnek gösterilebilir. Yine, alanda önemli referanslar arasında yer alan birçok yapıt da dramatik dil kavramını bölüm başlığı olarak ele almaktadır. Bir kaçını örneklendirmek gerekirse: **Keir Elam**'ın, *The Semiotics of Theatre and Drama* adlı yapıtındaki 'Dramatic Discourse' bölümü, **Hans-Thies Lehmann**'ın *Postdramatic Theatre* adlı çalışmasındaki yine 'Dramatic Discourse' bölümü, **Michael Issacharoff**'un *Discourse as Performance* adlı yapıtındaki 'Introduction to Dramatic Discourse' bölümü ve **Teun A. Van Dijk**'in, *Discourse and Literature* adlı çalışmasındaki 'Dramatic Discourse' bölümü.

Bu arada dramatik dil kavramıyla açıklamaya çalıştığımız tiyatrodaki söz varlığının Türk Tiyatrosu literatüründe bazı yanlış kullanımlarla karşılık bulduğuna da işaret etmek gerekir. Hemen her dönemde ve / veya farklı kişiler tarafından değişik kavramlarla açıklanmaya çalışılan tiyatrodaki söz pratiği, kimilerince 'oyun dili', kimilerince 'sahne dili', kimilerince de 'tiyatro dili', 'yazılı sözlü dil', 'konuşma örgüsü' gibi yakıştırmalarla karşılık bulmaktadır. Aslında kavram

* Discourse sözcüğü, konuşma, söyleşi, hitap gibi anlamlara gelmekte olup, yapıtlarda dilin dramatik biçimi olarak aktarılmaktadır.

karmaşası dram sanatının her alanında söz konusudur. Açıklanan bir şeyin karşılık bulduğu kavram, zaman içinde veya bir başkası tarafından farklı bir adlandırmaya dönüştürülmekte; bu oyunculukta, rejide, yazarlık ve dramaturjide, hatta sahne tekniği alanında sağlıklı, oturmamış ve uygun olmayan kavramlar yığına neden olmaktadır. Literatürdeki bu yığın ayıklanıp temizlenmesi, bir anlamda **Aristoteles**'in, "*kavramlar üzerinde hemfikir olmayan tarafların yapacağı her tartışma sonuçsuz kalacaktır*" sözünün gereğini koşullamaktadır. Uygun olmayan kavram kodlamalarını kısaca ele almak gerekirse:

Sıklıkla kullanılan kavramların başında 'oyun dili' gelmektedir. Oyun dili, aslında salt sözlü dili değil, anlam üretimine ve onun yansıtımına hizmet eden her türlü kodlamanın ortak ve uyumlu biraradallığını içermektedir. Bir başka deyişle, açmazları, olay ve durumları, karşıt değerleri, kişileri ve aralarındaki ilişkileri, sonucu ve nihayetinde iletiyi, saptanan yorum ve estetik düzlem doğrultusunda alımlayıcıya aktarmak için kullanılan iletişim yöntemlerinin tümüdür²⁵⁶. Burada aslolan, görsel, sesli ve hareketli iletişim yöntemlerinin, anlam üreticisi olarak hikayeletirmeye değer bir yaşam kesitini alımlayıcıya eksiksiz ve etkili bir biçimde yansıtılabilmektir. Dolayısıyla, söze dayalı dilsel etkinliğin, yaşamın yansılmasında her türlü aktarım yöntemini kullanan oyun dilinin sadece bir parçası olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Zaten sözü edilen kavramın çağrışım alanı da böyle bir algıya kapı aralamakta; anlam üreticisi olarak tüm görsel, sesli ve hareketli iletişim yöntemlerine gönderimde bulunmaktadır.

Bir diğer kavram da 'sahne dili'dir. Sahne dili, sahne tekniğinin ve plastik anlatım olanaklarının kullanım işlemine verilen bir addır. Bir yönüyle sahne düzeneğidir ve metin (hikaye) ile birlikte oyun dilinin temel sac ayağıdır. Oyun-seyirci arasındaki iletişimi sağlamada oyuncunun sözlü ve bedensel anlatım yetileri ile birlikte dekor, kostüm, aksesuar, ses, müzik ve ışık gibi etmenleri de kullanan sahne dili, rejinin / yönetmenin varlık alanıdır. Bu da onun, ancak bir uygulama / sahneleme işleminde başvurulabilecek bir kavram olduğunu göstermektedir. Oysa tiyatrodaki söz pratiği, salt sahnede değil, oyun metinlerinin içinde de varlık kazanır.

'Tiyatro dili' ise gerçekte bir sanat dalının kullandığı kodlama yöntemlerinin tümüne verilen bir addır. Sinema dili, resim dili, fotoğraf dili gibi. Bu

²⁵⁶ Prof.Dr. Murat Tuncay ile söyleşi, 6 Mart 2007

kavram, yukarıda tanımını yaptığımız oyun dilini de, sahne dilini de içine alır ve hiçbir yapının aktarım yöntemine indirgenemez. Örneğin oyun dili veya sahne dili bir yapıta odaklı çıkarımlar için kullanılabilen bir kavramken, tiyatro dili tür, biçim, akım, eğilim, teknik ve tematik gibi her türlü kodlama yönteminin toplamına verilen bir adıdır.

‘Yazılı sözlü dil’ ve ‘konuşma örgüsü’ gibi kullanımlar da uygun ve doğru kavramlar değildir. Yazılı sözlü dil, kuşkusuz sadece dram sanatında değil, hikaye, roman, söyleşi, mektup, hatta deneme ve ‘chat’ adı verilen internet üzeri yazışmaları da kapsamaktadır. Kaldı ki bu kavram, tiyatrodaki söz etkinliğinin özellik, işlev ve görevleriyle de uyuşmamaktadır. Tiyatroda söz, yazılı veya sözlü dil değil, sadece kendine özgü kural ve özellikleri olan, temelde ise canlandırılmaya dönük kodlarla donatılan dilsel bir tasarımdır. ‘Konuşma örgüsü’ ise dram sanatında kullanılan söylem biçimlerinden sadece diyaloga denk gelmektedir; ki, örgü sözcüğü doğrudan bunu ifade etmektedir. Oysa tiyatro, farklı metin düzlemlerine sahip olan monolog, apar, özdeyiş ve öyküleme gibi söylem biçimlerini de kullanır. Böyleyken konuşma örgüsünün dram sanatındaki söze karşılık olarak kullanılması kavram alanının kaydığını göstermektedir.

Dram sanatındaki sözlü yapının, bu gibi kavramlarla karşılık bulmasının sebebi, aslında onun oynanabilir, canlandırılabilir bir dil olduğu vurgu içindir. Bu kavramları kullananların amaç ve niyetleri ‘oynanan bir dil’ vurgusu yapabilmektir kuşkusuz. Bununla birlikte kavramların yanlış / farklı kullanılmasının Türk Tiyatrosu literatüründeki durumu çeşitli sebeplerle de açıklanabilir. Bunların başında Batı kaynaklı bir sanat biçiminin ancak çeviriler aracılığıyla literatüre kazandırılabilirliği vardır. Bolca yapılan çeviri hataları veya Türkçe’deki söz dağarcığının Batı kaynaklı terim ve kavramlardan yoksun oluşu, alana ilişkin yapılan adlandırmaların karmaşasına yol açabilmektedir.

Kuşkusuz sebepler daha da çeşitlendirilebilir. Ancak bu noktada şunun da altını çizmekte yarar var. Kavram karmaşası, sadece Türkçe’ye özgü bir sorun değildir. Bu, **Platon** ile **Aristoteles**’ten kalma ‘mimesis’ kaynaklı çelişmenin bir mirası mıdır, bilinmez ama, şurası kesindir ki, tiyatro terminolojisi hemen her dilde kaygan bir zemine sahiptir.

2.1. Dramatik Dil ve Özellikleri

Tom Stoppard, *Gerçek Şey* adlı oyununda Henry'e, "...Ben yazarların kutsal olduğunu düşünmüyorum; ama sözcükler kutsaldır. Saygı göstermek gerek onlara. Doğru sözcükleri, doğru sıralarsan, dünyayı yerinden oynatabilirsin"²⁵⁷ sözünü söylettirir. **Bentley** de, "sözcükler doğru kullanılıyorsa dağları yerinden oynatabilir" betimlemesini yapar. Bu iki benzeş açıklama, sözcüğün, yani dilin gücüne vurgu yaparken, dolaylı olarak da tiyatroyu dilden ayırık kılma çabalarına şu uyarıda bulunmaktadır: 'Sözün düştüğü bir tiyatrodaki aşkın-ideal bir dünya yaratma istenci boşunalıktır' veya 'dünyayı yerinden oynatacak bir kaldıraçsa aranan, bu dildir'. 2500 yıldır tiyatro dil ile ilişkisini metin düzeyinden devam ettirirken, ondan öncesinde de yine dilin etkin bir tiyatral varlık olarak yer aldığını biliyoruz. Daha kökeninde ritüelistik gösteriler vardır kuşkusuz, ancak adından da anlaşılacağı üzere onlar tapını amacı güden daha çok 'terapi seansları'dır. Oysa bir sanattan söz ediliyorsa, onun bilinç köklerinde dünyayı değiştirmek veya ideal bir dünya sunumu amacı yer alır. İşte burada bir sanat dalı ile onun gereği olan dilin amaç ekseninde kesiştiğini görürüz.

Bunları söylerken öncelikli amacımız tiyatroyu dilden / sözden ayırık kılmaya çalışan bazı deneysel oluşumlara salt muhalif olmak veya tam aksine 'tiyatro eşittir sözdür' demek değildir kuşkusuz. Yinelemek gerekirse dil tiyatronun gereçlerinden biridir. Ama sadece gereçlerinden biri de değil, sanat kadar etkin bir çapa sahip olan güçtür de.

Tiyatrallik: 'Tiyatro eşittir söz değildir' dedik. Tiyatro sadece ritüelistik bir gösteri veya 'show' da değildir. O "*her şeyden önce, mimetik yoldan yaratılan aksiyonun taşıdığı bilgiyi seyirciye aktaran bir işlem olarak kabul edilmelidir*"²⁵⁸ ve "*mimetik aksiyon, 'gerçek' ya da hayali olanların, insanlar arasındaki ilişkileri gösteren bir yeniden yaratmadır ve gerçek insan ya da benzeri (örn. Kuklalar ya da*

²⁵⁷ Tom Stoppard, **Toplu Oyunları 1**, "Gerçek Şey", Çev.: M.Hamit Çalışkan, Dost Yayınları, Ankara, 2000, s.269.

²⁵⁸ Martin Esslin, **Dram Sanatının Alanı**, s.15.

tasvirler) ile seyirci önünde sanki o an oluyormuş duygusunu vermektir”²⁵⁹. Burada olanaklar bileşkesidir sözü edilen. Sesli, sözlü, görsel ve hareketli kodların belli bir izlek etrafında toplanıp anlam üreten bir senteze dönüşme sürecidir tiyatro. Yaşamın hikayeleştirilmeye değer bir kırılma anını tiyatral kodlamalar aracılığıyla alımlayıcıya yansıtır ve asal olan, estetize edilmiş bir tasarım aktarımıdır. Altının önemle çizilmesi gereken nokta ‘tiyatrallık’tır; sesin, sözün, hareket ve görüntünün tiyatral olma gerekliliği.

Bazı otoriteler tarihsel süreç boyunca tiyatrodaki sözün mü, görüntünün mü öncel olduğunu da tartışmışlardır. Görüş ve yorumlar temelde çağın algı perspektifi ile kişisel birikim ve deneyime göre biçim almıştır. Bu bir yönüyle tarihsel ve toplumsal olanın biçimlendirdiği koşullandırır. Örneğin antik Yunan’da dil / söz görüntünün / eylemin üstündedir. Bu algı neredeyse 19. yüzyıla kadar sürer. Ancak modern toplum algısıyla birlikte tiyatrodaki bu öncelik savaşımı da farklı bir boyut kazanır. Özellikle gerçekçilik ile başlayan bu algı süreci, ideal anlamda söz ve görüntünün / eylemin birbirlerini destekleyen, katkılayan homojen bir yapıyla tiyatronun var kılınmasını savunur. Bu algı günümüz için de geçerlidir. Dahası, insan ve yaşam doğasında, *“bir kimse duyduğu sestem emin olmayabilir, ama gördüğü şeyden her vakit emindir”*²⁶⁰ gibi bir bulgu da vardır ve bu *“tiyatro her şeyden önce bir söz sanatı değil, hareket sanatıdır”*²⁶¹ tanımlamasını gerekli kılar.

Tiyatral etkide sözle katkılanan bir görüntünün / eylemin ideal olduğu, buna karşın sözsüz bir görüntünün doygun bir anlam üretimi / yansımaları gerçekleştirilemeyeceği açıktır. Burada etkiden kasıt, sahnenin / yapının bir söz kürsüsü olarak değil, sözün tiyatralleştirilmesi, yani canlandırılan bir anlam üretimine koşut olarak biçimlendirilmesidir.

Max Frish, dilin tiyatrallığına ilişkin şu örneği verir: *“Dilin, yalnız başına yapamadığını gösteren en büyük örnek, hala “Faust”un ikinci bölümüdür. Alman dilinin, antik biçimlerle olan bu yüce düğünü, ancak, yer yer oynayabiliyor. Bu da, yazın sanatının deyimlerinin yüce olduğundan değil, -Shakespeare de yücedir- “teatral” olmadığından”*²⁶². Yine **Louis E.Catron**, *“Yönetmenler,*

²⁵⁹ agy., s.25.

²⁶⁰ Özdemir Nutku, **Tiyatro ve Yazar**, Gim Yayınları, İstanbul, 1960, s.47.

²⁶¹ Hülya Nutku, **Oyun Yazarlığı**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1999, s.113

²⁶² Max Frish, “Tagebuch 1946-1949”, Zum Theater, (Aktaran: “Teatral Olan”, Çev.: Melahat Özgü, **Türk Dili Dergisi**, Tiyatro Özel Sayısı, Cilt: XV, Sayı:178, Yıl:1966, s.816)

oyuncular ve yapımcılar sahne için yazılan oyunlar ararlar, yani aksiyon, hareketli karakterler, görsel ayrıntılar ve özellikle tiyatral diyaloglar gibi tiyatral imajlarla donanmış oyunlar”²⁶³ derken, **Marvin Rosenberg** de, “iyi bir oyunda genelde seyircinin reaksiyonlar vermesi için işitsel ve görsel dil kullanır ki, bu diller aracılığı ile bilincin ötesine geçilerek hızla duyguların harekete geçmesi sağlanır”²⁶⁴ değinishiyle dilin tiyatral olması gerekliliğine vurgu yapar.

Stoppard ve **Bentley**’in dilin gücünü göstermesini “doğru sıralamak / doğru kullanmak” koşuluna bağlamaları tiyatrodaki çoğunlukla ‘ekonomik’ ve ‘yerli-yerinde kullanım’ ilkesine denk düşer. Bu bir yönüyle her şeyin dil / söz ile aktarılması anlamındadır. Özellikle modern ve sonrası tiyatro biçiminde bu oldukça önemli bir ilkedir. Bir şey söze gereksinim duyulmaksızın aktarılabilirse o şey sözsüz aktarılmalıdır. Dilin yerli-yersiz her şeyin aktarımında kullanılması etkiyi azaltır. Oysa dil gerektiği yer ve anda devreye girerse, tiyatronun arzu ettiği etki skalası kolaylıkla yakalanabilir. Bir de eylemle aktarımı yapılan bir şeyin söz ile tekrarı –eğer pekiştirme amaçlı değilse- yine gereksiz bir dil kullanımı olarak kabul edilebilir. Örneğin bir oyunda, ‘A kişisi odaya girer. Oda yıllardır kullanılmayan, yıkık, dökük, salaş ve toz içindedir. A kişisi şaşkın ama arayan gözlerle odada gezinir. Pencere önüne gider ve perdeyi usulca çeker. Dışarıdan vuran ışığın etkisiyle perdeden koca bir toz bulutunun çıktığı görülür’ gibi bir açıklama var. Bu açıklama metinde parantez içinde, sahnede ise dekor etmenleriyle yansıtılır. Sahnede ayrıca A kişinin bir eylemi de bulunmaktadır. Perdeyi hareket ettirir ve perdeden tozlar yayılır etrafa. Gerek dekor etmenleri, gerekse perdenin hareket ettirilmesiyle ortaya yayılan tozlardan alımlayıcı, oranın aylardır, belki yıllardır kullanılmayan bir oda olduğunu anlar. Buna karşın A’nın, ‘ne salaş bir yer, sanırım aylardır kimse girmemiş, her yer toz içinde’ demesi gereksizliktir, fazlalıktır.

Bununla birlikte alt metin ile asal metnin karşıt bir durum içerebileceğinden, daha doğrusu sözün eylem ve görüntüyle tezat oluşturabileceğinden de söz edebiliriz. Özellikle bazı oyun metinlerinde ‘dile muhalif’ olmak adına –başta absurd yazarlar-, dil ile eyleme farklı şeyler ifade ettirilir. Burada

²⁶³ Louis E. Catron, **The Elements of Playwriting**, Waveland Press, Chicago, 2002, s.136.

²⁶⁴ Marvin Rosenberg, “The Languages of Drama”, **Educational Theatre Journal**, American Educational Theatre Association, Martch 1963, vol. XV, No:1, s.1.

anlamı karşılayan eylem olmakta, sözün hükmü ise ötelenmektedir. **Martin Esslin** konu ile ilgili şunu dile getirmektedir:

“Sözler ile aksiyon arasında bir karşıtlık varsa, aksiyon ağır basar. Buna iyi bir örnek, Godot’yu Beklerken (Waiting for Godot) adlı oyunun finalidir: ‘Gidelim’, sözü altmetin olan sahne açıklamasındaki, ‘Kimildamazlar’ aksiyonu ile çelişir. (Burada rastlantısal olarak, yazınsal eleştirinin önyargılı olduğu kendini gösterir: çünkü aslında alt metnin [Nebentext], asal metinden [Haupttext] her zaman daha önemli olduğu ortaya çıkar.) Bu ister bıçağını kurbanına saplarken onu çok sevdiğini söyleyen bir katil olsun, ister çok iyi olduğunu söyleyen ölmekte olan bir adam olsun, aksiyon her zaman sözcükleri yönetir, sözcükleri ironik bir konuma oturtur ve sözcüklerin ötesine geçen olayların önünde sözcüklerin güçsüzlüğünü açığa çıkarır”²⁶⁵.

Esslin’in yapmış olduğu bu açıklama, kuşkusuz tiyatrodaki yaygın dil-eylem ilişkisine örnek oluşturmamaktadır. Çünkü dili gereksiz ve dilin bir iletişim aracı değil, aksine dili iletişimin önündeki en büyük engel olarak gören bir yazarın oyunudur örneklendirilen. Oyunun yazarı bilinçli olarak eylemi dilden yeğ tutmuş, hatta oyun içinde dil tüm özgüllüğünden soyutlanmıştır.

Konu ile ilgili **Cristopher Fry** da, iki benzer eylemi birbirinden farklı kılan dil pratiğine dikkat çektiği şu açıklamayı paylaşır bizlerle:

“ ‘Kırmızı Ambar’da Maria Marten’in öldürülmesi ile Macbeth’in şatosunda Duncan’ın öldürülmesi karşısında fiziksel eylemin iki oyunda da kabaca aynı olduğu halde bu eylemlerin anlamının bütün bütün değişik olduğunu anlarız. Birinde eylem yalnızca ‘yapılmakta,’ ötekinde ise ‘yaşanmaktadır’. Bu yaşayışın görgüsü de sözlerin içinde bulunuyor. Dahası var; bu görgü, eylemin temel niteliğidir. Görgü, eninde sonunda eylemin kendidir. Eylem, Duncan’ın göğsüne saplanan hançer ya da Macbeth’in eline bulaşan kan değil, bu işlerden yükselen sözlerin verdiği sınırsız

²⁶⁵ Martin Esslin, **Dram Sanatının Alanı**, s.68.

görgüdür, bu işlerin doğurduğu sözlerin verdiği, “Uykudur Macbeth’in öldürdüğü” ya da “...şu elim benim, kalabalık / denizleri kana boyasın, daha iyi, / yeşilini kırmızıya çevirerek...” gibi sözlerin yarattığı görgüdür”²⁶⁶.

Yazar vermiş olduğu bu örneklemede özellikle sözün eylemi nasıl yaşanılır kıldığına işaret etmektedir. **Fry**'a göre de sözlerle eylem birbirinden ayrı, birbirinden bağlantısız değildir. Bunlar birbirlerini aydınlatan tiyatral unsurlardır ve eylemin anlamını bütünüyle araştırıp anlatacak şey ise sözlerdir. **Fry**, yapmış olduğu değininin devamında, işte bu eylemin anlamını ortaya çıkaracak sözün gücüne işaret eder:

“Kendinden gerek önceki gerek sonraki sözlerinin içinde ‘şu elim benim’ gibi üç sözcük insan eli üzerine, insan elinin yapabildikleri üzerine düşündüklerimizi öylesine derinleştiriyor ki, eylem yalnız bu tek insan, bu tek iş konusunda gerçek olmakla yetinmiyor; ilk günden sonra Tanrının gözünden düşmüş, dünyanın ilk günlerinde girilmiş doğanın temel öğelerine bağlı bir eylem haline geliyor. Yalnız sesleri düşünecek olursak ergimiş lavların meydana getirdiği bir çöl gibi soluyan ‘kalabalık’ karşısında ‘şu elim benim’in üç kısa vuruşu bize bir varlık duygusu, görgüsü verir; vermelidir yahut da... bir konuşma süresinde bir değil iki, iki değil yirmi eylem olduğunu anlamaya başlarız”²⁶⁷.

Bazı istisnalar dışında, tiyatrodaki dil ile eylem arasında organik bir kaynaşma söz konusudur. **Özdemir Nutku**, “dil ile devinimi birleştiren tek sanattır tiyatro”²⁶⁸ diyerek, oyun biçiminin, kişilerinin, durumlarının, düğümlerinin, çatışmalarının, ifadelerinin ve konuşmalarının asal özelliklerinin sahne üzerindeki söz-eylem bireşimi dokusunda ortaya çıktığını vurgular. Kişiler hareket ve konuşmaları getirir, konuşmalar durumları yaratır, durumlar kararlar ve konuşmaları

²⁶⁶ Christopher Fry, Vogue, Mart 1955, (Aktaran: “Niye mi Koşuk?”, Çev.: Bilge Karasu, **Türk Dili Dergisi**, Tiyatro Özel Sayısı, Cilt: XV, Sayı:178, Yıl:1966, s.803)

²⁶⁷ Agm., s.804.

²⁶⁸ Özdemir Nutku, “Tiyatrodaki Dil ve “Tavır” Sorunu”, **Türk Dili Dergisi**, Cilt: XXII, Sayı: 223-228, Yıl:1970, s.382.

ışıklandırır, çatışmalar kişileri ilgilendiren olaylar dizisini geliştirir. Böyle bir kaynaşımın ideal anlamda meydana gelebilmesi için her birinin yerinde ve birbirlerini tamamlayıcı bir uygunlukta seçilmiş olması kaçınılmazdır²⁶⁹. **Nutku**'ya göre dramatik tasarımda aslında iki eylem izleği yer alır. Dramatik dil kişiler arasındaki gerilimi renklendirdiği kadar, çeşitli duyguları, düşünceleri, hırsları belirten itici ve geliştirici güçtür de. Bundan dolayı tasarımdaki izlekte sadece kişilerin davranışlarını kapsayan bir eylem değil, aynı zamanda sözlü örgü ile biçimlenen eylem de vardır²⁷⁰. Bu iki eylem izleği arasındaki etkileşim, **G. Ephraim Lessing**'in başka bir amaçla yaptığı, *“iki teli aynı oranda gerdiğiniz zaman tellerden birine dokunduğunuzda öteki tel de birlikte tınlayacaktır”*²⁷¹ biçimindeki benzetmeyle aynıdır. Örneğin **Henrik Ibsen**'in oyunlarındaki eylem o kadar kapsamlıdır ki, birisi konuşurken bir başkası konuşmaya fırsat bulamaz. Sözcükler sadece mevcut durum tarafından başıboş sürükledikleri durumlarda söylenir. Mevcut durum ise çok fazla sözcüğün başıboş sürüklenmesine neden olmayan durumdur. Baskı ne kadar fazlaysa insanlar o kadar az konuşur²⁷². **G. Bernard Shaw** ve onun gibi oyun kişilerini büyük bir hünerle tartıştıran yazarlar, olayın ateşlenmesinde, devinimin kızıştirılmasında, dramatik anlamın yansıtılmasında dilin ve sözlü örgünün tüm olanaklarından yararlanır²⁷³. **Dario Fo** hareket ve sözün sarmal gelişiminin en güzel örneklerini sunarken, **Harold Pinter** dili en yalın haliyle kullanıp, kısa ve kesik konuşmalar yoluyla atmosferi ve kişilerin ruh halini vermede büyük bir hüner sergiler. **Thomas Bernhard** tekrarlara dayalı konuşma yolu ile kişilerin ve içinde buldukları durumun sıkıntısını yansıtır, **Georg Tabori** ise durumun rastlantısal olarak bir araya getirdiği kişilerin içinde buldukları açmazın ve karşıtlığın dilini ustalıkla örer²⁷⁴. Dil ve eylem etkileşimine verdiğimiz bu örneklemeleri, **Sofokles**'ten, **Shakespeare**'den, **Moliere**'den, **Lope de Vega**'dan, **Racine**'den, **Schiller**'den, **Çehov**, **Arthur Miller**, **Mario Fratti** ve **Bernard Marie Koltès**'e kadar çoğaltabilir, tiyatronun binlerce yıllık tarihinden sayısız notlar düşebiliriz.

²⁶⁹ Bkz., Özdemir Nutku, **Tiyatro ve Yazar**, s.15.

²⁷⁰ Bkz., agy., s.2.

²⁷¹ Sevda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Dost Kitabevi, Ankara, 1998, s.126.

²⁷² Bkz., Eric Bentley, **The Life of the Drama**, Atheneum, New York, 1979, s.97.

²⁷³ Bkz., Sevda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, s.206.

²⁷⁴ Bkz., Hülya Nutku, **Oyun Yazarlığı**, s.113.

Dil pratikleri ve paydaşlık: Dilin tiyatrodaki canlandırılmaya dönük yapısı, eylemle olan kaynaşımı dışında, diğer dil pratikleriyle de ciddi etkileşim içindedir. Genel yargıya göre dramatik dil, temel dil pratikleri olan yazın ve konuşma dillerinden belli oranda beslenen, ama kendine özgü dilsel ilke ve işlevlere de sahip olan bir yapıyı barındırır. Oysa bu, kimi yazar, eleştirmen ve kuramcılar tarafından eleştirilen bir yaklaşımdır. Bazıları dramatik dilin sadece yazınsal olanla paydaşlık yapmasını salık verirken, bazıları da oyun metninin yazınsal olmak gibi bir derdinin olmaması gerektiğini, aksine onun konuşma diline dayandırılmasını hükmederler.

Aristoteles, *Poietika*'da tragedyayı tanımlarken onun sanatça güzelleştirilmiş (çeşnileştirilmiş) bir dili olduğunu belirtip, "*çeşnilendirilmiş dil'den ritim ve harmoni (ve ezgi)*"²⁷⁵ kastedildiğini söylemektedir.. Düşünürün ortaya koyduğu bu ilke yüzyıllarca, sadece tragedya türü için değil, genel bir dramatik dil ilkesi olarak kabul edilmiştir. Dramatik dilin yazınsal olmasını savunanların temel argümanı, tiyatronun bir sanat olduğu ve dilin yazınsal olanla doğrudan ilişkiyi oluşturan bir unsur niteliği taşımasıdır. "*Bir oyunun en önemli ögesi, bir bakıma kendisi, onun söyleşmeleri, başka deyişle dilidir*"²⁷⁶. Öyleyse bu en önemli tiyatral unsurun sanatla doğrudan kaynaşım içinde olması zorunludur. Kaldı ki, tiyatro metinleri binlerce yıldır yazın yapıtı olarak değerlendirilmekte, kullanılan dil ise yazınsal bir özellik taşımaktadır. Yazın tarihi açısından da tiyatronun köklü bir konumu olduğu bilinen bir gerçektir. **Cevat Çapan**'ın şu görüşü oldukça açıklayıcıdır:

*"Bir oyun hem edebiyatın, hem de tiyatronun özelliklerini taşır. Daha doğrusu, bir oyun yazarı, bu sanatlardan birini öbürü adına yok sayarak değil de, her ikisinin de birbirine güç kattığını göz önünde bulundurarak başarıya ulaşabilir. Üstelik biz oyun yazarlığımızı edebiyat dışı bir uğraş olarak görmek istesek bile tiyatronun geçmişte verdiği en parlak örneklerin aynı zamanda edebiyatın da en parlak örnekleri olduğunu hiçbir zaman unutamayız"*²⁷⁷.

²⁷⁵ Aristoteles, ***Poietika***, s.25.

²⁷⁶ Metin And, ***Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu***, İş Bankası Yayınları, Ankara, 1971, s.135.

²⁷⁷ Cevat Çapan, ***Değişen Tiyatro***, Metis Yayınları, İstanbul, 1992, s.12.

Örneğin roman türünün yaklaşık dört yüz yıllık bir geçmişi varken, yazılı tiyatro 2500 yıllık birikime sahiptir. Şiir türüyle ilişkisi ise onun doğrudan yazın değeri taşıdığına kanıttır. Dahası, yazın tarihine damga vuran kişi ve seçkiler arasında tiyatro yazarları ve yapıtlarının yeri tartışılmazdır. Türk oyun yazarlarımızdan **Sabahattin Kudret Aksal** konuyla bağlantılı şunu söyler:

“Seyirci oyun süresince salt onu (dili) dinler. Bu söz düzenininse adı düpedüz edebiyattır. Demek ki tiyatrodaki edebiyat var bir kez. Bu açıdan bakılarak tiyatro tarihi, tiyatro edebiyatının tarihi olarak da düşünülmüştür”²⁷⁸.

Bu bakış açısına göre, **Sofokles, Seneca, Shakespeare, Moliere, Racine, Shaw, Strindberg, Gogol, Çehov, Beckett** gibi yüzlerce yazar ve yapıtı, her şeyden önce yazın alanında başat söz sahipleridir. Ve dolayısıyla yazın tarihinden tiyatroyu söküp attığımızda ortada hiçbir şey kalmaz.

Dramatik dilin yazınsal olması gerektiğini savunanların bir diğer dayanakları ise sözün / dilin nitel açıdan halkın gündelik dil seviyesine indirilmemesi gerektiği düşüncesidir. Burada iki unsur öne çıkar. Birincisi, dil yazınsal bir değer taşımazsa, sanatın en önemli işlevi olan eğitici / yararlı olma rolü ve oyunun ‘ideal olanı / iyi ve güzel olanı’ yansıtmaya ilkesi ortadan kalkacaktır. **Anton Çehov**, 2 Kasım 1903 tarihinde **V.İ. Namiroviç**’e yazdığı mektupta, “*halk içinde tiyatro sözü de, halk için edebiyat sözü gibi saçmadır. Gogol’ü halkın düzeyine indirmemeli, halk Gogol’ün düzeyine çıkarılmalıdır*”²⁷⁹ diyerek tiyatroyun yazınsal olanla sıkı ilişkisine dikkat çeker. Oyun yazarı **William Butler Yeats** de benzer duruşu sergileyenler arasındadır. O da, “*oyunlarımız edebiyat olmalı, ya da edebiyat düşünülerek yazılmalıdır. Çağdaş tiyatro can çekişip çekişip bugünkü durumuna geldiyse yazarların konuları yerine seyircileri düşünmüş olmalarındandır*”²⁸⁰ biçimindeki tespiti ile dilin sanatsal olma gerekliliğinin altını çizmektedir.

²⁷⁸ Sabahattin Kudret Aksal, “Tiyatro Üstüne”, **Türk Dili Dergisi**, Cilt: XXXVI, Sayı:310-315, Yıl:1977, s.294.

²⁷⁹ Aktaran: Sevdâ Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, s.188.

²⁸⁰ William Butler Yeats, **İdeas of Good and Evil**, 1913 (Aktaran: “Dil Kişi Yapı”, Çev.: Bilge Karasu, **Türk Dili Dergisi**, Tiyatro Özel Sayısı, Cilt: XV, Sayı:178, Yıl:1966, s.764)

Dramatik dilin gündelik dil seviyesine indirilmemesi gerektiği düşüncesinin gerekçelerinden ikincisi ise, etki unsurudur. Yapıtın etkili olmak gibi bir amacı varsa, dilin sanatsal boyutundan yararlanılmalıdır. Etki, ideal anlamda dilin sanatsal oluşuyla sağlanabilir. Alımlayıcı, kendisinden olandan değil, kendisinden üst olandan etkilenir. Buradaki ‘üst olma’ normu, kuşkusuz anlaşılmaz yüce ifadeler değil, anlaşılabilir estetik form düzeyidir. Alımlayıcının sadece anlamın çarpıcılığından değil, onun yansıtılma yönteminden de etkilenmesi gerekir. Bu ise, oyun-alımlayıcı arasındaki anlam alış verişinin ideal olanıdır.

Öte yandan, dramatik dilin konuşma diline uygun olmasını düşünenlerin temel hareket noktaları ise, “*yazın yalnızca yazılı sözcüklerle, dram ise “söylenmek üzere” yazılmış sözcüklerle ilgilenir*”²⁸¹ yaklaşımıdır. Örneğin **Marjoire Boulton**’a göre, her ne kadar genel olarak yazılı bir dille ifade edilse de, dram “... *gerçekte okunmak için yazılmış yazınsal bir yapıt değildir. Gerçek bir oyun üç boyutludur; o bizim gözlerimizden önce yürüyen ve konuşan bir yazıdır*”²⁸². Ayrıca, “*yazın dili, bildirişimi (communication) getirir. Oysa tiyatrodaki konuşma dili daha çok bir düşüncenin, bir duygunun, durumun, kişinin ya da olayın belirlenmesine ve anlatımına (expression) yarayan bir araçtır*”²⁸³ biçimindeki görüş de, yazın ve tiyatro arasındaki ayırt edici özelliktir. Bir de Gerçekçilik akımı ile sistematize edilen ve gerçeğin bire bir temsilini öngören, ‘gerçek ne ise temsil de odur’ yargısı, dramatik dil anlayışında yerleşik bir kabul görmüştür. Bu kabule göre kişiler günlük yaşamlarında, çarşıda, pazarda, yolda, sokakta nasıl konuşuyorlarsa, oyunlarda da aynı dille konuşmalıdırlar.

‘Kişiyi belirleyen, tanımlayan onun dilidir’ gerçeği hiçbir zaman unutulmamalıdır. Bunun aksi, oyunun inandırıcılığını gölgeler. Ayrıca oyunlar halk için yazılmaktadır. Dolayısıyla, seçkin bir dil yerine, bu kitleyi göz önünde bulunduracak bir dil gerekir. Bu da halkın dilidir. Halkın diline uymak demek de, konuşma dilinin sınırları ve kalıpları içinde kalmayı zorunlu kılar²⁸⁴. Bu savı

²⁸¹ Sema Gökteş, **Dramatik Tasarımda Aksiyon-Olay Dizisi Bağlamı ve Uygulama Modelleri**, Dokuz Eylül Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2000, s.5

²⁸² Marjoire Boulton, **The Anatomy of Drama**, Routledge and Kegan Paul Ltd., London 1960, s.3.

²⁸³ Özdemir Nutku, “Oyun Çevirilerinde Konuşma Dilinin Önemi”, **Türk Dili Dergisi**, Cilt: XXXVIII, Sayı: 322-327, Yıl:1978, s.80.

²⁸⁴ Bkz., Emin Özdemir, “Oyun Dili ve Öz Türkçe”, **Türk Dili Dergisi**, Cilt: XX, Sayı:211-216, Yıl:1969, s.583.

destekleyenler, nesnel veri olarak, aşağıda metinli Türk Tiyatrosu'nun erken evrelerinde kaleme alınan bazı oyunlardan dil örneklerini paylaşmaktadırlar.

İşte örnekler:

Konuşma dili:

- Amanın efendim, güvey olacak şu herif, isteye dileye aldığı hanımı şimdi istemiyor. Bütün saçını başını yoldu. O şöyle dursun, yenge kadınla bana bir söylemediği edepsizlik kalmadı. (**Şinasi, Şair Evlenmesi, 1860**)
- O kaptan olacak adalı hayduda söyle, şimdi oğlumu bıraksın, yoksa hükümete haber veririm. (**Ali Bey, Ayyar Hamza, 1871**)

Yazın dili: *

- İşte vücud-i ihtişamlarının aza-yı meyyitesinden hasıl olan ziya-yı kazib, mamure-i saltanatlarının şu sönük sönük yanan kandillerinde görünüyor. (**Abdülhak Hamit, Tarık, 1879**)
- Cenab-ı Hak merhamet etmiş de, sevdiğimin meleklerle gıpta-resan olan resmini dest-i kudretiyle levha-i semaya tersim etmiş diyeceğim geliyor. (**Samipaşazade Sezai, Şir, 1879**)²⁸⁵

Halkın diline ayak uydurulması konusunda benzer bir yaklaşımı da **Cevdet Kudret** sergiler. O da, dramatik dil deyince akla ilk gelen şeyin konuşma dili olduğunu söyler ve “*bunun iki nedeni var: birincisi, oyunlarda kişilerin konuşmaları yansıtılır; ikincisi, oyunlar geniş halk yığınları için yazılır*”²⁸⁶ vurgusunda bulunur. Yine, ünlü Fransız yazar **Alexandre Dumas**'ın, “*oyunlarımızda kullandığımız dil seyircinin her gün kullandığı dildir. Onların duygularını ele alırız. Oyunda yer alan kişiler de seyircinin ta kendisidir*”²⁸⁷ biçimindeki bakış açısı, dilin günlük gerçeğin kalıplarına itaatini savunur.

* Yazınsal olana verilen örneklerdeki eksiklik, onların yazınsal olması değil, tiyatrallığın yakalanamamış olmasıdır. Tiyatrallık yakalanabilseydi, kuşkusuz, seyirci algısı ve oyunun yapısal özelliğine göre, sözcük seçimi ve söz dizimi yeniden biçimlendirilecek ve yazınsallık bu yapıyla uyumlu bir kıvama kavuşturulacaktı. Bu nokta çoğu kez karıştırılır. Ayrıca yazınsallık demek, bir takım süslü sözcükler kullanmak değildir. Karıştırılan bir diğer nokta da budur. Bu arada, şunu da kabul etmek gerekir ki, tiyatrallığa en yakın dil pratiği konuşma dilidir.

²⁸⁵ Cevdet Kudret, “Oyun Dili”, **Türk Dili Dergisi**, Cilt: X, Sayı:109-120, Yıl:1960-1961, s.122.

²⁸⁶ agm., s.122.

²⁸⁷ Aktaran: Sevdâ Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, s.176.

Öncelikle şunun altını çizmekte yarar var: Dramatik dili, yazın dili veya konuşma dili ile tanımlamak, sınırlamak fanatik bir tutum, rijit bir bakış açısidir. Bu dilin tek olmazsa olmazı ‘tiyatrallıktır’, sahneye uygunluğudur. Dramatik dil, ister yazın değerleriyle bezenmiş olsun, isterse konuşma dili standartlarını içeriyor olsun, onun ‘olmuşluğu’nun biricik göstergesi tiyatrallığıdır. Bu unsur yakalanamamışsa, ne yazın dilinin, ne de konuşma dilinin dramatik dille ilintisi aranamaz.

Algının gerçeği değiştirebilirliği: Üzerinde durulması gereken bir diğer nokta da, dramatik dilin ne olduğunu belirleyen şeyin çağın algısı ve yazarın yönelimiyle doğrudan ilişkili olmasıdır. Dram sanatının tarihine bakılacak olursa, hemen her evrede dramatik dilin nasıl olması gerektiği yönünde farklı görüş ve anlayışlar söz konusudur. Antikitede dil şiirli / koşukludur, ortaçağda yüceleştirilmiş ifade kalıplarıyla birlikte, özellikle kırsal kesimlerde farsa kaçan dil tavrı söz konusudur. Rönesans’ta, dil koşuklu olmasına karşın oyunun deviniminde uygunluk aranır. Klasisizmde koşuklu, tartımlı, ince işlenmiş, romantizmde coşkulu ve heyecan verici bir dil vardır. 18.yüzyılda artık dilin özel etkinliğinden vazgeçilip, anlama ağırlık verilmeye başlanır. Bu, günlük yaşamdan alınan konu ve kişilerle birlikte oyundaki sözlü örgünün de konuşma diline kaydırılmasını getirirken, gerçekçi tiyatrodaki konuşmalara doğal ve anlaşılır olma görevi verilir²⁸⁸.

Dramatik dilin tarih içindeki seyrüseferi gösteriyor ki, dil gibi yaşayan, canlı ve devingen bir unsurun kalıplar içine sokulması, sınırlarının kapatılarak tanımlara boğdurulması olası değildir. Mantıkla, bilimle ve tarihsel gerçeklikle uyuşmaz. Burada belirleyici olan o çağın algısıdır. ‘Algınız ne ise gerçeğiniz odur’ ilkesinden yola çıkarak, kişilerin, dönemlerin ve toplumların algı değişimlerine göre ‘dramatik dil gerçeği’nin değiştiğini görebiliriz. Bu aynı zamanda, bugünün dramatik dil özelliklerinin yarın değişebileceğini de göstermektedir. Tüm sanat ve sanatsal alanlar asla herhangi bir kalıba veya sınırlamaya gelemeyiz. Sanat, doğası gereği esnek, açık uçlu / dokulu ve değişebilir gerçek ve amaçlarla oluşur ki, ‘tarihsel zorunluluk’ ilkesi, burada belirleyicidir. “*Sanatta biçimsel değişmelerin sanatçıların*

²⁸⁸ Bkz., agy., s.206.

rastgele seçimlerinde değil, toplumsal yaşantının özündeki değişmelerin kaçınılmaz bir sonucu olduğunu unutmamak gerekir”²⁸⁹.

Açık dokululuk: Bu noktada, **Moris Weitz**’in “*açık dokulu / uçlu*”²⁹⁰ kavramı da yol göstericidir. Bir kavramın uygulama koşulları değiştirilip düzeltilebiliyorsa, o kavram açık dokulu / uçludur²⁹¹. Yani zamana, yere ve koşullara göre değişmeyen mutlak tanımlı bir kavram değil, zamanla ve koşullarla tanımı değişebilen esnek yapıları bir kavramdır. **Berna Moran**, bunu ‘otomobil’ kavramı ile örneklendirmektedir. Örneğe göre otomobil ‘karada giden’ bir taşıttır. Oysa yarın su üstünde giden bir otomobil yapılırsa buna ne diyeceğiz? Otomobil demeye devam edersek, bu kavrama yeni bir özellik ekleyerek, tanımı genişletmeliyiz. Yani otomobil, ‘karada ve suda giden’ bir taşıttır, diyeceğiz. Daha sonra su altında giden bir otomobil de yapılırsa, yine kavramın tanımsal boyutuna bir müdahale etmek veya artık başka bir adla ilişkilendirmek olasıdır²⁹².

Bu örneği dramatik dil için de uygulayabiliriz. Geçmişte, koşuklu-uyaklı bir dramatik dil esas iken, sonrasında serbest koşuklu yapı kendinden söz ettirmiş, ardından düzyazı kalıbı uygun görülmüştür. Bugün, mantığın ve gerçekliğin parçalanmışlığına koşut, parçalanmış bir dil pratiği geçerli iken, yarın tiyatronun kullandığı dramatik dilin ne olacağı belli değildir. Çünkü o, açık dokulu ve değişebilen tanımsal özelliklere sahiptir. Bununla birlikte şu noktaya da işaret etmemiz gerekir. **Weitz**, “*istersek kavramı kapayabiliriz*” diyor ve tragedya örneğini veriyor. Tragedya açık dokulu bir kavramdır ve koşul ile zamana göre boyut değiştirmiştir. Ama ‘Klasik Yunan Tragedyası’ dersek, kapatılmış bir kavramdan söz etmiş oluruz. Yani belli bir çağda yazılmış tragedyaları içine alır ve artık bitmiş ve tanımı mutlaklaştırılmış bir kavramdır²⁹³. Benzer olarak ‘Antik dönem dramatik dili’ örneği veya klasisizm ve romantizm gibi akımların başvurdukları dramatik dil örnekleri de belli bir çağda biçimlendirilmiş, tanımı ve çerçevesi kesinleştirilmiş kavramlardır.

²⁸⁹ Cevat Çapan, **Değişen Tiyatro**, s.11.

²⁹⁰ Bkz., Moris Weitz, “The Role of Theory in Aesthetics”, **Problems in Aesthetics**, (ed), Macmillan, New York, 1959, ss.151-155. (Aktaran: Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, Cem Yayınları, İstanbul, 1994, s.277.

²⁹¹ Bkz., Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, s.277.

²⁹² Bkz., agy., s.277

²⁹³ Bkz., Moris Weitz, “The Role of Theory in Aesthetics”, **Problems in Aesthetics**, s.152.

Bu arada **Weitz**'in 'açık dokulu' kavramının, **Stern** ve **Ullmann**'in *-daha önceki bölümde (Anlam ve bağlam aktarıldığı gibi)-* anlam değişimlerine ilişkin yaptıkları açıklamalarla benzer şey olduğunu da vurgulamak gerekir. **Stern**, iç ve dış biçiminde ikiye ayırdığı anlam değişimlerinde, dış değişimleri açıklarken, burada adın değişmediğini, ama adlandırılan şeyin, yani nesnenin değişime uğradığını dile getirmektedir. **Ullmann** ise söz konusu değişimi 'dilin muhafazakarlığından doğan değişimler' biçimindeki sınıflamaya dahil eder. Burada da yine ad değişmezken, adlandırılan şey boyut kazanmaktadır.

Organik birlik: *'Dramatik dilin ne olduğunu belli kalıplara oturtmak ve onu değişmez tanımlara sıkıştırmak olası değildir'* derken, bu kavramın özünü oluşturan bir takım özelliklerinin olmadığını söylemek istemiyoruz, kuşkusuz. Başta da dediğimiz gibi dramatik dilin bağlayıcı biricik özelliği tiyatraldır. Yukarıda sözünü ettiğimiz ve açık uçlu olarak nitelendirdiğimiz tragedya kavramının da başat ve değişmez özelliği 'insan-dünya / hayat ilişkisindeki insanın mahvı'dır. Dolayısıyla kavram açık dokulu olsa dahi, öze ilişkin unsurlar değişmez ve kapalıdır. Örneğin yazın (edebiyat) kavramı açık dokulu olmasına karşın, onun olmazsa olmazı yazınsal (edebi) olmasıdır. Yani 'edebi'leştirilmiş, 'terbiye' edilmiş bir biçim içermesidir. Özü budur. Bu öz dramatik dil için de geçerlidir. Dramatik dil terbiye edilmiş, düzenlenmiş, ölçülü bir dil formudur. Edebidir / yazınsaldır. Ancak bunu söylerken, dramatik dili salt yazın dili olarak görenlerin yaklaşımı olan şiirli veya süslü, gösterişli, yüceleştirilmiş ifadeler yığından söz etmiyoruz kuşkusuz. Yazınsallık da sadece bu değildir zaten. Dramatik dilin tiyatrallıkla birlikte, özünde barındırdığı bu terbiye edilmişlik, yazınsallık ilkesi, düzeni ve estetize edilmişliği getirir. Dramatik dilin her evresinde bu ilke geçerli olmuştur. Hatta argo veya küfür dahi kullanılıyorsa, bunlar, bire bir yaşam çıplaklığındaki gibi değil, çapaklarından, safralarından ayrıştırılmış bir düzen içinde ele alınmaktadır. Kaldı ki, dramatik dilin vazgeçilmezi olan tiyatrallık, her türlü ifadeyi içinde yoğurarak sahneye uyarlar. Yani onu kitabi ve yazınsal olmaktan çıkarıp, canlı, yaşamsal kılar. Bu yapı, dramatik dilin tiyatrallık ile yazınsallığı arasındaki organik birliktir. Bugün oyun metni adı altında geçen, ancak, 'bu daha çok şiire benziyor' diye eleştirdiğimiz yapıtların en önemli özelliği, yazınsallığı ön plana alıp, tiyatrallığı ötelemeleridir.

Dünya tiyatrosundan **T.S.Eliot** ile Türk Tiyatrosu'ndan **Abdulhak Hamid Tarhan**'ın oyunlarını buna örnek verebiliriz. Olumlu örnek ise **Shakespeare**'dir. O, sadece yazınsal olanı değil, şiiri / koşuğu bile tiyatrallikle buluşturan, dramatik dilin özünü kavramış bir örnektir.

Aile benzerliği: Dramatik dilin tiyatrallik ve yazınsal olanla ilişkisi, özellikle gerçekçiliğin etkisi ve düzyazının tiyatrodaki kullanılmaya başlanmasıyla birlikte, konuşma dilini de içine alan bir yapıya bürünür. Konuşma dilinin dramatik dil ile ilişkisi sistematik olarak 300 yıllık bir geleneğe sahiptir ve bu zaman aralığı boyunca dramatik dilin döllendiği başat dil pratiği durumundadır. Ancak konuşma dilinin olmazsa olmazlığı söz konusu değildir. Yinelemek gerekirse, dramatik dilin değişmez, biricik sac ayağı tiyatrallik ve yazınsal bir değer taşıma ilkesidir. Çünkü, dramatik dil sahne için üretilmiş bir form, aynı zaman da sanat değeri taşıyan –ki tiyatro bir sanattır- bir dil pratiğidir. Konuşma dili ile yazın dilinin tiyatrodaki varlıklarını göz önüne aldığımızda şu gerçekle de karşılaşırız: Konuşma dilinin yer almadığı çok sayıda oyun olmasına -2000 yılı aşkın bir süreçtir bu- karşın, yazın değeri taşımayan tek bir oyun metni yoktur. Zira metnin sanatsal bir değer olarak atfedilmesi, ondaki dilin yazınsallığına koşuttur.

Böyleyken, konuşma dilini hiçleştirme, değersizleştirme gibi bir tavır da doğru değildir. Bu, çağın algısı ve tarihsel gerçeklikle bağdaşmaz da zaten. Dramatik dilin konuşma diliyle ilişkisi son derece güçlü ve dinamiktir. Yaşamı temsilde onun tüm olanaklarından faydalanmakta, alımlayıcıyla ilişkide anlamın varlığını onunla merkezileştirebilmektedir.

O halde dramatik dili şöyle şematize edebiliriz: Dramatik dil, yazın ve konuşma dillerinden alabildiğine beslenen, organizeliğini onların olanakları doğrultusunda biçimlendiren sanatlı ifade yöntemidir. Bu şema **Ludwig Wittgenstein**'in "*aile benzerliği*" kavramına denk düşer. Zira her dil pratiği, dramatiğin gerektirdiği öze uygunluğa ilişkin benzeşimle biçimlenmektedir. Bu da tüm dil pratiklerini içinde barındıran dramatik dili 'aile çatısı' yapmakta, farklılıkları kendi özünüle yoğurarak benzeş kılmaktadır.

Şimdi çağın tiyatro algısı ile birlikte sözünü ettiğimiz "*aile benzerliği*"nin ilişki düzeneğine daha yakından bakabiliriz.

Eric Bentley'in de söylediği gibi, tiyatrodaki “*kural yaşam dilinin sahne üzerinde idealize*”²⁹⁴ edilmesidir. Bu, tiyatronun yaşam gerçeğini nasıl sanat gerçeğine dönüştürüyorsa, aynı şekilde yaşam dilini de dramatik dile dönüştürmesi gerekliliğine vurgu yapan bir kuralıdır. Sanat, yaşam içinde olup biten her şeyi olduğu gibi aktarmaz; yaşam gerçeğini özümseyip arındırır, estetik ölçütlerle belli bir yorumun / iletinin aktarımını yapar. Dramatik dil de yaşam dilinde var olan, kullanılagelen anlatım özelliklerinin tümünü olduğu gibi kullanmaz. İnsanların günlük yaşamında kullandıkları arasından seçme yapar, ayrıntı ve tekrarları atar, belli bir yorum doğrultusunda yaşam dilini yeniden düzenler²⁹⁵. **Cevat Çapan**, “*tiyatro sanatı çatışmaya, gerilime dayandığı için, gündelik konuşma diline dayansa bile, sahnede dağınıklıktan uzak, gereksiz ayrıntılardan arınmış bir biçim kazanması gereklidir*”²⁹⁶ der ve şu eklemeyi yapar:

*“Tiyatroda eylemin içerdiği olaylar dizisi sanatçının araya girmesiyle gündelik yaşayışın dağınıklığından kurtulup nasıl belli bir düzene ve biçime kavuşursa gündelik konuşmalarda ancak o eylemi aydınlatıp açıklayacak o belli düzene sokulan olayların gelişmesini sağlayacak bir şekilde ayıklanır ve sıralanır. Demek ki, oyun yazarından beklenen söz ustalığı ne birtakım parlak ve güzel sözleri art arda sıralamak, ne de gerçekçilik kaygısıyla gündelik konuşmaları olduğu gibi aktarmaktır. Bu seçme ve ayıklamanın amacı gerek ele alınan olayların, gerekse o olaylarla ilgili konuşmaların görünüşteki ayrıntılarını değil özündeki gerçeği vermektir. Bu yüzden oyunlardaki konuşmaları gündelik konuşmadan ayırmak için dramatik konuşma sözünü kullanmak daha yerinde olur”*²⁹⁷.

Konuşma dili ile yazın dilinin dramatik dil çatısı altında birleşip, tiyatral bir amaç doğrultusunda biçimlenmesine ilişkin **Hülya Nutku** da, “*tiyatro yazmada temel koşul, günlük dili, konuştuğumuz dili titizlikle kullanmak olmalıdır. Sözleri*

²⁹⁴ Eric Bentley, **The Life of the Drama**, s.76.

²⁹⁵ Prof.Dr. Murat Tuncay ile söyleşi, 6 Mart 2007

²⁹⁶ Cevat Çapan, **Değişen Tiyatro**, s.14.

²⁹⁷ agy., s.12

süslemeye, sözleri aşacak anlamlar yüklemeye gerek yok. (...) Bunu söylerken günlük dilin aynen kopya edilmesini değil, sanatın süzgecinden geçmiş, seçilmiş, elenmiş ve sonuçta yoğunlaştırılarak verilmiş bir dilden söz ediyorum”²⁹⁸ açıklamasında bulunur. Benzer bir değiniyi **Metin And** da yapmaktadır. O da, dramatik dilin gerçek yaşamdakinin aynısı değil, kulağa öyleymiş gibi gelen olduğunu belirterek sahnenin dilde ‘tutumluluk’ ve kestirmecilik’ istediğine vurgu yapar. “Eğer özelliği dağınık konuşmak olan birini canlandırmayı amaç edinmediyse yazar, günlük konuşmanın kekemelerini, şaşırtmacalarını, dil sürçmelerini, kararsızlıklarını, boşboğazlığını ayıklayıp atar”²⁹⁹ diyen **And**’a, bir oyuncu gözüyle **Bozkurt Kuruç** da katkı sağlar. Daha önce de alıntıladığımız gibi, “(sahnedeki) konuşulan dilin sokak dilinden ayrı bir yapıya, uyuma, anlatım açıklığına kavuşturulması”nı kaçınılmaz gören **Kuruç**, “dili günlük tozlardan, kirlerden daima ayrı tutmak, canlılığını, kıvraklığını sürekli kılmak”³⁰⁰ gerekliliğine dikkat çeker. Türk oyun yazarlarından **Ahmet Kutsi Tecer** de konuya günlük dilin yazı diline mal edilişi penceresinden bakar. Konuşma dili duygu ve davranışların etkisine açık bir dil iken, yazı dili biçimsel ve kurallıdır. Yine konuşma dili bireysel, toplumsal ve sınıfsal ayrımlara göre değişim göstermekte, oysa oyun yazarının çok daha geniş bir alımlayıcı kitle için dili kullanması gerekir. İşte oyun yazarı bu iki yapıyı bağdaştırmak zorundadır. Yani bireysel veya çevresel özellikleri belirtmek amacı dışında, oyun yazarının dili herkesin ortak malı olan bir dil, yazı dili, kültür dilidir³⁰¹.

Gerçekten de günlük konuşmada kullanılan sözcük ve söz dizimleri kolay anlaşılır ama sıradandırlar. Buna **Aristoteles** de dikkat çekmiştir³⁰². Senaryo yazım tekniği üzerine yaptığı çalışmalarla adını duyuran ve bu alanda oldukça büyük bir üne sahip olan **Gerald Kelsey**, “Oyun yazarken gerçek, otantik, doğal diyaloglar kullanmamalısınız” diyerek, bunun şaşırtan bir açıklama olduğunu düşünenlere küçük bir deney yapmalarını önerir.

“Ne yaptığınızı kimseye söylemeden bir teyp hazırlayın ve arkadaşlarınızın ya da ailenizin konuşmalarını kaydedin. Teybi

²⁹⁸ Hülya Nutku, **Oyun Yazarlığı**, s.111.

²⁹⁹ Metin And, **Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu**, İş Bankası Yayınları, Ankara, 1971, s.136.

³⁰⁰ Bozkurt Kuruç, “Oyun Yazarının Dili”, **Türk Dili Dergisi**, Cilt: XXXVI, Sayı:310-315, Yıl:1977, s.305. (12 Mart 1977’de TDK tarafından düzenlenen bir açık oturumun özetinden)

³⁰¹ Bkz., Ahmet Kutsi Tecer, “Oyun Dili”, **Türk Dili Dergisi**, Tiyatro Özel Sayısı, Cilt: XV, Sayı:178, Yıl:1966, s.728.

³⁰² Sevda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, s.40.

izlerken duyduğunuz şey gerçek, otantik ve doğal diyalog olacaktır ve eğer arkadaşlarınız olağanüstü parlak konuşmacılar değillerse, onları dinlemeyi hemen hemen olanaksız bulacaksınız.

Bu deney size, doğal diyalog dediğimiz şeyin, televizyon oyuncularının ağzından çıktığında, gerçeğine hiç de benzemediğini gösterecektir”³⁰³.

Çarpıcı, ama bir o kadar da yaygın olan bu saptamaya, **Sabahattin Kudret Aksal** da paralel bir açıklamada bulunur:

“...Oyun yazarının da kişileri konuştururken bir şair kadar, dil kaygısı çekmesi gerektiğini sanmıyorum. Oyun kişileri, yabancı kelimelerden, yazarın elinden geldiği kadar arınmış bir dille konuşurlarsa, tiyatronun unutulmuş görünen bir ana kuralı, tiyatronun bir söz sanatı, gücünü sözden alan bir sanat olduğu belirmiş olur bir kere. Sonra sanatın hiçbir bölümü hayatın katıksız bir kopyası değil ki tiyatroya öyle olsun. Örneğin bir kahveci çırağını, gerçekte konuştuğu gibi, en küçük bir değişiklik bile yapmadan konuşturalım demek, sahneye kahveci çırağını oynayacak bir oyuncu yerine kahveci çırağının kendisini çıkaralım demekle birdir”³⁰⁴.

Yaşam-sahne gerçekliği: Yapılan tüm bu değerlendirmeleri yaşam gerçeği-sanat gerçeği ilişkisi penceresinden değerlendirmek de olasıdır. Anlaşılan şudur ki, dramatik dil, dil pratiklerinin tiyatrallikle yoğrulup, yaşam gerçeğini sanat gerçeğine dönüştürme edimidir. Özellikle gerçekçilik yaklaşımını temel alan bakış açılarının öne sürdüğü, dilin, konunun, kişilerin gerçek yaşamdan alınması koşulu, tiyatroyu dar bir çerçeveye sıkıştırırken, sanat / sahne gerçeğinin de görmezden gelinmesine kapı aralamaktadır. Daha önce de ifade ettiğimiz gibi sanatı herhangi bir kalıba sokmak onun doğasına aykırı olmaktır. Sanat, kendi gerçeğini kendisi

³⁰³ Gerald Kelsey, **Televizyon Yazarlığı**, Çev.: Bahar Öcal Düzgören, YKY, İstanbul, 1995, s.109.

³⁰⁴ Sabahattin Kudret Aksal, “Oyun Kişilerinin Dili Üzerine”, **Türk Dili Dergisi**, Sayı: 29, Şubat 1954, (Aktaran: Kıvanç Demir, “Oyun Dili ve Öz Türkçe”, **Türk Dili Dergisi**, Cilt: XVI, Sayı: 181-192, Yıl:1966-1967, s.890.

oluşturur. Kendine özgü bir gerçeği, mantığı, tutarlılığı ve inandırıcılığı vardır. Yaşam gerçeğini aynen aktarmak zorunda değildir, ama kendi gerçekliğini inşa etmek zorundadır. Aslolan da budur. **Steve Gooch**, “*oyunun enerjisi ve sahne gerçekliği başarılıysa, gerçekçilik kimsenin umurunda değildir*”³⁰⁵ diyerek, yaşam gerçeğinin koşullanmasına itiraz eder. Sanat / sahne gerçekliği, bütün unsurların belli bir uyum içinde, belli mantık örgüsüyle tutarlılığı temel alan bir yapıdır. Önemli olan tutarlılık esasına göre yapıtı biçimlendirmektir*. Bir oyun konusunu düşsel veya mitsel kaynaklardan kurgulayabilir. Bununla birlikte, dil de imgesel çağrışımlarla dolu, koşuklu ifadenin yer aldığı bir düzenek üzerine inşa edilebilir. Yine, kişiler doğüstü veya olağan dışı varlıklardan oluşabilir. Amaçlanan bunların uyumlu olarak bir aradalığıdır. Böyleyken, konuşma dilini veya günlük dili, gerçekliği ve inandırıcılığı sağlamanın ön koşulu olarak dayatmak dram sanatı tarihini yok saymaktır. **Özdemir Nutku**'nun, dil kullanımının sanat gerçeği ile ilişkisine yapmış olduğu şu değini oldukça açıklayıcıdır:

*“Önce sahne konuşmasının bir iki sınıflamayla tespit edilmeyeceğini belirtmek gerekli. Oyunun havasına uygun olmak şartıyla en süslü sözlerden en çirkin küfürlere kadar sahne konuşmasını genişletebiliriz. Bazı kimseler sahnede kötü söz söylenemeyeceğini, küfür edilemeyeceğini sanırlar. Oysa bir oyunun anlamı ve havası yerinde küfür gerektiriyorsa bunun sahnede söylenmemesi için hiç bir engel olamaz. Oyun kişinin kendi özelliğine uygun yolda konuşması seyirci önünde inandırıcı olabilmesi için gereklidir”*³⁰⁶.

Dil-oyun kişisi: Çeşitlilik, renklilik, daha da önemlisi doğallık ve inandırıcılık gereği, her oyun kişisi oyunun yapısal özelliğine ve kişiliğine uygun bir dil ile söyleşir. Oyunun kişiyi dil ile böyle bir ilişkiye sokması, onun yaşamın temsili olmasından ötürüdür. Yaşam gerçeğinde kişi, dış dünyayı, toplumsal, ruhsal, fiziksel

³⁰⁵ Steve Gooch, **Oyun Yazmak**, Çev.: Filiz Ofluoğlu, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s.68.

* Bu konuda Horatius'un yaptığı şu ilginç benzetmeyi paylaşmak yerinde olacaktır: “*Bir ressam bir insan başının altına bir at boynu ve o yaratığın kol ve bacaklarına çeşitli hayvanlardan toplanmış kıllar, tüyler koysa ve kuyruğuyla tamamlasa, size sorarım dostlarım, buna gülmeden bakabilir misiniz?*” Horatius, **Ars Poetica**, Çev.: T.A.Moxon, J M Dent and Sons Ltd., London, 1955, s. 61.

³⁰⁶ Özdemir Nutku, **Tiyatro ve Yazar**, s.12.

olanı kendine özgü bir dille yoğurur, yorumlar, kavramlaştırıp, yapılandırır³⁰⁷. Yine, ‘dil sınırları kişi evreninin sınırlarıdır’ ve ‘insan dilinin ardındadır’ gibi aforizmik tanımlar da, kimliğin bütünüyle dil kullanımında yattığını mimler. Gerçekten de insan birçok işi başkalarıyla birlikte yapabilirken, yalnız ve yalnız dil kullanımı bireyseldir³⁰⁸. İçinde bulunduğu gerçek üzerine bildiklerini, düşündüklerini, hayallerini, duyduklarını, değer vermelerini, kısaca dünya ve hayat karşısındaki duruş ve görüşlerini dille nesnelleştiren insan, bu duruş ve görüşünü değiştirdi mi, dili de buna orantılı olarak değiştirir³⁰⁹. Yineleyecek olursak, dilin insanı kuşatan bu doğası, kişiyi kendine özgü kılan başat etkidir. Kendine özgülük, kimse gibi olmamaktır; ki bu, dramatik dilin her oyun kişinin farklı bir dil pratiğine sahip olmasını salık verir. Dil-oyun kişisi ilişkisindeki organik bağıllık, **Michael Vermeulen**’ın, **David Mamet**’in oyunları ile ilgili yaptığı, “*Mamet’in karakterleri... kendi dilleridir; dilleri varolmalarına izin verdiği sürece yaşarlar*”³¹⁰ biçimindeki değerlendirmede oldukça net gözükmektedir. Yine **Gerald Kelsey**’in de “*karakterlerinizin konuşma şablonları ve sözcük dağarcıkları birbirinden farklı olmalıdır*”³¹¹ önerisi, adeta **Platon**’un, hemen herkes tarafından bilinen “*konuş ki seni tanyayım*” sözünü anımsatır. Yalnız, yaşamdaki, söylemi anlaşılabilir kılanın onu kullanan kişi veya kişilere kimliklerini veren şeyin onların sözleri olduğu gerçeği³¹², sahnede daha net olarak açık edilmek zorundadır. Öyle ki, “*bir kişinin konuşmasından, onun hakkında ne varsa çıkarılabilir. Ne söyledikleri bir tarafa, ne zaman duracağını bilmesinden, ne zaman başlayacağını bilmemesinden, kekeleyişinden, konuşurken insanların yanıt vermesi için müsaade etmeyişinden de nasıl birisi olduğu anlaşılabilir*”³¹³.

Dramatik dilin kişilere özgün çeşitliliği, özellikle karakter ve tip boyutundaki kişileştirme kurgusunda, önemli bir tasarım kodlamasıdır. **Hülya**

³⁰⁷ Bkz., Berke Vardar, **Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri**, Türk Dil Kurumu Yay., Ankara, 1982, s.13.

³⁰⁸ Bkz., Günay Karaağaç, **Dil Tarih ve İnsan**, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2008, s.19.

³⁰⁹ Bkz., Macit Gökberk, **Değişen Dünya Değişen Dil**, YKY, İstanbul, 2004, s.104.

³¹⁰ Michael Vermeulen, “The Language of Mamet”, Chicagoland, 3 June 1977, s.20. (Aktaran: Dennis Carrol, **David Mamet (Modern Dramatists)**, Macmillian Publishers Ltd. Homg Kong, 1987, s.25.)

³¹¹ Gerald Kelsey, **Televizyon Yazarlığı**, Çev.: Bahar Öcal Düzgören, YKY, İstanbul, 1995, s.115.

³¹² Bkz., Edibe Sözen, **Söylem - Belirsizlik, Mücadele, Bilgi / Güç ve Refleksivite**, Paradigma Yayınları, İstanbul, 1999, s.13.

³¹³ Eric Bentley, **The Life of the Drama**, s.71.

Nutku'nun da dediği gibi, dilin “*karakteri ne kadar yansılacağı önemlidir*”³¹⁴. ‘Tasarımcının giydirdiği role uygun kostüm ne ise, yazarın role giydirdiği kostüm de dildir’ biçimindeki yakıştırma oldukça yerindedir. Özel bir amacı yoksa, dilenci dilenci gibi, polis polis gibi, bilim adamı yine kendisi gibi konuşmalıdır. Bir köylü er, subay gibi olmamalıdır, okur yazar olmayan biri de bilgince konuşmamalıdır. Örneğin, Lady Macbeth, sadece kendisidir, Antigone de kendisi. “*Sekiz yıllık yas süresince, sokaktan hava sızmayacak içeri. Kapılar, pencereler tuğlayla örülmüş gibi davranacağız. Babamın evinde de böyle olmuştur, dedemin evinde de*”³¹⁵ sözünü söyleyen de, söyleten de Bernarda Alba’dır.

‘Herkes kendisi gibi konuşmalı’ ilkesi, lehçe, şive, ağız gibi ayrılıkçı güçlerin / yerel söyleyiş biçimlerinin de sözlü örgü içinde yer almasını gerekli kılmaktadır. Bu, bir yandan toplumsal yapı ile birlikte yerel doku ve motiflerin yansıtılmasına hizmet ederken, diğer yandan tiyatro uzamını hem renklendirmekte, hem de derinlikli kılmaktadır. Ancak şunu da unutmamak gerekir ki, dram sanatında işlevsiz olan hiçbir şeye yer yoktur. Yerel söyleyiş biçimleri kullanılacaksa, ölçü onların bir şeye karşılık gelmesi, katkıda bulunması, daha doğrusu işlevsel olmalarıdır. **Fazıl Hayati Çorbacıoğlu**'nun şu açıklaması bu yargıyı desteklemektedir:

*“Mahalli konuları işlerken lehçe ve şivenin önemini hesaba katmak gerekir. Bazen de bu hiç önemli değildir. Daha doğrusu lehçe ve şivenin önemi konuya göre değişir. Örneğin köyde geçen bir olayı beşeri bir düşünüyü ya da karakteri işliyorsay yazar kişilerini alıştığımız dille de konuşturabilir. Eser değerinden pek bir şey kaybetmez. Çünkü konu sadece “insan”dır. Fakat mahallin insanlarına özgü örf adet ve davranışlarla ilgili bir konuda lehçe ve şivenin önemi büyük olabilir. Çünkü konu o çevrenin insanıdır. Her şeyiyle o çevreyi yansıtmak gerekir”*³¹⁶.

³¹⁴ Hülya Nutku, **Oyun Yazarlığı**, s.112.

³¹⁵ Federico Garcia Lorca, **Bütün Oyunları-1**, “Bernarda Alba'nın Evi”, Çev: Turan Oflazoğlu, Adam Yayınlar, İstanbul, 1982, s.189.

³¹⁶ Fazıl Hayati Çorbacıoğlu, **Radjo Tiyatrosu ve Piyas**, Mikrofon Yayınları, İstanbul, 1965, ss.39-40.

Konuya başka bir açıdan da bakacak olursak, birbirinden farklı eylemlerin çatışması olan dram sanatında kişinin eyleme girmesinin, onu sürdürmesi ve sonuçlandırmasının dil ile iç içe gerçekleştiğini söylemeliyiz. Dahası, eylemin oyundaki varlığında dil başat etkindir. Bundan ötürü, oyunu, çeşitli eylemlerin bir aradallığını sunan bir tasarım olarak tanımlıyorsak, her eylem çeşidine göre farklı farklı söylem pratiklerinin olmasını da kaçınılmaz görmek gerekir. Antigone ile Ismene, Cordelia ile ablaları, Harpagon ile oğlu Cleante, Treplev ile Trigorin, Jerry ile Peter gibi sayısız örnekler, bir yönüyle, dram sanatının doğasına uygun olan her eylemin bir söylem biçimine sahip olması gerekliliğine işaret etmektedirler. Sonuç olarak, *“karakter bir bütün olarak oyunun içinde yer alan, oyunu hareketlendiren, ilerlemesi gerektiği kadar ilerlemesine müsaade eden ve düzgün hız oranındaki ifadeleriyle”*³¹⁷ orantılanır.

Dil – tavır: Dil, eylemi oluşturup açıkladığı kadar, oyun kişinin tavrı özelliklerinin dışı vurumunda da hem araç, hem de gizil güçtür. Daha çok hareket dilinin kodlamalarıyla yansıtmı yapılan toplumsal tavrın dile ilişkin boyutu, oyun kişinin sözcük seçimi, söz dizimi, vurgu, durak ve renklendirme gibi tavra özgün özelliklerle açığa vurulur. Şurası yadsınamaz bir gerçektir ki, *“insanların konuşma biçimi ve kullandıkları sözcükler, genellikle mensup oldukları sınıf, geçmişleri, meşgul oldukları iş, huyları ve tutumları hakkında olumlu bilgiler verir”*³¹⁸. Farklı gerçekliklerin, farklı bilgi formlarına denk gelen farklılaşmış dil pratikleriyle yapıldığı yadsınamaz. Bundan ötürü toplumu ‘bir söylem cemaatleri şebekesi’ olarak nitelemek olasıdır³¹⁹. Her söylem biçiminin –doğal olarak tavrıların- toplumdaki farklı katmanlara ayrışıp, onlarla özdeşleşmesi toplumsal tavrı kavramını mimlemektedir. **Özdemir Nutku**, *“toplumsal tavrı oluşturan en önemli etken dildir”* diyerek, bir toplumun veya bir sınıfın ortak yanlarını yansıtan ve kişiden kişiye değişim göstermeyen özelliklerin, ekonomik, siyasal, dinsel gibi çok çeşitli kanallardan da beslendiğini ve bunun her ülkede değişik biçimlerle ortaya çıktığını vurgulamaktadır³²⁰. Aslında aynı ülkede, aynı sınıf içinde olan öbeklerde bile

³¹⁷ Eric Bentley, **The Life of the Drama**, s.80.

³¹⁸ Gerald Kelsey, **Televizyon Yazarlığı**, s.114.

³¹⁹ Bkz., Edibe Sözen, **Söylem - Belirsizlik, Mücadele, Bilgi / Güç ve Reflektivite**, s.12.

³²⁰ Bkz., Özdemir Nutku, “Tiyatroda Dil ve “Tavır” Sorunu”, **Türk Dili Dergisi**, Cilt: XXII, Sayı: 223-228, Yıl:1970, s.381.

toplumsal tavrın değişik biçimleri söz konusudur. Örneğin doğulu bir köylü ile Karadenizli bir köylü arasında veya Karadenizli bir köylü ile Ege köylüsü arasında, yine bir pamuk tarlası işçisiyle gemide çalışan bir işçinin belli tavır farklılıkları vardır. Bunların dil pratikleri de, hareket kodları da çoğunlukla ayrıştır. Böylesi bir farklılığın sebebi toplumsal gelişim ve kültür birikimiyle de açıklanabilir; ki bu da, her sınıfın kendi içindeki öbeklerde sosyal, kültürel ve ekonomik temelli ayrımlar gibi coğrafî ve etnik farklılıklardan kaynaklı ayrımlara denk düşer. **Memet Baydur**'un *Kamyon* adlı oyunundaki Karadenizli hamal ile Doğulu hamal, şoför ile muavini ve iki köylü, aslında benzer toplumsal katmanların taşıyıcıları olsalar da, kendi aralarında dil ve tavır farklılıkları gösterirler. Necati, kentli olmayı henüz becerememiş varoş insanı, Recep, kent-taşra ikileminde yaşayan insan modeli, Şaban, kentte yaşamasına karşın, bozulmamış, saf köylü, Abuzer, kente ayak uyduramayıp yabancılaşan mutsuz insan, Zeynel, köyde yaşayan saf köylü, Zülfü ise az da olsa görmüş-geçirmiş yaşlı ve bilmiş köylü modelidir.

Dil ve toplumsal tavır etkileşimi, bir malzeme olarak daha çok komedyaya türünde yer alır. Daha doğrusu komedyaya, dil-tavır üzerine inşa edilmeye en yakın türdür. Toplumsal tavır belli bir sınıfı, belli bir toplumsal katmanı temsil eden söz ve hareket kodlamaları olduğu için komedyanın çoğunlukla kullanageldiği tip boyutundaki oyun kişilerle uyumu gösterir. Ortaoyunu, Commedia dell'Arte, Latin komedyaları genellikle dil ve toplumsal tavrın birbirlerini koşut olarak besledikleri kanava üzerine biçimlendirilirler. Çağdaş tiyatrodada ise **Brecht** ve epik tiyatro, 'jest bir dildir' mantığıyla oyunun biçimini dil-tavır üzerine kurar³²¹.

Söz – hareket / jest: Dramatik dilin tiyatral olması gerekliliği, kuşkusuz sözün hareket diliyle birlikteliğini zorunlu kılmaktadır. Ayrıca bu özel dilin salt sözlü örgüden oluşmadığı; bir takım suskuları, nidaları, sesli refleksleri de içinde barındırdığını görmek gerek. **Özakman**'ın, "*nasıl bir partiyonu okumak için nota bilmek gerekiyorsa, bir dramatik metni okuyabilmek, sahnede ya da perdede olacağı biçimi zihinde canlandırmak ve değerlendirebilmek için de dramatik dili bilmek gerekiyor*"³²² ifadesi, işte bu değindiğimiz, sözlü olmayan, ama sesli, hareketli reflekslerin de tiyatrodada büyük anlam üretici kodları olduklarına işaret etmektedir.

³²¹ Bkz., Hülya Nutku, **Oyun Yazarlığı**, s.114.

³²² Turgut Özakman, **Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği**, s.49.

Bu kodlar arasında en dikkat çeken, kuşkusuz oyuncunun bedensel anlatımına olanak tanıyan dramatik dilin ‘görsel-hareketli’ kod tasarımlarıdır. **Özakman** oyun yazım eğitimi alan kişilere yaptığı tavsiyede, sanatta dolaylı anlatımın doğrudan anlatımdan daha etkili olduğunu belirterek, “*Onun için bütün duygu ve düşünceleri söze dökmeyin. Jest, mimik gibi anlatım araçlarından yararlanın...*”³²³ demektedir, ayrıca, “*Doğrusu kişileri, ilke olarak, bir şey yaparlarken konuşturaktır. Kişilere, hayat tarzlarına, aralarındaki ilişkiye, mekana ve duruma uygun hareket ve uğraşlar bulun: Mesela kadın örgü örer ya da dikiş diker ya da iskambil falına bakar ya da makyajını tazeler ya da sebze ayıklar vb.*”³²⁴ biçiminde sözün olduğu yerin bile hareketle desteklenmesini gerekli görmektedir. Bu tavsiyeden şunu anlamaktayız: Dramatik dil / tiyatro ne kadar farklı dil pratiklerini –*görsel, işitsel, hareketli*- bir arada kullanır ve bunları uyumlu bir anlatım aracına dönüştürürse, o kadar ideal olana yaklaşmış olur. Bu onun doğası gereğidir. Çünkü o, her türlü anlam üreten koddan katılanan bir estetik tasarım yöntemidir. Bazen, küçük bir ‘ah!’ın, kitap dolusu söze denk geldiğini, bazen de, bir jestin şiir gibi güçlü ve estetik bir anlatımı karşıladığını, bir mimiğin çok daha fazla etkili olduğunu, bir suskunun ise anlamın en çarpıcı anlatım yolu olduğunu bilir. Sözün yerini alan bu dilsel refleksler, izlek içerisinde ayrıca sözü destekleyen ve dikkati sözün üzerine çeken bir işlevle de görevlendirilirler.

Horatius, “*kulak yolu ile daha geç etki uyandıran söz, göze yönelen görüntü ile desteklenince daha çabuk etkiler*”³²⁵ demektedir. Bu ifadede tiyatronun, dramatik dilin büyüü yatmaktadır. ‘Yaşamı kuşatıcı temsil potansiyeli’ olan dramatik dilin her türlü dil pratiğini kullanması, bir yönüyle yaşamla benzerliği sağlamakta, diğer yönüyle de sözünü ettiğimiz dillerin gücünden beslenerek etkili ve estetik olmayı örgütlemektedir. Dillerin bu uyumlu bir aradılığı yaşam gerçeğinde, bilinçli-bilinçsiz her anın olağanlığıdır. **Marvin Rosenberg**, şu değinide bulunmaktadır:

“Tüm beden sözcüğün derinliklerindeki anlama fiziksel bir dürtüymüş gibi karşılık verir. Bu karşılık psikolojik olarak araştırılmıştır: Bir hipoteze göre bu karşılık, doğrudan doğruya ve

³²³ agy., s.238.

³²⁴ agy., s.240.

³²⁵ Aktaran: Sevda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, s.66.

güçlü bir biçimde bizim ilkel sinir sistemimizin altında uzanan ve diğer memelilerde de değişmeyen bir uyarı aldığımızda beyinde fark etme, kaçma gibi fikirler uyandırmasıdır”³²⁶.

Yaşamdaki bu girift dilsel ilişkiler sistematiği, ‘benzerlik’ ilkesi gereği tiyatro gerçeğinde de sürdürülmektedir. **Rosenberg**, bu konuya söz-hareket ilişkisi bağlamında şöyle yaklaşır:

“...sözcükler sadece sembolik anlamların geniş bir yelpazesinin ve seyircinin ilgisini çekmek için bir oyunda yapılan eylemlerin parçası durumundadır; oyun güzel sözlerden çok, duygu ve düşüncelerin fiziksel olarak anlatımıyla oluşur”³²⁷.

Sözün hareketle bereketlenişi, yani jest belirtkeleri, dramatik tasarımda teknik olarak ya sözlü örgünün içinde ya da didaskalik bölümlerde yer alır. **Ayten Er**, dramatik dil içindeki jest-söz ilişkisini **Pierre Larthomas**’ın kuramından³²⁸ hareketle şu şekilde irdelemektedir:

a- Jestler konuşulanları vurgulamak veya uzatmak amacıyla kullanılırlar. Bu tür jestlerin kendilerine özgü işlevleri vardır. Genellikle repliklerin sonunda yer alarak tümce görevini üstlenirler.

Moliere’in ve **Jean Anouilh**’in oyunlarında jestler sözü uzatma işlevine sahiptirler. Bekleme ve şüphe anları yaratarak, kişilerin karakter özelliklerinin saptanmasında kolaylık sağlarlar. Söz ve jest aynı amaca yönelik olarak kullanılır, böylece, dramatik etkinlik yoğunlaştırılmış olur.

DON JUAN: Nedir o? Nen var? Söylesene ya!

SCANARELLE: *(sanem gibi başını eğer)* O mermer sanem...

DON JUAN: Ey hain, söylemeyecek misin!

SCANARELLE: İşte diyorum, ya...Sanem... *(başını eğer.)*

DON JUAN: Eğer söylemezsen, şimdi seni ezerim.

³²⁶ Marvin Rosenberg, “The Languages of Drama”, **Educational Theatre Journal**, American Educational Theatre Association, March 1963, vol. XV, No:1, s.1.

³²⁷ agm., s.1.

³²⁸ Bkz., Pierre Larthomas, **Le Langage Dramatique**, P.U.F., Paris, 1972, ss.88-92.

SCANARELLE: İşte efendim işaret etti³²⁹.

b- Jestler sözlere eşlik ederler. Bu durumda söz ve jest uzlaşım içindedir, aynı anlama gelirler. Bu tür, dramatik yapıtlarda en çok kullanılan jest biçimidir. Ya repliğe eşlik ederek anlamı kuvvetlendirirler ya da eksik olan anlamsal boşluğu doldururlar.

FEUERBACH: Hapisanede yattığımdan mı şüphe ediyorsunuz yoksa? Hayatımda karanlık bir dönem olduğundan mı? Belki de ağır bir suuu-ç? Hatta bir soygun, ya da bir cinayet?

ASİSTAN: Yoo, yo, hayır.

FEUERBACH: Hapisanede değildim! –Bu yedi yıl içinde...

ASİSTAN: (*Eliyle “önemli değil” işareti yapar*) Neyse bırakalım şimdi bunları!³³⁰

c- Bazı oyunlarda yalnızca jestler vardır, sözün yerini alırlar. Sözün yerini alan jestler, replik olarak kullanılırlar. Kişi kendisine yöneltilen sözlere jestlerle yanıt verir.

ANA: Çok üstüne varmamalı. Döl, döl deyi, Yaradana direktmenin sonu bu aha. Bebek deşel de, sözüm yabana, it, tazı ne mi doğurdu kör acep? Şaşman, bizim köyde bir kez olmuşluğu var.

KIZ: (*Başını “Hayır” der gibilerden sallar.*)

ANA: Şaştım galdım valla. Hele kendini toplayasın, öğrenirik...³³¹

Aslında jest-söz ilişkisi sadece açıklanan bu üç işleve sahip değildir. Bazı durumlarda jest ve söz birbirine zıt olabilir ve aralarında herhangi bir zamansal ilişki bulunmayabilir. Jestlerin boyutu kişilerin ruhsal, kültürel ve toplumsal konumlarına göre değişiklik gösterebilir. Ayrıca jest ve söz ilişkisi eş zamanlı da olabilir. Burada

³²⁹ Moliere, **Don Juan**, Ahmet Vefik Paşa Külliyyatı: V, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul, 1933, s.62.

³³⁰ Tankred Dorst, **Ben, Feuerbach**, Çev.: Sema Engin, Suhrkamp Theaterverlag, Frankfurt, 1994 (yayınlanmamış tiyatro metni), ss.9-10.

³³¹ Cahit Atay, **Ana Hanım Kız Hanım**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1971, s.178.

aslolan jest ile sözün eşsunumudur. *Satıcının Ölümü*'nden böylesi bir eşsunuma örnek verebiliriz:

HAPPY: (*Yere yatıp ayaklarıyla havada bisiklet çevirir*) Kilomu azaltıyorum, fark ettin mi baba?³³²

Söz-jest ilişkisinde karşımıza çıkan yapısal özelliklerin yoğunluğu göz önüne alınırsa, alımlayıcı kişiler için bir sınıflama yapma olanağı bulur. Ancak dikkat edilmesi gereken nokta, jestin bilgi vermek için mi, yoksa sözün anlaşılmasını kolaylaştırmak için mi kullanıldığını saptamaktır.

Jestler oyunlarda kişilerin kimliklerinin saptanmasında da yardımcı unsur olarak kullanılabilirler. Örneğin, **Eugene Ionesco**'nun *Kel Şarkıcı* adlı oyununu sahneleyen **Nicolas Bataille** Smith'leri ve Martin'leri birbirlerinden ayırt etmek için jestlerden yararlanmıştı. Yine **Samuel Beckett**'in *Sözsüz Oyun* adlı oyununda kişiler jestleri ve aksesuarlarıyla birbirinden ayrılırlar³³³.

Dilin çağa / döneme uygunluğu: Her yapıt kendi çağının diliyle kaleme alınır. Hatta, "*konusu değil bugünkü hayattan, tarihten alan eserler dahi yazarın kendi çağındaki dille yazılır*"³³⁴. Bu kesin yargı dramatik dilin yapılandırılmasında da geçerlidir. Anlaşılabilir olma zorunluluğunun getirisi olan bu kural, kitlesel alımlamayı amaç edinen dram sanatı için oldukça önemlidir. Ancak burada dil kullanımının çatallaştığı bir noktadan da bahsetmek gerekir. O da tarihsel ve belgesel oyunlarda kullanılacak dil sorunsalı. Bir yanda alımlayıcının algısına dönük dil pratiği kullanma zorunluluğu, diğer yanda konunun geçtiği dönemi yansıtmaya - özellikle dönemin atmosfer ve ortamının - gerekliliği. Bu ikisinin bir arada bulunması sorunsalı iki yöntemle çözüme kavuşturulmuştur. Biri yazarın bu duyarlılığa dönük yazım biçimi, diğeri de dil-tavır ilişkisi bağlamında tavrın dile olan baskın konumlandırılışı. Yazar, oyun kişilerini o dönemin konuşma biçimine uygun söyleyiş moduyla konuşturur. Sözcükler şimdiye ait olsa da yazarın döneme uygun söyleyiş modunu yansıtır olması alımlayıcıda yadırgatmaya yol açmayacaktır. Ayrıca tavrın

³³² Arthur Miller, *Satıcının Ölümü*, Çev.: Sebahattin Eyüboğlu, Vedat Günyol, Adam Yayınları, İstanbul, 1982, s.137.

³³³ Bkz., Ayten Er, *Oyun Çözümlemesinde İlk Adım*, Ürün Yayınları, Ankara, 1998, ss.45-47

³³⁴ Cevdet Kudret, "Oyun Dili", *Türk Dili Dergisi*, Cilt: X, Sayı:109-120, Yıl:1960-1961, s.123.

önpına çıkarılması da yine dilsel kod açığının tavrısal özelliklerle giderilmesini sağlanacak bir diğır unsurdur. Her iki yöntemin de bir arada kullanıldığını **Turgut Özakman**'ın *Resimli Osmanlı Tarihi* adlı oyunundan örnekleyecek olursak;

VAKIF: Harbiye Kumandanı, Harbiyelilere, talim bahanesiyle cepbane dağıttırarak. Donanma Kumandanı ise...

ABDULAZİZ: (*Çok sert*) Neler zırvalıyor bu, Hüsamettin?..

HÜSAMETTİN: Ben dışarıda beklesem...

ABDULAZİZ: Höt! Kımıldama, paralarım! Cevap ver, ne demek istiyor bu herif?

HÜSAMETTİN: (*Titreyerek*) Emrinize uyararak yarın olacakları arz etmeye çalışıyor efendimiz.

ABDULAZİZ: (*Vakıf'a*) Sebepsiz yere bizi çalkaya tahttan mı indirecekler demek istiyorsun, şom ağızlı deyyus?³³⁵

Bu arada sözünü ettiğimiz dil-dönem çatalılığının çözümü doğrultusunda yazarın yazım biçemi ile dil-tavır bağdaşıklığının, dram sanatı tarihinde genellikle koşuklu dramatik dil kullanımıyla yansıtıldığını da söylemek gerekir. Bu da, söz konusu sorunun çözüm yolları arasındadır. **Turan Oflazoğlu**'nun tarihsel oyunları ile **Orhan Asena**'nın tarihsel oyunları ve özellikle *Gulgamış*, bu anlamda başarılı örnekler arasındadır.

İcraya uygunluk: Hamlet, oyununu canlandırarak oyunculara, "*Verdiğim parçayı ne olur dediğim gibi rahat, özentisiz söyle. Çünkü birçok oyuncu gibi söz parlatmaya kalkacaksan mısralarımı şehrin tellalına okuturum daha iyi*"³³⁶ uyarısında bulunur. Bu uyarı doğrudan, bir oyuncunun nasıl oynaması gerektiğine işaret ederken, dolaylı olarak da canlandırılacak bir metinde kullanılacak dramatik dilin çeperlerine dikkat çekmektedir. Aslında bir diğır önemli durak da, oyuncuların doğru ve olması gerektiği gibi bir icrada bulunmaları için yazarın dramatik dili hangi olanaklarla biçimlendirmesi konusudur. Dramatik dil söylenmek için biçimlendirilmiş bir dildir; söylenilmeye yatkın, oyuncunun söyleyiş yetisi ve onu bedensel anlatımla pekiştirebilme olanaklarına uygun özelliklerle donanmış bir dil...

³³⁵ Turgut Özakman, **Toplu Oyunları-2**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1999 s.180.

³³⁶ William Shakespeare, **Hamlet**, Çev.: Sabahattin Eyüboğlu, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995, s.84.

Horatius Ars Poetika'da, “*her duygu, her heyecan kendine en yakışan söyleyişle iletilmelidir*”³³⁷ derken, ön plana çıkardığı şey, yazarın dramatik dili yapılandırırken, sözün duyguyu canlandırabilecek esnekliğe / uyuma kavuşturulması ile duygu ve heyecanı canlandıracak söyleyiş biçiminin oyuncunun icra potansiyeline uygun olması gerekliliğidir. Örneğin, öyle ifadeler vardır ki, kendisi çok derin anlam ve duygu halleri barındırmasına karşın, onun sahnede hareket diliyle canlandırılıp desteklenmesi olanaklı değildir. Veya bir sinir ve öfke patlaması uzun bir tümce ile aktarılamaz. O kısa ve keskin olmalıdır. Öyle de ifadeler vardır ki, telaffuzu çok zor veya telaffuz aşamasında başka sözcük veya ifade biçimleriyle karıştırılabilecek kadar girift harf düzeneği içerir.

Gerçekten de genel ilkeler arasında, sözlü örgünün kolay söylenebilir, seslendirilebilir ve oyuncunun yetenek sınırlarını zorlamayan bir nitelikte olması oldukça önemlidir. Dramatik dil, sıkıştırmalar, karşıtlıklar, duraklar, son kesişler ve susuşlarla adeta bir nota özelliği içerir³³⁸. Bunun icrası, bir tarafıyla sözle ifade edilen duygu ve hallerinin bedensel anlatımla koşutluk gösterebilmesi, yani sözün kendi duygusunu canlandırmaya yatkın gerçeklikle oluşturulmuş olması, diğer tarafıyla da yine kolay, açık, anlaşılır ve kıvrak bir düzende biçimlendirilmiş olmasıdır. Örneğin, “*bir sözcük haykırışla söylenecekse, sözcüğün ‘a’ ya da ‘o’ gibi geniş ünlüleri içermesi ve onlarla bitmesi oyuncuya kolaylık sağlar*”³³⁹. Bunun için birlikte söylenmeleri zor harflerden oluşan sözcüklerin kullanılmamasına dahi özen göstermek gereklidir. **Çorbacıoğlu**, bunu şöyle idealize etmektedir:

“Cümleleri o kadar güzel düzenlenmiştir ki kelimeler hatta heceler bile boşluk vermeyen birer örgü taşı gibi sınıksız yerleşmiştir yerine. Ne bir eksik, ne bir fazla. Cümlelerin sessiz ya da sesli harflerle son bulmasına bile dikkat edilmiştir konuşurken. Gereğinde sert çıkışlar yapan, yankılanan, gereğinde bir faytonun selesi gibi tatlı tatlı yaylanan bir konuşma düzeni... Şiir gibi fakat şiir değil. Her gün konuştuğumuz dilden farksız, fakat düzene sokulmuş, kulağı tırmalamayan, süzülür gibi akıp gidiveren,

³³⁷ Aktaran: Sevdâ Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, s.63.

³³⁸ Prof.Dr. Murat Tuncay ile söyleşi, 10 Nisan 2007

³³⁹ Turgut Özakman, **Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği**, s.237.

zorlanmadan söylenebilen bir dil bu.. böyle bir dille yazılan tiyatro eserini insan içer gibi dinler”³⁴⁰.

Dramatik dil, konuşma dili, yazın dili ve hareket dilinin terkididir. Yani, bu üç dil pratiğinin uyumlu birlikteliğidir. Söylenmek üzere biçimlendirilen, konuşma doğallığında, yazınsal nitelikte ve canlandırılmaya yatkın özelliğiyle, anlamın ve hazzın seyirciye oyuncu enstürmanıya aktarımını temel alan bu dil, sözünü ettiğimiz bu özelliklerden herhangi birinin uyumsuzluğuyla ya işlevselliğinde ciddi çapaklar meydana getirir ya da işlevini yerine getiremez. Koşuklu / şiirli dilin kullanılmasının en büyük sakıncalarından biri işte bu noktadır. **Tuncay**'ın da söylediği gibi şiirli ifade ile günlük dilde kullanılan hareketli dil çoğu zaman birbiriyle çelişir ve oyuncu için bu iki dilin birlikteliğini bir arada sunmak zordur³⁴¹.

Louis E. Catron, dilin icra kolaylığı ve uygunluğuna ilişkin iki saptamada bulunmaktadır. Bunlardan birincisi, oyun içinde tekrarlanan benzer ifadelerin oyuncularda ezber sorununu ortaya çıkarmasıdır. Tekrarları ezberlemek oyuncu için zordur. Örneğin **Samuel Beckett**'in *Godot'yu Beklerken* adlı oyunu oldukça fazla tekrar veya birbirine benzeyen ifadelerle doludur. Bir çok gösteriminde oyuncuların ezber sorunu dikkat çeker. İzlek içindeki benzer satırlar (replik) oyuncuların onların akış yerlerini karıştırmasına, doğal olarak da izleğin bozulmasına yol açar. Bunun için, doğal, mantıklı, etki- tepki akışına göre biçimlendirilmiş sözlü örgü oyuncunun ezberi için ideal olandır. İkincisi ise, ıslıksı sesler içeren sözcüklerin oyuncularda dil sürçmelerine yol açmalarıdır. Oyuncular ıslıksı seslerden sakınmaya özen gösterirler ve yazardan da bunu beklerler. ıslıksı seslerin hem söylenmesi zordur, hem de sözcüklerin ses benzerliğinden ötürü birbirlerine karışma olasılığı fazladır³⁴².

Sözcüğün kapsam alanı : Lear'ın o meşhur fırtına sahnesindeki tiradının Türkçe çevirisine ilişkin **Hülya Nutku** önemli bir noktaya dikkat çekmektedir. Bazı çevirilerde sözü edilen tiradın 'Esin rüzgarlar' diye başladığını, ancak 'esmek' sözcüğünün durumun ağırlığını yumuşattığını söyleyen **Nutku, Özdemir Nutku**'nun

³⁴⁰ Fazıl Hayati Çorbacıoğlu, **Radyo Tiyatrosu ve Piyas**, s.37.

³⁴¹ Prof.Dr. Murat Tuncay ile söyleşi, 8 Mayıs 2007

³⁴² Louis E. Catron, **The Elements of Playwriting**, Waveland Press, Chicago, 2002, ss.150-151.

yapmış olduğu çeviride bu yanlış düzeltip, ifadeyi ‘Uğuldayın rüzgarlar’ diye aktardığını dile getirerek, “‘Uğuldayın rüzgarlar’ diye başlarsa, uzatılmış bir ‘Uuuu’nun kulağı tırmaladığı kadar, fırtınanın gücünü ve Lear’ın içsel dünyasını daha iyi vurguladığını söylemesine hak vermemek mümkün değil”³⁴³ açıklamasını yapmaktadır. Burada sözcüğün durum, ortam ve atmosfere uygunluğa işaret edilmektedir. **Bentley**’in, “*dram yazarı için insanlar anlaşılabilir varlıklardır. Sözcükler onların insanlıklarının işaretleri ve rütbelidirler*”³⁴⁴ sözü, bu vurgunun gerekliliğini aydınlatmaktadır.

Sözcüğün algılama anlamlarına göre kullanılışı, dramatik dil için büyük önem taşımaktadır. Daha önceki bölümlerde de ele aldığımız gibi her sözcük bir temel anlama ve bir bağlam anlamına sahiptir. Bağlam anlamı, sözcüğün yan anlamları, tasavvur ve duygu değerleriyle örtüşür. Bunlar ise sözcüğü dram sanatının vazgeçilmez gereçlerinden biri haline getiren etkenlerdir. Tiyatro bir sözcüğü, asla tek boyutlu veya temel anlamıyla değerlendirmeyiz. Çünkü tiyatro bağlamların yansıtımıdır ve bağlamlar sözcüklerin algılama anlamlarını belirler. Sözcüğün algılama anlamı yazılmadığı için de, onun hangi anlamı ön plana çıkardığı bağlam içindeki durumuyla belirir.

“Tiyatro konuşmasında bir sözcüğün algılama anlamları, tiyatronun seyirciye yönelişindeki temel bağı sağlar” diyen **Özdemir Nutku**, “tiyatrodaki önem kazanan bir sözcüğün sözlük anlamı değil, o sözcüğün, oyundaki duruma, olaylara, kişilere, konunun geçtiği döneme, oyunun genel havasına göre bir değer birimi oluşturmasıdır”³⁴⁵ saptamasında da bulunur. Sözcüğün yaşamdaki boyutu ile tiyatrodaki işlevine değinen **Martin Esslin** de şu açıklamayı yapmaktadır:

“Dramatik diyalogdaki sözcükler, insanlar arasındaki iletişimi sağlayan dil kullanımı açısından bildiğimiz her şeye uyar. Bunlar, J. L. Austin ve J. R. Searle tarafından tanımlanıp incelenen ‘konuşma eylemleri’ olduğu kadar, olgusal ve duygusal bilginin aktarılmasını gerçekleştiren araçlardır. Ayrıca, oyunda, metindeki üslubun anlam üreten öğeleri vardır: metin koşuk, düzyazı,

³⁴³ Hülya Nutku, **Oyun Yazarlığı**, s.107.

³⁴⁴ Eric Bentley, **The Life of the Drama**, s.77.

³⁴⁵ Özdemir Nutku, “Oyun Çevirilerinde Konuşma Dilinin Önemi”, **Türk Dili Dergisi**, Cilt: XXXVIII, Sayı: 322-327, Yıl:1978, s.81.

ikisinin karışımı olabilir ya da metnin üslubu üst ya da alt düzeyde bir dil kullanımını hedefleyebilir. Sözcükler, her karakterin kişisel konuşma dokusunu ve sözlüğünü, yöresel şivesini ya da mesleki argosunu vb. vererek karakterleri bireyselleştirme hizmetini de görürler”³⁴⁶.

Sözcüğün dramatik dil aracılığıyla sahneye konuşlanışına ilişkin bu açıklamalar göstermektedir ki, aslolan sözcüğün anlamından çok, onunla neler yapılabileceği; onlara nasıl can katılacağı ve onları söz yapan şeyin ne olduğunu yansıtılabilmek³⁴⁷; onlarla ritmin düzenlenişini ortaya koymak ve oyunun türüne, akımına, biçimine ve içeriğine³⁴⁸ göndermelerde bulunmaktır.

Müzikli dil ya da ritim ve hız : Oscarlı, ünlü oyuncu **Linda Hunt**, “*bir oyunun dili kaçınılmaz olarak, oyunun duygusal ve entelektüel merkezine yol gösteren bir müziğe sahip olmalıdır*”³⁴⁹ derken, **Yeats**, “*kıpır kıpır, inceden inceye yağrulmuş, biçimlenmiş insan teninin, insan güzelliği bakımından taşıdığı önem ne ise, dipdiri, musiki dolu sözlerin de tutkular bakımından taşıdığı değer odur*”³⁵⁰ betimlemesinde bulunmaktadır. **Colin Stinton** da **David Mamet**’ın oyunları ile ilgili, “*Tüm bütün oyunlar gibi herhangi bir Mamet oyununu radyoya koysanız hiçbir şey kaybetmez. Dilin sesinin optik, zengin, çarpıcı duygusuyla her şey orada, yazımdadır*”³⁵¹ yorumunu yapmaktadır. Bu ifadeler aslında bilinen bir gerçeği tekrarlamakla birlikte, dramatik dilin yazınsal değer özelliklerinden birini de açığa vurmaktadır. Dil, ancak belli bir düzen ve ölçü düzenekleriyle müzik sesini elde edebilir. Örneğin yazın türleri arasında şiirin sözcük seçimi ve söz dizimindeki özenli düzen ve ölçüsü onun bir müziğe / sese sahip olması zorunluluğundandır. Dramatik dilin şiir türüyle / yazınsal olanla ortak özelliklerinden biri de bu noktadır. -Şimdiye kadar ele aldığımız ve aşağıda da irdelemeye devam edeceğimiz tüm özellikler

³⁴⁶ Martin Esslin, **Dram Sanatının Alanı**, s.67.

³⁴⁷ Bkz., Jerzy Grotowski, **Towards A Poor Theatre**, Methuen, London, 1969, s.58 (Aktaran: Özdemir Nutku, “Oyun Çevirilerinde Konuşma Dilinin Önemi”, **Türk Dili Dergisi**, s.81.)

³⁴⁸ Hülya Nutku, **Oyun Yazarlığı**, s.107.

³⁴⁹ Louis E. Catron, **The Elements of Playwriting**, s.136.

³⁵⁰ William Butler Yeats, **İdeas of Good and Evil**, 1913 (Aktaran: “Dil Kişi Yapı”, Çev.: Bilge Karasu, **Türk Dili Dergisi**, Tiyatro Özel Sayısı, Cilt: XV, Sayı:178, Yıl:1966, s.766)

³⁵¹ Anne Dean, “Musings on Mamet”, **Drama**, no:169, 1998, s.25.

aslında dramatik dilin ‘müzikli dil’ olmasını sağlayan unsurlardır. Müzikli dil yazınsal dildir. Bu da, yukarıdaki, ‘dramatik dilin sadece, iki olmazsa olmaz kuralı vardır; biri tiyatrallık, diğeri yazınsallık’ biçimindeki sözüme karşılıktır-.

Bir sesin müziğe dönüşümünü sağlayan iki etkin kavram vardır: Ritim (tartım) ve hız. Dramatik dilin yapısal özellikleri arasında oldukça önemli bir yeri olan bu iki kavram, her oyunda farklı görev ve işlevlerle yer alır. Daha doğrusu bir oyundaki ritim ve hızı belirleyen unsurlar, yazarın yazım biçemi, oyunun türü, akımı, dönemi, tekniğidir. Nasıl her şair farklı sese sahipse, her oyun yazarının da kendine özgü bir sesi vardır. Her sanat akımı ritim ve hızını kendi bakış açısına göre biçimlendirir. Tragedya ile komedyanın veya absurd bir oyunla epik bir oyunun veya kabare ile tarihsel bir oyunun hız ve ritim özellikleri farklıdır. Benzer konuyu işleyen antik bir oyunla çağdaş bir oyunun ritim ve hızla bağlı müziksel ifade tarzları da ayrı ayrıdır.

Kuşkusuz dram sanatı, durağan, tek düze bir yapı değil; inişli çıkışlı, gerilim ve merak unsurlarının yer aldığı, birbirinden farklı rol kişilerinin söz ve eylem diyalektiğini barındıran, bunlarla da devinim ve çeşitliliği sağlayan bir tasarımdır. Tıpkı yaşam gerçeğinde olduğu gibi akışkandır ve yine yaşam gerçeğinde olduğu gibi akışkanlık ritim ve hız olgularıyla gerçekleşir. Ritim sürekliliği ve düzeni belirleyen bir ölçü, hız da bir şeyin belli bir zaman aralığındaki hareket ölçüsüdür. Bu iki kavramın tiyatrodaki işlevine hem sahne açısından, hem de metin bazında değinmekte yarar var.

Sahne üzerinde doğru ritim ve hız ölçüsü, bir yandan seyircinin oyuna ilişkisini sağlam ve dinamik tutmakta, öbür yandan oyuncunun dikkatinin başka yana çekilmesine engel olmaktadır. Bu ölçü aynı zamanda oyunculukta mantık zincirini kurmakta önemli rol oynar. **Stanislavski**’nin ‘Fiziksel Hareketler Yöntemi’ nin bir unsuru olan ritim ve hız çalışması oyuncu temrinlerinin önemli bir bölümünü kapsar. Oyuncu hız ve ritmini verilen çerçeveye göre ayarlamalıdır. Örneğin enerji gerektiği yerde, oyuncu durağan bir biçimde hareket edemez. Hız ve ritim yanlırsa, mantıklı olan hareket inandırıcılığını yitirir. Bir rol içinde saptanmış çalışmalar ritimsel dokuyu etkiler; çatışma nesnelere değıştikçe ritimsel doku da değışir. Hız ve ritim iç ilişkilerin derecesini yansıttığı gibi, bir aksiyonu sonuçlandırmada önemli olan

fiziksel hazırlığa da bağlıdır. Yine doğru bir hız ve ritim oyuncunun duygusal kaynaklarını da harekete geçirir.

Ritim, izlenimleri ve duyguları göstermede en önemli unsurdur. Bunun için ritimsel doku oyun kişisi aracılığıyla oyunun anlamını yansıtmada kesin değerler taşır. Ritimsel dokuyu ortaya çıkaran vuruşlar, müzikteki metrik biçimin ve şiirin görevlerini yapar. Karakterlerin ruh durumlarını ve iç yönelimlerini saptamada bir ritim içindeki vuruşların yeri ve sayıları önemlidir. Genel olarak bir ölçünün ilk vuruşu üzerine verilen vurgu düzeni, sürekliliği, bir yönden de ağırlığı sağlamaktadır. Ölçünün öteki vuruşları üzerine konulan vurgu ise genellikle hafifliği, boşluğu ya da hoş olmayan şeyleri, ayrıca değişimi vermektedir.

Ritmin dokusu içinde hız, kısa vuruşlar ya da duraklar ile ilerliyorsa heyecan, sevinç kızgınlık, kesinlik, saldırganlık, güç ve benzerleri gibi unsurları sağlamakta; uzun vuruşlar ya da duraklar ile geliyorsa cansızlık, gevşeklik, kayıtsızlık, hoşnutsuzluk, gereksizlik, derin düşünce ve benzerleri gibi unsurları ortaya çıkarmaktadır.

Altını çizerek belirtmek gerekirse ritim her şeyden önce sahenin duygusal değerlerini ortaya çıkarır. Ritmin duygusal değerleri destekleme, birleştirme ve güçlendirme özelliği vardır. Hem konuşma örgüsü, hem de hareket düzeni açısından duygusal değerlere katkısı olan ritim, bütün oyunun gelişimi boyunca kişisel ilişkileri denetleyen rol de üstlenir. Herhangi bir hareket, hareketlendirilmiş ritimdir, ancak doğru hareketleri getirebilmek için ritmin denetim altına alınmış olması gerekir. Bu denetim varolduğu sürece hareketlerin türü, jestler ve repliklerin söylenişi ritimdeki temel vuruşlarla uyum gösterir. Tartım oyun içindeki durumların karakteristiğini de kurar. İki değişik oyunun aşk sahneleri birbirine benzemediği gibi, her oyunun aynı konuyu işleyen sahneleri de ritmin dokusu açısından birbirlerinin aynısı değildirler. Kişileştirmeyi de ritim kurar. Her oyun kişisi kendine özgü ritminden varolur. Ritmin yönelimleri kişinin zihinsel yapısına, içinde bulunduğu duruma ve çevresinin etkilerine göre oluşur.

Sahne içindeki değişim noktasını da yine ritim belirler. Hatta değişimi gerçek ve inandırıcı bir yolda ortaya çıkaran ritimdeki değişimdir. Bu açıdan seyirci açısından kesin değişim ritim aracılığıyla sağlanır. Ritmin önemli işlevlerinden biri de seyirciye dönük olan doğasıdır. Seyirciyi bir araya getirdiği gibi oyunun bütün

bölümlerini de birbirine bağlar. Seyirciler doğru bir mantıksal doku karşısında aynı tepkiyi gösterirler. Eğer ritmin dokusu doğru olarak saptanmamışsa, seyirciler arasındaki bu doğal birleşme olmaz. Öte yandan bir oyunun sahneleri, hareketleri, konuşmaları, jestleri, giriş ve çıkışları gereken ritimsel doku ile renklendirildiği için aynı karakteristik içinde bütünlenir. Bu ise her sanat yapıtı için gerekli olan uyum ve birliği sağlar.

Hız ise harekette, jestte ve konuşmada belirlenir. Her oyun kişisi ya da rol için hız saptandıktan sonra rolü canlandıran oyuncular hızın çeşitlemeleri üzerinde çalışırlar. Bu çeşitlemeler oyun kişinin gelişimine uygun bir yolda ortaya çıkarılırken, hızın tekdüze akmasına da engel olur. Vuruşun ya da durağın zamanını uzatmak ya da kısaltmak sahnenin duygusal yoğunluğu ile orantılıdır. Zaman ölçüsü kısaldığı takdirde, hız yükselir ve sahnenin yoğunluğu artar. Bunun gibi, zaman ölçüsü uzatıldığı takdirde, vuruşlar ya da duraklar uzar ve hız azalır. Hızın değişmesi doğrudan oyunun temel vuruşlarına bağlıdır.

Tragedyanın hızı alçak, güldürünün ki yüksektir. Bunun için, bir güldürü hiçbir zaman tragedyanın en alçak temposuna inemez. Bir tragedya da güldürünün yüksek temposuna hiçbir zaman çıkamaz. Bu noktada sahnelerin gittikçe hızlanması da önemlidir. Hızlandırma iki biçimde gerçekleşir: birincisi çeşitleme için gittikçe artan bir dağılma, ikincisi de hareketlerin, konuşmanın ve jestlerin bindirme ile gittikçe daha yüksek hıza çıkarılmasıdır. Hızın yükseltilmesi bir sahnenin niteliğine uygun olarak ve temel vuruşların izin verdiği sınıra kadar olmalıdır. Konuşma örgüsünde hızın yükseltilmesi replikleri daha kısa bir zaman ölçüsü içinde söyleyerek, replikleri daha çabuk yakalayarak, sözleri kesik kesik seslendirerek elde edilir. Harekette hızın gittikçe yükseltilmesi sahnenin başında hareketleri kısarak, sonra da hareketlerin sayısını ve ölçüsünü çoğaltarak, hareket değerlerini güçlendirerek, gerilimi, karşıtlığı ve hızı artırarak sağlanır. Seslendirme ve müzik konusunda hızın yükseltilmesi, sesin yoğunluğunun artırılmasıyla olur. Hızın yükseltilmesinde ayrıca bindirme tekniği de kullanılır. Bu yöntemde bir oyuncu sözünü ya da hareketini bitirirken sırası gelen oyuncunun söze ve harekete girmesi vardır. Ancak bu oyuncunun sözünü bitirmeden öteki oyuncunun söze girmesi anlamında değildir. Bindirme, zaman ölçüsü içindeki durakları kaldırarak replikleri ve hareketleri birbirinin üzerine bindirme tekniğidir ve hızın yükselmesine yardımcı

olur³⁵². Sonuç olarak bütün bu yöntem ve teknikler sahneden şiirselliğin yansıtılmasını amaçlayan unsurlardır.

Sahne işleyişi açısından ele aldığımız ritim ve hız kavramlarına dramatik dilin yapısallığı içinden de bakacak olursak, konunun kaynağına inmiş oluruz. Sahne işleyişini belirleyen dramatik dil, özellikle 18. yüzyılda düzyazının devreye girmesiyle ritim ve hız olgularını daha denetimli ve işlevsel bir yapıya büründürmüştür. Bu, biteviliği ortadan kaldıran hareket ve renklendirme dinamiklerine odaklanmadır. Dramatik dilde sözünü ettiğimiz dinamizmin sağlamlasının en kolay yolu uzun ve kısa repliklerin sıralanmasıdır. *“Eşit uzunlukta, kısa ya da uzun replikler, seste ve hızda tekdüzelik yaratır”*³⁵³ ve *“tiyatroda karşılıklı konuşmalar uzunluk kısalık bakımından belli bir ölçüye”*³⁵⁴ uymak zorundadır. Bunun için çok uzun tümceler içeren repliklerden sakınılması, onun yerine diğer oyun kişilerinin sorularıyla, doğrulama sözcükleriyle, ünlemleriyle parçalama yapılıp, replikler kısaltılmalıdır. Uzun bir anlatımda ise, fiil kipleri ve tümce yapıları (fiilsiz tümce, soru tümcesi, devrik tümce, yarım tümce gibi) değiştirilerek tekdüzelik önlenmelidir³⁵⁵.

Yine sadece uzun repliklerde ritmin düşme olasılığı çok yüksekken, hız gerektiren sahneler kısa replikle gelişir. Buna karşın iç aksiyon uzun repliklerle netleşirken, kısa repliklerle daha çarpıcı iç aksiyon dinamiği elde edilebilir. Ama bunun için sahnenin hızının da düşünülmesi gerekmektedir. Dramatik tasarımdaki kısa ve uzun tümcelerin kullanılışı, oyunun yapısı, kuruluş özelliği ve dramatik atmosferin yapısına göre dengelenmelidir. Çok uzun tümceler gevşekken, çok kısa tümceler de yorucudur. Bu, kurgulamada ezgisel ve renklendirici farklılıklarını gözetmek demektir. Örneğin herkesin kibar konuştuğu bir yerde kaba bir adam renk getirir. Veya iki kişiden biri zihin dili kullanırken, diğerinin duygu dili kullanması da zenginleştirici bir unsurdur. **Tennessee Williams** bu anlamda karşıtlıkları etkili kullanmaktadır. *“Mitch’in söylemi Blanche’in aksine dilbilgisi kuralları dışında ve çarpık, yeteri kadar sıradandır. Karşıtlığa ilave olarak Blanche’in konuşmasının*

³⁵² Bkz. Özdemir Nutku, **Tiyatro Yönetmeninin Çalışması**, Ank.Üniv.DTCF Yayınları, Ankara, 1974 ss.181-189

³⁵³ Turgut Özakman, **Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği**, s.236.

³⁵⁴ Cevat Çapan, **Değişen Tiyatro**, s.16.

³⁵⁵ Bkz., Turgut Özakman, **Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği**, s.236.

gücü vurgudadır”³⁵⁶. Bunlarla birlikte, oyunun bütünlüğü içinde ritim-hız sağlama biçimlerinin gelişimleri tutarlılıkla denetlenmelidir. Tutarlılık ve süreklilik devinim ve değişiklik dinamikleriyle ustaca dengelenmek durumundadır. Adım adım yükselen bir hareket çizgisi, ton ve hız değişiklikleriyle renkliliği sağlamak gereklidir. **Lajos Egri** konuyla ilgili şu yargı ve örneklemede bulunmaktadır:

*“Nasıl, çatışmanın karakterden, konuşmanın ise her ikisinden doğması gerekiyorsa, konuşma sesinin de hepsinden doğması gerekir. Piyenin gelişmesi gibi tümceler de her sahnenin tartımını ve anlamını duygu ile olduğu kadar sesle de seyirciye ileterek gelişmelidir. Bu konuda da bize en iyi örneği Shakespeare vermektedir. Felsefi parçalardaki tümceleri ağır ve ölçülü, aşk sahnelerindeki tümceler ise, lirik ve akıcıdır. Sonra, eylemin tırmanma gösterdiği yerlerde tümceler de, yalnız içerik yönünden değil, sözcük ve hece sayısı yönünden de bir kısalık ve sadelik gösterir, piyesin gelişimine koşut olarak gelişir”*³⁵⁷.

Egri bir örnek de *Denize Giden Atlular*’da **John Millington Synge**’in kişilerin kullandıkları değişik uyumlu ritimlerle, alımlayıcıyı trajik olmakla birlikte sevimli bir ritmin etkisi altında bıraktığını dile getirmekle verir³⁵⁸. Dilde ritmi yapıtlarının merkezi haline getiren **David Mamet**’dan da bir kez daha söz etmek gerekir. **Stanislavski**’nin yukarıda sözünü ettiğimiz tekniği üzerine çalışarak dil-ritim-eylem unsurlarının iletişimsel bir birlik oluşturduğunu belirten **Mamet**, şu saptamada bulunmaktadır:

*“Dilin ritminde asıl vurguladığım, aksiyon ve ritmin özdeş olduğudur. Ritimlerimiz aksiyonlarımızı tanımlar- hayır, ritimlerimiz aksiyonlarımıza hükmeder. Dili kullanma biçimimizden etkilendim –hala da öyleyim-. Dilimizin ritmi, aslında davranışlarımızı, etrafta olup biten diğer şeylerden daha çok belirler”*³⁵⁹.

³⁵⁶ Louis E. Catron, **The Elements of Playwriting**, s.143.

³⁵⁷ Lajos Egri, **Piyes Yazma Sanatı**, s.251.

³⁵⁸ Bkz., agy., s.251.

³⁵⁹ Ross Wetzston, “David Mamet: Remember That Name”, **Village Voice**, 5 July 1976, s.101.

(Aktaran: Deniz Carrol, **David Mamet (Modern Dramatists)**, s.25.)

Kişileştirme kurgusunda da her oyun kişinin farklı hız ve ritim göstergeleriyle yer alması konusunu açılmayacak olursak, bunun dramatik dilin gereklilikleri arasında yer alan önemli bir özellik olduğunu söylemeliyiz. **Kelsey**, örneklemlerde bulunurken, genç bir işadınının tam da kendisi gibi sabırsız ve kesin konuşacağını, otuz dakikalık bir oyunda, onun söyleyeceği sözcüklerin, yaşlı emeklilerin söyleyeceklerinden sayıca fazla olmasının zorunlu olduğunu vurgular. Yine bir politikacının ya da bir kolej öğretmenin tane tane söylemeye alışkın olduğunu ve bunun sözü edilen kişilerin günlük konuşmalarına da yansıdığını aktaran **Kelsey**, bir pazarlamacının ise çabuk çabuk konuştuğunu ve konuşma örgüsünün de bu ritim ve hız şablonuna uyumlu olmasını gerekli görür³⁶⁰. Kişilerin doğal karakterlerinin konuşma ritim ve hızında saklı olduğunu gösteren örneklemler arasında şunlar da gösterilebilir:

“Dikbaşlılar her sözcüğün üstüne basa basa konuşurlar; alçakgönüllüler ah’lar, oh’lar ve araya girip duran ve’lerle avarelik ederler; ukalalar uzun cümleler kurarlar; iradesi güçlü olanların kararlı bir ifadesi vardır; yaşlılar ağır aksak, dalgın dalgın konuşurlar; gençler düşüncelerini bir bahar taşkını gibi dile getirirler; şair ruhlular yüksekten uçan mecazlar kullanırlar; sıkıcı, hayalgücünden yoksun olanlar ise klişelere başvururlar”³⁶¹.

Vurgu ve kresendo : Dramatik dil, bir şeyi doğru anlam kodları ve etkili olma ilkesiyle aktarır. Bunu aktarırken de kişinin psikolojisi ve dramatik durumdan hareketle anlam alanları / katmanları arasında odaklanma ve seçicilik yapar. Anlam alanını en etkili yansıtma teknikleri arasında vurgu ve kresendonun ağırlıklı bir işlevselliği vardır. Bu iki unsur, ne söylendiğiyle birlikte nasıl söylendiğini de önemseten, söyleneni olduğu kadar anlaşılana da değiştiren dramatik dilin etkin araçlarındandır. Aşağıdaki örnekte vurgu sayesinde söylenen gibi anlamın da değişebileceği gösterilmektedir:

-Oyuncunun vurgulaması istenen sözcüğün altı çizilmiştir-

³⁶⁰ Bkz., Gerald Kelsey, **Televizyon Yazarlığı**, s.119.

³⁶¹ agy., s.114.

Altı kişi, bir masanın etrafında oturmaktadır.

İçlerinden biri kızgın görünmektedir. Birinci Adam ona doğru döner.

1. ADAM- *Ben senin aptal olduğunu hiç söylemedim.*

Burada özel bir vurgulama yok. Doğrudan inkar...

2. ADAM- *Ben senin aptal olduğunu hiç söylemedim.*

‘Ben’ vurgulanarak bir başkasının söylemiş olduğu anlatılıyor.

3. ADAM- *Ben senin aptal olduğunu hiç söylemedim.*

Söylememiş ama düşünmüş!

4. ADAM- *Ben senin aptal olduğunu hiç söylemedim.*

Peki, aralarında aptal olan hangisiymiş?

5. ADAM- *Ben senin aptal olduğunu hiç söylemedim.*

Peki aptal değilmiş de neymiş?³⁶²

Ancak bu örnek daha çok seslendirilme aşamasında kullanılabilir. Yazıda / metinde ise vurgu alanları öncelikle ifadenin sonunda yer alır. Vurgunun güçlü olduğu ikinci kısım ise ifadenin başlangıcıdır. Şurası kesindir ki, “*bir takım şeyleri sayarken, sıralarken, en önemli olanı en sona koyarsınız. Örnek: bir, iki, ÜÇ deriz; BİR, iki, üç demeyiz*”³⁶³. Bu diziliş dramatik tasarımdaki anlamın alanına vurgu yaparken, öte yandan da basamaklı bir devinime kapı aralar. Aynı işlevi kreşendo da gerçekleştirir. Aşağıda işe geç kalan ama duyarsız olan bir işçiye patronunun azarı örneklendirilmiştir.

PATRON - Bende biliyorum insanın hayatında işinden daha önemli şeyler olabileceğini. Ama sabah olmaz! İşe saatinde geleceksiniz. Mesai içinde ne yaparsanız yapın, ama işe saatinde geleceksiniz. 10 dakikaymış! 10 dakika geç değil, çok geç arkadaş. Sabah 8.30’dan önce işin çıkmayacak. Bu kadar net söylüyorum. Ayağını denk al! Anlaşıldı mı, duydun mu? Aloo, kime diyorum lann kerkenez!

Örnekte vurgu ve pekiştirme ile birlikte zihinsel dilden duygu diline geçiş yapılmakta, yavaştan hızlıya doğru ritmik bir eğilim gösterilmekte, kişinin psikolojik

³⁶² Bkz., agy., ss.119-120.

³⁶³ Lajos Egri, **Piyas Yazma Sanatı**, s.250.

durumu, tutumu ve mizacı yansıtılmakta ve giderek kısalan tümcelerle oyuncuya hareket ve rol yapma olanağı sağlanmaktadır.

Yadırgatan sözcükler: Dramatik dilin özelliklerinden bahsederken, bir tek sözcüğün doğru kullanılması kaydıyla “dünyayı değiştirebileceği”nden, “dağları yerinden oynatabileceği”nden söz etmiştik. Ancak bunun tam tersi de olasıdır. Yanlış kullanılan bir sözcük bir oyunun bütün anlam katmanlarını ve etkisini baltalayabilir. **Wittgenstein**, “bir sözcük gerçekte nedir? sorusu, ‘satrançta bir taş nedir?’ sorusuna benzer”³⁶⁴ diyerek, bir yönüyle uygun olmayan sözcük kullanımının ‘mat’ olmaya yol açabileceği uyarısında bulunmaktadır. Yine **Sevda Şener**, kendisine yöneltilen, “bugünün seyircisini etkilemek, tiyatroya ısındırmak için genel dil tutumunun nasıl olması gerekir?” sorusuna şu yanıtı veriyor:

*“Doğal görünüşü içinde özenli bir dil öneriyorum. Türkçenin bir özelliği var... Sözcük öbekleri birleşiyorlar, kendine özgü bir uyum kuruyorlar. Bunu halk kendi kendine yapıyor zaten. Kent halkı olsun, köy halkı olsun, sözcükleri kullanırken, bunları yan yana getirirken şiirsel diyebileceğimiz bir uyum kuruyor”*³⁶⁵.

Bu yanıtta iki anahtar sözcük bulunmaktadır. Biri doğal, diğeri halk. Açınırsak; dramatik dil doğal ve halka yatkın bir tiyatral unsurdur. Dolayısıyla belli bir amaca hizmet etmiyorsa, herhangi bir bilinmeyen / yadırgatıcı sözcük dramatik dilin olumsuz kullanım örnekleri arasına girer. Yer yer değindiğimiz gibi oyun, algısı, beğenisi birbirinden farklı insanlara, bir anda ve bir arada seyrettirilmek üzere kaleme alınmış bir tasarımdır. Bunun sözü edilen hedef kitlenin algı ve beğenisine odaklanması öncel amaçlar arasındadır. Bu ise doğal olanı ve halka yatkın olana dayanmayı gerekli kılmaktadır. Türk Tiyatrosunun ilk evrelerinden başlayıp günümüze değin süregelen ve yabancı, yeni veya bilinmeyen sözcüklerin tiyatro sahnesinde kullanılması sorunsalı olarak adlandırılan bu konu, yabancı oyunların dilimize çevrilirken ki sorunlarını da içine almaktadır.

³⁶⁴ Robert Fogelin, “Wittgenstein’in Felsefi Eleştirisi”, Wittgenstein: Sessizliğin Grameri, **Cogito Dergisi**, YKY., İstanbul, Sayı:33, Güz 2002, s.95.

³⁶⁵ Adnan Binyazar-Metin Öztekin, **Yazın ve Bilim Dilimiz**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1978, s.156. (Sevda Şener’le radyo söyleşisi)

Tiyatro, gerçekten de seyirci odaklı bir sanat olup, seyircinin yadırgayabileceği / kavrayamayacağı herhangi bir unsuru bünyesinde barındırmamaktadır. Gerek dil, gerekse diğer etmenler tiyatronun ‘odak’ noktasını göz ardı edemezler. **Fazıl Hayati Çorbacıoğlu**, “*Hiçbir yazarın seyirciyi, tiyatroya gelmeden önce yeni yeni kelimeler öğrenmek zorunda bırakmaya hakkı yoktur. Hangi kelimelerin günlük dile girmiş olduğunu, hangilerinin sahnede yadırganacağını kestirmek tiyatro yazarı için önemli bir ödevdir*”³⁶⁶ diyerek özellikle Öztürkçe’nin sahnede kullanılmasını şiddetle isteyenlere karşı duruş sergiler. **Mevlana**’nın çok bilinen, ‘*ne kadar anlatırsan anlat karşıdakinin anladığı kadar anlatırsın*’ sözü, yaşam gerçeğinde de anlatımın alımlayıcının durumuna göre biçimlendirilmesi gerektiğini açıklamaktadır. Tiyatroda bilinmeyen / yadırgatıcı sözcüklerin kullanımıyla ilgili **Ahmet Kutsi Tecer** şu değinide bulunmaktadır.

“Tiyatro denilen sanat, seyredilerek dinlenen bir konuşma sanatıdır. Seyircilerin günlük yaşayışına girmemiş ya da kullanıştaki yeri henüz kesin olarak belli olmamış bir söz oyun yazarını ürkütür. Hikayecinin, romancının rahatlığı yoktur onda. Okuyucu seyirci kadar zalim değildir. Halbuki bir oyunun kaderi iki saat gibi kısa bir süre içinde belli olur. Seyirci denilen tiyatronun üçüncü adamı, oyun kuralına göre, içten içe sahnedeki konuşmaya katılır. Onun yadırgadığı bir söz, oyuncunun ağzında mutlaka bir çakıl gibidir”³⁶⁷.

Benzer duyarlılığı **Namık Kemal** de sergiler O, oyuncuların dillerini düzeltmelerini ve yazarların da herkesin anlayamayacağı tuhaf ve karışık sözcükler kullanmamalarını öğütler. “*Önceleri anlaşılmayan ve karışık kelimeler kullanmak yalnız yazıya özgü görülerek konuşmalarda alay konusu sayılırdı*” diyen **Namık Kemal**, “*şimdi, yazı bu kadar sadeleşip dururken konuşmalarda sıra sıra bağlaçlar, zincirleme tamlamalar kullanılmaya başlarsak gerçekten tuhaf olur*” uyarısında da bulunmaktadır³⁶⁸. **Cevdet Kudret** de, Cumhuriyet’in ilk yıllarında dilde özleşme

³⁶⁶ Fazıl Hayati Çorbacıoğlu, **Radio Tiyatrosu ve Piyas**, s.38.

³⁶⁷ Ahmet Kutsi Tecer, “Oyun Dili”, **Türk Dili Dergisi**, Tiyatro Özel Sayısı, Cilt: XV, Sayı:178, Yıl:1966, s.728.

³⁶⁸ Namık Kemal, “Tiyatrodan Bahseden Arkadaşlara”, **Hadika Gazetesi**, No: 33, Aralık 1872. (Aktaran: **Türk Dili Dergisi**, Tiyatro Özel Sayısı, Cilt: XV, Sayı:178, Yıl:1966, s.698)

akımının başlamasıyla dramatik dilin Öztürkçe sorunuyla karşı karşıya kaldığını söylemektedir. Öztürkçenin, şiir, hikaye, roman, hatta makalede rahatça kullanılmaya başlandığı halde, tiyatrodaki bir türlü sağlıklı olarak kullanılmadığına değinen **Kudret**, bunun nedeninin oyunların konuşma diline dayandırıldığını, Öztürkçenin ise konuşma diline henüz yerleşmemesi olduğunu vurgulamaktadır³⁶⁹. Yazarın tiyatroya seyirci odaklı bu bakış açısı, dönemindeki dramatik dil kullanımlarını değerlendirmesine de yansımaktadır. O şöyle der:

“Bizde tiyatro hayatı daha başlarken bu gerçek anlaşılmış, ilk oyun yazarımız Şinasi, eserinin sonuna eklediği notta, oyununun “bil-iltizam (gerekli görülerek, istenerek) lisan-ı avam üzre (halk dili ile) kaleme alınmış” olduğunu belirtmiştir. Namık Kemal de, tiyatro üzerine yazdığı bir makalede, “tiyatro yazarlarının lügat paralamaktan vazgeçmeleri”ni, “konuşmalarda zincirleme tamlamaların kullanılmasının gerçekten garip olacağını” bildirmiştir”³⁷⁰.

Oyunlarında doğallık ve halkın bildiğine yatkınlığın barındırıldığı sözü edilen dönemin yazarları arasında komedyacı yazarlarından **Ali Bey**, **Teodor Kasap**, **Recaizade Ekrem**, dram yazarlarından ise **Şemseddin Sami**, **Manastırlı Rifat** gibi örnekler verilebilir. Bu arada, **Abdülhak Hamit** gibi ‘düşüncelerinin mertebesini tiyatro aktörlerinin iç sıkıcı konuşmaları derecesine düşürmek’ istemeyen yazarların da karşıt görüşü savunanlar arasında olduğunu söyleyebiliriz³⁷¹.

Anlaşılabilirlik-Yalnlık: *“Özentili dilden kaçın. Yalın ve güçlü olmalı dil”³⁷²* diyen **Çehov**, dramatik dilin incelikle işlenmiş ama doğallığa da sıkı sıkıya bağlı bir dil pratiği olduğunu söylemektedir. Sahneyi slogan meydanına çeviren ve parlatılmış sözlerle oyun kişilerine nutuk çektiren bir anlayışın yüzyıllardır tiyatroyla

³⁶⁹ Bkz., Cevdet Kudret, “Oyun Dili”, **Türk Dili Dergisi**, Cilt: X, Sayı: 109-120, Yıl: 1960-1961, s.123.

³⁷⁰ agm., s.122 (ayrıca bkz., Cevdet Kudret, **Dilleri Var Bizim Dile Benzemez**, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1986)

³⁷¹ Bkz., agm., s.122.

³⁷² Anton Chekhov, “Letters on the Short Story”, **The Drama and other Literary Topics**, Selected and Edited by Louis S. Friedland, Minton, Balch Co., New York, 1924, ss.170-180 (Aktaran: “Oyun Yazarlarına Öğüt”, Çev.: Cevat Çapan, **Türk Dili Dergisi**, Tiyatro Özel Sayısı, Cilt: XV, Sayı: 178, Yıl: 1966, s.759)

ilişğini kesmiş olduğu gerçeği, algıda doğal, yalın ve anlaşılır olma ilkesini geçerli kılmıştır. Bunlar, yaşam gerçeğine uygunlukla birlikte yaşamdaki sıcak akışkanlığın sağlanmasında da etkin dinamiklerdir. Dramatik tasarımda akışkanlık her repliğin kolayca kavranabilir bir içerik parçasını üstlenmesi ve onun sunumunu yapmasıdır. Genel algıda olumlanan dramatik dilde, içerik yönünden kavramayı güçleştiren ağır ifadelerin üstlenilmediği açıktır. Alımlayıcı oyun akışı içinde her sözü, her göstergeyi, her jesti dikkatle takip edip, bu işaretleri birleştirerek aktarılmak istenen kavramı anlamak durumundadır. Dramatik dil de, alımlayıcının bu kesiksiz akışlı kavrama sürecini sürdürmek ve korumakla yükümlüdür. Anlaşılamayan, kavranamayan ifade biçimleri sahne-seyirci / metin-okur iletişimini koparan en tehlikeli sapmalardır. Zaman zaman değindiğimiz gibi oyun seyirci için kaleme alınmış bir yapıttır ve *“tiyatro seyircisinin, roman okuru gibi kaçırdığı sayfaya geri dönme şansı yoktur. Sözcükler ona bir defada ve dolambaçsız olarak ulaştırılmalıdır”*³⁷³.

Anlaşılabilirlik ve yalınlık ilkesi gereği gereksiz süslemelerin, anlaşılması güç ifadelerin, önemsiz ve bayağı olanın ayıklandığı dramatik dilde, söz ile oyun kişisi arasındaki uyumluluk belirleyici etkindir. Söz karakterden doğmalı ve *“gerektiğinde, karakteri ‘parlak söz’e değil, parlak sözü karaktere”*³⁷⁴ feda etmek kaçınılmaz olmalıdır. Bu koşul dramatik dildeki uyum ve ahenkle birlikte, oyunun diğer unsurlarının bütüncüllüğü için de geçerlidir.

Anlaşılabilirlik ve yalınlığa uygun olamayan diğer bir olumsuzluk ise oyun kişilerinin rastgele ve savruk sözcük kullanımlarıdır. Bu da derli topluluğu zedeleyebilecek sakıncaların başında gelmektedir. Derli topluluktan amaç dağınık olmamaktır. Dağınık dil dikkati dağıtır. Her şey yerli yerinde ve işlevsel olmalıdır. Anlık gülmece fırsatı vermekten öte anlam taşımayan esprilerden ve gereğinden fazla kullanılan argo, küfür, atasözü ve deyimlerden kaçınılmalıdır. Çünkü bütün bunlar yığın yaratmaktadır ve dramatik dilde parçalanmışlıkla birlikte yığınlaşma da sakınılacak noktalardan biridir.

³⁷³ Hülya Nutku, **Oyun Yazarlığı**, s.106.

³⁷⁴ Lajos Egri, **Piyas Yazma Sanatı**, s.248.

Azda özlük ve yoğunluk: Yine **Çehov**'dan alıntılacak olursak, “*az ve öz söz yetenekli olmanın yarısıdır*”³⁷⁵. Bu, genelde tüm sanatlara, özelde ise dramatik dilin yapısına bir vurgudur. Gerçekten de “*dram yazarı zamana karşı savaşıyor. O ‘her şeyi içeri alamaz’*”³⁷⁶. Seçici olma, özellikle bir şeyi en ekonomik yoldan anlatma, başta zaman etkeni olmak üzere, sahne-seyirci / metin-okur ilişkisini diri tutma, ayrıca etkili ve sanatlı anlatımı kullanma gereksiniminin bir sonucudur. Az ve öze aktarılacak bir şey, uzun uzadıya açıklanıyorsa, tasarımdaki dinamizm örselenip sınırlı zaman aralığı aşılmış olur. Bu da seyirci algısında kırılmalara, hatta iletişimin kesilmesine kapı aralar. Bilindiği üzere zaman etkeninin günümüzdeki önemi çok daha ön plandadır. Eskiden saatler süren beş perdelik oyunlar kaleme alınabiliyorken, bugün seyircinin zamanla ilişkisinde tahammül eşiği oldukça daralmış, oyun yapıları tek perdeye kadar indirgenmiştir. Azda özü anlatma ayrıca alımlayıcı ile yapıt arasındaki dinamizmi de doğrudan etkiler. Dram sanatı doğası gereği devinimdir, dolayısıyla gevşek ve durallığı yadsır. Bir şeyin uzunca aktarımı sahneyi ölgünleştirebileceği gibi seyircinin de odağını zedeler. Dilin ekonomik kullanılmamasının sakıncaları arasında etkinin ve estetiğin oluşturulamaması olasılığı da vardır. Azda özlük ilkesi dramatiğin dinamiklerinden olan etki ve estetiğin yansıtımına hizmet eder. Bunu yaparken de konuşma dilinin başat özelliklerinden olan sözü pratik kullanma ile yazın dilinin estetik ölçütlerinden beslenir. Bu bağlamda atasözleri, deyimler, argo, jargon vs. gibi idiomlar dramatik dilin sıklıkla kullandığı malzemeler arasındadır. Ancak burada bir ayrıla özellikle jargonun dramatik dil içinde kullanımının ölçülülüğünden bahsetmek gereklidir. **Egri**, “*mekanikçi, mekanik deyimlerle, at yarışı tahmincileri atlara ve yarışa ilişkin deyimlerle konuşunlar*”³⁷⁷ derken, salt dilin kişiye özgülüğüne dikkat çekmektedir. Oysa bazı jargonlar, özellikle meslek jargonları ortalama seyirci için anlaşılabilirler³⁷⁸. Dolayısıyla, azda özü vermek adına kullanılan jargonların seyircinin algı baremine uygun olma koşulu oldukça önemlidir. Örneğin, “*Doğrusu kıyak provası var... Sancak ve iskelesi ve ard bodoslaması da provasının çift bastonları*

³⁷⁵ Anton Chekhov, “Letters on the Short Story”, **The Drama and other Literary Topics**, ss.170-180 (Aktaran: “Oyun Yazarlarına Öğüt”, **Türk Dili Dergisi**, s.759)

³⁷⁶ Eric Bentley, **The Life of the Drama**, s.99.

³⁷⁷ Lajos Egri, **Piyas Yazma Sanatı**, s.248.

³⁷⁸ Bkz., Gerald Kelsey, **Televizyon Yazarlığı**, s.115.

gibi”³⁷⁹ ve “*Hele gemi demiri liman dibini bir ısırısın, palamar da rıhtım babasına bir sarılsın...*”³⁸⁰ biçimindeki jargon ağırlıklı söz dizimi, sadece gemicilik alanında çalışan / yer alan kişilerin anlayabileceği bir kapalılık içermektedir. Bunun, oyunda alımlayıcının algı düzeyine hitap edebilir uygunluğa kavuşturulması için açılanması ya da hiçbir şekilde kullanılmaması gerekmektedir.

Yoğunluk ise bir bakıma azda öz olma ilkesiyle aynı anlama gelirken, diğer yandan özellikle o anın durumu ve kişinin duygu aşkınlığıyla koşutlanan bir yapısallık içerir. Dışarıda patlak veren bir savaşın içeriye sıçrama olasılığı veya iki kaçağın yaklaşan polis sirenlerini fark etmeleriyle oluşan durumda kullanacakları dil yoğun olmak zorundadır. Ayrıca iki sevgilinin aşklarını dorukta yaşarlarkenki veya kıskançlıktan ötürü ateşli bir kavgaya tutuşan iki kişinin aşkın refleksleriyle biçimlenen dil kullanımları da yoğunluk gerektirmektedir. Bu bakış açısıyla yoğunluk dramatik gerilimin dilidir.

Yoğunluk ilkesinin diğer bir özelliği de dramatik dil ile şiir dilinin ortak paydası olmasıdır. Ancak burada bir ayırımı işaret etmek gerekir. Şiirde yoğunluk salt yazarın öznel tutumuna göre biçimlenirken, dramatik dilde yoğunluk, seyirci etkeni yüzünden anlaşılabilirlik kaygısının gereği doğrultusunda kullanılmaktadır. Çünkü yoğunluğun anlaşılabilirliği zedeleme olasılığı oldukça güçlüdür.

Bağlaç sorunsalı: Dramatik dilin ne tamamen yazı dili, ne tamamen yazın dili, ne de tamamen konuşma dili olduğunu söyledik. Hepsinin bireşiminde kendine özgü kodları olan, özellikle canlandırılmaya elverişli bir dil pratiği olduğu vurgusunda bulunduk. Dahası kitlesel bir algıya hizmet edecek ve yapıtta (metin-sahne) dilin devinimini merkezileştirecek bir düzenekten söz ettik. Bu unsurlar, her türlü dil pratiğinden yararlanmayı gerekli kılarken, öbür yandan da sözü edilen dil pratikleri içindeki bazı özel kodlamaların kullanılmamasını salıqlamaktadır. Bunlar arasında başlıca bağlaçlar vardır. Tümceleri veya benzer görevdeki sözcükleri birbirine iliştirerek aralarında anlam ilgisi kuran bağlaçlar, yapıları gereği ‘kitabi’ ifade kalıpları olarak dikkat çekerler. Oysa dramatik dil, ‘kitabi’ olmaktan şiddetle

³⁷⁹ Halikarnas Balıkcısı, **Yaşasın Deniz**, Yeditepe Yayınları, İstanbul, 1964, s.18. (Aktaran: Ünsal Özünlü, “Yazınsal Metinlerde Konuşma ve Düşünce Aktarımı”, **Türk Dili Dergisi**, Cilt: XLVI, sayı: 373-378, Yıl:1983, s.20.)

³⁸⁰ agy., s.25.

kaçınan bir dil pratiğidir. O, genellikle kısa tümcelerle anlam üretimini gerçekleştirip, anlam vurgusunda yine bu yöntemi kullanır. Ayrıca bağlaçlı ifade kalıpları çoğunlukla oyuncunun rolünü yapabilmesini kısıtlarken, kısa tümceler, oyuncunun hareket ve rol yapma yeti ve olanağını artırır³⁸¹. **Özakman**, dramatik tasarımda kullanılması fazla sakınca yaratmayacak bağlaçlar ile kullanılmasını kesinlikle doğru bulmadığı bağlaçların listesini şu şekilde vermektedir.

Kullanılabilir bağlaçlar: Çünkü, ama, gerçi, oysa, nitekim, yoksa, hele, üstelik, hatta, belki, ancak, zaten, yine de, tabii, elbette, yani, gerçekten, eğer, öyleyse, bunun üzerine, sonra, derken, senin anlayacağın, ayrıca, bu sırada, o yüzden, onun için vb.

Kullanılmaz bağlaçlar: Zira, fakat, kaldı ki, bununla birlikte, ne var ki, nasıl ki, başka bir deyimle, hal böyleyken, bundan dolayı, bu sebeple, o takdirde vb³⁸².

Tiyatral anlatım ya da her şey seyirci için: Sıklıkla kullandığımız alımlayıcı sözcüğü, tiyatro metni için hem seyirciyi, hem de okuru kapsamaktadır. Oysa burada tek bir hedef kitleyi ele almayı düşünüyoruz. Çünkü oyun metni doğrudan sahne için yazılan, yani seyircinin dikkate alınmasıyla oluşturulan bir yapıt durumundadır. Kuşkusuz, bundan okuyucu da payını alacaktır. Ancak öncelikli hedef seyirci olduğu için, burada, yazarın yazım amacı doğrultusunda, dramatik dil ile seyirci arasındaki etkileşimi ele alacağız.

Yazar sadece sözcükleri değil, sahne üzerindeki kullanabileceği görsel ve işitsel anlam üretebilecek her türlü anlatım olanağını tanımak ve kullanmak durumundadır. Çünkü seyircinin algısı, birikimi, kavrama ve değerlendirme sınırları bunu gerektirir. Tiyatral anlatım, sanatlı bir anlatım yöntemidir. Seçilmiş, etkileyici, estetize edilmişlik egemendir. Dolayısıyla kullandığı iletişim yöntemlerini estetik bir duygu uyandıracak biçimde konuşlandırır. Bu biçimlendirme sürecinde yazılı, sesli ve hareketli anlatımın tüm özelliklerinden faydalanır. Aktarmak istediği dramatik özün ön gördüğü hız, tartım, atmosfer ve anlamı, seyirci denilen alıcı kitleye etkili yollarla iletmeyi amaçlar. Tiyatral anlatım, farklı yerlerden gelen birbirini tanımayan, farklı kültür ve algılama becerilerine, farklı beğeni düzeyine sahip bu kişileri kısa

³⁸¹ Prof.Dr. Murat Tuncay ile söyleşi, 8 Mayıs 2007

³⁸² Turgut Özakman, **Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği**, s.238.

zamanda ortak bir algılama paydasında birleştirmeyi, onları birlikte algılayan, yargılayan ve tepki veren tek bir organizma bütünlüğüne ulaştırmayı amaçlar. Verilmek istenen estetik ilkeler, bu toplu organizmanın oyun sürecinde geliştirdiği kolektif algılama düzeyi, gusto (beğeni düzeyi) ve tepki verme özelliğine göre biçimlendirilir.

Önce oyunun yazım aşamasında yaratıcının önsezilerine göre biçimlendirilen bu iletiler prova aşamasında, yani dramatik anlatımın tiyatral anlatıma dönüştürülmesi aşamasında, deşifre ve yapılandırma çalışmaları gerçekleştirilir. Tiyatral dilin yaratıcıları olan oyuncu, tasarımcı ve yönetmenin katkılarıyla var sayılan etki tepki sistemine oturtulacak, seyirciyle bulunduğu oyun aşamasında da sahne dilinin bu var sayılan iletisi bir iletişim düzeyine yükselecektir. Uygulama süreci sonucunda oynanan oyun seyircide beklenen tepkiyi doğuruyorsa doğru bir yapı sağlanmış demektir. Beklenen tepkiler yeterince oluşmuyorsa, geriye dönülür ve dramatik tasarımın oluşturulması aşamasındaki aksaklıklar giderilmeye çalışılır. Çünkü seyircisinde, ön gördüğü estetik etkileşim ve bunun göstergesi olan tepkileri uyandıramayan bir sahne dili, yazınsal, plastik anlatım veya oyunculuk estetiği ne denli üst düzeyde bir uygulama örneği olursa olsun, başarısız kabul edilecektir. Tiyatronun seyirciye yönelişinde karşılıklı iletişim olgusunun gerekliliği üzerinde çok durulmuştur. Sahne ve seyircinin arasında oyunun başlamasıyla birlikte kurulması ve korunması gereken bu iletişim bağı tiyatral anlatımın amacına ulaşabilmesi için son derece önemlidir. Tiyatral anlatım sinema, roman, fotoğraf gibi alıcı tepkilerinin zamanla gösterilebildiği bir özelliğe sahip değildir. Tiyatral anlatım sahneden seyirciye yöneltilen tek yönlü bir iletile de değil, seyirciden sahneye yöneltilen tepkileri de kapsayan bir kavramı çağırır. Sözü ettiğimiz etki-tepki olayına **Marvin Rosenberg** de şu değiniyle katkı sağlar:

“Seyirci çoğunlukla çaba göstermez, ancak eğer oyuncu karakterin içinde bulunduğu zor durumu yeterince etkili aktarabilirse, empati ve deneyimlenmiş duygular öylesine derinlemesine hissedilir ki seyircinin ruhu ve bedeni yakinen o acıların etkisini paylaşır”³⁸³.

³⁸³ Marvin Rosenberg, “The Languages of Drama”, **Educational Theatre Journal**, American Educational Theatre Association, March 1963, vol. XV, No:1, s.2.

Gerçekten de yazarın, metnin didaskalik ile sözlü örgünün yer aldığı bölümlerin yapılandırılmasında, ‘dramatik dil’ başlığı altında şimdiye kadar irdelediğimiz her türlü özellik, seyirci için; onun kültürel düzeyi ve algısı, beğeni ve tepki verme eşiğine göre biçimlendirmesi zorunluluktur. Ne ki, yazar metni, dolayısıyla dramatik dili, ‘sahne –seyirci’ amacı gütmeyen yapılandırmış olsun... Türk Tiyatrosu’nun önemli yazarlarından olan **Haldun Taner**’in, ***Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*** adlı oyununu 20 yıl içinde, dört ayrı seyirci kuşağı için üç kez yeniden yazdığı anekdotu, seyirci odaklı tiyatral anlatımın önemine yerinde bir örnektir, sanırız.

Genel değerlendirme: Yazarların amacı kuşkusuz, “*bir iletişim ağı kurmak ve kişilerini bu mükemmel kurgu içinde konuşturmak*”³⁸⁴ ile “*mümkün olduğu kadar çabuk seyircinin dikkatini sahneye çekmek ve perde kapanana dek ilgiyi arttırmak ve devam ettirmektir*”³⁸⁵. Bu amacın gerçekleşmesi için tiyatral anlatımın diğer unsurlarıyla birlikte, ama başat olarak dramatik dilin haz ve yarar gerekliliği doğrultusunda biçimlenmesi kaçınılmazdır. Haz estetize edilmişliğin, yarar ise anlam üretiminin / iletinin yansıtılmasıdır. Haz ve yararın doğru kodlamalarla dramatik dil içinde işlenmiş olması, belli iletişim ağı etrafında oyun kişilerinin tiyatral söylemlerini ve alımlayıcının ilgi ve dikkatinin korunarak devam ettirilmesini koşullar. Dolayısıyla haz ve yarar, dramatik tasarımın -ve elbette dramatik dilin- hem amacı, hem de biçimlendirilme yönteminde başat iki unsurdur.

Hazın ve yararlılığın varlıksal gereklilik olduğu dramatik dilde, tüm kural ve ilkeler bu perspektife göre belirlenir. Bu noktada da olmazsa olmaz unsur olarak tiyatrallık ve yazınsallık dikkat çeker. Öyle ki, dramatik dil bu iki unsur dışında başka hiçbir ilke ve kurala mutlak bağımlılık göstermez. Veya tiyatrallık ve yazınsallık dışındaki her türlü kural ve ilke çağın oyun yazım diline göre değişkenlik gösterir. Burada belirleyici olan çağın algısıdır. Algı, dil gibi canlı ve her daim evrim halinde olan bir olguyla koşut bir iç içelik halindedir. Algı değiştikçe dil, dil evrildikçe algı değişmektedir. Dolayısıyla dramatik dilin her türlü biçimsel özelliği bu değişim yasası gereği ‘baki’ değil, aksine evrilen bir yapısallık barındırır. Dün

³⁸⁴ Pierre Larthomas, **Le Langage Dramatique**, P.U.F., Paris, 1972, s.228. (Akratan: Ayten Er, **Oyun Çözümlemesinde İlk Adım**, Ürün Yayınları, Ankara, 1998, s.50)

³⁸⁵ George Pierce Baker, **Dramatic Technique**, A Da Capo Paperback, New York, 1976 (Akratan: Özdemir Nutku, **Tiyatro ve Yazar**, s.50)

retoriğin, vaizliğin veya daha başka özelliklerin egemen olduğu dramatik dil anlayışı, bugün konuşma doğallığını gerektiren bir yapıya dönüşmüştür. Yarın ise dramatik dilin konuşma doğallığından nereye sıçrayacağı meçhuldür.

Dramatik dilin tiyatrallık ve yazınsal değer taşıma ölçütleri dışında, başka hiçbir özelliğe tabii olmayan yapısının algıya paralel değişebilirliğinden konu başlangıcında da söz etmiştik. Pekiştirmek amaçlı bu değiniyle birlikte, dilin her türlü yapı taşının üstünde, her şeyin belirleyicisi ve her yazarın biricik gücü olduğunu da yinelemek gerekir. Her yapıt diliyle varolur. Kişiyi tarih sahnesinde yazar olarak var eden de dildir. Yapıt dilin kullanım yetkinliğine göre değer kazanırken, yazar da dilinin gücü oranında kimliğini oluşturur. Bakılacak olursa, yazın tarihinde de, dram sanatı tarihinde de yapıtın ve yazarın kalıcı kimliğe / değere sahip olmasının başat etkeni hep dil olmuştur. Dahası, yapıtın diğer tüm özellikleri dilin kullanım niteliğinden sonra gelmektedir. Dil yetkinse, yapıtı meydana getiren diğer unsurlar bundan beslenmekte, dil kusurluysa yapıt güçlü bir değere sahip olmamaktadır. **Sofokles, Shakespeare, Moliere, Ibsen, Shaw, Miller, Beckett, Ionesco, Turgut Özakman, Haldun Taner** ve daha binlerce yazar, dilin hem varlıksal, hem de üretken özelliğini kullanarak adlarını ve yapıtlarını yaşatabilmişlerdir.

Yazında ve dramda dilin bu denli etkin bir gücü olması, kuşkusuz onun insan-yaşam ilişkisindeki yeri ve işleviyle doğrudan orantılıdır. Daha önce de ifade ettiğimiz gibi, **Heidegger**'in '*dil varlığın evidir*' sözü veya **Oliver Wendell Holmes**'in, "*her dil, içinde onu konuşanların ruhunu barındıran bir mabettir*" biçimindeki metaforu, dilin yaşam içindeki merkezi ağırlığına işaret ederken, insanın da dil ile varlık kazandığına göndermede bulunmaktadır. Gerçekten de insan dili kullanım yetkinliği ölçüsünde yaşama müdahale etkinliğinde bulunabilir. Dil düşünmenin, yaratıcılığın, dolayısıyla yeni bir dünya inşasının veya mevcudun yeniye dönüşümünün başat aktörüysen, bu etkinliğin dramatik dille eşleştirilmesi "*dil varlığın evidir*" sözünü '*dil yapıtın yaratıcısıdır*' sözüne denk kılacaktır. Ancak bu denklik, yaşam gerçeği ile sanat gerçeğindeki içerik ve dilin ağırlık merkeziliği bağlamında söz konusu olsa da, biçimsel olarak bir noktada ayrışım gösterir. O da sanattaki dil kullanımının yaşam gerçeğindeki dili aynen değil, onun estetize edilmiş bir taklit modeli olarak biçimlendirmiş olmasıdır. Yani her türlü yazınsal yapıt dille ilişkisini yaşam gerçeğindeki dil kullanımından katkılanarak gerçekleştirirken,

biçimsel olarak onu bir kopya olmaktan çıkarıp yaşamın estetize edilmiş bir taklidi yapmak durumundadır. Bu zorundalık özellikle dramatik dilin inşasında başat koşuldur. Görüldüğü üzere dramatik dil, haz ve yararlılık gereği hem yaşam gerçeğinin doğallığını, hem yazın türünün işlev ve görevlerini, hem de tiyatronun anlatım amacının gerektirdiği görevleri yüklenen özel bir dil sistematiğidir. **Sevda Şener**'in deyimiyle “*çetin anların dilini*”³⁸⁶ getiren tiyatro, sorunla karşılaşan insanın tepkisini, tavrını, duygusunu anlatan yoğun bir dil sistematiği kullanarak, oyunun yapı dinamikleriyle ilişkisinde de eylemin geliştirilmesi, yani çatışma, düğüm ve kriz noktaları gibi unsurların oluşturulup vurgulanması, kişisel ve sosyal duyguların, iç çatışmaların dışa vurulması, inandırıcılığın sağlanması, ilginin diri tutulması, her konumda anlaşılabilirliğin korunması ve eleştirinin, taşlamanın, gülmeceğin ortaya çıkarılması gibi işlevleri yerine getirmektedir³⁸⁷. **Hülya Nutku** sözünü ettiğimiz sistematiğe, “*bir oyunda konuşma düzeni hem oyun kişilerini tanıtır, hem çatışmayı belirler, hem de olay dizisini geliştirir. Günlük yaşama uygunluğu kadar, üsluplaştırılmış oyunların dışında, inandırıcı ve gerçekçi olmayı başarmalıdır*”³⁸⁸ biçimindeki panoramik değiniyle katkıda bulunmaktadır. **Nutku**'nun ön planda tuttuğu diğer unsurlar arasında, dilin tavrın ortaya çıkarılmasındaki katkı ve işleviyle birlikte, “*uyumlu bir şiir gibi, ama şiirin kendisi değil, iyi düzenlenmiş, kulağı tırmalamayan sözcüklerden oluşmuş, oyuncunun rahatlıkla telaffuz edebileceği, akıcı*”³⁸⁹ ve alımlayıcının yadırgamayacağı sözcüklerin kullanımı yer almaktadır. **Özdemir Nutku** da, alımlayıcı odaklı dil kurgusunda şu noktalara dikkat çekmektedir:

*“1- Kolay konuşulabilecek yolda hazırlanmalı, dile zor gelmemelidir. (...) 2- Yalın konuşma biçimiyle her tümce oyuna bir gelişim sağlamalıdır. (...) 3- Karşılıklı konuşma alışagelinmiş günlük konuşmadan daha ekonomik ve atlamalı olmalıdır. (...) 4- Konuşma örgüsü oyun türüne uyacak yolda hazırlanmalıdır”*³⁹⁰.

³⁸⁶ Adnan Binyazar-Metin Öztekin, **Yazın ve Bilim Dilimiz**, s.155.

³⁸⁷ Prof.Dr. Murat Tuncay ile söyleşi, 6 Mart 2007

³⁸⁸ Hülya Nutku, **Oyun Yazarlığı**, s.112.

³⁸⁹ agy., s.111.

³⁹⁰ Özdemir Nutku, **Dram Sanatı**, ss.183-184.

Kuşkusuz ek olarak, dramatik dilin yalın, ekonomik, derli-toplu, yoğun, açık ve anlaşılır olması gerekliliği ile oyunun yapısına göre biçimlenen hız ve ritim unsurlarının varlığına da işaret etmek gerekir. Temelde diyalog olmakla birlikte, monolog, tirad, apar, özdeyiş, öyküleme gibi tiyatro söylem biçimlerini oluşturan, aynı zamanda didaskalik bölümlerin tasarımını yapan dramatik dil, aslında sistemleştirilmiş bir düzeneğe 20. yüzyılda oturtulmuştur. Daha doğrusu tiyatronun özel bir dili olduğu ve bu özel dilin kendine özgü belli özellikleri içerdiği gerçeği 20. yüzyılda kabul edilip, sistemleştirilmiştir³⁹¹. Ancak yer yer değindiğimiz gibi dramatik dilin sistemleştirilen söz konusu özellikleri asla ‘baki’ değildir. Yinelerseniz, sadece iki unsur ‘olmazsa olmaz’ niteliğe sahiptir. Bunlar, dilin tiyatral olması, yani sahne için biçimlendirilmiş olması ve yazınsal değer taşımasıdır. Dil bu iki sac ayağı üzerine inşa edilirken, diğer özellikler çağın algısı paralelinde değişkenlik gösterir. Hatta bu değişkenlik, dramatiğin düzyazı ve koşuk gibi iki temel dil yapısı arasında da tercih yapılmasını koşullayabilir. Dün koşukla biçimlendirilen dramatik dil, bugün düzyazı geleneğine geçiş yapmıştır. Dramatik dilin temel yapısındaki bu genel biçimleme etkinliği yarın ne olur, bilinmez. Algı gerçeği, gerçekse dilin yapısını belirlemektedir. Kuşku yok, çağ ile algı arasındaki karşılıklı etkileşim sonucu ortaya çıkan ‘anın gerçekliği’ her şeyi başkalaştırdığı gibi, dramatik dili de yeni bir biçimlemeye zorlayacaktır. Bu tarihsel zorunluluk ilkesinin bir gereğidir.

2.2.1. Dil oyunları

Dram sanatı tarihinde çok sayıda oyun ‘dil oyunları’³⁹² dediğimiz ‘pürüzlü anlatım’ yöntemiyle dilsel etkinliğini boyutlandırıp çeşitlendirebilmişlerdir. Yaşam gerçeğinde çoğunlukla herhangi bir anlam ve işleve sahip olmayan, ancak dramatik tasarımda çeşitli işlevleri olan dil oyunları, daha çok oyun kişinin psikolojik gerçekliğinin yansıtımı ve komiğin yaratımında kullanılmıştır. Ayrıca, özellikle modern ve modern sonrası oyunlarda ise bilinç akışındaki parçalanmışlığın göstergesi olarak da sıklıkla yer verilmiştir. Kısaca ele alalım.

³⁹¹ Prof.Dr. Murat Tuncay ile söyleşi, 6 Mart 2007

³⁹² Pierre Larthomas bu kavramı ‘dil kazaları’ olarak adlandırmaktadır. Konu, **Ayten Er**’in aktarımıyla, **Larthomas**’ın görüş ve saptamaları ışığında ele alınacaktır.

Konuşan kişinin yaptığı dil oyunları: Bu tür dil oyunları kendi içinde, fiziksel konuşma gücünü, sözü anlaşılmasız bir biçimde ifade etme, sözcükleri unutma, söyleyeceği sözcüğü arama, dil sürçmesi, kekeme, esneme ve aksırma gibi değişik bölümlere ayrılır.

a- Fiziksel konuşma gücünü: Oyunlardaki kişiler veya kişilerden herhangi biri fiziksel olarak karşısındaki kişi ile iletişim kurmakta güçlük çeker. Bu durum genellikle heyecan, korku ve sevinçten kaynaklanır. **Beaumarchais** oyunlarında bu tür dil oyunları sık sık kullanılır.

SAINT-ALBAN: (*Şehirli giysileriyle, az ikna edici bir edayla içeri girer, Pauline'nin arkasında biraz uzakta durur.*)
Emirlerinize amadeyim, Bayan.

PAULINE: (*Ayağa kalkar, onu selamlar.*) Emirlerime mi? (*Nefes alışını hızlandır, konuşmasını engeller. Ona yer gösterir, oturması için eliyle işaret eder.*)

SAINT-ALBAN: (*Yaklaşır, ona bakar, uzun bir sessizlikten sonra*) Bakışım sizde rahatsızlığa neden olmuş gibi görünüyor...³⁹³

b- Sözü anlaşılmasız bir biçimde ifade etme: Oyunlardaki kişiler birbirleriyle konuşurken, karşısındaki kişinin bilmesini istemediği veya bilmesinde sakınca gördüğü konular ile ilgili düşüncelerini anlaşılmasız bir biçimde ifade edebilirler. Bu tür dil oyunlarının meydana gelmesi daha çok konuşan kişinin niyeti ile ilgilidir. Karagöz'ün Ağalığı adlı oyunda Karagöz ortağı Hacivat'a para vermek istememektedir.

HACİVAT: Hani, yarı yarıya ortaklık, öyle söz vermiştin ya!

KARAGÖZ: Ham bum...

HACİVAT: Bize de mi?

KARAGÖZ: Ham hum...

HACİVAT: Peki amma, bu paraları sana ben buldum.

KARAGÖZ: Şaralop...

HACİVAT: Doğrusu bu senin yaptığın rezalet!

³⁹³ Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, **Theatre Complet**, Pleiade, Paris, 1957, s.137.

KARAGÖZ: Ham hum...

HACİVAT: Sana bu hali hiç yakıştıramam Karagöz!

KARAGÖZ: Ham hum...

HACİVAT: Bu dinarları senin burnundan getiririm.

(...)

KARAGÖZ: Ham huum şaralop, (*Tokat atar, Hacivat gider.*)

Kerata karşıma gelmiş, bir de çene çalıyor. Of be, herifi atlatıncaya kadar akla-karayı seçtim. Neme lazım, şöyle gideyim bir kenarda benim enginarcıklarımı istifleyip afiyetle yiyeceğim. Hacı Cavcav da ziftin pekini yesin!³⁹⁴

Moliere'in ve **Jean Racine'nin** oyunlarında bu dil oyunları kişilerin tanımlanmasında en önemli unsurlar arasındadır.

SCANARELLE: (...) Kalıb-ı insanın nice bin alat ve takımlarını görüp de bu terkibata hayret kılınmaz olur mu? Damarlar, şiryanlar, asap, adalet, kemikler, gözler, ya o yürek, ciğer, o yeğen, dalak, böbrek... daha neler, daha neler de! Ey efendim, siz neye duruyorsunuz, sözümü kesmiyorsunuz? Ben kavgasız mübahase edemem, kalakalırım; mahsus susup inadına tariz etmiyorsunuz³⁹⁵.

c- Sözcükleri unutma veya söyleyeceği sözcüğü arama: Karşılıklı olarak konuşan iki kişiden biri söyleyeceği şeyi unutabilir. Bu durum, heyecandan, korkudan, yaşlılıktan veya başka şeyler düşünmekten kaynaklanabilir. Alımlayan bu tür dil oyunlarına çağdaş oyunlarda sıkça rastlamaktadır. Örneğin **Samuel Beckett'in** *Godot'yu Beklerken* adlı oyununda Vladimir ne söyleyeceğini unutur. Estragon ise sık sık söyleyeceği sözcükleri arar.

VLADİMİR: Ne diyordum... Ayağın nasıl oldu?

ESTRAGON: Şişiyor.

VLADİMİR: Tamam, buldum, şu hırsız öyküsünü anımsıyormusun?

³⁹⁴ Hazırlayan: Ünver Oral, **Karagöz Oyunları**, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2002, s.255

³⁹⁵ Moliere, **Don Juan**, Hazırlayan: Yaşar Nabi, Varlık Yayınevi, İstanbul, 1953, s.48

ESTRAGON: Hayır.

VLADIMIR: (*Vakit geçirir bir süre*) İki hırsız varmış. Kurtarıcı ile aynı zamanda çarmıha gerilmiştir. Bunlardan...

ESTRAGON: Kiminle?

VLADIMIR: Kurtarıcı ile. İki hırsız. Bunlardan biri kurtulmuş, öteki ise... (*"Kurtulmuş" kavramının karşıt anlamlısını arar.*) ... Cehennemlik olmuş deniyor.³⁹⁶

ç- Dil sürçmesi, kekeme, aksırma, esneme: Bu tür dil oyunları genellikle komiği yaratmakla birlikte, kişilerin ruhsal durumlarını da yansıtır. **Beaumarchais** ve **Jean Anouilh** sık sık bu dil oyunlarına başvururlar.

MADAME DE MONTALEMREUSE: (*Philemon'un koluna girerek*) Çocuklar yemeğe buyurun. Saat on ikiyi beş geçiyor. Bu saate kadar bekleyen yemek, herhalde pek acayip bir şey olacak.

METRDOTEL: Katiyen efendim, katiyen (*inşad eder / şiir okur:*) "bizde hayat bulunmaz, her şeyimiz soğuktur / Mucizeler yaratır Chauvin aşevindir bu." (*durur, afallar*) Ah, afedersiniz, demek istiyorum ki...³⁹⁷

Dinleyen kişinin yaptığı dil oyunları: Konuşulanları duymamak, dinlememek veya dinliyormuş gibi yapmak, anlamamak, yanlış anlamak veya geç anlamak oyunlarda karşımıza sık sık çıkan dil oyunlarıdır.

a- Konuşulanı duymamak, dinlememek veya dinliyormuş gibi yapmak: Oyunlarda dinleyen kişinin içinde bulunduğu durum ve durumların bir yansıması olan bu dil oyunları, dramatik tasarımda etken bir işlev üstlenirler. Komedilerde daha sık bir biçimde kullanılan bu oyunlar, kişilerin oyun içindeki konumlarını da belirler.

ORONTE: (...) Lütfen bu sözler size hitap ediyor. (*Alceste, orada, düşler aleminde gibidir ve Oronte'un söylediklerini duymamış gibi görünür.*)

ALCESTE: Bana mı bayım?

ORONTE: Evet size, sizi kırdığımı düşünmüyor musunuz?³⁹⁸

³⁹⁶ Samuel Beckett, **Godot'yu Beklerken**, Çev.: Hasan Anamur, Can Yayınları, İstanbul, 1990, s.15.

³⁹⁷ Jean Anouilh, **Senlis'de Randevu**, Çev.: Sabri Esat Siyavuşgil, Milli Eğitim Yayınları, İstanbul, 1953, s.122.

b-Konuşulanı anlamamak, yanlış anlamak veya geç anlamak: Bu kazalarda, kişilerin tanımlanmasında, özellikle komedilerde, okura yardımcı olurlar. Geleneksel Türk Tiyatrosunun sıklıkla kullandığı bu tür dil oyunlarına **Moliere**'in ***Kibarlık Budalası*** adlı oyununda da rastlanır.

Karagöz'ün Aşıklığı adlı oyunda Karagöz Aşık Hasan'ın dediklerini bir türlü doğru anlamaz.

A.HASAN: Şimdi seninle gazel ve koşma yapalım.

KARAGÖZ: Gazinoda araba mı koşturalım?

A.HASAN: Değil a canım! Bir semai koşturalım.

KARAGÖZ: Semaya mı çikalım? Olmaz düşeriz.

A.HASAN: Anlayamadınız aşık! İstersen Kerem'den çikalım.

KARAGÖZ: Kiremi de çıkacağız amma, akan yer var mı acaba?

A.HASAN: Meramımı anlayamadınız. Garip okuyalım.

KARAGÖZ: Garip köpek gibi mi uluyalım?³⁹⁹

Kibarlık Budalası'nda da benzer bir dil oyunu vardır.

BAYAN JOURDAIN: Nasıl yani?

BAY JOURDAIN: Evet, saygınlık kazanmam gerekiyor, az önce Mamamouchi oldum.

BAYAN JOURDAIN: Mamamouchinizle ne demek istiyorsunuz?

BAY JOURDAIN: Mamamouchi, size Mamamouchi olduğumu söylüyorum.

BAYAN JOURDAIN: Bu ne saçmalık?

BAY JOURDAIN: Mamamouchi, yani dilimizdeki şövalye.

BAYAN JOURDAIN: Balet mi? Bale yapacak yaşta mısınız?⁴⁰⁰

Diyaloglara ait dil oyunları:

a- Konuşmanın kesilmesi: Bazı oyunlarda, genellikle çağdaş oyunlarda, diyaloglar sessizlik anlarıyla kesilir. Daha çok ruhsal bağlamda değerlendirilmesi

³⁹⁸ Moliere, ***İnsandan Kaçan (Adamcıl)***, Çev.:Bedrettin Tuncel, Mitoş Boyut Yayınları, İstanbul, 2008, ss.15-16

³⁹⁹ Hazırlayan: Ünver Oral, ***Karagöz Oyunları***, s.300.

⁴⁰⁰ Moliere, ***Kibarlık Budalası***, Çev.:Tuncay Türk, Oda Yayınları, İstanbul, 2006, s.90.

gereken bu dil oyunları, ayrıca bilinç parçalanması ve iletişimin önemsizliğine işaret eden göstergeler olarak da görünmektedir. **Samuel Beckett**'in *Oyun Sonu* adlı oyununda diyaloglar sürekli olarak sessizlik anlarıyla kesilirler. Sessizlik anları üzerinde titizlikle duran yazar, artık kişilerin birbirlerine söyleyecek şeyin gereksizliğine vurgu yapmaktadır.

NEL: Ağlamaya çalışıyordum. (*Susarlar.*)

HAMM: (*Alçak sesle*) Belki de küçük bir damardır. (*Susar.*)

NAGG: Ne dedi?

NELL: Belki de küçük bir damardır.

NAGG: Ne anlamı var bunun? (*Susar.*) Anlamı yok ki. (*Susar.*)

Sana terzinin öyküsünü anlatayım⁴⁰¹.

b- Eşzamanlı konuşmalar: Hem klasik, hem de çağdaş oyunlarda karşımıza çıkan bu dil oyunlarında, oyunda yer alan iki kişi aynı anda konuşurlar. Bu konuşmaların yarattığı karmaşıklık kişilerin ruhsal durumlarıyla yakından ilgilidir. **Marguerite Duras**'ın *Ormanlar ve Nehirler* adıyla çevrilebilecek oyununda eşzamanlı konuşmalar ruhsal bağlamda kullanılırlar.

1. ve 2. KADIN: (*Aynı anda*) Hiçbir şey. Aşağı yukarı hiçbir şey. Küçük, küçük, can sıkıcı küçük tatsız şeyler. (...) Tot'yu dolaştırmak. Dolaşmak. Küçük demir bacaklarımızın üstünde, Bastille'i Champs Elysees'yi, Concorde'u dolaşmak⁴⁰².

Yine *Satıcının Ölümü*'nde de iki oğlun babaları ile konuşurken, ruhsal yönden eşzamanlı bir konuşma hamlesi söz konusudur. Pazarlamacı olan babalarının intihar edebileceğinden kuşkulanan Happy ve Biff, bir yandan babalarına karşı duyarlılık, diğer yandan da babalarının kendisini iyi hissetmesi için babalarının yaz mevsiminde yapacağı bir seyahate kendilerinin de katılmak istediklerini söylerler. Willy (Baba) içten içe sevinir ve "Bu yaz ha?" der. Oğulları babalarına olan sevgi ve duyarlılıklarının göstergesi olarak aynı anda yanıt verirler

⁴⁰¹ Samuel Beckett, *Oyun Sonu*, Çev.: Uğur Ün, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1993, s.173.

⁴⁰² Marguerite Duras, *Theatre I: les Eaux et Forêts-le Square-La Musica*, Gallimard, Paris, 1965, s.26.

HAPPY ve BIFF: (*Berber*) Tabii, soruyor musun?⁴⁰³

c- Mantıksal düzenden yoksun konuşmalar: Bu tür dil oyunlarına daha çok çağdaş oyunlarda rastlanır. Kullanılan sözcükler, tümceler ve replikler arasında mantıksal bir ilişki ve düzen yoktur. Alımlayan çoğu zaman, oyundaki kişilerin ne demek istediklerini anlamakta güçlük çeker. Diyaloglar kişilerin bilinçaltından kopup gelen sözcük parçacıklarından oluşur. Bu da kişilerin içinde buldukları ruhsal durumu yansıtır. **Moliere** de *Kadınlar Mektebi* adlı oyununda bu tür dil oyunlarına yer vermiştir.

ARNOLF: Seyran sefalı!

ANYES: Pek de sefalı!

ARNOLF: Hava ne güzel!

ANYES: Ne güzel hava!

ARNOLF: Ne var, ne çoktur!

ANYES: Bizim kedinin yavrusu oldu⁴⁰⁴.

Tüm bunların yanı sıra, sözsözsel tikler, ifade, sözcük ve dilbilgisi hatalarını da dil oyunları kapsamında değerlendirebiliriz. Sonuç olarak burada dikkat edilmesi gereken bir şeyin altını çizmekte yarar var. O da, her türlü dil oyununun, daha sonra doğrusu ile yer değiştirmesidir. Çünkü aslolan alımlayıcıdır ve anlamın her türlü oyunsulukla birlikte doğru ve anlaşılır olarak alımlayıcıya aktarımı esastır. Ayrıca sözünü ettiğimiz dil oyunlarının belli bir ölçü ve derecede kullanılması da önemlidir. Bunlar gereğinden fazla kullanılırsa, dil oyunu olmaktan çıkıp, dil kusuru olarak belirebilirler. Bunun için dildeki oyunsulukta aşırılığın dramatik tasarımda ciddi bir kusurun oluşmasına sebep olabileceği olasılığını görmezden gelmemek gerekir⁴⁰⁵.

⁴⁰³ Arthur Miller, *Satıcının Ölümü*, s.138.

⁴⁰⁴ Moliere, *Kadınlar Mektebi*, Ahmet Vefik Paşa Külliyyatı: V, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul, 1933, ss.41-42.

⁴⁰⁵ Bkz., Pierre Larthomas, *Le Langage Dramatique*, ss.219-232 (Aktaran: Ayten Er, *Oyun Çözümlemesinde İlk Adım*, ss.50-56)

2.3. Dramatik Söylem Biçimleri

2.3.1. Diyalog

Diyalog sözcüğü, Yunanca'daki 'dia' ve 'logos' sözcüklerinin birleşiminden oluşmaktadır. Dia 'vasıtasıyla, yoluyla' demektir. Logos ise; 'sözcük veya anlam, söz, ifade, bir şeyi göstermek, ortaya çıkarmak, hep birlikte bir araya gelmek' anlamındadır. Sözlük anlamı ise, iki kişinin karşılıklı konuşmasıdır. Daha doğrusu, bir konu etrafında iki farklı görüşe sahip iki veya daha fazla kişinin konuşmasıdır. Dolayısıyla diyalog, konuşmada tarafların iki veya fazla kişi olmasından çok farklı iki görüşün tartışılmasını ifade eder. Bu kavramın felsefi açılımında ise iki farklı kullanımı söz konusudur. İlki **Platon**'un, ikincisi **Hegel** ve Hegelcilerin kullanımınıdır. Yapılarının hemen hepsinde doğrunun tespit yöntemi olarak diyalogu kullanan **Platon**, ele aldığı bir konu ile ilgili doğru görüşü bir kişinin ağzından, yanlış görüşü de başka bir kişinin ağzından söyletir ve bu iki kişiyi doğru görüşün doğruluğunun ortaya çıkmasına kadar uzun uzadıya tartıştırır. Sonunda doğru görüşü savunan, yanlış görüşü savunanı ikna eder. Böylece ele alınan konu hakkındaki doğru görüş ortaya çıkar. **Hegel**'de ise diyalog, bir yöntem değil, bir öğretinin kendisidir. **Hegel**'e göre başlangıçta hiçbir felsefi düşünce tam doğru veya tam yanlış değildir; o halde bir konu hakkındaki tez ile o tezin karşıtı olan tez birleştirilmelidir. Bundan daha doğru olan sentez doğar. Ne var ki **Hegel**'e göre iki karşıt düşünce diyalogunun sonucu ortaya çıkan sentez son durak değildir. Sentez, yeni bir tezdır, bu yeni tezin yeni anti-tezi vardır. Bunlar da sentezlenerek yeni bir senteze ulaşılır. Bu tez-antitez-sentez işlemi sürekli yenilerek devam eder; ki buna **Hegel**, diyalektik der. Diyalektik son bulunca tam hakikat kendini gösterecektir. Aslında **Hegel**'in bu diyalektik anlayışı, Platoncu diyalog anlayışının genelleştirilmiş bir biçiminden ibarettir⁴⁰⁶.

Kuşkusuz yaşam her daim evrilen bir doğaya sahipse, bunu karşıt güçler dengesindeki diyalektik işleyişe borçludur. Zıtların hareketi de diyebileceğimiz bu işleyişte insanın insanla irtibatlanması süreci ateşleyen temel etkenlerin başındadır. Ki, insan dünyayı değiştirebilen biricik varlık iken, irtibatının da temel dayanağı

⁴⁰⁶ Bkz., http://jray72.blogcu.com/diyalog-nedir_12132231.html

dildir; sözün sözle karşılık buluşudur. Bu çıkarım **Albert Camus**'nün, “*karşılıklı konuşma olmayan yerde yaşam da yoktur*”⁴⁰⁷ sözünü çağrıştırmaktadır. Burada diyalektiğin diyalogla iç içeliğidir söz konusu olan.

İnsanın dil olmaksızın ‘mahiyet ve hakikat’ini gerçekleştirememesi, yani insanın ancak dille ve dilde yaşaması gerçeği, dil-diyalog arasındaki ilişki biçiminde de dilin diyaloga mutlak gereksinimine dönüşür. Dil diyalog olmaksızın ‘mahiyet ve hakikat’ini duyuramaz, gereğini yerine getiremez. Çünkü dil salt kodlamalar dizgesi olup, iletişimde kullanılan bir araç iken, diyalog iletişimin kendisidir. Buradan, dili insanın merkezi haline getiren şeyin diyalog olduğu sonucu çıkarılabilir. Bir başka deyişle, merkezi kaymayan, yani ‘mahiyet ve hakikat’ini gerçekleştiren insanın, bu oluşu ancak diyalogla olanaklı kıldığı da söylenebilir. “*Dilde yaşıyoruz; ‘bir diyalog olduğumuzdan beri.’ İnsanın bir diyalog olması, birbirinden işitmesi ve birbirine söylemesidir. İşiteni, söyleyeni ve konuşulan şeyi bir araya getiren, bir arada toplayan ve bir arada tutan diyalogdur*” diyen **Taylan Altuğ**, dilin bir şeyi söyleyen ve işitenin diyalogunda ortaya çıkardığını ve konuşanlar için bunun oradan dünyaya açık kılındığını söyler. Yani “*dil, diyalog olarak insanlığımızın açıldığı yerdir, orada insan kendisi ile diğeri ile ve dünya ile bir aradadır*”. Ve sonuçta dilin diyalogla yaptığı şey insana içerisinde yer alacağı bir anlam uzayı açmış olmasıdır⁴⁰⁸. Anlam diyalogun ürünüdür. Anlam üreten ve / veya anlamı açığa vuran diyalogu söylemsel bir süreç olarak da tanımlamak olasıdır. Söylemi **Benveniste**'in “*konusan bireyin üstlenip dönüştürdüğü, söz alışverişinde ya da bildirişim sürecinde dilin gerçekleşen biçimi*”⁴⁰⁹ tanımıyla açılırsak, diyalogu, konuşmalar içerisinde yer alan anlamların tez ve antitez biçimiyle çeşitli söylemlere giydirildiği, sonrasında ise ‘anlam mübadelesi (değişimi)’ olarak kendini gösteren bir sentezle sonuçlandığı bir süreç olarak da tanımlayabiliriz. Diyalogun işleyişine ilişkin yapılan bu tanımlamalar, konuşmanın da özde anlam üretimi ve değişimini sağlayan bir eylem biçimi olduğunu göstermektedir. Gerçekte de konuşmak “*muhabatının şartlarında, sisteminde, inancında ya da tutum ve davranışında değişiklik yaratmayı hedefleyebilecek türden bir eylemdir*”⁴¹⁰. Daha önce dile getirdiğimiz gibi etki ve

⁴⁰⁷ Albert Camus, **Denemeler**, Çev.:Sabahattin Eyüboğlu, Vedat Günyol, Say Yay.,İstanbul, 1982, s.46.

⁴⁰⁸ Bkz., Taylan Altuğ, **Dile Gelen Felsefe**, YKY, İstanbul, 2001, s.7.

⁴⁰⁹ Berke Vardar, **Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri**, s.36.

⁴¹⁰ Yayına Hazırlayan: Mustafa Sarıca, **Sözlü Dil Yapısı**, s.70.

tepki süreçlerini içerir. Bu da dolaylı veya doğrudan tez, antitez ve sentezin işlerliğini sağlar. Bu arada konuşmanın eylemle özdeş bu yapısallığı yaşam gerçeğindeki bazı durumlarda o kadar da dinamik ve devingen görünmeyebilir. Diyalektiğin olmadığı bu gibi konuşma modelleri daha çok ‘sohbet, yarenlik, hasbihal’ gibi kavramlarla karşılık bulurken, bunların aksine dram sanatı, doğası gereği birbirini etkileyen söylemlerin dillendirilmesini gerekli kılar.

Dramatik söylem biçimi olarak diyalog sözün sahneden yaşama dokunduğu andır; insanın hikayeletirmeye değer ‘kırılma anı’nın dilsel mimesisidir. Oyunda eylemi taşıyan söz birimidir. Bu söz birimleri eylemin gelişmesi, oyun kişilerinin çizimi ve oyun yapısının kurulumu ile anlamları açığa vuran ve anlam üretimini sağlayan işlevlere sahiptirler. Kişiler “*karşılıklı olarak birbirlerini uyarırlar ve bu uyarımlar karşılıklı tepkilerle konuşma boyunca sürer*”⁴¹¹. Böylece insanın insanla irtibatı sağlanıp anlam üretimi ve anlam aktarımının gerçekleşmesi sağlanır. Diyalog örgüsünün başat görevlerinden bir diğeri de yansıtılan olay(lar)ın evrilişindeki iki boyutlu etkenliğidir. İlk boyutu sahne üzerindeki eylemi besleyip değişim ve gelişime sebep olmasıdır. İkincisi ise, sahne dışındaki eylemden seyirciyi haberdar etmesidir⁴¹². Bu iki boyutluluk hemen her oyunda varlık gösterir. Ancak burada dikkat edilmesi gereken şey, sözünü ettiğimiz ikinci boyuttaki sahne dışı eylemin diyalog örgüsünün ağırlık noktası haline getirilmemesidir. Bu, oyunun tiyatralliğini zedeleyip, aktarımı anlatıya kaydıracaktır. Diyalogun olay örgüsüyle olan bu ikili boyutluluğunu, mimesis ve diegesis kavramlarıyla da açıklayabiliriz. Diyalogun sahne üzerindeki eylemle ilişkisi, yaşamın dille yansınması bağlamında mimesisi, sahne dışındaki eylemin dille sahne üzerine taşınması da diegesisi karşılamaktadır. Bu yönüyle diyalog –*kuşkusuz diğer dramatik söylem biçimleri de-*, diegesis ve ağırlıklı olarak mimesis etrafında tasarımılanan söz birimleri toplamıdır da.

Dram sanatının dinamik estetiğinin en güçlü ayaklarından biri olan diyalogu, canlandırmanın, yani tiyatralliğin önemli yapı taşlarından biri olarak da kabul etmek gerekir. Diyalog gerçekten de yaşam doğallığının temsilini sağlayan temel dramatik kavramdır. Diyalogun olmadığı bir temsilin çoğunlukla anlatı ağırlıkta olacağı, böylece tiyatralikte merkez kaymasının yaşanacağı kuşku

⁴¹¹ Suat Taşer, **Konuşma Eğitimi**, Papirüs Yayınları, Ankara, 1995, s.67.

⁴¹² Bkz., Özdemir Nutku, **Dram Sanatı**, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 1990, s181.

götürmez bir gerçektir. Buradan, diğer dramatik söylem biçimlerinin tiyatral olmadığını söylemek istemiyoruz kuşkusuz. Ancak, tirad, monolog, apar, özdeyiş, öyküleme gibi söylem biçimlerinin hiçbiri diyalog kadar yaşam gerçeğini doğal bir yansımaya sahneye taşıyamazlar. Bu yönüyle de diyalog mimetik tasarımın temel parçası durumundadır. Bilindiği üzere dram sanatı, gerçek kimliğine, yani canlandırma işlev ve görevine, diyalogun ortaya çıkmasıyla kavuşmuştur. Bu süreci **Sevda Şener** şöyle açıklamaktadır:

“Tragedyanın, Antik Yunan uygarlığının Arkaik Çağı sayılan İ.Ö.VII. ve VI. Yüzyıllarda Tanrı Dionysos’un onuruna yapılan törenlerde söylenen dithirambos şarkılarından doğduğu varsayılmaktadır. Bu koro şarkılarını söyleyenler, Dionysos’un kutsal hayvanı olan teke kılığında giriyor, şarkılar söylüyor, kaba saba danslar yapıyorlardı. Giderek belli biçim kalıplarına göre yazılmaya ve şiirsel bir nitelik kazanmaya başlayan bu koro şarkılarına bir de konuşan kişi hipokrites (yanıt veren) eklenince tiyatronun diyalog çekirdeği oluşmuş oldu”⁴¹³.

Bu noktada **Thespis** ve **Aiskhylos** gibi tiyatro adamlarının adlarını da anmak gerekmektedir. **Thespis**, koronun karşısına ilk kez bir oyuncu çıkararak, gösterilerin törensellikten dramatik yapıya geçişini sağlamış, aynı biçimde **Aiskhylos** da, başoyuncunun yanı sıra ikinci bir oyuncu koyarak, ilkel oratoryoyu dramatik yapıya dönüştürmüş ve böylece gerçek diyalog kavramı oluşabilmiştir⁴¹⁴. Yine diyalogun sözdizimsel ve anlamsal olarak dram sanatı tarihi boyunca dramatik dilin evrim özelliklerine göre biçim aldığını da söyleyebiliriz. “Örneğin, klasikçi tiyatrodaki diyalog genelinde geliştirilmiş retorik halinde işlenirken, natüralist tiyatrodaki gündelik konuşma biçimine yakın tümce vurgulamaları, kesiklikler, duraksamalar ve suskular halinde işlenmiştir”⁴¹⁵. Diyalogun dönemsel özelliklerine ilişkin **Özdemir Nutku** da şu değinide bulunmaktadır:

“Klasik oyunlarda gördüğümüz, güzel söz söyleme amacına yönelik, yazınsal yanı olan, ağır tempolu konuşmaya karşın,

⁴¹³ Sevda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Dost Kitabevi, Ankara, 1998, s.16.

⁴¹⁴ Bkz., Aziz Çalışlar, **Tiyatro Ansiklopedisi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1995, ss.13, 629.

⁴¹⁵ agy., s.168.

*çağımızın gerçekçi oyunlarında daha güncel, daha inandırıcı ve renkli bir konuşma türüne rastlarız. Romantik akımda izlediğimiz, daha çok şiire eğilimli sözler ile doğalcı tiyatrunun bilimsel olma çabasındaki konuşma özelliğini hemen birbirinden ayırabiliriz*⁴¹⁶.

Diyaloğun dramatik tasarımıdaki temel özelliklerine ilişkin yaptığımız bu saptamalara, çok sayıda sahne sanatları uzmanı ve kuramcının bakış açılarını da eklemek olasıdır. Örneğin ünlü kuramcı **Etienne Sauriau**, diyalogun dramatik özelliklerini ikiye ayırmaktadır. Ona göre diyaloglar öncelikle agonistik / çatışmalı bir yapıya sahiptirler. Burada kişiler eylem olarak kabul edilen ve üzerlerinde etki bırakan uzun veya kısa söz birimleri / replikler aracılığıyla birbirleriyle konuşurlar. Diğeri ise diyalogların açıklayıcı olmasıdır. Burada da diyaloglar kişinin iç dünyasının açıklanmasına yardımcı olup, öte yandan kişinin sözleriyle kendi varlığını oluşturması sağlanır⁴¹⁷. **Sidney Field**'ın, daha çok sinema diyalogları için dile getirdiği noktalar ise konumuzla yakından ilgilidir. O da diyalogun işlevlerini, olayları ilerleten, olayları yorumlayan, seyirciye olayları ve çeşitli bilgileri aktaran, bunlar arasında ilişki kuran ve kişiler arasındaki çatışmaları ve kişilerin ruh durumlarını ortaya koyan bir tanım çerçevesine oturtmaktadır⁴¹⁸. Diyalogun mantıklı olmaktan çok, bir heyecanı yansıtması, bir amaca yönelik olması ve bir takım kuşku ve kopukluklar içermesi gerektiğini vurgulayan **Dwight V. Swain** ise işlevlere ilişkin diyalogun hareketin hızını kesmeden bilgi verdiğini, bir duyguyu ortaya çıkardığını, bu bağlamda sözcüklerin kendisinden çok yansıttıkları durum değişikliklerinin önemli olduğunu, konunun ilerlenmesinin sağlandığını ve konuşan kişi ile onu dinleyen hakkında bilgi verdiğini ifade etmektedir⁴¹⁹. Konuyla ilgili **Tom Stempel** de, diyalogun inanılır ve ilginç olmasının yanı sıra hareketi ilerleten, kişileri belirginleştiren ve alt metinde, yani satırlar arasında anlam barındıran bir yapısallık

⁴¹⁶ Özdemir Nutku, **Dram Sanatı**, s.182.

⁴¹⁷ Bkz., aktaran: Ayten Er, **Oyun Çözümlemesinde İlk Adım**, Ürün Yayınları, Ankara, 1998, s.58

⁴¹⁸ Bkz., Sidney Field, **Screenplay: The Foundations of Screenwriting, A Step-by-Step Guide**, Delta Book, Dell Publishing Co., New York, 1979 (aktaran: Michel Chion, **Bir Senaryo Yazmak**, Çev.: Nedret Tanyolaç, Afa Yayınları, İstanbul, 1992, s.103.)

⁴¹⁹ Bkz., Dwight V. Swain, **Film Script Writing; A Pratical Manual**, Hasting House Publishers, New York, 1976 (aktaran: agy., ss.103-104)

içerdiğini dile getirmektedir⁴²⁰. Diyalogun oyun kişisini açıklaması; onların kim olduklarını ve ileride ne olacaklarını hissettirmesi gerektiğini söyleyen **Lajos Egri** de, yine diyalogun önceye ilişkin bilgi vermesini, gelecekteki olayların da ipuçlarını barındırmasını salıklayarak, diyalogun oyun kişilerinden ve çatışmadan doğduğunu ve işlevsel olarak eylemi yürüttüğünü vurgulamaktadır⁴²¹. **Linda Seger** ise işlevlerle birlikte ilkelere de değinide bulunur. Onun diyalogu iyi ve kötü biçimde sınıflandırarak yaptığı değerlendirme oldukça açıklayıcıdır.

İyi diyalogun özellikleri:

- İyi diyalog bir müzik parçasına benzer. Bir tempoya, bir ritme, bir melodiye sahiptir.
- İyi diyalog kısa ve ekonomik olabilecek eğilimlidir. Genellikle karakter iki veya üç satırdan fazla konuşmayacaktır.
- İyi diyalog bir tenis maçına benzer. Top iki oyuncu arasında hareket eder ve sürekli cinsel, fiziksel, politik veya sosyal olabilen gücün değişimini temsil eder.
- İyi diyalog çatışma, tavır ve amaç taşır. Karakter hakkında söylenenden çok, o karakteri ortaya çıkarır.
- İyi diyalog ritminden dolayı kolay bir şekilde konuşulur.

Kötü diyalogun özellikleri:

- Kötü diyalog kuru, gösterişli ve söylenmesi zor olandır.
- Kötü bir diyalogda tüm karakterlerin sesleri birbirine benzer ve hiçbirisi gerçek bir kişi gibi konuşmazlar.
- Kötü diyalog alt metni açığa çıkarıp, dile getirir.
- Kötü diyalog karakterin gösterdiğinden çok, her duygu ve düşüncüyü dışa vurur.
- Kötü diyalog insanları karmaşık göstermek yerine basitleştirir⁴²².

⁴²⁰ Bkz., Tom Stempel, **Screenwriting**, AS Barnes and Co, The Tantivy Press, San Diego, 1982 (aktaran: agy., s.104.)

⁴²¹ Bkz., Lajos Egri, **Piyas Yazma Sanatı**, Çev.: Suat Taşer, İleri Kitabevi, İzmir, 1993, ss.247-248.

⁴²² Bkz., Linda Seger, **Creating Unforgettable Characters**, Henry Holt and Company, New York, 1990, ss.146-149.

Diyaloğun işlev ve ilkelerine ilişkin yer verdiğimiz bu türden değerleri alt başlıklar halinde ayrıntılayarak ele almak, konunun anlaşılabilirliği açısından daha da uygun olacaktır*.

Diyalog anlamı ve yeri açısından gerçekçi ve inandırıcı olmalıdır.

Diyalog kişinin ve durumun oluşturduğu bütünün organik bir parçası olarak gelişmelidir. Bütünü belirlemeli, ama bütün tarafından da belirlenmelidir. Her sanat yapısının olduğu gibi oyunların da kendine özgü bir gerçeği, mantığı, tutarlılığı ve inandırıcılığı vardır. Burada sözü edilen şey yaşam gerçeğinin aynen aktarımı değildir kuşkusuz. Sanat / sahne gerçekliği, bütün öğelerin belli bir uyum içinde, belli mantık örgüsüyle tutarlılığı temel alan bir yapıdır. Diyaloğun da bu yapıya uygun biçimlendirilmesi esastır. Oyunun türü, biçimi, tekniği, oyun kişinin konum ve durumu belirleyicidir ve diyalog tasarımı bu özelliklerin doğasına uygun olarak biçimlendirilmelidir. Örneğin konusunu ve kişilerini günlük yaşamdan alan ve eleştirel gerçekçi bir yaklaşımla tasarımılanan **Gogol**'ün *Palto*'sunda, Akakiy ve etrafındaki diğer kişilerin diyaloglarını şiirsel veya retorik olarak biçimlendirmeleri oldukça yadırgatıcı olacaktır. Akakiy, Akakiy ve içinde bulunduğu durumun yeri ve anlamına göre konuşmalıdır.

Diyalog konuşan kişiyi tanımlamalı, ona özgü olmalıdır.

Kişinin kendisini ifade ediş biçimi bize bu kişi hakkında çok şey anlatacaktır. Burada amaçlanan salt kişinin söylediklerinin anlamı değildir. Aynı derecede önemli olan kullandığı sözcüklerin duygusal değeridir. Diyalog, oyun kişilerinin özelliklerini, istek ve arzularını, ilişkilerini, inançlarını, düşüncelerini ve duygularını gösterir⁴²³. Dolayısıyla her replik onu konuşan rol kişisine özgü renkler içermelidir. Bu ses tonu gibi özgün bir niteliktir. Hatta, “*diyalog, her bir karakterin parmak izi gibidir*”⁴²⁴. **Özdemir Nutku** diyalog-kışı ilişkisini üç boyutlu bir düzenekte ele almaktadır. Ona

* Bir kez daha yinelemek gerekirse, dramatik dil içerisinde yer alan söylem biçimlerinin nasıl olması gerektiğine ilişkin verilen her türlü yanıt, çağın algısı paralelindedir. Buraya kadar ele aldığımız ve bundan sonra da irdelemeye devam edeceğimiz ilke ve işlevler konusu, özellikle benzetmecî tiyatroyun kalıpları dahilindedir. Bu kalıplar dün farklı özellikler barındırırken, günümüzde, çağın tiyatro algısının belirlediği ilke ve işlevler doğrultusunda bir çerçeveye oturtulmaktadır.

⁴²³ Bkz., Louis E. Catron, **The Elements of Playwriting**, Waveland Press, Chicago, 2002, s.129.

⁴²⁴ Agy., s.129.

göre diyaloglar 1- oyun kişilerinin ne olduklarını belirtmeli, 2- onların nasıl hareket edeceklerini hissettirmeli, 3- kişilerin yaşadıkları çevreyi ve dönemi açıklayabilmelidir⁴²⁵.

Hamlet'in derin felsefi söylemleri konuşma dili doğallığı içerisinde yansıtan diyalogları, onu tanımladığı gibi, sadece ona özgüdür. *Arzu Tramvayı*'ndaki Stanley ve Blanche da kendi kişiliklerinin gerektirdiği donanımla diyaloglarını oluştururlar. Yine, "Güneşin takvimindeki gölge, zamanın mızrağı beden. Böl günü ikiye, böl zamanı ikiye, böl yazgıyı ikiye, ikiye katlanan döngü, kendini dönen daire"⁴²⁶ gibi bir replik, asla Keşanlı Ali'nin imzasını taşıyamaz. Romeo ve Juliet'in aşk üzerine diyalogları da Keşanlı Ali ile Zilha'nın kişilikleriyle uyuşmaz. Öte yandan diyalogun kişiyi tanımlaması, hem konuşan kişinin kendisi tarafından, hem de bir başkası aracılığıyla gerçekleşebilmektedir. Örneğin **Tabori**'ni **Kavgam** adlı oyununda Hitler'inin kişilik özelliği şu diyalog örgüsüyle tanıtılmaktadır:

Hitler: (...)Benim istediğim başka.

Herzl: Ne örneğin ?

Hitler : Dünya.

Herzl: Bak sen. Hepsini mi?

Hitler: Evet.

Herzl: Yeni Zelanda da dahil mi?

Hitler: Özellikle Yeni Zelanda!

Herzl: Yeni Zelanda da bu kadar güzel olan ne?

Hitler: Bilmiyorum, ama yine de istiyorum

Herzl: Aklını başıan topla Adolf. Bu topraklara daha nelerin bağlı olduğu bir düşün. Örneğin Rusya'da milyonlarca köylü.

Hitler: Hepsi temizlenecek.

Herzl: Peki ya İngiltere'nin ecşcinselleri? Arabistan'ın cıızları? Ve kıçları gece karanlığını andıran bütün bu Zenciler?

Hitler: Onlar beyaza boyanacak (...) Çevremde küçük insanlar istiyorum; sıraya dizilmiş, gerektiğine uçurumdan yuvarlanacak küçük insanlar⁴²⁷.

⁴²⁵ Bkz., Özdemir Nutku, **Dram Sanatı**, s.182.

⁴²⁶ Murathan Mungan, **Geyikler Lanetler**, Metis Yayınları, İstanbul, 1992, s.167.

⁴²⁷ George Tabori, **Kavgam**, Çev.:Kemal Boztepe, Can yayınları, İstanbul, 1992, ss.32-33.

Benzer bir tanıtım örneği de *Antigone* oyununda yer alır:

Antigone: Bana yardım eder misin? Tehlikeye atar mısın kendini?

İsmene: Ne tehlikesi? Sana yardım edecek miyim?

Antigone: Ölüyü birlikte gömeceğiz.

İsmene: Ne! Yasağı hiçe sayıp gömecek miyiz onu?

Antigone: Kardeşim değil mi benim, senin kardeşin deil mi istesen de istemesen de? Yok vefasız dedirtmem ben kendime.

İsmene: Çılgın, Kreaon'a karşı mı geleceksin?

Antigone: Benim hakkımı benden esirgeyemez kimse.⁴²⁸

Bir başka açıdan, Othello, saf ve insanları tanımayan özelliğinin yansıması olarak, kendisinden nefret eden ve alabildiğine kötülükler planlayan Iago hakkında şunları söyler:

Othello: İzninizle yüce efendim çavuşum kalsın burada, şerefli güvenilir bir adamdır. Karım, onun refakatinde Kıbrıs'a gelebilir⁴²⁹.

Bir kişinin başkalarının diyalogu aracılığıyla tanıtılmasına örnek ise **Strindberg**'in *Baba* oyunundan verilebilir.

Rahip: Yaa, demek Laura istemiyor? Öyleyse, korkarım çingar çıkacak. Çocukken yere yatar, istediği oluncaya dek, ölü gibi kalırdı öyle. Sonra istediği şeyi elde eder etmez, sessizce geri verirdi, "Benim istediğim bu şeyin kendisi değil ki, dediğim olsun da ne olursa olsun!" diye açıklardı

Yüzbaşı: Demek o zaman da öyleydi ha!⁴³⁰

Diyalog konuşanın duygusal halini yansıtmalıdır. Bunun en önemli anahtarı elbette yazılanların nasıl söyleneceği ya da seslendirileceğidir. Ama diyalogun metin içindeki biçimlendirilişinde de konuşanın duygu hali oldukça

⁴²⁸ Sofokles, *Antigone*, Çev: Güngör Dilmen, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1997, s.66.

⁴²⁹ William Shakespeare, *Othello*, Çev: Özdemir Nutku, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2002, ss.51-52.

⁴³⁰ August Strindberg, *Baba*, Çev.:A.Turan Oflazoğlu, İz yayıncılık, İstanbul, 2004, s.13

doğru bir halde yansıtılabilir. Burada sözcüklerin duygu değeri onu söyleyen kişi ve alımlayıcıdaki karşılığı için önemlidir. Othello'nun Iago tarafından kandırılarak, karısının mendilinin Cassio'da olduğunu duyduğu yerdeki şu tepkisi duygusal halin diyalog içerisinde ne denli güçlü verilebileceğine ideal bir örnektir:

*Othello: Ah, o alçağın kırk bin canı olsa keşke! Tek bir can çok az öcümü almak için*⁴³¹.

Yine *Yerma* oyunundaki şu ifade de diyalogla duygunun nasıl taşındığına iyi bir örnektir:

*YERMA: Yırtık bir kadın değilim ben. Ama çocukların erkekle kadından olduğunu biliyorum. Ah, ne olur tek başıma bir çocuk sahibi olabilseydim!*⁴³²

Duygu halinin yansıtılışına benzer örnekler hemen her oyundan verilebileceği gibi, özellikle *Kral Lear*, *Macbeth*, *III.Richard*, *Arzu Tramvayı*, *Nora*, *Bernarda Alba'nın Evi*, *Martı*, *Satıcının Ölümü*, *Kafes* gibi büyük yapıtlarda daha yoğun olarak yansıtıldığı söylenebilir.

Bununla birlikte, diyalogda duygusal içerik anlamdan daha etkilidir. Repliğin hız ve tartımından konuşan kişinin kullandığı renk ve vurgu ortaya çıkar. Tonlama, hız, tartım, renk tiyatral anlatımın etkin öğelerindedir. Ayrıca jestler, ünlemler, hareket düzeni duygusal içeriğin yansılmasında daha çok etki sağlar. Kuşkusuz kavramada biçim özden önce gelmektedir. Yani bir şeyin içeriğinin algılanması onun veriliş biçimiyle doğru orantılıdır. Bu, diyalogu kullanan oyun kişisiyle alımlayıcı arasındaki duygusal bağıntının istenilen düzeyde gerçekleşmesini koşullayan bir gerekliliktir.

Diyalog eylemdir ve hareketi iletmelidir. Dramatik tasarımdaki diyalog, doğası gereği eylem içerir. Pasif, dural ve cansız değil, canlı, dinamik ve devingendir. Düğümler, çatışmalar ve çözümler çoğunlukla diyalog kanalıyla oluşturulur. Dramatik eylemin, olay dizisinin ilerlemesi için itici bir güç olarak kullanılan diyalog olaylar üzerinde etkili olan kişiyi eyleme geçmeye, tavır almaya

⁴³¹ William Shakespeare, *Othello*, s.123.

⁴³² Federico Garcia Lorca, *Yerma*, Çev.:A.Turan Oflazoğlu, Oyun Teksti, ss.126.

yönelten bir içerik ve biçimle donatılmalıdır. İç ve dış eylemin gelişimi oyun kişinin ilişkileriyle ilerler. Gerek iç, gerekse dış eylem gelişimi bu ilişkilerle harekete geçer ve çatışmayı ortaya çıkarır. Diyalog ilişkileri harekete geçiren bir dinamiği içermelidir. Yani kışkırtıcı ya da yatıştırıcı motivasyonlar içermelidir. Bilgi vermeyen, iletişimde hareketi besleyen motivasyonlar içermeyen diyaloglar büyük ölçüde kaybı getirir. **Baba** adlı oyunda Laura'nın kocasına karşı izleyeceği yolun, stratejinin, yani gelişecek olayların fitili şu diyalogla yakılır:

Doktor: (...)Hastanın zihninde yer edecek şeylerden sakının. Kararsız ruhlarda, düşünceler bazen kök salıp sürekli kaygı, hata saplantı haline gelebilir. Anlıyor musunuz?

Laura. Yani içine herhangi bir kuşku girmesin diyorsunuz.

Doktor: Kesinlikle...⁴³³

Antigone'de de patlak verecek eyleme ilişkin şu bilgi verilir:

İsmene: öz oğlunun nişanlısını öldürecek misin?

Kreon: Oğlum başka tarlaya eksin tohumunu.⁴³⁴

Oidipus oyununda ise, asal dramatik eylem şu replikle duyurulur ve hareketin ilerletilmesi sağlanır.

Kreon: Laios öldürüldü. Tanrı şimdi açıkça bizden onun intikamını almamızı, kanına girenlerin cezasını vermemizi istiyor⁴³⁵.

Diyalog bilgi vermelidir. Seyircinin bilgi edinmesi demek, aslında mevcut anlam kodlarını yenilemesi ya da yeni kodlar edinmesi demektir. Bu konuda en ekonomik yol da diyalogdur. Oyunda bilgi vermenin estetik olması gerekir. Didaktik sıkıcıdır. Dramatiğin eyleme, gösterme ve estetik olma amaçları vardır. Uygun yöntemlerden biri şudur: Bilgi diyalogun dış kabında değil, özünde yer almalıdır. Yani repliklerin kapsamı içinden doğal olarak çıkarılmalıdır. Diyalogun içerdiği bilgi kişinin ağızından çıkan sözcüklerle doğrudan bir haberci edasıyla

⁴³³ August Strindberg, **Baba**, s.21.

⁴³⁴ Sofokles, **Antigone**, s.86.

⁴³⁵ Sofokles, **Kral Oidipus**, Çev: Bedrettin Tuncel, MEB. Yayınları, Ankara, 2001, s.33.

verilmemelidir. Anlatılanların içinden çekip çıkarılacak bir öz kapsamına yüklenmelidir. Bu diyalog örgüsünün alt metnidir.

İkinci nokta; oyun kişileri gönüllü olarak hiçbir zaman nedensiz bilgi vermemelidir. Bilgi tahrik ederek, korkutarak, güç kullanarak, kandırarak, her zaman için bir direnci kırarak elde edilmelidir. Direnç yoksa dram da yoktur. Bilgi de bu direnç kırılma süreci içinde seyirci tarafından çekip çıkarılmalıdır. Dramatik hikaye çatışma demektir. Seyircilerin söylenenlerden söylemeyenleri bulup çıkarmasına olanak sağlanmalıdır. Bu seyircinin oyunla bütünleşmesinde, ondan estetik bir haz almasında da oldukça önemli bir noktadır. Varoluşçu felsefenin önemli temsilcilerinden biri olan **Albert Camus**, *Caligula* adlı oyununda insan varoluşuna ilişkin felsefi bilgi aktarımında bulunur. Ancak bu aktarım dramatik tasarım içerisinde olağan ve doğal bir yansıtmayla, söylenmeyenin söylenenin üzerinden sezdirilerek verilmesiyle sağlanır.

Caligula: (...) Ama bunu değerlendirmeyi bilmeli. Çektiğimiz acıları azaltamıyor, varlıkları ölümsüz kılamıyor, güneşin doğudan batmasını sağlayamıyor, olayların düzenini değiştiremiyorsam; ne denli sıkı davranırsam davranayım neye yarar bu şaşkırtıcı erk? Hayır Caesonia, uyumak ya da uyanık kalmak.. Önemsiz.. Bu dünyanın düzenine etki edemiyorsam.

Caesonia: Ama tanrılarla eş olmayı istemek bu! Bunda daha kötü bir çılgınlık tanımıyorum.

Caligula: Sen bile beni deli sanıyorsun. Bununla birlikte bir tanrı nedir ki eş olmayı isteyeyim onunla? Bütün gücümle istediğim, tanrılardan üstün olma.. Kralın olanaksız olduğu bir krallığı yükleniyorum⁴³⁶.

Oyundaki eyleme ve konuya ilişkin bilgi aktarımına ise *Antigone*'den şu örneği verebiliriz:

Antigone: Kreon yalnız birini gömüyor ağabeyilerimizin öbürünü gömütsüz bırakıyor aşağılamak için. Eteokles'in cenazesini doğru dürüst törenle, duayla kaldırttı, saygınlık içinde varsın diye ölüler

⁴³⁶ Albert Camus, *Caligula*, Çev.:Abdullah Rıza Ergüven, Berfin Yayınları, İstanbul, 1993, ss.21-22.

*ülkesine. Ama onunla kucak kucağa can veren Polüneikes'i kimse gömmeyecek demiş, kimse yasını tutmayacak!*⁴³⁷

Burada alımlayıcıya oyundaki anlam kodlarıyla ilgili bilgi veren Antigone, Thebai kenti ile ilgili bilgiyi de “*Ey Dirke kaynakları savaş arabalarıyla ünlü Thebai kenti*”⁴³⁸ biçiminde vermektedir.

Diyaloğun yoğunluğu durumun yoğunluğuna koşuttur. Yoğunluk önce durumu, durumdan giderek de diyalogu etkiler. Yoğunluğu az olan bir sahne daha uçar, daha hafif diyaloga izin verirken, dramatik yoğunluğu yüksek durumda diyalog daha kısa, daha vurucu ve daha özlü olmak zorundadır. Neşeli ve keyifli sahnelerde diyalog çok akıcı ve canlıdır, birçok güvenlik motifini içerebilir. Çatışmalı, gerilimli sahnelerde harekete dönük, ekonomik diyalog düzeni uygulanması gerekir. Dramatik tansiyon gevşedikçe söz artacaktır. Burada sözü edilen, dilin gerilim ve merak anlarındaki kullanımıyla ilgilidir. **Mario Fratti**'nin **Kafes** adlı oyunu, merak ve gerilim anında dilin yoğunluğa koşut olarak biçimlenmesine iyi bir örnektir. Gerilim ve merak ögesinin oldukça yüksek olduğu oyunda çatışma özellikle ikinci perdede kendini iyice hissettirir. Yoğunluğun ve devingenliğin ustaca kullanıldığı bu bölümde, basamaklı gelişen çatışmayla birlikte adım adım sürpriz gelişmeler de yer alır. Finalde ise sahne enerjisini üst noktaya taşıyan çok çarpıcı bir doruk nokta ve sonrasında yine oldukça sürpriz bir son yaşanır. Oyunun doruk noktası Christiano'nun, ağayesi Pietro'nun boynunu kafesin arkasında tutup onu boğmasıyla yaşanırken, ikinci bir doruk nokta diyebileceğimiz gelişme de hemen akabinde yaşanır. Burada dil ve diyalog örgüsü oldukça diri, devingen ve duruma koşut olarak yoğun kullanılmıştır⁴³⁹.

CHRISTIANO – Sen bir zorbasın. Bir kadını aşağılıyorsun...

PIETRO – (Christiano'ya sinirli) Bir kadın senin için ne ifade ediyor? Al onu, senin olsun. Neyini istiyorsan al. Ben istemiyorum. Hiç kompleksi yoktur bu konularda. (Onu

⁴³⁷ Sofokles, **Antigone**, s.65.

⁴³⁸ agy., s.97.

⁴³⁹ Bkz., Bünyamin Aydemir, “Mario Fratti'den Kafes ve Kurban”, **Yeni Tiyatro**, Sayı:5, Mayıs-Haziran 2008, ss.30-31.

yakalamaya çalışır) Değil mi güzelim? Belki de vardır. Belki de yeni bir heyecanı ve macerayı kaçıracağı için korkuyordur. Belki de onun kompleksi budur. (Christiano'ya bakar) O senin gibi değil, Christiano... (Chiara'ya) Başka biriyle yapmak istemez misin? Belki de sana söylememem gerek, Christiano, çünkü bu bir şeref meselesidir. Ama ne de olsa sen benim kardeşimsin, bilmen gerek. Bu kahpe, öğleden sonraları annesini görmeye gideceğini söylediğinde, ona inanıyor muydun?

(Chiara, çılginca koşar Pietro'ya doğru; onun daha fazla konuşmasına engel olmak için. Bu kez Pietro, Chiara'yı kontrol etmekte zorlanır. Kadın korku ve kızgınlıktan vahşileşmiştir, çünkü.)

CHIARA – Seni alçak piç! Seni yalancı... Seni öldüreceğim! (Umutsuzca ona vurmaya, tırmalamaya çalışır)

PIETRO – Sakin ol! Kendini kaybettin. Neden bu kadar heyecanlanıyorsun ki? Bu ne vahşilik? Bak, gördün mü Christiano, böyle bir kahpenin üstesinden gelebilir misin? Dinle de bak, sana daha neler anlatacağım onun hakkında.

(Chiara onun ağzını kapatmaya çalışır)

PIETRO – Sakin ol! Kendine gel artık!

CHIARA – Sen, alçak bir yalancıdan başka bir şey değilsin.

PIETRO – (Christiano'ya) Onu gizlice takip ettim. Haftada iki kere başka biriyle buluşuyor.

(Chiara onun Pietro'nun sırtını kafese yaslanmayı başarır)

PIETRO – Bak Christiano, bak nasıl çıldırdı kahpe. Yaptıklarını öğrenmeni istemiyor da ondan.

(Christiano kafesten uzanıp, arkadan kolunu Pietro'nun boğazına dolar. Pietro umutsuzca kendini kurtarmaya çalışır)

CHIARA – (Histerik) Yap bunu benim için, Christiano, yap! Sana yalvarıyorum, benim için yap. Benim için, benim için... Yalvarıyorum sana...

(Christiano bir an tereddüt eder)

CHIARA – (Tereddümü fark eder) Bizim için, Chiristiano, bunu bizim için yap... bizim için...

(Chiristiano, hipnotize olmuş gibi takılmıştır Chiara'nın gözlerine. Pietro'yu boğana kadar, kolunu sıkmaya devam eder. Kolunu gevşettiğinde, Pietro, Chiara'nın ayaklarının dibine yığılır)⁴⁴⁰.

Gerilimin giderek arttığı ve duruma koşut olarak yoğun bir dilin kullanıldığı bu kısımda, jestler ve enerjik bir sahne trafiği ile birlikte, tümceler oldukça kısa, vurucu ve dinamik olarak tasarlanmıştır.

İyi bir diyalog aynı zamanda hem eker, hem de biçer. Diyalog kuşbakışı bir değerlendirme içinde bir etki tepki zinciridir. Neden-sonuç ilişkisine göre biçimlenir. Bir replik, bir önceki repliğin sonucuyken, bir sonraki repliğin de nedeni durumundadır. Her diyalog birbirini doğurur. Zincirleme bir gelişim esastır. Kopukluk yoktur*. Bununla birlikte diyaloglar bir sorunun / düğümün ortaya atılmasını sağlarken, çözümün gerçekleşmesine de aracılık yaparlar. Bu oyun boyunca süregelen bir etki-tepki ilişkisidir. Bir sorun çözülürken, yenisi eklenir. Çözülen düğümün geride bıraktığı bir ilmek, gerektiğinde değerlendirilerek yeni bir düğüm olarak kullanılır.

Dramatik diyalog hiçbir zaman sohbet değildir. Karşılıklı dramatik konuşmalar hiçbir zaman gündelik konuşmalar veya televizyon sohbet programlarındaki gibi olmamalı. İyi bir dramatik diyalog konuşanlar üzerinde doğrudan etki bırakan ve etkinin alımlayıcı tarafından rahatça algılanabildiği bir yapıda olmalıdır. Burada lafin dağıtılmaması, asıl amaç üzerine toplanması, kişiler arasındaki etki tepki zincirinin sürekli kodlanması gerekir. Bu, dramatik dilin, dolayısıyla diyalog örgüsünün ölçülü, düzenli ve terbiye edilmişliğinin gereğidir. Önceki bölümlerde de ifade ettiğimiz gibi dramatik (tiyatral) konuşma, eylemsizlik

⁴⁴⁰ Mario Fratti, **Kafes**, Çev.: Özcan Özer, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2007, ss.63-64

* Bilinç parçalanmasını yansıtmayı amaçlayan veya anlamsızlığı ve iletişimin gereksizliğini vurgulayan absurd ya da postmodern gibi oyunlarda, sözü edilen yapının dışında bir diyalog düzeneği yapılandırılmıştır.

içeren, duygusuz, konudan konuya geçen, düzensiz, sıradan olan gündelik konuşmalar, tartışmalar, sohbetlerden oldukça farklıdır. Bunlar özellikleri itibarıyla sahne için etkili diyaloglar değildir. Oyun kişilerinin sohbet ve konuşmaları, dikkatli bir biçimde seçilmiş, bireysel, yoğunlaşmış, biçimli ve kurgu ile kişiler için düzenlenen dramatik yazımın temelleri dışına çıkmamalıdır. Oyun kişilerinin söz örgülerinde, gündelik yaşamda konuşan insanlara uygun çağrışımların, yani doğallığın aranmasına karşın, asla gerçek yaşamda olan sohbetlerin bire bir taklidi yansıtılmaz. Yerine çatışma ve dramatik gerilimi oluşturacak sözlü örgünün yapılandırılması koşuttur.

Diyalog alımlayıcının imgelemine canlandırır. Diyalog, kullanılan sözcük, söz dizimi, ifade kalıpları, idyom, motif ve imgelerle bir yandan anlam üretimini sağlarken, öte yandan alımlayıcının ilgisini uyandırmayı amaçlar. Bir şeyin özgün ve ilginç bir biçimde yansıtılması gerektiren bu uygulama, özellikle dilin sanatlı kullanımıyla doğru orantılıdır. Yazar sözcükleri sözlük anlamından çok şiirsel boyut da diyebileceğimiz imge ve bezemelerle kullanır. Bu, alımlayıcı da estetik bir etki uyandırmakla birlikte yapıyla bağıntının güçlenmesini de sağlar. Bu arada yazar alımlayıcıda imgelemi canlandırmak için sadece sözcükleri değil, sahne üzerindeki kullanabileceği görsel ve işitsel anlam üretebilecek her türlü anlatım olanağını da kullanır.

Diyalog yapay bir izlenim vermemelidir. Yine özel bir anlama hizmet etmiyorsa, diyalog mekanik ve yapay olmayan, yani duyguyu ve düşünceyi içeren ve bunları doğal bir akışkanlık içinde aktaran bir yapı içinde olmalıdır. Dramatik anlatımda konuşmalar derli topludur ve işlevseldir. Ne günlük konuşmanın dağınık tekrarlarını, fazlalıklarını, ne de yazın dilinin abartılı süslü ifadelerini içerir. Ekonomik bir derli topluluk gözetilmeli, gereksiz sözcük kalabalığına boğulmamalıdır. Bu, yoğun olmayı, az ile özü verme becerisini ve özlü ifade kullanma hünerini gerektirir. Bu konuda **Michel Chion**'un, "*diyalog devingen (dinamik) olmalıdır, dural (statik) değil; yani soru ve yanıtlar birbirini mekanik bir biçimde izlememelidir*"⁴⁴¹ biçimindeki görüşü oldukça açıklayıcıdır.

⁴⁴¹ Michel Chion, **Bir Senaryo Yazmak**, Çev.: Nedret Tanyolaç, Afa Yayınları, İstanbul, 1992, s.104.

Diyalog gramere değil, konuşma dilinin mantığına bağlıdır. Diyalog gramer bakımından doğru olmayabilir. Belli konuşma bozukluklarını da içerebilir. Konuşma diline özgü kestirme anlatımlar, ünlemler, kısa geçişler, deyimler ve argo ifadelerle biçimlendirilirken, dilbilgisi kurallarına uymak gerekliliği yoktur. Diyalogun konuşma dilinin taklidine dayalı mantık çizgisinin toparlayıcı rolü her zaman gözetilmelidir.

Replikler her zaman tek şey anlatacak biçimde yazılmalıdır. Bir replik ya bir açıklama yapar, ya bir soru sorar, ya bir emir verir veya duygusal havayı dile getirir ya da harekete geçirir. Yani her replik bir şey söyler. Elbette tekrarlar, benzer tümceler anlamı pekiştirir. Ancak dozunu bulmak kaydıyla. Repliklere çift veya daha fazla anlam yüklenmemelidir. Eğer bir replik birden fazla anlam içeriyorsa, yapıt ile alımlayıcı arasında anlam kopukluğu veya iki şeyden birinin ötelenmesi tehlikesi ile karşılaşılabilir. Kuşkusuz bir repliğin sınırını belirleyen alımlayıcının alış yetisidir. Ancak repliklerin muhatabı olan hedef kitlenin algı düzeyi belli bir standartta değildir. Bazıları fazlasıyla entelektüel, bazıları algısı düşük insanlardan oluşur. Dolayısıyla ortak bir algı düzeyine yönelmek gerekir. Çoğul anlamlar veya kompleks ifadeler, hele sahneden konuşma olarak yansıtıldığında herkes tarafından algılanıp kavranamaz. Eğer, tiyatronun alımlayıcıya yönelişinde karşılıklı iletişim olgusunun gerekliliği üzerinde duruluyorsa ve sahne - seyirci arasında oyunun başlamasıyla birlikte kurulması ve korunması gereken bu iletişim bağı tiyatral anlatımın amacına ulaşabilmesi için son derece önemli ise tümcenin anlaşılabilceği kadar uzunlukta ve tek bir anlamı barındıran yapıda olması kaçınılmazdır.

Satırlar kısa olmalıdır. Gereksiz bütün sözcükler atılmalı. En vurucu en etkileyici olanlar kullanılmalı, zaman iyi değerlendirilmelidir. Bilindiği üzere “dram sanatının ‘elementi’ zamandır ve dram sanatı kısa bir türdür”⁴⁴². Dolayısıyla en basit çözüm güçlü, kısa ve vurucu olan sözcük veya söz diziminin tercih edilmesidir. Örneğin *Kavgam*’da Herzl, şu kısa ama etkili repliği kullanır: “*Bu çılgın kent,*

⁴⁴² Eric Bentley, *The Life of the Drama*, Atheneum, New York, 1979, s.79.

oldukları şey olmayan insanlarla dolu”⁴⁴³. Yine *Caligula* oyununda, kahraman çok derin ve felsefik boyutu olan bir şeyi şu yalın ifade yöntemiyle yankılar:

*Caligula: Yeter savunman. Anlaşıldı nedeni. Bu dünya önemsiz.
Bunu onaylayan özgürlüğüne kavuşur*⁴⁴⁴.

Kreon ise, “Kral gibi yaşamak, benim için kral olmaktan daha iyi”⁴⁴⁵ ifadesiyle boyutu geniş olan bir şeyi, uygun sözcük ve söz dizimiyle oldukça ekonomik yoldan yansıtabilmiştir.

Tümcenin tamamını kullanmak gerekmez. Konuşmalar karşındaki kişi tarafından kesilebilir ya da yeterince açıklama yapıldığı kanısına varan oyun kişileri sözlerini yarıda kesebilir. Bu durumda cümle sonu üç nokta ile biter. Uygulamada da öncesindeki sözcük başlar başlamaz, karşı taraf söze konuşandan yüksek tonda girmelidir. Bu bir yönüyle ‘bindirme’ tekniğidir. Kişi sözünü bitirirken sırası gelen diğer kişinin konuşmaya başlaması gerekir. Ancak bu, rol kişinin sözünü bitirmeden öteki kişinin söze girmesi anlamında değildir. Bindirme, zaman ölçüsü içindeki durakları kaldırarak replikleri birbirinin üzerine bindirme tekniğidir ve bu hızın yükselmesine de yardımcı olur.

Bağlaç kullanılmamalıdır. Daha önce dramatik dil kapsamında da ele aldığımız bağlaç kullanımı, diyalog örgüsünü kitabileştirip yazı diline kaydıracağı kaygısıyla kaçınılması gereken bir noktadır. Kısa tümceler anlamın vurgulanmasında, tekrarlanmasında her zaman daha işlevseldir. Ayrıca bağlaç kullanılmaksızın oluşturulan kısa tümceler, oyuncuya hareket ve rol yapma olanağı da sağlarlar. Örneğin şu replik: “*Argoslular, cinayetimin gerçekten benim olduğumu anladınız. Bundan dolayı güneşin önünde yükleniyorum işte bu cinayeti. Zira bu cinayet yaşama sebebidir benim. Bir başka deyimle gururumdur. Dolayısıyla, elinizden ne beni cezalandırmak gelir, ne de bana acımak. Kaldı ki, bunun için benden korkuyorsunuz. Gene ey benim adamlarım, sizleri seviyorum, sizler için öldürdüm*”. Bu, **J.Paul Sartre**’ın *Sinekler* adlı oyunundaki Oreste’nin bir repliğine

⁴⁴³ George Tabori, **Kavgam**, s.60

⁴⁴⁴ Albert Camus, **Caligula**, s.19.

⁴⁴⁵ Sofokles, **Kral Oidipus**, s.63

dört adet bağlacın yerleştirildiği, dönüştürülmüş bir örnektir. Oysa, doğru ve oyunda da kullanılan replik şöyledir:

*ORESTE –(...) Argoslular, cinayetimin gerçekten benim olduğumu anladınız; güneşin önünde yükleniyorum işte bu cinayeti, bu cinayet yaşama sebebidir benim, gururumdur, elinizden ne beni cezalandırmak gelir, ne de bana acımak, bunun için benden korkuyorsunuz. Gene ey benim adamlarım, sizleri seviyorum, sizler için öldürdüm*⁴⁴⁶.

Diyaloglarda pekiştirme sıfatlarına ya da güçlendirme sözcüklerine çok gerekmedikçe yer verilmemelidir. Güçlendirmeler için durumun, gövdesel anlatımın kullanılması daha etkili sonuçlar getirir. Bunların diyalogda kullanılması çoğu zaman fazlalıktır ve ekonomik olma ilkesiyle çelişir. Ancak bu, bazı durumlarda geçerli olan bir kural değildir. Yani keskin bir bağlayıcılığı yoktur. Ölçü, onların işlevsel olup olmadığıdır⁴⁴⁷.

2.3.2. Tirad

Tirad, oyun kişinin ara vermeksizin uzun süre konuştuğu dramatik söylem birimidir. Diyaloglarla örülü yapı içinde yer alan tiradların iki çeşidi vardır. Birincisi oyun kişinin kendisiyle hesaplaşması ve böylece alımlayıcının onun gizli düşüncelerini öğrenmesi; ikincisi ise doğrudan alımlayıcıya yönelip ona söyleşmesi. İlkinde oyun kişisi kendine oynarken, ikincisinde alımlayıcıya oynamaktadır⁴⁴⁸. Tiradlar, özellikle 17. yüzyılda sıklıkla kullanılmalarına karşın metinli tiyatronun ortaya çıkışından itibaren varlıklarını sürdürmektedirler. Uzun oldukları kadar işlevsel açıdan etkili de olan tiradlar özellikle klasik tiyatrodaki uzun ve tumturaklı bir şiir özelliği taşımaktadırlar. Daha çok açıklamaların, sorunların, kanaat ve doğrulamaların, kahramanlık içeren bölümlerin veya nükteli sözlerin ardından kullanılan bu söylem biçimi, diyalogların araya girmesiyle oyunun ritminde belli bir eğimi de ortaya çıkarırlar. Tiradların uzun oluşu, kendinden önce veya kendinden sonra gelen replik düzeneğinin kısa oluşuyla belli bir karşıtlık oluşturup, oyunun

⁴⁴⁶ Jean Paul Sartre, **Sinekler**, Çev. Tahsin Yücel, Ataç Kitabevi, İstanbul, 1963, s.99.

⁴⁴⁷ Prof.Dr. Murat Tuncay ile söyleşi, 8 Mayıs 2007

⁴⁴⁸ Bkz., Martin Esslin, **Dram Sanatının Alanı**, s.69.

ritim ve hızına renk ve çeşitlilik kazandırmaktadır. Böylesi bir karşıtlık, kişiler arasındaki ilişkilerde meydana gelen kopmaları da açığa çıkarmaktadır⁴⁴⁹.

Kavgam adlı oyunda Hitler'in şu tiradı dikkat çeker:

*HİTLER - Onlar beyaza boyanacak. Ufak tefek şeylerle meşgul etme beni! Ayrıntılarına kadar olmasa da; her şey tasarlandı. Bana yardım etmek üzere Heinrich burada. Okul arkadaşım. Sinek bacağı koparan, akademik bir deha. Kafatasları uzmanlık dalı; onların pinpong topu gibi nasıl küçültüleceğini biliyor. Geriye kalan kısmı da yok etmek üzere bir yöntem bulmaya çalışıyor. Genel olarak bakıldığında, insanlar uzun boylu ve şişman, caddeleri tikiyorlar; oysa küçültüldüklerinde yaşam sahası kazanılmış olacak. Çevremde küçük insanlar istiyorum; sıraya dizilmiş, gerektiğinde uçurumdan yuvarlanacak küçük insanlar. Dünyanın bir şeyi hep rahatsız etti beni: yuvarlak oluşu. Yuvarlak, toparlak şeyleri sevmem. Bana neyi anımsattıklarını biliyorsun.*⁴⁵⁰

Bir başka örneği de **Marivaux**'un **Gönül ve Kısmet Oyunu**'ndaki Silvia'nın tiradından verebiliriz:

SILVIA – Akli ne acayip kuruntulara saplanmış! İçler acısı. (Yüksek) Kendine gel. Bana bir şeyler söylüyorsun, cevap veriyorum; bu kadarı az değil, çok hatta fazla bile; sözüme güvenebilirsin, işin iç yüzünü bilsen vallahi benden memnun kalırdın, benim eşsiz derecede iyi, başkalarında ayıplayacağım kadar iyi olduğumu anlardın. Böyle olduğu halde pişman değilim, gölüm rahat, övülmeye değer bir şey yaptığımı biliyorum. İçim elvermediği için seninle konuşuyorum ama bu hal sürüp gitmemeli; bu iç elvermemeli gelip geçici olursa ne ala, yoksa hep temiz niyetli olduğuma kendimi inandıracak takımdan değilim; bu işin sonu ne idüğü belirsiz bir şey olur. İşte böyle Bourguignon, şuna bir son verelim, çok rica edelim verelim. Zaten bunun

⁴⁴⁹ Bkz., Ayten Er, **Oyun Çözümlemesinde İlk Adım**, Ürün Yayınları, Ankara, 1998, ss.66-67.

⁴⁵⁰ George Tabori, **Kavgam**, ss.32-33.

*manası nedir? Şakalaşmak; haydi artık bunun lafını bile
etmeyelim*⁴⁵¹.

2.3.3. Monolog

Monolog genel tanımıyla, oyun kişinin kendi kendine konuştuğu dramatik söylem biçimidir. Hemen her oyunda yer alamayan monologlar, bazı oyunlarda diyalogla birlikte dönüşümlü kullanılırken, özellikle tek kişilik oyunlarda da tek söylem biçimi olarak dikkat çekerler. Monologlar gerekçesiz ve sebepsiz olarak oyun kişilerinin tek başlarına konuşmaları değildir kuşkusuz. Tarihsel süreçte üstlendiği işlevlere bakacak olursak: a- Antik tiyatrodaki, koronun kalkmasından sonra, onun görevini gerçekleştirmek için, oyun kişinin, daha önceki olayları ya da eylemi değerlendirdiği, kendi düşüncelerini aktardığı ‘yansıtıcı monolog’; b- klasik tragedyada, sahnenin boş kalmaması ilkesi gereğince giriş çıkışlarda kullanılan ‘geçiş monoloğu’; c- sahnede geçmeyen olayları anlatmak ya da önceki sahnelerde yer alan olayları özetlemek için sergileme amacıyla kullanılan ‘epik monolog’; ç- yazarın veya oyun kişinin duygularını dile getirmek için kullanılan ‘ lirik monolog’; d- oyunda eylemi etkileyecek biçimde oyun kişinin iç çatışmasını veren ‘ çatışma monolog’ veya ‘ iç monolog’⁴⁵².

İç monolog, en sık kullanılan türlerdendir. Solilok (soliloquy) olarak da adlandırılan bu monolog türü, oyun kişinin psikolojik ve ahlaki durumunun, kısacası iç dünyasının sergilendiği andır. “*Soliloklar, baş kişinin iç dünyasında kapalı kalan duyguların açığa vurulması için gerekli ortamı hazırlar. Ayrıca bu teknik başkişinin bilinçaltı ve ruhsal durumunu okura \ seyirciye yansıtır. Böylece, solilok, oyun kişinin yeteneğinin, epik veya lirik boyutunu ortaya çıkarır ve oyunun dramatik gelişiminde kendine özgü bir değer kazanır*”⁴⁵³. İç monolog Elizabeth oyunlarında oldukça popülerdir. En iyi örnekleri ise **Shakespeare**’in *Hamlet* ve *Macbeth* oyunlarında yer alır. Yazarın *Othello* oyununda da yer alan bu söylem biçimi, özellikle Iago’nun planlarına ilişkin bilgi aktarımı işlevinde kullanılır:

⁴⁵¹ Marivaux, **Gönül ve Kismet Oyunu**, Çev.: Zeynep Menemenci, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1946, s.43.

⁴⁵² Bkz., Aziz Çalışlar, **Tiyatro Ansiklopedisi**, s.438.

⁴⁵³ Pierre Larthomas, **Le Langage Dramatique**, s.370. (aktaran: Ayten Er, **Oyun Çözümlemesinde İlk Adım**, s.62).

IAGO - (...)Onun yerine geçip bir taşla iki kuş vurmalyım. Ama nasıl? Nasıl yapmalı? Eveet... bir süre sonra Cassio karısıyla sıkı fıkı diye çitlatırım Othello'ya. Zaten Cassio'da kuşku uyandıracak kadar yakışıklı, tam kadınların gönlüne göre. Mağripli ise mert ve açık yürekli, dürüst sanır budala, dürüst görünenleri de, burnuna halkayı geçirdin mi götürürsün istediğin yere⁴⁵⁴.

Ayrıca, yapaylığın olumlanmadığı gerçekçilik akımının etkili olmasıyla birlikte 19.yüzyılda kullanmayan bu söylem biçimi, modern tiyatrodaki, özellikle **Eugene O'Neill**, **Thorton Wilder** ve **Samuel Beckett** gibi oyun yazarların oyunları ile yeniden işlerlik kazanmıştır⁴⁵⁵.

Bu arada **Pierre Larthomas**, 17. yüzyıl, klasik tiyatrodaki monoloğun yerine kullanılan ve 'stans' olarak adlandırılan bir söylem biçiminden söz etmektedir. Bu söylem biçimi dramatik bağlamda monolog ile aynı işleve sahip iken, biçimsel olarak farklıdır. Yazara göre stansların en belirgin özelliği ritm ve anlam birliğidir. Ayrıca, kişideki iç çatışmaları vurgulayan ve heyecanı açığa çıkaran stanslar, her dizede konuşan kişinin düşüncelerinin değişik evrelerini belirler. Sıklıkla kullanılan stanslar, tek bir düşünce düzeyiyle sınırlı olan ve kulağa hoş gelen ahenge sahip olanlardır. Çoğunlukla şiirsel özellikleriyle diğer söylem biçimlerinden kolaylıkla ayrılan stansları, oyun boyunca kişinin ruhsal durumunun değerlendirmesini yaptığı lirik duraksama anları olarak da tanımlamak olasıdır⁴⁵⁶.

Öte yandan **Anne Ubersfeld** da farklı monolog biçimlerinden söz etmektedir⁴⁵⁷.

Ona göre:

a- Monolog sahne üzerinde veya oyunda olmayan bir kişiye seslenebilir. Söz konusu bu kişi, sevilen bir kişi ya da düşsel bir varlık olabilir. **Jean Racine**'nin **Andromak** adlı oyunun son sahnesinde Orest, Pirüs'e seslenir.

⁴⁵⁴ William Shakespeare, **Othello**, s.56.

⁴⁵⁵ Bkz., Louis E. Catron, **The Elements of Playwriting**, s.145.

⁴⁵⁶ Bkz., Pierre Larthomas, **Le Langage Dramatique**, s.370. (aktaran: Ayten Er, **Oyun Çözümlemesinde İlk Adım**, s.62).

⁴⁵⁷ Bkz., Anne Ubersfeld **Lire Le Theatre III**, Belin Sup., Paris, 1996 (aktaran: agy., ss.62-64)

OREST

Nasıl? Pirüs, karşılaştık mı yine?

Bulacak mıyım menfur rakibimi her yerde?

Vücudun delik deşik, kurtarabildin nasıl?

Bak, sana sağladığım işte bu darbe asıl.

Ne görüyorum? Onu Hermiyon öpüyor mu?

Kurtarmaya mı gelmiş bu son darbeden onu?

Tanrılar! Ne korkunç bir nazarla baktı bana?

Ne şeytanlar, yılanlar takılmış arkasına!⁴⁵⁸

b- Monologunda kişi, kendi kendine seslenebilir. En sık rastlanan monolog biçimi budur. Kişi geçmişteki, içinde bulunduğu andaki veya gelecekte olmayı düşlediği kişiliğe seslenebilir. **Pierre Corneille**'nin *Sinna* adlı oyununda Ogüst geçmişteki benine seslenir.

OGÜST

Yarabbi, bundan sonra kalbimi kime açayım, hayatımı kime emanet edeyim? Elime verdiğin kuvvet ve kudret bana milyonlarla tebaa temin ettiği halde beni bütün dostlarımdan mahrum edecekse, saltanatın şevket ve kudreti mutlaka nankörlükle karşılaşacaksa, eğer tahta çıkardığın kulların kendi kanlarına susamış kullarını okşayıp sevmeye mahkumsa, sen o kuvvet ve kudreti benim elimden al (...) Sen artık kendini toplu, Oktay, sızlanıp durmaktan vazgeç. Bu da ne demek! Sen kendi canına kıyılmasını istemiyorsun ama sen herkesin canına kıydın! Ellerini batırdığın kan ırmaklarının Makedonya ovalarını nasıl kızarttığını, Antuan'ın mağlubiyetinde ne kanlar döktüğünü, Sextüs'ün hezimetinin ne kanlara mal olduğunu bir düşün!⁴⁵⁹

c) Monologunda kişi üst bir varlığa seslenebilir. Bu varlık Tanrı veya Tanrılar olabilir. **Jean Racine**'nin *Phaidra* adlı oyununda Phaidra, Venüs'e seslenir.

⁴⁵⁸ Jean Racine, **Andromak**, Çev.: Munis Faik Ozansoy, MEB. Yayınları, İstanbul, 1967, s.76.

⁴⁵⁹ Pierre Corneille, **Sinna**, Çev.: İsmail Hami Danişmend, Sühulet Kitabevi, İstanbul, 1940, ss.53-54.

PHAİDRA

*Ey sen ki düştüğü zillete aşınasın,
Hain Venüs, yetti mi beni utandırdığın?
Zulmü götüremezdin bundan daha ileri;
Zaferin tamam, vardı oklarının her biri.
Zalim, eğer sen yeni şerefler istiyorsan,
Ara, saldırmak için daha çetin bir düşman⁴⁶⁰.*

2.3.4. Apar

Apar, bir yönüyle monologdur veya monoloğun bir türüdür. Yapıtta kişinin kendine yönelttiği söylem olarak tanımlanan apartları, monologlardan ayıran en belirgin özellik kısa olmalarıdır. Bu söylem biçimi, seyirci tarafından tesadüfen duyulan söylemler olarak dikkat çekerler. Önemli olan kişinin kendi kendine yönelttiği söylem ile seyirciye yönelttiği söylemi birbirinden ayırt edebilmektir. Tiyatro Terimleri Sözlüğü'nde, "1- Oyuncuların sahnede, seyircilerin duyacağı ama sanki öbür oyuncuların duymayacağı biçimde kendi kendine konuşmaları, 2- oyuncunun seyirciye dönerek konuşması (seyirciye sesleniş)"⁴⁶¹ aparlar, bir anlamda kişinin iç gerçekliğinin de ortaya çıktığı anlardır. Alımlayıcıyla dolaysız diyaloga dönüşür. Ancak diyaloglar, oyunun gelişimini sağlarken, aparlar anlambilimsel bağlamı tek bir kişiye indirgerler. Gerçek işlevleri kişinin niyetini ve düşüncelerini açığa çıkarmaktır. Öyle ki, alımlayıcı kişinin ne yapacağını bilir, söz konusu durum üzerindeki düşüncelerini ileri sürer. Öte yandan tipolojik olarak monolog ve apar çakışır: kendi kendine düşünme, seyirci ile suç ortaklığı, iç monolog, bilinçlenme vb⁴⁶².

Örneğin **Marivaux**'un *Gönül ve Kismet Oyunu* adlı oyununda alımlayıcı aparlar yardımıyla kişilerin olaylar karşısındaki tepkilerini izleme olanağı bulur.

*SILVIA – İşi alaya döktüler, her ne hal ise, biz her fırsattan
faydalanalım. Şu oğlan hiç de aptala benzemez, ona düşecek*

⁴⁶⁰ Jean Racine, **Phaidra**, Çev.: Afif Obay, MEB. Yayınları, Ankara, 1963, ss.48-49.

⁴⁶¹ **Tiyatro Terimleri Sözlüğü**, Türk Dil Kurumu Yay., Ank.Üniv.Basımevi, 1966, s.5. (ayrıca bkz., Özdemir Nutku, **Gösterim Terimleri Sözlüğü**, İnkılap Yayınları, İstanbul, 1998, s.19)

⁴⁶² Ayten Er, **Oyun Çözümlemesinde İlk Adım**, ss.65-66.

*ahretlik kıza acımam doğrusu. Ne masallar uyduracaksa uydursun bakalım, yeter ki ben o sayede bir şeyler öğrenyim*⁴⁶³.

2.3.5. Özdeyiş

Bu söylem biçimi de dramatik durumun sınırlarını aşan ve genel bir gerçekliği vurgulamak için kullanılır. Özellikle, Antik ve klasik tiyatrodan, oyunlardan ders çıkarılarak, seyirciyi aydınlatmayı amaçlayan özdeyişler, içinde yer aldıkları oyunların yapılarından özerk ve mutlak bir söylem düzeyi oluştururlar. Bununla birlikte, yazar ile alımlayıcı arasındaki dolaysız bir iletişim biçimi olarak da önem kazanırlar⁴⁶⁴. Bu söylem biçimi ayrıca, dile getirilmesi oldukça uzun olabilecek bir anlamı az ve öz bir yapıda sunmasıyla dikkat çeker. İşte oyunlardan birkaç örnek:

*Kreon: Adaletsiz krala boyun eğilmez.*⁴⁶⁵

*Teresias: Bilgi, bilene zarar getirirse ne müthiş şeydir!*⁴⁶⁶

*Kreon: En inatçı ruhlar en çabuk yıkılır, haddinden fazla tavlanan demir kırılır dağılır.*⁴⁶⁷

*Nöbetçi: Kimse giymek istemiyordu, suç denen samur kürkü.*⁴⁶⁸

*Doktor: İrade, hanımefendi, ruhun belkemiğidir. Ona zarar geldi mi, ruh parça parça olur.*⁴⁶⁹

*İago: Başlangıcı birden bire olanın sonu da çabuk gelir.*⁴⁷⁰

*KONT- (...) Tehlikesiz yenmek, şerefsiz zafer kazanmak demektir.*⁴⁷¹

2.3.6. Öyküleme

Genel anlamıyla, oyun başlamadan önce olup biten olaylarla ilgili bilgi verilen bu söylem biçiminde, oyundaki genel anlatının kurallarına çoğunlukla uyulur.

⁴⁶³ Marivaux, **Gönül ve Kısmet Oyunu**, s.18.

⁴⁶⁴ Bkz., Ayten Er, **Oyun Çözümlemesinde İlk Adım**, s.67.

⁴⁶⁵ Sofokles, **Kral Oidipus**, s.65.

⁴⁶⁶ agy., s.45.

⁴⁶⁷ Sofokles, **Antigone**, s.82.

⁴⁶⁸ agy., s.75

⁴⁶⁹ August Strindberg, **Baba**, s.21.

⁴⁷⁰ William Shakespeare, **Othello**, s.54.

⁴⁷¹ Pierre Corneille, **Le Cid**, Çev.: İsmail Hami Danişmend, Sühulet Kitabevi, İstanbul, 1938, s.19.

Farklı metin düzeylerinden biri olan öyküleme, sözlükte, “*Oyundaki kişilerden birinin oyunun konusunu anlatmasından; başta, sonda, kimi kez de, ortada, oynanmakta olan bölümleri özetlemeye ve yorumlamaya başlamasından ortaya çıkan anlatım çeşidi*”⁴⁷² olarak tanımlanmaktadır. Özellikle sahne üzerinde eyleme dönüşmesi olanaksız olan olaylar, öyküleme ile yansıtılır. Kuşkusuz, çeşitli olanaksızlıklar, kurallar, oyunun sahnelenmesinde karşılaşılan güçlükler, öykülemeyi zorunlu kılar. Ayrıca bu söylem biçimi çoğunlukla şiddet, korku ve felaket sahnelerini kapsar⁴⁷³.

Öykülemenin oyun içindeki yerlerine ilişkin de, *-yine Ayten Er’in yapıtından katkılanarak-* şunları söyleyebiliriz:

Başlangıçta yapılan öyküleme: Başlangıçta yer alan öykülemeler genellikle, romanlardaki geriye dönüş tekniğinin işlevine sahiptirler. İçinde bulunan durumun anlaşılması için geçmiş ve / veya geniş olayların öykülenmesinin gerekli olduğu durumlarda ortaya çıkarlar. **Jean Racine**’nin **Andromak** adlı oyunu bu tür öykülemeye güzel bir örnektir. Oyunun başında, Pilad, altı ay boyunca uzakta olan Orest’e, Pirüs’ün sarayında olup bitenleri öyküler.

PİLAD

Size yalan söyledim, Senyör, şu anda eğer

Desem ki, onu size kolayca teslim eder.

Ona sahip olmaktan, sanmam ki, gurur duysun,

Gönlü şimdi Hektor’un dul karısına tutkun.

Onu seviyor. Fakat o insafsız dul kadın,

Aşkına ancak kinle cevap verdi, inanın.

Pirüs de başvuruyor bin bir çareye her gün,

Eserini kardırmak veya yıldırmaq için

Sakladığı oğlunun tehdit edip başını,

*Ağlatıyor ve sonra kesiyor gözyaşını...*⁴⁷⁴

⁴⁷² **Tiyatro Terimleri Sözlüğü**, s.81.

⁴⁷³ Bkz., Patric Pavis, **Dictionnaire du Theatre**, Dunod, Paris, 1996, s.294 (aktaran: Ayten Er, **Oyun Çözümlemesinde İlk Adım**, s.67.

⁴⁷⁴ Jean Racine, **Andromak**, s.7.

Sonda yapılan öyküleme: En uzun öykülemeler oyun sonunda yer alırlar. Başat oyun kişinin zaferi veya ölümü öykülenir. **Jean Racine**'nin *Phaidra* adlı oyununda, oyunun son perdesinde Hippolytos'un deniz canavarı tarafından parçalanışı öykülenir.

THERAMENES

*Daha henüz çıkmıştık şehrin kapılarından
O, cenk arabasında, muhafızları mahzun,
Aynı sükut içinde, etrafındaydı onun;
(...) Suların ovasına yarıp işte o anda,
Kaynıyan köpüklerle yükseldi ıslak bir dağ.
Deniz geldi, çatladı, fırlattı yola kadar
Köpük dalgalarıyla azılı bir canavar,
(...) Alem kaçıyor; karşı durmak cüreti kimde?
Her biri sığınyor yanındaki mabede
Yalnız o, Hippolytos, tam bir yiğit evladı,
Atlarını durdurdu, kargılarını aldı, (...)
Arabası bin parça uçarken yerden yere,
Kendi de yuvarlandı dolandı dizginlere(...)⁴⁷⁵*

ÖYKÜLEME ÇEŞİTLERİ:

Marie-Claude Hubert'e göre öykülemenin üç farklı çeşidi / biçimi vardır⁴⁷⁶:

a- Öykünün öykülenmesi: Oyun kişileri kendilerine anlatılan olayları yeniden öyküleyebilir. Bu tür öyküleme, olayların ve kişilerin geçmişlerine ilişkin zaman eksenini kapsar. **Jean Racine**'nin *Phaidra* adlı oyununda Hippolytos, eğitmeni Theramenes'in çocukluğunda kendisine anlattığı öyküleri yeniden öyküler:

HIPPOLYTOS

*Zaferler anlatırdın babamın hayatından,
Bilirsin ya nasıl can kulağıyla dinlerdim, (...)
Haydutlar, canavarlar can vermiş birer birer:*

⁴⁷⁵ Jean Racine, *Phaidra*, ss.81-83.

⁴⁷⁶ Bkz., Marie-Claude Hubert, *Le Theatre*, Armand Colin, Paris, 1988, s.90.

*Prokrustes'ler, Keryon'lar, Skiros'lar, Sinisler
Epidaurus devinin kalmamış adı sanı;
Tütedursun Girit'te Minotauros'un kanı(...)⁴⁷⁷*

b- Kahinsel ve düşsel öykülemeler: Bu öykülemeler genel olarak oyunların başlangıcında yer alır ve oyunda söz konusu olan olayın sonunu önceler, derinlemesine anlatı gerçekleştirirler. Çağdaş oyunlarda da kullanılan, ama özellikle antik ve klasik tiyatrodan daha da sık yer verilen bu söylem biçimi, yer aldığı bölümler itibarıyla oyunun dramatik ağırlık merkezlerini oluştururlar. Örneğin **Pierre Corneille**'in *Horace* adlı oyunda Camille'e yapılan kehanet oyunun iki başat olayını önceler. Savaşın ardından Albe ve Roma barışacak, Camille Curiace'a ancak ölümlerle kavuşabilecektir. Camille, bu kehaneti evlilik ve barış sözü olarak yorumlar. Bununla birlikte, sevici gördüğü ölüm düşüyle gölgelenir. Sırdaşı Julie ise bu düşü mutluluğun habercisi olarak algılar ama yine de Camille'i yatıştırmaya çalışır.

CAMILLE

*Yıllardır Aventin dağının eteklerinde olan bu
Yunanlı kaderlerimizi önceledi,
Ki onu Apollon asla boş yere konuşurmaz,
Şu satırlarla çabalarımın karşılığını bana söz verdi:
"Albe ve Roma'nın durumu değişecek;
Dileklerin kabul oldu, barışacaklar,
Ve sen Curiace'sına kavuşacaksın,"
Dün ondan haber aldım, ama önemsemedim,
Evlilik ve barış dolu tatlı düşlerle büyülenmişcesine,
(...)
Kan gördüm, ölümleri gördüm, başka da hiçbir şey;
Bir hayalet bir görünüp bir kayboluyordu,
Birer birer siliniyorlardı ve her düş,
Karmaşıklıkıyla korkunun bir kat daha artırıyordu.*

⁴⁷⁷ Jean Racine, **Phaidra**, s.11.

JULIE

Bir düşün tam karşıt anlamında yorumlanır⁴⁷⁸.

c- Öyküleme ve sahne oyunları: Bu tür öykülemeler genellikle bir mektup veya bir kitap aracılığıyla yapılır. **Moliere**'in oyunlarında bu öyküleme biçimine sık sık rastlanır. *Kadınlar Mektebi*'nde, Anyes gördüğü kişilerin sözlerini dolaysız olarak sahne oyunları biçiminde öyküler⁴⁷⁹.

ANYES

Ertesi gün

Kapı önünde bir koca karı

Çata gelip de: “ Yaradan mevlam

“ Çok sağlık ihsan buyursun

“ Güzelliğinizi binlerce arttırsın.

“ İhsanını gaddarlığa saf

“ İçin mi sizi çok şirin yaratmış!

“ Hüdanın lutfü inkâr olunmaz,

“ Kadrini bilip şükretmeli (...)⁴⁸⁰.

⁴⁷⁸ Pierre Corneille, **Horace**, Ancienne Librairie Poussielgue, Paris, 1909, ss.114-115.

⁴⁷⁹ Bkz., Ayten Er, **Oyun Çözümlemesinde İlk Adım**, ss.67-71

⁴⁸⁰ Moliere, **Kadınlar Mektebi**, Ahmet Vefik Paşa Külliyyatı:V, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul, 1933, ss.44-45

2.4. Dram Sanatında Temel İki Dil ve Kullanımı

2.4.1. Koşuklu dramatik dil

Koşuk (nazım), başta şiir olmak üzere, şarkı sözü, libretto, gazel, mani gibi pek çok sanatlı anlatım türlerini içine alan yazın kavramıdır. Önceki bölümlerde de değinide bulunduğumuz bu kavram, temelde ölçü (vezin), uyak (kafiye), biçim ve konu gibi dört öge üzerinde toplanmıştır. Buna karşın, sözü edilen ögeler, aslında koşuğun olmazsa olmazı da değildirler. Ki, özellikle 20. yüzyılda yaygınlık kazanan serbest koşukta, uyak ve ölçü öğelerine yer verilmeksizin, daha çok sözcüklerin uyumuna dayalı olan iç ahenk ön planda tutulmaya başlanmıştır. Dolayısıyla koşuk kavramını genel anlamda, dizelerden oluşan, uyumu sözcüklerin özenli seçimi ve sıralanışıyla sağlayan söz ürünü olarak tanımlamak daha doğru olacaktır. Burada bir şeyin altını bir kez daha çizmek gerekmektedir. Koşuk, salt şiir türünü kapsamaz. Yani her koşuk şiir değildir, ancak her şiir koşuktur.

Peki, koşuğun dram sanatındaki yeri ve önemi nedir?

Koşuk, salt şiiri kapsamamasına karşın, dram sanatında esas olarak, şiirli anlatıma (uyaklı-uyaksız- ölçülü (vezin)-ölçüsüz) denk düşen bir kavramdır. Dramatik dilin iki temel dil biçiminden biridir. Koşuk, terminolojide dramatik şiir kavramıyla da –özdeş olmasa da- birlikte anılmaktadır. Bunun açılımı şudur: Koşuklu dramatik dil, dramatik şiiri kullanan bir dil pratiğidir*.

Tiyatro sanatı açısından bakıldığında, dramatiğin bir şiir türü olarak kabul edilmesi yaklaşımının M.Ö. 5.yüzyılda Antik Yunan'da tragedya ve komedy türleri ile başladığı görülmektedir. Oyunların manzum (koşukla) yazılma geleneği de buradan gelmektedir. Tiyatro metinleri 2000 yılını aşkın bir süredir manzum olarak yazılmıştır. Kimi yazarların bazı denemeleri bir yana bırakılırsa, oyun yazmak demek, dramatik tasarımları belli nazım kurallarına uygun biçimlere sokmak demektir. Ancak 18. yüzyıldaki seyircinin beğeni ve beklentilerinde ortaya çıkan değişim, yani günlük yaşamın sahneye getirilmesi sonucu günlük kişileri ve onların gerçekliğini bütünleyen günlük düz konuşma biçiminin oyun dili kapsamında

* Dramatik şiir, karakterlerin yazardan bağımsız olarak, kendi özelliklerine uygun olarak konuştukları bir türdür.

işlenmesini getirmiştir. Böylece 18. yüzyılda koşukla yazmak boyunduruk olmaktan çıkmıştır. Koşuk artık yer yer, çoğu kez de müzikli sahnelerde şarkı sözü ve libretto olarak kullanılmıştır. Bu da anlatımın düzyazıya kaydığını, koşuğun ise bir süsleyici unsur olarak yer aldığını göstermektedir⁴⁸¹

Koşuklu dramatik dil, temelde dilin alımlayıcı üzerindeki estetik etkisini ön planda tutarak, ahenk, uyum, imgelem gibi öğelerle söz dizimlerini oluşturur. **Ronald Peacock**'a göre, koşuklu dil, konuşmaya kesin bir ritim kazandırıp, dilin ses zenginliklerini düzenleyip anlatım gücünü artırır. Bu şiirsel yoğunlukta da ritim ve ses, kişinin fiziksel benliğinin köklü bir parçası olduğundan ötürü duygularla yakın bir bağ kurar⁴⁸². Koşuklu dilin ses etkinliğine ilişkin, İngiliz manzum oyun yazarlarından **Gordon Bottomley**, bir sözcüğün ağlayabileceği, gülebileceği, bağırıp, fırtınalar koparabileceği görüşünü savunmaktadır. **Özdemir Nutku**, onun **Culbin Sands** adlı oyunundaki koroların konuşmalarındaki ses düzeneğine dikkat çekerek, dille yaratılan atmosfere işaret etmektedir:

“Culbin Sands adlı oyununda Bottomley iki koro birden kullanmış. Biri Rüzgar, öbürü Ağaçlar korosu. Rüzgarın fisiltısını ağaçlar çatırdıyla yankılıyor. Yazar bunun için rüzgar korosuna fisiltılı, uğultulu sesler seçmiş, ağaçlar korosuna da çatırdılı.

Rüzgar korosundaki harfler ve kelimeler:

Fisiltulular –sl, sh, st, sw (sliding, shoaling, streaming, swirl.)

sp, sm, ts, ls, ss, ds (spires, small, its, calls, passing, words.)

Uğultulular – ore, ow, or, ou, o, ua, ör (shore, now, for, lost, quiet, slurring.)

oa, u, ö (shoaling, shudder, swirl.)

Rüzgar korosu bu kelimelerle konuşarak yavaş yavaş hafifler. Aynı zamanda koro rüzgar kavramını getirecek yolda danseder. Ayrıca duruma uygun giysilerde sahnenin estetik yönünü tamamlar. Bunlara karşı Ağaçlar korosu daha sert sanki. Bu sesi

⁴⁸¹ Prof.Dr. Murat Tuncay ile söyleşi, 20 Şubat 2007

⁴⁸² Bkz., Cevat Çapan, **Değişen Tiyatro**, Metis Yayınları, İstanbul, 1992, s.14.

getirmek içinde (k), (i), (s) ve (ch) (ç) gibi sivri, iğneli harfler kullanılmıştır.

Ağaçlar korosundaki harfler ve kelimeler:

hişiltulular- *swe, si, sint, se (swept, seas, innocent, sand.)*

İz, sa, say, ins (trees, sounds, signs, instinct.)

mis, siz, es, as (mysteries, secreties, nesting, us.)

çatırtulular- *k, ch, (ç), i (bark, chilly, needles.)*

che, çur, eyk (cherish, rapture, awakes.)

erç, aç, atys (search, touch, heights)''⁴⁸³.

Koşuklu dilin olumlu yönlerinden biri de ritimde ortaya çıkmaktadır. Kuşkusuz, oyunu meydana getiren, başta olay dizisi olmak üzere her türlü etmenin bir araya gelerek ortak bir ritim oluşturmaları, koşuklu dilin de bu ritme ayak uydurmasını gerektirmektedir. Dil, bu noktada oyun ritmini besleyen başat etmen olurken, eylemin gelişmesini de doğrudan etkileyen bir güç olarak varlık göstermektedir. **Cevat Çapan** da, “*oyunun yerine göre yavaşlanıp hızlanmasını ayarlayarak bütünlük içinde bir çeşitlilik sağlar. Eğer belli bir oyunun işlediği konu yoğun duyguların dile getirilmesini gerektiriyorsa, burada da koşuğun uygun bir anlatım aracı olduğu söylenebilir*”⁴⁸⁴ biçimindeki değinisiyle benzer noktaya vurgu yapar.

Koşuklu dramatik dilde, dil ve eylem ilişkisi son derece önemlidir. Şurası kesindir ki, dram sanatı / sahne, şiir okuma kürsüsü değildir. Şiir ancak canlandırılan hikayenin yaratıcısı, taşıyıcısıdır. Yani araçtır. Esas olan ise eylemdir. Böyleyken, bir şiirin dram sanatında varlık göstermesi ancak onun hikayeye / eylemle kaynaşması ile olanaklıdır. Koşuklu dramatik dilde şiirin görevi budur. Şiir, hikayeye ilişkin söz aktarımında bulunurken, eylemi doğrudan veya dolaylı etkilemiyor, hareketi ilerletmiyorsa, tiyatrallik, yani oyunun varlık nedeni ortadan kalkıyor demektir. Bu şiirin dramatik kullanılmadığını da göstermektedir. Unutulmamalıdır ki, tiyatro bir hikayeyi canlandırma sanatıdır. Söz sanatı değildir. Dil / şiir, ancak dramatiğin doğasına uygun olmak koşuluyla dram sanatında var olabilir. Tiyatroda şiirin

⁴⁸³ Özdemir Nutku, **Tiyatro ve Yazar**, Gim Yayınları, İstanbul, 1960, ss.28-29.

⁴⁸⁴ Cevat Çapan, **Değişen Tiyatro**, s.15.

varlığını şiddetle savunan **Cristopher Fry** bile, koşukla yazılmış bir oyunda sözcükler üzerinde gereğinden fazla durmanın “*bir atletin sırtına ağır giysiler geçirmek gibi bir şey*”⁴⁸⁵ olduğunu dile getirmektedir.

Dikkat çektiğimiz bu önemli noktayla birlikte, koşuklu dilin dram sanatı tarihinde oldukça önemli gereksinimleri karşılayan, boşluk dolduran bir özelliğinden de bahsetmek gerekir. Tiyatro yaşamı yansılayan bir sanat dalıdır. Yaşamsa çok boyutlu, derin ve oylumludur. Yaşamda gök gürleri, kuş cıvılda, rüzgar uğuldar, ağaç yapraklarının bir sesi vardır. Sayısız görüntü, sayısız renk ve koku yer alır. Peki, tiyatro, yaşam gerçeğindeki bu ambiyansı sahneye nasıl taşır? Yanıt: Dekor, kostüm, ışık, efekt, müzik gibi teknik ve teknolojik olanaklarla. Yani günümüzün sahne tekniği anlatım olanaklarıyla. Ya bu olanaklar kısıtlı veya eskiden olduğu gibi henüz yoksa, yansılama işlemi nasıl gerçekleşir. Bu sorunun yanıtı ‘dil’dir. Bu yanıt, 2000 yılı aşkın bir süredir işlemektedir. Tiyatro, dili -özellikle koşuklu dramatik dili- yaşamsal bir hikayedeki olayı, çevreyi, durumu ve atmosferi seyircinin gözünde canlandırmak, duyumsamasını sağlamak amacıyla bir joker gibi kullanmaktadır. Dil, teknik olanaksızlıklardan ötürü sahneye taşınamayan her türlü şeyin yerini dolduran, onun işlevini sırtlanan bir işleve sahiptir. Bir anlamda her türlü sahne gereksiniminin yükünü taşımaktadır.

Üç farklı oyundan alınan şu repliklere dikkatlice bakmak gerekir. İlk replik **Antigone**’den:

TEİRESİAS - Öğreneceksin, bilicilik sanatıma güven. Kulak ver hele. Kuşları gözetleyip fal baktığım her zamanki yerimde oturuyordum, kuşların türüsünü kalkıp iniyordu çevremde. Bu kez ama anlaşılmaz, seçilmez, kulak tırmalayıcı seslerle ötüyordu kuşlar, barbarca konuşur gibi. Anladım ki gagaları pençeleriyle parçalıyorlardı birbirlerini, kanat şakırtılarından da belli. Kaygılandım tutuşturdum hemen ocağı ateş kurbanı sunmayı denedim, ama kurban eti alev almıyordu bir türlü, murdar bir su sızıyor, kızgın küllere dökülüp cızırıyor, tütüyordu. Hayvanın

⁴⁸⁵ Christopher Fry, Vogue, Mart 1955, (Aktaran: “Niye mi Koşuk?”, Çev.: Bilge Karasu, **Türk Dili Dergisi**, Tiyatro Özel Sayısı, Cilt: XV, Sayı:178, Yıl:1966, s.803)

*safra kesesi patlamış fişkırtıyor, butların eti yağı eriyip ayrılıyordu kemikten.*⁴⁸⁶

Bu ise **Faust**'tan:

*Çömez: (Uzun ve karanlık dehlizden salana sallana gelerek) Bu ne ses! Bu ne dehşet! Merdiven sallanıyor, duvarlar sarsılıyor. Pencerenin titreyen renkli camlarının arasından şimşeklerin parıltısını görüyorum. Döşemeler yerinden oynuyor, tavandan kireç ve molozlar dökülüyor. Sımsıkı sürmelenmiş kapılar da, bir harika kuvvetiyle açılıyor... Orada ne görüyorum! Bu ne korkunç şey! Faust'un eski postunun içinde bir dev duruyor! Onun bakışlarından, hatta göz kırpışlarından bile, dizlerimin bağı çözülüyor.*⁴⁸⁷

Üçüncüsü **Kral Oidipus**'tan:

*Haberci: (...) Ama sizlere gücüm yettiği kadar anlatınca kadıncağızın nasıl acı çektiğini anlayacaksınız. Çılgınca sarayda içeri girer girmez, iki eliyle saçlarını yolarak yatak odasına koştu, arkasından hızla kapıları kapadı, öleli aradan yıllar geçen Laios'u çağırıyor, ona öz babasının kanına giren, anasından çocukları olan oğlunu hatırlatıyordu. (...) biri ona yol gösteriyormuş gibi çifte kanatlı kapıya atıldı; kapıyı rezelerinin üzerinden döndürerek açtı, odanın içine daldı. Orada karısını asılmış bulduk; ip hala boğazını sıkıyordu. Zavallı adam, bu manzara karşısında, korkunç çığlıklar kopardı, karısını havada asılı tutan ipi çıkardı; zavalıcık yere düştü. İşte o zaman tüyler ürpertici sahneler gördük: Odipus ölünün üzerinden altın iğneleri koparıp aldı, kendi göz çukurlarına batırdı.*⁴⁸⁸

⁴⁸⁶ Sofokles, **Antigone**, Çev: Güngör Dilmen, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1997, s.102.

⁴⁸⁷ J.W.von Goethe, **Faust**, Çev: Recai Bilgin, MEB. Yayınları, İstanbul, 2001, s.92

⁴⁸⁸ Sophokles, **Kral Oidipus**, Çev: Bedrettin Tuncel, MEB. Yayınları, Ankara, 2001, ss.107-108.

İlk örnekte geçmişe ait bir olay bazı çevre betimlemeleriyle birlikte aktarılmakta; ikinci örnekte, şimdi, yani şu anda olan bir olay, yine çevresel betimlemeyle yansıtılmakta; üçüncü örnekte ise üçbirlik kuralın gerektirdiği yansılama yöntemi* uygulanmaktadır. Bu örneklerde de görüldüğü gibi, gerek kuram alanındaki kısıtlamalar olsun, (Antik oyunlardaki eylem-zaman-yer birliği ilkesi gibi) gerekse sahne tekniği anlatım olanaklarının eksik ve yetersizliğinden olsun, tiyatrodaki ifadenin ve aktarımın eksiklerini kapatan yegane güç dildir. Bu noktada **Çapan**'dan yapacağımız şu alıntı konuyu daha da açık kılacaktır:

“Işık, dekor ve modern tiyatronun öbür teknik olanaklarından yoksun olduğu için, amaçlanan gerçeklik ancak dilin büyümlü gücü ile seyircinin hayalinde yaratılır. Böylece dil ilkel sahne koşullarının sayısız boşluklarını gidermek gibi oldukça önemli bir görevi yüklenmiş olur. İşte bu teknik zorunluluk yüzünden Elizabeth çağı oyun yazarlarının dilin bütün anlatım olanaklarını denediklerini görüyoruz”⁴⁸⁹.

Koşuklu dilin artı değerlerinden bir diğeri de şiirin yoğun anlatım özelliğini kullanıyor olmasıdır. **Fry, William Wordsworth** şiirinden alıntılıdığı, *“damarlarında, gönlünün içinden duyarak”* ifadesini, düzyazının çok daha uzun tümcelerle anlatacağı bir şeyi, şiirin ne kadar hızlı, ne kadar tutumlu bir deyişle anlatabileceğine örnek olarak göstermektedir⁴⁹⁰. Koşuk, gerçekten de şiirin azda öz ve yoğun anlatımını sahnede yetkince kullanan dramatik bir dildir. **Fry**, şiirin tiyatrodaki, doğrudan doğruya anlaşılabilir bir yüzeysel anlamı, hemen etkisini gösteren bir anlamı olması gerektiğine dikkat çekerken, şiirin görevinin bir yarısının da *“bu anlamın altında, kulağı –bilinçli olsun bilinçsiz olsun- bir çeşit varlığın, bir çeşit oluşun görgüsüne çekmesi”* olduğunu açıklamaktadır⁴⁹¹. Bu arada, 20.yüzyıl İngiliz tiyatrosunda koşuklu dilin en önemli kuramcısı ve uygulayıcısı olan **T.S. Eliot**'un bakış açısından da bahsetmek gerekir. Şiirsel oyunlarının bir çoğunda şiiri dışarıda

* Üçbirlik kuralının bazı dramatik öğeleri sahnede göstermeyi yasaklaması, her şeyin sözle ifade edilmesini gerektirir. Eylem, söylemin aksesuarıdır. Konuşmak eylemdir. Dil tüm anlamların aracıdır. (Ayten Er, **Oyun Çözümlemesinde İlk Adım**, Ürün Yayınları, Ankara, 1998, s.44)

⁴⁸⁹ Cevat Çapan, **Değişen Tiyatro**, s.35

⁴⁹⁰ Bkz., “Niye mi Koşuk?”, **Türk Dili Dergisi**, ss.802-803.

⁴⁹¹ agm., s.805.

bırakıp, dramatik gücü ve önemli anlatım ifadesine sahip nazımlı bir retorik üslubu (biçemi) geliştirmiş⁴⁹² olan **Eliot**, yapılması gereken şeyin şiiri, seyircilerin içinde yaşadığı, tiyatrodan çıktıklarında da içine dönecekleri dünyaya aktarmak olması gerektiğine vurgu yapmaktadır. **Eliot** devamında, “*Yoksa seyircileri kendi dünyalarından apayrı bir uydurma dünyaya, insanların şiirle konuşacakları gerçek dışı bir dünyaya götürmek değil*”⁴⁹³ demektedir. Konu ile ilgili görüşünü aktaracağımız bir diğer kişi de **Voltaire**’dir. O, uygulamasının ne kadar zor olursa olsun, koşuklu dilden vazgeçilmemesini, koşuğun tragedyaya olduğu kadar, komedyaya da gerekli olduğunu ifade eder. **Voltaire**, ‘Tragedya Üzerine Bir Söyleşi’ adlı yazınında, ayrıca İngiliz ve Fransız tiyatrolarını karşılaştırarak, Fransız tiyatrosunun dile gösterdiği özen üzerinde durmuş, Fransız sanatının, ününü, diline ve şiirine borçlu olduğunu dile getirmiştir. **Voltaire**, İngilizlerin oyunlarda istediklerini söyleyebildiklerini, oysa kurala uyararak sanat yapmanın daha zor ve daha çok hüner isteyen bir iş olduğuna da vurgu yapar⁴⁹⁴.

Gerçekten de koşuklu dille bir oyun kaleme almak, -gerek uyak ve ölçülü, gerekse serbest koşuk olsun- oldukça zor ve büyük özen ve hüner gerektiren bir iştir. Sözcüklerin ses yapısından, söz dizimlerinin uyumuna varıncaya kadar ciddi bir emek isteyen koşuklu dil, ayrıca biçimin öze paralel bir ağırlıkta olmasına da önem verir. Biçimin baskın olduğu koşuklu dramatik dil örnekleri, bir yönüyle, insan yaşamının hikayeleştirilmeye değer kırılma anının anlamsal uzamını ötelemektedir. Bu, dram sanatının doğasına aykırı bir tasarım yöntemidir. Olması gereken şey, dille duyumsatılan estetik etkiyle birlikte anlamın da açık edilmesidir.

Koşuklu dramatik dilin süreç içerisinde, ağırlığını düzyazıya kaptırmasının sebepleri arasında sözünü ettiğimiz bu türden zorlayıcı etkenler de vardır. İleride diğer sebepler üzerine bir değerlendirme yapacak olmamızla birlikte, koşuklu dilin özellikle günümüzde yapay karşılanması, oyuncunun onu seslendirme zorluğu ve yine oyuncunun hareket diliyle koşuklu sözleri uyuşturamama gibi açmazlara işaret etmemiz gerekmektedir. Özellikle yapaylık konusunda, 18. yüzyıldan sonra Dünya tiyatrosunun koşuklu dile belli bir mesafe ile yaklaştığı bir

⁴⁹² Bkz., Eric Bentley, **The Life of the Drama**, Atheneum, New York, 1979, s.95.

⁴⁹³ T.S.Eliot, “Katedralde Cinayet”, Çev.: Bilge Karasu, **Türk Dili Dergisi**, Cilt XV, sayı:178, s.852. (Aktaran: Cevat Çapan, **Değişen Tiyatro**, ss.107-108.)

⁴⁹⁴ Bkz., Sevdâ Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Dost Kitabevi, Ankara, 1998, s.112.

gerçektir. İlk koşuklu dilde uyak kullanma zorunluluğu terk edilmiş, ölçülerde de günlük konuşmaya yakınlık sağlanmıştır. Daha sonra bundan da vazgeçilerek, oyunlarda serbest koşuk dilinin kullanımına geçilmiştir.

2.4.2. Düzyazılı dramatik dil

Koşuklu dramatik dilin etki unsurunu merkeze almasına karşın, gerçeklerin sunumunu ve anlamın aktarımını ön planda tutan düzyazılı dramatik dil, bunun bir gereği olarak, açık anlaşılır, dil kurallarından başka hiçbir kurala bağlı olmayan, konuşma diline yakın, doğal anlatım yoludur. Daha çok düşünceyi doğrudan ve anlaşılır aktarması özelliğiyle dikkat çeken düzyazılı dramatik dil, kuşkusuz sanatlı ifade yöntemlerinden biridir de. Bu dilin, anlamı ve anlaşılır olmayı amaçlaması, onun estetik etki uyandırma işlev ve görevini ötelemesi anlamına gelmemelidir. Veya bu dilin gündelik konuşmanın aynısı olduğu anlamı da içermemelidir. Çalışmamız boyunca sıkça değinide bulunduğumuz gibi, dramatik dil kavramının –*özellikle son 300 yıllık bir süreç itibariyle*- karakteristik özelliklerine rengini veren bu dil biçimi, konuşmanın doğal pratiğinin estetik kılınarak yansıtılmasını temel almaktadır. Kaldı ki, sadece düzyazılı dramatik dil değil, düzyazıyla ifade edilen hiçbir şey, aslında bire bir konuşma dili de değildir. Bu konuda **Metin And**, konuşma dilinin yazıya aktarıldığı andan itibaren, onun artık yazı dilinin ölçülerine göre biçimlendiğini şu açıklamasıyla aktarmaktadır.

“Nesir (ya da düz yazı) sesli olarak da söylense yine yazı dilidir ve günlük konuşma dilinden farklıdır. Konuşma dili ile konuşulan düz yazı arasında çok önemli farklar vardır: birincinin tonlama ve ses bükümünün kurallaşmamış oluşuna karşın, ikincinin belirli kurallara bağlı olması; birincinin akışındaki, tartımındaki eşitsizliğe ve dengesizliğe karşın, ikincinin düzenli oluşu; birincinin duraklarının dilbilime aykırı olabileceğine karşın, ikincinin dilbilime ve noktalamaya uygun olduğu; birincide uzun suskunlukların (duraktan farklı olarak) olmasına (yüz kırıştırması, el hareketleri vb. için) karşın, ikincide buna yer verilmemesi; birincide kekelemeler, boğumlama yanlışları, yinelemeler, anlamsız şaşırma sesleri, ünlemler çok duyulmasına karşın,

*ikincide bunların bulunmayışı ve başkaca ayrımlar... Oyun dili, seyircide konuşma dili dinlediği yanılısama ve izlenimini uyandıran yazı dilidir*⁴⁹⁵.

Her düzyazılı ifadenin aslında yazı ölçütlerini barındıran bir dil olduğu görüşünü ileten bu alıntı, aslında düzyazılı dramatik dilin de dramatik dilin ölçütlerini esas alan bir dil olduğu sonucunu ortaya çıkarmaktadır. Bu ölçütler arasında, *-çalışmamız boyunca sıkça dile getirdiğimiz gibi-* onun yazınsal değer içermesi başat gereklilikler arasındadır. Dolayısıyla, *“ne söylemek istediğini bilen bir kimsenin, düşüncelerini bir mantık düzeni içinde açıkladığı gündelik konuşma dili*⁴⁹⁶ olan düzyazının dram sanatında kullanılış biçimi, yazın dilinden beslenmelidir. Bu beslenme biçimi, hem sözlü örgüdeki ifadelerin uyumlu melodisinden, hem konuşmalardaki imgesel kullanım ve çağrışımlardan, hem de oyunun bütününde, izleğin akış ritmi, kişiler arasındaki ilişkiler düzeneği ve plastik anlatım olanaklarının belli bir düzende yansıtılmasıyla açığa çıkar. **Cevat Çapan** yazın değeri olan düzyazıyı yazınsal olmayan düzyazıdan ayırmanın en iyi yolunun, amacın saptanması olduğunu belirterek, *“sadece gerçekleri yansıtan, yanlışlık ve doğruluğa göre yargılanan düz yazı edebi değildir. Edebi nitelik ancak hayal gücünün tutarlılığına göre ölçülür*⁴⁹⁷ açıklamasında bulunmaktadır.

Çapan, ayrıca düzyazının sadece basit düşüncelerin, gündelik gerçeklerin ve gülünç durumların dili olmadığını, *Hamlet* oyunundan hareketle şöyle açıklamaktadır:

*“Özellikle büyük bir duygu ve düşünce zenginliğini karmaşık kişiliğinde birleştiren Hamlet’in bu duygu ve düşünceleri zaman zaman düzyazıyla dile getirmesi düzyazının Shakspeare tarafından düşünsel olduğu kadar şiirsel bir anlatım aracı olarak da kullanılabileceğinin en açık kanıtıdır*⁴⁹⁸.

⁴⁹⁵ Metin And, **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1983, s.464.

⁴⁹⁶ Cevat Çapan, **Değişen Tiyatro**, s.15.

⁴⁹⁷ agy., s.15.

⁴⁹⁸ agy., ss.49-50.

Düzyazılı dramatik dil, dram sanatında ağırlıklı olarak Aydınlanma dönemiyle birlikte gerçekçilik akımının yaygınlaşmasıyla ortaya çıkmıştır. Kuşkusuz, daha önceki dönemlerde de hem bazı oyunların, hem de oyunlar içindeki bazı repliklerin düzyazıyla oluşturuldukları bir gerçektir. Örneğin *commedia dell'arte* gibi halk tuluat tiyatrosu, yazın ağırlıklı tiyatro (*commedia erudita*) karşısında, halk kitlelerinin doğaçlama dilini kullanırken, bu uygulama antik ve ortaçağ farılarına kadar götürülebilir⁴⁹⁹. Böyleyken, düzyazı dilinin yerleşik ve sistemli bir kullanıma dönüşmesi 18. yüzyıl itibariyledir.

Bu dönemden sonra dramatik dil, burjuva anlayışına uygunluk içinde, yalın, konuşma dili doğallığına yatkınlaşmaktadır. Kuşku yok ki, günlük ilişkileri ve sıradan kişileri ele alan bir oyunda dramatik dilin, özellikle ölçülü ve uyaklı koşuklu dille biçimlendirilmesi, biçim ile içeriğin uyuşmazlığına ve böylece ciddi bir yapaylığın ortaya çıkmasına sebep olacaktır. Bundan dolayı dramatik dilin içerikle uyumunun sağlanması için bir çok oyun yazarı ve kuramcı oyunlarda düzyazının kullanması gerekliliğini savunmaya başladılar.

Bunlar arasında **Diderot**, ilk sıralarda yer alır. O oyunlarda artık düzyazının kullanılmasını isterken, yine klasik geleneğe sıkıca bağlı olan bazı tiyatrocular oyunun ölçülü dille yazılmasında direnç göstermeye devam ettiler. **Beaumarchais**, bu iki taraf arasında dengeli bir tutum izledi. O iki tarafın da kendi bakış açılarına göre haklı olduğunu belirterek, kahramanlıklarla dolu düş yüklü oyunlarda ölçülü dilin daha iyi durduğunu, diğer oyun türlerindeyse yaşamda kullanılan dile benzer bir dil kullanımının doğru olacağını dile getirir. **Beaumarchais**'ye göre, ölçülü dile yakından bakılınca fazla büyük görüldüğünden, o tragedya ya yakışmakta, günlük yaşantıya benzeyen oyunlarda ise yalın ve süssüz bir dil daha uygun olacaktır. Bu dilin güzelliği, içerdiği derindeki güçten ve dile getirdiği doğrudan kaynaklanır. **Lessing** de yalın, açık günlük dilin duyguları, süslü konuşmalardan daha iyi yansılacağı ve tumturaklı konuşmaların gerçek duygulardan doğmadığı görüşündedir⁵⁰⁰.

⁴⁹⁹ Bkz., Aziz Çalışlar, **Tiyatro Ansiklopedisi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1995, s.483.

⁵⁰⁰ Bkz., Seveda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Dost Kitabevi, Ankara, 1998, s.119-120.

Her iki dil kalıbının genel karakteristik özelliklerini dizgeler halinde sıralarsak*:

Koşuklu dramatik dil:

- Dramatik şiir türüdür –*tek farkı oynanmak için yazılmış olmasıdır*–.
- Uyaklı (kafiye) -uyaksız ve ölçülü (vezin) -ölçsüz kullanım biçimlidir.
- Vurgu ve ses yinelemelerini kullanır.
- Ritim ağırlıklı olup, tümce veya söz dizeleri ritme göre biçimlenir.
- Geleneksel değerlerin, yoğun duyguların, yüce ülkülerin dilidir.
- İmgelem kullanır.
- Her türlü söz sanatından yararlanır.
- İlginç ve etkileyicidir.
- Yoğun anlatımlıdır.

Düzyazılı dramatik dil:

- Düz anlatımlıdır.
- Öncel olan anlamdır, düşünce aktarımıdır.
- Ritm, tümce ve söz dizimlerine göre biçimlenir.
- Gündelik yaşamın, kaba gerçekler ve ilişkilerin dilidir.
- Pratik ve kestirme ifadeler kullanır.
- Malzeme olarak idyomlardan sıkça yararlanır.
- Hareket dilinden de beslenir.

* Bu özellikler dillerin karakteristiğini ortaya koyan ilkelere aittir. Ancak her iki dil de doğalarına uygunluk ölçüsünce birbirlerinin özelliklerinden yararlanırlar. Örneğin düzyazı, imgelem de kullanılabilir, yoğun bir anlatımla birlikte, ilginç ve etkileyici olanı da yansıtabilir, gibi.

2.4.3. Koşuktan düzyazıya dramatik dilin evrimi

Melih Cevdet Anday, “*değişimleri çağın koşulları zorlar*”⁵⁰¹ derken, benzer olarak **Cevat Çapan** da, “*sanatta biçimsel değişmelerin sanatçıların rastgele seçimlerinde değil, toplumsal yaşantının özündeki değişmelerin kaçınılmaz bir sonucu olduğunu unutmamak gerekir*”⁵⁰² vurgusunda bulunur. Olay ve olguların birbirine belirli biçimlerde bağlı olduğu ve belli nedenlerin belli sonuçları doğuracağı görüşüyle determinizm (nedensellik), aslında değişim ve evrim kavramlarının mantığına işaret etmektedir.

Gerçekten de bir toplumun sosyal, kültürel, ekonomik ve politik yapısında olabilecek her türlü değişim o toplumdaki bireylerin yaşantısını da doğrudan etkilemekle birlikte toplumsal değişim ve evrimin de kapısını aralar. Burada da söz konusu olan, bir yönüyle diyalektik işleyiştir. Yani, karşıt uçlar arasındaki etki-tepkidir. Yalın açılımıyla, etkide bulunan ‘şey’, tepki içeren ‘şey’in direnciyle karşılaşır. Bu kutuplar arasındaki gücün oranı ve şiddeti sonucun ortaya çıkmasında belirleyicidir. Tarihsel süreç içerisinde toplumların değişimi veya toplumsal bir evriliş, değişimi zorlayan etki ile buna direnen toplumsal yapıdaki tepkisel dinamiklerinin (muhafazakar, korumacı) karşılaşmasıyla meydana gelir. Bu işleyişte ise, toplum ve toplumsal olanla organik bir ilişki / etkileşim içinde olan sanatın değişime kayıtsız kalması düşünülemez. Hele söz konusu olan dilse, onun, ‘olan bir şey değil, sürekli oluş halinde olan bir şey’ olduğu gerçeğiyle değişime uğramaması mutlak anlamda olanaksızdır.

Ya dramatik dil?

Sanat ve dilin ortak ürünü olan dramatik dildeki temel ayrım / değişim, özellikle batı toplumlarının köklü bir değişim geçirdiği 18. yüzyıla denk düşer. Bu zaman diliminden sonra, artık ne dünya Oidipus’un yaşadığı bir dünyadır, ne de toplum, içinde yaşadığı dünyayı kehanetler ve rahiplerle anlıyordur. Toplum artık maruz kalıp da anlamadığı olayları Teresias’lardan değil, **Bacon**, **Locke**, **Newton**’lardan sormaktadır. Zeus’un, Apollon’un Afrodit’in etki ettiği dünya gitmiş, yerine bilim yasalarının, bileşke kuvvetin, vektörlerin, elektriğin, makinelerin etki ettiği bir dünya gelmiştir. Doğaldır ki, bu dünyada sahneye çıkıp “Ey ulu Zeus!” diye haykıran bir karakterin yaşatılma şansı da olmayacaktır.

⁵⁰¹ Melih Cevdet Anday, **Dilimiz Üstüne Konuşmalar**, Türk Dil Kurumu Yay., Ankara, 1975, s.44

⁵⁰² Cevat Çapan, **Değişen Tiyatro**, s.11.

Berna Moran, gerçekiğın yansılanması olarak sanatın, tarihsel süreç içerisinde üç farklı görüş temelinde evrildiğini dile getirerek, şöyle devam eder:

“Birincisi sanatın görünyü olduğu gibi (yüzeysel gerçekliğı) yansıttığı düşüncesi. İkincisi genel’i (tümeli) ya da özü yansıttığını söyler. Nihayet sonuncusu da sanatın ideal olanı yansıttığına inanılır. Ama ortaya atılan yansıtma kuramlarını iki döneme ayırmak doğru olur, çünkü on sekizinci yüzyılın ortalarına kadar ileri sürülenler aynı geleneğın çizgisi üzerine yerleştirilebilir ve daha çok Aristoteles’in çeşitli yorumları olarak ele alınabilirler. On dokuzuncu yüzyıldan bu yana ise yansıtma kuramı biraz daha başka bir kalık altında ve doğrudan doğruya Aristoteles’den hareket etmeksizin ileri sürülmüştür”⁵⁰³.

Bu değini, bir yandan avangarde ile birlikte sanat tarihindeki köklü değışime işaret ederken, öte yandan dramatik dilin temel iki dil biçemi olan koşuktan düzyazyıya geçiş sürecine de ayna tutmaktadır. Bu evrimsel süreci daha sonra ayrıntıyla ele almak kaydıyla, bu noktada **Sevda Şener**’in şu panoramik değerlendirmesini aktarmak yerinde olacaktır.

“Antik söz şiirlidir, anlamı açıktır ve kendi başına bir değer taşır. Aristoteles koşumlu, tartımlı oyun dili üzerinde durmuş, destan ile tragedyanın şiir özellikleri arasındaki farkı belirtmiştir. Rönesans tiyatrosunda koşuklu, tartımlı dilin, oyunun devinimine ayak uyduracak biçimde kullanıldığını, tımtırlık konuşmaların hareketi baltaladığını görürüz. Klasik oyunlarda tartımlı, koşuklu dilden vazgeçilmez. Fakat dilin lirik olmasına, ince işlenmesine özen gösterilir. Romantik tiyatroda söz, heyecan verici, coşturucudur. Devinimi dengeleyecek, duygusal etkiyi besleyecek tüm şiirsel anlatımlardan yararlanır. XVIII. Yüzyıldan başlayarak dilin özel etkinliğinden vazgeçilmiş, anlam ağırlık kazanmaya başlamıştır. Oyunların konu ve kişilerin günlük yaşamdan alınması da oyun dilinin konuşma dili olmasına etken

⁵⁰³ Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, s.19

*olmuştur. Gerçekçi tiyatrodaki konuşmalara düşünceyi ve durumum doğal ve anlaşılır bir dille anlatmak görevi verilmiştir. Bu dil de günlük konuşma dilidir. Gerçekçi tiyatrodaki söz etkinliği karşılıklı konuşma ile, diyalog ile elde edilir*⁵⁰⁴.

Tiyatro bilimi ve antropolojinin bugünkü verileri doğrultusunda dramatik dil ilkin, kökleri dinsel ezgilere (dithyrambos) dayanan Antik Yunan tiyatrosunda, iambik* trimetre ölçüsüyle koşuklu olarak yazılan oyunlarda kullanılmıştır. Bu demek ki, M.Ö. 5. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar düzenli olarak, yaygın olmamakla birlikte de günümüze değin varlığını devam ettirebilmiş koşuklu dramatik dil, 2500 yıllık aşkın bir süredir dram sanatına can vermektedir. Tarih içindeki önemli zaman aralıklarına genel bir bakış açısıyla koşuklu dil, Antik Yunan'da oyunlarıyla başlayıp, Rönesans tiyatrosu, Elizabeth dönemi tiyatrosu (uyaksız) ve klasik Fransız tiyatrosunda da (Alexandrine ölçüsü) kullanılmıştır. Bu dönemde kullanılan koşuklu dramatik dile en yetkin örnekleri **Corneille**, **Racine** ve **Moliere** gibi yazarların yapıtlarındadır. Almanya'da ise, koşuklu oyun ilk kez **Wieland** tarafından kaleme alınmış, **Goethe** ve **Schiller** tarafından da kullanılmıştır. 18. yüzyılda burjuva oyununun ortaya çıkışıyla birlikte yerini düzyazılı dramatik dile bırakan koşuk, 19. yüzyılda natüralizm ve gerçekçiliğin gelişmesiyle daha da geri plana itilmiştir. Ancak, Koşuklu oyunun, **Hofmannstahl**'in oyunlarında, daha sonra da İngiltere'de **Eliot** ve **Fry**'in çabalarında yeniden canlanır. Ayrıca **Brecht** de uyaksız koşuklu dili kullanmış, **Arturo Ui**'de, **Brecht**'den sonra **Strittmatter**, **P.Hacks** ve **H.Müller** de jambus'u özel dramatik amaçlı olarak kullanırken, **Weiss** da çeşitli koşuk biçimlerini bir arada denemiştir. Türk Tiyatrosunda ise koşuklu oyuna Tanzimat döneminde rastlanır. Daha sonra Cumhuriyet döneminde, hece ölçüsüne ilgi gösterilmişse de daha sonra vazgeçilmiştir. Son dönemlerde de koşuklu oyun **Turan Oflazoğlu** başta olmak üzere bazı yazarlar tarafından denenmiştir⁵⁰⁵.

Aslında 18. yüzyıla ulaşıncaya kadar kesin olarak oyunlarda koşuklu dil kullanımının kavramsal olarak tartışılmadığı bilinse de *-alternatif sistemli dil arayışı-*, bu dönem öncesinde dilin farklı kullanımları da söz konusudur. Süreç

⁵⁰⁴ Sevdâ Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Dost Kitabevi, Ankara, 1998, s.206.

* 1- Birincisi kısa ikincisi uzun iki heceli ölçü (vezin) şekli. 2- şiir, mısra.

⁵⁰⁵ Bkz., Aziz Çalışlar, **Tiyatro Ansiklopedisi**, ss.376, 483.

içerisinde, deyim yerindeyse düzyazı dili ile deneme sürüşü yapan yazarlardan rahatlıkla söz edebiliriz. Sanatçı uzamda çağdaşı olduğu insanlarla birlikte yaşasa da, özellikle büyük sanatçılar düşünsel olarak çağının önünde bir kavrayışa sahiptir. Bu yönü ile sanatçı yerleşik algıların dışına çıkan, gelecek değişimi ateşleyen veya onu algılayıp yakalayan bir dinamizm içerir. Bu sanatçılar arasında en dikkat çeken, kuşkusuz **Shakespeare**'dir. O, 19. yüzyıldaki sınıf ayrımının, düşünce yapısındaki değişimin öncesinde bu ayrımı, dil alanında kısmi olarak yapıtlarında yansıtan, bu yönüyle de dilin geleneksel / yerleşik kullanımı dışına çıkıp, uygun / ideal dramatik dil kullanımı örnekleri veren bir yazardır. **Shakespeare**'in dışında, hatta daha önceki dönemlerde yaşamış olan yazarların da koşuklu dile başvurmaksızın çok sayıda oyun kaleme aldıkları gerçeği üzerine **Çapan** şunları aktarmaktadır:

“Oyun dilinin gelişme süreci içinde düzyazının komedyada yadırganmayan bir anlatım aracı sayıldığını koşuğun egemen olduğu çağlarda bile görüyoruz. Koşukla düz yazı arasındaki ayrım ister istemez tragedya ile komedyaya arasındaki ayrımı düşündürüyor. Yunan ve Latin komedyasından bize kalan örnekler koşuk diliyle yazılmış olsalar bile bunların dışında edebi niteliği olmayan ve konuşma diline dayanan bir komedyaya ve fars geleneğinin halk arasında eskiden beri yaşadığı kesinlikle söylenebilir. Çeşitli izlerine gerek orta çağ, gerekse Rönesans tiyatrosunda rastladığımız bu gelenek, Shakespeare ve çağdaşlarının oyunlarındaki komedyaya bölümleri için de sürekli bir esin kaynağı olmuştur. Tragedyanın kişileri genellikle soylular, kullandığı dil de koşuk dilidir. Komedyaya ise daha aşağı tabakalarla ilgili bir sanat türüdür. Düzyazı ile komedyaya arasındaki geleneksel bağ Elizabeth çağı tiyatrosunda açıkça görülür. Bu dönemdeki oyunların çoğu koşuk tragedya ile düzyazı komedyaya bölümlerine ayrılır; oyun kişileri arasındaki soytarılar, uşaklar ve köylüler düzyazı diliyle konuşurlarken, efendileri koşuk dilini kullanırlar”⁵⁰⁶.

⁵⁰⁶ Cevat Çapan, **Değişen Tiyatro**, s.17

Buna karşın, sıradan insanların, yani sosyal sınıf olarak alt tabakada yer alan oyun kişilerinin düzyazılı dramatik dille konuştukları, soyluların ise koşukla söyledikleri gibi bir genel ayırım da yapılamaz aslında. Çünkü, soylu olmayan kişilerin koşukla, soyluların ise düzyazılı dramatik dille konuştukları çok sayıda örnek de söz konusudur. Dahası, iki dil biçiminin aynı oyunda kullanıldığı yapıtlar da çoktur. Yazarlar iki farklı dili bir arada sergileyişiyle dramatik karşıtlığı dil üzerinden de besleyerek, hem oyunun ritim ve dokusunu, hem de dramatik etkisini artırıp, çeşitlendirme yoluna gitmişlerdir. **Shakespeare** bu konuda da model yazardır. Onun *Henry IV* adlı oyunu derebeylerle kralın, kuzeyle güneyin, saray hayatı ile meyhane hayatının birbiriyle çatıştığı bir savaş alanı gibidir. Koşukla düzyazı karşıtlığı ise bütün bu çatışmaları özetlemektedir⁵⁰⁷.

Shakespeare'in koşuklu dramatik dil kullanım biçimi her oyununda çeşitlilik gösterir. Birbirinden farklı kişilerin değişik ruhsal durumlarını, toplum içindeki yerlerini ve olayların gelişme hızını yansıtan bu çeşitlilik, yazarın, koşuğa yüklediği dramatik görevle yapaylık durumunu ortadan kaldırır ve oyuna bir iç gerçeklik kazandırır. Bununla birlikte **Shakespeare**'in oyunlarını ve oyun kişilerini oluştururken, anlatım aracı olarak düzyazılı dramatik dilden de yararlandığı, *-ki düzyazı Elizabeth çağında koşuk dili kadar gelişmiş değildir-* açık bir gerçektir. Bununla birlikte **Shakespeare**'in oyunlarında koşuğun düz yazıdan çok daha önemli bir yeri olduğu da yadsınamaz kuşkusuz. Ama gerek koşuklu dramatik dilin, gerekse düzyazılı dramatiğin yazardaki olgunlaşmayı yansıtan nitel bir değişmeye uğradığını unutmamak gerekir. Bu konuyla ilgili **Nureddin Sevin, Venedik Taciri**'nin önsözünde, *“ilk devirlerinde güzel cümleler, bol kafiyeler, tumturaklı mısralar eserlerin dramatik vasfını örten edebi süsler gibidir, adeta edebiyat endişesi tiyatronun eteğini çekmektedir... İkinci devrede kafiyeler azalmıştır, fakat yer yer tumturaklı, tek kafiyeli manzumeler eserlerin ötesine berisine serpiştirilmiştir”*⁵⁰⁸ açıklamasında bulunmaktadır. Başka bir deyişle, yazar ustalaştıkça uyaksız koşuk ölçüsü, kendini belli etmeksizin, ‘kulakları çınlatmadan yükselişleri ve alçalışları esrarlı bir senfoni havası’ içinde duyurmaya başlar.

⁵⁰⁷ Bkz., George Steiner, **The Death of Tragedy**, Hill and Wang, New York, 1963, s.241. (aktaran: agy., s.38.)

⁵⁰⁸ Nureddin Sevin, **Venedik Taciri**, Maarif Basımevi, Ankara, 1958, s.IX (aktaran: agy., s.37.)

Yazarın, *Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası* adlı oyunda Atina Dükası Theseus ve saraylılar, ortaçağ aşama sıralamasında yüksek bir yeri olan periler, koşuklu dille konuşurken meslekleri marangozluk dokumacılık tenekecilik olan Peter Quince, Bottom, Snout ve arkadaşları düzyazılı dramatik dille söyleşmektedirler. Tarihsel konuları işleyen oyunlarda da genelde kralların ve saraylıların ve diğer soyluların dili koşuk, askerlerin, sıradan yurttaşların ve Falstaff, Pistol, Bardolp gibi güldürücü kişilerin dili ise düzyazılıdır. *Hamlet*'te mezarcıların *Macbeth*'de kapıcının, *Kış Masalı*'nda uşakların ve çobanların, *Fırtına*'da Caliba'nın, Stephano'nun, Trinculo'nun ve genellikle çeşitli oyunlardaki bütün soytarların düzyazılı dili kullanmaları dikkat çeker. Buna karşın, **Shakespeare**'de soylu olmayan kişiler için koşuk hiçbir zaman erişilmez bir sınıf özelliği değildir. Zira kişilerinin ruhsal durumu belli bir duygu yoğunluğunu yansıtmayı gerektirdiği yerlerde, yazar bu kuralı kolayca çiğnemektedir. *II. Richard*'daki bahçıvan soylu olmamasına karşın, acılar içindeki kraliçenin mutsuzluğunu koşukla konuşur ve oyunun en şiirsel dizelerinde koşukla dile getirir. *Nasıl Hoşunuza Giderse*'de en güzel aşk sahnelerinden biri Silvius ile Phebe arasındadır. Biri erkek öbürü kız olan bu iki çoban da yine koşuklu dramatik dille söyleşmektedir. Bu örneklerden de görüleceği gibi, **Shakespeare** oyununa duygusal bir tutarlılık kazandırmak için oyun kişilerinin sınıfsal özelliklerini bir yana bırakıp, ruhsal durumlara öncelik tanımıştır. **Shakespeare**, aynı zamanda soylu kişileri düzyazılı dramatik dille de konuşturmuştur. Örneğin *Henry IV*'de Prens, Hal ile Falstaff'la meyhane arkadaşlığı yaparken düzyazı, bir prens gibi davranması gereken yerlerde de koşukla konuşur. Hamlet ve Horatio, Hamlet ile mezarcılar, Desdemona ile Emilia, Lear ile soytarı Cleopatra ile köylü arasında geçen konuşmalar ise çoğu zaman tragedya kahramanlarının sözlerini daha iyi belirtmeye yarayan bir karşıtlığa sahipken, bu kişiler arasındaki konuşmalar da sık sık düzyazılı dramatik dilden örgülenir. Bu ise, tragedya kahramanlarının deyim yerindeyse, ayaklarını yere basmalarına yardım eder⁵⁰⁹.

Koşuğun egemen olduğu bir zaman diliminde düzyazılı dramatik dilin de çeşitli oyunlarda yer alması, kuşku yok ki, bu alandaki evrimsel dönüşümün ayak sesleridir. Evrim de zaten böyle bir şey değil midir? Bir şey ortaya çıkar, zamanla

⁵⁰⁹ Bkz., agy., ss.34-48.

büyür, serpilip gelişir, sonrasında yaygınlık alanını genişletip genele egemen olur. Değişim sürecinde keskin / devrimsel bir oluş olası değildir. Bu itibarla, düzyazının geneli kapsayışı veya sistemli bir dil olarak kullanılmaya başlanması, 18.yüzyılda alımlayıcının algı, beğeni ve beklentilerinde ortaya çıkan değişimin sonucudur. Önceki bölümlerde de dile getirdiğimiz gibi, dramatik dilin ne ve nasıl olması gerektiğine çağın algısı karar verir. Tarihsel zorundalık da diyebileceğimiz bu durum, 18. yüzyılda burjuvanın ağırlığını koyarak tiyatronun başat hedef kitlesi olmasını, günlük olay ve ilişkiler ile sıradan insanların konu edinildiği bir oyun algısının yürürlüğe girmesini, dolayısıyla dramatik dilin de koşuktan, daha yalın, açık ve anlaşılabilir özellikli, gündelik gerçeklerin anlatım biçimi olarak kabul edilen düzyazılı dramatik dilin yaygınlığıyla sonuçlanmıştır.

Düzyazılı dramatik dilin önem kazanmasında kuşkusuz, çok çeşitli etkenlerin yanında, bilimsel düşüncenin gelişmesi ve ortaçağ skolastisizminin yerini akılcılığın alması da bulunur. *“Bacon, Descartes, Hobbes, Locke gibi düşünürlerin doğayla ilgili doğruların bulunmasında, hayal gücü yerine deneylere nesnel çözümlenmeye dayanan tümevarım yöntemini benimsemeleri üzerine hayal gücünün ürünü olan şiir (dolayısıyla koşuk) gözden düştü”*⁵¹⁰ diyen **Cevat Çapan**, böylelikle düzyazının kültür dünyasında aklın, mantığın ve düşünsel yaşantının anlatım aracı olarak önem kazandığını belirtir.

Öyleyse, çağın tiyatro rengine etki eden nedenleri bir yana bırakıp sonuçla ilgilenecek olursak, algıda gerçekçi bir dünya tasarımının yerleşik olarak varlık kazandığını söyleyebiliriz. Gerçekçilik, yaşamın sıcak akışının, insanın içinde bulunduğu günlük ve nesnel olay, durum ve ilişkilerin sanatta temsilini gerektirir. *“Yaşamı gerçekte olduğu gibi yansıtmanın baş koşulu, dilde gerçeğe benzerliktir. Madem ki oyunun konusu, kişileri, gerçek yaşamdan alınmaktadır, bu içeriğin en doğal anlatımı olan günlük konuşma dili, olduğu gibi korunacaktır”*⁵¹¹. Dil, sadece estetik bir etki yaratmak için değil, gerçekleri açıklamak için kullanılacaktır. Benzer durum oyun kişileri için de geçerlidir. Günlük yaşamdan alınan kişiler, gündelik gerçeklikleriyle yansıtılmaya başlanırken, karakter boyutu kazandırılan oyun kişileri de konuşma tarzlarındaki farklılıkların ön plana çıkarılmasıyla donatılacaklardır⁵¹².

⁵¹⁰ agy., s.117.

⁵¹¹ Sevda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, s.205.

⁵¹² agy., s.205.

Gerçekçiliğin ve gerçekçi yazarların belirgin özelliklerinden birinin romantik bir başkaldırı akımının içinden çıkmış olmakla birlikte, o akımın ülkücülüğünü ve öznelliğini eleştirmek olduğunu söyleyen **Cevat Çapan**, böylesi bir tutumun ilk bilinçli temsilcisinin **Henrik Ibsen** olduğunu dile getirmektedir⁵¹³. **Shakespeare**'nin dehasının koşuklu dramatik dilde ortaya çıkmasının yanında, **Ibsen**'in de düzyazılı dramatiği, kendisinden sonraki batı tiyatrosunun dili olarak kabul ettirdiği tartışılmaz bir noktadır⁵¹⁴. Dahası, “*Ibsen'den önceki on dokuzuncu yüzyıl düzyazı oyunları öyle kalıplaşmış bir söz sanatı geleneğine göre yazılmışlardı ki, Ibsen'in getirdiği yenilik bu oyunları iyice gülünç duruma soktu*”⁵¹⁵. Bu durum şu gerçeğin de sözcüsü gibidir: **Ibsen** ile başlayan modern tiyatronun dramatik dili, kendisinden önceki dönemlerde kullanılagelen dramatik dilden kesin hatlarla ayrışır. Modern öncesindeki bütün oyunlar özentili, yani tumturaklı, süslü ve söylevcidir. Oysa modern tiyatro, **Ibsen** ile birlikte gündelik konuşma dilinin doğallığını yansıtmayı hedefleyen bir dramatik dil biçemi geliştirmiştir⁵¹⁶.

Bununla birlikte **Ibsen**'in oyun yazımına ilkin koşuklu dramatik dille başladığını da söylememiz gerekir. İlk oyunları olan **Peer Gynt** ve **Brand**'ı koşukla kaleme alan yazar, düzyazılı dramatik dili, daha sonra yazdığı toplumsal sorunları içeren oyunlarda kullandı. **Eric Bentley**, **Peer Gynt** ve **Brand** oyunlarında, “*kökleri yüzyıllar öncesinin yazınına dayanan muhteşem bir nazım retoriği*” kullanıldığını belirterek, **Ibsen**'in, oyunlarını artık düzyazılı dramatik dille kaleme almaya karar verdiği anı şöyle anlatmaktadır:

*“1872’de Georg Brandes’in bir konferans metnini okuması üzerine, modern dramın daha modern bir formda bulunması için diyalogdan başlaması gerektiğine karar verdi. Ibsen’i birkaç yıl sonra bir muhabire nazım dramının modası geçmiş olduğunu söylerken buluyoruz”*⁵¹⁷.

Ibsen'in sözü edilen konferans metnini okuduktan sonraki dramatik dilin özellikleri üzerine olan düşünceleri, tam anlamıyla koşuklu dili dışlayan, onu

⁵¹³ Bkz., Cevat Çapan, **Değişen Tiyatro**, s.92.

⁵¹⁴ Bkz., agy., ss.88, 118.

⁵¹⁵ agy., s.16.

⁵¹⁶ Bkz., agy., s.16.

⁵¹⁷ Eric Bentley, **The Life of the Drama**, s.97.

demode olarak gören bir anlayışa kaymıştır. Deyim yerindeyse **Ibsen**, koşuklu dilin ‘düşmanı’dır. Şiddetle karşı çıktığı bu dil biçimine ilişkin görüşlerini kaleme aldığı bir çok yazıda da dile getiren **Ibsen**, örneğin 1883 yılında Christiania tiyatrosu oyuncularından **Lucie Wolf** sanat hayatının 30. yıldönümünde oynayacağı oyun için kendisinden bir “prolog” yazmasını istemesi üzerine, ona bir mektupla şu karşılığı vermektedir:

“İstediğinizi yerine getirmeyi çok isterdim. (...) Ama size evet diyemiyorum; inançlarım ve sanat ilkelerim buna engel. Prolog, epilog gibi şeylere yer vermemeli sahnede. Sahnenin varlık nedeni dram sanatıdır; tuntuşaklı sözler ise dram sanatı değildir. Gelenek öyle olduğuna göre prologunda elbette koşuk olması gerekir. Bense böyle bir geleneğin sürüp gitmesinde herhangi bir sorumluluk yüklenmek istemiyorum. Koşuğun çok büyük kötülüğü olmuştur dram sanatına. Çağdaş oyunlar oynayan gerçek bir sahne sanatçısı, ağzından tek bir dize bile çıkmasına izin vermemelidir. Geleceğin oyun yazarlarının amaçlarıyla çeliştiği için koşuğun yakın geleceğin oyunlarında sözü edilmeye değer bir yeri olacağını sanmıyorum”⁵¹⁸.

Koşuklu dile karşı çıkışını, bu dilin dram sanatına çok büyük kötülükler yaptığını öne sürmesiyle gerekçelendiren yazarın, **İmparator ve Galile** adlı oyununu, koşuklu dil kullanmadığı için eleştiren **Edmund Gosse**’a yazdığı şu satırlar da, oldukça ilgi çekici ve modern tiyatrosunun dramatik dilinin özelliklerini yansıtan bakış açısı barındırmaktadır. Yazısında, “benim oyunum, herhalde fark etmişsinizdir, en gerçekçi üslupta ele alınmıştır. Bu oyunda ben, gerçeğin illüzyonunu üretmek, okuyucuda olayın sahiden olduğu izlenimini uyandırmak istedim” diyen **Ibsen**, dile ilişkin olarak da, “oyunu koşuklu yazsaydım kendi amacımınla çelişir, görevimi yerine getiremezdim. Oyuna bilerek koyduğum, sıradan, önemsiz kişilerin hepsini aynı tartımla konuşursaydım, hiçbir ötekenden ayırt edilemezdi. (...) yeni oyunum antik

⁵¹⁸ Henrik İbsen, **Letter and Speeches**, ed, Evert Sprinchorn, Hill and Wang, New York, 1964, ss. 217-218. (Cevat Çapan, **Değişen Tiyatro**, s.94.)

anlamda bir tragedya değildir. Ben insanları ele almak istedim. Onları tanrıların dili ile konuşturmanın ne gereği var?"⁵¹⁹ vurgusunda bulunmaktadır.

Dram sanatının iki büyük oyun yazarının dramatik dili kullanma özellik ve görüşlerine yer verdiğimiz bu değinilerin ardından, oyun türleri ve sanat akımlarının da dilin evrimi noktasındaki tutum ve yaklaşımlarına kısaca değinmekte yarar olacak.

Koşuklu dramatik dil, metinli tiyatronun ilk dil biçemi olmasının yanında, doğal olarak yine metinli tiyatronun ilk örneği olan tragedya türünün de dilidir. Tanrısal bir düzen içinde soylu-yarıtanrısal özellikli oyun kişilerinin yer aldığı tragedyalarda gündelik dilin üstünde bir dil kullanımı söz konusudur. **Robert Pignare**, tragedya-dil ilişkisi üzerine şunları söylemektedir:

*“Dil trajedinin eti, kemiği, kanı durumunda, tüm onuru, tüm lüksü o: Aynı anda hem aklın hem tutkuların sesi, ayrıca kendi kendilerinin mahpusu, kişilerin çevresinde dolaşan bir müzik sanki, lirizmin bildik öğelerini kullanmayı reddeden şiirin gerçek lirik özünü ortaya koyan bir müzik, tarihten, efsanelerden yüce görüntüler uyandıran bir tür büyü”*⁵²⁰.

Koşuğun varlık gösterdiği en uygun alan olarak dikkat çeken tragedya, 18. yüzyılda düzyazılı dramatik dilin de ilk kullanım alanıdır. Ancak bu dönemdeki tragedyalar, evcil ve burjuva tragedyalarıdır. Orta tabaka törelerine dayanan bu yeni türün yazarları soylu kişilerin çatışmalarını ve yıkılışlarını gösteren klasik tragedyaya karşın, burjuva yaşantısının da tragedya konusu olabileceğini görüşüyle oyunlar kaleme almışlardır. Bu yazarlar arasında İngiliz **George Lillo** dikkat çeker. Onun yazdığı özellikle *The London Merchant: or, The History of George Barnwell* adlı oyun Avrupa'nın diğer ülkelerinde büyük etki uyandırmakla birlikte, **Lillo** ve **Edward Moore** gibi yazarların dile getirdiği burjuva duyarlılığı asıl anlatım gücünü, gerçekte romanda bulmuştur.

Yerleşik olarak tragedya türünde kullanılmaya başlanılan düzyazılı dramatik dil, aslında daha öncesinde komedyalarda yer bulmuştu. **Stendal**'ın da dediği gibi, *“komedyacı yazarı, sanatçılar içinde en toplumsal olanıdır. Asıl görevi bir*

⁵¹⁹ Seveda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, ss.205-206.

⁵²⁰ Robert Pignarre, **Tiyatro Tarihi**, Çev.: Pınar Kür, Gelişim Yayınları, İstanbul, 1975, s.96.

toplumdaki benimsenmiş ülkülerden herhangi bir sapmayı... değerlendirmek olan komedyaya yazarı için kesinliğin dili olan düzyazı en uygun anlatım aracıdır”⁵²¹. **Stendal**, komedyanın insanların mantığına ve yargı gücüne seslendiğini de dile getirmektedir. Bunun içindir ki, düzyazılı dramatik dilin artık bağımsız olarak oyunların anlatım biçimi haline gelmesi töre komedyalarıyla gerçekleşmiştir. Bu dil, o dönemde toplumsal yaşayışın tümünü yansıtmayan, belli bir çevrenin konuştuğu sınırlı bir dildi de aynı zamanda⁵²².

Yukarıda **Cevat Çapan**’dan alıntıladığımız, ‘*modern öncesindeki bütün oyunlar özentili, yani tumturaklı, süslü ve söylevcidir*’ biçimindeki görüşe, **Eric Bentley** de paralel bir yaklaşım sergiler. Modern dönem hariç bütün sahne diyaloglarının yüksek derecede retorik olduğunu belirten **Bentley**, “*minimal düzeyde bile “retorikseldir” popüler anlamda—yükseklerden uçar, süslüdür, hitap edicidir*”⁵²³ saptamasında bulunur. Antik Yunan oyunları tanrıların söylevleri ve kahramanların soylu ve yüce ifadeleriyle donanan koşuklu konuşmalara dayanmıştır. “*Antik Roma’da Seneca’nın retorik tragedyaları öne çıkmış*”⁵²⁴, Ortaçağda ise, alegorik kişileştirme ile yine koşuklu yapıya dayanan ve tanrısal yüceliği duyumsatan söz dizgeleri kullanılmıştır. Genelde Rönesans, özelde ise Elizabeth döneminde de, yaygın olarak, “*oyunların aşırılığına uyan, biraz kaba, tek düze ve tumturaklı bir dil*”⁵²⁵ söz konusudur. Bu dönemde ayrıca, şiirin öğretici niteliğinin söz sanatlarının desteğiyle daha büyük bir etkinlik kazanacağına inanıldığı için çoğunlukla şiir diline ağırlık verilmiş, “*başka bir deyişle, oyun yazarları hammadde olarak gündelik konuşma dilini almışlar, fakat belli kuralların yardımıyla bu hammadeden oldukça değişik ve gerçekçilik kaygısı olmayan yapma bir dil meydana getirmişlerdir*”⁵²⁶. Elizabeth döneminden modern döneme kadarki süreçte de, benzer dil uygulamaları yaygın olarak oyunları biçimlendirmişlerdir.

Yine tarihsel bir bakış açısıyla dram sanatını doğrudan etkileyen sanat akımlarının da dramatik dili kendi algı gerçeklerine göre biçimlendirdikleri açıktır. Örneğin 17. yüzyılda, klasik tiyatrosunda dil önemli bir işleve sahip olup, eylem

⁵²¹ Stendhal, **The Problem of Style**, Oxford University Press, London, 1949, s.62. (aktaran: Cevat Çapan, **Değişen Tiyatro**, s.73.)

⁵²² Bkz., agy., s.17.

⁵²³ Eric Bentley, **The Life of the Drama**, s.85.

⁵²⁴ Aziz Çalışlar, **Tiyatro Ansiklopedisi**, s.173.

⁵²⁵ Cevat Çapan, **Değişen Tiyatro**, s.24.

⁵²⁶ agy., s.35.

neredeysi konuşmanın aksesuarı gibidir. Konuşmak eylem, dil tüm anlamların aracıdır⁵²⁷. Koşuklu dramatik dil, özellikle uyaklı, bazen de uyaksız olarak kullanılır. 18. ve 19. yüzyıl romantizminde ise dram sanatı, şairlerin şiirsel coşkunluklarını gösterecekleri bir sergi yeri gibidir. Hatta kimi yazarlar oyunlarını salt okunmak için bile kaleme almıřlardır⁵²⁸. Romantiklerin önemli yazarlarından olan **Schiller** ise, oldukça etkileyici vaazlarla, resmi suçlamalarla ve soylu savunmalarla örülü bir dil kullanmıřtır⁵²⁹. Kuşkusuz gerçekçilik duygusu, sözü edilen bu dönemler içerisinde kendisini iyiden iyiye hissettirerek, düzyazılı dramatik dilin yaygınlaşmasına yol açmıştır. 18. yüzyıldan başlayıp, 19. yüzyılda nüfuz alanını genişleten gerçekçilik duygusu ve düzyazı geleneği, naturalizm ile birlikte doğal insan ilişkilerini ve doğal konuşma biçemini dram sanatının tartışılmaz dili haline getirmiştir. **Bentley**, naturalist yaklaşımların, genellikle zekice olduğu ve hayal dünyasına hitap etmediği sürece, dramatik söylem biçimi olarak diyalogun, insanın gerçekle ilişkilerini ve doğruluk için yapılan bir iddiayı onaylama isteğini amaçladığını syler⁵³⁰.

Çağdaş tiyatronun iki önemli yazarından burada bahsetmek gerekir. Bunlardan biri gerçekçiliği şiirsel bir yaklaşımla ele alan **Çehov**'dur. O, kendisinden sonra gelecek absurd eğilimleri doğrudan etkileyen bir dil kullanımında bulunmuştur. Onun oyunlarındaki temel dil zelliliği, dilin iletişim kurmadaki yetersizliğini duyumsatmasıdır. Ayrıca çevresinde olup bitenleri denetleyemeyen insanın önlenemez yalnızlığı, kişilerin karşılıklı konuşma görünümü altında, aslında birbirlerini dinlemeyip kendi kendilerine konuştukları, yaşamın bitip tükenmez tekdüzeliği ve sonsuz bir eylemsizlik ortamında sonsuz bekleyişlere tutsak olan insanın acınası gülünç konumu ile sözün sık sık sessizlikle kesildiği bir anlatım ortamını da şiirsel bir dil kullanımıyla açık eder yazar⁵³¹. **Marianne Kesting** Çehov'daki dil kullanımına ilişkin, "*Diyaloglar yaşamaya, birşeyler yapmaya karşı duyulan gszliğin, can sıkıntısının çevresinde dolanır durur*"⁵³² yorumunda bulunmaktadır.

⁵²⁷ Bkz., Marie-Claude Hubert, **Le Theatre**, Armand Colin, Paris, 1988, s.85 (aktaran: Ayten Er, **Oyun zmlemesinde İlk Adım**, s.44)

⁵²⁸ Bkz., Cevat apan, **Değişen Tiyatro**, s.88.

⁵²⁹ Bkz., Eric Bentley, **The Life of the Drama**, s.85.

⁵³⁰ Bkz., agy., s.83.

⁵³¹ Bkz., Ayşegül Yüksel, **Samuel Beckett Tiyatrosu**, YKY, İstanbul, 1992, s.39.

⁵³² Marianne Kesting, **Tarihte ve ağımızda Epik Tiyatro**, ev: Yılmaz Onay, Adam Yayınları, İstanbul, 1985, s.157.

Diğer bir yazar ise **Lorca**'dır. İspanyol tiyatrosunun bu anıtsal yazarı, gerçekçiliği şiir ve şiirsellik ile buluşturup, ulusal halk yazınının kaynaklarını kullanmaktadır. Onun en ilginç özelliği gerçekçiliği koşuklu dramatik dille de yansıtmış olmasıdır. *Kanlı Düğün* ve *Yerma* adlı oyunlar çağımızda koşunun en iyi kullanıldığı örnekler arasındadır. Bununla birlikte, yazarın en iyi oyunu olarak kabul edilen *Bernarda Alba'nın Evi* ise düzyazılı dramatik dille biçimlendirilmiştir.

Gerçekçilik akımına karşı olarak ortaya çıkan ve gerçekçi tiyatrodaki konuşma yerine, şiirli sözün anlatım üstünlüğünü savunan simgecilik ise özellikle güzellik vurgusunda bulunarak, sahne üzerinde görüntünün şiirini de önemser. Bu akımın iki önemli temsilcisi olan **Mallarme** ve **Maeterlinck**, yalın ve şiirli bir dil kullanımından yanadır. Buradaki amaç soyut ve gizli olanı sezdirmektedir. Bunun için şiirin imge, simge, benzetme, çağrışım gibi etkileri kullanılmalıdır. Onlara göre sanat yapıtı, soyut, gizli, gizemli gerçekleri doğrudan doğruya değil, onları sezdireni, anımsatan, çağrıştıran bir benzeri veya bir parçası ile anlatır. Bununla da şiirin sözcükleri yanında sahnede yaratılan atmosfer de soyut gerçeği sezdirecektir⁵³³. 20. yüzyılın avantgarde akımları arasında yer alan dışavurumculuk da, eyleme öncelik vererek, dramatik dilde yinelemeler, değişken sözdizimi, yankıma ve sözcük çarpıştırma gibi kullanımları esas alır. Bu akımda iç monolog oldukça önemli bir yere sahiptir⁵³⁴.

Modern ve avant-garde –dolayısıyla absurd ve postmodern- yazın geleneğine bakıldığında dilin sınırlayıcı ve politik baskıdan kurtulmayı amaçladığı dikkat çeker. Sözü edilen bu yazın geleneğinde dil suskunluğu ve boşluğu vurgulayarak çoğu zaman insanı akıldan, toplumdan ve tarihten uzaklaştırmayı amaçlar, ona karşıt bir dil oluşturma olanağı sağlar. Bu, özellikle absurd yazarlarda rastlanılan önemli özelliklerden biridir. Yine bu yazın geleneğinde bilinen, bilinmeyen, bilinemeyecek olan anlatılmaz; sorgu ve akılla bir gerçeği değiştirme işlemine başvurulmaz. Sadece sınırsız, her türlü yöneme başvuru olarak metinde anlam boşlukları, suskunluklar yaratmak ve bu yolla asıl gerçek olanı, yani değişkenliği aktarmak amacı güdülür⁵³⁵. Suskunluk modern ve avant-garde yazın

⁵³³ Bkz., Sevdâ Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, s.226.

⁵³⁴ Bkz., Aziz Çalışlar, *Tiyatro Ansiklopedisi*, s.165.

⁵³⁵ Bkz., Dilek Doltaş, *Postmodernizm Tartışmalar ve Uygulamalar*, Telos Yayınları, İstanbul, 2002, s.109

geleneğinin kullanım araçlarından biridir. Süreci göz önünde bulundurduğumuzda 18. Yüzyılın sonu, 19. Yüzyıl ve 20. Yüzyıl yazınının ‘suskunluk’a dayandırılmış olduğunu söyleyebiliriz. **Sevda Şener**, absurd tiyatro ile alımlayıcı arasındaki ilişkileri ele alırken, bu oyunlarda kullanılan dilin duygusal iletişimin ortadan kaldırılmasına, şaşırtıcı gerçeğin, daha önce tanımlanmayan biçimler içinde sunumuna, sözlü ve görüntülü anlatımda keskin uyarıların kullanımına, bunlarla birlikte de oyundan estetik bir haz alınmasına hizmet ettiğini belirtmektedir⁵³⁶. **Ayşegül Yüksel** ise absurd tiyatrodaki dil kullanımında, sahnede mantıklı bir tartışma oluşturan geleneksel söylem biçimlerinin terk edildiğini, dilin anlam üretme yetisinin sorgulanması sonucu oluşan (dili bir anlamda işlevsiz kılan, bir anlamda da dile daha bir özenle yaklaşan) bir sahne dilinin oluştuğunu, sahnedeki eylemin özgül durum ve olayların mantıksal sıra içindeki doğrusal anlatımına değil, evrensel durumların döngüselliklerine dayandırıldığını ve seyircinin ‘mutlak gerçeği yakalama’ umudunun anlatımında kullanılan tüm öğeler tarafından boşa çıkarıldığını dile getirmektedir⁵³⁷. Bu değinilerden de anlaşılacağı gibi, başta absurd tiyatro olmak üzere postmodern yazım geleneğinde kullanılan dramatik dil, artık ne koşuklu ifadelere, ne de yerleşik konuşma dilini kullanır. Absurd tiyatronun önemli yazarlarından olan **Ionesco**, insanlar arasındaki iletişimsizliğin vurgusunu dil aracılığıyla yapar. O, **Kel Kantocu** oyununda da dilin iletişim kurmadaki yetersizliği üzerinde durarak, gündelik dilin eleştirisi ile karşılaşırız. Dil başlı başına bir sorundur. Anlamsız sesler yumağına dönüşen konuşma dili, kalıplaşmış, sloganlaşmış sözler, yanlış benzeşmeler ile mantıksız söz dizimleri bu oyunun en belirgin özelliğidir.

Kuşkusuz, içinde bulunduğumuz çağın sanatı hiçbir dönemde olmadığı kadar savruk ve karmaşıktır. **Bentley** bunu, “*önceki çağların sanatı, yaşamın karışıklığının içerisine dalmak için bizim çağımızın sanatından daha az istekliydi*”⁵³⁸ biçiminde açıklar. Bir yönüyle sofistike bir yapı, öbür yönüyle kaotik bir döngü içerisinde yer alan çağımız sanatında, dram sanatının kullandığı dramatik dil, sadece basit bir koşuk-düzyazı karşıtlığı değildir. Bugün radyo, televizyon, sinema, gazete ve internet gibi kitlelere seslenen yayın araçları, dili hızla kalıplaştırıp eskitmektedir.

⁵³⁶ Bkz., Sevda Şener, **Oyundan Düşünceye**, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1993, s.58

⁵³⁷ Bkz., Ayşegül Yüksel, **Samuel Beckett Tiyatrosu**, s.42.

⁵³⁸ Eric Bentley, **The Life of the Drama**, s.84.

Çok çeşitli başka nedenlerin böylesi bir duruma etki ettiğini de göz önünde bulundurursak, yaşamın temsili gerçekleştirme ediminde, tek ve değişmez bir anlatım biçiminin, dil kullanımının olması beklenemez elbette. Ki, sanayileşme sonrası bir dünyanın gündelik yaşayışı etkileyen özellikleri müzik, resim ve heykelde sanatçının kullandığı malzemeyi nasıl belirliyorsa, gazete, radyo, televizyon dili, piyasa şarkıları ve tüketim maddelerinin reklam sunum biçimleri gibi dil anlayışları da dram sanatında karmaşıklık bir dil kullanımını peşi sıra getirecektir.

Böyle bir anlatım yolunu seçen dil kullanımlarının başarısı, bu karmaşık ve çok yanlı anlatım aracının değişik öğelerini eleştirel bir bakış açısına göre değerlendirebilmesine bağlıdır. Dolayısıyla düzyazıya geçiş süreci, tiyatrodaki tek ve değişmez bir anlatım aracının bulunması olarak değil, herhangi bir oyun yazarının içinde bulunduğu ortam ve koşullara göre kendi yaratıcılığına en uygun dramatik dil kullanma özgürlüğünün hazırlanması olarak alınmalıdır⁵³⁹. Koşuklu dilin çağımızdaki iğreti varlığı ise ancak şöyle açıklanabilmektedir:

“Geçmişteki oyun yazarları, o çağlarda anlatım tekniği koşuk olduğu için dramatik buluşlarını o kalıplara göre kurabilmişlerdi. Koşuğun edebiyatta bugün de aynı yeri koruduğunu söyleyemeyeceğimize göre, çağdaş bir oyun yazarının koşuk tekniğine dayanan bir dramatik sistem kurmaya kalkması, büyük bir engelle karşılaşmayı göze alması demektir.”⁵⁴⁰

Bir şeyin varlık nedenlerinin ortadan kalkması, o şeyin de ortadan kalktığını veya kalkmak üzere olduğunu gösterir. Yaşam sistematiğindeki bu döngü, dram sanatının kullandığı her türlü anlatım aracı için de geçerlidir. Tiyatro, varlık nedeni ortadan kalkan hiçbir şeyi kullanmaz. Kullanırsa da, o şeyin varlığını çağın koşullarına göre yeniden gerekçelendirir. Bugün koşuklu dramatik dili kullanım denemeleri, antikitedeki varlık nedenlerine dayandırılmamakta, daha başka nedenlerle dram sanatında varlık bulma çabasıdır. Düzyazılı dramatik dil ise, çağın yeni tiyatro algısında, **Hans-Thies Lehmann**'ın *“dramın öteki tarafı”*⁵⁴¹

⁵³⁹ Bkz., Cevat Çapan, **Değişen Tiyatro**, s.119.

⁵⁴⁰ agy., s.109.

⁵⁴¹ Bkz., Hans Thies Lehmann, “Theater der Blicke: Zu Heiner Müllers Bildbeschreibung”, **Dramatik der DDR**, s.30 (aktaran: Süreyya Karacabey Çelik, “Modern sonrasında dramatik metinler“, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, s.52)

olarak nitelediği bir anlayışa, yani ‘canlı beden’in şimdisine ait’ öğelerin baskınlığına karşın varlık mücadelesi vermektedir. Performansların, happeninglerin ya da **Robert Wilson**’un ‘imge tiyatrosu’ gibi deneysel oluşumların yerleşik dilsel etkinlikten uzaklaşma arzusu, gerçeklik duygusunun gerektirdiği dil kullanımıyla savaşıma içindedir. Kuşkusuz bu iki kutup arasındaki varlık savaşımı devam ederken, düzyazılı dramatik dil kullanımının heybetli ihtişamı da günümüzde halen daha nüfuzunu sürdürmektedir.

2.4.4. Şiirsel oyun ve dramatik dil

Çağımızın önemli oyun yazarlarından olan **David Mamet**, “*eğer sahnede şiirsellik yoksa, unut gitsin. Dil sadece konuya hizmet ediyorsa, ilgilenmiyorum. Sonuç olarak diğer yolda daha tutkuluyum*”⁵⁴² diyerek, dram sanatının salt anlam çığırın bir edimde bulunamayacağına işaret eder. Bu, yazınsal olandan, şiirsellikten yoksun olan dram sanatının, dolayısıyla dilin hiçe indirgenmesidir de bir anlamda. Öyle ya dramatik dil, tiyatrallikle birlikte, yazınsal olma gereklilikleri üzerine biçimlendirilen bir dil pratiği değil midir zaten?

Dramatik dilin yazınsal değer taşıyan; ölçülü, düzenli, estetik olmakla birlikte anlamı açık kılan bir yapısallık barındırdığını daha önceki bölümlerde belirtmiştik. Peki ya dramatik dildeki şiirsellik nedir? Kuşkusuz, bir metnin yazınsal olması, onun şiirsel olduğu anlamına gelmez. Yani yazınsallık aynı zamanda şiirsellik değildir. Ancak aralarında fazla bir mesafe de yoktur. Yazınsallık, kendine özgü kuralları yanında, sese de önem verir. Bu şiirsellikte ortak noktalardan biridir. Yazının belli bir ritmi, sesi ve uyumu içinde barındırıyor olması, onun yazınsal ve şiirsel olanla iç içe olduğunu gösterir. Şiirsellik ayrıca, ses ile birlikte imge kullanımında bulunan, hatta karakteristik olarak imgenin varlığına koşullanan bir yapısallık da içerir. Bu yönüyle de şiir sanatıyla özdeşlik halindedir. Ancak, bununla ‘şiirsellik şiirdir’ demek istemiyoruz elbette. Bu iki kavram arasındaki ilişkiden çıkacak sonuç, ancak, her şiirin şiirsel olduğu, buna karşın her şiirsel ifade veya anlatım biçiminin şiir olmadığıdır. Şiir, şiirsel dil düzeneği / söyleyim üzerine kurulu, yani imge(ler) ve uyumlu-ritmik ses tasarımı kullanan bir sanat türüdür.

⁵⁴² Christopher W.E. Bigsby, **A Critical Introduction to twentieth-century American Drama**, Cambridge University Press, Cambridge, 1985, s.252.

Şiir ve şiirsellik, dramatiğin temel dil biçimlerinden sadece koşuklu olanında bir aradadır. Bir başka deyişle koşuklu dramatik dil, şiir ve şiirsellikle örgülenmiştir. Dramatik dilin diğer kullanım biçimi olan düzyazı ise, şiire yer vermemekle birlikte, şiirselliği kullanan bir dil pratiğidir. Konuşma doğallığı içerisine yedirilen uyumlu ses üretimi ve imgelem ile şiirselliği yakalayabilen / yansıtılabilen düzyazılı dramatik dilin bu işlevselliği, anlamın açık ve anlaşılır kılınmasıyla birlikte, estetik olanın sunumuna da hizmet eder. Bu noktayı aşağıda ayrıntılamak kaydıyla, şiirsellikteki ses ve imge öğelerine kısaca bakalım:

Şiirsellikte ses, söyleyim, ritim ve söz diziminin kaynaşarak, ünlü-ünsüz seslerin yinelenmesi ve doğal sesleri yansıtan yansımali sözcüklerin kullanımı ile ortaya çıkan uyumlu-melodik titreşimler bütünüdür. Her yazarın, her metnin kendine özgü bir sesi olduğu gibi, her türün, biçimin ve tekniğin de yine farklı ses kullanımları vardır.

İmge ise, kısaca alımlayıcının duyularına yönelerek, onun hayal etmesine ve duyumsama izlenimleri yaratmasına yol açan göstergedir. Türk Dil Kurumu'nun hazırladığı **Türkçe Sözlük**'te, "1-Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, hayal, hülya; 2- duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri; 3- duyularla algılanan, bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar, hayal, imaj" biçiminde tanımlanan imge, **Edebiyat ve Söz Sanatı Terimleri Sözlüğü**'nde de, "bir şeyi daha canlı ve daha duygulu bir halde anlatmak için onu başka şeylerin çizgileri ve şekilleri içinde tasarlayış. İmgelem, tahayyül" ile karşılık bulmaktadır⁵⁴³. **Alexander Potebnya**'nın, 'onsuz sanat olmaz, şiir ise hiç olmaz' dediği imge, anlamı çoğaltıp derinleştirmekle birlikte, söylemin etkisini de güçlendirmeyi amaçlar⁵⁴⁴. İmge doğada olanın yazar tarafından yeniden tasarlanmasıdır, yeniden kurgulanan / üretilen bir nesnedir. Taşıdığı anlamın görüntüsünü yakalar ve bu yönüyle nesnel bir karşılığı olandır.

Özdemir İnce'nin **Roger Caillois**'in **Şiir Kitabı** adlı yapıtından aktardığı şu anekdot dikkat çekicidir:

"New York'un Brooklyn köprüsünde dilenen bir kör varmış. Köprüden gelip geçenlerden biri adamcağıza günlük kazancının ne kadar olduğunu sormuş. Dilenci iki dolara zar zor ulaştığını

⁵⁴³ Bkz., http://www.turkceciler.com/sozlukler/turkce_sozluk.html.

⁵⁴⁴ Bkz., http://www.siiirakademisi.com/forum2/forum_posts.asp?TID=46

söylemiş. Yabancı bunun üzerine kör dilencinin göğsünde taşıdığı ve sakatlığını belirten tabelayı almış, tersini çevirip üzerine bir şeyler yazdıktan sonra tekrar dilencinin boynuna asmış ve şöyle demiş: “Tabelaya gelirinizi artıracak bir yazı yazdım, bir ay sonra uğradığımda sonucu söylersiniz bana”. Dediği gibi bir ay sonra gelmiş. “Bayım size nasıl teşekkür etsem acaba” demiş dilenci. “Şimdi günde on beş dolar topluyorum, olağanüstü bir şey. Tabelaya ne yazdınız da bu kadar sadaka vermelerini sağladınız?” “Çok basit” diye yanıtlamış adam, “Tabelanızda ‘doğuştan kör’ yazıyordu, onun yerine, -bahar geliyor ama ben göremeyeceğim - diye yazdım”⁵⁴⁵.

Bu anekdotta imgenin gücü vardır. Bir başka deyişle, gerçeği ve anlamı doğrudan, sıradan ve kuru aktaran düzyazı ile imge yüklü, şiirsel bir düzyazının karşılaştırması vardır. Veya imgelemin gizil gücünden ve duyarlılığa estetik çağrıdan yoksun olan bir sözün etkisi(zliği) ile imgelemin gizilgücünü kullanarak insan duyarlılığını harekete geçirip, trajik gerçeği duyumsatan bir sözün etkisi vardır.

Tiyatroda imgeler daha çok alımlayıcıyı bir değere, düşünceye, eyleme, deneyime uyandıran bir açıklama, çağrıştırma, niteliği artırılmış bir söylemdir⁵⁴⁶. Örneğin Othello, cinayet işlemeyen hemen önce, “söndür ışığı, sonra da ışığını söndür” der. Burada iki gönderim söz konusudur. “Söndür ışığı” derken, odayı / bulunulan mekanı aydınlatan gerçek bir aydınlatma aracı kastedilmektedir. Örneğin, mum, meşale, gaz lambası vs. Oysa söz dizimindeki ikinci parça olan “sonra da ışığını söndür” ifadesinde, nesneye doğrudan bir gönderim değil, bir şeyin başka bir şey ile özdeşleştirilmesi yapılmakta, sözün sanatlı, şiirsel kullanımı aracılığıyla imgenin gizilgücü devreye sokulmaktadır.

Dram sanatında şiirsellik veya şiirsel tiyatro, kuşkusuz salt söylemlerin imgelerle donatılmasıyla değil, çok daha çeşitli yöntemlerle gerçekleştirilecek bir tasarım sunumudur. Alımlayıcının hayal gücüne (imgelem) hitap ederek, ‘şeyler’ arası çağrışımda bulunup, sanatsal-estetik etkide bulunmayı amaçlayan şiirsellik, bazı oyunlarda tüm bir oyunun bir imaj etrafında / merkezinde yapılandırılmasıyla da

⁵⁴⁵ Bkz., <http://ta-in.facebook.com/topic.php?uid=44541856839&topic=7484>.

⁵⁴⁶ Bkz., Louis E. Catron, **The Elements of Playwriting**, Waveland Press, Chicago, 2002, s.144.

sağlanabilmektedir. Örneğin **Çehov**'un *Martı* oyunundaki martı imajı veya **Ibsen**'in *Yaban Ördeği*'ndeki yaban ördeği imajı, **Williams**'ın *Sırça Kümesi*'ndeki sırça hayvan koleksiyonu imajı, **Fratti**'nin kafes imajı veya *Godot'yu Beklerken*'deki Godot imajı gibi. Bu ve benzeri oyunların hepsinde imajlar, oyunun geneline egemen olan bir düşüncenin, durumun, kişinin özellikleriyle örtüşen, özleşen, onlara gönderimde bulunan estetize edilmiş göstergelerdir.

Düzyazılı dramatik dilde şiirselliğin yakalanabilme ölçütü, imaj-imej dışında, yalınlığın estetik kullanımıyla da olanaklıdır. Yalınlık, özellikle modern tiyatronun şiirselliği oluşturabilmesinde başat etkin ifade yöntemidir. **Bentley**, konuyla ilgili **Ibsen**, **Strindberg**, **Çehov** ve **Pirandello** gibi yazarlara değinerek, onların sıradan konuşmalardan örülü diyaloglar oluşturduğunu söylemekte, buna karşın çarpıcı bir şiirselliğin yaratıldığına vurgu yapmaktadır. “*Bir Çehov sahnesinde her cümlemin sıradanlığını fark eden oyuncular, bütün bir sahnenin aslında bir şiir olduğunu görünce aniden hayrete kapılırlar*” diyen **Bentley**, “*Ibsen karşıt şiiri (anti-poetry) yaratmış olmakla ödüllendirilmelidir. O anlatmaya yetersiz kalan ifadelerin, kaçışların, bitirilmeyen cümlelerin çok güzel bir sanatını yaptı*”⁵⁴⁷ açıklamasında bulunur. Şiirsel oyunun, kişiyi günlük hayattaki deneyimlerinden, gazetede okuduklarından kesin olarak soyutlayan bir yapısı olduğunu belirten **Oscar Mandel** de, **Çehov**'un *Vişne Bahçesi* oyununu örnek göstererek, bu oyunun şiirsel tiyatronun, yani gerçeklerin şiirsel yolla anlatımının başyapıtı olduğunu dile getirir⁵⁴⁸. Şiirselliğin yalınlıkla yakalanabildiği bir oyun da **Tennessee Williams**'ın *Arzu Tramvayı*'dır. **Louis Catron**, oyundaki yalınlık-şiirsellik ilişkisini ele aldığı şu pasajlarla değerlendirmektedir.

Geçmişinde etrafındaki insanlardan büyük acılar çekmiş, bu yüzden insanlara karşı alabildiğine güvensiz olan ama buna karşın, yine de yalnızlığını paylaşacak, daha doğrusu yaşamına güvenli bir sığınak olabilecek birilerini arayan Blanche, Mitch'e umut bağlar. Mitch de yalnız ve yaşamın üzerinde tepindiği kişilerden biridir.

MITCH: (*Kollarından yavaşça çekerek*) Sen birisine ihtiyaç duyarsın. Ben de birisine ihtiyaç duyarım. Olabilir miydi Blanche –sen ve ben?

⁵⁴⁷ Eric Bentley, *The Life of the Drama*, s.96.

⁵⁴⁸ Bkz., Oscar Mandel, “Şiirsel Tiyatro”, Çev.: Hatice Altan, *DT Sanat Haberleri Bülteni*, Sayı: 41, Şubat 1978, ss.43, 47.

(Blanche bir an gözleri dalarak bakar. Sonra yumuşak bir ağlamayla Mitch'in kucağında sıkışır. Hiçkırarak konuşmaya çabalar ama sözcükler gelmez. Mitch alnından, gözlerinden ve sonunda dudaklarından öper. Polka müziği diner. Nefesini çeker ve uzunca dışarı bırakır, mutlu hiçkırıklar.)

BLANCHE: Bazen, – Tanrı vardır – çabucak!

İşte Blanche'ın bu beş yalın sözcüğü karakterin duygusal yoğunluğunu yansıtan şiirsel söylemin gücünü gösterir. Ancak oyun yazarı, oyun boyunca sadece bir kereliğine şiirsel özelliği yansıtmamaktadır kuşkusuz. Bu önemlidir. Oyunun başında **Williams** Blanche'ı soylu söylemde konuşma yetisiyle donatmıştır. Blanche'ın beş sözcükten oluşan bu repliği de, onun oyunun genelindeki duygusal özelliklerinin mantıksal bir parçasıdır⁵⁴⁹.

Şiirselliğin dram sanatındaki varlığı, sahne etmenlerinin, tiyatral anlatım olanaklarının bir arada, bütüncül uyumu ile de gerçekleşir. Modern yazarların hemen hepsi geleneksel koşuk tekniği yerine düzyazıyı seçmeleri, özde ve biçimde çağdaş olma kaygılarından ve tiyatronun şiirselliğin koşuk kalıplarından çok daha karmaşık ve esnek bir teknikle gerçekleşeceğini bilmelerinden ileri gelmektedir. Bu teknikte şiirsellik sözcüklerle değil, oyuncuların sahneler arasında kurdukları ritmik ilişkiye ve karşıtlığa dayanan, böylece alımlayıcının eylem duyarlılığına seslenen yöntemle sağlanmaktadır⁵⁵⁰. Burada, oyunun iç dinamiklerini oluşturan oyun kişilerinin ilişkileri, dramatik eylemin varlığı, çatışma ve karşıtlıklar, tür, ait olduğu sanat akımı ve tekniği ile sahne etmenlerinden müziğin, efektin, ışığın, dekor, kostüm ve aksesuarın, son olarak da oyunculuğun bedensel anlatım olanaklarının şiirsel sinerjisi söz konusudur.

Şiirselliğin bu kullanımı, yani dile dayandırılmaksızın, her türlü tiyatral anlatım yönteminden yararlanılarak sahne tekniği şiirinin ortaya çıkarılması, yukarıda sözünü ettiğimiz '*dilin yükten kurtarılması*' yöneliminin bir sonucudur. Dil dram sanatı tarihi boyunca anlatımın, yansılamanın ağırlık merkezi olmuştur. Bugün ışığın, müziğin, efektin yaptığı bir anlatım, önceden dilin kullanımıyla gerçekleşmekteydi. Yazar, alımlayıcıda etki uyandırmak, duyguyu, atmosferi onun zihninde iyi canlandırmak için dili / söylemi / anlatımı şiirin ve şiirselliğin gücüyle

⁵⁴⁹ Bkz., Louis E. Catron, **The Elements of Playwriting**, s.143

⁵⁵⁰ Bkz., Cevat Çapan, **Değişen Tiyatro**, ss.10, 99.

beslemek zorundaydı. Dil bir anlamda sahne tekniğindeki yetersizliklerin boşluğunu tamamlıyordu. Sahne tekniği ve olanakları arttıkça dille anlatım, dille yansılama ağırlığını, yükünü hafifletmiş, sonuç olarak da, hem dram sanatında, hem de şiirsel oyunlarda merkez kayması yaşanmıştır.

Toparlayacak olursak, tiyatro bir yandan dilin ses, imge-imag ve sanatlı-yalın kullanım biçimini esas alarak şiirselliği yakalarken, öte yandan oyunun sahne tekniği aracılığıyla estetik bir uzama sahip olmasıyla da şiirsel bir tasarıma dönüşebilmektedir. Merkez kaymasının şiirsel tiyatrodaki yansıması ise, şiirselliğin ilkin koşuklu dramatik dille, sonra düzyazılı dramatik dilde şiirsel vurgu alanları, ses ve imge kullanımıyla, son olarak da tüm tiyatral anlatım olanak ve tekniklerinin bir aradılığıyla yaratılan tasarım yönteminin ağırlık kazanması biçiminde açıklanabilir.

2.5. Dramatik Dil Yazım Tekniği

“Yaratıcı olmayan yazar adayı ne kadar dirense ayıklanma kuralına karşı koyamaz, silinir” diyen **Özakman**, *“tiyatro yazarı okuldan yetişir demek istemiyorum ama bir yazarın olağan ve kendi başına gelişim içinde on yılda öğrenebileceği ilkel bilgiler, sanatın işçilik yanı, böyle bir örgütte bir yılda öğretilirdi. Gerisi yaratıcılıksa, ya vardır gelişir, ya yoktur”*⁵⁵¹ yargısında bulunmaktadır. **Kenneth Macgowan** ise dram sanatında öğretilebilecek unsurları sıralarken, *“1- Ekspozisyon denilen sergilemede ustalık, 2- hazırlayıcı sözleri düzenlemek, 3- oyunun genel havasındaki duygu birliğini bozan unsurları oyundan çıkartmak, 4- arka arkaya geliştirmek, 5- zirveyi oyunun sonlarında en uygun yere oturtmak, 6- çatışmaları ve durumları uygun ve yeterli dozda işlemek, 7- merakı arttıracak düğümlerin nasıl kullanılabileceğini belirtmek”*⁵⁵² biçiminde yedi noktaya işaret etmektedir. Bu noktaların kimi doğrudan, kimi ise dolaylı olarak dramatik dilin kullanım yetkinliğiyle orantılıdır.

Peki dramatik dil, öğretilbilir, eğitimi verilebilir bir dil pratiği midir?

⁵⁵¹ Turgut Özakman, “Yazarlar ve Tiyatrolar”, **Türk Dili Dergisi**, Tiyatro Özel Sayısı, Cilt: XV, Sayı:178, Yıl:1966, s.746.

⁵⁵² Kenneth Macgowan, **A Primer of Playwriting**, Random House, New York, 1951, ss.5-8 (Aktaran: Özdemir Nutku, **Tiyatro ve Yazar**, s.51)

Oyun kişilerinin sesini duymak / Kulağı eğitmek: **Linda Seger**, bir çok yazar ve eğitmenin kendisine, “*Siz diyalogun yazımını öğretemezsiniz. Yazarlar ona ya duyarak sahip olurlar ya da sahiplenemezler*” dediğini iletmekte, o da, karşılık olarak, mükemmel resim ve müzik parçaları gibi mükemmel derecede iyi diyalogun öğretilmeyeceğini kabul ettiğini, ancak iyi diyalogun öğretilebileceğini söylediğini aktarır. **Seger**’e göre ‘mükemmel diyalog’ ile ‘iyi diyalog’ arasında büyük farklar vardır. Bu farklar ise eğitimle giderilebilecek bir şey değildir. Ancak iyi diyalog ile kötü diyalog arasındaki fark eğitim ile giderilebilir türdendir. Çünkü, “*müziyenlerin müzikal ritim ve melodileri duymak için kendilerini eğitebildikleri gibi, yazarlar da konuşma modelleri ve ritimleri duymak için kulaklarını eğitebilirler*”⁵⁵³.

Genel kabulde de oyun, yazımı en güç ve çok çeşitli donanımlar gerektiren yazın türlerinin başında gelmektedir. Kurguyu oluşturan tüm unsurların belli bir uyum ve dinamizmle bir araya getirilmesinin yanı sıra, tasarımın kişilerin konuşmaları aracılığıyla ortaya çıkıp, gelişmesi ve bir sonuca bağlanması işlemi zorlu bir süreç, yoğun bir zihinsel etkinlik gerektirmekte, bu da doğal olarak yazarın önceden, yaşamdan kişilerin konuşma biçimlerini gözlemleyip o alanda kendisini eğitmesini zorunlu kılmaktadır. Varlığını neredeyse oyun kişilerinin konuşmaları üzerine inşa eden oyun, bir bakıma rol kişilerinin dramatik dili kullanım niteliğiyle kendi değerini ortaya koymaktadır. Bu nitelik, yazarların doğal yetileriyle birlikte, kendilerini eğitmeleriyle gerçekleşir. **Seger**, “*diyalog yazımını öğrenmek için, dinlemeyi okumayı ve iyi diyalog konuşmasındaki sesleri ve ritimleri içselleştirmek gereklidir*”⁵⁵⁴ diyerek dramatik dilin kurgusal yazımın müziği olduğuna işaret eder.

Pek çok yazar çeşitli ortamlarda insanların konuşmalarını dikkatlice dinleyerek ‘kulaklarını eğitmiş’ ve duygu ve tavırlar taşıyan, oyun kişilerinin güçlüklerinin ve karmaşıklığının ifadeyle yansıtılmasının teknik adı olan diyalog / dramatik dil yazımını bu eğitilmişlikle yetkinleştirmişlerdir. **John Millington Synge**, diyaloglarının yetkinliğinin mutfaktaki hizmetçileri dinleyerek oluştuğunu söylerken, **Robin Cook**, havalimanlarındaki insanların konuşmalarına kulak misafiri olmayı sevdiğini ve parkta basketbol oynarken arkadaşlarıyla birbirlerine şaka yollu takılmalarını dinlediğini iletir. Oscar sahibi ünlü senarist ve yönetmen **Robert Benton** ise bir konuşma ritmini işitebilmek için kayıt cihazı kullandığını belirtip, “*In*

⁵⁵³ Linda Seger, **Creating Unforgettable Characters**, s.146

⁵⁵⁴ agy., s.173.

Places in the Heart'ki Margaret Sparling karakteri bir arkadaşına dayanır. Onunla oturdum ve iki gün konuşmasını kayıt cihazına kaydettim. Biz basit, sıradan bir biçimde konuştuk ve ondan dili kapıncaya kadar konuşmamız devam etti” demektedir. Ancak bu noktada, insanların konuşmalarını dinleyerek kulağı eğitip geliştirmenin sadece ilk adım olduğunu vurgulamak gerek. Çünkü, gerçek konuşma dramatik dil değildir, onun kurgulanmış söylem biçimine dönüştürülmesidir aslolan. Oyuncu **Miranda Richardson**'ın, **David Mamet**'ın oyunlarındaki dil üzerine yaptığı, “Mamet, sokaktaki adamın dilini zaptedip, bu dili kaydetmekten çok daha ileriye gider ve sıradan konuşmayı, parlak bir biçimde, özgün şiir gibi kullanır”⁵⁵⁵ şeklindeki yorumu tam da sözünü ettiğimiz şeyi açıklamaktadır. Yine “Ben asla insanların gerçek konuşmalarındaki sözcükleri kullanmam” der **Robert Anderson** ve şöyle devam eder: “Sen konuşulan yerde bir kayıt cihazı kullan ve onu öyle dinle. Göreceksin o fazlasıyla gülünçtür”⁵⁵⁶.

Dramatik dilin kullanımı için kulağın eğitilmesi işleminde **Robin Cook**, ses faktörüne dikkat çekmektedir. Ona göre iki insanın gerçek konuşmalarındaki ses doğallığının yansıtılması dramatik dilin değerini artıracaktır. Bunun tersi kusurluluktur⁵⁵⁷. **Robert Anderson** ise yazar için “en önemli şey bir sesin gelişmesidir” der ve ekler: “Sen bir sese sahipsen, diyalog doğal olarak ortaya çıkacaktır”⁵⁵⁸. Benzer önermeleri Türk Tiyatrosunun önemli yazarlarından olan **Turgut Özakman** da yapmaktadır. Yazarın bir oyuncu gibi oyun kişinin kimliğine bürünüp, onun gibi konuşmaya çalışmasını, onun davranışlarını hayal etmesini isteyen **Özakman**, “iç oyunculuk, diyalogların ve davranışların, çok daha canlı, renkli, kıvrak ve o karaktere uygun olmasını kolaylaştırır”⁵⁵⁹ demektedir. Bu öneri aslında yeni ve özgün bir öneri değildir. “Bazı oyun yazarları kişilerinin sesini gerçekten “duyarlar”. (Bazıları için de görsel duyu daha güçlüdür)”⁵⁶⁰ gerçeğinden yola çıkarak, sözü edilen önerinin dram sanatı tarihi boyunca çok sayıdaki yazar tarafından uygulanan bir yöntem olduğunu da söyleyebiliriz. Öyle ki, bundan 2500 yıl önce de **Aristoteles**, tiyatro yazarının sahnede yapıtını oynayacak kişilerin

⁵⁵⁵ Aktaran: Anne Dean, “Musings on Mamet”, **Drama**, s.25.

⁵⁵⁶ Bkz., agy., s.167.

⁵⁵⁷ Bkz., agy., s.168.

⁵⁵⁸ agy., 170.

⁵⁵⁹ Turgut Özakman, **Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği**, s.141.

⁵⁶⁰ Steve Gooch, **Oyun Yazmak**, s.54.

yapacağı hareket ve davranışlarını, bizzat kendisinin de yaparak yazdıklarını kontrol etmesi gerektiğini vurgulamıştır⁵⁶¹.

Sonuç olarak dramatik dil özel yeti isteyen, eğer yoksa kulağın eğitilmesini gerekli kılan özel bir tasarımdır. Oyun yazın tarihine bakıldığında dramatik dili kullanım yetisine sahip olan yazarların ayrıcalıklı yapıtlar verdikleri görülecektir. Burada en önemli nokta, bu yazarların işitsel hafızalarının oldukça güçlü olduklarıdır. Zaten kulağı eğitmek ifadesi de bir yönüyle işitsel hafızayı güçlendirmeye koşuttur. Kimin işitsel hafızası güçlü ise yaşam gerçeğindeki konuşmaları özümseyip dramatik dile dönüştürmesi o oranda kolay, yaşamın temsiline yansıtılması da yine aynı oranda doğaldır.

Bugün, başta kişisel gelişim olmak üzere pek çok alanda işitsel ve görsel hafızaların güçlendirilmesi doğrultusunda çok çeşitli çalışmalar yapılmaktadır. Bu çalışmalar, kişinin görsel ve işitsel olana yatkınlığını belirlemekle birlikte, onların eksik olan hafıza taraflarını da güçlendirmeyi amaçlamaktadır. Konumuzla doğrudan ilişkili olması sebebiyle, bu alanda uygulanan bir ölçüm testini paylaşmakta yarar görmekteyiz.

İşitsel ve görsel hafıza ölçüm testi:

Biz beş duyu organımızla evrenden topladığımız bilgileri beynimizde işliyor ve hafızamıza kaydediyoruz. Bazı insanlar gördüklerini hatırlayabilir, bazıları da işittiklerinde bunu daha iyi başarırlar. Siz şu anda bu satırları gördüğünüzde mi, yoksa birisinden duyduğunuzda mı daha iyi anlıyorsunuz? Belki siz de bunun henüz farkında değilsiniz. Gerçi duyumlarımız birbirini sürekli desteklediğinden, hafızamızı güçlendirmek için bütün duyumlarımızı kullanmakta fayda vardır.

Hafızanızı geliştirmek istiyorsanız zihinsel görüntüleme tekniklerinden yararlanmalı ve çok net görüntüler oluşturabilmelisiniz. Bunun için öncelikle aşağıdaki testi uygulayarak görsel veya işitsel tasarımınızdan hangisinin daha güçlü olduğunu belirleyin. Her bir maddeyi okuduktan sonra 20-30 saniye ara verin ve okuduklarınızı zihninizde canlandırmaya çalışın.

Yapacağınız zihinsel görüntülemeleri 100 puan üzerinden değerlendirin.

Eğer tasarladığımız görüntü; Hiç net değilse – 0

⁵⁶¹ Aristoteles, **Poietika**, s.89

<i>Net değil ise</i>	– 25
<i>Nete yakın ise</i>	– 50
<i>Net ise</i>	– 75
<i>Çok net ise</i>	– 100

puan veriniz.

	<u>PUAN</u>
1. Yeşilin her tonunun bulunduğu gür bir orman hayal edin.	-----
2. Havaalanına iniş yapan bir uçağı hayal edin.	-----
3. Ani fren yapan bir arabanın çıkardığı sesi hayal edin.	-----
4. En yakın arkadaşınızla yemek yediğinizi hayal edin.	-----
5. Sonbaharda sararan ve dökülen yaprakları hayal edin.	-----
6. Yere düşerek kırılan bir bardağın sesini duyun.	-----
7. Öğretmeninizin sesini hayal edin.	-----
8. Sevdiğiniz bir şarkının melodisini duyun.	-----
9. Boğaz köprüsünü hayal edin.	-----
10. Düşen bir yıldırımın sesini duyun.	-----

Değerlendirme:

1, 2, 4, 5 ve 9'dan aldığınız toplam puan 300'den daha çok ise görsel yönünüz baskındır. 3, 6, 7, 8 ve 10'dan aldığınız puan 300'den daha çok ise işitsel tasarımınız çok iyi. Eğer ikisinden de aldığınız puan 300'ün üzerinde ise siz her iki yönünüzü de geliştirmişsiniz demektir⁵⁶².

2.5.1. Replik: Özellik ve tekniği

Oyun kişilerinin kesintisiz olarak bir seferde yapmış oldukları konuşmaya replik denir. Dramatik söylem biçimlerini (diyalog, monolog, tirad, apart vs.) oluşturan bu anlatım kalıbı, tümcelerle birlikte ayrıca hareket, ses, nida ve tamamlanmamış söz unsurlarını da içerir. Temel amaç anlam üretmek veya anlam üretimine hizmet etmektir.

⁵⁶² Ziya Başaran, **Hafıza Gücünüzü Keşfedin**, Bilgivizyon Yayınları, İzmir, 2004, ss.94-96.

Etkili replik yazım ilkeleri: Daha önce sözün etkili olabilmesi için bazı özel vurgu alanları bulunduğunu aktarmıştık. Bu vurgu alanları repliğin yazım ilkeleri için de aynen geçerlidir. Konu ile ilgili **Louis E. Catron** oldukça doyurucu saptamalarda bulunmaktadır. Bunları belli yorumlarla açılmayıp paylaşmak yararlı olacaktır.

Bir tümce üç güçlü alana sahiptir; son en güçlü, başlangıç biraz güçlü ve orta en zayıf parçadır. Etkili yapının önceliği, en önemli kavram, sözcük, deyim veya düşüncenin tümcenin sonunda yer almasıdır, ikincil önemli kavram tümcenin başında ve en az öneme sahip malzemeler de ortada olur. Tüm malzemeler etkiyi hak etmezler. Orta dereceli önemli düşünceler için tümcecikler, vurgulanmasının yaşamsal olduğu kavramlar için de tümce kullanmak gereklidir.

Tümce sonu: *Sırça Hayvan Koleksiyonu*'ndaki Tom ve Amanda arasında geçen çeşitli konuşmalar enerjinin son kısma yerleştirilerek kullanıldığını gösterir. Aşağıdaki örnekte konuşmanın sonundaki etkinin iki yanlı kullanımını bulunmaktadır.

- 1- TOM: Sanırım, bekli de ziyaretçi bir bey istediğin.
- 2- TOM: Ziyaretçi bir bey senin istediğin, sanırım.
- 3- TOM: Sanırım, belki de istediğin bir ziyaretçi beydir.

İlk iki örnek (*Tennessee Williams'in yazmadığı*) kusurludur. Çünkü onlarda vurgu doğru olarak kullanılmamıştır. Oyun ve bu tümce için iki anahtar sözcük olan 'ziyaretçi bey' özel dikkat gerektirir. Bunun için üçüncü örnekteki gibi (*Williams'in yazdığı*) tümcenin sonundadır.

Yine uzun bir tümcede vurguyu göstermek için Amanda'nın Tom'la konuşmasına dikkatle bakmak gerekir.

*AMANDA: Sen sadece geleceğin şimdi, şimdinin geçmiş olduğu gerçeğini yok sayan genç bir adamsın. Geçmiş sürekli bir pişmanlığa dönüşecektir, gelecek için plan yapmazsan*⁵⁶³.

⁵⁶³ Tennessee Williams, *Sırça Hayvan Koleksiyonu*, Çev.: Aytuğ İzat, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2000, s.21.

Etkin kavram oyun boyunca Amanda karakteri için bir anahtar olan ‘gelecek için plan’dır. Tümce sonundaki yeri ile güçlü bir biçimde ifadelendirilmiştir.

Replik / konuşma sonu: Tümcenin sonu gibi repliğin / konuşmanın sonu da en güçlü etkiyi taşır. Bununla birlikte diğer oyun kişinin repliği için de çengel işlevi görmekte, sözlü örgünün neden-sonuç ilişkisindeki nedenselliği barındırmaktadır. Bunu örnekleyecek olursak, Hamlet ile Birinci Mezarıcı’nın şu konuşmasını verebiliriz.

BİRİNCİ MEZARCI: Neden olacak, derisi bu işte öyle tabaklanıyor ki su sızdırmıyor kolay kolay. Canına yandığımın adam ölüsünü çürütmek için de sudan beteri yoktur. Nah, alın bir kafa daha: Bu kelle yirmi üç yıldır yatıyor bu toprakta.

HAMLET: Kimin kafası bu?

BİRİNCİ MEZARCI: Orospu çocuğu bir delinin. Kimin olabilir dersiniz?

HAMLET: Nerden bileceğim?

BİRİNCİ MEZARCI: Zırdelinin biriydi bu baş belası. Bu şişe Ren şarabını başından aşağı dökmüştür bir gün. Bu tas, bayım, Yorick’in kafatasıydı, kralın soytarısı Yorick’in.

HAMLET: Bu mu?⁵⁶⁴

Dikkat edilecek olursa Birinci Mezarıcı’nın konuşma sonları hem vurguyu, hem de Hamlet’in karşılık vererek yeni bir durum ve anlam katmanının ortaya çıkmasına yarayan bir anlatım içermektedir. Yine replik sonu vurguyu gösteren bir diğer örnek de, Lady Macbeth ile Macbeth’in kralı öldürmeye karar verdikleri yerdir. Kral buldukları yere gelmiş, ama yarın gidecektir. Lady Macbeth, onun bu gece öldürülmesi kararlılığını şu repliğiyle dışa vurur:

LADY MACBETH: Hayır; güneş hiçbir zaman

Öyle bir yarın görmeyecek.

Yüzün, beyim, yüzün bir kitaptır unutma;

⁵⁶⁴ William Shakespeare, **Hamlet**, s.150.

*İçinde korkulu bir şeyler okuyabilir insan.
Dünyayı aldatmak isteyen dünyanın rengine bürünecek.
Bakışın, ellerin, dillerin gülsün;
Yüzünden lekesiz bir çiçek ol,
İçinden zehirli bir yılan.
Misafirlerimiz nerdeyse gelir, hazırlanmalı.
Büyük iş bu gecenin işi, sen bana bırak!
Gelecek bütün günlerimize,
Bu gece verecek beyliği, sultanlığı, her şeyi.⁵⁶⁵*

Satıcının Ölümü'nde de babasını küçümseyen Forsythe'ye karşı Biff bir şeyler söyler ve son tümcesi hem tüm bir oyunun vurgusunu ön plana çıkarır, hem de oldukça etkileyicidir:

BIFF: (Soldadır, içermiş gibi döner) Miss Forsythe, şimdi yanınızdan geçip giden bir beykişiydi, mert ve acılı bir beykişi. Yorulmadan çalışan, ama değeri bilinmeyen bir bey kişi. Dost kalpli bir adam, anlıyor musunuz? İyi bir arkadaş. Her zaman oğullarını düşünmüş bir adam⁵⁶⁶.

Tümce başlangıcı: Etkinin ikinci güçlü yerinin tümcenin başı olduğunu söyledik. Örneğin **Arthur Miller**'ın **Satıcının Ölümü**'nde vurgunun başlangıçta olduğu bir tümce kullanılır: “*Chevrolet, Linda, en büyük arabadır*”⁵⁶⁷. Bu tümce şöyle yazılıysaydı etkisi oldukça zayıflardı. “Linda ben bir Chevrolet'in iyi araba olduğunu düşünüyorum”. Daha sonra Willy der ki, “*Yalnızım, özellikle işler kötü olduğunda.. konuşacak kimse de yok*”⁵⁶⁸ Yalnızlık'taki vurgu eğer tümcenin ortasına koyulsaydı yine vurgu kaybolacaktı. “İşler kötü gittiğinde yalnız kalırım, konuşacak kimse de yok”.

⁵⁶⁵ William Shakespeare, **Macbeth**, Çev.: Sabahattin Eyüboğlu, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993, s.27.

⁵⁶⁶ Arthur Miller, **Satıcının Ölümü**, Çev.: Sabahattin Eyüboğlu, Vedat Günyol, Adam Yayınları, İstanbul, 1982, s.212.

⁵⁶⁷ agy., s.174.

⁵⁶⁸ agy., s. 188.

Soru ve tümcelerdeki adların uygun yerleştirilmesi: Yapısal etkinin ilkesi ayrıca tümcelerdeki adların yerleşim alanlarıdır. Adlar tümce sonundaysa, o oyuncunun daha az enerji kullanmasına neden olabilir. Aşağıdaki örneğin kendi kendine sesli okunmasında bu görülebilir.

“Evet, gelmek isterim, Jim”

“Evet, Jim, gelmek isterim”

Tümcenin sonuna adın yerleştirilmesi konuşmanın eğilimini zayıflatır. Bu dramatik dilin umulan etkiyi yapmamasına yol açan diğer bir etkidir. Eğilimin zayıflaması soru tümcelerinde daha belirgin olarak gözükmemektedir.

“Çıkmak mı istiyorsun, Jim?”

“Jim, çıkmak mı istiyorsun?”

İlk soru tümcesinde ‘jim’ giderek azalan bir eğilim sonunda dile getirilirken, ikinci kalıpta, ad belirgin bir vurguyla ön plana çekilmektedir⁵⁶⁹.

2.5.2. Diyalog yazım tekniği

Dramatik dil yazım tekniği içerisinde diyalog inşası, en fazla dikkat ve hüner gerektiren bir konudur. Dram sanatında yazar hikaye aktarıcısıdır. Bunu birçok tiyatral kodlamayla gerçekleştirebilirse de, anlam üreten olay, durum ve kişilerin hareket halindeki açmazlarının yansınmasında diyalog onun başlıca enstrümanlarından biridir. Daha önce de ifade ettiğimiz gibi sözün sahneden yaşama dokunduğu an, yani insanın hikayeleştirmeye değer ‘kırılma anı’nın dilsel mimesisidir diyalog. Yaşamda, bir şeyi söyleyen ve işitenin diyalogunda dünyanın / anlamın açık kılındığı gerçeği gibi, dram sanatında da benzer işlev söz konusudur. Yine yaşamda olduğu gibi, insana içerisinde yer alacağı bir anlam uzayı açan diyalog, dram sanatında ayrıca insan-yaşam ikiliğinin paradoksal ilişkisini güçlü bir biçimde sergilemesi, tasarımdaki iç dinamiklerin etkileşimini sağlaması ve algı planında da en elverişli kodlama yöntemi olması yönüyle dikkat çeker.

Diyaloğun bu ağır yükümlülüğü, kuşkusuz belli yazım / inşa ilke ve tekniklerini de beraberinde getirir. Yukarıda sözünü ettiğimiz, dramatik dil-yazar ilişkisindeki dile yatkınlık / dili hünerli kullanma edimi, özellikle diyalog inşasındaki bir gerekliliktir. Yazarın dili kullanma, onun aracılığıyla hikayeyi sergileme hüneri,

⁵⁶⁹ Bkz., Louis E. Catron, **The Elements of Playwriting**, ss.139-142.

kendini diyalog örgüsünde açığa çıkarır. Bu örgü, tıpkı dantela gibi “*ince bir iştir, dikkatli bir çalışma ister*”⁵⁷⁰. Bu ise, yoğun bir düşünme sürecini gerektirir. **Turgut Özakman**’ın diyalog yazarlarına yaptığı, “*diyalogları özenle, dura dura, düşününe düşününe yazın. Seçmeci olun. Daha iyisini yazmak için çabalayın. İzleyiciyi küçümsemeyin, “ne yazsam yer” demeyin, aklınıza ilk geleni özgün buluş sanmayın*”⁵⁷¹ ve “*günde hiç olmazsa yarım saat diyalog temrinleri yapmanızı tavsiye ederim*”⁵⁷² biçimindeki önerileri konunun önemine uygun bir vurgudur.

Diyalog, gerçekten de “*bilenmiş, elenmiş ve kılı kırk yararçasına seçilmiş*”⁵⁷³ konuşma şablonlarıdır. “*Çoğumuzun doğal konuşma sırasında gerçekleştirildiğinden çok daha fazla zeka gerektirir, çok daha keskin olması gerekir*”⁵⁷⁴. O, yaşam gerçeğindeki gündelik konuşma dilinin aynısı değildir. **Leonard Tournay**’in de dediği gibi, “*o bir hiledir. Diyalog yoğun biçimde karakterize olmalıdır, O gerçekliğin tadını taşır*”⁵⁷⁵. Diyalogda ‘gerçeklik’in bir biçemi (üslubu) olmasını ifade eden **Michel Chion** ise, “*Diyalogların gerçeği körü körüne yansıtmaması gerekir. Yaşamdaki gerçek diyaloglar çoğu kez yerinde sayan, aynı şeyleri yineleyen ve konudan konuya atlayan sözlerdir*”⁵⁷⁶ açıklamasında bulunarak, dramatik söylem biçimi olarak diyalogun artırılmışlığının altını çizer.

İyi bir diyalogun oluşturulmasının başlıca koşullarından biri, onun yazar tarafından içselleştirilmiş olmasıdır. Yani yazarın diyalogu hissetmesidir. **Robert Anderson**, bir yazarın diyalogu hissedebilmesinin, onun iyi bir yazar olmasıyla orantılı olduğunu dile getirmektedir⁵⁷⁷. Bu hissediş, oyun kişinin neyi, nerede, ne zaman ve nasıl konuşacağını doğru bir biçimde kodlaması anlamındadır. Bu ise, tasarımın diğer öğelerinin diyalogdan daha önceden planlanıp, tasarlanmasını gerektirir. Aslında bu katı bir gereklilik değildir. Ancak yazarın konuyu, kimlerin hangi değerleri temsil edip onları çatıştıracığı, kişilerin donanım ve özelliklerinin neler olduğunu bilmesi, diyalogun yazar tarafından içselleştirilmesini, yani kimin neyi, nasıl, nerede ve ne zaman konuşacağını hissetmesini sağlayacak önemli bir

⁵⁷⁰ Özdemir Nutku, **Dram Sanatı**, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 1990, 183.

⁵⁷¹ Turgut Özakman, **Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği**, s.292.

⁵⁷² agy., s.235.

⁵⁷³ Gerald Kelsey, **Televizyon Yazarlığı**, Çev.: Bahar Öcal Düzgören, YKY, İstanbul, 1995, s.109.

⁵⁷⁴ agy., s.110.

⁵⁷⁵ Aktaran: Linda Seger, **Creating Unforgettable Characters**, s.168.

⁵⁷⁶ Michel Chion, **Bir Senaryo Yazmak**, Çev.: Nedret Tanyolaç, Afa Yayınları, İstanbul, 1992, s.106.

⁵⁷⁷ Bkz., Linda Seger, **Creating Unforgettable Characters**, s.166.

etkendir. Bir anlamda yazar, dramatik tasarıma ilişkin yapmış olduğu planlamayla diyaloga hazırlık süreci geçirir. Planlama boyunca kişilerin konuşmaları yavaş yavaş içselleştirilip, hissedilir. Bu, diyalogun pişme sürecidir. Yine oyun yazarı **Anderson**'dan katkılanacak olursak; o diyalog yazımının kendisine oyun yazarı arkadaşı **Sidney Kingsley**'i anımsattığını söylemektedir. “*Sidney’in yeni bir oyun yazdığını ve ona süreci nasıl işlettiğini sormuştum. O, ‘neredeyse bitirdim, yarın diyalog yazmaya başlayacağım’ dedi*”⁵⁷⁸ diyen **Anderson**, bu aktarımıyla diyalogun planlanan her şeyden sonra gelmesi gerekliliğinin altını çizmektedir. Benzer biçimde oyun yazarı **Dale Wasserman** da, öncelikle her sahnenin amaç ve konusunu analiz ederek diyaloga yaklaşır. “*Diyalog benimle yaşayarak gelir*” diyen **Wasserman**, “*Hikayemin gittiği yeri ve konuların ne olduğunu bildiğimde ve her sahnenin amacının gerçekleştiği noktada diyalog eklerim. Diyalog oluncaya kadar, onun içeriği neredeyse tamamlanmıştır*”⁵⁷⁹ açıklamasında bulunur.

Bu noktada diyalog-durum ilişkisine de dikkat çekmek gerekmektedir. Kimin neyi, nasıl, nerede ve ne zaman konuşacağı, aslında içinde bulunulan dramatik duruma doğrudan işaret etmektedir. Bu o kadar önemlidir ki, **Norman Krasna**'nın da dediği gibi, “*uygun duruma yerleştirilmediği sürece iyi bir diyalog yazmak olanaksızdır*”⁵⁸⁰. **Linda Seger** ise durumun önemine, “*Sen şayet yanlış bir durumdaysan, diyalog akmayacaktır. İlginç durumdaki kişilere sahip olmazsan - sahnenin ilerleyiş kısmındaki ilginçlik- sonuçsuz kalırsın*”⁵⁸¹ uyarısıyla vurgu yapmaktadır. Burada bir şeyin altını çizmekte yarar olacak. Kuşkusuz bazı durumlar, yazarı, diyalog ve alımlayıcı arasındaki iletişimde zor duruma sokabilir. Yani, durumun ağırlığı, diyaloga tek bir hamlede anlam boyutu fazla olan bir şey(ler) söyletebilir. Bu alımlayıcının algı ve kavrama potansiyelini zorlayabilecek bir tehlikedir. Yazar bunu aşmak için, durumu bozmamak veya durumun dışına çıkmamak kaydıyla, anlamı, repliği birkaç bölünmüş parçaya ayrıştırabilir, yani diyalogdaki hamle oranını artırabilir. Bilindiği gibi, diyalogun amaçlarından başat olanı alımlayıcıyı anlamsal ve estetik olarak etkilemektir. “*Birinci kişinin söyledikleri (etki) seyircinin algılamasından geçer, ikinci kişinin yanıtı ile hedef*

⁵⁷⁸ agy., s.167.

⁵⁷⁹ agy., s.167.

⁵⁸⁰ Aktaran: Michel Chion, **Bir Senaryo Yazmak**, s.107.

⁵⁸¹ Linda Seger, **Creating Unforgettable Characters**, s.169.

bulur (tepki). Seyirci yine burada etkiden doğan tepkinin sonucunu zihninde değerlendirir”⁵⁸². Böyleyken, genel olarak aktarılmak istenen şey ağırlaştırıkça, onu birkaç repliğe bölmek, ağırlığın kavranabilmesini sağlamak adına uygun bir yöntemdir.

Diyaloğun inşasında dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta da, kişi ile ilişkisidir. Çokça yinelediğimiz gibi dil / diyalog kişiliği yansıtmalıdır. Ya da kişilerin konuşmaları kendilerine özgü olmalıdır. Konu ile ilgili **Jean Aurenche**, diyalogların tıpkı giyinme biçimleri gibi kişiliği yansıttığına inandığını söylerken, **Jean-Loup Dabadie** ise, “*diyalog makyaj gibidir, kişilerin özelliklerini tümüyle örtmemelidir*” değinisinde bulunmaktadır⁵⁸³. Diyaloğun oyun kişisini yansıtmaması veya oyun kişisini oluşturması üzerine **Gerald Kelsey**’in oldukça doygun bir değerlendirmesi bulunmaktadır. Oyunun yazım başlangıcında, yazarların özellikle başat oyun kişileri için yazdıkları diyaloglar konusunda oldukça dikkatli ve özenli olmaları gerektiğini belirten **Kelsey**, “*bu diyaloglar, karakterin doğasını ve tutumunu, bir daha değiştiremeyecek bir biçimde belirleyebilir. Metinden çıkartmaya kıyamadığınız akıllıca bir gönderme, kıvrak bir karşılık, bir zeka oyunu, sizin amaçladığınızdan tümüyle farklı bir karakter yaratabilir ve daha da önemlisi öyküdeki herkesin tutumları üstünde şok bir etki yaratabilir*”⁵⁸⁴ uyarısında bulunmaktadır.

Kelsey’in konu ile ilgili örnekli açılımına birlikte göz atalım:

Aşağıdaki örnekte göreceğiniz gibi babasıyla konuşan genç kızın verdiği yanıtlar bütün yapıyı ve oyunun sonuna kadar bütün ilişkiyi belirleyebilir.

BABA: Benimle tartışma! Ben senin babanım!

KIZ: Babamsan n’olucak?

BABA: Ben sana ne dersem onu yapacaksın!

Burada kendisine itaat edilmesini isteyen bir babayla karşı karşıyayız. Kız bir şeylere kızmış, basmakalıp bir cevap veriyor ama adamın son sözleri otoritesini ve aradaki ilişkiyi belirlemekte.

Şimdi bu ikinci örneği inceleyin:

⁵⁸² Hülya Nutku, **Oyun Yazarlığı**, s.106.

⁵⁸³ Aktaran: Michel Chion, **Bir Senaryo Yazmak**, s.105.

⁵⁸⁴ Gerald Kelsey, **Televizyon Yazarlığı**, s.112.

BABA: Benimle tartışma! Ben senin babanım!

KIZ: Bu seni haklı mı kılıyor?

Babanın konuşması aynı ama kız, daha akıllıca bir yanıt veriyor. Anlıyoruz ki kızın, babalık iddiasının tartışmanın esasıyla bir ilgisi bulunmadığı konusunda mantık yürütme yeteneği var. Ve kız haklı. Bu durumda baba ilk örnekteki cevabı verirse:

BABA: Ben sana ne dersem sen onu yapacaksın!

Adamın sabırsız olduğu, mantıklı bir tartışma yapma yeteneğinin olmadığı ya da bunun için hazırlıksız olduğu ve kıvrak bir karşılık veremediği takdirde ilişkide zayıf tarafı temsil edeceği anlaşılır.

Şimdi üçüncü örneğe bakalım:

BABA: Benimle tartışma! Ben senin babanım!

KIZ: Emin misin?

Burada kızın verdiği alaylı yanıt, tamamen değişik bir ilişkinin varlığını vurguluyor. Akli varsa, babasının olasılıkla suratına indirilecek bir tokat olacak olan yanıtını beklemeden oradan uzaklaşır. İçeriğinde kasıtlı bir terbiyesizlik olduğundan, bu tümce ancak bir çıkış tümcesi olarak değerlendirilebilir. Kuşkusuz şaka olduğu anlaşılacak bir biçimde kullanılmıyorsa...

Böyle bir yanıtı babanın göstereceği tepki ise, oyunun geri kalanında kişiliklerin yapılarını belirleyecek niteliktedir. Eğer kıza vurursa, verecek yanıt bulamadığında şiddete başvuran bir zorba olduğu ortaya çıkar. Yanıtı duymazdan gelirse, kızın üstünde hiçbir denetimi bulunmayan zayıf, yetersiz biri olduğu anlaşılır. Öte yandan zekice, kıvrak bir cevapla, hatta bir şakayla karşılık verirse, baba – kızın rahat, her türlü kısıtlamadan uzak bir ilişki içinde olduklarını anlarız. Yok, kızın yanıtını ciddiye alır ve savunmaya geçerse, kendisinin de kızın babası olup olmadığı yönünde bazı kuşuklar taşıdığı ortaya çıkar. Bu durumda anneye ne olur? Annenin sadakati ve ahlakı sorgulanacaktır. Acaba kız, gerçek babasının bir başka erkek olduğunu ima etmekte haklı mıdır?

Açıkça görülüyor ki, yazarken diyalogu canlandıracağını umduğunuz küstah ya da akıllıca bir yanıt, oyun yazarını hiç amaçlamadığı ve hikayenin geri kalanıyla uyum sağlamayan tutumlara mahkum edebilir⁵⁸⁵.

Görüldüğü üzere, yazar ve oyunun başarısında diyalogun kalitesi yaşamsaldır. Bu başarıda, diyalogların sahne üzerinde canlandırılması anındaki yazara yaşatacağı haz da tartışmasız çok büyük olacaktır. **Louis Catron**, başarılı diyalogların oyun yazarı için heyecan verici olduğunu belirterek, “*yetenekli oyuncular tarafından canlandırılan ve seyirciyle etkili bir ilişki kuran bir sahnede diyaloglarını işitmek, nefes kesen bir ödüldür; bunu, deneme yazarları, şairler ve roman yazarları asla deneyimleyemezler*”⁵⁸⁶ demektedir. Bu değini, aslında diyalog örgüsünün oyunu oyun, yazarı da yazar yapan şey olduğuna göndermede bulunmaktadır. Zira “*iyi bir diyalog sahnesi çatışma, sürprizler, şaşırtmacalar ve seyirci için olduğu kadar oyuncunun da hazmetmesi için “düşünce besini” içermelidir*”⁵⁸⁷.

Peki, böylesi bir içeriğe sahip olan dram sanatındaki diyalog örgüsünün, diğer kurgu türlerindeki kullanımıyla arasındaki fark nedir? Bu soruya yanıtı ünlü çizgi filmci **Jules Feiffer**'in yorumlarıyla verebiliriz. “*Çizgi filmlerden tiyatroya, oradan filme baktığımda, diyalogun her bir türde bir hayli farklı olduğunu gördüm*” diyen **Feiffer**, “*Tiyatro ve filmde ilişkilerle uğraşıldığından başlangıç, orta ve son sahneyi görmek zorundasın, çizgi romanlarda ise yaptığım şey bitmez. Çizgi film formunda kişilerin birbirlerine söyledikleri şey fazla üç noktalı ve çok kısadır. Mesafe durumundan dolayı o öyle olmak zorunda. Özellikle sahnede çok fazla dolaylı ve çok ince farklara gücü yetirebilirsin*”⁵⁸⁸ yorumunda bulunmaktadır. **Feiffer**, sahne diyalogu ile film diyalogu arasındaki farkı da, görsel iletişim olanaklarının kapsamına bağlamaktadır. Ona göre sahne diyalogu çarpıcı ve açıklayıcı olmak zorundayken, filmde daha çok görüntü dilinin ağırlığı söz konusudur.

⁵⁸⁵ Bkz., agy., ss.112-114.

⁵⁸⁶ Louis E. Catron, **The Elements of Playwriting**, s.122.

⁵⁸⁷ Edward Dmytryk, **Sinemada Kurgu**, Çev.: Zafer Özden, Afa Yayınları, İstanbul, 1993, s.60.

⁵⁸⁸ Linda Seger, **Creating Unforgettable Characters**, s.170.

TEKNİK KODLAMALAR:

Diyalog yazımında daha etkili ve anlaşılır olabilmenin bazı püf noktalarına da işaret etmek gerekir. Bunlar, diyalog yazımı kapsamında değerlendirilmesi gereken teknik kodlamalardır.

Üç nokta: Bitmemiş düşünce

Dramatik diyalogda üç nokta bir oyun kişinin dile gelmeyen düşüncelerini veya sözcüklerini gösterir. Uygun biçimde kullanıldığı zaman, her oyun kişinin duygusal ve zihinsel ifadesini yansıtabilir. Bununla birlikte dramatik tasarımın hız ve ritmine doğrudan etkisi olan bir kodlama yöntemidir. Bu kuşkusuz, durumun yoğunluğuyla da ilgili bir kullanımdır.

Bitmemiş düşünceyi belirgin kılmak

Üç nokta veya bitmemiş tümceler oyuncuları yanıltabilir. Oyuncular konuyu, durumu ve daha da önemlisi oynayacakları rolü daha iyi tanıyıp özümsemek için ifadesi kesilen anlamları araştırabilirler. Bu aslında bir risktir yazar için. Çünkü yanlış yorum ve anlamlar çıkarılabilir. Bunun için yazar, belirginliği sağlamak adına konuşulmayan tümcenin sonuna açıklama getirmelidir. O açıklama sayesinde bilgilenen oyuncular seyirciye konuşulmayı iletmek için ses tekniklerini kullanabilirler. Örneğin **John Pielmeier**'in *Agnes of God / Tanrının Sivilceleri*'nde üç noktayı, noktaların standart dizilişi ile verir ve ardından oyunculara açıklama için parantez içi bir not ekler:

DOKTOR: (Gülerek) Sen çılgınsın.

ANNE: Bilmem, eğer doğruysa, ben... (sadece olasılığı düşünür)

DOKTOR: Nasıl?

ANNE: Ben... (Bilir).

DOKTOR: Büyük beyaz bir güvercinin pencerenin içinden uçarak geldiğini düşündün mü?

ANNE: Hayır. İnanmam ki.

DOKTOR: Küçük bir tedirginlik olurdu, değil mi? Yeniden Dirilen İsterik Rahibe tarafından durduruldu.

ANNE: Bu Yeniden Dirilen değil, Doktor Livingstone. Yanlış mı anladım?

DOKTOR: Ama siz şimdi dediniz... (Baba yoktur.)⁵⁸⁹

Kısaltmalar ve tamamlanmamış tümceler

Diyalogda, insan sesinin doğal bir şekilde konuşmasını yakalamak için kısaltmalar kullanılır. Bu aynı zamanda etki uyandırmanın da bir yöntemidir. Benzer şekilde tamamlanmamış tümceler, ibareler ve kısaltılmış diğer söz dizimleri de genellikle etkili diyalog meydana getirebilmektedir.

Karakterizasyonu hareketlendiren kesintiler

Yaşam gerçeğinde insanlar nadiren, kibar bir şekilde konuşan kişinin konuşmasının bitimini beklerler. Çoğunlukla birbirlerinin sözlerini keserler. Bu kesmeler duygusal ilginin derinliği oranında artar. Oyun kişilerinin kızgın ve sinirli veya keyifli ve mutlu olduklarında birbirlerini durdurmak istedikleri veya birbirlerinin haklarını çiğnedikleri kolaylıkla fark edilebilir. Bu, gerilimin ve heyecanın artmasını sağlar. **Tennessee Williams**'ın *Sırça Kümes*'inde, karakterlerin duygusal çalkantılarını gösteren kesmeler konuya örnek verilebilir:

TOM: Christ'in adındaki şey benim-

AMANDA: (Tiz bir şekilde bağırarak) Sen mi kullandın ki-

TOM: Yapıldığını farzet!

AMANDA: Anlat! Bende değil-

TOM: Ohhh!

AMANDA: Armağan! Sen duygularını mı kaybettin?

TOM: Ben, o doğru, uzağım!

AMANDA: Senin derdin ne, sen –büyük – büyük – büyük –
APTALSIN!

TOM: Bak! –Ben hiçbir şeye sahip değilim, tek bir şeye-

AMANDA: Sesini azalt!

TOM: Sahibim, buraya. Herşey-

AMANDA: Kes yaygarayı!⁵⁹⁰

⁵⁸⁹ Aktaran: agy., s.137.

Sözcükleri ortadan kaldıran fiziksel eylem

Fiziksel eylemle / bedensel anlatımla diyalogu yer değiştirmek için oyunculuğu kullanmak gerekir. “Evet, seninle anlaştık” diyen bir satır yazmak yerine, oyuncunun başını sallamasını veya başka bir bedensel eylemi kullanmak daha doğru olacaktır. Bu aynı zamanda oyuncuya sanatıyla seyirciyi buluşturma olanağı sağlar. *Tanrının Sivilleri*’ndeki aşağıdaki pasajda, Mother Miriam Ruth, Dr.Livingstone’na Agnes’in rahibe manastırında gebeliğini diğerlerinden nasıl gizlediğini açıklamaktadır:

DOCTOR: Diğer rahibelerden onu nasıl gizledin?

MOTHER: O yalnız giysisizdi, O yalnız suya girdi.

DOCTOR: Normal mi?

MOTHER: Evet.

DOCTOR: Günlerce onu nasıl sakladı?

MOTHER: (*Giysilerini sallayarak*) O isteseydi, orada bir makineli tüfek bile saklardı⁵⁹¹.

Pielmeier Mother’a “Rahibelerimizin hepsi hayal edemeyeceğin kadar çoğu şeyi gizleyen çok büyük kıyafetler giyer” gibi uzun bir açıklama yazabilirdi, ama o, “*giysilerini sallayarak*” daha etkili oldu. Basit oyuncu mizansenini temizce fazlalık sözcükleri eler ve sahneyi kullanır.

Çeşitlilik ve zıtlık

Çeşitlilik ve zıtlık oyun yazımının çoğu alanında ve elbette diyalog yazımında önemli araçlardır. Dramatik diyalog, konuşmalar ve tümcenin uzunluğundaki çeşitlilik, deyim veya yapı, sözcük seçimi, imgelem, tamamlanmamış ifadelerin kullanımı, üç nokta gibi özelliklerle oluşur. Çeşitlilik, ayrıca etki için karşıtlık yaratır. Uzun bir konuşmadan önce kısa bir konuşma dizisi, ikincisini, yani uzun olanı çok daha etkili kılacak ve derme-çatma veya günlük dil, şiirimsi etkiye kavuşacaktır.

⁵⁹⁰ Aktaran: agy., s.138.

⁵⁹¹ Aktaran: agy., s.139.

Tmesis (Sözcüklerin bölünerek araya başka sözcüklerin girmesi)

Yazar belli oyun kişileri üzerinden tmesis kullanarak daha parlak ve ilginç yansımalar elde edebilir. Burada bir oyun kişisi bir sözcüğü bölerek ortasına bir başka sözcük yerleştirip bileşik ifadeye bulunur. Örneğin “dayanmıştı duvara” sözünün “dayanduvarmıştı”ya dönüşmesi, veya “ırmağı yüzerek geçti”nin “ıryüzerekmağı geçti” kullanımı gibi. Yine, ‘farketmez’ yerine ‘farkmaz’ gibi bir kullanım da benzer bir uygulama örneğidir. Bu teknikte aşırılığa kaçmamak önemlidir. Yazar bununla, oyun kişinin üzerine dikkat çekmeyi, oyundaki ritmi değiştirmeyi veya anlama değişik bir açıdan farkındalık oluşturmayı amaçlayabilir⁵⁹².

Son olarak diyalog yazımında ideal olanın yakalanabilmesi için, yazarın başlıca dikkat etmesi gereken noktaların altını çizmek yararlı olacaktır. Bunlar, sadece oyun yazarı için değil, aynı zamanda diyalogun yer aldığı her türlü kurgu yazarı için dikkat edilmesi gereken noktalardır da. Yazarlar, diyaloglarının inşasını tamamladıktan sonra, tasarımlarına şu sorularla yeniden göz gezdirmelidirler:

- Konuşma ritimleri, sözcük, şive, vurgu (gerekliyse) ve hatta tümcenin uzunluğu gibi özelliklerden oyun kişinin kim olduğu / kimliği tanımlanabiliyor mu?
- Buna paralel, oyun kişilerinin adlarının kapatılması durumunda kimin neyi konuştuğu veya konuşmaların birbirinden farklı olduğu anlaşılabilir mi?
- Diyalog çatışma içeriyor mu? Farklı oyun kişilerinin karşıt davranışlarını barındırıyor mu?
- Diyaloglar alt metin içeriyor mu? Oyun kişilerinin yüzeyde söyledikleri şeylere karşın, asıl söylenilmesi gereken hissettirilebiliyor mu?
- Oyun kişilerinin etnik ve kültürel arka planları diyalogda yansıtılabilir mi?⁵⁹³

2.5.2.1. Diyalogun çapakları

Başta dönecek olursak, genelde oyun yazımının, özelde ise diyalog yazımının oldukça zor ve zahmetli bir süreci kapsadığını söylemiştik. Çoğu kişi tarafından yazın türleri arasında ‘en zoru’ olarak kabul edilen diyalogla hikaye anlatma / inşa etme edimi, gerçekten de titiz, özenli ve uzmanlık gerektiren bir

⁵⁹² Bkz., agy., ss.136-139.

⁵⁹³ Bkz., Linda Seger, **Creating Unforgettable Characters**, ss.172-173.

sistematığı içerir. Sistematığın işleyişinde yazar kuşkusuz zaman zaman bazı tıkanmalarla veya ‘sinsi tuzak’ diyebileceğimiz bazı yazım tekniği tehlikeleriyle yüz yüze kalabilir. Bunların aşılması ve / veya fark edilmesi yazarın belli bilgi, birikim ve dikkatiyle sağlanır. Bu konuda **Linda Seger**, diyalog yazarlarına sıkıştıkları anlara ilişkin bazı çözüm önerilerinde bulunmaktadır. Örneğin, diyalog bir yerde tıkanıyorsa, yazar başka yönelim ve bakış açılarına geçiş yapmalıdır. Sahne atmosferini değiştirmek basit ama etkili çözümlerden biridir. “Oda soğuk mu, sıcak mı? Karanlık mı, aydınlık mı? Biri sigara içiyor mu? Odada garip bir koku var mı? Oda nasıl döşelidir? Sandalyelerin üzerinde kitaplar veya senaryolar var mı? Oturulacak yer yok mu?”⁵⁹⁴ gibi sorulara ilişkin yanıt ve arayışlar, diyalogun tıkanıklığını veya diyalogun seyrini değiştirecektir. Yine oyun kişilerinin değişen kiloları, yaşları, cinsiyetleri, soyları gibi konular üzerine yönelimler de diyalogu açabilecek öğelerdendir. Ayrıca kullanılan dil veya sözcük de diyalogun değişmesine, açılmasına etken olacaktır. Örneğin bir oyun kişisi vurgulu konuşursa veya diğer oyun kişisinin anlayamayacağı veya soyut ve kapalı olan sözcüklere yer verirse oyun kişileri arasındaki iletişimin biçimi değişecek, böylece diyalog tıkanıklığı giderilmiş olacaktır.

Bir yazarın diyalogları kaleme alırken karşılaşılabileceği çok sayıda ‘tehlike’ söz konusudur. Kuşkusuz, diyalog inşasında en büyük tehlike, diyalogların zayıf, dural ve etkisiz olmalarıdır. Diyalogları doğal seyrinden alıkoyup, etkisizleştiren etkenler ise, çoğu zaman yazar tarafından fark edilmeyen, örgü içine de rahatlıkla girebilen kör noktalardır. **Louis E. Catron**’dan yapacağımız alıntıyla, diyalog inşasında sakınılması gereken bu noktaları tek tek ele alabiliriz:

Tekrar:

Diyalog yazımında en büyük tehlike, aşağıda gösterildiği gibi, önceki konuşmaların anlamsızca tekrarlanmasıdır.

ALİ: Yapılacak şeyi bana söylemek ister misin?

MERT: Yapılacak şeyi sana niçin söylemeliyim?

ALİ: Kırma beni –biraz yardıma ihtiyacım var.

MERT: Yardıma ihtiyaç duyuyorsun? Hayır. Sana yardım etmeyeceğim.

⁵⁹⁴ agy., s.160.

ALİ: Niçin bana yardım etmeyeceksin?

MERT: Sana yardım mı? Bak, görevim değil.

ALİ: Ama o görevin. Bana yardım etmen gerek.

MERT: Yapılan şeyi sana söyleyerek mi?

ALİ: Ama anlaman gerek beni.

Böyle bir diyalog, kuru, sıkıcı, anlamsız ve oyun kişilerini akıl açısından zaaflı gösteren bir yapı barındırmaktadır. Tekrarın yol açtığı tehlike, dramatik açıdan da, hareketi ilerletmek ve eylemi yansıtmakla görevli diyalogu, bu işlevinden yoksun bırakmasıdır. Tekrar, ayrıca yazarlar tarafından kolayca alışkanlığa da dönüşebilir.

Geçmiş Zaman:

Dram, canlı bir gelecek duygusuyla şimdinin sanatıdır. Geçmiş zaman fiilleri oyunu geçmiş içinden şimdinin dışına sürükleyebilir ve geleceğe doğru hareketini engelleyebilir. Oyunun şimdiye ve geleceğe odaklanması ‘onu yapıyorum (şimdi)’ ve ‘onu yapacağım (yarın)’ gibi ifadeler için adlandırılır, ama ‘onu yaptım (beş yıl önce)’ gibi geçmişe odaklı bir aktarım diyalog örgüsünde ciddi bir tehlike işaretidir.

Hurda Sözcükler:

“Oh”, “şey” ve “ya” besin değeri düşük hurda sözcüklerdir. Tipik olarak, oyun kişisinden çok, olasılıkla oyun yazarından gelen böyle sözcükler konuşmanın başlangıcında bulunur. Aslında yazarın böyle sözcüklere başvurması, kimi zaman oyun kişisini konuşturabilmek için ona yardımcı olabilir. Ancak yazar, işlemi gözden geçirme sürecinde, bu türden hurda sözcükleri ayrıştırıp elemelidir.

Klişeler:

Diyalog yazarının bilinçli veya bilinçsiz yer verdiği konuşma kalıpları içerisinde klişeler de tehlike noktalarından bir diğeridir. Klişeler özgünlüğü yok ederler. Oysa oyun yazarı, diyaloglarla özgün ve ilginç olanı yansıtmak, bilenmiş, elenmiş ve seçilmiş söz dizgelerine yer vermek zorundadır. Bu, diyalogların sanatlı ifade yöntemi olmasının bir gereğidir.

Uzun ve Karışık Tümceler:

Diyalog örgüsü, yalın ve kısa tümcelerden oluşur. Bunun aksi, uzun karışık tümcelerdir. Bu tümceler, temelde sahne, yani seyirci için yazılan oyunların bir kerede duyulup anlaşılabilir olması gereğinin yerine getirilememesini sağlar. Yani seyirci, uzun ve karışık tümceleri algılayıp, kavrayamayabilir. Çünkü o diyalogu, sadece bir kez işitebilme fırsatına sahiptir. Bu yüzden yazarın bu ilkeyi sürekli göz önünde tutması gerekir. Ayrıca yazar pasif ses ve söz öğelerini de elemelidir. Aynı şekilde önemli ve etkisi olmayan sözcükler ile basit duyguların aktarımını da olması gerekene dönüştürmelidir.

Uzun ve karışık tümcelerin meydana getireceği tehlikelerden bir diğeri de söyleyiş anındaki zorluklardır. Şurası kesindir ki, oyuncular bu türden tümcelere korkuyla yaklaşır. Onlar tümcenin sonunu getirmeden nefeslerinin veya enerjilerinin tükeneceği kaygısını güderler ve esasında son derece de haklıdırlar. Bir tümcenin uzunluğunun ölçüsü kesin olarak saptanamaz kuşkusuz. Ama genel kabulde ortalama bir tümce yirmi veya daha az sözcükten oluşur. Oyuncular için tümcenin uzun olmasının yanı sıra karışık olması da yine kaygıların başında gelmektedir. Etkili tümce örneklerinin çoğu yalın ve tek bir anlam içerirler. Yazarın diyalog inşasında bu gibi gerekliliklere dikkat etmesi önemlidir.

Uzun Konuşmalar

‘Üç-dört tümce konuşmak kabul edilebilir ama beşten fazlası tehlikelidir’ diye bir kural yoktur, ama bu, önerilebilir de. Esasında belirleyici olan yazarın kulağıdır. Yazar uzun tümceler gibi uzun repliklerin de oyunun hareketini yavaşlattığını unutmamalıdır. Uzun tümce veya replik yazarın rahatlığı içindir. Ama çoğunlukla oyun kişinin gereksinimi değildir. Dahası, konuşmanın sık sık basit bir biçimde uzuyor olması en büyük çekincelerden biridir. Bununla birlikte bazı durumlarda uzun konuşmalara da yer verilebilir. Özellikle oyun kişinin yoğun ve yüksek duygu motivasyonu bunu gerektirebilir. **Edward Albee**’nin *Hayvanat Bahçesi Masalı*’ndaki Jerry ve Dog’un hikayesi buna örnek verilebilir. Yine *Arzu Tramvayı*’ndaki, Belle Reve’deki ölümlerle ilgili Blanche’ın konuşması duygusal bir parlama anıdır.

Uzun tümce ve uzun repliklerin oyun içinde, yerli yerinde, işlevsel ve uygun olarak kullanılıp kullanılmadığına, yazar şu soruları yanıtlayarak karar verebilir:

- Diğer oyun kişileri ara vermek isterler mi? Ne ki, gelişim için yazar diğer kişilere duygularını ifade etme fırsatı vermelidir. Onların sessiz durmaları, çoğunlukla karakterizasyonu zayıflatacaktır.

- Uzun konuşma tek bir düşünceyi mi ifade etmekte yoksa çeşitli düşünceler peş peşe sıralanmış mı? Ki, ikinci bir düşüncenin ikinci konuşmada ifade edilmesi daha uygundur.

- Oyun kişisinin duygusal motivasyonu eyleme ve gelişime n ayak olabiliyor mu? Ki, uzun konuşma ancak bu durumda olumlanabilir.

- Oyun boyunca çok sayıda uzun konuşma var mı? Oyunun hareketinde belli tıkanmalar söz konusu mu?

- Uzun konuşmalar, gerçekte yazarın açıklamalarını mı barındırıyor, yoksa oyun kişisi için bir gereklilik mi? Ki, yazar kendi isteklerine düşkünlüğünü oyun kişisinin konuşma örgüsüne baskın kılmamalıdır.

- Uzun konuşmaların ifade ettiği şey, eylem, jest, mimik gibi anlatım olanaklarıyla daha iyi aktarılabilir mi? Ki, ideal olan budur⁵⁹⁵.

⁵⁹⁵ Bkz., Louis E. Catron, **The Elements of Playwriting**, ss.145-148.

3.BÖLÜM:

MODEL OYUNLAR VE DRAMATİK DİL

3.1. Koşuklu Dramatik Dil (Uyaklı):

AKIN – Faruk Nafiz ÇAMLİBEL

“*Hecenin Beş Şairi*”nden biri olan **Faruk Nafiz Çamlıbel**'in tiyatro anlayışını şiirinden ve döneminin karakteristik özelliklerinden ayrı olarak değerlendirmek olanaksızdır. **Çamlıbel**'in yapıt verdiği dönem her anlamıyla değişimin ve milli reflekslerin görece egemen olduğu bir zaman dilimine işaret eder. Aruz vezninin / ölçüsünün tarihsel işlevini tamamlamasıyla birlikte 1911'den sonra milliyetçilik akımı güçlenmiş, dilde sadeleşme kesin bir biçimde gerçekleşince, aruzun Türkçenin seslerini verebilme ya da başka bir deyimle Türkçenin aruza uyma olanakları azalmıştı. Hece vezninin gelişmeye açık bir vezin olması **Faruk Nafiz**'in eserlerindeki temel yönelimin en belirleyici yönünü oluşturur.

Faruk Nafiz Çamlıbel, Beş Hececi'lerin en usta ve üretken şairidir. Beş Hececiler, Türk şiirinin temelini atmak, Türk gırtlığına uygun düşen Türk sesini bulabilmek için kolları sıvamışlar ve geçmişi taklit etmekten olanak nispetinde kaçınarak şimdiki zamanı yaşatacak bir gerçeğin sınırlarını zorlamaya yönelmişlerdir. Bu zor işi ilk defa üç genç şair üzerlerine almıştır: **Enis Behiç, Orhan Seyfi, Yusuf Ziya**. Daha sonra **Halid Fahri** ve en sonra da **Faruk Nafiz** kendilerine katılmışlardır⁵⁹⁶. Her ne kadar bu beş şair şiire aruz vezni ile başlamışsalar da özellikle **Faruk Nafiz** tiyatro oyunları da dahil olmak üzere pek çok yapıtında hecenin yetkin örneklerini vermiştir.

Bu beş şairi heceye iten en önemli etmenin **Ziya Gökalp**'in etkisi olduğu bilinen bir gerçektir. Sade yazmayı, açık yazmayı ve heceyle yazmayı **Gökalp**'in desteğiyle uygulamışlardır. Bu etki sadeleşmeyle birlikte aynı zamanda yeni kurulan Türkiye Cumhuriyetinin ideolojik yapısına dilsel bir katkı olarak da görülebilir. Hececiler ve **Faruk Nafiz** bu bağlamda daha çok Anadolu'nun doğal güzelliğini olanca haşmetiyle dile getirmiş, romantisist bir memleketçiliğin ve çizgileri

⁵⁹⁶ Bkz., Osman Selim Kocahanoğlu, **Milli Edebiyat Hareketi ve Beş Hececiler**, Toker Yayınları, İstanbul, 1976. s.51

kalınlaştırılmış Türk kahramanlığını işlemiştir. O nedenle **İsmail Habib Sevük**'ün yerinde tespitiyle, “geçmişe mihlanmış”⁵⁹⁷ bir ahlaki normu fazlasıyla yerine getiren bir anlayışın sözcüsü olmuştur.

Türk tiyatrosuna koşuklu biçimin çeviri uygulamalarıyla birlikte girmesi oldukça anlamlıdır. Uzun yıllar Divan edebiyatı geleneğinin ve şiirli düşünme biçiminin egemen olduğu bir toplumda her türlü sanatsal anlayışın şiirin dışında düşünülmemesi kadar doğal bir durum yoktur. **Ziya Paşa**'nın 1881 tarihli *Tartüf* (Tartuffe) çevirisi bu noktada oldukça anlamlı bir girişimdir. **Ziya Paşa, Molière**'in bu yapıtını hece vezni ile çevirmiştir:

Tartüf - Hanımefendi, hâsıl-ı meram,	: 5+5
Ben olmadıkça nail-i meram,	: 5+5
Ne söyleseniz, nafile kanmam,	: 5+5
Söylediğiniz söze inanmam.	: 5+5
(...)	
Elmir – Sakın Allah'ın mücazatından!	: 5+5
Tartüf – Sizden bu saçma korkuları ben	: 5+5
Def ü izale edebilirim	: 5+5
Hem bu makule endişelerin	: 5+5
Mahveylemeye çare bulurum	: 5+5
Vaka bazı huzuzatı Hak	: 5+5
Meneylemiştir sarih olarak	: 5+5
Lâkin anınla uyuşulmanın	: 5+5
Çaresi dahi bulunabilir	: 5+5
(...)	
Elmir – Aman her neyse pek yalvarırım	: 5+5
Dışarı çıkıp etrafa bakın.	: 5+5
Organ – Amma musibet bir herif imiş	: 5+5
İşte ben buna şaştım da kaldım	: 5+5
Aklımı aldı gördüğüm şeyler	: 5+5

⁵⁹⁷ İsmail Habib Sevük, “Hecenin Beş Şairi ve Manzum Tiyatro”, **Tanzimattanberi Edebiyat Tarihi-I**, Remzi Kitap Yayınları, İstanbul 1944, s. 328.

Abdülhak Hamit Tarhan da oyunlarından bazılarını hece ile yazmıştır. Sözcüğü, *Liberta*'yı (*allegorik ve ideolojik bir yapıttır*) baştan sona hece ölçüsüyle yazmıştır. *Nesteren (Bir İhtar – 1877)* de duraksız hece ölçüsüne göre yazılmış bir oyundur. *İlhan*'ın dört sayfası hece, geri kalanı aruz vezni ile kaleme alınmıştır. Yazarın *Turhan* adlı oyunu ise ancak 38-42. sayfaları arasındaki kısa bir bölüm hece ile yazılmıştır, geri kalanı ise aruzla kaleme alınmıştır.

Faruk Nafiz Çamlıbel'in, bizatihi Atatürk'ün isteğiyle kaleme aldığı, koşuklu dramatik dilli 'tarihi destan'ı *Akın*'da Ortaasya-daki göçün (akının) kuraklıktan meydana geldiği tezi savunulmuştur. Göçün hikayesi, koşuklu bir biçimde ve hece vezniyle anlatılır. Hem epik, hem de dramatik özellikleriyle öne çıkan oyun, yazıldığı dönem için öncü ve daha çok şiirsel yapısıyla dikkat çekmektedir. Oyun ayrıca, kuşkusuz kendisinden sonra yazılan pek çok İnkılap temsillerinden farklı olarak bu türün önemli yapıtlarından biridir. Daha çok resmi ideolojinin ve ulus devletinin tarih tezini sahneye taşımasıyla da ayrıca bir öne sahiptir. Oyun bu anlamda tiyatral özelliklerinden daha çok, şiirli destan yapısıyla ön plana çıkar.

Hece vezninin ustalıklı olarak kullanıldığı oyun, 'entrik'i, tekniği ve biçemi bakımından oldukça niteliklidir. *Akın*, ilk defa, 4 Ocak 1932'de Ankara'da Halkevi salonunda öğrenci ve öğretmenler tarafından sahneye konulmuş ve 11 Şubat 1932 tarihinde de İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir. İstanbul'daki sahnelenişi **Atatürk** de seyretmiş, hatta bu seyirde gözlerinden iki damla yaşın akarak yanaklarından yuvarlandığı de söylenmiştir⁵⁹⁹.

Buna karşın, *Bütün Mecmuası*'nın 1.4.1934 tarihli sayısında M. F. imzasıyla yazılan bir makalede oyun oldukça sert bir eleştiriye uğrar:

⁵⁹⁸ Bkz., Ziya Paşa, **Riyanın Encamı-Tartüf**, İstanbul 1881 (aktaran: İsmail Hikmet Ertaylan, **Ziya Paşa – Hayatı ve Eserleri**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1942, s.72)

⁵⁹⁹ Prof. Dr. Faruk K. Timurtaş, **Tercüman**, 16.11.1973. (aktaran: agy., 85)

“Faruk Nafiz'in bir alay toy genci peşinde sürükleyen romantizmi üç devre içinde muhtelif şekiller aldı. Sultanlara kasîdeler ve Yahya Kemal tarzında lirik aşk nağmeleri hece ile yazılmış bütün mısralar hepsi sözde yeni bir devir açan adamın yazılarıdır! (...) Akın piyesinin mevzuu güya tarihten alınmıştır. Halbuki ne yazık ki Türk edebiyatında Arap tarihi mevzuu üzerinde yazılmış bir eser, meselâ Hâmid'in eserleri tarihî hakikatlere uygun oluyor ve büyük itinalar gösteriliyor da Türk tarihinin en canlı hâdiseleri üzerinde yazılan eserlerde neden hakikatler ihmal ediliyor. Akın piyesinin mevzuu büyük Türk akınıdır. Fakat :

Türk akınını gösteren bu piyesteki şahısların isimleri milâttan sonraki Tokyo isimleridir. Bununla beraber büyük akın milâttan evvel olmuştur.

Bir hakanın emriyle olmamıştır. Birçok içtimaî ve tarihî tesirlerle vukua gelmiştir ve âmil yalnız orta Asya'daki kuraklık değildir.

Büyük akın âni olmamıştır. Yüzlerce sene devam etmiştir.

Piyes, yurttan sulh cihanda sulh tezimize aykırıdır. İstilâcılık ve bir nevi emperyalizm propagandası yapmaktadır. Corneille - Racine gibi dehâların kaleminde çok kuvvetli ifade edildiği için tahammül edilen uzun tiratlar Faruk Nafiz'in çatısı ve tezi bozuk piyeslerini büsbütün berbat bir hale sokmuştur”⁶⁰⁰.

Kuşkusuz bu türden eleştirilerin hem ideolojik, hem de dönemin sanat anlayışına bağlı olarak geliştirildiğini ve yaygınlık kazandığını hesap ettiğimizde **Akın** oyununun önümüze açtığı dilsel coğrafya daha da belirginlik kazanmaktadır.

Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda koşuklu dramatik dilin uyaklı-ölçülü kullanımına örnek gösterebileceğimiz **Akın** bir prologla açılır. Genç cumhuriyetin her alanda bir temsiliyet uzamı olarak seçilen “gelecek nesil” vurgusuna uygun olarak bir talebe Türklerin akın yollarını gösteren bir harita önünde, destana bir ön giriş yaparak, Türkler'in niçin Ortaasya'dan dağıldıklarını

⁶⁰⁰ Aktaran: H. Fethi Gözler, **Hece Vezni ve Beş Hececiler**, İnkılap ve Aka Yay., İstanbul, 1982, s. 83

sahne canlandırarak göstereceklerini söyler. Oyunun adının da *Akın* oluşu resmi tarih söyleminin tüm oyun boyunca ne kadar başat bir karakterde olduğunun en belirgin göstergesidir. Göç durumunu en basit dilsel bir düzeyde bile bir güçsüzlük, geriye çekilme, zorunluluk olarak kodlayan bir söylemin karşısına Türk karakterine uygun ‘fetihçi’ bir adlandırmanın *Akın*’da tercih edilmesi böylesi bir zorunluluk durumundan kaynaklanıyor olsa gerek:

*Yeryüzünde üç gök var, bunun ikisi bizde.
Biri güneşlerini yakarken devrimizde,
Biri karanlığını şimşekliyor mazinin:
Bu iki gök, ufuksuz gözleridir GAZÎnin!
Bu gözler bir ufukta dinlenmedi bir nöbet,
İlk ve son merhalesi onun ezelle ebet.
Açıldı bu gözlerin aydınlığında sırlar,
Önümüzde asırlar, arkamızda asırlar...⁶⁰¹*

Türkler’in Anayurdu Orta Asya’da içdeniz kurumasının neden olduğu ‘akın’ **Çamlıbel**’in oyununun temel izleğini oluşturur. Türk töresine göre, kuraklıktan kurtulmak için, Başbakıcı, Gök Tanrı için Türk ulusunun Hakan’ını kurban etmesi gerektiğini söyler. Bir nevi şaman olan Başbakıcı’nın aslında oyunun temel örgüsü içerisinde hiçbir fonksiyonu yoktur. Hatta Başbakıcı daha çok bir *deux ex machine* görevi üstlenmektedir. Oyunun kilit noktasını düğümleyen karşı konmaz bir figürdür. Fakat bu özelliği aynı oranda oyunun temel ağırlık merkezini oluşturmaktan uzaktır. Oyunun düğüm noktasında her şeyin başat kahramanlar lehine sonuçlanması için bir anda hatırlanan Başbakıcı’nın günah keçisi olma durumu bu zorlama mutlu sonun en belirli göstergelerinden biridir. Zaten oyunun sonunda Suna’nın Demir’in yakalayıp kendisine getirmesi için fırlattığı okun Başbakıcı’nın “hain göğsü”ne saplanması bu zorlama dilin giderek oyunun adalet ve iyilik anlayışlarıyla örtüştürülmesiyle sonuçlanır. Türkelindeki kuraklığın önüne geçebilmek için şimdiye kadar iki Hakan kurban verilmiştir. Hakan İstemi Han da onikinci yılını tamamlamış, ama yine kuraklık dinmemiştir. Gün, Batı ve Doğu Beyleri, bu yargıyı yerine getirmek için İstemi Han’ın katına gelirler. Bu üç beyin

⁶⁰¹ Faruk Nafiz Çamlıbel, *Akın*, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul 1965, s. 7.

oğulları da, ‘devlet işlerini öğrenmek’ üzere daha önce İstemi Han'ın yanına gelmiş oldukları için beyler ve oğulları hakanın katında toplanırlar. Ancak üç başbuğ hileye / entrikaya başvururlar. Kuraklık devam edeceği için, kurban edilmek sırası İstemi Hân'dan sonra birer birer kendilerine de geleceğini düşündüklerinden, hakanın yerine kızı Suna'nın öldürülmesi için Başbakıcı'yı kandırırlar. İstemi Han, dağları, ovaları yarmışsa da su akıtamamış, gök yağmuru esirgemiş, halkın ahı Hakan'ı tutmuştur. İstemi Han canından çok sevdiği kızı Suna'yı kurban verecektir. Suna Bumin, Bayan ve Demir'in de tutkun olduğu Türkeli'nin en güzel kızıdır. Üç delikanlının ayrı ayrı armağanlar verdikleri Suna, babası İstemi Han'la konuştuğunda, İstemi Han, Suna'ya ölümünden önce öğütler vererek, asıl kaygısının Türklüğün bütün bir varlığının çökmesi, bunun tek çaresininse akın olduğunu söyler. Batıbeyi, Günbeyi, Doğubeyi Başbakıcı'ya başvurmuşlar, ama sonuç değişmemiştir: Tanrı, hanı değil, Türkeli'nin en güzel kızını istemektedir. Suna, Gök Tanrı'ya bir kurumuş ırmakta kurban edilecektir. Böylece, Hakan da kızı ölünce yaşayamayacaktır. Ancak bir süre sonra Suna'yı seven Gün, Başbuğ'un oğlu Demir hileyi meydana çıkarır. İstemi Han buna çok üzülür:

*Ölümden bu ülkede ilk defa korkuluyor,
Bu korkuyla üç başbuğ birbirini buluyor,
Korkusunu açıyor birbirine her üçü...
Sunanın ölümünden bu bin kat öldürücü!
Bundan bin kat acıdır ömrü değerli sayış,
Sora susuz yetişen bir fidana susayış.
Bunları, bilmem nasıl, düşünür üç Türk Beyi?
Bunu düşünmek bile yakıyor düşünceyi.
Kahramanlık, diyordum, kalan şey elimizde...
Eksiliyor o da mı su gibi şimdi bizde?
O da mı denizlerle beraber alçalıyor,
Bize kanı boşalmış bir damar mı kalıyor?
Yaktığı yetişmiyormuş gibi diyarımızı
Susuzluk oymağa mı geliyor bağrımızı?
Güneşin ettiğini gördünüz mü bizlere,
Bizi de benzetiyor kuruyan denizlere!*

*Kahramanlıkta yurdun meyva veren tek dalı,
O da elden giderse nereye başvurmali?⁶⁰²*

İstemi Han, gerçeklerin halka söylenmesini ve halkın karar vermesini buyurur. Halk, üç Başbuğ'un cezasını kendi elleriyle verir. Üç genç, babalarının yerine geçmiş; Bumin Doğubeyi, Bayan Batıbeyi, Demir de Günbeyi olmuşlardır. Artık, Türk kanının kurumaması için dört bir yana akın etmek gerekmektedir. Üç genç başbuğ akın için and içerken, İstemi Han da geleceğe umutla bakar. Ancak, Suna, üç gençten hangisinin olacaktır? Suna, güne, doğuya ve batıya üç altın ok atacaktır, kim kendi okunu daha önce getirirse elini ona uzatacaktır. Suna, üçüncü oku attığında, ok dışarda bağlı duran Başbakıcı'yı göğsünden vurur, Demir de oku kolayca Suna'ya getirir. Yurtta kalacak olan İstemi Han, buyruğunu verir: "*Demir, Suna, senindir... Başlıyor artık akın!*" Bumin ile Bayan döndüklerinde, onlar da Suna'nın nedimleri olan Ulcay ile Yıldız'ı alacaklardır. İstemi Han'ın "ileri" buyruğunda cisimleşen fetihçi söylem oyunun bütününe egemendir. Oyunun tiyatral örgüsü de hep bu bağlamda Türk kahramanlığını ve civanmertliğini yücelten bir dile yasanır. Aynı durum İstemi Han'ın kızı Suna'ya karşı hissettiklerini lirik bir duyumsallık eşliğinde dile getiren üç gencin söyleyişlerine de hakimdir:

Bumin

*Nasıl sevebilirse üç gönül bir tek gülü
Sen de güzelliğine kul edersin üç gönlü.
Ben kendimden geçerken gülün güzelliğiyle
Gül beni seviyor mu diye düşünmem bile!..
Karşılığı beklenen sevgiye sevgi demnez,
Sevdalılar yalvarır, fakat bir şey dilenmez.
[Küçük bir heykel uzatarak]*

*İşte mermerde bile izin bulunsun diye
Bütün yıl çalışacak bitirdiğim hediye.*

Bayan

*Bize bahar su gibi damlar senin sesinde,
Uzanmış gönülleriz bir söğüt gölgesinde...*

⁶⁰² agy., s.47.

*Yaylada bir yaprağa hasret çeken çobanlar
Bir söğüde tapmanın-sırrım- belki anlar.
Gölgeni çekme bizden, yeter bu gölge bize,
Üç gönül dinleniriz bir gölgede dizdize...
[Bir minyatür uzatır]
İşte bakıp bütün yıl gönlümdeki resmine
Senden uzun saçını çizdiğim altın mine.*

Demir

*Sen anayurt gibisin, sevmek hakkın senin,
Gökte yıldızlar kadar çok olmalı sevenin.
Bana yurt sevgisini güzelliğin duyurdu...
Bir avuç toprak nasıl hatırlatırsa yurdu,
Senden uzak geçse de benim yıllarca ömrüm
Bir gülün yaprağında bile seni görürüm!..
[Bir çini uzatır]
İşte sana bütün yıl işlediğim bir çini,
İşledim buna deniz gözlerinin içini⁶⁰³.*

Akn'da bu türden bölümler oldukça fazladır. Daha çok şiirin dilsel gücünün, dramatik anlatımın baskın olduğu bu bölümler her ne kadar trajik bir duyumsallığa hizmet etse de, nihayetinde şiir olmaktan, şairane duyguların tiyatral dile abanmasından, onun sırtında bir kambur olmaktan öteye gidemez. Aynı zamanda oyunun ziyadesiyle tezli, didaktik yönü tiyatrallık noktasında kusurlu olmasını fazlasıyla pekiştirmiştir. Oyununun tragedyaya yaslanan türü doğal olarak dilin söyleyiş biçimine de etki etmektedir. Oyunun bütününe egemen olan soylu söylem / yüksek sound, koşuklu biçimle birleştiğinde diyalogları konuşma dilinden bir kat daha uzağa taşımaktadır. Oyunun didaskalik bölümleri çoğu zaman zorunluluk hissedildiği için metinde yerini almıştır. Oyunun koşuklu yapısının elvermediği didaskalik bölümler bu yüzden oldukça azdır. Dilin metin düzlemindeki konumu

⁶⁰³ agy., s.17.

dramatik açıdan oldukça sınırlı kalmıştır. Çünkü yazarın niyet ettiği ve gerçekleştirdiği metin tiyatral bir örgüden daha çok, anlatıya yaslanmıştır.

Metnin eylemle birlikte ilerleyen bölümlerinde konuşma örgülerinin didaktikliği ve şairaneliği tiyatral eylemi sekteye uğratan en önemli öğelerden birini oluşturur:

İstemi Han

Bir çini parçasında bütün hasretlerimiz!

Kalmadı anayurtta bir tek yeşil yerimiz,

Suları kumlar içti, Güneş yedi ekini,

Asırlarca sarıya çaldı toprak rengini.

Çölde ölen bahara bir mezar olsun diye

Yeşilin hasretini Türk işledi çiniye.

Yurtta yeşillik ancak çinidedir, Yavrular!

[Dalgın ve heyecanlı]

Tanrım, nasıl kesildi köpüren, taşan sular?

Dağlar mı yassılaştı? ovalar mı delindi?

Neden coşkun suların sesi gittikçe dindi?

Yalnız bu ırmakların suyu olsaydı dinen!

Tarlasıyla uğraşan, sürüsüyle geçinen

Anayurdun sesi de bu sularla alçaldı,

Binbir göğüste ancak bir tek inilti kaldı...

Yıllarca bulutlara bakarak derin derin

Bekledik hiç gelmiyen yağmurunu göklerin.

Başaklar yandı gitti boyunu gösterirken,

Koyunlar can çekişti yavrusunu verirken,

Meyvalar kızarmadan dalı üstünde soldu,

Irmak yatağı kumsal, kırlar dikenlik oldu.

Su beklerken karadan, gökten, içdeniz bile,

Kabında eksilmiye başladı bu dert ile.

Her ufkunda bir başka ufuk veren bir deniz .

*Toprak bir testi kadar çatlağından habersiz,
Yıllarca sularını sızdırmağı koyuldu.
Dalgalar, kıyıları her yaz daha dar buldu...
Karalar, susuzluktan çatlamış bir dudakla,
Kanmıyordu denizi bağına boşaltmakla,
İçiyor, hiç durmadan içiyordu denizi...
Bu içiş asırlarca susuz bıraktı bizi.
Böyle uzaklaşınca ağır ağır o bizden
Biz ayrı düşmemeğe andiçmiştik denizden,
Biz de uğultularla denizin ardı sıra
Başka bir deniz gibi dağdan aktık bayıra...
O gitti, biz yürüdük, o saklandı, biz sorduk,
Deniz geriledikçe bizler ilerliyorduk.
O kaç, biz yaklaşa, biz yürüye, o gide,
Bıraktık dünya değer ülkeleri geride!⁶⁰⁴*

Oyunun şiirinin fazlasıyla baskın olduğu böylesi bölümlerde dramatik eylem tamamen yavaşlar. Oyunun dilsel yığınağı bu durumu daha da güçleştirir. Dilin imgesel gücünden yararlanan oyun eyleme geçiş anındaki bağlantılarla az da olsa dramatik eylemi varetmeye çalışsa da, oyunun bütününe egemen olan kalıplaşmış durumlar dilin eklentili olma halini daha da pekiştirir. Kuşkusuz şiirin baskınlığı bu oyunda daha çok oyunun tematik yönelişine uygun olarak dramatik dili ötelemeye yönelik bir ‘fetihi’ hareketinden başkaca bir şey değildir. Bu durum oyunun her sahnesinde o kadar belirgindir ki, yüksek Türk töresinin, ahlakının, civanmertliğinin resmi söylemin yerleşik kodlarıyla birlikte hareket etmesini sağlar. Bu durum dramatik dilin özgül doğasını baskı altında tutmaktan başka bir şeye de yaramaz.

Bir prolog ve 3 perdeden oluşan *Akın* tam uyak (kafiye) ve zengin uyak kullanımıyla oldukça zengin bir yapıya sahiptir. Şiirlerinde kullandığı redifi* çok az

⁶⁰⁴ agy., ss.19-21.

kullanmıştır. Fakat bazen bir halk şairi gibi uyağa önem vermeyerek rediften kuvvet alıp yarım uyaklarla da yetinmiştir. **Faruk Nafiz Çamlıbel**, tam da bu yüzden, sade bir dil ile olabildiğince yapmacıklı bir tavırdan ve özentiden kaçınmaya çalışsa da, oyunun pek çok bölümündeki didaktik ve lirik tiratlar bunu pek başaramadığını göstermektedir. Dramatik dilinin bu anlamda yer yer düzyazıya yaklaştığı yerler olsa da, hece vezninin başat yapısı tüm oyun genelinde belirleyici olmuştur. Döneminin pek çok şairine göre sanatlı anlatımdan uzaklaşmaya çalışsa da bunda pek başarılı değildir **Çamlıbel**. Yer yer çıplak ifadelerin açığa çıktığı bölümler aynı zamanda dramatik eylemin başladığı ve yükseldiği yerlerdir. Ayrıca *Akın*'da **Faruk Nafiz**'in şiirlerinde bolca yer verdiği alegori ve sembollerin de oyunda yer yer kullanıldığına tanıklık etmek olanaklıdır.

* Redif, Şiirlerde mısra sonlarında, görevleri aynı olan eklerin, ya da anlamları aynı olan sözcüklerin tekrarlanmasına denir. Redifler daima mısranın en sonunda bulunur, yani kafiyeden sonra gelir.

3.2. Koşuklu Dramatik Dil (Serbest):

GÜZEL HELENA – Selahattin BATU

Selahattin Batu'nun 1944 tarihli koşuklu tragedyası *Güzel Helena*, hem şiirsel söyleyim özellikleri, hem de konusunu Yunan mitolojisi ve döneminin çevrimsel koşullarıyla ilintili bir art uzama sahip olmasıyla Türk tiyatrosunda önemli bir yere sahiptir. Oyun **Batu**'nun şair olmasının dramatik dile ve oyunun imgesel donanımına yansıyan özellikleriyle yapılandırılmıştır. Öyle ki *Güzel Helena*'nın incelikli bir dil işçiliğine yaslanan trajik formu tematik koşutluklarıyla hemen ön plana çıkmakta.

20. yüzyılda iki dünya savaşının arasında kalan Batı yazınında pek çok yazar tarafından yeniden trajiğe ve tragedyaya yönelik bir ilgi başlamıştı. Antik Yunan tragedyasına egemen olan trajik çatışma ve karşıtların kaçınılmaz birliği ölçüsünün modern zamanlarda pek çok yazarın gerek örtülü, gerekse açık bir şekilde gönderimde bulunduğu egemen güçlere karşı yeni bir alan açtığını da unutmamak gerekir. 20. Yüzyılın "*korkunun yüzyılı*" olduğunu dillendiren **Albert Camus** aslında öngörülebilir olan tüm algı alanlarını hesap ederek bir müdahalede bulunuyordu. **Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Jean Giraudoux, André Gide, Jean Anouilh, Eugene O'Neill, Paul Claudel, Jean Cocteau, Bertolt Brecht** gibi yazarların mitolojiye ve trajiğe dönüşlerinin anlamı geçmişin şimdide korunmasından daha çok, özgül bir uzamda insanı dert edinen bir şimdi'nin varlığına mevcudiyet kazandırmaktır. Onun için, şimdiki zamanı çepeçevre kuşatan trajik çevrimi anlamak açısından tüm bu modern çağ yazarlarının neden mitolojiye ve tragedyaya *-pek çok ögesini değiştirerek de olsa-* dönüşü benimsediklerinin yanıtı şimdiden verilmiş gibidir. Kuşkusuz bu dönüş, trajiğin işlediği evrensel temaları yeniden ele almak bağlamında hayatiyet kazanmıştır. Fakat bu dönüşün denk geldiği uzam oldukça anlamlıdır. İki dünya savaşı arasında kalan insanlığın ölüm-kalım mücadelesi, kimlik savaşımı, siyasal iktidarlar tarafından kuşatılan bireye yazgısını kabullenmesi için yapılan baskı, savaş ve barış temalarıyla birlikte bireyin sorumluluk ve eylem bilincinin bir özgürlük trajedisi dolayımında açığa çıkması bu dönüşün anlam kodlarını oluşturur.

Selahattin Batu'nun gerekçesi de kimi benzerlikler gösterse de, amacına ulaşmak için pek çok durumu tersine çevirdiği de bir gerçek. **Batu**, çok daha farklı bir uzamda değerlendiriyor Helena karakterini. Her ne kadar Antik Yunan mitolojisindeki pek çok durumu tersinden okusa da, yazarın çabası daha çok oyunun yazıldığı döneme iyilik ve güzellik aşlamaktan öte bir amaç gütmemesinden kaynaklanmaktadır. **Batu**, oyunuyla ilgili şu önemli açıklamalarda bulunmaktadır:

*Bazı Batılı şairlerin Yunan tragedyalarının konularını ele aldıklarını, bunları yaşadıkları çağın seviyesinden, kendilerine göre şekillendirdiklerini biliyordum. Goethe'yi, Racine'i okumuştum; bu tarzı türkçede ilk defa denemek düşüncesi beni çektir doğrusu (...) İkinci bir genel savaş en azlı günlerini yaşıyordu. (...) Hitler bir zaman ne büyük ülkülerle işe başlamıştı! Milletinin bin yıllık tarihini kuracak, sosyal bir devlet yaratacak, dünyaya yeni bir nizam, yeni bir düşünce, yeni bir yaşama getirecekti. Güzel Helena bu ülkü olabilir, diye düşündüm, Bu ülküyü onun güzelliğinde biçimleyebilir, canlandırabilirdim. O günlerde akıtılan kanlarla yangınlar da bir Troya savaşıydı (...) savaş ruhu, kan ihtirası, zulüm içgüdüleri pek değişmedi, sanıyorum (...) Hemen bütün savaşlar en güzel ülkülerle başlar (...) Ama toprağa bir kere kan dökülmeye görsün (...) Helena (...) güzelliğin olduğu kadar, iyinin, doğrunun da kişileşmesi olabilirdi (...) Analığın sıcak duygularıyla kadın inceliğini birleştirecekti. Tek insanı değil, bir ülküyü, sosyal duygulan canlandıracaktı (...) Helena yüce ruhu, sevgisi, asiliğiyle tam bir Türk kadınıdır (...) ruhu bizimdir. Deyişi, düşünüşü, duyusu bizimdir (...) İçimizde sezdiğimiz, yaşattığımız kadındır (...) Ben Türk yiğidini, Türk civanmertliğini de Ahilleus'da canlandırdığımı sanıyorum (...) insan kahraman Ahilleus! Çünkü Türk kumandanlarının, bugünkü yiğit Türk erliğinin ta kendisidir (...) Ruh o insanların ruhundan çok yüce, çok farklı, her milletin kahramanından ayrıdır. Çünkü bizim insanlarımızdır, bizim kahramanımızdır. Ben **Güzel Helena**'da Türk ruhunu yeni bir şekil içinde yaşatmayı denedim*

(...) *Türk duygusunu, Türk devriminin arzuladığı Batılı ölçüler içinde dile getirmeyi istedim*”⁶⁰⁵.

Batu'nun öngörüsü oldukça net. Türk ruhunu, Türk duygusunu yüceltmek için giriştiği bir deneyimden başka bir şey değil Güzel Helena. O yüzden trajik biçimin temel yapısıyla oynamaktan, onu kendi amacına hizmet için kullanmaktan hiç çekinmemiş. Tematik olarak mitolojik hikayeyi tersinden okumakta ise hiçbir beis görmemiş. Onu *İphigenia Tauriste* isimli oyunu da yine kaynağını Yunan mitolojisinden alır. *Oğuzata* oyunu ise tam tersine kaynağını Türk tarihinden, mitolojisinden almaktadır.

Selahattin Batu'nun çabası, insanlığın yaşadığı bu trajik durumun, Troya Savaşı ile şiirsel bir anlatımını sağlamak olsa da, yapıtının tematik yönelimleri, aslında pek çok açıdan değerlendirilebilir.

Oyunun temel çatısı Homerik anlatılara dayanır. Yalnız bir farkla ki, Paris'in Sparta'ya gelip, Helena'yı kendi ülkesine götürmesi zorla olmuştur. Menelaos Girit'tedir ve dönüşte olayları öğrenir. Büyük bir orduyla Troya Seferi'ne çıkar. Onuncu yılına giren kuşatmada henüz zafer elde edilememiştir. Fakat dayanacak güçleri de kalmamıştır. Menelaos ve Agamemnon kenti yağmalamak, hazinelere kavuşmak arzusundayken, artık ülkelerine geri dönmeyi planlamaktadırlar. Bu savaştaki asıl kahramanlardan biri olan Ahilleus'un ise pes etmeye niyeti yoktur, amacı zafer kazanmaktır. Bu sırada yaşlı kahin Kalkhas, Tanrı Apollo'nun orduya Troya'yı almadan dönülmeyeceğini bildirdiği haberini ulaştırır. Çeşitli adalardan yardıma gemiler ve askerler gelmiştir. Troya'da Kral Priamos'un sarayında ise, Helena yakınmasını sürdürmektedir:

*Bir sabahıtı, borular öterken uzun uzun,
Geldi vatanımıza konuk diye İlyos'tan
Beşyüz süslü gemiyle oğlu Priamos'un.
Uzun altın saçlarla bir prens Frikya'dan
Selam getirdi bize İlyon'dan, Troya'dan,
Ve atlaslar içinde, çelik kılıçlar yalın,*

⁶⁰⁵ Selahattin Batu, **Güzel Helena**, Maarif Basımevi, Ankara 1959, s. V-IX.

*Boşaldı sahillere bir ordu şan içinde,
Asyalı kahramanlar, yiğitler akın akın..
Kocam seferde idi Giritte bin gemiyle,
Bense zavallı, bahtsız, kızlarımla sarayda
Bekliyorum dönecek orduyu denizlerden.
O sabah için üzgün, uyandım yas içinde
Sanki bir sızı duydum. Bir ihtiras içinde
Yöneldim eşiğine Tanrıça Artemis'in,
Orada kardeşlerimle, kurbanlar sunulurken
Raksettim uzun uzun, raksettim çekinmeden,
Bir sevgiyi aradım kalbimin boşluğunda...
O hasretin, arzunun yüce sarhoşluğunda
Aktı beyaz ipekler, beyaz omuzlarımdan,
Raksettim çılgın gibi, raksettim yorulmadan.
O gün orda, bu büyük, şahlanmış haz içinde
Gördü ilk defa beni Paris, bu raks içinde,
Düştü iki yanına duaya kalkan eller...
İşte beni o sahalı aldılar götürdüler.
Kocamdan kaçırıldılar, ayırdılar yurdumdan.
Hasretim hâlâ size, ey Hellas! Ey vatan!
Bir azap şimdi bana burda geçen her günüm.
Esirim sarayında bir barbarın, Paris
Kapadı kalbimi surlara tesellisiz.
Kocam Menelaos da bitmiyen sevgisiyle
Beni kurtarmak için çarpışmada durmadan.
Kodu yurdu, yuvayı, koşup geldi ardımdan...
Ah, Menelaos! Menelaos! Bir bilsen,
Ne tükenmez hasretsin yıllardır kalbimde sen!
Soruyorum ruhumla uçan kuşlardan seni...⁶⁰⁶*

⁶⁰⁶ Agy., ss.25-26.

Priamos'un oğlu Paris onu zorla yurdundan kaçırmış, bir barbarın sarayına esir olmuştur. Kocası Menelaos, çocukları, evi, vatani gözünde tutmaktadır. Priamos'un eşi Hekuba, Ahilleus'un oğulları Troyalı komutan Hektor'u öldürdüğü haberini getirir, Hektor'un karısı Andromakhe de Yunanların surlardan içeri girdiklerini, Troya'nın düşmekte olduğunu söyler. Ancak, Yunanlılar, savaşın başındaki ülkülerini, Helena'yı kurtarmayı unutmışlar, talan ve kan peşine düşmüşlerdir. Birer kahraman değil, birer katildirler artık:

*Kahramanlar kahramanlarla savaştı bugün
Tanrılar Tanrılarla,
Kızıl aktı köpük köpük Skamandros
Yere indi surlar, toprağa geçti İlyos⁶⁰⁷.*

Paris, bütün bu olup bitenlerden kendini suçlarken, Helena da dökülen kana son vermek amacıyla gitme kararı alır. Agamemnon ile Menelaos, aldıkları Troya'da taş üstünde taş bırakmamaya, bütün kenti yakıp yıkmaya kararlıdırlar. Kenti ve çocukları Yunanların bağışlaması için, Andromakhe, Ahilleus'a başvurur; Agamemnon ise Andromakhe'nin öldürülmesi buyruğunu verir. Parçalanarak öldürülen kral Priamos'un karısı Hekuba da Agamemnon'a yalvararak, kenti yıkmamasını isterken, kızı Cassandra da Yunanlıları denizde bekleyen yıkımı haber verir, içi vahşeti götürmeyen ve tek başına kalsa da Troya'yı yaktırmayacağını söyleyen Ahilleus öldürülür. Agamemnon Helena'nın bulunmasını ve kentin yakılmasını buyurur. Nitekim, Troya kenti sonunda, tam bir yıkıntı haline gelmiştir. Bu sırada, Helena ile Kalkhas görünürler. Kendilerini bulan Agamemnon ile Menelaos'a geriye dönmeyeceklerini söylerler. Helena bu kanlı zaferden utanç duymaktadır, Hellas'ta kendilerine öğretilen tüm mertlik, dürüstlük, insanlık, kahramanlık gibi ülkü ve erdemlere ihanet edilmiştir. Gözünde ne yurdu vardır artık, ne de kocası. Kalkhas'a göre de Yunanlılar savaşı amaç yapıp, Helena'yı savaş meydanlarına gömmüşlerdir. Agamemnon ile Menelaos giderlerken, Kalkhas ile Helena Troya'da kalırlar. *Kan, ihtiras, nefret ve intikam güdüleriyle hareket eden Yunanlıların kenti yakıp yıkip, masum insanları öldürüyor olmaları Helena'yı da hayal kırıklığına uğratmıştır:*

⁶⁰⁷ Agy., s.42.

*Ah Tanrılar! Ne korkunç bu yaptığı Hellas'ın.
Gerçi düşmanı yenmek maksatları, fakat ah,
Niçin halka bu zulüm, şehre bu korkunç akın?
Kılıçlanan çocuklar, yerde ağlayan kadın
(...) Acı burkuyor kalbimi, inan Priamos,
Nefret duyuyor içim kendi yakınlarına.
Birliktir acınızda, hepinizle Helena...
Susamışlar demek Argos'lular zulme.
Şerefleri siper yapmışlar ölüme.
Niçin burda on yıl tuttular beni?
Anan yok adımı, unuttular beni,
Bir avuç toprak gibi çiğnediler yerde!⁶⁰⁸*

Selahattin Batu'nun tematik açılımını bu şekilde dillendirdiği **Güzel Helena** şiirsel söyleyim özellikleri bakımından güçlü bir oyundur. Yazarın dile hakimiyeti, imgeleme gücü, anlatımdaki yoğunluğu ve betimsel izlekleri oyunun koşuklu yapısını her anlamda güçlendiren bir olgu olarak göze çarpar. Kimi yerlerinde uyak bir mısra dizgesine rastlansa da, oyun geneli itibariyle uyaksız koşuklu bir dile sahiptir.

Oyunun dramatik örgüsüne uygun olarak karakterlerin soylu söylemleri hem yüksek bir dilin, hem de trajik formun tamamlayıcısı olarak **Batu**'nun metnine egemen olan bir durumdur. Her karakterin kişisel ses tonu, dramatik dili, söyleyim dizemi ve sözdiziminin özgün bir biçimde şiirsel söyleyimin yapısal birimlerini oluşturmaktadır. Yazarın kendine özgü sözdizimi oyunun koşuklu biçimi içerisinde her türlü yaratıcılığa da olanak tanımıştır. **Güzel Helena** tam da bu yüzden ayrıntılara yönelerek dramatik bir yoğunluk oluşturur. Yazarın görsel ve işitsel imgeleme hakim olması oyunun dramatik çeperinin güçlü olmasını sağlamıştır. Kuşkusuz bu durum **Batu**'nun sanatsal imgeleme, betimleme ve metaforik imleri açısından **Güzel Helena**'nın Türk tiyatrosu içerisinde de ayrıcalıklı bir konuma sahip olmasını sağlamıştır.

⁶⁰⁸ Agy., s.34.

3.3. Şiirsel oyun:

KAHVEDE ŞENLİK VAR – Sabahattin Kudret AKSAL

Sabahattin Kudret Aksal'ın, diğer yazınsal yapıtlarında olduğu gibi, oyunlarında da zaman daha çok trajik çevrimin bir sonucu olarak kendisine yer edinir. Düşlemsel olanın zamansal bir kopma içerisinde yaşamsal olana dahil olduğu oyunlarında **Aksal** daha çok şiirsel dilin kapsamı içerisinde kalarak, *"yaşanmışın saptanması, toplumun gerçek tarihi, kişinin ya da çağın da geleceğe bildirisi"*⁶⁰⁹ şeklinde açıkladığı sanatsal düsturun gerekliliklerini yerine getirmeye çalışır.

Bunu yerine getirirken **Aksal**'ın ziyadesiyle yararlandığı temel biçem hep şiir dili olmuştur. Şiir ve dramatik dil ilişkisinin durduğu yer onun oyunları bağlamında oldukça kırılğan bir dengenin sonucu olarak ortaya çıkar. Sözün dur durak bilmeden ilerlediği ve büyülenmiş bakışın bütün başlangıçları paranteze aldığı bir ara dünyadır şiir. Bu ara dünya, her zaman, nesnenin imgesel bir betiye dönüştüğü tüm sözel edimlerin dilsel bir *aura*'da kendisini var kıldığı bir uzama kapı aralar. Zira şiir, kendisine yeten bir nesneyi, bir dili örgütler. Şiirsel dilin farklı uzamsal yönlerinin açıklanmasına göre, sözün dolaşımdaki gücünün farkında olan şair için yaşadığı dünya okunacak, üzerinde çalışılacak bir metindir. Yaşadığı dünyanın belleğinde açtığı yaralar sözün gücü ile kapatılmaya çalışılacaktır. Şairin düşlemlerinden oluşturduğu metinler de hep bu yaranın üzerini kapatmak için giriştiği çabaların sonucudur. Dünya karşısındaki yalnızlığı ile bu yarayı daha da derinleştiren şair için inşâ halindeki metin yaşadığı hayatın körlüğüne ayraç açan ilksel bir adımı barındırır içerisinde. Hakikate sözün gücü ile ulaşmaya çalışan şair böylece yazıda hayatiyet bulur. İmgeleme yetisini ve düşselliğini var gücüyle yazının o gizil dünyasına bahşeder. Bununla birlikte nesnelere içkinleştiren tinsel bir aktarım sonrasında vücuda gelir şiirsel söz. O yüzden her şeyden önce, sözcükler nezdinde, zihinsel bir tasarımı öngörür şiir. Nesnelere bu şekilde görünür kılan şiirsel söz algı eşliğini tasarladığı müddetçe maddeye ilişkin tüm suretleri de dilin dolayımında birleştirerek varlığın ne'liği sorusunu olanaklı kılan yeni bir kapı açar. Zihnin

⁶⁰⁹ Behzat Ay, "Sabahattin Kudret Aksal'la", **Varlık**, sayı: 875 , Ağustos 1980.

varettiği nesnelere duyumsal dilin akışkanlığında maddileştiren şiirsel söz algıya ait tüm psişik halleri de kendi bünyesine katar.⁶¹⁰

Sabahattin Kudret Aksal'ın *Kahvede Şenlik Var* yapıtı da böylesi bir hatırlama ediminin şiirsel söylem aracılığıyla sahneye taşınmasından mürekkep bir oyundur. **Aksal**'ın şair kimliğinin her satırına nüfuz ettiği güçlü bir şiirsellik içerisinde sahne üzerinde hayatiyet kazanan bu oyunda tiyatral örgünün kendi içerisindeki ustalıklı kurgusu dramatik dil öğeleri açısından da Türk tiyatrosuna önemli koridorlar açmaktadır. **Aksal**'ın dillendirdiği gerçeklik biçimi bu noktada daha açıklayıcı olacaktır:

Paul Valéry, şiirin yaratılışını şu tümceyle tanımlıyor: İlk dize Tanrı vergisidir, ondan sonrası da ozanın çabası. Tanrı vergisi, esin ya da bilinçaltının rastlantısal ürünü! Aynı gerçeği belirten deyimler olmalı bunlar! Bu ilk çıkış noktası, ilk dize, diyelim ki tartışmasız, bütün kesinliğiyle gelivermiştir. Doğa gibi, doğadan bir parça gibi, yaratık gibi bir şey. Bir varlıktır o. Bir aydınlığın şaşmaz habercisi! Her şey, şiirin uzunluğu, soluğu, uyumu, imge düzeni, yapısı, ölçü ve uyağa gereksinip gereksinmediği, gereksiniyorsa ölçü ve uyak düzeni... Her şey onunla belirlenir. Kulak vermelidir ozan o dizinin sesine, onu anlamaya, tanımaya çalışmalıdır. Böylece çabası başlamıştır ozanın. El yordamıyla ve yarı karanlıkta bir yol alacak, bir bilinmezlikten bir kesinlik çıkaracak, ama bu oluşum tamamlanıncaya değin özellikle iki duygu, kuşkuyla karışık bir alçakgönüllülük duygusuyla aradığını bulmak tutkusu yönetecektir onu. Bu iki duygunun öğrenciliğe özgü duygular olduğunu, öğrenme eylemine yardım eden zorunlu duygular olduğunu rahatça söyleyebiliriz⁶¹¹.

Kahvede Şenlik Var oyunu, daha çok, dilsel ve anlatımsal çeşitliliğiyle geleneksel ve modern anlatım biçimlerinin ustalıklı harmanlandığı, "uyuşmanın da, uyuşmazlığın da, akla karanın, yalanla gerçeğin, ağustosböceğiyle karıncanın en büyük örneği olan kadınla erkek" üstüne kurgulanmış bir yapıttır. Sahneye taşıdığı

⁶¹⁰ Bkz. Ahmet Bozkurt, "Varlık, Dil ve Şiirsel Uzam", **Şair Çalışıyor**, Şiirden Yayınevi, İstanbul, 2007, ss.22-27; Ahmet Bozkurt "Taşlaşmış Zamanın Unutkan Yalnızlığında Düşlemin Poetikası", **No Edebiyat Sanat Seçkisi**, sayı: 2, yıl:2007, ss. 44, 52; Ahmet Bozkurt, "Ut Picture Poesis: Şiirin Görme Biçimi", **Hece**, sayı: 142, Ekim 2008, ss. 40, 51.

⁶¹¹ Sabahattin Kudret Aksal, "Eleştiri Üstüne Söyleşi", **Denemeler, Konuşmalar**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1998, s.96.

tüm anlatımsal öğeleriyle birlikte **Kahvede Şenlik Var**, her anlamda kadın ve erkek ilişkisine döneminde yazılmış pek çok oyunun karakteristik özelliklerinin dışında farklı bir cepheden bakmasıyla da ayrı bir öneme sahiptir. Zira bu oyun kadın ve erkek arasındaki kadim ilişkinin çekişmeli boyutuna düşsel bir kapı aralar. Aşk, evlilik, birlikte olma beklentilerinin iki cins tarafından alımlanma biçimlerinin geleneksel gösteri sanatımızın dramatik biçimleriyle donatarak gülmeceli bir şenlik sunuyor seyircisine. Oyunun anlatıcısı konumundaki Garson aracılığıyla açık biçiminin ziyadesiyle öne çıktığı **Kahvede Şenlik Var** düş ve gerçekliğin zamansal döngü içerisinde yoğrulduğu dilsel bir gerilimdir aynı zamanda.

İki perdeden oluşan oyun, bir kır kahvesinde geçer. Oyunun kişileri Garson, Erkek ve Kadın'dır. Davranışları bir palyaçonun davranışlarını andıran Garson, bu tiyatro kahvesinin hem garsonu, hem de bu oyunun yönetmenidir. Sırası geldikçe oyunun gelişimini sağlamak için oyunculara yön gösterir. Oyunun açık biçiminin en temel imleyeni olan Garson, dramatik anlatımın tüm aşamalarında etkileyen, belirleyen ve açıklayan yönleriyle hem geleneksel tiyatro anlayışının modern tiyatro ile yoğrulmuş bir figürü, hem de bütün bir tiyatro dilinin sorgulanabileceği model bir kişileştirme örneği olarak **Kahvede Şenlik Var**'ın belki de en şenlikli yüzünü oluşturur. Tam da bu yüzden yazar, bir palyaço olarak düşünülebilecek olan Garson'u sahneye bu karakteristik özelliklerle donatılmış olarak çıkartır:

GARSON - Neyse, istediklerimi bir solukta söylemiyeyim, daha iyi. Sırası gelince söyleyeceğim nasıl olsa. (Bir susuş) Siz sevgili seyirciler, herbiriniz ayrı ayrı ya da ikiniz içinüz bir arada, işinizden, evinizden, kahvenizden, sokağınızdan kalktınız geldiniz buraya. Kapıda, şu bizim tiyatronun kapısında, bir şeyleri bıraktınız. Bugünü birçok günleri belki de (...) Bir kahve. Yazlık bir kahve. Bir tiyatro kahvesi. Tiyatrolarda bugüne değin gördüğünüz binbir kahveden bir kahve. Bir tepenin üstünde. Uzakta deniz. (Bir susuş) Siz bir tiyatro kahvesinin gerçekten daha gerçek olduğunu biliyor musunuz? Ben biliyorum. Ben, belki de sadece bunu biliyorum. Buna, inanıyorum. (Birdenbire) Ya siz? Siz de inanıyor musunuz? Bir tiyatro kahvesinin gerçek bir

kahveden daha gerçek olduğuna? (...) Bir oyuncunun gözyaşlarıyla ağladım karşınızda. Soyunma odam da değildi burası Birdenbire nasıl oldu, ben de anlamadım (...) Bir tiyatro kahvesinin gerçekten de gerçek olduğuna inanmanızı istiyorum. (Bağırarak) İnanmayanları istemiyorum (...) Burası bir kahve! Ben de onun garsonuyum. Garsonuyum ya, sadece garson da değilim. Biraz da yönetmeniyim bu oyunun (...) Sırası gelince oyunun gelişmesini sağlamak için yön göstereceğim oyunculara. Düpedüz bir yönetmen gibi davranacağım (...) Uyuşmanın da, uyumsuzluğun da en büyük örneği kadınla erkek (...) Erkek aksa kadın karadır, kadın, gerçekse erkek yalan, erkek ağustos böceğiysen kadın karınca. Bu bir denge işidir. O kadar! Bütün bu ikilikler olmadan dengeyi bulan kadınlarla erkekler de vardır. Ama bizim işimize yaramaz onlar, tiyatroya çıkarmayız biz onları!⁶¹² (...) Şimdi on dakika perde arası. (Geriye doğru dönerek bağırır) Perdecı! Perdecı! Perde! (Seyircilere) Şimdi biz, içerde sizi konuşacağız. Siz de isterseniz, konuşun bizi⁶¹³.

Oyunun geçtiği kır kahvesine çizgili pantolonu, uzun tören ceketi, bir elinde silindir şapkası, öbür elinde bir demet çiçekle Erkek gelir ve Garson'a bir bayanın gelip gelmediğini sorar. Evleneceği kadını beklemek üzere kahveye gelen Erkek ile Garson arasında geçen konuşmalar bir süre sonra hep tekrarlamalar ile devam eder. Araya genç bir dostları girmesiyle, böyle bir buluşma düzenlenmiştir. Erkek, elinde bir demet çiçek tutacak, Kadın'ın da elinde mavi bir şemsiye olacaktır. Kadınla anlaşır, hele aralarında bir aşk doğarsa, hemen orada evlenecektir. Bu konuda, Erkek, Garson'dan yardım ister, çünkü hem evlenmek isteyen insan konumundadır, hem de evlenmek isteyen insan dışında bir görücü konumunda. Garson, kendisine güveninin gelmesi için onu yüceltmelidir. Güzel bir evi vardır, Avrupa'da öğrenim görmüştür, saygıdeğer bir işi vardır, evi kitap doludur, şiir okumayı, ay ışığında sevişmeyi adet haline getirmiştir. Ama korkmakta, çekinmekte

⁶¹² Sabahattin Kudret Aksal, **Kahvede Şenlik Var**, Varlık Yayınları, İstanbul 1966, ss. 6-9.

⁶¹³ Agy., s.44.

ve sıkılmaktadır. Onun için önce Garson, Kadınla konuşmalıdır. Garson, Erkek'i sahnenin bir ucuna oturtuktan sonra, Kadın'ı karşılar. Kadın'ın üstünde tuvalet, başında yemişli bir şapka, elinde de mavi bir şemsiye vardır; Erkek'i aramaktadır, onunla tanışmak ve evlenmek için gelmiştir. Kadın'la söyleşiye koyulan Garson, Kadın'ın düşünce yargılarını Erkek'e aktararak arabuluculuk yapmayı sürdürür. Kadın, Garson'dan Erkek'e kendisini yüceltmesini ister. Erkek ondan korkmalı ve onu kıskanmalıdır; onu tepeden tırnağa dayalı döşeli bir evle, lavanta çiçeği kokan çarşaf takımlarıyla bir evle düşündürmek istiyordur. Garson doğacak çocuklarının ruhu olduğunu söylemelidir ona. Kadın, Erkek'i beklerken yorgun düşüp ağlamaya başlayınca, Garson Kadın'ı sahnenin öbür ucuna oturtur. Garson'a göre, bütün ömürleri boyunca oynayacakları oyunun küçük bir denemesini yapıyorlardır şimdi: Bay, Bayan ağladığı için uyumakta, Bayan da Bay uyuduğu için ağlamaktadır! Garson, sahne çalışanlarından bir ağız mızıkası çalınmasını ister. Ağız mızıkasının sesiyle birlikte Erkek ve Kadın doğrulurlar, karşı karşıya gelirler ve birbirlerini görürler:

ERKEK — Elinde mavi bir şemsiye var.

KADIN — Bir demet çiçek tutuyor elinde.

ERKEK — O! Bahse girerim ki o!

KADIN — Ondan başkası olamaz!

ERKEK — (Kendi kendine) Sessense mi? Yoksa aldırmasam mı? (Bir susuş) Bayan! Özür dilerim, bayan... size bir şey sormak istiyorum... Siz misiniz?

KADIN — Evet, benim.

ERKEK — (O olmasaydı demiştir içinden) Yaa! Sizensiz.

KADIN — Ya siz? Sizde... Siz misiniz?

ERKEK — Evet, benim.

KADIN — Siz olduğunuza sevindim.

ERKEK — Teşekkür ederim. Ben de. (Bir susuş, çekingen) Sizi buraya...

KADIN — Sizi buraya kim gönderdiyse o...

ERKEK — Bay Arabulan.

KADIN — (Bir tanıdığıının adını duymak sevindirmişti onu) Evet, evet, Bay Arabulan.

ERKEK — Ne saygıdeğer bir kişidir o.

KADIN — Ağırbaşlı, uzak görüşlü, üstün yaratılışlı.

ERKEK — Zengin ve kibar.

KADIN — Kibar ve zengin,

ERKEK — Selâm ve saygı size Bay Arabulan!

KADIN — Saygı ve selâm size Bay, Arabulan!⁶¹⁴

Kadın ve Erkek arasındaki bu türden söyleşmeler bütün oyun boyunca devam eder. Birbirini takip eden tekrarlama otomatizmi, söyleşim kalıpları, geleneksel tiyatromuzun belirgin söz öbekleri, dilin oyunun aksiyonu içerisindeki en önemli konumuna hizmet eder. Çünkü buradaki dramatik dil oyunun olay örgüsü üzerinde belirgin bir işleve sahiptir. Dramatik dilin bu işlevselliği şiirsel söylemin de devreye girmesiyle birlikte kişileştirmenin temel parametrelerini de oluşturmuş olur. Oyun kişilerinin, oyunun tematik kurgusunun bu anlamda belirgin en temel ögesi dramatik dil aracılığıyla oluşturulmasına bağlıdır. Garson'un dışardan gözlemleyiciliği ve yer yer araya karışıp arabuluculuğa devam etmesi arasında, Kadın ve Erkek birbirlerini anlayıp tanımak üzere konuşmaya başlarlar; Erkek, Kadın'dan beklediklerini anlatırken, Kadın da Erkek'ten beklediklerini anlatır. Erkek, Kadın'a daha önce hiç sevdiği kişi oldu mu diye sorduğunda, Garson Kadın'ın çocukluk aşkı rolüne girerek Kadın'ın ilk aşk deneyimini Erkek'e oynar. Erkek ve Kadın, konuşulması gereken şeyleri konuşmuşlar, ama hiçbir konuda anlaşamamışlardır. Garson, son atağını yapar: İşte asıl şimdi anlaşmışlardır ve evleneceklerdir, çünkü şu kadar kısa bir süre içinde anlaşamadılarsa önlerinde tartışmaya açık bütün bir ömürleri vardır, artık bütün bir ömür vardır önlerinde birbirlerini sevmeye çaba göstermek için. Sonunda, Garson, her ikisinden de "evet" yanıtını alarak, öbürüne bildirir. Düğün marşı çalınsın ister. Kadın ile Erkek'in ellerini birbirine tutuşturur, üstlerine şenlik kâğıtlarını, şeritleri savurur, mutluluklar ve iyi gelecekler diler ikisine de, bu sırada. Kadın ve Erkek'in bütün yakınlarından ve

⁶¹⁴ Agy., ss.45-46.

tanıdıklarından kutlama kartları, telgrafları gelmiştir, onları okuyup okuyup havaya saçarlar ve Garson'a el sallayarak giderler. Garson'a da oyunu bitirmek kalır.

Aksal'ın metaforik imleri diğer oyunlarında da baskın bir şekilde ortaya çıkar. Onun, *Bay Hiç* ve *Önemli Adam* oyunları da bir nevi *Kahvede Şenlik Var* ile aynı uzam içerisinde yer alırlar. Şiirsel dilin bu üç oyunda da gerçek ve düş karşıtlığıyla şimdiki zaman içerisinde kendine yer edinmesi **Aksal**'ın hemen bütün oyunlarında sorunsallaştırdığı “boş oda”, “bir başınlık” kavramları odağında şiirsel bir çeperle örülüdür. *Önemli Adam* oyunundaki durumu *Kahvede Şenlik Var*'ın bütünleyicisi olarak düşünmek oldukça isabetli olacaktır. Bu oyunda, Erkek ve Kadın yüz yıldır evlidirler. Aynı evin içerisinde aynı salonda olmalarına rağmen birbirleriyle konuşmalarında birbirlerini hiç dinlemezler. Telefonları hiç çalmamıştır. Hiç kimse, hiçbir zaman onların varlıklarından bile haberdar olmamıştır. Arada bir eve gelen “yakın akrabalar” dahil onların yaşamlarına, arzularına ve düşlerine çok uzaktırlar. Bu yakınlık yalnızca teyze ve amcaların onlara olan yakınlık derecesiyle sınırlıdır. Orta halli bir evin oturma odasında geçen oyun, Erkek ve Kadın'ın evlilik yaşamlarını anlatır. Erkek bir sabah kalktığında her gece düşünde gördüğü gibi o gece de düşünde yine bir telefonun çaldığını görür. O sabah Erkek'in düşünde gördüğü gibi telefon çalacaktır. Erkeğe önemli bir yerden önemli konular üzerine bir konferans vermesi için ricada bulunulmuştur. Oysa Erkek bugüne kadar hayatında karısı da dahil hiç kimse tarafından dinlenmemiştir. Şimdi ise telefondaki ses ondan, zaman üzerine, yaşam üzerine, dahası istediği her konudan bahsedebileceği bir söylev hazırlamasını ister. Erkek şimdiye kadar bütün bu kavramlar üzerine düşünmüş fakat bunu bir türlü dile getirme fırsatı bulamamıştır.

Erkek'in beklentisinin gerçekleştiğine inandığımız anda o elinde fişi kopmuş telefon ile konuşmaya devam etmektedir. O evde elli yıldır çalmayan telefon hiçbir zaman çalmayacaktır. Bu nedenle de bir gün önce Kadın telefonun kablosunu bozulan buzdolabının kablosunun yerine kullanmıştır. Erkek, kablonun kesildiğinin farkına varınca aralarında şu sözlü örgü geçer:

ERKEK: Neden bayan neden? Neden kestiniz kordonu?

KADIN: Buzdolabını kordonu yanmıştı. Buzdan yanmıştı. Hemen koştum, çamaşır makinesinin kordonunu çıkardım, buzdolabına...

fırınınkini çamaşır makinesine... elektrik ocağıninkini sobaya... sobaninkini ütiye... ütüninkini sobaya... onu buna, bunu ona, onu buna... takıp takıştırdım, takıştırdım, yakıştırdım. Bu kadar iş de yedek kordonsuz olur mu? Olmaz. Telefonun kordonundan da bu arada bir karışık kestim⁶¹⁵.

Kadın yıllardır çalmayan telefonun hiçbir zaman çalmayacağını farkındadır. Bu nedenle telefonların varlığını bile unutmuş, onların tozunu bile almamıştır. Erkek bir gün gelip de telefonun çalacağını ve tekdüze yaşamlarında bir şeylerin değişebileceği beklentisi ile hep düş kurmaktadır. Kadına rüyasında çalan telefonları anlattığı zaman Kadın ona inanmaz. Erkek ise bunun düş olduğunu kabullenmek istemez. Çünkü Erkek için, düş olan ne varsa bir an gelip gerçekleşecektir. Onun için kitaplar, resimler, ezgiler, her şey başlangıçta bir düştü. Fakat resimler çizildikten, kitaplar yazıldıktan sonra hepsi gerçeğe dönüşmüştür. Bu nedenle sık sık beklentisini dile getiren Erkek, Kadını ona inanmamakla suçlar. Aslında her ikisi de birbirlerinden çok uzak beklentiler içerisindedirler. Erkek telefonun çalmasını beklerken Kadın ise sokaklarına gelecek çöp kamyonunu beklemektedir. Oysa evde atılacak hiçbir şey yoktur. İkisi de birbirlerine sürekli “çöp kamyonu gelmedi mi? Telefon çalmadı mı?” diye sorarlar. Beklentileri ve düşleri birbirlerinden farklı olan Kadın ile Erkeği bir arada tutan yalnızca evlilikleri ve evin oturma odasıdır. Kadın çöp kamyonunun sesini duyduğunda telaşla mutfığa giderek içlerini hava ile doldurduğu renk renk çöp torbalarını dışarı çıkaracaktır. Böylece bütün mahalle onların evlerinden çıkan çöp torbalarına göre ne kadar çok zengin olduklarını ve ne kadar çok çöp çıkardıklarını görecektir. Kadın torbaları dışarı çıkarmak için Erkekten yardım isterken, Erkek bu durumu doğallıkla karşılar ve hiçbir zaman onun oyununu bozmak istemez. Artık Kadın da onun telefon oyununa inanmış gibi davranır. Her ikisi de birbirlerinin sorgulayıcısı olmaktan kaçınırlar. Beklentileri ve eylemleri birbirleriyle uyumsuzluk gösterse de, yüz yıldır aynı evde, aynı mahallede yaşayıp gitmişlerdir. Bu süre boyunca ne birlikte tek başlarına seyahat etmeden yaşamlarına devam etmişlerdir. Şimdi ise Erkeğe gelen telefonda

⁶¹⁵ Sabahattin Kudret Aksal, **Önemli Adam**, Devlet Tiyatrosu Yayınları, İstanbul 1983, s. 28.

ona tek başına seyahat etmesi gerektiği söylenmiştir. Erkek'in gideceği yer bilinmeyen bir ülkede, bilinmeyen beş yıldızlı bir oteldir. Kadın ise Erkek'in tek başına seyahat edeceği haberini alınca bu duruma çok öfkelenir. Bunun üzerine Erkek az önce konuştuğu adamı arayıp karısının da onunla gelip gelemeyeceğini sorar. Adamı karısının da onunla birlikte gelmesi konusunda ikna etmek için onsuz hiç seyahat etmediğini söyler. Aslında Erkek hayatı boyunca hiç seyahat etmemiştir. Telefondaki ses böyle bir şeyin mümkün olmayacağını söylediği zaman Kadın, Erkek'in bavulunu hazırlamaktadır. Kadın Erkek'in çıkacağı seyahatin kaç gün olduğunu, Erkek'in ne zaman döneceğini bilmez. Aslında erkek de telefondaki adama bunu sorma gerekliliği duymamıştır. Oyunun sonunda görüldüğü gibi Erkek'in yolculuğu sonsuza kadar sürecek bir yolculuktur. Fakat bir türlü bu yolculuğa çıkamaz. Tam evden çıkacağı sırada Kadın dışarıdan bir takım gürültüler geldiğini işitir. Kafasını pencereden dışarıya uzattığında sokağın tamamen kazılmış olduğunu, bu nedenle de kocasının evden çıkmasının mümkün olmayacağını anlar. Oturdıkları apartmanın önündeki basamak taşı dahi sökülüştür. Erkek bu duruma öfkelenerek ne yapacağını bilemez bir halde odanın içerisinde dolaşmaya başlar. Aradan bir süre geçtikten sonra dışarıda kazılan bütün çukurların kapatıldığını, basamak taşının yerli yerine konulduğu görülür. Bu sefer de Erkek gitmek istemeyecektir. Sonra içeriye simgesel bir cenaze alayı eşliğinde bisikletler getirilir. Kadın ve Erkek bisikletlerin üzerine binerek evin içerisinde dolaşmaya başlarlar. Etraflarında gördükleri herkes ellerinde çelenk ile onların cenaze törenlerine gelmişlerdir. Tabutların içerisinde götürülen Kadın ve Erkek'in ta kendileridir. Her ikisi de kendi ölümlerini izlemenin şaşkınlığı içerisindeyler. Aslında bu şaşkınlık onların yaşamları boyunca da devam etmiştir.

Oyunun sonunda her ikisi de kanepede sırtüstü yatıp gözlerini tavanda bir noktaya dikmişlerdir. Artık ölüme, ölümün sonsuz evrenine gitmek üzere yaşamlarında ilk kez bir yolculuğa çıkarlar. Kadın ve Erkek bu ani ölümle birlikte var olduklarının farkına varmışlardır. Erkek "*sonsuz kadar konuşabiliriz*" derken ardından Kadın da aynı sözü tekrarlar.

Varlığın uykuya yatırılmasıdır düş. Zamanın melankolisinden bir düş devşiren şiirsel imge sözün eşsiz bir gövdesidir. Onun için şiirsel düşlem, duyumsanan varlık algısının imgesel bir dünyada içerilmiş olmasıyla bir hakikat

kipine sahiptir. İşsel varlığın kadranı şiir için vurur: şiirin dili düşlemin dilidir. Düşün yakaladığı imge şiirsel imgelemde içerilmiş bir yalnızlık ve hiçbir zaman sahibiyile aynı dili konuşmayan bir gereklilik kipiyle özel bir hatırla(n)manın unutuşa terkedilmediği gelecek zaman kipinin çekiminin ertelenmediği bir uzamdır⁶¹⁶. Böylesi bir uzam **Aksal**'ın oyununun dramatik uzamını oluşturur:

*ERKEK — (Cep saatini çıkarıp bakar, uzaklaşan Garsona)
Baksanıza!*

GARSON — Evet, bayım?

ERKEK — Saatiniz kaç?

GARSON — (Saatine bakmadan) On.

ERKEK — Benimki onu yirmi geçiyor. (Ayar etmek içm yeniden saatini çıkarır.) Biraz ileri gitmiş olmalı.

GARSON — Hayır bayım, düzeltmeniz gerekmez. Doğru olanı sizinki.

ERKEK — Ya!

GARSON — Benim saatim, benim saatim değil.

GARSON — Buranın saati, kahvenin saati demek istiyorum. Müşterilerimin istediği saat. Her zaman güzel bir günden çalınmış yirmi dakikayı gösteren saat. Bizim işimizdir bu. Saatlerimizi öyle ayarlarız ki, sizin için çok değerli olan yirmi dakikayı kaşla göz arasında sizden çalar, sonra gene size armağan ederiz⁶¹⁷.

Kahvede Şenlik Var oyunundaki dil örgüsü bu türden uzamsal bir kapanıma olanak tanısa da, oyunun dil ve anlam birimleri tarafından örgütlenen şiirsel söyleşimi toplumsal ve kültürel kodların yine dil aracılığıyla tematize edildiği bir kurgu tarafından örgütlenmiştir. Dilin betimleme işlevinin aynı zamanda hem bireysel, hem de yazınsal olana denk gelmesi, onun temel söyleşim biçiminin tiyatral örgünün dışında varolmamasını da olanaklı kılmıştır. Oyundaki sözcüklerin işlevsel

⁶¹⁶ Bkz., Ahmet Bozkurt, “Vehim ve Rüya: Ahmet Hamdi Tanpınar Şiirinin Zamansal Oluşları”, **Hece**, 2008, sayı: 143, s. 48-56.

⁶¹⁷ Sabahattin Kudret Aksal, **Kahvede Şenlik Var**, ss.10-11.

kullanımı **Aksal**'ın temel öngörülerinden ayrı düşmez. Bir söyleşisinde bu durumu şöyle özetler:

“Bence bir piyesi düşünebilme işi, vakaları perdeler halinde düşünebilme işidir. Her perde bir cümledir. Bir tiyatro düşünürü 'tiyatro yazarı, herhangi bir olayı üç perde halinde düşünebilen kişidir.' der. Doğrudur. Ben de tiyatrolarımı kaleme almazdan önce kişilerimi bulur, vakayı perdeler bölerim; en önemli yanı da perdelerin başlangıcı ile finalleri olduğunu sanıyorum”⁶¹⁸.

Kahvede Şenlik Var, Aksal'ın bu düşüncelerini doğrulayan bir dramatik dile sahiptir. **Aksal**, sanatın hayatı olduğu gibi yansıtmadığını düşündüğü için oyunundaki yazınsal ve toplumsal öğeler birbirlerini dengeleyen bir işleve sahip olmuştur. Çünkü onun için, hiçbir sanat dalı hayatın katıksız bir kopyası değildir. Sanatçı hayatı yeni bir yorumla sanatsevere sunar. Tiyatrocu kahveci çırağını kahvede nasıl konuşuyorsa o şekilde konuşmaz. Ressam doğayı olduğu gibi almaz⁶¹⁹. Tam da bu yüzden **Sabahattin Kudret Aksal** sanatın en önemli özelliklerinden biri olan soyutlamaya başvurmaktan hiçbir zaman çekinmez.

Soyutlamayı gerçeğin değiştirilmesi olarak alan yazar, sanatta gerçek etkinin ancak bu yolla verilebileceğini düşünmektedir. **Aksal** için soyutlama onun bütün oyunlarında da ele aldığı gibi bir gereklilik olarak yerini almıştır. Onun “öğelerle düşünebilme”⁶²⁰ olarak ilkeleştirdiği böylesi bir yaklaşım dramatik dilin diğer dil çeşitleriyle kurduğu ilişkinin bütünselliğinde şiirsel söyleşimi ve dramatik yoğunluğu da olanaklı kılmasıyla öne çıkar. **Aksal**, bir sanat dalının bir başka sanat dalını etkilemesini, bir toplumdaki bir kurumun bir başka kurumu etkilemesi kadar doğal karşılamak gerektiğine inanır. Ona göre resimdeki gibi bir soyutlamanın, tiyatrodaki gerçekleşmesi uzun bir sürecin sonunda olmuştur. Tiyatronun yapısı ve olanakları bu sürecin gereğinden fazla uzamasına neden olmuştur. Tiyatro bu yüzden çağın akımlarını hep geriden kovalamıştır:

⁶¹⁸ Oktay Akbal, "Sabahattin Kudret'le Bir Konuşma", **Varlık** 1951, sayı: 375.

⁶¹⁹ Sabahattin Kudret Aksal, "Oyun Kişilerinin Dili Üzerine", **Türk Dili**, sayı: 29, Şubat 1954.

⁶²⁰ Sabahattin Kudret Aksal, "Okumakla Oynamak", **Kültür Dünyası**, sayı:1, 15 Ocak 1954.

“Örneğin resim alanında, bir Braque'ın, bir Leger'nin, bir Picasso'nun çağrısına, tiyatrodaki, Samuel Beckett'in, Eugene Ionesco'nun, Arthur Adamov'un oyunları ile geç karşılık verilmişse, bunu tiyatro sanatının belirtmeye çalıştığımız niteliğinde aramalıdır”⁶²¹.

Oyunda özellikle dramatik dilin temel unsurlarını kapsamına dahil eden yoğun, etkileyici, ilginç bir anlatımın betimsel ve düşsel bir imgelem içerisinde, şiirsel söylem kalıplarının kusursuz bir örneğini sunması **Aksal**'ın poetikasına baktığımızda hiç de yadırganmamalıdır. Çünkü ona göre sanatçı kendi bilincine karşı, gidilerek salt bilince karşı özgürlük savaşımındadır. Böylesi bir bilinci hep uyanık tutan **Sabahattin Kudret Aksal** zaman ve mekan kalıplarına bağlı bir bilincin doğayı da bu kalıplar içinde algılamaya çalışmasının, sanatçının kendi bilincine ve salt bilince karşı sonlanmaz bir mücadele içinde olmasına neden olduğunu düşünmekte haklıdır:

“Sanatıma önce zaman ve uzam kalıplarıyla karşıtlığı, çağdaş akımları bir yana bırakalım, klasik çağdan beri bu savaşımı sürmüş! Bunun ardından doğayı değiştirmek, çözümleyerek bir başka bileşime ulaşmak gelecek, onu da topluma yeni öneriler izleyecektir. Bir İlkçağ düşünürü olan Aristoteles'in bugün bize şaşırtıcı gelecek bulgusunu anımsayalım: Sanatçı, doğayı salt olduğu gibi değil, olması gerektiği gibi de algılar diyordu Aristoteles. Bu da özgürlük özleminden başka ne?”⁶²²

Şiirin coşku veren bir matematik⁶²³ olduğu düşüncesini oyunlarına ustalıklarla yediren **Aksal**'ın **Paul Valery**'den esinlenen bir poetik düşünceye sahip olmadığı açıktır. Şiirin matematikle mistiğin harmanlanmasından mürekkep olduğuna inan **Aksal** için, her şeyden önce şiir ve düzyazı ayrılığı esas teşkil eder.

⁶²¹ Sabahattin Kudret Aksal, "Genç Oyuncular - Küçük Sahne'de 'Aşk Otu' - Sahne 8 Topluluğunun Oyunu 'Kraliçe ve Asiler' - Karaca Tiyatro'da 'Hatıra Defteri", **Varlık**, sayı: 476 15 Nisan 1958.

⁶²² Sabahattin Kudret Aksal, "Sanatı Savunmak", **Milliyet Sanat**, sayı: 266, Şubat 1978.

⁶²³ Enver Ercan, "Sabahattin Kudret Aksal İle 'Buluşma'", **Varlık**, sayı: 994 Temmuz 1990; Muazzez Menemencioğlu, "Sabahattin Kudret Aksal", **Varlık**, sayı: 598, Mayıs 1963.

Şiiri düz yazıdan ayıran özü oyunlar aracılığıyla açığa çıkartır. Bu ayrımı da şöyle yapar. Öncelikle düzyazı yazarı için yapı ile deyiş kaygısı taşımak başlıca amaç değil, araçtır. Onun amacı, okura ulaştırılması gereken ve konusu şu ya da bu olan bir bildiridir, yani anlamdır. Düz yazıların hepsinin birleştiği öz işte bu anlam özüdür. Yazar "bir anlamı ne denli çözümleyerek, ne denli aydınlık, kesinlikle sınırlanmış söylese, yayıp açarak okura iletirse, işini o denli yapmış olur." Şiirde ise yapıyla deyiş şair için doğrudan doğruya bir amaçtır. Akla şu soru gelebilir: "Bir anlamı, bir bildirisi yok mudur şiirin?" **Aksal** bu soruyu sözcüklerle yazılan şiirin mutlaka bir bildirisinin var olacağını, ama bu bildiriye asla açıklamayacağını, sadece sezdireceğini söyleyerek cevaplandırır. Şiir düzyazı ayrımını, şairin amacının deyiş ve yapıyı kurmak şeklinde açıklayarak ortaya koyan **Sabahattin Kudret**, şairin şiirde kurmaya çalıştığı bu yapıyı daha çok anlatılamayacak plastik bir yapı olarak görmektedir. Yapısıyla vardır, güzel ya da çirkin, tıpkı bir yaratık gibi. Sözcükler, sözcüklerin dizimi, bir araç değil bir erek, sonuçtur. Ama o erek diye alınan sözcüklerin dizimi, bir anlam yükünü birlikte getirmiştir. Bir canlıda, yapıyla öz nasıl birbirinden çözülemeyecek gibi sarmaş dolaşsa, şiirde de yapıyla öz öyledir. Canlılık, canlılığın hızı bu iki örneğin ayrılmazlığındadır belki, yaşam buradan çıkmıştır. Öyle! Özünden çözülmez bir yapıdır şiir. Öyle bir yapı ki, ben matematiğe benzetiyorum. Usun büyük yardımıyla, belki de salt us yoluyla kurulan coşku verici bir matematik! Büyülü bir matematik!

İşte **Sabahattin Kudret Aksal**'ın her sahnesine yedirdiği böylesi bir büyümlü matematik **Kahvede Şenlik Var**'ın **T.S. Eliot**'ın çok önceden haber verdiği "şiirsel dram olası mı?" sorusu eşliğinde ele aldığı şairin payına düşen "yapılacaklardan"⁶²⁴ yalnızca bir tanesini oluşturuyor belki de. **Eliot** için, zamanımızın şiirsel dram konusundaki beceriksizliğinin nedenine götürebilecek her durum, yapılacak olanların parçalarından biridir. Çünkü yazın her zaman, insan eylemlerindeki olayları ya da dış dünyada nesnelere sayıp dökerek, ya bir düşüncüyü ya da bir duyguyu sunar. **Kahvede Şenlik Var** oyununun ritmi ve uyumu şiirsel söylemin anlam kodlarını oluşturan yapıyla şiirsel bir dramın olasılığına verilebilecek en uygun yanıtlardan biri olsa gerekir.

⁶²⁴ T.S. Eliot, **Denemeler**, çev. Halit Çakır, Remzi Kitabevi, İstanbul 1988, ss. 61-68.

3.4. Tragedya:

MAHMUD İLE YEZİDA – Murathan MUNGAN

“*Shakespeare: bir gül ile bir baltanın buluşması...*”⁶²⁵. **E.Michel Cioran**’ın bu büyüleyici metaforu, salt **Shakespeare**’in dehasına işaret etmekle kalmayıp, yaşamın ve sanatın ruhuna da gönderide bulunmaktadır. Yaşamın mimesisi olan dram sanatı ise gül ile baltanın sürtünmesinden çıkan kıvılcımdan başka nedir ki?

Kuşkusuz, yaşamda olduğu kadar, dram sanatında da “*hareketin temelinde karşıt güçlerin çatışması yatar*”⁶²⁶. Dahası, tüm sanatların doğası, ama özellikle hareketi / eylemi yansılayan olması yönüyle, dram sanatının olmazsa olmazı olan zıtların hareketi, hikayeleştirilmeye değer bir kırılma anının hem yaratıcısı, hem de taşıyıcısıdır. Öyleyse, bir şeyin olanaklı oluşu, yaşamda da, dramda da “*çatışma, patlama, mücadele, diyalog, ikilik, diyalektik*”⁶²⁷ gibi süreçlere gereksinim duyuyorsa, gülün ve baltanın savaşımından nedir murat edilen? Gül ve baltayı buluşturup, bir şeyi oldurmaya yeltenen **Shakespeare**’in muradı, dünya-insan ikiliğini resmetmek midir sadece, yoksa yaşamın ve insanın çapaklarına, safralarına bu ikiliğin sürtünmesiyle derman aramak mıdır? Bu soruların yanıtı ne olursa olsun, sonuçta, “*her arzunun içinde bir keşişle bir kasap tepişir*”⁶²⁸ misali, her yol, ‘olan’ ile ‘olması gereken’in savaşımına dönük karelerle bezeli olacaktır kuşkusuz.

Shakespeare gibi, olan ile olması gerekenin savaşımını yansıtan fotoğraf karelerinden birine de **Murathan Mungan, Mahmud ile Yezida** adlı oyunu ile tanık kılmaktadır bizleri. Keşiş ile kasabın arzularının sürtünmesiyle meydana gelen bir yaşamın kırılma anı, **Mungan**’ın oyununda aşk ile töre ve aşk ile iktidar tutkusunun / erki daim kılma çabasının karşıtlığıyla yansıtılmaktadır.

⁶²⁵ Emil Michel Cioran, **Burukluk**, Çev.:Haldun Bayrı, Metis Yayınları, İstanbul, 2000, s.9.

⁶²⁶ Sevda Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan**, Ankara Üniversitesi DTCF Yayınları, Ankara Üniv. Basımevi, Ankara, 1972, s. 44.

⁶²⁷ Marvin Carlson, **Tiyatro Teorileri, Yunanlılardan Bugüne Tarihsel ve Eleştirel Bir İnceleme**, De Ki Yay., Çev.: Eren Buğlalılar, Barış Yıldırım, Ankara, 2007, s. 277

⁶²⁸ Emil Michel Cioran, **Burukluk**, s.70.

“Her zaman karşıtların birliği sanat için çok çekici bir malzeme olmuştur. Özellikle aşkın imkansızlığı üzerine hikayeler beni çok çekmiştir”⁶²⁹ diyen **Mungan, Mahmud ile Yezida**’da, tıpkı **Shakespeare**’in **Romeo ve Juliet**’indeki gibi, töre / tabu / düşmanlıklar arasına sıkışan bir aşkın iniltisini ele almaktadır. Oyunda gül ile baltanın buluşması veya keşiş ile kasabın tepişmesi, aşkın töre ile ölümcül savaşımıyla karşılık bulmaktadır.

Söz konusu olan iki düşman köyün binlerce yıllık töre ve tabularıdır. Öyle ki, bu ikilik, İslam ve Yezidilik gibi farklı inanç sistemleri üzerine inşa edilip, tarihsel süreç içinde de çok çeşitli kan davalarıyla beslenmiş olan bir düşmanlığın kutuplarıdır. Bu kutuplar birbirlerine düşman oldukları kadar, birbirleri arasında gerçekleşebilecek herhangi bir iletişime de kapalıdırlar. Hele bu iletişimin adı aşk ise, ölmek ve öldürmek kaçınılmaz sondur. Baltanın güle değdiği yerdir.

Törelerle çevrelenen bir yaşamın insanlarıdır her iki köyde yaşayanlar da. Bunlar, horgörünün egemen olduğu iki farklı toplum tabakasının, yani bir yanda Yezidilerin, öbür yanda Müslümanların töreleri arasına sıkışan insanlarını temsil etmektedirler. Mahmud ile Yezida bu temsilin dışında kalan iki isimdir. Onlar bir nehrin iki tarafında birbirleri ile ilk kez karşılaşan, o andan sonra da ‘yasak aşk’ı alabildiğine yalazlayan iki kurbandırlar. Törelerin ve tabuların kanlarıyla serinlediği iki kurban...

“İnsanların kimliklerinin nasıl töreler tarafından belirlendiği benim yazarlık serüvenimde olan bir şey” diyen yazar, töre olgusunu, “bu töre sadece geri kalmış bölgelerdeki salt ölme, öldürme biçimi değil. Büyük kentlerin de kendi içinde töreleri var. Kadın erkek olmanın da töreleri var”⁶³⁰ gibi geniş bir yelpazede değerlendirmektedir. Oyunda ise töre kavramı, iki düşman köy / inanç sistemi uzamı etrafında ele alınmaktadır. Yazar, hemen her yapıtını olduğu gibi, **Mahmud ile Yezida**’yı da kendi yaşamından katkılanarak kaleme almıştır. Daha doğrusu, birebir yaşadığı değil, içinde bulunduğu yaşama tanıklığıyla, yani gözlemleriyle meydana getirmiştir. O, oyunda baskın olarak işlenen Yezidi kültürü ve ‘daire’ ritüeliyle tanışıklığını şöyle açıklamaktadır:

⁶²⁹ Şuayip Ünsal, **Yasak Aşkın Tutkuya Dönüşmesi ve İki Model Oyun**, Lisans Tezi, DEÜ, GSF, Sahne Sanatları Bölümü, İzmir, 1990, Ek-1, s.2. (Aktaran: Selda Tumluer, **Murathan Mungan’ın Oyunlarında Kişileştirme**, Lisans Tezi, DEÜ, GSF, Sahne Sanatları Bölümü, İzmir, 1995, s.3.)

⁶³⁰ agy., s.2.

“Mardin'in kimi köylerinde Yezidiler yaşar. M.S II. Yüzyıl Yunan yazarları Mazıdağı'nda yaşayan Marde diye bilinen bir kavimden ve bunların şeytana taptıklarından söz eder. Mardelerin Yezidilerin ataları olduğu söylenir. Babamın iş gezilerinden birinde, yoldan geçerken arabanın penceresinden gördüğüm bir manzarayı yıllar bana hiç unutturmadi. Çevresine bir daire çizilen adam etrafını kuşatan bir kalabalık tarafından sürekli taşlanıyor, adamsa o dairenin dışına çıkamıyordu. Adamın Yezidi olduğu söylendi. Bir azınlık toplumu olduklarını, şeytana taptıklarını, inançlarına göre tavuskuşunun ve dairenin kutsal olduğunu, bu yüzden çizilen daire silinmeden içindekinin dışına çıkamadığını öğrendim. Bu inancı gülünç bulanların da başka türlü görünmeyen daireler içinde olduğunu ve bunun dışına çıkamadığını çok sonra anlayacaktım... Yıllar sonra ilk oyunum Mahmud ile Yezida'yı yazarken belki de dramatik sanatların temel metaforunu bulmuştum. Daire, çizen için bir komedi. Dairenin dışındaydı. Saçma bulduğu bir inancı silah olarak kullanıp inananı teslim alabiliyordu. Bu, ona bir iktidar sağlıyordu. Dairenin içindeki içinse bir dramdı. Tutsak ediliyordu. Yazgısını ötekinin insafına terk ediyordu. Ya kişi daireyi kendi eliyle, kendi çevresine çiziyorsa... İşte bu bir trajedydi. Seçiminin içerdiği sonu yaşayacaktı”⁶³¹.

Yazarın oyununa malzeme yaptığı bu tanıklık, 1980 yılına kadar, deyim yerindeyse pişmeye ve olgunlaşmaya bırakılmıştır. “9 yaşından beri yazıyorum”⁶³² dediği **Mahmud ile Yezida**, yazarın o yaştan 1980 yılına kadar ilgilendiği bir sorunsal olarak dikkat çekmektedir. Bununla birlikte malzemenin kaleme bulunduğu, yazıya döküldüğü süreç, yine yazarın deyimiyle 15-20 günü kapsamaktadır. Sonuç olarak çocukluğundan itibaren kafasında yeşertip büyüttüğü, 1980’de ise 15-20 gün içinde kaleme alıp Türk Tiyatrosunun önemli oyunları arasına soktuğu **Mahmud ile**

⁶³¹ Murathan Mungan, **Paranın Cinleri**, Metis yayınları, İstanbul, 1997, s.16.

⁶³² Gül Dirican, “Murathan Mungan’la Söyleşi”, **Milliyet Sanat Dergisi**, 15 Kasım 1992, Sayı:300, s.14.

Yezida, yazarın hem şair kimliğinin, hem de almış olduğu dramatik yazarlık eğitiminin nüvelerini taşımaktadır. Gerek sözlü örgüdeki güçlü şiirsel aktarımlar, gerekse didaskali bölümlerindeki özgün tanım ve betimleme biçimleri ‘şair yetileri’ nin sergilendiği öğeler olarak dikkat çekerken, tematik olanın güçlü bir kurgu içerisine yetkince yedirilmiş olması da yazarın tiyatroya ne denli yatkın olduğunun izlerini barındırmaktadır.

Oyun, metnin kodları ve bunların dille ilişkisi bağlamında oldukça özgün bir yere sahiptir. Yöresellik, şiirsellik ve trajik öğeler oldukça baskındır. Bu üçlü sacayağı metnin anlatım uzamını biçimlendirmekle birlikte, birbirleri arasında kurulan pozitif ilişki düzeneğiyle de oyunun bütün teknik ve tematik yanlarını besleyip, anlam üretiminin gerçekleşmesine olanak sağlamaktadırlar. Bu üç öğe, ayrıca ve özellikle oyunun duygusal değerinin ortaya çıkarılmasında da büyük işleve sahiptirler. Yörenin ağır, çorak ve kasvetli atmosferinin yanı sıra, oyun kişilerinin sözlerine giydirilen şiirin içkin-kaotik çağrışımı, insanın yaşam karşısındaki sonuçsuz tepinilerinin trajedisini yansıtmaktadır. Bu yapı bir yandan dramatik eylemdeki hikayenin duygu değeriyle paralellik arz ederken, öte yandan oyunun türünü de belirleyen bir özellik olarak dikkat çeker.

Oyun çağdaş Türk Tiyatrosunda tragedya türüne örnek gösterilebilecek kodlar sistematığıyla örgülenmiştir. Bir yanda kırsal bir bölgede katı ve kuşatıcı töreler çatısı altında yaşamlarını sürdüren iki düşman köy, diğer yanda töre ve düşmanlığa rağmen birbirlerini tutkuyla seven ve aşklarını yaşatmakta kararlı olan iki kişi (*protagonist*). Bunlar trajik kahramanlardır. “*Bilerek bir seçim yapan, seçimi doğrultusunda eyleme geçen ve bu yüzden yıkıma uğrayan*”⁶³³ kurbanlardır. Her tragedya kahramanı gibi onlar da bir idealin gerçekleşmesi için kendilerinden daha büyük bir güçle savaşıma girip kurban edilmişlerdir. Mahmud, Müslüman köyün güçlü, erdemli ve yakışıklı gencidir. Yezida ise yezidi köyü ağasının biricik kızıdır. Güzelliği dillere destan, Mahmud’un tanımıyla cerendir. Bir anlamda ikisi de imkansız aşkın taraflarıdır. Mahmud, ırmağın diğer tarafında gördüğü ve o anda aşkın bir tutkuyla bağlandığı Yezida için kimsenin içine girmeye cesaret edemeyeceği ırmağa atlayıp Yezida’nın yanına gelmiştir. Yezida’nın sözüyle, “*en*

⁶³³ Sevdâ Şener, “Kahraman ve Kurban”, *Hürriyet Gösteri Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 1984, sayı:42, s.64.

mümkünsüz işi”⁶³⁴ başarmıştır. “*Irmağı yüzerek geçen görülmemiştir bugüne dek. Irmağın da töresi vardır kendince: Adam yüzdürmez üstünde, insan barındırmaz, kendine yüzmeye geleni çeker suyun dibine, yutar*”⁶³⁵. Irmağın töresini yenebilen Mahmud, köylerin töresinin kurbanı olur. Önce bilekleri kesilir, sonra gökteki yıldızlar veya bir dağın ağaçları sayısı kadar⁶³⁶ kurşuna hedef olur. Yezida ise kendini Mahmud’un öldürüldüğü yere çemberleyerek, 40 günlük ölüm orucuna girer ve ölür. Mahmud ile Yezida arasında trajik hatayı (*hamartia*) Mahmud yapar. Yezida, mantıklı ve sağduyulu biridir. Mahmud ise aşırı coşkun ve tezcanlıdır. O, Yezidi köyünün Müslüman köyüne karşın öfkesinin kabardığı bir zaman diliminde Yezida’yı kaçırmak için Yezidi köyüne yakın bir yerdeki dilek ağacının yanına gelir ve yakalanır. Daha soğukkanlı olup, biraz daha beklemek veya başka bir çözüm arayışına girmektense, tezcanlı ve coşkunlukla davranıp trajik hatasını gerçekleştirir. Bu hata, kendisi için de, Yezida için de bir baht dönüşüdür (*peripeti*). O andan itibaren her ikisinin de bahtı, süregelen yıkımla sonuçlanır.

Dramatik dilin tragedyanın dokusuna uygun olarak, soylu ve derinlikli sözlü örgü ile alçak bir hız ve uzun vuruşlu ritmik tınılarla bezendiği oyun klasik tragedya geleneğinde olduğu gibi, kahramanların adlarını taşımaktadır. **Romeo ve Juliet** benzeri bir iç hikayeye sahip olan **Mahmud ile Yezida**’da, ayrıca antik tragedyalarda yer alan korolara benzer bir kişileştirme konumlaması da yer almaktadır. Bunlar, doğrudan ‘koro’ olarak adlandırılmasalar da, -Yezidi Kadınlar, Ak Çarşafı Kızlar ve Kara Çarşafı Kadınlar- olay ve durumlara ayna tutup, değerlendirmelerde bulunan, dil olarak da çoğunlukla mani ve benzeri söz kalıpları kullanan oyun kişileri olarak dikkat çekmektedirler.

Oyunun diğer bir özelliği de kapalı / benzetmeci biçime sahip olmasıdır. Dramatik eylemin doğal gerçekliğe koşut olarak yansıtılmasının gerekleriyle donanmış olan oyunda yer yer doğal akışı bölen öğeler de kullanılmıştır. Bunlar çoğunlukla koro işlevi gören oyun kişilerinin konuşmalarının yer aldığı bölümlerdir. Yine antik oyunlardaki korolar gibi, Yezidi Kadınlar, Ak Çarşafı Kızlar ve Kara Çarşafı Kadınlar’ın konuşmalarının yer aldığı bölümlerde –özellikle final- akış kendi doğallığından koparılıp, illüzyonun parçalanması sağlanmıştır. Buna karşın,

⁶³⁴ Murathan Mungan, **Mahmud ile Yezida**, Metis Yayınları, İstanbul, 1992, s.16.

⁶³⁵ agy., s.16.

⁶³⁶ Bkz., agy., s.80.

yine de oyunun genel çizgisinde kapalı biçim özelliklerinin baskın olduğunu söylemek olasıdır. Bu arada kapalı biçimde olmayan, daha çok epik tiyatroya özgü olan her sahnenin bir başlıkla adlandırılışı, bu oyunda kullanılan teknikler arasındadır. Metnin didaskali bölümleri içerisinde bulunan bu yapı, her sahnenin farklı bir anlatım uzamı olduğuna işaret ederken, kullanılan başlıklardan 3., 5. ve 11. sahnedekiler eylemle ilişkilendirilmiş, diğerleri ise akışının geçtiği mekanların adlarından oluşturulmuştur.

Oyunda perde bölümlemesi bulunmayıp, toplam 11 sahne yer almaktadır. Sahnelerin hepsi farklı mekanlarda ve tek bir zaman diliminde geçerken, 11. sahne, 40 günlük bir süreci kapsayıp, zaman geçişleri 6 kez yapılan ışık karartılmasıyla sağlanmıştır. Sözlü örgünün yoğunlukla kullanıldığı ve bir yönüyle ‘sözmerkezci’ olarak da niteleyebileceğimiz oyunda, sadece 9. sahnede konuşma bulunmamaktadır. Bunun dışında 1. sahnede ise en sonda Yezidilerin ayinde kullandıkları, toplu bir dua dillendirilmektedir sadece. Yine kapalı biçimin bir özelliği olan olayların kronolojik akış sırası bu oyunda da söz konusudur. Dramatik eylem, doğal akışa paralel bir düzenle yapılandırılırken, sahneler arası zaman geçişleri ise belirgin kılınmayıp, yalnızca 5. sahne ile 8. sahne arasında 3 günlük bir zamanın geçtiğine vurgu yapılmıştır.

Oyunda yer alan kişilerin dağılım ve sayısına gelince, bir sahne yapıtı için oldukça geniş bir kadro tasarımının yapıldığını söyleyebiliriz. Repliği / konuşması olan en az 53 kişi bulunmaktadır. En az diyoruz, çünkü Yezidi Kadınlar, Ak Çarşafılı Kızlar ve Kara Çarşafılı Kadınlar’ın (koro) sayısı metinde verilmeyip, bunların sayıları rejeye bırakılmıştır. Bu grupların ortalama 5 kişiden oluştuğu düşünülürse –*ki koro mantığı gereği sahne-seyirci ilişkisindeki sağlıklı etkileşim minimum bu sayıyı gerektirir-*, 15 kişinin bir repliği birden seslendirdikleri sonucuna varabiliriz. Oyunda ayrıca yine bir arada konuşan bir topluluk daha söz konusudur. O da Yezida’nın 9 kardeşidir. Dolayısıyla 53 kişilik repliği olan oyun kişilerinden 24’ü bir şeyi hep birlikte söyleyen 4 ayrı gruptan oluşurken, 29 kişi ise bireysel söz söyleme ediminde bulunmaktadır. Bunların dışında, ayrıca repliği olmayan Defterdar, Mal Müdürü, onların eşleri, Teyfo Ağa, köylüler ve ‘*cümle yezidi köylerinden gelen haşmetli bir kalabalık*’ gibi çok sayıda figüran, yani dekoratif oyun kişileri de yer almaktadır. Böylesine kalabalık bir kadronun sahneye uygulanması sorunsal bir tarafa, dramatik

dilin sözlü örgüsünün kişiler arasındaki dağılımında, dil-oyun kişisi ve dil-tavır ilişkisi bağlamlarında yeterli doygunluğun verilemeyeceği kaygısı çok daha baskındır. Ancak sözlü örgünün kişiler arasındaki dağılımına dikkat edildiğinde, böylesi bir kaygının, yazarın replik düzeneğini oyun kişilerinin konum ve işlevlerine göre oldukça dengeli bir biçimde paylaştırdığının görülmesiyle giderilebileceği açıktır. Bu arada kişileştirme tablosuna ilişkin soru işareti oluşturan bir noktadan da söz etmek gerekir. 4. Sahnenin giriş kısmında parantez içi açıklamayla neredeyse yarım sayfa kadar tanıtımı yapılan Hizmet Oğlanı, hem yazarın yaptığı kişileştirme tablosunda yer almamakta, hem de oyunda herhangi bir işleve sahip olmamaktadır. Yazarın, sadece fincanlara kahve dolduran ve başka herhangi bir görev ve işlevde bulunmayan Hizmet Oğlanı'nın tanıtımı üzerine neden bu denli durduğu konusu belirsiz bir nokta olarak dikkat çekmektedir.

Metnin kodları ve dilin kullanımı noktasında bir diğer önemli unsur da oyunun geçtiği dönem ve coğrafyadır. Tasarım içerisinde bu iki özelliğe ilişkin herhangi bir doğrudan vurgu bulunmamaktadır. Ancak coğrafyanın Mardin çevresi olduğu çağrışımı verilmektedir. Oyun içerisinde Mahmud'un, "*Mardin'den öte diyarlar vardır. Dilersen seni oralara götürürem*"⁶³⁷ demesi bu çağrışımı güçlü kılarken, ayrıca yazarın oyunu Mardin'de geçen çocukluğundan katkılanarak yazdığını söylemesi de, hikayenin coğrafya olarak o bölgede yaşandığı sonucunu doğurabilmektedir. Oyunun geçtiği dönem ise, oyun kişilerinin konuşmalarında geçen ülkenin sosyo-politik yapısına özgü iki unsurdan yola çıkılarak belirlenebilmektedir. Bunlardan biri toprak reformu, diğeri ise Almanya'ya işçi göçü. Tarihsel olarak bakıldığında toprak reformuna ilişkin 1930 ile 1980 arasında birkaç kez girişimlerde bulunulmasına karşın herhangi bir sonuç alınmamıştır⁶³⁸. Dolayısıyla buradan da belirgin bir tarihe ulaşmak söz konusu değildir. Ancak oyunda, "*Töremiz çözülmüştür. Köyden göçenler olmuştur. Alamanya diye bir melmekat bile çıkmıştır. Dersin ki sanki Yemen'dir, sanki Fizan'dır. Gidenler geri dönmez. Alaman melmekatı köylümüzü yerinden uçurur, yurdundan eder*"⁶³⁹ biçiminde verilen bir bilgi, Almanya'ya yapılan işçi göçünün tarihlerinden yaklaşık

⁶³⁷ Agy., s.21.

⁶³⁸ Bkz., Prof.Dr. Gülten Kazgan, "Tarım", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt:9, İletişim Yayınları, İstanbul, ss.2425-2429.

⁶³⁹ Murathan Mungan, **Mahmud ile Yezida**, s.75.

bir dönem bilgisine ulaşılabilineceğini göstermektedir. Almanya'ya işçi göçü 1961'de yapılan bir anlaşma ile 1974 yılına kadar ki süreci kapsamaktadır⁶⁴⁰. Bu veriyle oyunun geçtiği dönemi rahatlıkla 1961-1974 arası gibi bir çepere oturtabilir, bununla da oyunun anakronik bir yaklaşımla irdelenmesi sakıncasından uzaklaşabiliriz.

Aşkın tragedyası veya töreler arasına sıkışan aşkın bir tutkunun baltalanışının lirik-trajik iniltisinin canlandırıldığı oyun diye tanımlayabileceğimiz *Mahmud ile Yezida*, başat olarak töre kavramının merkezileştirildiği, aşk kavramının da yine benzer ağırlıkla ele alındığı tematik bir portföye sahiptir. Bu iki olguyla birlikte gerek düz metin, gerekse alt metin kanavasında iktidar tutkusu veya erk edinme hırsı, erk alanını koruma veya genişletme isteği, ağalık sistemi eleştirisi, azınlıklar sorunsalı, toplumsal olanın insani olana tercihi, bireysel ya da bürokratik çıkar hesapları ve erkek egemen yapı içerisindeki kadın ezilmişliği gibi anlam katmanları da yer almaktadır. Dilin doğrudan ve dolaylı gönderimlerde bulunmasıyla dışa vurulan oyunun anlam katmanları temelde Mahmud ve Yezida ile Havvas Ağa ve akışta hiç görünmeyen, Yezida'nın babası Miro Ağa'nın temsil ettiği değerler arasındaki dramatik sürtünme sonucunda ortaya çıkmaktadır. Mahmud ile Yezida aşkı, dolayısıyla insani olanı, bireysel kimliği temsil ederken, Havvas Ağa ve Miro Ağa karşıt kahramanlar (antagonist) olarak töreyi, iktidar tutkusunu, toplumsal olanı taşımaktadırlar. Bu başat oyun kişilerinin yanı sıra, Mahmud ile Yezida'nın anneleri Eşyan ve Raşa çocuklarının değerlerini temsil eden, Kahya ve Mahmud'un ağabeyisi Kebik de karşıt kutupta yer alan diğer ikincil oyun kişileridir.

Mahmud, trajik kahramanın özelliklerine uygun bir profil çizmektedir. Güçlü, yakışıklı ve erdem sahibidir. "*Ağa soyundan*"dır⁶⁴¹. Oldukça duygulu, coşkunun ve tezcanlı, tutkusu uğruna her şeyi göze alabilen, "*ağa kapısına it olandan bana ata olmaz*"⁶⁴² diyerek, sisteme de, ağabeyisine de başkaldırıp, savaşımı göze alabilen; dili ise yine soylu bir söyleyiş kalıbına oturtup, varlığını onunla açık kılan bir kişilik yansıması sergiler. Yezida da benzer bir soylu-erdemli kişilik sunumu yapmaktadır. Yezidi köyünün ağasının kızı, güzeller güzeli, sağduyulu, mantıklı, ama tutkusu

⁶⁴⁰ Bkz., Dr.Sudi Apak, *Yurt Dışındaki İşçi Potansiyeli ve Türkiye Ekonomisi*, Cem Yayınları, İstanbul, s.9.

⁶⁴¹ Murathan Mungan, *Mahmud ile Yezida*, s.53.

⁶⁴² agy., s.61.

peşinden gidebilecek kararlılığa sahip, mert ve güçlü bir aşık genç kızdır. Onun göze alabildiği yıkım belki Mahmud'un maruz kaldığı yıkımdan daha şiddetli ve trajiktir.

Havas ağa, bilindik 'ağa tiplmesi'nin özellikleriyle donanmıştır. Töreysi savunan, kendi erk alanının kalıcılığının töre olduğu bilinciyle, dayatmacı, çıkarıcı, despot söz ve davranışlar sergileyen bir profile sahiptir. Ancak kullandığı dil, kimliğini belirgin kılan bir yapıda değildir. Konuşmalarında yer yer sapmalar olup, konum ve tavrının rengiyle uyuşmayan söylem pratiklerinde bulunur. Kahya ise görmüş-geçirmiş, olgun, soğukkanlı ve politiktir. Bilgece bir kurnazlığı vardır. Bu özelliği diline de yansımıştır. Mahmud'un ağabeyisi Kebik ise, kardeşinin tam zıttı özellikler içerir. Ağa'nın yeğeniyle evlenmiş, silik ama varolan düzenin savunucusu durumundadır. Ağa'nın isteklerinin gerçekleşmesi için kardeşini dahi gözden çıkarabilecek çıkarıcı bir kimlikle de yansılır.

Oyunun önemli oyun kişileri arasında Mahmud ve Yezida'nın anneleri de vardır. Eşyan ölen oğlunun temsil ettiği değeri taşıyan, bu doğrultuda törenin kuralarını çiğneyip Yezidilerin bulunduğu yere gelerek, Yezida ile konuşup, onu gelini olarak gören ve *"sevdanın mezhebi, dini, cinsi-cibilliyeti yoğ imiş"*⁶⁴³ sözünü düşman kalabalığa söyleme cesaretini gösteren bir 'Anadolu kadını'dır. Raşa da benzer bir duruş sergilemektedir. Gözlerinin önünde ölmek üzere olan kızını herkese rağmen savunur, diğer 9 erkek çocuğunu dahi, Yezida'ya el sürmeleri halinde öldürmekle tehdit eder, kocası deli Miro'ya da başkaldırır. Bu iki oyun kişinin dili kullanma biçimleri birbirlerine benzemekle birlikte, halk söyleyişinin içli-lirik ağıtımsı rengini taşımaktadır.

Diğer oyun kişileri arasında Köyün Delisi, oyundaki kasvetli havayı yumuşatan, sevimli ve sempatik bir tiptir. Dramatik eylemdeki işlevi ise, Yezidi köyünün çembere alınması düşüncesini Kahya'ya çağrıştırmasıdır. Kaymakam ve Jandarma Komutanı, devleti, işleyişi ve sistemin yozlaşmasını temsil ederlerken, bu ikilinin eşleri tam bir 'aptal sarışın' tiplmesi ile çizilmiştir. Dramatik dil bağlamında bu iki kadının dili kullanma biçimleri diğer tüm oyun kişilerinden farklıdır. Hatta, diğer tüm oyun kişilerinin konuşma biçimleri neredeyse birbirinin aynısı iken, bu ikilinin kendilerine özgü bir renkle dili kullandıkları önemli bir özelliktir.

⁶⁴³ Agy., s.94.

Ele alınması gereken oyun kişileri arasında koro işlevi gören Ak Çarşafılı Kızlar, Kara Çarşafılı Kadınlar, Yezidi Kadınlar kanava içerisinde özellikle final ve finale yakın yerlerde oldukça etkilidirler. Ak Çarşafılı Kızlar ve Kara Çarşafılı Kadınlar Müslüman köyüne, Yezidi Kadınlar ise Yezidi köyüne özgü koro modelleri olarak saptanmışlardır. Aslında bu üç grup arasında Ak Çarşafılı Kızlar'ı koro olarak değerlendirmemek daha doğru olacaktır. Çünkü bu grubun oyun içinde sadece Düğün sahnesinde yer aldığı, bu sahnede sadece bir kez tekerleme söyleyip⁶⁴⁴, bununla folklorik bir gerekliliği yerine getirdiği, dramatik eyleme ilişkin ise herhangi bir söylem veya edimde bulunmadığı açıktır. Dolayısıyla bu grubun dekoratif yanı ağır basmakta olup, yerleşik koro algısıyla tanımlanmaması yerinde olacaktır. Kara Çarşafılı Kadınlar ise yine Düğün sahnesinde tekerleme söyleyerek⁶⁴⁵ o bölgenin folklorik yapısını yansıtmaya hizmet etmelerinin yanı sıra Mahmud'un kaybolduğu ve akabinde öldürüldüğünün duyurulduğu 10. sahnede de yer alırlar. Burada Mahmud'un cesedi getirilirken, olayın nasıl olduğunun aktarımını sağlayacak soru ve yorumlarda⁶⁴⁶ bulunan Kara Çarşafılı Kadınlar, oyunun genelinde yer almamalarına karşın, kullandıkları sadece dört replikle koro işlevini yapabilmektedirler. Oyunda daha doygun olarak koro işlevini yürüten grup ise Yezidi Kadınlar'dır. Ölümün Dairelenmesi adındaki final sahnesinde yer alan ve gerek sahnedeki işleyişin sürdürülmesinde, gerek anlatımın sağlanabilmesinde, gerekse olaya ilişkin yorumların yansıtıcılığını yapmalarıyla oldukça etkin bir işlevi gerçekleştirirler. Bu sahnede Yezida'nın annesi Raşa da zaman zaman korobaşı gibi Yezidi Kadınlar'ın diyaloglarına eşlik edip, aktarımın yapılmasına ön ayak olmaktadır. Kimi yerlerde bütüncül bir anlatımın bir kısmını Raşa yaparken, diğer kısmını da Yezidi Kadınlar dile getirirler. Yezidi Kadınlar'ın kullandıkları dilin de ayrıcalıklı bir özelliği söz konusudur. Onlar yörenin ağzından (diyalekt) farklı olarak, ortak dile daha yakın bir söyleyiş biçimiyle konuşurlarken, yöreye özgü bir takım sözcük ve tümce kalıplarını da kullanmaktan çekinmezler. Ayrıca doğrudan seyirciyi bilgilendirmeye dönük, anlatı ağırlıklı ve didaktik eğilimli konuşmalar da gerçekleştiren Yezidi Kadınlar, oyunun doğallığını mekanikleştiren böylesi söz edimleriyle, metnin tiyatralliğini anlatı eksenine de kaydırmaktadırlar.

⁶⁴⁴ Bkz., agy., s.25.

⁶⁴⁵ Bkz., agy., s.25.

⁶⁴⁶ Bkz., agy., ss.79-80.

Bu anlamda, oyunda tiyatrallik ve anlatı (mimesis-diegesis) açmazı dramatik eylemin akışında da söz konusu. Oyunda iki temel eylem anlatıyla verilmektedir. Biri Mahmud ile Yezida'nın ilk karşılaşmaları ve aşklarının başlaması, diğer ise Mahmud'un öldürülmesi. Temel eylemin üçüncü ve son ayağı ise - Yezida'nın kendisini ölüme bırakışı-, finalde canlandırılma ile yansıtılmaktadır. Yani temel eylemi oluşturan etki ve tepki anlatıyla, sonuç ise eylemle canlandırılmaktadır.

Oyunun ilk sahnesi ön oyun mantığıyla kurgulanan Yezidilerin ayiniyle başlar. Burada bir ayinin mistik ve folklorik özellikleri yansıtılırken, dramatik eylemle herhangi bir ilişki kurulmamıştır. Doğrudan yezidi inanç sistemi ve kültürü ile ilgili genel bilgilerin alımlayıcıya sunumuna hizmet eden bu sahne, öte yandan oyunun atmosferini ve duygu değerini besleyen bir işlevsellik de sağlamaktadır. Bu sahnede dil, oyunun diğer bölümlerindeki şiirsel olanın baskınlığına karşın, açık, yalın ve imgelere yer verilmeyen düz anlatımlıdır.

2. sahnede ise dramatik eyleme ilişkin ilk bilgi verilir. İki düşman köyün iki aşık genci 40 gün önce birbirlerini görüp aşık olmuşlardır. Temel eyleme ilişkin ilk asal açmaz, yani hikayeletirmeye değer yaşamsal kırılma anı 40 gün önce başlamıştır. 2.sahne aşıkların 40. gün buluşmalarıyla başlar. Bu sahnede yazar tiyatralliği sağlayabilmek için oyun içinde oyun tekniğini kullanarak, 40 gün önce Mahmud ile Yezida'nın nasıl karşılaştıklarını, karşılaşma anında neler yaptıklarını ve aşklarının nasıl başladığını 'oyunumsu' bir anlatıyla ele almıştır. Burada gerçek ile oyun (şimdi ile 40 gün öncesi) arasında geçişler yapılmaktadır. Dilin oldukça diri ve dinamik kullanıldığı ve seyircinin olup biteni canlandırmasına hizmet eden ifade kalıplarına yer verildiği bu sahnede, yine de anlatının baskınlığı önüne geçilememiştir. Ayrıca seyirciyi doğrudan bilgilendiren sözlü örgülere de rastlanmakta, bu ise hikayeyi yapay bir düzleme indirgemektedir. Yine aynı sahnede çok sayıda tekrarın yapılması da dramatik dilin kullanımını açısından sakınca doğurmaktadır. Bunlarla birlikte dramatik eylem ve asal karşıtıklara ilişkin bilgiler 2. sahnede verilmektedir. Bu sahnede altının önemle çizildiği nokta, büyük bir aşk ve karşısında törenin gücü; olanaksız olana karşın verilecek savaşında kararlılık gösterisi yapılırken, törenin ve düşmanlıkların büyüklüğü bilgisi de doğrudan aktarılabilmektedir.

Oyunda iki eylem çeşidi söz konusudur. Asal olan Mahmud ile Yezida'nın töre ve düşmanlığa rağmen birbirlerine aşık olup bunu devam ettirme kararlılıkları, diğeri ise Yezidi köyü civarında bulunan bir bataklıkın Müslüman köylüler tarafından kurutulup ele geçirilmesi. 2. sahnede Mahmud ile Yezida kaçma kararına varırlar. Alımlayıcı bu eyleme ilişkin ilk hamleye 8.sahne Mahmud'un gece vakti köyden çıkıp gitmesiyle tanık olur. Oysa oyunda dramatik eyleme ilişkin ilk nesnel hamle sözünü ettiğimiz ikincil eyleme aittir. Bataklığın kurutulması için 5.sahne, yezidi köyü dairelenerek, onların oradan çıkması engellenir ve Müslüman köylülerin bataklık tarafına geçmesi sağlanır. Oyunun 3. sahnesi Mahmud'un ağabeyisinin düğünüdür. Bu sahnenin asal dramatik eyleme doğrudan bir ilişkisi bulunmamasına karşın, ikincil eylemin varlığı burada duyurulur. Havas Ağa'nın bataklığı kurutma planları, Kaymakam ve Jandarma Komutanı yanında bir köylü tarafından dillendirilir. İkincil eyleme ilişkin bu duyuru daha sonraki sahnelerde daha nesnel yansılacaktır. Bu sahnede ayrıca, yine o yörenin folklorik yapısını yansıtmak amacıyla seyirlik köy oyunları da diyebileceğimiz çeşitli oyunlar sahnelenir. Sahnenin akışı dışında yansıtılan bu oyunlar oyun içinde oyun tekniği ile kurgulanır. 4. sahne ise bir sonraki sahnede gerçekleştirilecek olan yezidi köyünün daireye alınması kararının verildiği sahnedir. 6.sahne Havas Ağa'nın ağabeyi Kebik ile Mahmud üzerine konuşmasını içerir. 7. sahnede ise Kebik'in kardeşi Mahmud'a Havas Ağa'nın isteklerini iletmesi ve Mahmud'un bir yönüyle her şeye ve herkese rest çektiği sahnedir. Dramatik eylem açısından bu sahne aslında ateşleyici bir özellik göstermektedir. Ki, bu sahneden sonraki sahnede de Mahmud Yezida'yı kaçırma eylemine girişir. 9.sahne aslında, bir anlamda kameranın 8.sahne Mahmud'un gölgesini görüp, onun köyden çıktığına tanık olan Tüfeklilerin olduğu yerden, Mahmud'un olduğu yere çevrilmesi gibidir. Sinematografik yakın çekimdir. 8.sahne gölgesi görülen Mahmud'un 9.sahne kendisi yansıtılır: *"İrmağın kıyısında. Tek başına, düşünceli, yalnız. Pusatlarını çatmış, tüfeklenmiştir. Elinde uzun, çok uzun bir kaval vardır. Boynunda yeşil bir mendil..."*⁶⁴⁷. 10.sahne ise dramatik eylem açısından etkinin tepki ile karşılandığı yerdir. Mahmud Yezida'ya aşık oluşunun da, kendi köylülerinin Yezidi köyünü daireye almalarının da bedelini canıyla ödemiştir. Bu sahnede bir süredir köyde olmayan Mahmud'un, köylüler

⁶⁴⁷ agy., s.71.

tarafından aranıp cesedinin getirilmesi yansıtılır. Dramatik ve trajik etkinin doruğa ulaştığı, duruma uygun oldukça etkileyici bir dil kullanımının sergilendiği, gerilim ve merak öğelerinin arttığı oyunun en ‘can alıcı’ kısmı 11.sahnedir. Bu sahne toplam 40 günlük bir zaman dilimini kapsamakla birlikte, bu 40 günden 6 gün sahneye taşınmaktadır. Bunlar, ilk gün, üçüncü gün, onuncu gün, birkaç gün sonrası, yine birkaç gün sonrası ve kırkıncı gündür. Bu bölümlerin ilkinde Yezida’nın dilek ağacının yanına gelip kendisini daireye alması, ikincisinde annesi Raşa’nın Yezida’ya daireden çıkması için yakarmaları ve Yezidi Kadınlar’ın olup biten hakkındaki konuşmaları, üçüncüsünde Raşa’nın Yezida için kocasına başkaldırıp, oğullarını öldürmekle tehditi, dördüncüsünde Raşa ve Yezidi Kadınlar’ın yine Yezida’yı ikna çabaları yansılır. Beşincisinde de sürprizin, merakın ve gerilimin doruğa çıktığı, oyunun dramatik eyleme ilişkin sözünün söylendiği bir an konu edinilir. Mahmud’un annesi Eşyan, tüm töreleri hiçe sayarcasına düşmanı olduğu yezidi köylülerinin yanına gelip, Yezida’yı görür. O andan itibaren on günlerdir konuşmayan Yezida konuşmaya başlar. Herkes umutlanır. Bu ikilinin arasında geçen konuşmalarda oyunun asal izleğine ilişkin iletiler aktarılır. Altıncısı ise oyunun iki eyleminin sonuçlandığı bölümdür. Yezida ölür. Öte yanda ise diğer köylüler bataklığı kurutup ekine hazır hale getirmelerini sevinç çığlıklarıyla karşılarlar. Ölüm ve sevinç aynı karede buluşur. Bu kareye traktör, biçer-döver ve buldozer gibi makinelerin sesleri de karışır.

Mahmud ile Yezida adlı oyuna yaptığımız bu genel bakış açısı, dramatik dil bağlamındaki değerlendirmelerimizi ayrıntılamaya zemin hazırlaması bakımından önemlidir. Her metin kendi dilini yaratır ve her metin kendi özel dil kullanımının bir ürünüdür gerçeğinden hareketle irdelemeye çalıştığımız bu oyun metni, öncelikle yazarın şair kimliği, yaşam kaosu içindeki insanın tragedyasını görebilme yetisi ve yöreye ve folklorüne olan duyarlılığı ekseninde biçimlendirilmiş bir yapıttır. Oyunda imgelerle yüklü şiirsel bir dil egemendir. Bu şiirsellik özellikle kişilerin içkin olduğu anlarda daha bir baskındır. “*Hem ipek saçına örük vururken bile canın yakmamayım diye ellerime kanat takmaz mıyım?*”⁶⁴⁸, “*Uzun zaman elin kalakaldı yüzümün bir yanında*”⁶⁴⁹, “*Yüzünde kalakaldım. Yüzümde kalakaldın*”⁶⁵⁰, “*Gözlerinden ırmaklar*

⁶⁴⁸ Agy., s.14.

⁶⁴⁹ Agy., s.17.

⁶⁵⁰ Agy., s.17.

geçiyordu çağıl çağıl... ”⁶⁵¹, “Sonra çıktım ırmaktan, bedenimde binlerce ırmak”⁶⁵², “Sanırsan gözleri karanlıkları oyar ve de ırmağı kendine aşikar eder idi”⁶⁵³, “Yezida’m ıssızlığın tekin değildir. Korku salar yüreğime. Acım büyütür. Derdimi engin kılar”⁶⁵⁴ gibi imgelerle donanmış çok sayıdaki söz kalıpları durumun duygusal değerine paralel olarak kullanılmıştır. Tümceler kısa, net, sözcükler ise yer aldıkları bağlam doğrultusunda daha çok yan anlamlarıyla konuşlandırılmıştır. Sözcük, sözlük anlamıyla değil, oyundaki olay, durum, kişi ve atmosfere göre bir değer birimi oluşturmasıyla anlamsal varlık göstermektedir. Yöre halkının söylem biçimleriyle tam bir uyum halinde olan bu yapı, öte yandan özgün bir konuşma biçimi de oluşturmuştur. Sözcük, sözdizimi ve söyleyişteki ritmin yetkin bir biçimde kaynaştığı oyundaki dil düzeneği, alımlayıcının rahatlıkla algılayabilmesini sağlayacak söz sanatlarına da başvurmuş, anlam ve ses bütünselliği içerisinde sözcüklerin çağrışımsal boyutlarına ağırlık vermiştir. Oyunda Mardin ve yöresinin ağzı kullanılmıştır. Buna patua da diyebiliriz. Ayrıca söz düzeneği, “merhamet sıtmasına tutulmuşsan”⁶⁵⁵, “köylüm deli kısrak gibi huysuzlanır”⁶⁵⁶ gibi yöresel deyim ve ifade biçimleriyle zengin de kılınmıştır. Yine, dilin coğrafyayla ilişkisi bağlamında her topluluğun yaşam algı ve koşullarına göre sözcük dağarcığını biçimlendirmesi metinde görülen önemli özelliklerden biridir. Oyunda kırsal alanla birlikte yaşam koşullarının rengini veren, ‘toprak, kan, ırmak, dağ, ekin, gövermek, dirlik-düzenlik, şerbet, tüfek, avrad’ gibi çok sayıda sözcük kullanılmıştır. Buna karşın oyunun genel sözdizimi ve sözcük kullanım dağarcığı arasında kulak tırmalayan ya da hem ritmi etkileyen, hem de oyun-alımlayıcı arasındaki iletişmeye sekte vuran sözcükler de yok değildir. Örneğin, “Lafım o manaya peşref çekmez”⁶⁵⁷ sözündeki “peşref” sözcüğü kulak tırmalayıp genel akışta tıkanmaya yol açmaktadır. Yine, “seninle bir durum muhakemesi muvacenesi yapalım”⁶⁵⁸ sözündeki “muhakeme” ve “muvacene” sözcükleri de dramatik dilin ‘doğalımsı’ yapısına ters düşüp, daha çok kitabi ifade kalıbı olarak dikkat çekmektedir.

⁶⁵¹ Agy., s.18.

⁶⁵² Agy., s.20.

⁶⁵³ Agy., s.75.

⁶⁵⁴ Agy., s.85.

⁶⁵⁵ Agy., s.42.

⁶⁵⁶ Agy., s.40.

⁶⁵⁷ Agy., s.67.

⁶⁵⁸ Agy., s.52.

Dramatik dilde kullanılan gelen ve gerek azda özü yansıtmalarından, gerekse estetik bir doku barındırmalarından dolayı idyomların bu oyunda sıklıkla kullanıldığını da söyleyebiliriz. Argo veya jargonun pek kullanılmadığı, ama özellikle çok sayıda deyim ve atasözüne yer verilen oyunda, anlatım zenginliği, renklilik ve sözün sanatlı kullanımı bu yolla da sağlanmıştır. Oyundaki deyim ve atasözü kullanımlarına şu örnekleri verebiliriz: “Ağzında çıkanı kulağın duyuyor mu?”⁶⁵⁹, “Bilmezem derdi, yarası nedir? Ağzını bıçak açmaz, gözünü irak kesmez”⁶⁶⁰, “Gayrı ağzını bıçak kesmez”⁶⁶¹, “Aklını basına toplayasın, bir delilik etmeyesin”⁶⁶², “Sizin gibi genç uşaklarla çok aşık atabilirem”⁶⁶³, “Erini taze yitirmiş yeni avratlar gibi başlarına kara çatki çalıp gönül dindirmekteler”⁶⁶⁴, “Kız her geçen gün eriyip bitmekte ve Mahmud! Mahmud! diye sayıklamaktadır”⁶⁶⁵, “Artık eski kılıçlar kesmez olmuştur”⁶⁶⁶, “Goriysen ki, eski kılıçlar hala kesmektedir”⁶⁶⁷, “...kısırak gibi huysuzlanır, sırtına eyer vurulmuş taze tay gibi eşinir durur ortalıkta”⁶⁶⁸, “Bir tek söz ediver anana. Ediver ki, etine can gelsin”⁶⁶⁹, “Başları sıkıştı mı, bir kemlik oldu mu, bir haber uçururlardı dağlara”⁶⁷⁰, “Görürem ki, kafanın dumanı göreneklerimiz unutturmuştur sana. İşte bir bit yeniği vardır”⁶⁷¹, “Bu iş olmazsa itibarım beş paralık olur”⁶⁷², “Kan düşürecekse yere”⁶⁷³, “Ben kapına it olmaya hazirem”⁶⁷⁴, “Sanki kara yas tutmaktalar”⁶⁷⁵, “Bu sevdadan murat almalyım”⁶⁷⁶, “Derler ki Güllüsan türküler yakmış Mahmud için”⁶⁷⁷, “Sana sen gibi çocuklar doğuracakken tüyü henüz bitmemiş günahsız sabiler tüfek kuşanıp kan

⁶⁵⁹ Agy., s.33.

⁶⁶⁰ Agy., s.50.

⁶⁶¹ Agy., s.85.

⁶⁶² Agy., s.59.

⁶⁶³ Agy., s.67.

⁶⁶⁴ Agy., s.41.

⁶⁶⁵ Agy., s.53.

⁶⁶⁶ Agy., s.39.

⁶⁶⁷ Agy., s.46.

⁶⁶⁸ Agy., s.40.

⁶⁶⁹ Agy., s.87.

⁶⁷⁰ Agy., s.28.

⁶⁷¹ Agy., s.57.

⁶⁷² Agy., s.36.

⁶⁷³ Agy., s.40.

⁶⁷⁴ Agy., s.21.

⁶⁷⁵ Agy., s.41.

⁶⁷⁶ Agy., s.15.

⁶⁷⁷ Agy., s.51.

*döksün ister misen?*⁶⁷⁸, *“İsterem ki Teyfo ağa hak iddia etmeye, mal hırsına kapılıp üstümüze gelmeye, üç beş pirince tamah edip toprağımıza girmeye”*⁶⁷⁹, *“Bilirim törenizdir giremem hududundan içeri; saçına tenine dokunamam, yüz süremem esvaplarına”*⁶⁸⁰.

Oyunda kullanılan idyom malzemeleri arasında yemin, beddua ve dua gibi ifadeler de yer almaktadır. Oyunu duygu rengine hizmet eden ve kişilerin de duruş ve tavırlarının konumlanmasına yardımcı olan bu türden idyom malzemelerine de şu örnekleri verebiliriz: *“Erlüğimin üstüne başım koyarım ki, bir kara gün göstermeyeceğim sana”*⁶⁸¹, *“Sözüm, kavlim olsun ki, Mahmud’un dirisini getirene koçlar, kurbanlar adayacağım”*⁶⁸², *“Ölüm cennet katındadır / Ölüm şehit katındadır / Ölenin günahları yedi kat yeraltındadır”*⁶⁸³, *“Kırk gün beklemekte karalıdır, Raşa Kadın. Açlığa, susuzluğa yorgunluğa dayanmakta kararlıdır. Kavli var besbelli”*⁶⁸⁴.

Oyunda ayrıca dilsel kullanım yoluyla açığa vurulan ve mitsel / kültürel öge olarak değer taşıyan motifler de kullanılmıştır. Bunlar arasında yer alan kuzgun motifi* oyunda üç yerde kullanılmıştır. Biri Mahmud’un ölüm haberinin getirileceği anda, diğerleri Yezida’nın ölmek üzere olduğu anda. Kuzgunlar siyahtır ve üç tanedir. Bununla birlikte hem dil düzeneği içinde, hem de görsel olarak oyunda yer alan diğer bir motif de dilek ağacıdır**. Oyunun 2.sahnesine adını da veren bu motif, oyunda sık sık kullanılmakta olup, asal izlekle doğrudan ilişkilendirilmiştir.

⁶⁷⁸ Agy., s.14.

⁶⁷⁹ Agy., s.53.

⁶⁸⁰ Agy., s.94.

⁶⁸¹ Agy., s.23.

⁶⁸² Agy., s.77.

⁶⁸³ Agy., s.80.

⁶⁸⁴ Agy., s.89.

* Kuzgun iki dünya arasında sembol kabul edilir. Yaşayalar için ölüm, ölü ruhlar içinse hayatı temsil eder. Şaman inancında oldukça yaygın kullanılan bir figürdür. Ayrıca oldukça uzun yaşarlar. Kızılderisi mitolojisinde kuzgun, ruhu huzura kavuşmamış, son dileği yerine gelmemiş kişinin hayata tekrar geri dönmüş halidir. Mitolojide geçen hikayede, çocukları son dileğini yerine getirmediği için bir anne kuzgun olarak geri gelir ve her gece evlerinin önünde bekler, hatta çocukları rahatsız eder, ta ki onlar kuzgunun aslında anneleri olduğunu anlayana dek. (Bkz., <http://www.edebiyatdefteri.com/siir/278630/dareyn.html>)

** Dilek ağacı Hindu mitolojisine göre isteneni anında dallarında bitiren ağaçtır. Ayrıca Altaylar bölgesindeki Şamanist topluluklarda halen süregelen bir geleneğin Türkiye’deki izdüşümüdür. Zamanla çalama da denilen bezlerin yerine naylon poşet parçaları, iplik, etrafta bulunabilecek herhangi bir çer-çöp aldıysa da iyi dilekler için mavi ya da bulunamıyorsa beyaz; kötü dilekler (beddualar) için kara bezler bağlanması adettendir. Oyun da Mahmud’un yeşil mendil kullandığını görürüz ayrıca. Yeşil huzuru, özgüveni ve umudu simgeler. Cennet olarak hayal edilen mekanın rengi İslam kültüründe yeşille simgelenir. İncil’de ise kıyamet gününde tanrının yeşil tahta oturacağı ve

Bunlarla birlikte yine dinsel ve kültürel boyutla ilişkilendirilebilecek rakamlara özgü motifler de söz konusudur. Bunlar arasında 3 ve 40 rakamları dikkat çekmektedir. Özellikle 40^{***} rakamının motifsel değeri baskın ve tiyatral söylem biçimleri içerisinde kullanım sıklığı da oldukça fazladır. Ayrıca dramatik eylemin kırılma noktaları hep bu rakam ile özdeş kılınmıştır. Oyun Mahmud ile Yezida'nın aşklarının 40. gününde başlar. Mahmud Yezida'nın 40.örüğünü örer. Oyun Yezida'nın ölüm orucundaki 40. günle sona erer. Yezida 40 örüğünü çözdükten sonra ölür. Oyunda 40 rakamının replik içerisinde kullanımına şu örnekleri verebiliriz: “Bugün kırkinci çaputu bağlamışumdır ağaca”⁶⁸⁵, “Bugün kırkinci örüğünü öreceğim Yezida. Saçına kırkinci murat düğümünü atacağım. Bugün kırk örük tamam olmuştur”⁶⁸⁶, “Kırkı tamam eyledik”⁶⁸⁷, “Şükür seni kırk gündür gösterene”¹², “Kırk gündür bu soruyu sorarsın Mahmud”⁶⁸⁸, “Kırk örüğün benimdir”⁶⁸⁹, “Bugün kırkinci gündür”⁶⁹⁰, “Ona öyle bir düğün düzeceğim ki, yıllarca bu yörede anılıp duracak; kırk gün kırk gece sürecek”⁶⁹¹, “Gayrı ağzını bıçak kesmez. Her gün saçının bir tek örüğünü çözer ve demek istemektedir ki: Kırk

yeşil bir taç takacağı belirtilir vahiyler bölümünde. (Bkz., <http://www.tiyatrodunyasi.com/makaledetay.asp?makaleno=818>)

^{***} 40, büyük sayılar arasında en büyüleyici sayı olarak Ortadoğu’da özellikle de İran ve Türkiye’de yaygın biçimde kullanılır...40’ın önemi ayın geçtiği 28 nokta ile 12 burcun bileşimi olarak görülmesiyle de açıklanabilir. Yahudilik’te ve İslam’da 40 gün arınma dönemidir: doğumdan sonra kadınlar 40 gün yataktan çıkmazlar. Hıristiyan gelenekte 2 Şubat’teki Hazreti Meryem yortusu, Meryem’in İsa’nın doğumunu izleyen loğusalığın bittiği ve gerekli arınma ayininin tamamlandığı anlamına gelir. Böyle ayinlerin yine 40 gün süren İslami yas dönemlerinden sonra da gerekli olduğu düşünülür. Arınmanın daha modern biçimi, adının da işaret ettiği gibi 40 gün süren karantinedir. Arınma İslami gelenekte başka bir rol oynar, kurban edilecek hayvanların kesilmeden önce 40 gün özel bir yemle beslenmesi gerekir; ayrıca saç ve tırnakların kırk günde bir kesilmesi öğütlenir. Böyle önemli bir sayının yuvarlak sayı olarak da kullanıldığını söylemek bile gereksiz. Müslüman folklor baştan basa 40’lı gruplarla doludur. 40 sütunlu saraylar; 40 atlı kahramanlar; masalarda bir batında 40 erkek ya da 40 kız çocuk doğuran anneler. Kahramanlar 40 macera ya da sinema yaşarlar, 40 düşman öldürürler ya da 40 hazine bulurlar. Çok sık 40 şehitten söz edilir ve Peygamberlerin Medine’deki mezarının basında 40 cesur adam katledilmiştir. Muhammed’in yeğeni ve damadı ve Şii İslamın ilk imamı Ali’nin 40 müridi vardır. Gizemci İslamda 40 (Arapça erbain, Farsça Cihil, Türkçe kırk) ermiş önemli rol oynar. Türkiye’deki Kırklareli, bu ermişlerle ruhsal ilişkisinden dolayı bu adı almıştır ve kırklara karışmak Türkçe’de “görünmez olmak“ ya da tamamen ortadan yok olmak anlamına gelir. Kırk, günlük olaylarda kullanılan önemli bir yuvarlak sayıdır aynı zamanda: Türk ve İran folklorunda kahramanların düğün şenlikleri genellikle 40 gün 40 gece sürer. (Annemarie Schimmel, **Sayıların Gizemi**, Çev: Mustafa Küpüşoğlu, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1998, ss.265-269)

⁶⁸⁵ Murathan Mungan, **Mahmud ile Yezida**, s.11.

⁶⁸⁶ Agy., s.11.

⁶⁸⁷ Agy., s.12.

⁶⁸⁸ Agy., s.13.

⁶⁸⁹ Agy., s.15.

⁶⁹⁰ Agy., s.40.

⁶⁹¹ Agy., s.54.

örük tamam olanda cümle örüklerim çözümlende daireme gömüleceğim”⁶⁹², “*Kırk gün beklemekte kararlıdır, Raşa Kadın. Açlığa, susuzluğa yorgunluğa dayanmakta kararlıdır. Kavli var besbelli*”⁶⁹³, “*Bir tek örük kalmış alnına düşen Mahmud'un bağladığı en son kırkinci örük*”⁶⁹⁴.

3 sayısı da yine motifsel değeri olan rakamdır. Bu sayının oyun içindeki kullanım yerlerine de şu örnekleri verebiliriz: “*Yezidiler ateşin çevresinde iç içe geçmiş üç daire halinde dönerek ayinlerini tamamlamaktadırlar*”⁶⁹⁵, “*Üç günde bir çıkar bakarım ağacın dallarına. Senden bir işmar beklerem. Sen de üç günde bir çık dilek ağacının tepesine ve de benden bir yeşil mendil bekle*”⁶⁹⁶, “*Tam üç gündür anan karşında yalvarır. Üç gün olmuştur sesleri solukları çıkmamıştır daha*”⁶⁹⁷, “*Tam üç gün üç gece dolanmadık köy bırakmadı köylüler*”⁶⁹⁸, “*Gökte üç kuzgun dolanmaktadır, üç siyah kuzgun, üçünün de kanatları birbirine değmektedir*”⁶⁹⁹.

Oyunda yer verilen idyomlara ilişkin yaptığımız bu değerlendirmeye* paralel, kullanılan dramatik dilin diğer dil pratikleriyle arasındaki etkileşime de kısaca değinmekte yarar olacaktır.

Daha önce dramatik dili ‘yazın ve konuşma dillerinden alabildiğine beslenen, çapraz dölleme ile organizeliğini onların olanakları doğrultusunda biçimlendiren, geniş çeperli, sanatlı ifade yöntemi’ olarak tanımlamıştık. Bu tanım kuşkusuz, bir yandan konuşma dilinin doğal, gerçekçi ve pratik yapısına, öte yandan yazın dilinin estetize edilmiş doğasına göre oyunu değerlendirmemizi koşullandırmaktadır.

Öncelikle oyunun okunmak için değil, söylenmek için kaleme alındığının altını çizmemiz gerekmektedir. Gerek yöre ağzının kullanılmış, gramer ve imla kurallarının ise uygulanmamış olması, gerekse her söylemin konuşma dili doğallığıyla yansıtılması bu çıkarıma varmamızı sağlamaktadır. Örneğin, “*Sanki*

⁶⁹² Agy., s.85.

⁶⁹³ Agy., s.89.

⁶⁹⁴ Agy., s.97.

⁶⁹⁵ Agy., s.9.

⁶⁹⁶ Agy., s.22.

⁶⁹⁷ Agy., s.65.

⁶⁹⁸ Agy., s.82.

⁶⁹⁹ Agy., s.91.

* Bu konuyla ilgili ele alınan veri aktarımları, “Abdulbasit Sezer, **Murathan Mungan’ın Mensur Eserlerinde Halk Bilimi Unsurları**, Dicle Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2007” çalışmasından katkılanarak yapılmıştır.

*benim yüreğim buza kesmiş gibi konuşursun Mahmud?”*⁷⁰⁰, “*Sözün sözdür Yezida?”*⁷⁰¹ veya “*Hiç öğrenmemişsen oğlunun yarası nedir?”*⁷⁰² gibi sorular, Türkçe gramer yapısına, yani doğru soru kalıbı yapısına uygun değildir. Bunların soru haline getirilmesi ancak, söyleyiş biçimiyle olasıdır. Yine sadece bu örneklerden de görülebileceği gibi, ifade biçimleri asla kitabi / yazı dili değil, konuşma dili doğallığını barındırmaktadır. Bu, oyundaki sözlü örgünün gerçekçi ve inandırıcı olduğunun da göstergesidir. Ayrıca kullanılan sözcük, söz dizimleri, tamlamalar, tümcecik ve tümce dizgeleri de yapıntı gerçekliğin doğal gerçekliğe ne denli ayak uydurduğunun kanıtı niteliğinde; dahası oyun metninin, dramatik dilin ilkeleri arasında yer alan ‘seçkin bir dil kullanmama’ gereğinin uygulandığının da göstergeleridir.

Ancak bu, oyunda kullanılan dilin konuşma dilinin bir kopyası olduğu anlamına gelmemelidir kuşkusuz. Daha önce de sözünü ettiğimiz gibi oyun oldukça güçlü bir sanatlı dile sahiptir. Yoğunluklu bir imgelem kullanılmış, şiirsellik neredeyse tamamen dille yansınmıştır. Bunun dışında gerek sözlü örgü, gerekse parantez içi açıklamalar oldukça ölçülü, düzenli; ‘terbiye edilmiş’ bir kıvama oturtulmuştur. Dolayısıyla sonuç olarak şunu söyleyebiliriz: Oyun temel dil pratikleri olan yazın ve konuşma dillerinden beslenen, onları kendi yapısallığı içerisinde sentezleyen, böylece hem doğal, inandırıcı ve gerçekçi, hem de etkili ve estetik bir dil düzeneğine sahiptir. Bu arada konuşma dilinin özellikleri içinde değerlendirilen zihin ve duydu dilinin oyundaki kullanım durumuyla ilgili olarak da, zihin dilinin değil ama, duygu dilinin ağırlıklı olarak kullanıldığını söyleyebiliriz.

Daha önce değinide bulunduğumuz oyunun, tiyatrallık ve anlatı kutupları arasında yer yer kaymalar yaşadığı konusuyla ilgili olarak bazı noktalara daha vurgu yapmak gerekmektedir.

Soru şu: “Bu kadar güçlü, diri ve etkili bir dil kullanılmasaydı, bu oyun bu denli tiyatral olabilir miydi?” Hayır. Kuşkusuz, bu oyunu anlatıdan uzaklaştırıp, tiyatral yapan en önemli öge kullanılan dildir. Oyunda çoğu olay ve eylem anlatıyla sahneye taşınsa dahi, bütüne egemen olan canlı ve dinamik bir dil, bu kusurun görmezden gelinmesini sağlayabilmekte veya dil, anlatının kuru ve yapaylığını

⁷⁰⁰ Murathan Mungan, **Mahmud ile Yezida**, s.15.

⁷⁰¹ Agy., s.22.

⁷⁰² Agy., s.73.

büyük bir hünerle gölgeleyebilmektedir. Buna karşın yine de anlatının yer yer duyumsandığı noktalar yok değildir. Yukarıda işaret ettiğimiz yerler dışında, 4. sahnede altı Tüfekli'nin Havas Ağa ile konuşmalarında anlatı havası sezilmektedir. Tüfekliler sanki bütünlüklü bir konuşmayı parçalayıp da, aralarında paylaşım yapıp öyle konuşuyorlar gibidirler. Ne söylemin içeriği farklıdır, ne de söyleyim kalıpları. Konuşmalarında bataklığın kurutulması gereğinin gerekçelerini sıralayan Tüfekliler'in, seyirciyi doğrudan bilgilendirmeye dönük böylesi anlatı kalıpları kullanmaları, oyunu doğallığını da zedeleyen bir unsurdur⁷⁰³.

Kuşkusuz, dramatik dil kişiler arasındaki gerilimi renklendirdiği kadar, çeşitli duyguları, düşünceleri, hırsları belirten itici ve geliştirici güçtür de. Bundan dolayı tasarımdaki izlekte sadece kişilerin davranışlarını kapsayan bir eylem değil, aynı zamanda sözlü örgü ile biçimlenen eylem de söz konusudur. Bu bağlamda, oyunda dilin eylemle ilişkisi, hem yansıtıcı olması, hem de ateşleyici olması bakımından güçlüdür. Gerek anlatımla sahneye taşınan, gerekse olay dizisine iliştilen her iki dramatik eylem izleği de dilin etkili kullanımıyla alımlayıcıya ulaşır. Asal dramatik eylemin duyurulduğu 2. sahnede Mahmud ile Yezida arasında başlayan aşk ile buna karşıt olan töre ve düşmanlık dilin güçlü ve etkileyici kullanımıyla yansıtılır. Bu sahnenin sonunda ise yine asal eyleme bağlı krizin patlak vermesini ateşleyecek olan şu diyalog gerçekleşir taraflar arasında:

MAHMUD – Çözmem saçlarını, salmam gidesin köyüne. Onlar benim ilk gece hakkımdır Sevdamızın töresi böyle buyurur... Ne çabuk unutmuşsan Yezida. Karım olacaksan. Ölümüne olacaksan.

YEZİDA – Son sözün budur Mahmud?

MAHMUD – Son sözüm budur Yezida⁷⁰⁴.

Bu noktadan sonra Yezida'da karar verir ve kaçacağını söyler. Anlaşmaları gereği, hazır olduklarında Dilek Ağacının orada buluşacaklardır. Dil aracılığıyla ateşlenen bu eylem, daha sonra Mahmud'un Dilek Ağacının orada yakalanıp öldürülmesiyle farklı bir boyut daha kazanacaktır.

İkincil eylemin duyurulup, ateşlendiği yer ise 3. sahnededir. Mahmud'un ağabeyisinin düğünü yapılırken, köylüler arasında geleneksel olarak oynanan

⁷⁰³ Bkz., agy., s.41.

⁷⁰⁴ Agy., s.22.

koşmaca yarışmasında birinci olan kişi Ağa'dan bir dilekte bulunacak, Ağa ise ağalığının gereği bu dileği yerine getirecektir. Diyalog şöyle gelişir.

HAVVAS AĞA – Sağolasın, sağolasın da gene de dileğini dilinin ucuna getir. Getir ki zararımız nedir bilelim. Ağalık hakkımızı ödeyelim.

KOŞUCU – Dileğim odur ki ağamızdan, bataklık kurutulan da, ağam bana birkaç dönüm pirinç tarlası versin...⁷⁰⁵

Bu istek orada bulunanlara şoke etkisi yaratmıştır. Koşucu densizlik yapmıştır. Havas Ağa bozulur, bu durumdan haberi olmayan Kaymakam ise, “*Nedir bu bataklık işi Havas Ağa? Benden gizli işler mi yürütüyorsun?*”⁷⁰⁶ diyerek hem şaşkınlığını, hem de tepkisini dile getirir. Bu sözlü örgü dramatik dilin sürpriz ve şaşırtıcı olması gerekliliğine verilebilecek iyi örneklerden biridir de aynı zamanda. Bir sonraki sahnede ise, bataklığın kurutulacağı planı açığa çıkıp, Kaymakam'ın da tepkisiyle karşılaşınca, Ağa ve ekibinde oluşan tedirginlikle eyleme geçilmesi kararı alınır. Bu noktada da yine dil ile eylem ilişkisinin güzel bir örneği yansıtılır. Bataklığı kurutmak için Yezidi köyünün civarından nasıl geçileceği konusunda kara kara düşünen Ağa, Kahya ve Tüfekliler, Köyün Delisi'nin, “*Sizi Yezidiler sizi! Şeytandan korkan mahşer dölleri sizi. Daire içine hapsedeyim de sizi görün, mahpus kalın da görün*”⁷⁰⁷ demesiyle parlak bir düşünceyi akıllarına getirirler. Köyün Delisi'nin bu sözlerle birlikte yapmış olduğu eylem, Kahya'da, Yezidi köyünün daireye alınması ve Yezidilerin inançları gereği o daireden dışarı çıkamamaları nedeniyle köylerine hapsedilmeleri, dolayısıyla kendilerinin de rahatlıkla bataklık tarafına geçebilecekleri düşüncesini doğurmuştur. Eylemin ateşlendiği bu noktadan bir hamle sonrası ise, bu düşüncenin aynen uygulandığı sahnedir.

Dil ile eylem arasındaki organik kaynaşmaya gösterebileceğimiz bir diğer örnek de, 7. sahnede ağabeyi Kebik ile Mahmud'un konuşmalarında yer alır. Kebik, bir önceki sahnede yeğeniyle evlendiği Havas Ağa ile konuşup, ondan Mahmud'un Teyfo Ağanın kızı Güllüshan ile evlenmesi isteğini / buyruğunu almıştır. Havas Ağa'nın hesabı bir yandan Mahmud'a aşık olan Güllüshan'ın isteğinin yerine

⁷⁰⁵ Agy., s.32.

⁷⁰⁶ Agy., s.33.

⁷⁰⁷ Agy., s.44.

getirilmesiyle Teyfo Ağa'nın gönlünü yapmak, diğer yandan Teyfo Ağanın bataklık arazisinden hak iddia etmesinin önüne geçmektir. Ağa'nın bu isteklerini Mahmud'a ileten Kebik, olumsuz yanıt alır. Kebik sinirlenerek, "*Senin ağabeyin olmadan önce ağanın hısıımıym ben gayrı, Ağanın buyruğu Allah buyruğudur gözümde, ve de bütün köyün gözünde*" ifadesini kullanır. Mahmud ise bu reste daha keskin bir rest ile yanıt verir: "*Benim son sözüm söylenmiştir Kebik Ağa. Ve de sen bilesin ki, ağa kapısına it olandan bana ata olmaz*"⁷⁰⁸. Yörenin ağabeyi-kardeş ilişkisi göz önüne alındığında böylesi bir restleşmenin oldukça ciddi bir çatışmanın ayak sesleri olduğu anlaşılacaktır. Diyalog örgüsündeki bu karşıtlık ve negatif ilişki düzeneği, bir sonraki hamlede, bir an önce Yezida'yı kaçırmayı düşüncesini uygulamaya sokturacaktır Mahmud'a. Asal eyleme ilişkin bu kırılma noktasının hemen ardından beklenen olur ve Mahmud, Yezida'yı kaçırmak için harekete geçer. Bu örneklerde de görüldüğü gibi, oyunda dil ile devinim içe içedir. Daha sonraki sahneler, bu iç içeliğin yansımalarıyla doludur. Yezida Mahmud'un öldürüldüğünü duyup, kendini ölüme bırakırken, Havas Ağa ve köylüleri bataklığı kurutup, orayı ekin haline dönüştüreceklerdir.

Oyunda kullanılan dilin dönem ve coğrafyayla ilişkisi de oldukça güçlüdür. Dilin oyunun geçtiği döneme uygunluğu yerinde olup, coğrafyaya özgü her türlü gösterge de, hem dilsel olarak, hem de tiyatral anlatımın diğer olanaklarıyla yansıtılmıştır. Hatta eski ve yeni toplumsal düzene ilişkin bilgiler de yer yer aktarılmıştır. Örneğin Havas Ağa'nın, "*Öyle deme Kaymakam bey, öyle deme. Eskiden ağalar eşkiya beslerlerdi dağlarda. Başları sıkıştı mı, bir kemlik oldu mu, bir habar uçururlardı dağlara. Eşkiya ossaat inerdi dağdan, giderdi ağasının kapısına. Emri neyse yerine getirirdi ve yine dönerdi dağına. Köy mü basılacak, adam mı vurulacak; ossaat ağanın muradı gerçek, dileği sahi olurdu*"⁷⁰⁹ biçimindeki sözü ile Abdi Emmi'nin, "*Şimdiki vakıtlar, kötü vakıtlardır. Analar oğlunu bilmemektedir, ağalar köylüsün. Her şey boşolmuştur. Her şer bozulmuştur*"⁷¹⁰ ifadesi eski ve yeni düzen / dönem arasında alımlayıcıyı bilgilendirmektedir.

⁷⁰⁸ Agy., s.61.

⁷⁰⁹ Agy., s.28.

⁷¹⁰ Agy., s.74.

Bunlarla birlikte, coğrafyanın tarihsel kalıntıları üzerine de bilgi aktarımında bulunmaktadır⁷¹¹.

Bu arada oyunda karşıtlık olarak verilen ve dramatik eylemin çatışma kutupları arasında yer alan Yezida inancı ile İslam inancı özelliklerinin yansıtılmasında ciddi bir dengesizlik olduğu açıktır. Yezida inancı ve kültürü yoğun olarak yansıtılırken, İslam inancı ve kültürü üzerine herhangi bir bilgi aktarımı, motif veya ibareye yer verilmemiştir. Tek bir yerde kullanılan “cennet”, “şehit”⁷¹² gibi sözcükler islami çağrışırsa da, bu sözcüklerin diğer tüm dinlerin terminolojisinde yer almalarından ötürü bağlayıcılığı olmamaktadır. Yine oyunda kullanılan, “*kan dökmek bir işin sünnetidir*”⁷¹³ sözü de, İslam inancıyla bir ilgisi olmayıp, doğrudan yörenin kültürüne özgü bir idyomdur. Ayrıca, oyunda yazarın, azınlık sorunsalı gereği, toplumun Yezidileri ‘öteki’ olarak görüp, onları ezdiği, haklarını gaspettiği imajı baskın olarak verilmekte, bu ise dilsel etkinlikte birlikte, oyunun iletisinde de açığa çıkmaktadır.

Dilin insanın varlığını gerçekleştirdiği; insanın onda yaşayıp onunla yaşadığı, dünyayı ise yine onunla açık kıldığı içkin bir kodlamalar sitemi olduğu gerçeğinden yola çıkarak, oyun kişilerinin söylemine ve söyleyiş renklerine eleştirel yaklaşmak olasıdır. Öyle ki, özellikle söylem renkleri bağlamında oyunda tekdüzeliğin olduğu açıktır. Bir yandan toplumsal yapı ile birlikte yerel doku ve motiflerin yansıtılmasına hizmet eden, öte yandan tiyatro uzamını renklendirip, derinlikli kılan söylem renkleri, oyunda repliği olan 53 kişi arasında sadece iki kişide farklılık göstermektedir. Bunlar Kaymakamın Karısı ve Jandarma Komutanının Karısı’dır.

KAYMAKAMIN KARISI – Şu köyler çok ilginç yerler oluyorlar. İnsanın burada hiç canı sıkılmazmış gibi geliyorlar bana.

JANDARMA KOMUTANININ KARISI – Ben de öyle sanıyorum. Bana da öyle geliyorlar. Bu gibi yerlerde çok eğleniyorum. Zaten bizimki beni hep gezdirir. Tayinimiz bu gibi yerlere çıktığı zaman, önce hep üzülürüm, sonra hizmet aşkıyla

⁷¹¹ Bkz., agy., s.69.

⁷¹² Bakz., agy., a.80.

⁷¹³ Agy., s.41.

sevinirim. Sonra bizimki beni daha fazla üzölmeyeyim diye beni hep böyle gezdirir. Köylere falan gideriz. Kaşık, kilim toplarız.

KAYMAKAMIN KARISI – Öyle öyle, vatanın her parçası, her bir karışı bizden hizmet bekliyor. Kocamın tayini nereye çıkarsa çıksın aynı hizmet ateşiyile koşarız. Koşarız, koşarız. İlden ile koşarız. Biz kaşık ve kilime ilaveten çorap ve heybe de toplarız⁷¹⁴.

Göröldüğü gibi, oldukça basit, düz ve bozuk dil kullanımında bulunan bu iki kişi, ortak dilin söyleyiş biçimine uygun olarak konuşurlar. Oysa, ‘kendine özgülük’ ilkesi gereğı, kişilik özelliklerini hem sözcük ve söz dizimlerine, hem söyleyim ritim ve dokusuna yansıtan bu iki kişinin dışındaki hemen herkes, benzer söyleyiş rengine sahiptir. Oyun kişilerinin konuşmalarındaki tek boyutluluk veya yörenin kalıpsal ifade kullanımlarına bir örnek, 2. sahne ile 11. sahnede *“diyeceklerimin mayası budur”* repliğidir. Bu söz, 2. sahnede Mahmud tarafından kullanılırken⁷¹⁵, 11. sahnede de annesi Eşyan tarafından dillendirmektedir⁷¹⁶.

Bunlarla birlikte daha da önemli bir açmaz, birbirinden kesin hatlarla ayrışan Müslöman ve Yezidiler dahi, bu ayrışımı kullandıkları dille yansıtmamalarıdır. İki farklı inanç ve kültöre sahip olan bu gruplar arasında, ‘kedilerine özgü’ herhangi bir dilsel ayrışmanın söz konusu olmaması, belki aynı yörede yaşıyor olmalarının bir gereğı gibi gözökebilir. Ancak, dil dünyaya bakışın ve yaşam modelinin nesnel bir göstergesi olduğından dolayı bu iki farklı dünyaya sahip grubun da farklı dil kullanımında bulunmaları gerekiyordu. Oyun ne kadar da şiirsel gerçekçi bir oyun olursa olsun, gerçeğın bu ilkesini yakalamak zorundaydı. Gruplar arasındaki bu aynılık tavrıda da söz konusudur. Bir tarafta Müslöman inanç ve kültürü, diğör tarafta Yezidilik. Bu iki farklı dünya, dil ve tavrın farklı kullanımıyla değil de, anlatıya dayandırılan ‘özellik aktarımı’ ile yansıtılmış. Oysa tekdüzeliğın ve renksizliğın kırılabilmesi için, her iki kültür ve inanç sisteminin de dile yansıyan ve dille yansılanan özelliklerinin verilmesi daha uygun olacaktı. Dil-tavır bağlamında bir diğör sorunlu yer ise 4. sahnede Tüfekliler’in Havas Ağa ile konuşmalarında bulunmaktadır. Sahne girişinde tanıtılan kostüm özellikleri ile Ağa tavrı görsel

⁷¹⁴ Agy., ss.26-27.

⁷¹⁵ Bkz., agy., s.15.

⁷¹⁶ Bkz., agy., s.94.

boyutta verilmeye çalışılmasına karşın, Birinci, İkinci, Üçüncü, Dördüncü, Beşinci ve Altıncı Tüfekliler'in Ağa'ya hitaben söyledikleri sözler oldukça yadırgatıcı ve 'ağa-köylü' ilişkisindeki hiyerarjik düzene uymamaktadır. Özellikle İkinci Tüfekli'nin, "*Ağalığın itibarın namus gibi saklamak gerektir*"⁷¹⁷ biçimindeki sert ifadesi, dil-tavır ilişkisinde 'haddi aşan' bir söz dizimi olarak dikkat çekmektedir.

Oyundaki jest ve mimik belirtkelerine bakacak olursak, bu tür açıklamaların replik içinde değil de, replik verilmeden veya tamamlandıktan sonra aktarıldığını söyleyebiliriz. Yoğun olarak kullanılmayan jest ve mimik açıklamaları, parantez içlerinde yine şiirsel ifadelerle yansıtılırken, bazı jestlere de parantez içinde değil, sözlü örgü dahilinde yer verilmiştir. Örneğin,

YEZİDA – Hiç unutabilirim Mahmud?

MAHMUD – Hele deli kız ağlayacağına, gel yine oyun oynayalım...⁷¹⁸

biçimindeki sözlü örgüde jest, parantez içi açıklama kullanılmadan yansıtılmış, böylece gereksiz, fazlalık olan bir açıklamada bulunulmamış olmaktadır. Jestin yoğun verilmemesine karşın dille olan kaynaşımının yetkince sunulduğu oyunda, ayrıca dilin atmosferi oluşturan oldukça önemli bir işlevde bulunduğu da altını çizmek gerekir. Öyle ki, oyunun ağır, ağıtsı ama büyüsel, şiirsel atmosferi tiyatral anlatımın diğer olanakları içinde, çoğunlukla dille sağlanmıştır. Oyunun ritim ve hızı ise tragedyaya türüne uygun bir müzikli dilin sağlanabildiğini göstermektedir. Tümceler kısa ama repliklerin daha uzun oluşu, replik düzeneğindeki uzunlu-kısalı söz örgüleri, merakı ve gerilimi besleyen inişli-çıkışlı konuşmalar, hızın ağır, ritmin de devingenliğini sağlamaktadırlar. Bunlarla birlikte, repliklerdeki sözcük, tümce ve sözdizimleri arasında icraya, yani oyuncunun seslendirebilme yetisine uygun olmayan bir yapı da yoktur. Yöre ağzının kullanıldığı ve o yöreye özgü bir takım sözcüklerin yer aldığı oyunda icrayı etkileyebilecek ciddi bir sorunsala rastlanmazken, bağlaç kullanımına sıklıkla yer verildiği de dikkat çekmektedir. Daha çok söylemin doğallığını kırıp, onu kitabileştireceği sakıncasıyla dramatik dil içinde kullanımı uygun karşılanmayan bağlaçlar arasında, özellikle "ve de" ile "ve"ye sıklıkla yer verilmiştir. Bu bağlaçlar oyundaki hemen herkes tarafından sürekli olarak

⁷¹⁷ Agy., s.36.

⁷¹⁸ Agy., s.16

tekrarlanırken –*ki doğru kullanılıp, kitabı bir durum yaratmamaktadırlar-*, bunlar parantez içi açıklamalarda bile kullanılmıştır. Bunun iki açıklaması olabilir. Birincisi yazar oyun kişilerini kendi diliyle konuşturmuştur –*bu olmaması gerekendir-*; ikincisi yazar oyunda belli bir ritmi, ses dengesini ve atmosferi oluşturmak ve yörenin söyleyiş dokusuna uygun bir bütünsellik kurabilmek için bu yönteme başvurmuştur. Yazarın şair kimliği ve oyunun şiirsel gerçekçi bir tragedya oluşu, daha çok ikinci seçeneği doğrular gibidir. Bu arada “ki” ilgi ekinin de yine sıklıkla kullanıldığını, bunun ise yörenin dil pratiğinde Farsça’nın ne denli etkili olduğunu gösterdiğini söyleyebilir, ayrıca dramatik dilin kullanım alanı içinde bulunan dil kazaları / oyunları olarak niteleyebileceğimiz herhangi replik veya sözlü örgü düzeneğinin de oyunda yer almadığını belirtebiliriz.

Son olarak, dramatik dilin özelliklerinin oyundaki kullanımına ilişkin yaptığımız bu değerlendirmelere paralel, bazı replikleri de karşılık geldikleri işlev ve görevlere göre örneklendirelim:

Oyunun 2. sahnesinde Yezida’nın Mahmud’a “*Ya sen çözersin bu örükleri, ya ölüm*”⁷¹⁹ demesi, önceleme tekniği içerisinde değerlendirilebilecek, sonradan olacaklara gönderme niteliği taşımaktadır.

Diyalog örgüsünde, bir repliğin son sözcüğünün, bir sonraki repliğin başlangıcını oluşturması; böylece hem dişili-erkekli yapıya, hem de örgüdeki dinamizme bir örnek, Mahmud’un, “... *Bak Dilek Ağacı bile artık kollarını kaldıramıyor. Onun da takati tükenmiş. Al al olmuş rengi, kızgın öfkeli...*” sözüne karşılık, Yezida’nın, “*Ya bir de köyler öfkelenirse Mahmud? Aşiretler öfkelenirse?...*”⁷²⁰ repliğidir.

Oyunda metafor olarak yoğun bir anlatım söz konusudur. Hem idyom, hem de şiirsel bir etki yaratmak amacıyla kullanılan bu metaforlar oyundaki hemen herkes tarafından dillendirilmekte, oyunun söz düzeneği neredeyse tamamen bu yapı üzerine konuşlandırılmaktadır. Örneğin: “...*benim yüreğim buza kesmiş...*”⁷²¹, “*Kendi yüreğine hayal salma*”⁷²², “*bir kez köylünün kulağına su kaçmıştır*”⁷²³,

⁷¹⁹ Agy., s.11.

⁷²⁰ Agy., s.12.

⁷²¹ Agy., s.15.

⁷²² Agy., s.15

⁷²³ Agy., s.36.

“...gözlerimi toprak ile örtmişem”⁷²⁴, “bir feryat ki köyün öğü yırtıla”⁷²⁵ gibi... Bu örnekler aslında, dilin kullanımında sadece metafor yaratmakla kalınmayıp, sözcüklerin çağrışım alanı ve duygu değerleriyle de düz anlatımdan kaçınıp, anlamsal alanları geniş bir boyutluluğa taşımaya da hizmet etmektedirler.

Dramatik dilin önemli özelliklerinden biri olan yoğunluk ilkesi, oyunun özellikle 2.sahnesi ile 11. sahnesinde baskın olarak dikkat çekerken, 7. sahne ile 10. sahnede de yer yer kendini duyumsatmaktadır. İçinde bulunulan anın, durumun, atmosferin kişilerin duygu aşkınlığıyla döllendiği bu yapısallık, ayrıca azda öz olma ilkesiyle de uyusmaktadır. Seçici olma, özellikle bir şeyi en ekonomik yoldan anlatma, başta zaman etkeni olmak üzere, sahne-seyirci / metin-okur ilişkisini diri tutma ve etkili, sanatlı anlatımı kullanma gereksiniminin bir sonucu olan azda özlük ilkesi, bu oyunda da dramatiğin dinamiklerinden olan etki ve estetiğin yansıtımına hizmet etmektedir.

Yine dramatik dilin kişileri tanıtan, bilgi veren özelliği de oyunda sıklıkla kullanılmıştır. Oyunda kişilerin biyo, sosyo ve psikolojik özellikleri bir başka kişi tarafından ifade edilirken, başat oyun kişilerinin tanıtımına özellikle bu yöntemle ağırlık verilmiştir.

Mahmud ile Yezida adlı oyunda, sahne için üretilmiş bir form, aynı zamanda sanat değeri taşıyan bir dil pratiği olan dramatik dilin kullanımını ele aldık bu çalışmada. Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz ki, Türk Tiyatrosunun önemli yapıtları arasında yer alan oyun, canlandırılma ilkesine dayandırılarak oluşturulmuş diyalog düzeni ve sahnenin anlatsal işlevinin hesaba katılmasıyla meydana getirilmiş didaskalik bölümlerinin yetkinliğiyle, hem drama özgü olanı, hem de yazınsallığın değerlerini bir arada buluşturan bir seçkinlik taşımaktadır. Bir başka deyişle oyun, tiyatrodan dilin ideal-merkezci kullanımına ve metinsel olan ile sahnesele olanın bir aradalığına; dahası gül ile baltanın buluşmasına verilebilecek iyi örneklerden biridir.

⁷²⁴ Agy., s.68.

⁷²⁵ Agy., s.83.

3.5. Komedya:

SERSEM KOCANIN KURNAZ KARISI – Haldun TANER

Türk Tiyatrosunun kendi üslubunu / tiyatrosunu kazanması yolunda büyük çabalar göstermiş olan **Haldun Taner**, çağcıl olan ile Geleneksel Türk Tiyatrosunun özelliklerini bir arada kullanmayı yetkince kullanan bir yazardır. **Taner** yapıtlarında, insanın toplumla olan ilişkisinde ortaya çıkan çelişiklere eğilmiş, bunları sahneye taşırken, daha çok tartışma yolunu kendisine seçmiştir. **Haldun Taner**'in oyunlarında uyguladığı açık biçim özellik ve gülmece unsurları oldukça dikkat çeker. Kabare denilince Türk Tiyatrosunda akla gelen ilk isim olan **Taner**, *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* oyunuyla, alımlayıcısına Türk Tiyatro tarihine kısa bir bakış atma şansı sunar. Oyunda, bir konunun üç farklı söylem biçiminde kaleme alınışını sunan yazar, özellikle Tanzimat, Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerindeki Türk Tiyatrosu evrimine ışık tutmuştur.

Sersem Kocanın Kurnaz Karısı adlı oyun üç perdeden oluşmaktadır. Birinci perde '*Kıskanç Herif*', ikinci perde '*Yorgaki Dandini*', üçüncü perde '*Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*' bölümlerinden oluşmaktadır.

Oyun tamamıyla dönemsel özelliklerin tiyatro sanatına yansımaları ve bu özelliklerin kullanım biçiminin geleneksel tiyatrodan ayrılan yanlarını göstermeci bir biçimle ele almaktadır. Oyunun kaleme alındığı yıllarda Türk Tiyatrosunun içinde bulunduğu duruma baktığımızda, oyunun sözü / iletisi net olarak ortaya çıkmaktadır. Yapılan tiyatro uygulamaları seyircinin dünyasına, kültürüne, geleneksel yapısına yabancı, dolayısıyla başkalarının tiyatrosuydu. **Haldun Taner**, oyunda kendi değerlerinden yoksun olan bir tiyatronun başarısızlığını sadece eleştirmemiş, yöntem ve olması gereken üzerindeki önerilerini de oyunun içine yerleştirmiştir. Bu eleştiriyi yaparken de oyun kişilerini bir tiyatro topluluğundan seçerek ve geleneksel özellikleri, bu oyun kişileri üzerinden yansıtarak anlatmıştır.

Oyun, ortaoyunun geleneksel tavrına özgün, seyirciyi birazdan izleyecekleri oyunla ilgili bilgilendirmeye yönelik bir giriş ile başlar.

BAŞ OYUNCU- Sevgili seyircilerimiz

BİZİM TİYATRO'ya hoş geldiniz

Özlemimiz adımızdan belli
BİZİM TİYATRO kumpanyamızın adı
Bize has bir tiyatro
İstedüğimizden kelli.
Eloğlunun yaptıklarına özeneceğimize
Maymun misali
İstedik ki
BİZİM temaşa Gelenkelerimizden kalkıp
Ve de Çağdaş tiyatronun verilerini
Hesaba katıp

Öyle bir Tiyatro ki
Buram buram BİZ koksun
BİZİM insanlarımızı, konularımızı
BİZİM olan biçimlerle
Jestlerle, mimiklerle
BİZİM rahat ve Sıcak
Türkçemizle
Ve de BİZE özgü bir görüşle
Serelim önünüze
Öyle bir tiyatro ki
Buram buram BİZ koksun
Hem de çağa uygun olsun
Bu gece huzurunuzda
Tiyatromuzun cefakar öncülerinden
Bir grubu canlandıracağız.
Nasıl sefalet çekmişler
Aramışlar bulmuşlar aldanmışlar ummuşlar
Gerçeği bulduklarını sanıp böbürlenmişler
Sonra da çıkmaza girdiklerini anlayıp
Nasıl üzülmüşler
Tıpkı bugün ki bizler gibi

*Oyunumuzu tiyatromuzun gelmiş geçmiş
Bütün gönüllerine
Ve en büyük tiyatrosu Ahmet Vefik Paşaya adadık.
Evet ne demiş ustalarımız
İsim isme, kisib kisbe, semt semte benzer
Geçmiş zaman söylenir
Yalan gerçek vakit geçer
Diyelim mevlam işimizi rasgetire⁷²⁶.*

Burada BİZİM sözcüğünün metinde büyük harflerle kullanımı, onun metin içindeki önemini vurgulamaya yöneliktir.

Başoyuncunun konuşmasının hemen ardından oyuncular oyunun provasına geçmeden bir an öncesini canlandırmaktadır. Yazar parantez içi açıklamasıyla oyuncuların, eylem, jest, mimik planını metne yazmış ve hemen sonrasında Başoyuncu'nun repliklerine de yerleştirmiştir. Bu seyirciye, provası yapılan diğer oyunda oyuncuların hangi oyun kişisini canlandırdığını açıklanmak için ortaoyundan özellik taşıyan bir kullanımdır.

BAŞOYUNCU- Efendim 1876 yılı. Bursa'da Melekzad bahçesinin şanosu. Bu gördüğünüz arkadaşlar Tomas Fasulyeciyan tiyatro kumpanyası oyuncularını.(Projektör her adı geçen oyuncu üzerinde duracaktır) Şarkı söyleyen satenik. (Satenik halka selam veriri) Ona piyanoda eşlik eden Holar. (aynı oyun giydirici teknisyen elinde kostüm ve perukla girer, baş oyuncuya yaklaşır. Başoyuncu puloveri çıkarıp elbisesinin üstünü giyer.)Volta vurup diksiyon temrinleri yapan genç, Ahmet Fehim (Ahmet Fehim halka selam verir. Fasulyeciyan peruğunu takar.) Makyajını tamamlayan şu esmer güzeli Virjinya (Virjinya selam verir.) Şu giyinen çıtı pıtı kız baş kadın artisimiz Hıranuş, (selam.) Tesbih çeken Küçük İsmail. (İsmail kalıkıp temenna eder) bu da bizim sarhoş şoförümüz

⁷²⁶ Haldun Taner, **Sersem Kocanın Kurnaz Karısı**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1989, s.22.

*Kazım. Birazdan ben de Tomas Fasulyeciyan olacağım, daha olamadım*⁷²⁷.

Tiyatro sanatının ana merkezindeki insan yaşamı ve onun tüm kullanım alanlarını kapsayan zaman, mekan, durum, olay, söylem, eylem ve karşıtlık gibi kavramlar, bir metninde dramatik dilin yapılandırılmasıyla ortaya çıkmaktadır. Bunlar içinde yer alan diyalog da, diğer işlev ve görevleriyle birlikte, özellikle devingen ve atmosfere hizmet eder nitelikte olması gerekir ki, bu nokta **Haldun Taner**'in dikkatini diri tuttuğu bir noktadır. **Taner**'in oyununa göre bu, daha çok oyunların iyi çevrilememesinden / Türkçeleştirilememesinden kaynaklanmaktadır. Oyunda yer alan şu replik, yazarın da eleştirisini yaptığı boyutu ile anlaşılabilir ve hantaldır.

*DANDIN- (Derin bir nefes alıp tiradına geçer) Ah! Eyvah! Bahtsız ben. Kötü kaderim beni ne felaketengiz bir izdivaca sürükledi. Meğerleyim asilzadegan kızı ne acayip mahluk imiş. Ben bu feciayı eyi öğrendim. Bizim gibi köylünün asilzade familyasına girmesi, ne acı zehir olduğunu her gün tadorum.bunlar bizim gibi insanlara asla hısım ve yoldaş olmaz. Ancak kesemize ortak olurlar, malımıza nikah ederler. Ah mega asvas! Ah ben bu servet-i samanıyla burnu Kafdağında bir karıyı almaktansa kendi ayarım bir köylünün damadı olsam daha münasip olmaz idi? Evet belki refikayıbhayatım beyzade kızı olmaz idi, ama beni koca bilirdi. Ah Georges Dandin, Geroges Dandin. Sen kendin ettin bu halı. Senin amelindir. Ne halin varsa gör. Şimcik evim başıma zindan olur*⁷²⁸.

Oyunda İsmail'in oynadığı rol kişinin ismini söyleyemiyor olması ve bunu "kim oynuyor o dediğini" diye bir başka oyuncuya sorması, gene Fasulyeciyan'ın "bu bir Jalousie ve Adultere hikayesidir" demesi üzerine, yine İsmail'in "o nedir o?" sorusu, henüz metinle ve diğer oyuncularla ilişki kuramayan

⁷²⁷ agy., s.23.

⁷²⁸ agy., s.27

oyuncunun seyirciye ne iletebileceğinin de eleştirisini diyaloglarla aktardığı ustalıklı bir kullanıma örnektir.

Provası alınan oyunda oyuncuların birbirleri ve rolleri ile olan ilişkilerindeki kopukluk kadar oyunun türü üzerine de bir ortak düşünceye varamama söz konusudur. Bu oyunun ana derdini net bir biçimde alımlayıcıya yansıtan yalın ve işlevsel bir diyalog örneğidir.

HOLAS- Usta, bu bana biraz santimental geldi. (İsmail göz kırpar) bu oynadığımız komedyaya değil mi?

FASULYECİYAN- bilakis faciadır Güllü Agop'ta böyle başlar idim oyuna. Georges Dandin burada bize kaderinden tazallum edor. Bunu sırtarak yapsın istiyorsun angut⁷²⁹.

Topluluğun provasını yaptığı oyunun türü komedidir. Komedi türünün bir özelliği de, alımlayıcının komik ile olan ilişkisidir. Seyircinin söyleneni duyması, duyduğu ile olması gereken arasında bir ilişki kurması ve bundan çıkardığı mantıksal çıkarımdan geliştirdiği refleksiyle gülmesi bir süreçtir. Bu süreç hızla işlemelidir. Buna karşın söyleneni duyan, ancak ona ilişkin kodlamalar daha önceden kendisinde bulunmayan kişi komik ile bir bağ kuramaz. Bu kopukluk anlamaya dayalı gelişen gülme eyleminin önünde bir engeldir. Oyunda bu ilişkiye uygun iyi bir örneği yazar dile getirmiştir.

DANDIN- Hey yavruş uğurlar ola.

LUBİN- Hey mösyö ömrünüz çok olsun.

DANDIN- Sen zannımcas buralı olmamamalısn

LUBIN- Hayır mösyö. Ben buraya yarınki panayırı seyretmeye geldim. Seyrettim şimdi gidiyorum.

FASULYECİYAN- (Öbürkilere) Burada bir espri varsa neden bir ağızdan gülmüyorsunuz?

VİRJİNYA- (Uykulu ve ilgisiz.) Bir kerte daha al İsmail.

LUBIN- Hayır mösyö. Ben buraya yarınki panayırı seyretmeye geldim. Seyrettim şimdi gidiyorum.

⁷²⁹ agy., s.26

FASULYECİYAN- Hala anlamadınız. Herifçioğlu yarınki panayırı bugünden bu günden gelip seyrettim gidoorum door. Hiç yarınki panayır bugünden izlenilir mi?

HIRANUŞ- Ha ağnadım.. Yarın panayır yoktur ki panayır cumaları kurulur⁷³⁰.

Provası alınan oyun, sözde Moliere'in oyunudur ve oynanış biçimi açısından ortaoyundan farklı olmalıdır. Yazar bu üslup çatışmasından da yola çıkarak, hem tiyatro dünyasının kendine özgü jargonlarını diyaloglara yansıtmış, hem de bir oyunun biçimine uygun diyalogları barındırması gerektirdiğini yine konuşmalar içinde yansıtmıştır.

LUBIN- Herkes diyor ki kocası pek kıskançmış, boynuzlanmaktan hiç hoşlanmazmış. Hasılı huysuz, densiz, titiz, eserekli, terelelli, heyheyle, osuruğu cinli bir herifmiş.(Dandin her sıfat için bir mimik yapmıştır, sonuncuda duralar.)

FASULYECİYAN- Bir dakke. Tuluat istemem İsmail. Bu son lafına nasıl mimik uydurayım. Al şu oyuna bir nazar et. 'Osuruğu cinli' gibi adi laflar vardır ki burada? Orta oyunu değil bu. Klasik Molyer faciası, Molyer oynarken insan hazır ol durmalı, önünü iliklemeli⁷³¹.

Oyunun kaleme alınışının en önemli nedenlerinden biri, BİZİM tiyatro kavramını yerleştirmektir. Dolayısıyla halkın kendisine ait özelliklerle bezenmiş bir oyunu daha benimseyerek izleyeceğine ve izlediği ile kurduğu ilişkinin sağlıklı ve devamlı olacağına ilişkin tez, oyunun içine ustalıkla bir biçimde yerleştirilmiş, bu mesaj diyaloglara net bir söylem olarak yansımıştır.

FASULYECİYAN- Sukutları konuşturamıyorsun be evladım.

K.İSMAIL- Sukut mu konuşacak usta?

FASULYECİYAN- Sen beni La dame aux Camelias piyesinde Armand Duval rolunun veda sahnesinde gördün? Görmedin. Görsen böyle laflar etmezdin zaten. Ben o sahnede sukutu laflardan

⁷³⁰ agy., s.27

⁷³¹ agy., s.28

fazla konuştururum. Öyle yerler olur ki, sukut bangır bangır bağıır. Feryadı figan eder.

K.İSMAIL- Hoppala, Keçileri kaçırdı seninki...

FASULYECİYAN- Evet (Armand Duval Matmazel olur) Madmazel. Sükut. Lekeli mazinize vakıf olmuş isem. Büyük sukut. Aramızdaki rabita hissiyaneye bir nihayet vermek iktizadır. Çok büyük sukut. Bir takke, iki takke, gün olur seyircisine göre üç takke sükut. Hatta bazen öyle olur ki...

K.İSMAIL- Halk bitti sanıp dışarı çıkar⁷³².

Dil ve tavır ilişkisi daha çok komedyada sıkça aranan bir özellik olup, oyun kişinin duygu ve düşüncelerini yansıtan, sözle beraber kullanıldığında pekiştiren ve kurgunun kendi içindeki matematiğini doğrudan seyirci ile paylaşmaya yönelik bir dinamiği de içinde barındırır. Tiyatroda bu kadar önemli olan dil tavır ilişkisi elbette öncelikle oyuncunun üzerine oturmalıdır. Oyuncu seyirciye, diyalog, kostüm, dekor, ışık gibi araçlara ilaveten, bedensel varlığında bütünleştirdiği rolün tavrı ile bütünlüklü bir anlatım sunar. Önemli olan bunların uyumlu olmasıdır ki, oyunda tiyatro sanatını bu gerekliliğine olan vurgu, yine provası yapılan oyun üzerinden net bir şekilde diyaloga yansımıştır.

M. DE. SOTTENVILLE- Nedir o damat sizi karışık ve pür telaş içinde görüyorum.

FASULYECİYAN- Bir takke Holas. Bu aklınca Monsieur de Sottenville yürüyüşüdür?

HOLLAS- Hee... Ne var yürüyüşümde?

FASULYECİYAN-M. De Soottenville bir asılzadedir. Bir senyördür. Zedegan sınıfına mensup olup kraldan da nişanı vardır. Sen katil Todori gibi yürüyorsun.

K.İSMAIL- Biraz iki yanına kaykıl. Holas efendi. Çenen iki gerdan olsun. Devir gözünü, bebeğini de çıkar. Bak böyle(yürür) şakır da şakır. Şakır da şakır.

FASULYECİYAN- O şakırtı da nedir?

⁷³² agy., s.31.

K.İSMAIL- Nişanları şakırdıyor da.

FASULYECİYAN- Zevzeklik istemiyorum. Devam böyle yürüyeceksin. (Kibar Yürüyüşü yapar)⁷³³

Oyunun ilk perdesi, o sırada Bursa Valisi olan Ahmet Vefik Paşa'nın izlediği provaya ilişkin notları ve onun tiyatro anlayışına uygun bir tiyatronun kurulacağını müjdelemesi ile sona erer. Ahmet Vefik Paşa tiyatroya olan hayranlığı ve yaşadığı dönemde topluma tiyatro sanatı ve kültürünü kazandırma yolunda verdiği emekçi kişiliği ile yer bulmuştur. Ahmet Vefik Paşa'nın bu kimliği, nasıl bir durumun içinde bulunduğu, tiyatroya karşı olan duyguları, diğer oyun kişileri ile olan iletişiminin nasıllığı, oyunda diyaloga taşınmış, parantez içlerinde yer alan açıklamalarla, dolayısıyla oyun kişinin kullandığı jest, mimik ve hareketlerle, seyirciye tüm bu bilgiler etkili ve ekonomik bir biçimde aktarılmıştır. Birinci perdenin sonundan Ahmet Vefik Paşa parantez içi açıklamalarıyla verilecek iki diyalog örneği pekiştirici olacaktır.

A.VEFİK PAŞA- (Hıranuş'tan bir makas alır. Ahmet Fehim'i kucaklar. Fasulyeciyan'ın sırtını okşar.) Ne iyi ettiniz be. Ne iyi ettiniz. Çölde serap görmüş gibiyim. Bursa Valiliğine sürüldüm sürüleli tiyatrocular gözümde tütüyordu. Yaşayın benim arslanlarım⁷³⁴.

A.VEFİK PAŞA- - Ben adımı boşuna mı deliye çıkardım çocuklar. Buraya Türkşye demişler. Deli kisvesine bürünmeden, düşman kazanmadan hiçbir radikal iş göremezsin. Bana 2Olmayanları oldurtan Ahmet Vefik2 demişler. Haydi Rifat Ağa bize otuz kişilik mükellef bir sofraya hazırlasınlar. Dünyadaki masaların en neşelisi. Oyuncuların masası. Ey Bursa şehri sıkı dur... Tiyatrocular geliyor. (Oyuncular birbirine sarılıp öpüşürler. Fasulyeciyan, Paşanın elini öpmek ister, paşa elini vermez, sarılır onu alnından öper. Hepsi kol kola neşeyle çıkar)⁷³⁵

⁷³³ agy., s.35.

⁷³⁴ agy., s.54

⁷³⁵ agy., s.56

İkinci perde, aynı oyuncularla birinci perdede provaları alınan oyunun Ahmet Vefik Paşa tarafından adaptasyonudur. Oyun artık Paris'te değil, İstanbul'da geçmektedir. Oyun kişileri Fener'deki Rum muhitlerinden kişilerdir. Buna bağlı olarak oyun kişilerinin rolleri aynı kalmak suretiyle isimleri değişmiş, Rum isimlerine uyarlanmıştır. Oyunda, metnin genele nasıl etki ettiği, 'Dandin' oyununun 'Yorgo Dandin' olarak değişmesi ile görülür. Adaptasyon metin oyuncuların çalışmasında onlara belli kolaylıklar sağlamıştır. Bu kolaylıklar oyunun geçtiği mekanın oyuncularca biliniyor olmasından, oyun kişilerinin daha yakından gözlemledikleri, içlerinde yaşadıkları insanlardan oluşmasından kaynaklanmaktadır. Bu özelliklerin oyuncuya tanıdığı olanaklar oyunda oyun kişileri tarafından dile getirilmekte, oyunun geneline egemen olan BİZİM tiyatro düşüncesini de bir kez daha seyirciye farklı bir yolla yinelemektedir.

*A.FEHİM- Böylece bize daha yakın tiplere girdik de rahat ettik.
Ben de burada 'Beyzade Samurkaş'ım*⁷³⁶

Yazar oyunda oyuncunun aynı sözlerle çalışsa dahi, türe ilişkin özelliklerin oyuncunun rolünü sahneye taşıırken ki nasıllığına etki ettiği üzerinde durmuş, bunu **Moliere** oyununu bir facia olarak oynamak da kararlı olan Fasulyeciyan karakteri üzerinden aktarmaya çalışmıştır. Oyunda tek bir rol ya da o role ait olan diyaloglar oyunun bütününden ayrı düşünülemez. Yazılı olan dilin, sözel olana taşındığı, oyuncunun aktardığı yerde de bu bütünlük baştan sona gözetilmelidir. Metnin kodları herkesçe anlaşılmalı ve eksik parçaların bir bütüne hizmet eder nitelik de tamamlanması esası göz önünde bulundurulmalıdır. **Taner**, oyunda böylesine bir noktayı anlatmanın pratik yolunu yine diyaloglar aracılığı ile yapar:

A.VEFİK PAŞA- Katinko ile Yanko meclisi. Bir bu meclis Fars niteliğinde oynanıyor.

HOLAS- hay çok yaşayınız paşam. İlk günden beri söylüyorum ki, bu bir farstır.

*FASULYECİYAN- Ben de ilk günden beri durum ki bu bir faciadır, değil mi?*⁷³⁷ Sy. 60

⁷³⁶ agy., s.58.

Haldun Taner oyunun ikinci perdesinde, tüm prova boyunca nerdeyse yönetmenlik, hatta ‘oyuncu koçluğu’ yapmaktadır. Oyuncuların metni anlamadan, oyun kişilerinin yönelimlerindeki nedensellikleri çözmeden, anlamadan oynadıkları oyunlarda ortaya çıkan sorunu Ahmet Vefik Paşa’nın “*çocuklar sizlerdeki bu tereddüt oyunun içine girememekten oluyor*” repliği ile yansıtmaktadır. Yazar oyun kişilerini **Moliere**’in tüm oyunlarını ezbere bilen, ancak onun oyunlarında oyun kişilerini nasıl sınıflandırdığını, neden böyle bir anlatım yoluna gittiğini bilmeyen oyuncuların seçmiş ve anlamadan yapılan tiyatroyun çıkmazını da kullanılan dilin anlaşılır olması üzerinden yansıtmıştır. Ona göre bir tiyatro metninde dilin anlaşılır olarak diyaloga taşınması gereklidir.

A.VEFİK PAŞA- - Şimdi umumi bir soru: Bu eserin muhtevasını tek cümle ile ifade edecek olsak ne derdik?

HIRANUŞ- Ne güzel diyalog, ne akıcı bir Türkçe. Hay elinize sağlık paşam derdik⁷³⁸.

Haldun Taner, oyuncunun metne nasıl yaklaşması gerektiğinin sırrının satır aralarında yattığını söyler oyunu aracılığıyla. Bir metin oyuncunun sorularını yanıtlayabilecek kodlamalar barındırmalıdır.

AHMET VEFİK PAŞA-Olmuyor olmuyor! Hep üstten alıyorsun be evladım.

FASULYECİYAN- Ah komedi bu rolde bana biraz ters gelor paşam. Bari traji-komedi diyelim de iki orta bir şey olsun.

AHMET VEFİK PAŞA- (sert) Olmaz canım. Sen kaynana kabarabilir misin? Sen ezilmiş harcanmış, sünepe bir zavallısın. (Paşa bunları söylerken Fasulyeciyan gayri ihtiyarı bu mimikleri yapar) Aşağıdan al evladım. Görgüsüz bir taşralısın çocuğum⁷³⁹.

İki perde arasında farklılık ve üslup değişikliği diyaloglarda da kendisini göstermektedir. Birinci perdedeki söyleyiş bozukluğu, ikinci perde de oyunun

⁷³⁷ agy., s.60.

⁷³⁸ agy., s.66.

⁷³⁹ agy., s.71.

adaptasyon olmasından kaynaklı deyim kullanımının sıklığı dikkat çekicidir. Aynı zamanda birinci perdede Frenk usullü, Mınakyan vari tarzın yerini, ikinci perdede Fenerli Rumların konuşma tarzı alır ve aynı söyleyiş farklı tarzlarla diyaloga şu şekilde yansır.

DANDİNİ- Şöyle ki, kızınız doğru yola gitmor. Kızınızın hareketi umumiyesi mide bulandırır⁷⁴⁰.

DANDİNİ-Gendileri şu sırada mercimeği fırına vermekle meşgul durumdadalar⁷⁴¹.

Ahmet Vefik Paşa'nın o dönemde seyircinin tiyatro kültürünü edinmeleri ve şimdiye kadar açık alanlarda oynanan oyunları izleyen seyircinin alışkanlıklarını kapalı tiyatro salonlarında sürdürmelerini engellemek için adabı maşeret kuralları belirlemiştir ki, oyunda bu olaya da doğrudan yer verilmiştir.

Bir oyun metninde diyalog tarihsel döneme ait gerçeklikleri yansıtabilir. Bir yazar bir oyunu kaleme alırken o toplumun değerlerini göz önünde bulundurmak ve kabul görmesini sağlamak için bazı düzenlemeler yoluna gidebilir. Bu oyunda da Ahmet Vefik, izledeki olayların Türk toplumunun değerlerine ters düşeceğini düşünerek, toplumun rum kesimi üzerinden hikayesini anlatmıştır. Adaptasyonu yapılmış oyun ile ilgili gelişen diyaloglar arasında toplumsal değerlerin oyuna ve dolayısıyla konuşma örgüsüne direk etki etmesi, özelliği ikinci perdede şu diyalogla dikkatimizi çekmektedir.

A.FEHİM- Paşam sizin çoğu adaptasyonlarınız hep Türkler arasında geçer. Neden bu sefer vakayı Fenerde'ki Rumlar arasında geçirdiniz?

AHMET VEFİK PAŞA- Evladım, bu oyunun baş aksiyonu nedir? Zina. İslam camiası içinde zina olur mu? Hafazanallah. Adları İslam yapsak, eser inandırıcılık vasfını kaybeder. Onun için vakayı ister istemez ekalliyete aktardık⁷⁴².

⁷⁴⁰ agy., s.39.

⁷⁴¹ agy., s.73.

⁷⁴² agy., s.94.

Yazar Ahmet Vefik Paşa'yı, hem Bursa Valisi, hem de bir tiyatro yazarı ve rejisör kimliği ile oyuna taşımıştır. **Taner** diyaloglarda oyun kişinin bu birbirinden farklı özelliklerini net bir şekilde yansıtan ve bu iki farklı kimliğe uygun tavrı ortaya koyan bir dil kullanmıştır. Oyuncularla konuşurken bir tiyatro insanı ancak emirlerini yerine getirmeyen bir esnafla konuşurken de bir Vali olarak konuşmaktadır. Kişilerin biyolojik sosyolojik özelliklerinin diyaloga yansımalarının gerekliliğini yazar oyununda başarılı bir şekilde kullanmıştır.

*AHMET VEFİK PAŞA- Ağır otur da molla desinler değil mi? Kendi şahsında bir ağırlık yoksa bunu tiyatroya gitmemekle abus bir çehre ile mi yaratacağını sanırsın. Gülmekten korkma Asım Bey. Gülmesini bilmeyen düşünmesini de bilmez. Lamı cimi yok abone olacak, tiyatro seyredecek, Moliere'in senin gibi sahte ciddilerle nasıl zevklendiğini öğrenip hizaya geleceksin. Bu herkesten çok sana lazım.*⁷⁴³

*AHMET VEFİK PAŞA- Gelelim şimdi Samurkaş'a Nasıl bir tip bu Samurkaş? Bir kere adı üstünde Beyzade işte. Beyzade Samurkaş. Başka Hussusiyeti nedir?*⁷⁴⁴

Üçüncü perde, Fasulyeciyan, Ahmet Vefik Paşa, Vizental ve Şebrek arasında geçen diyaloglarla başlar. Aralarında geçen diyaloglar ikinci perde ile üçüncü perde arasında geçen zamanın ve yaşanan değişikliklerin anlatımına hizmet eder niteliktedir. A.Vefik Paşa'nın Bursa Valiliğinden alınması onun tiyatroya yaptığı hizmetlerden dolayıdır. Tüm bu hizmetler onun suç hanesine yazılmış ve görevinden olmuştur. Fasulyeciyan'ın üçüncü perdedeki diyaloglarına bakıldığında söyleyiş biçimindeki farklılık hemen dikkati çeker. Fasulyeciyan'ın konuşmasındaki dikkat çekici değişiklik de Ahmet Vefik Paşa'nın tiyatroculara yaptığı hizmetlerden birinin olumlu etkisidir.

VİZENTAL- (okur) Kız mektebi edebiyat mualimi İbrahim Efendiş aktör ve aktrisler hoca tayin ederek...

*FASULYECİYAN-Bütün güzel Türkçemi o rahmetliye borçluyum*⁷⁴⁵.

⁷⁴³ agy., s.83.

⁷⁴⁴ agy., s.74.

İlk perdedeki oynandığı topluma bir şey söyleyemeyen, oyuncuların dahi anlayamadıkları için aralarında üslup farklılıkları ile bir bütünlük içinde sergilenemeyen **Moliere**'in Dandini oyunu, ikinci perdede toplumdan da kabul göreceği biçimiyle adaptasyona uğramış, böylece artık oyuncuların oyuna dair daha sağlıklı fikir yürütebildikleri, dillerinin döndüğü anlaşılır bir metin hali ile Yorgaki Dandini adını almıştır. İlk iki perde de oyunların provalarını görürüz. Üçüncü perdede ise oyun artık seyirci karşısında oynanan bir oyundur ve metin Sersem Kocanın Kurnaz Karısı adını almıştır. Küçük İsmail'in tuluata taşıdığı oyunun hikayesi, yine aynı kalmış ancak oyun kişilerinin isimleri tamamen Türkçeleştirilmiş, uşak rolünde İbiş yerini almıştır.

Tuluat tiyatrosunun tiplerdeki dil ve deyiş farklılıkları, yine gelenekselin temel yapısını oluşturan söz oyunlarına dayalı dil, güldürüyü doğurmaktadır. Sersem Kocanın Kurnaz Karısı'nda da güldürü tuluatın bu özelliğinden yola çıkılarak diyaloga yansıtılır.

Sersem Kocanın Kurnaz Karısı'nda tip boyutundaki kişileştirme, oyun kişilerinin dil-deyiş-tavır farklılıklarını yansıtmakta ve onların sosyal, kültürel, sınıfsal renklerini de ortaya koymaktadır. Oyun kişileri arasındaki ilişkileri net olarak birbirinden ayıran tip boyutundaki kişileştirme, aynı zamanda tek bir hikaye etrafında olayların dönmesini sağlayıcı, bu yönüyle de seyirci açısından olayı daha kolay takip edilir kılmaktadır. Geleneksel tiyatrodaki komiğin ortaya çıkmasında etkili kullanımlardan biri yanlış anlamalardır. Bu kullanımda söz komiği ile hareket komiği yan yanadır. Dolayısıyla diyalog ve parantez içi açıklamanın kullanımı etkilidir. Yazar tuluattan bir örnekte bunu iyi bir şekilde metne taşımıştır.

İBİŞ- Hıyar, patlıcan (Himmet'e sarılır) İşvebazım sen misin?

HİMMET- (Sesini inceltip) Benim.

İBİŞ- Ah canım İşvebazım

HİMMET- Gıdıklama Fena olurum.

İBİŞ- Kız dur da seveyim biraz seni (göğüs yoklaması yapar

Himmet kaçar) Kız ne Kaçıyorsun benden Aaa şeylerin ne oldu?

HİMMET- Aşağı gaydi biraz.

⁷⁴⁵ agy., s.100

İBİŞ- (Aşağısını yoklar) Aaa karnı da şişmiş
HİMMET- Tabi beni hamile bıraktın haylaz.
İBİŞ- Yahu daha ilk buluşmamız⁷⁴⁶.

Yazar tuluat tiyatrosunun en sık kullandığı eş anlamlı sözcüklerin kullanılmasından yola çıkarak yaratılan söz komiğini, üçüncü perdedeki şu örgüyle yansıtmıştır.

İŞVEBAZ- Sen hiç hayatında kalem Oynattın mı?
İBİŞ- Oynatmaz olur muyum? Hokkaya göbek bile atturdım.
İŞVEBAZ- Yani Mürekkep yaladın mı?
İBİŞ- Mürekkep yaladım ishal oldum.
İŞVEBAZ- Yok canım o değil yazman var mı?
İBİŞ- Yazmam da var mendilim de var.
İŞVEBAZ- Hay Allah o da değil yahu, okur musun?
İBİŞ-Okurum
İŞVEBAZ- Nasıl okursun
İBİŞ-Silsilesinden sülalesinden okurum⁷⁴⁷.

Geleneksel Türk Tiyatrosunda oyuncu sahne üzerinde o sahnenin gerektirdiği her şeyi kendi imkanları ile çözüme yoluna gider. Gelişmiş bir dekor anlayışının olmadığı açık biçimde, oyuncu bir dekor ya da aksesuar kullanımına dayalı bir oyunculuk sergileyecekse genelde onu -miş gibi- oynayarak çözümlene yoluna gider. Burada sadece eylemsel olarak bunu yapmaz, yaptığı eylemden ortaya çıkabilecek yanılsama seslerini de kendisi çıkarır. Bu, özenli bir diyalog yazımını gerektirmektedir. Buna çok yalın bir örnek:

MAHPEYKER- (Emreder) İndir.
İBİŞ- (Kemerini sımsıkı sararak tutarak) İndiremem utanırım.
MAHPEYKER-Astorları diyorum indir.
İBİŞ- (Gider muhayyel bir astoru indirir.) Frişt Frişt frişt⁷⁴⁸.

⁷⁴⁶ agy., s.117.

⁷⁴⁷ agy., s.110.

⁷⁴⁸ agy., s.107.

Geleneksel Türk Tiyatrosunda oyuncunun sahne üzerindeki değişimi anlatıya ve harekete bağlı olarak verilmekte, yine -miş gibi- tekniği ile seyirciye gidilmiş gibi yapılan yer diyalog aracılığı ile aktarılmaktadır. Ki oyundaki Sersem Kocanın Kurnaz Karısı bölümünde de İbiş bu şekilde mekansal değişikliği verir.

İBİŞ- Peki hemen şimdi gidiyorum. (Palangayı dönmeye başlar. Sonra durur.) Burası Langa, bu da Langa'da sokak. Bu da sokakta kapı, kapıda var bir halka, tamam. Tut halkayı çalka. Çalkaladık çıkacak bir adam.(sağır çıkar) Çıktı. Sakalı var kaba (Sakalını tutar) O kadar da kaba değil yumuşacıkmiş. Arkasında aba. Odur evde kahya. Ver mektubu ona. Al mektubu baba. (sağır mektubu ters tutar) Sahi senin de okuman yazman yok galiba⁷⁴⁹.

Haldun Taner, Sersem Kocanın Kurnaz Karısı adlı oyununda Türk Tiyatrosunun kendine özgü konu ve biçimlerde ilerlemesinin önünde gördüğü engelleri anlatma yoluna gitmiş ve Geleneksel Türk Tiyatrosunun sunduğu zengin anlatım olanaklarını göstermeci bir biçimde ele almıştır. **Taner** değişime karşı olmaksızın, Tanzimat dönemi ile başlayan batılılaşma hareketinin toplumda yansıyan yüzünün dışında, kendi toplumun derdinden uzak bir tiyatro anlayışının yerleşmesine karşı durmaya çalışmıştır. Türkçe konuşmayı beceremeyen Ermeni asıllı oyuncuların tekelinde, toplumsal değerlerin uzağında bir tiyatro anlayışının yerine, geleneksel değerlerden koparılmadan ve toplumsal değerleri barındıran oyunların Türk tiyatrosuna kazandırılmasına çalışmıştır. **Haldun Taner**'in **Sersem Kocanın Kurnaz Karısı** adlı oyunu, bu eleştiriyi en etkili biçimde yapmış seyircisini olduğu kadar tiyatro sanatını icra eden insanları da bu konuda düşündürme yoluna gitmiştir.

⁷⁴⁹ agy., s.111.

3.6. Tarihsel oyun:

HÜRREM SULTAN – Orhan ASENA

Orhan Asena'nın 1959 yılında yazdığı, aynı yıl Devlet Tiyatrosu'nda sahnelenen ve tarihi konulu oyunlarının ilki olan *Hürrem Sultan* adlı oyun, aynı zamanda yazarın daha sonradan kaleme alacağı dörtlemenin de ilkidir. Diğer oyunlar, *Ya Devlet Başa Ya Kuzgun Leşe*, *Sığıntı* ve *Roksalan*'dır. Yazar bu oyunlar ve sahnelenişlerine ilişkin şu açıklamada bulunmaktadır:

“Hürrem Sultan'ı daha trajik bir ikinci oyunun izleyeceğini seziyordum. Çıkış noktamı da saptamıştım. Bu noktada Şehzade Mustafa'nın öldürülmesinden sonra Şehzade Beyazıt'ın, annesi Hürrem Sultan'a 'Şimdi ne olacak bilir misin Valide? Ya Selim beni gırtlaklayacak bir gün ya da ben onu.' diye haykırdığı yerd. Ama ben bu oyunu ancak yirmi dört yıl sonra yazabildim. Tarih orada duruyordu, kişiler orada duruyordu ve ben aşağı yukarı kurgumu kurmuştum, ama yazamıyordum... Ta ki 1982'lere gelinceye dek. Ancak o zaman birden tüm trajijiyle yakaladım konumu”⁷⁵⁰.

Hürrem Sultan'da, Şehzade Mustafa'nın trajedisi yansıtılırken *Ya Devlet Başa Ya Kuzgun Leşe* oyununda Şehzade Beyazıt'ın trajedisi aktarılmaktadır. Beyazıt, Kanuni'nin Selim'e verdiği haklara karşı çıkar ve babasını öfkelenendirir. Kanuni, iki kardeş arasındaki paylaşamazlığa anlam veremez ve böyle bir durumun ortaya çıkmasında Beyazıt'ı suçlu bulur. Kendi topraklarında kendi parasıyla kendisine düşman bir ordu besleyen hırçın oğlu Beyazıt'ı öldürtmek istese de bunu yapamaz. Çünkü büyük oğlu Şehzade Mustafa'nın öldürülmesine izin vermiş olmak halen daha kapanmayan bir yaradır. Ayrıca Hürrem Sultan son nefesini vermeden önce Beyazıt'ın yaptığı davranışlara karşılık öldürülmemesi için Kanuni'den söz

⁷⁵⁰ Orhan Asena, “Ya Devlet Başa Ya Kuzgun Leşe Üstüne Birkaç Söz”, **Devlet Tiyatrosu Dergisi**, 1982/3, Sayı:6, 1982, s.31.

almıştır. Fakat oyunun sonunda Hürrem'e verdiği söz ve görevlerinin verdiği sorumluluk çelişkisini yaşarken şöyle der:

KANUNİ–Benim sana verdiğim bir baba sözüydü kadın! Bir yüreği yufka insan sözü. Şimdi bir çiğnenen devlet var bir devleti çiğnenen hükümdar bir de o devleti çiğneyen asi.

Kanuni'yi iç çelişkisiyle bırakan oyunun sonu aslında dörtlemenin üçüncü sırasında yer alacak **Sığıntı** adlı oyunun başlangıcıdır. Yazar bu konuda şunları demektedir:

“Ya Devlet Başa Ya Kuzgun Leşe oyununu Hürrem Sultan'ı yazarken kurmuştum. Yazarken Sığıntı kapsamı içerisine giren Beyazıt'ın Tahmasp'ın yanına sığınmasını da ele alacaktım. Ama baktım ki bir oyunun sınırlarını aşacaktı. Bu nedenle tıkanınca bıraktım. Sığıntı ayrı bir oyun oldu”⁷⁵¹.

Sığıntı'da Amasya sancak beyiyken buradan ayrılan ve yedi bin kişilik ordusuyla İran'a Şah Tahmasp'a sığınan Beyazıt'ı görürüz. Şah Tahmasp onu iyi karşılamıştır. Fakat Osmanlı-İran Devletleri arasında yapılan diplomatik ilişkiler sonucunda para ve çıkar karşılığında Şehzade Beyazıt oğullarıyla beraber Osmanlı yetkililerine geri verilir. Yetkililer de Kanuni'nin emri gereğince Beyazıt'ı ve oğullarını öldürtürler.

Dörtlemenin en son zincirinde **Roksalan**'ı (ilk yıllar) yazan **Asena** Hürrem'in saraya cariyeye Roksalan olarak geldiği dönemi açıklar. Oyunda Roksalan'ın Hürrem oluşu ve Kanuni'nin Baş Kadınefendisi olan Gülbahar Sultan'la olan çekişmesi ve onu padişahın gözünden düşürmesi anlatılır. Aynı zamanda bu oyun Hürrem'in Kanuni'nin gözünde tek kadın oluşuyla beraber eline geçen fırsatları tutkularıyla nasıl bir araya getirdiği de yansıtır.

Yazarın **Tohum ve Toprak** oyununda da konu tarihten alınmıştır. Alemdar Mustafa Paşa'nın saraya bir kurtarıcı olarak güçlü konumda gelişi ve hanedanın kokuşmuş entrikaları içinde gücü yitirişi ve öldürülüşü anlatılır. Yazar

⁷⁵¹ Hülya Nutku, **O.Asena'nın Oyun Yazarlığının Gelişimi ve Oyunları**, Boyut Yayınevi, İstanbul, 1992, s.27.

1959 yılında ise çağındaki düşüncelerle çatışmaya giren ve öldürülen Şeyh Bedrettin'i ele almıştır. Ayrıca 80'li yıllarda da *Yıldız Yargılaması* ve *Ankara 1920* gibi iki tarihsel oyun daha kaleme almıştır.

Orhan Asena tarihsel oyunlarında öncelikle çağını yansıtabilecek malzemeye sahip olan siyasal, sosyal, etik, felsefi konuları işlemekte ve aynı zamanda da psikolojik yana ağırlık vermektedir. Bunun için işlediği konu içinde yer alan kişilerin psikolojik boyutlarını, insani yanlarını yakalamadıkça konuya girmediğini belirtmektedir. Asena şunları söylemektedir:

“Tarihten yararlanıyorum, amacım çevreye bakarken çevremdeki insanları gözlerken olayları alırken bugünün geçmişteki izdüşümünü de yansıtmak. Yazar günümüz insanını, günümüz sorununu irdelerken, tarihten de mutlaka yararlanmak zorunda. İçinden geçen süreçte, geçmişte tamamlanmış süreçlerden epeyce ders alınması gerektiği kanısındayım”⁷⁵².

Tarihle, tarihsel konulu oyunların aynı kefeye konmayacağını da açıklayan **Asena**, tarih içinde nesnel, oyun için öznel bir yaklaşım gerektiğini, yazarın tarihi konudan yola çıksa bile tarihin belgelerindeki kendi kişilerine ait olan yanları geliştirip kurgulaması gerektiğini dile getirir⁷⁵³.

Tarihsel konulu oyunların özelliklerine ilişkin değerlendirmeleri biraz daha geniş tutmak gerekir. Tarihsel oyun kavramı genel olarak, oyun yazarının, malzeme olarak seçtiği tarihsel bir olayı, bu olayın geçtiği dönemi, sosyal ve siyasal ortamı ve kişileriyle ona tamamen bağlı kalarak veya kendi bakış açısını da katıp, özgürce yorumlayarak vermeye çalıştığı oyun türü biçiminde tanımlayabiliriz⁷⁵⁴. Tarihsel oyunun ölçütleri henüz tam olarak belirlenmemiştir. Tarihsel oyun, belirttiğimiz gibi yazarın tarih üstüne düşüncelerini de dramatikleştirir. Gerek Aristotelesçi dramaturjide, gerekse Aristotelesçi olmayan dramaturjide, temel estetik felsefi sorun, yazarın elinde dönüşüme uğrar. Tarihsel Oyunlar, bireyin gittikçe kendi yarattığı tarihin egemenliği altına girmesinin bir anlatımdır. Bireyin tarihle örtüşme çabasıyla birlikte gelişme göstermiş, özgürlük ve zorunluluk doğrultusunda, bireyin

⁷⁵² Orhan Asena, *Cumhuriyet Gazetesi*, 22 Ağustos 1981, s.6.

⁷⁵³ Bkz., agm., s.6.

⁷⁵⁴ Bkz. Aziz Çalışlar, *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*, Mitos Boyut Yay, İstanbul, 1992, s. 181

tarihsel olarak kavranması ve bireyin kendisini tarihsel trajik çatışmanın merkezine koyarak kanıtlamaya çalışması, tarihsel oyunların tragedya anlayışıyla olduğu kadar, idealist tarih anlayışıyla da bütünleşmesine yol açmıştır.

“Tarihsel oyunda, tarih, tipik, örneksel, değişmez yada mesel olarak alınabilir; geçmiş güncelleştirilebileceği gibi, şimdiki zaman da tarihselleştirilebilir”⁷⁵⁵.

Geçmişten bugüne yazılmış tarihsel oyunların kişileri, bugünün insanlık tarihinin kişilerini oluşturur. Sanatın temelinde taşıdığı büyü, sanatın düşsel yanını vurgulamış, tarihsel özü ise onun gerçeklerden kopmamasını sağlamıştır. Sanatta bireyseli evrensele dönüştürme çabası, insan birliğini yeniden kurmak için amaçlanmaktadır. Tarih, oyun yazarı için bitip tükenmez bir kaynak olmuştur. Malzemenin kullanışı ise yazarın seçimi, olaylara bakışı, biçemi ile ilişkilidir. Malzemenin yanı sıra yazarın yaşadığı dönem, yazarın olaylara yaklaşımı, malzemeyi değerlendirişi kadar, tarihsel dönemlerde tarihsel dramın gelişimini belirler. Kimi kez tarih çarpıcı bir malzeme, kimi kez yaşamış ilginç kişiler, kimi kez bu kişilerin ruhsal çözümlemesi ya da bu kişilerin çağdaş bir bildiri amacıyla işlenişi, kimi zaman da eğitsel bir yaklaşım ya da kuru kuruya bağımlı kalınarak işlenen oyunlar yazarın malzemeyi kullanımına bağlıdır. Dram sanatının da geniş bir atölye olması ve yazara sınırsız olanaklar tanınması onun bu zengin tarihsel malzeme içinde değişik biçimlerde bakma, yorumlama, işleme olanaklarını sağlamaktadır.

Genelde yazarın malzeme olarak tarihten yararlanma konusunda ağırlık kazanan dönemler olduğu gibi tarihe eğilmeye gereksinim duyulmayan dönemler de olmuştur.. Bu, dönemlerin genel koşulları ile yakından ilintilidir. Kimi zaman baskı ve yasaklar tarihsel dramları rafa kaldırmış, kimi zaman tarihsel oyunlarda yerel özellikler kullanılmaya başlanmış, bazen de tarihsel olma kaygısı gütmeyen oyunlarda antropolojik özellikler görebilmek olanaklı hale gelmiştir. Özellikle 18. ve 19. yüzyıl batı tiyatrosunda sözünü ettiğimiz yerel renklerden yararlanma olgusu ağırlık kazanmıştır. Bu da oyunlardaki ciddi tarihsel yaklaşımın, tarihsel rolün ötelenmesine neden olmuştur.

⁷⁵⁵ agy., s.181.

Tarihsel olan bir oyunu anlamak için tarihsel geçmiş bilinci gerektiği gibi, tam tersini de söylemek olasıdır. Tarihin belli dönemlerinde tarihsel bir oluşumun verilmesi ya da benimsetilmesi adına tarihsel oyundan yararlanılmış; devrimler, savaşlar sonrası kazanılan değerlerin kabul ettirilmesi, ulusal birlik ve bütünlük adına yararlanma ve yansıtma yoluna gidilmiştir.

Tarihsel oyuna tarihsel düşünce açısından baktığımızda tarihsel oyunun kendi içinde bir tarihsel süreci taşıdığını, yine tarihin kendi içinde bir hiyerarşik yapısı olduğunu, tarihsel oyunun da bu sürece tam anlamıyla kronolojik olmasa bile sadık kaldığını söyleyebiliriz. Tarihsel bir oyun konusu ve tematik olanı itibariyle seyircisine yurtseverlik duygularını sağlama ya da alevlendirme amacıyla yönelebileceği gibi, bunun tersi olarak yönetici gücü olası tehlikelere karşı uyarabilir veya bir yöneticiye yapılan dalkavukluğu işleyebilir. Daha ciddi bir yaklaşımla seyirciye onun gözü önünde bir yöneticinin veya bir kişinin yıkılışı verilebilir. Ya da tüm bunların dışında *Persler*'de olduğu gibi, istilacıların aşırılıklarını tanımlarken zafer kazananların aynı aşırılığa düşmemeleri konusunda uyarılarda bulunabilir.

Yazarın amacı tarihsel oyunlar yoluyla bugüne göndermede bulunmaktır. Tarihsel deneyimler üzerine temellenmiş, yaşadığımız çağla benzerlikler taşıyan trajik olaylara yaşam verebilecek olan yazardır. Böylece dramın genelleştirilmiş biçimi her iki dönemin nesnel olarak ortak çizgilerini ortaya koyar. Yazarın amacı seyircinin bir karşılaştırmaya gitmesine olanak tanımadır. Bunu en iyi yapan yazar ise **Shakespeare**'dir. Tarihsel dramın ortaya çıkışı yeni toplumun bu geçiş bunalımını yaşamış olmasıdır. Değişen zamanlara göre bu oyunlar farklı anlamlar kazanır. Bu da dönemlerin, bunalımların farklı boyutlar kazanmasıyla ilişkilidir.

18.yüzyılın sonlarına doğru çıkan romantik akımın özünde insan kişiliğini tanrısal gerçek ve insanın doğal özü açısından ele almak yatar. Burada yurt, ulus sevgisi, dinsel inançlar, ayrıca eşitlik, özgürlük, adalet kavramları önem kazanmıştır. Romantik tiyatro umutlu ve ileriye dönük bir düşünce taşır. Bu akımda ulusalcılık önem kazanmış, tarihsel ve dinsel kaynaklarla beslenmiştir tiyatro. Bu nedenle tarihi oyunların en parlak dönemidir bu dönem. Romantiklere göre tiyatro tarih anlayışını uyarmalıdır.

“Romantizmin tarihsellik anlayışı idealist felsefe temelli oluşu nedeniyle günümüz tarihsellik anlayışından farklıdır. İnsan

çeşitliliği ve bütünlüğü içinde ele alınmalı ve tarihteki yerine oturtulmalıdır. Kahraman, özgür istemi ile eyleme girer, başlangıç için bu yeterlidir, sonuç ise zorunluluğun kabulüdür. Kahramanın özgürlüğü ile dış zorunluluk karşıtlanmıştır”⁷⁵⁶.

Türk Tiyatrosu'nun en önemli tarihsel oyun yazarı olan **Asena**'nın **Hürrem Sultan** adlı oyununda, Hürrem, Kanuni'nin nikahlı karısı olarak ve Şehzade Selim, Beyazıt, Cihangir'in kızı Mihrimah'ın annesi olarak ele alınmıştır. Geldiği güçlü nokta içinde olayların, nasıl gelişebileceği hakkında o kadar deneyim kazanmış konumda gösterilir ki, daha ilk repliklerde bu açıkça gözlenmektedir. Oyunun başında Hürrem “*korkuyorum*” diyerek sarayın ve halkın, ne kendisini, ne de şehzadelerini sevmemesinden, Kanuni'den sonra Gülbahar'ın oğlu Şehzade Mustafa'nın başa geçip, oğullarının, hatta kendisinin öldürülmesinden endişelenmektedir. Aslında oyunun gelişimi içinde, **Asena**'nın birçok oyunda olduğu gibi korku ve suç ikilemi karakterlerin psikolojik gelişimleri içinde belirir. Olayların ortaya çıkmasında ve yönlendirilmesinde ön planda vurgulanır.

Kanuni'nin ise yaşlanmaktan ve yalnız kalmaktan duyduğu korku şehzade Mustafa ile olan konuşmasında açıkça belli edilmiştir.

KANUNİ - ...Babam cennet mekan Selim Han kendi babasını tahtından ederken içimde bu kırılışı duydum. O zaman küçükken sen, el kadar bir bebek. Bir gün büyüyeceğini düşündüm, büyüyüp bir erkek olacağını, şimdiki gibi güçlü, kuvvetli bir erkek. Sonra karşıma dikileceğini düşündüm. Gençlik sende, kuvvet sende. Bir çekişte tacımı başımdan çekip alabileceğini düşündüm. Ya...İşte böyle oğlum...⁷⁵⁷

Asena, tarihe mal olabilecek kadar güçlü yanından çok insanca gelişen komplekslerini belirtmek adına Kanuni'yi yaşlanmakta olan ve yalnız kalma korkusunu yaşayan bir insan olarak görmemize şu repliklerle yardım eder:

⁷⁵⁶ Hülya Nutku, **Tarihsel Dram ve Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Tarihsel Dram Modelleri – 2**, Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi, Ankara, 1987, s. 6

⁷⁵⁷ Orhan Asena, **Hürrem Sultan**, MEB. Yayınları, Ankara, 1960, s.23.

*KANUNİ - ...İhtiyarlık ne zaman hissettirir kendini bilir misin?
Bir edilmek korkusuyla beraber geldiği zaman...*⁷⁵⁸

Yazar Kanuni'nin yaşlılık psikolojisiyle oluşan düşüncelerini, kendi babasının yaptıklarını hatırlamayan durumunu belirtirken, Hürrem'in bunu değerlendirebilecek yönünü de ortaya koyar.

*HÜRREM (Birden tesadüfen hatırlayıvermiş gibi sorar)
Şehzademiz Mustafa hakkında pek kıvandırıcı, pek güvendirici
sözler işitiriz hünkarım.(Durur, hünkarın yüzüne tatlı tatlı bir
bakışla bakar)*

KANUNİ (Yüzünde tek çizgi okunmaksızın) Doğrudur.(Okşar)

*HÜRREM – Söylendiğine göre cennet mekan Selim Han güya
mezardan çıkmış da, yeniden kılıç kuşanmış.*

KANUNİ (Aynı durgun tavırla) Doğrudur. (Okşar)

*HÜRREM (Daha da yaltaklanarak) Derler ki şehzadenin siması
onun simasına o kadar benzer, cesareti onun cesaretine o kadar
benzer, kuvveti onun kuvvetine o kadar benzer.*

*KANUNİ (Yüzündeki sert çizgiler ilk defa yumuşar. İlk defa
tebessüme benzer bir ifade belirir yüzünde.) Doğrudur. (Okşar)*

*HÜRREM (Gayet masum bir şey söylüyormuş gibi.) Allah
esirgeye hünkarım. Allah esirgeye de benzeyiş burada bu kadarla
kala*⁷⁵⁹.

Asena kurduğu karşıtlıklar ile oyunu dengelemektedir. Hürrem'in yalnızken kendini güçlü hissetmesi, Kanuni'nin ise yalnızken korku duyması karşıtlıklardan oluşan dengelerden biridir. Her iki karakterde de olumlu ve olumsuz yanlar işlenirken karşıt kişiler olarak ele alınmıştır. Kanuni'nin adaleti, kalabalık içindeki ikiyüzlülüğü, naif davranışları ve kendi taraftarlarıyla çevirdiği entrikalar, yalnızken kendini daha güçlü hissetmesi, iki ayrı karakteri boyutlandırırken ön plana çıkarılmıştır. Oyunda entrikayı kuran karakterler bir iç hesaplaşma yaşarlar.

⁷⁵⁸ agy., s.44.

⁷⁵⁹ agy., ss.27-28.

Korkudan dolayı gerçekleştirdikleri eylemlerinde kendilerine haklı sayabilecekleri nedenleri bulurlar. Ve eylemlerini gerçekleştirirler.

Oyunda korku kavramını Hürrem'den de duyarız. Yazar Hürrem Sultan oyun kişisini yansıtırken elbette hem dönem dil kullanımını, hem de üst sınıf dilini başarıyla kullanmış ve dil- eylem ilişkisini, tiyatrallık ve anlatı kavramlarını dramatik üsluba uygun olarak sunmuştur.

Hürrem kendi iç hesaplaşmasını şu şekilde yaşar.

HÜRREM (Yalnız kalmıştır.) – Tanrım ben neredeyim? Biz neredeyiz? Niçin buradayız? Bu kanlı hadisenin ortasında ve başında. Niçin ya ölmek ya da öldürmek mecburiyetinde kalıyoruz? Bu kimin yanlış hesabı? Kimin suçu? Tanrım, bir dişi hayvan dahi yavruları için saldırmaz da ne yapar? Mustafa değerlidir bilirim. Mustafa hiç değilse şimdilik masumdur, bilirim ama bu kanlı çark içinde ya onun başı, ya bizim...⁷⁶⁰

Yazar, Hürrem'in bu repliğinde iç hesaplaşma, korku, entrika duygusunu dışa vurduğu gibi anlatıya da yer vermiş ve bir bakıma karşımıza çıkacak eylemi özetlemiştir. Ancak bu anlatı durumu tiyatrallığı yaralamamış aksine güçlendirmiştir.

Korku kavramını başka bir oyun kişisinin konuşmasında da görmekteyiz. Bu kişi hastalıklı, kamburlu, duygusal buhranlar içine gömülmüş ve herkes tarafından acınılan ancak tehlike olarak görünmeyen Cihangir'dir. Fiziksel kusurları ve sağlık sorunlarının da büyük etkisiyle duygusal bağlamda gelişmiş ve bu anlamda hisleriyle oyuna ve oyun kişilerine zaman zaman katkıda bulunan Cihangir, yazar tarafından bir kahin gibi çizilmiş ve atmosfere olumlu katkılarda bulunmuştur. Yazar Cihangir'in diyaloglarında onun ruh haline uygun kırık, parçalı bir dil kullanmıştır.

CİHANGİR-(Bir anlatma güçlüğü içindedir) Garip bir şey baba, adeta uyur uyanık yaşıyorum. Bir takım hayaller...hayaller ...hayallerama gerçek hayal sde değil bunlar, kendi kuruntularım...Her köşe başında bir tane,, her sütunun ardında...(Hummalı) Zihnim bircehhennem çarkı gibi

⁷⁶⁰ agy., s.26.

çalıyor...Hayaletler...Hayaletler... Vehimler... Vehimler imal ediyor. (Babasına sokulur) korkuyorum baba, korkuyorum...⁷⁶¹

Entrikanın başka bir temsilcisi de Rüstem Paşa'dır. Rüstem Paşa da kendi çıkarlarına ters düşecek ortamın ortaya çıkmaması, yerini sağlamlaştırmak için ve haksızlıklar yüzünden Şehzade Mustafa ile beraber olduğu süre içinde durmadan onu kışkırtarak öldürülmesi için ortam hazırladığını Hürrem Sultanla yaptığı konuşma sırasında itiraf eder.

RÜSTEM- O her zaman kuvvetliydi, (O kâbus içinde yaşıyor gibi) onu kışkırtıyordum, niçin bilmem, mütemadiyen kışkırtıyordum. Elindeydim, beni öldürebilirdi. Galiba beni öldürmesini istiyordum. Bunu sonralar çok düşündüm, gerçekten ölmek mi istiyordum? Niçin?

HÜRREM- (Bir aksi seda gibi) Niçin?

RÜSTEM- Bilmem... Bilseydim, daha başka türlü mü yapardım? Size ve kendime ihanet mi ederdim Allah bilir⁷⁶².

Hürrem oyunda her şeyden önce bir anadır. Kendi hayatı ve çocuklarının hayatı için endişe duymaktadır. Ayrıca entrikalarının çıkış noktasında biraz da Kanuni'nin ilk kadın efendisi olan Gülbahar Sultan'la bitmemiş hesabını onun oğlu şehzade Mustafa ile bitirmek ister gibidir:

MİHRİMAH - (Düşünceli) Gülbahar'a hıncınız hala sürüyor sanırım sultanım?

HÜRREM- Onun ölümüne dek yenişemedik kızım. Ben padişahımız efendimizin gözdesiydim, o sarayın. Padişahımız efendimizin iltifatlarını ben daha fazla elde ederdim, ama herkes onu birinci kadın tanırdı. Ta ölünceye kadar.

MİHRİMAH - (Düşünceli) Ve şimdi şehzade Mustafa ile sürüp gidiyor kavganız?

HÜRREM - (İrkilir) Hayır. Kavgamız kızım, kavgamız⁷⁶³.

⁷⁶¹ agy. ss,49-50

⁷⁶² agy., s.66.

Hürrem'in Gülbahar'a olan hıncı oyun boyunca yinelenir.

*HÜRREM - (Parlayarak) Hıh...Taht...Tahtı düşünen kim? Taht umurumda mı benim oğlum? Ben tahtı değil, sizi, sizin başlarınızı düşünürüm. Onun tahtının bedeli niçin siz olasınız? Niçin benim oğullarım olsun? Bana ne Gülbahar'ın oğlundan?*⁷⁶⁴

Hürrem'in her fırsatta yenilediği bu amansız kin artık Şehzade Mustafa'ya yönelmiştir. Aslında bunu bilinçaltı olarak çevresindekilere anlatmaktadır. Böylece çok kurnazca ve zekice çocuklarını ve taraftarlarını etkileyebileceğini de bilmektedir. Oyunun başlarında kızı Mihrimah ve damadı Rüstem Paşa ile yaptığı konuşmada bunu belirtirken de sinirli ve üzgündür.

*HÜRREM - ...Bu halk beni hiçbir zaman sevmeyi, hiçbir zaman sizi benimsemedi. Şimdi neden korkarım anladınız mı?*⁷⁶⁵

Fakat aynı taktikleri aslında Rüstem Paşa'nın daha çok tuttuğu Şehzade Beyazıt'la yaptığı konuşmada başarılı olmamıştır. Çünkü Şehzade Beyazıt, annesinin durmadan Gülbahar'ın oğlu diye bahsettiği Mustafa'ya büyük saygı ve sevgi beslemektedir. Hatta Beyazıt bu konuda şunları söyler:

*BEYAZIT - (İsyanla) Ona Gülbahar'ın oğlu demenize rızamız yoktur valide. O benimle aynı karında yatmamışsa bile, aynı mübarek soydanız*⁷⁶⁶.

Oyun, dramatik dilin dokusuna uygun olarak soylu, derinlikli ve üst sınıf söylem ile içinde bir ritim barındıran bir dil anlayışı ile çevrelenmiştir. Bu dil yapısını hemen her oyun kişisinde görmekteyiz.

MİHRİMAH- (Şaşırmış, annesine bakar.) Kimden? Niçin? (Perdeleri daha da açar) Bu sesler zaferin müjdecisi sultanım. (Bir top sesi) Bu top sesleri Padişahımız efendimizin dönüşünü

⁷⁶³ agy., s.15.

⁷⁶⁴ agy., s.17.

⁷⁶⁵ agy., s.11.

⁷⁶⁶ agy., s.17.

müjdeliyor. Onun dört düvel üzere kazanmış olduğu büyük gazayı kutluyor.”⁷⁶⁷

*BEYAZIT- (Şevkle gelir) Doğruca şevketlü hünkarımızın yanından geliriz Valide, her sefer dönüşü yaptıkları gibi arzı ubuded için Eyüp Sultan’a inmiş bulunuyorlardı...*⁷⁶⁸

*HÜRREM- (Beyazıt’ı durdurur) Dünya kimseye kalmadı oğul. (Meşum)Bugün ikbali zirvesinde bulunan niceler yarın bakarsın ziruseber olmuş. (Araştırmacı) Ola ki: kaderin hükmü değişe, beklenmedik bir ölüm geleâli Osman’ın bahtı senin ellerinde kala.*⁷⁶⁹

*MUSTAFA- Beli Hünkârım*⁷⁷⁰

Üst dil oyunun tamamına hakim olmuş ve dönem göz önünde bulundurularak, tarihsel oyunlarda gözetilmesi öncelikli olan dönemin konuşma biçimi yansıtılmıştır.

İlk perde I.Tablo, II.Sahne Beyazıt kendi yanına çekemeyişini anlatır. Aslında en baştan beri Selim Hürrem’in yapacaklarına daha uygundur. Fakat Beyazıt’ın sağlam karakteri ve dürüstlüğü Selim’de yoktur. Bunu bilen Hürrem ilk olarak Beyazıt’a açıldıysa da aslında kabul etmeyeceğinin de farkındadır. Ama bir ihtimal de olsa annesinin yanında yer alabilir ümidi ile Hürrem Sultan Beyazıt’ı etkisi altına almayı denemiştir. Beyazıt’ın karşı çıkışı ile seyircideki adalet duygusu dengelenmeye çalışılmıştır. Aynı denge oyunun sonlarına doğru artık kocası tarafından yeterince sevilmeyen ve yaptıklarının sonucunda başına kötü şeylerin geleceğinden korkmaya başlayan Hürrem’le de verilir. Hürrem Sultan devletin saltanat kurallarını çok iyi bilmektedir. Kanuni’den sonra tahttan geçme sırası Şehzade Mustafa’nındır. Şehzade Mustafa her ne kadar adaletli olsa da Fatih’in koyduğu yasalara göre kardeşlerini öldürtme hakkını da her zaman elinde tutacaktır. Yani Şehzade Mustafa, Hürrem’in oğulları için her an bir tehdit durumundadır. Ayrıca halk Şehzade Mustafa’yı Kanuni’nin babası Selim Han’a benzetmekte, onun

⁷⁶⁷ agy. s,10

⁷⁶⁸ agy. s,17

⁷⁶⁹ agy, s 20

⁷⁷⁰ agy, s 24

gibi güçlü bir padişah olacağını ümit etmektedir. Oysa Selim Han kendi babasından padişahlığı zorla almış bir hükümdardır. Elindeki tüm verileri toplayan Hürrem Sultan kendi oğullarının hayatta kalabilmeleri için entrikalarını Rüstem Paşa ile işbirliği yaparak başlatmıştır. Hürrem kullanacağı insanları çok iyi tanınmasını gözlemci yanı sayesinde başarmıştır. Entrikalarını içten kendisi ve kızıyla Kanuni'ye verdikleri fikirler sayesinde, dışarıdan da Rüstem Paşa sayesinde yürütmektedir.

Hürrem'in kızı Mihrimah da tıpkı kocası gibi zayıf karakterli bir insandır. Tek yaptığı annesini taklit etmektir. Rüstem Paşa da çıkarıcı, kurnaz ve zayıf karakterli biridir. Hürrem'in gelecekte padişah yapmak istediği Selim de annesinin kuklası durumundadır. Böylece Hürrem olayları planlar ve uygulama kısımlarını kullandığı taraftarlarına bırakır. Hürrem, Şehzade Mustafa'nın ölümüne sebep olacak tek şeyin Kanuni'nin devlete olan sorumluluk ve adalet duygusundan kaynaklanacağını bilmektedir. Fakat Kanuni'nin kendi oğluna hemen kıymayacağı da kesindir. Ancak devlete ihanet olduğu zaman oğlunu gözden çıkaracaktır. Bu işi de Rüstem Paşa ve adamları halledecektir. Öyle ki tüm bu karışıklık içinde ne halk ne de Sultan Süleyman Hürrem ve taraftarlarından şüphelenmemelidir. Kocasını da tıpkı devlet içinde işine yarayanları seçerken kullandığı zekâsı ve analizci kafasıyla değerlendiren Hürrem Sultan olacakları en başında çevresindekilere şöyle aktaracaktır.

SELİM - (Hürrem'in sözünü keserek) Pederimizin tabiatını bilmez gibi konuşursunuz valide, sevgili şehzadesinin aleyhine tek kelime dinlemek ister mi sanırsınız?

HÜRREM - Hayır, dinlemeyecektir. Hatta söyleyenleri cezalandıracaktır. Bize gelince, biz bu esnada kenarda duracağız ta ki, o bir defa dinlemeye başlasın. İşte münasip vakit o vakittir. (Ortaya) Haydi artık gidin. Böylece bir arada görünmemeye dikkat edelim⁷⁷¹.

Hürrem'in planları Rüstem Paşa'nın çabaları sonucunda şehzade Mustafa'nın babasının tahtına göz dikmiş, halkı, devlete karşı kışkırtan ikiyüzlü bir hain durumuna getirilmiştir. Bu ortamda Hürrem'in ortaya çıkma zamanı gelmiştir.

⁷⁷¹ agy., s.26.

Aradan geçen on yıl boyunca gelişen olaylarda sabırla, dikkatle, yavaş yavaş hareket eden Hürrem Sultan artık olayları hızlandırmanın da zamanının geldiğini fark etmektedir. Artık olaylar bir sonuca vardırılmalıdır. Aksi halde lehlerine gelişen durum her an aleyhlerine dönebilir diye düşünen Hürrem, Kanuni ile konuşmaya gitmeden önce içinde bulunduğu durumu şöyle dile getirir.

*SARAY OĞLANI - (Mutat merasimden sonra)
Hünkarımız efendimizin sofrasına ben hizmet ederim sultanım. İki gündür ki bir lokma yemez.*

HÜRREM – Peki. (Bir baş işaretiyle hizmetkarı savar.) Bir insan bu kadar kendi içine çekildi mi kendi kendini kahretmeye başladı mı hemen üstüne varmalı. Yoksa o bizim üstümüze varacak demektir. (Ani bir kararla) Ben gidiyorum⁷⁷².

Fakat Kanuni'ye kadınca yaklaştığı tutumu birden ters tepki yaratmıştır. Artık Kanuni karısını itham edebilecek kadar kızgın ve buruktur.

KANUNİ- Az mı merak edersiniz sanki, az mı burnunuzu sokmak isterdiniz bu işlere... Ah, ben sizin o küçük hilelerinizi kaç kere yakalamışım, kaç kere yakalamışım da, yüzüne vurmamışım.

HÜRREM- Hile mi dediniz?

KANUNİ- Neden devlet idare etmek bizim için çekilmez bir yük haline geldiği zaman kadınlar için zevkli bir oyun oluyor? Neden bu hep böyle oluyor neden?⁷⁷³

Hürrem'in yaptıklarının her an ortaya çıkacağı konusundaki yaşadığı korku Şehzade Mustafa'nın öldürülmesinden sonra daha da artmıştır. Özellikle Şehzadenin ölümünden sonra oç almak isteyen halkın korkusu kaplamıştır yüreğini. Halk saray çevresinde toplanmıştır. Gerçekleştirilen cinayetin sorumlusu olan Rüstem Paşa'nın başını isteyen ve olaydan başka her kim sorumluyorsa cezasının verilmesi gerektiğini savunan halka karşı Hürrem Sultan her zamanki gibi ayakta kalabilmek için karar vermek zorunda kalmıştır ve sadrazamlıktan alınan Rüstem

⁷⁷² agy., s.69.

⁷⁷³ agy., s.81.

Paşa yerine geçirilen Ahmet Paşa'nın duruma müdahale etmediği ve Kanuni'nin kendi ruh alemi içinde hiçbir işe karışmadığı için Hürrem, soğukkanlılıkla şöyle karar vermiştir.

HÜRREM - (Dişleri arasından) Madem ki iş bu raddeye geldi, madem ki iş kellelerimizi istemeye kadar vardı, bize de kellelerimizi kurtarmak düşer. (Sadrazam Ahmet Paşa girer)⁷⁷⁴.

Ahmet Paşa sarayın kapısında bekleyen isyan eden halka karşı yapılacak bir saldırının sorumluluğunu padişah emir vermeden kabul etmediği için Hürrem yine entrikalarının başkumandanı sayılacak Rüstem Paşa'yı görevlendirir. Fakat Hürrem hangi şartlar altında bu kararı aldığına dair de Ahmet Paşa'nın şahitliğini isteyerek kendini yine emniyete alır. Bütün bu karışıklıklar içinde çok sevdiği ağabeyini kaybeden hassas Şehzade Cihangir iyice hastalanmıştır. Ortaya çıkan bu hazin durumda Hürrem “İlk defa yaptığımız işin doğruluğundan şüphe ediyorum” der. Ancak sonra birden kendini toplayıp, “Kaderin hükmü bu, şehitsiz zafer kazanılmıyor” diyerek kendi oğlu olan Şehzade Cihangir'in ölümüne doğru giden hastalığa sebep olan olayları hazırladığını kabullenir. Yine Cihangir'in durumu artık Hürrem'i ilgilendirmiyorsa Şehzade Mustafa'nın katledişini duyup da gelen ve annesinden hesap soran Beyazıt'ın karşı çıkışında da Hürrem oğlunun hayatı için duyduğu endişeden kurtulmuştur. Artık Beyazıt'ı da yok saymaktadır.

HÜRREM - (Uzaktan aynı teslimiyetle) – Sizin için korkardım ama, artık korkmuyorum. Kendim için korkardım ama, artık korkmuyorum⁷⁷⁵.

Yazarın psikolojiyi dille yansıtması, dile yaslaması oldukça başarılıdır. Nitekim yukarıda da belirttiğimiz gibi Hürrem'in iktidar tutkusu her repliğinin ardına saklanmış bir canavar gibidir. Her tümce, her sözcük iktidar tutkusu kokmaktadır. Bu bağlamda yazar, hem kadın psikolojisi, hem de kadının iktidar hırsını dil bağlamında çözmüş ve her repliğe oldukça hünerli bir biçimde yerleştirmiştir. Oyunda bulunan örneklerden bazılarını sunalım.

HÜRREM- Böyle bir ayaklanma olmalı. (Onları büyülemek ister gibidir) Hayatım için, şehzadelerimin hayatı için bu ayaklanmayı gerekirse biz hazırlamalıyız....⁷⁷⁶

⁷⁷⁴ agy., s.26.

⁷⁷⁵ agy., s.89.

“HÜRREM- (Demin yırtıcı bir kaplanken şimdi birden bire müşfik bir anne olmuştur. Kızının saçlarını okşar.) Osmanlı kanunu bu kızım, elden ne gelir. Ölmek için öldürmek gerek. Dinleyin.⁷⁷⁷
HÜRREM- (Bir yerine bir bıçak batırılmış gibi)...Kaderin hükmü bu . Şehitsiz zafer kazanılmıyor.⁷⁷⁸

Aslında tüm yaptıkları kendi ve çocuklarının hayatı içindir, fakat Beyazıt, onu takdir etmek şöyle dursun, ileride ne kadar kanlı olaylar geçeceğini haber vermiş ve bunlardan Hürrem’i sorumlu tutmuştur. Artık olanlar olmuştur. Hem Kanuni de Hürrem’e karşı eskisi kadar güvenmemekte, gelişen olaylar üzerine düşünmek, tekrar tekrar düşünmek istemektedir. Belki kendine bir zamanlar rakip olan Gülbahar’ın oğlu Şehzade Mustafa’yı ortadan kaldırarak, ondan geleceğini düşündüğü tehlike ortadan kalkmıştır. Ama Hürrem’in asıl korkusu bundan sonra başlayacaktır. Çünkü Kanuni’nin düşünmek isteği kendi kendisiyle hesaplaşmasıdır. Bu hesaplaşma içinde küçücük bir şüphe Hürrem’in ve Rüstem Paşa’nın sonu demektir.

Orhan Asena, oyuna *Hürrem Sultan* adını vermesini şöyle açıklar:

“...Kanuni, piyesin tek kahramanı değil, onun karşısında Şehzade Mustafa var. Bu suçsuz, bu mert evlat, babasıyla bir ölüm kavgasına atılmaktansa onun kurbanı olmayı tercih eder. İşte bir trajik kahraman daha Rüstem, Mihrimah, hatta şair Yahya... Ama buna rağmen eserime Hürrem Sultan’ın ismini verdim. Zira ister sahnede görünsün, ister görünmesin. Her sahneyi onun soluğu doldurur...Eseri o çekip çevirir”⁷⁷⁹.

Oyun uzun bir dönem dünya tarihine damgasını vurmuş bir imparatorluğun sarayında geçmekte ve saraydaki olayları anlatmaktadır. Bu bağlamda dil, hem dönem dilini yansıtmakta, hem de günümüzün dil kullanımı

⁷⁷⁶ agy, s,12

⁷⁷⁷ agy. s 13

⁷⁷⁸ agy s, 94

⁷⁷⁹ Orhan Asena, “Hürrem Sultan’ı Sunarken”, **Devlet Tiyatrosu Dergisi**, Ankara, Ocak-Şubat,1959, s.16.

sergilenmektedir. Oyun dönem oyunu olmakla birlikte, sosyal bir sınıfın konu edildiği bir oyundur. Sarayda geçmesi sebebiyle dönemin seçkinler dili ağırlıklıdır.

Oyun korku ve iktidar tutkusu kavramları üzerine kurulmuş ve bu iki kavram Hürrem Sultan eksenli gelişmiştir. Yukarıda değindiğimiz gibi Kanuni de bu bağlamda sınıfsal konumu ile ilgili olarak bu kavramları oyun içinde üzerine bir kostüm gibi giyinmiştir. Ancak korku ve iktidar hırsı kavramları Hürrem Sultan'ın üzerinde kostümden çok içsel bir haldir. Hürrem bu iki kavramla özdeştir.

Hürrem'deki bu iktidar tutkusu oyunun tüm krizlerinin çıkış noktasıdır. Ancak burada şu noktaya da dikkat çekmek gerekir. Kadının iktidar hırsı. Kadında gelişen iktidar tutkusunun kaynaklarını iki açıdan açıklayan görüşler vardır. Bunlar kadının psikolojik yapısıyla gelişen iktidar tutkusu ve toplumsal nedenlere bağlı gelişen iktidar tutkusudur. Ruhbilimciler kadının iktidar tutkusunu onun psikolojik ve cinsel yaşamına bağlarken, tarihsel maddeci görüş kadının iktidar tutkusunu toplumsal nedenlere dayandırır.

Simone de Beauvoire göre ruhbilimin önde gelen ismi **Freud** kadını ve onun iktidar tutkusunu şöyle açıklar: Freud kadının cinselliğinin erkek kadar gelişmiş olduğunu söyler. Ancak yaşam enerjisini (libido) kadında ve erkekte gelişen ayrı bir olay olarak ele almayı, tamamen erkeksi bir özellik olarak açıklar. Böylece kadındaki yaşam enerjisinin ayrı bir biçimde değil, erkeğe bağlı olarak geliştiğini söyler. Buluş çağda erkekteki yaşam enerjisinin peniste toplandığını, böylece erkeğin kendini güçlü hissettiğini açıklamıştır. Aynı dönemde kadın ise penis eksikliğinden dolayı bir takım komplekslerin, buna bağlı olarak da aşağılık duygusunun geliştiğini savunmuştur. **Freud**'a göre bu aşağılık duygusunun sonunda, kadında iktidar tutkusu ya da erkekle toplumsal açıdan aynı konuma ulaşma isteği gelişir.

Günümüzdeki ruhbilimsel açıklamalara göre, **Freud**'un bu savı çürütülmüştür. Örneğin **Adler**, insan yaşamının gelişimini sadece cinsel temeller üstüne oturtmadığı için **Freud**'dan ayrılır. **Adler**, insan yaşamının gelişimini güdüler, amaçlara ulaşma isteği ile açıklamış, insan zekasının önemini yadsınamayacağını vurgulamıştır. Cinselliği ise adeta yardımcı bir öge olarak görmüştür. Kadında penise bağlı gelişen aşağılık duygusunu yadsımaz, ancak bunu

bir çok toplumsal nedenlere dayandırır⁷⁸⁰. **Adler**'e göre, “*Babanın aile içindeki yeri, erkeklerin evrensel üstünlüğü kadındaki iktidar özlemini güçlendirir*” İktidar tutkusuna ulaşmada **Adler**'e göre kadının iki silahı vardır: “*Ya erkekleşmeye çalışır, ya kadınca silahlarla erkeğe savaş açar*”⁷⁸¹. Toplumda erkeklerin egemenliği, kadının iktidar tutkusunu ateşlemiştir. Psikolojik ve biyolojik bir çok rahatsızlıkların etkisi sonucunda da kadın iktidarda olmayı istemiştir. Kadındaki iktidar tutkusu erkekte de olduğu gibi fizyolojik rahatsızlıkların psikolojik etkileri sonucunda gelişir. Ancak toplumsal konumu göz önünde bulundurulduğunda iktidara ulaşma isteğinde, toplumsal nedenlerin etkisi de yadsınamaz. Kadın iktidara ulaşmak için çoğu zaman tek başına hareket etmeyebilir. Bunun için erkeği genelde paravan olarak kullanır. Ancak iktidardaki kadın erkekten çok daha acımasız olabilir. Dişiliğini kullanarak, erkeği kişisel çıkarları doğrultusunda etkisi altına alabilir. Kadının doğurganlığı erkeğe karşı en güçlü silahlarından biridir. Böylece, ana olan kadın, toplumda erkeğe karşı saygın bir yerdedir. Hürrem de bu analık durumunu yaşamış, yaptığı eylemlerde bunun arkasına sığınarak vicdanen kendisini rahatlatmıştır. Oyun saray ihtişamına uygun olarak kalabalık bir oyun kişisi kadrosuyla yazılmıştır. Oyuncu sayısı 19 kişi olarak verilmiş, bunun yanında Kapı Kethudaları, Meşaleciler, Şamdancılar, Asiler olarak adlandırılan kişilerin sayısı belirtilmemiştir. Bunlarla birlikte oyun kişilerinin ortalama sayısı 40 kişi olmaktadır. Tüm oyun kişilerinin kullandıkları dili incelediğimizde tutarlı, dengeli, değişkenlik göstermeyen ve rahatsız etmeyen aksine tarih ve üst sınıf koktuğu için çekici gelen bir dil kullanıldığı gözlemlenmektedir⁷⁸². **Hürrem Sultan** adlı oyun, seçkin, keskin ancak rahat ve kulak tırmalamayan, dramatik dilin tüm olumlu yanlarını içinde barındıran, tarihsel oyun dilinin çok iyi kullanıldığı, oyun kişilerinin sınıflarına göre dil yönelişlerinin olduğu bir biçimle yazılmıştır. Tarihi konulu oyun örneklerinin en önemlilerinden olan oyun, sahnelenme ilkesine uygun olarak oluşturulmuş, hem drama özelliği, hem de yazınsallığı aynı çatı altına yerleştirmiş güçlü bir tiyatro yapıtı olarak Türk Tiyatrosunun belleğinde yer edinmeye devam edecektir.

⁷⁸⁰ Bkz., Simone de Beauvoir, **Kadın ‘Genç Kızlık Çağı’**, Cilt:1, Çev.: Bertan Onaran, Payel Yayınları, İstanbul, 1993, s.56

⁷⁸¹ agy., s.56

⁷⁸² Bkz., Hülya Nutku, **Cumhuriyet’in 75.Yılında 75 Yılın Tanığı Bir Yazar: Orhan Asena**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1998, ss.41, 49

3.7. Ağız özellikli / yerel oyun:

PEMBE KADIN – Hidayet SAYIN

İkinci Dünya Savaşı sonrasında tarım, ekonominin kalkınmasında önemli bir öge olarak görülmüş, altmışlı yıllara gelinceye değin köy, üretimdeki payı ile toplumda önemli bir yer tutmuştur. Altmışlı yılların sonrasında tüm dünyada ve elbette ülkemizde etkisini gösteren sanayileşme, üretimin biçimini, hızını değişikliğe uğratmış, köylünün üretiminden çok daha ucuz ve hızlı olan fabrika, köy insanı ve yaşamı için bir tehdit unsuru haline gelmiştir. Bunun sonucunda köylüler, iş bulmak için hızla büyüyen kentlere gitmek zorunda kalmıştır. Köyde kalıp yaşamını sürdürmeye çalışan insanlar içinse yaşam koşulları giderek ağırlaşmıştır. Değişen ekonomik düzen içinde gücü elde eden ve elde tutmak için sistemin dayattığı acımasızlıktan geri durmayan ağalar, tüccarlar, kısaca sermaye sahipleri köylünün emeğini sömüren kişiler olarak karşımıza çıkmaktadırlar.

Türk oyun yazarlığında özellikle 1950 ile 1970 yılları arasında köylünün ekonomik ve sosyolojik sorunlarını ele alan oyunlar kaleme alınmıştır. Bu oyunlar, köylünün yaşadığı sıkıntı ve bunalımları, onların yoksulluğunu, cahilliğini ve bütün bunların üzerinden kendine yarar sağlamaya çalışan yeni düzen insanının kişisel çıkarlarını gözler önüne sermekte, biçim ve içerik bakımından benzerlikler göstermektedir. Dönemin politik, ekonomik ve sosyal değişimine paralel olarak köy konulu oyunlarda, ağalık sistemi, hiyerarşik düzen, geleneksel yapı, köy insanının cehaleti ve buna seyirci kalan yönetici kesim eleştirilmekte, sorunlar nedensellikleri ile net olarak ortaya konurken çözüm önerisi ise hemen hemen hiçbir oyunda yer almaktadır. Toplumsal değişimin tiyatroya yansıdığı bu dönemde köy konulu oyunları ile dikkat çeken yazarlardan biri de **Hidayet Sayın**'dır.

Altmışlı yıllarda **Sayın**'ın kaleme aldığı, başarı elde ettiği köy konulu oyunlarla Türk Tiyatrosu tarihi arasında bir bağ kurduğumuzda, o yıllarda birçok yazarın köy yaşamına ve köy insanlarının değişen düzen içinde yaşadığı sorunlara eğilim gösterdiğini görmekteyiz. Ülkenin değişen siyasi ve ekonomik yapısı toplumun her alanında bir değişim yaratmış, bu durum insan ve toplum arasındaki ilişkiyi yakından izleyen tiyatro yazarlarının kalemine yansımıştır. **Hidayet Sayın**

oyun yazarlığının ilk yıllarında köy konulu oyunları ile büyük başarı kazanmış ve özellikle o dönemlerde oldukça dikkat çeken bir yazar olmuştur. **Sayın**'ın oyun yazarlığındaki ilk dört yılda keleme aldığı üç oyunu da (1963 yılında **Topuzlu**, 1965 yılında **Pembe Kadın** 1967 yılında **Köşe Kapmaca**) köy konulu oyunlardır. Onun oyunlarında çatışma geleneklerine bağlı, samimi, sade ve onurlu oyun kişileri ile tüm bunların zıttı özellikler taşıyan oyun kişileri arasında geçmektedir. Oyunlarında köy insanının naif yanlarını yücelten **Sayın**, bir toplumun değerlerini hiçe sayan ve çatışmaya kaynaklık eden bir gurubun, yine o toplumun kendi içinden de çıkabileceğine dikkat çekmiştir⁷⁸³. Bu ana çatışmanın etrafında konuşlandırdığı olay dizisi, yaptığı kişileştirme ve kullandığı konuşma örgüsü, dramatik bir metnin kendi içinde barındırması gereken birçok özelliği içerir. **Sayın**'ın köy konulu oyunlarında özellikle ustalıklı bir yerel ağzın kullanımına da tanık oluruz.

Yazar **Pembe Kadın** oyunu ile köy yaşamının zorluklarını, değişen düzenin köy yaşamı üzerinde yarattığı etkileri kaleme alırken, köy insanını değişen değerlerin kuklası durumunda ya da kaybolmaya yüz tutmuş değerlerin savunucusu durumunda ele alır.

İki perdeden oluşan **Pembe Kadın**, 1960'lı yıllarda Yakalı köyünde geçer. Tüm olaylar Yaka köyü içinde Pembe Kadın'ın evi, köy odası ve su kuyusunun başında geçmektedir. Köy odası ve su kuyusu oyunda köy yaşamının kendi içindeki gerçeğine paralel olarak insanların yan yana geldiği ve Pembe Kadın'ın yaşamını olumsuz anlamda destekleyen olayların geçtiği mekanlardır.

Pembe Kadın yazar tarafından 'yaşlı bir köy kadını' olarak tanıtılmakta, ancak yaşı tam olarak verilmemektedir. Oyun Pembe Kadın ekseninde gelişen olaylarla ilerlemektedir. Onun geçmişte yaşadıklarından edindiği deneyimler, aldığı kararlar, köyde yaşayan diğer insanlardan farklı olan yanları ve gücü elinde bulunduranlara karşı direnç gösteren cesur tavırları, oyundaki çatışmanın ana nedenleridir. Hayatta bir kocası, bir de kızı vardır Pembe Kadın'ın. Kezban, Pembe Kadın'ın kızıdır. Neredeyse evlenme yaşını çoktan geçmiş, köy yaşamının genel geçer kuralları içinde son çıkan fırsatı da değerlendirmese evde kalacak yaştadır. Ama yazar Kezban'ın da yaşını belirtmez oyunda. Kezban babasını çok küçük yaştan beri görmemiştir. Kocasının mutlaka bir gün döneceğini düşünen Pembe Kadın'ın

⁷⁸³ Bkz., Ahu Bezircilioğlu, **Yaşamı ve Oyunlarıyla Hidayet Sayın**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniv.GS.Enstitüsü, İzmir, 2006.

tersine artık Kezban, babasının döneceğinden umudu kesmiştir. Bu durum anne ile kız arasında zaman zaman çatışmalara neden olmakta ancak Kezban annesine çok da fazla direnmemektedir. Oyun kişilerinden Kocabey köyün ağasıdır. Gücü elinde tutan köylünün geçimini sağlamasında etkili kişi odur. Buna bağlı olarak, Yaka köyünde yaşayan insanların çoğu Kocabey'in buyruklarına boyun eğmektedir. Kocabey'in karşısında en güçlü direnişi sergileyen oyun kişisi Pembe Kadın'dır. Bu direnişi aç kalma pahasına da olsa sürdüren Pembe Kadın'ı oyunun sonuna kadar onurlu bir mücadelenin içinde görürüz. Murat, Kocabey'in kahyasıdır ve Kezban'la evlenmek isteği Pembe Kadın'ın onurlu mücadelesinin başlangıç noktasıdır. Pembe Kadın, 'kocasını gelmeden kızını evermek istemez'. Bu aslında şimdiye kadar Kezban'ı isteyenler olmasına rağmen vermemesinin sebebi iken, Murat'ı kesinlikle istememesinin bir başka sebebi de vardır. Pembe Kadın geçmişte kendisine saldıran, tecavüze yeltenen ve onun yalnızlığından istifa eden kişilerden birinin Murat olduğundan neredeyse emindir. Bunu insanlara, hatta Murat'ın yüzüne söylemekten de geri durmaz. Köyün Muhtarı, gücün temsilcisi Kocabey ve değişen değerleri savunmadan yana olan Pembe Kadın arasında orta bir yerde durmaya çalışmaktadır. Muhtar yanında bekçi olarak çalışan Kadir'i, Kocabey'e karşı savunurken, o tarafsız duruşunu da sergilemektedir. Yazar oyunda, Kadir oyun kişisinin başına gelenlerden yola çıkarak işçi ve iş veren ilişkisindeki acımasızlığı ortaya koymaktadır. Kadir çobanlık yaptığı bir gece Kocabey'in köpeğine, sürüye saldıran bir hayvan sanarak ateş eder ve köpeğin ölümüne neden olur. Bu Kocabey için Kadir'i işten atma sebebidir. Kocabey'in bu kararının hemen ardından Kadir'in arkadaşı Memet, Kadir'in işine hemen orada talip olur ve işi alır. Yazar bu olay üzerinden manevi değerlerle maddi değerler arasındaki çatışmayı bir kere daha ortaya koyar. Memet, Kadir'e göre bu işte çok yetersiz ve beceriksizdir. Memet uğradığı haksızlık karşısında Kocabey'e diş biler ve Pembe Kadın'ın Kezban'ı vermek istememesindeki kararlılığını destekler. Bu da iki farklı olayın bir olayda birleşmesine hizmet etmektedir. Pembe Kadın farklı sebeplerden, Kadir farklı sebeplerden Murat ve Kocabey'e düşmanlardır, ancak olay dizisi içinde yazar, Kadir'i Murat'ın aleyhinde davranışın içinde ele almakta, bu da oyundaki çatışmanın ve dolayısıyla Kocabey'in iktidarına bir başka saldırı olarak kendini göstermektedir. Esmâ ve Döndü ise bir köylü kadını olarak tanımlanmaktadır. Döndü de Kocabey'e hizmet etmekte ve

Kezban'ı annesine karşı çıkararak, Murat'a kaçırmaya razı etmeye çalışmaktadır. Oyun da Pembe Kadın, gitgide yalnızlaşarak mücadelesine devam etmektedir. Artık Kezban da annesinin yanında değildir. Özellikle de babasının zengin bir kadınla evlenip başka bir hayat kurduğunu öğrenen Kezban için mahkum olduğu yalnızlık ve sadece beklemekten ibaret bir hayat daha da acı bir hal almıştır. Pembe Kadın içinse tam bir yıkımdır. Mücadeleden vazgeçmeyen Pembe Kadın, şimdi de yılların hesabını sormak için kocasını bulmaya gidecektir. Bu Kezban için hiç de doğru bir karar değildir. Kezban artık Murat ile evlenme fikrine daha yakındır. Pembe Kadın şehre gitmek için sabahın ilk saatlerinde Kezban'ı uyandırır ancak Kezban annesi ile gitmemekte kararlıdır. Tam bu sırada Murat'ın Kezban'ı kaçırmaya gelişi ve Pembe Kadın'ın elindeki tüfeği ateşlemesi oyunun finalini getirir. Tek güvendiği kişi olan Kezban'dan da ihanet gören Pembe Kadın, artık oyunun sonunda bir katil, aldatılmış bir eş ama her şeye rağmen onurlu ve güçlü bir kadındır.

Hidayet Sayın oyunun sonunda erkek egemenliğindeki tüfeği yine o egemen güce karşı direnen Pembe Kadın'a kullandırarak finalde bir başka yorumla daha olanak sağlamıştır. O da erk düzende kadın olarak kendini koruyamayan ve Murat Çavuşun saldırısına uğrayan Pembe Kadın'ın, kızını erkeğin egemenliğindeki tüfeği kullanarak koruyabilmesidir.

Pembe Kadın oyununda daha ilk sahnede, anne ve kız arasında geçen diyaloglar, iki kadının yoksul yaşamlarını ortaya koymakta, bu yoksul yaşam içinde anne ve kız arasındaki görüş farklılıklarını da etkili bir biçimde vermektedir.

KEZBAN- Bu açlığan Gocabey'in sofrasında olmalıydı ki...

PEMBE- O naha gız naf gız?

KEZBAN- Her sofrada bi tatlı mutlak bulunuyomuş. Börek, çörek, ne arasan...

PEMBE- Aç galdın mı heç?

KEZBAN- Galmadım emme...

PEMBE- E? Elin böreğinden, çöreğinden sana ne? Dathısından bize ne? Kendin gazan, kendin yi⁷⁸⁴.

⁷⁸⁴ Hidayet Sayın, **Pembe Kadın**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1998, s.3

Pembe Kadın ve Kezban için en büyük eksiklik evde bir erkeğin uzun yıllardan beri olmamasıdır. Sosyolojik özelliklerin diyaloga yansması, seyircinin oyun ile kurduğu ilişki açısından, oyun kişilerinin eğilimlerindeki nedenselliği sağlamasına yardımcı olur. Yazar daha serim aşamasında bu türden bir bilgilendirmeye gitmiş, köy yaşamına ilişkin ip uçlarını da vererek yapılan işlerde cinsiyetlere göre dağılımının olduğunu göstermiştir.

KEZBAN–Başımızda bi erkek olsaydı, böle gara gara düşünmezdik, un deye, çalı deye, iş deye⁷⁸⁵.

Sayın, oyunlarında, siyasal ve düşünsel değişimlerin köy insanında yarattığı etkilerden çok, köy insanının kendi içine dönük, ilişkilerin bireysel değil de bir kültürün gereksinimi olarak devam ettiği ve etmesi gerekliliğine vurgu yaparak, köy insanını geleneksel yapısı içinde ele almıştır. **Sayın**'ın köy konulu oyunlarında oyun kişileri, saf ama cahil, kurnaz ama akılsız, akıllı ama kaderci, yaşamsal birikimleri fazla ama bilinçsiz, manevi değerleri kutsayan ama savunamayan özellikler göstermekte ve bu özellikler konuşma örgüsü içinde oyun kişinin nasıllığını ortaya koyan bir biçimde diyaloglara yansımaktadır.

ESMA- Bizim gibilerin harcı değil onnarnan zıt gitmek Pembe hala. Gocabeynen baş edemez bizim gibiler⁷⁸⁶.

Köy konulu oyunlarında yazar, diyaloglarında yer verdiği yerel söyleyiş biçimini (ağız, diyalekt) ustalıkla işleyişi ile dikkat çekmektedir. Bu ustalık oyunlarda o yöre insanının doğallığına uygun biçimde yer aldığı gibi, dramatik bir metinde olması gereken o anın yoğunluğuna uygun, ekonomik olma özelliğini de taşımaktadır. Böylesine bir kullanım karakterin içinde bulunduğu duygu durumunu seyirciye anlatmada parantez içinde yer alsın almasın, oyuncunun jest, tavır ve mimikleriyle de birleştirmesine olanak sağlamaktadır.

PEMBE- Paranız da, kendiniz de yerin dibine batsın inşallah!... Allah canınızı alsın ben gibi tek gadının arnına ne düşüyonu, goca donuzlar. Tüh! Utanmazlar. En sizin ne mal olduğunuzu bilmeyen

⁷⁸⁵ agy., s.4

⁷⁸⁶ agy., s.19

*mi galdı bu memlikatta? Kendinizi adam mı sanıyorsunuz kör olasılar*⁷⁸⁷.

Yazar, yerel konuşma biçimini iyi yansıtmısıyla, gerek metin düzeyinde, gerekse sahnede kültürel bir aktarımdır da yapmaktadır. Yıllardır kocasını bekleyen Kezban'ın bu bekleyişi sorguladığı yerde Pembe Kadının verdiği yanıt bu kullanıma iyi bir örnektir.

*PEMBE- Bu kadar yıl sona köye paralı dönmek isteyo da ondan. Düşmanını güldüme istemezdi buban. Alıngandı. Bulutan nem gapar, garıncanın yağını hesapladı*⁷⁸⁸.

Diyalog, gerçekçilik ve inandırıcılık ilkesi gereği konuşma diline dönüşmek üzere yaratılmalı, aynı zamanda oyun kişinin o andaki duygu ve düşüncelerini de yansıtmalıdır. Dolayısıyla yazar, daha yazım aşamasında metnin söyleme eylemine taşındığında nasıl bir biçim alacağını da tasarlamış olmalı ve belli bir matematikle diyalogları yapılandırmalıdır. Bu matematiği belirleyen olaylar dizisi karakterin yönelişi, atmosfer ve oyunun bütünüdür. Oyunun bütünüdür; çünkü seyirci tüm oyuncularla aynı iletişim halindeki tek öznedir ve diyalog, sahneden seyirciye en net aktarılabilir iletişim içerir. Oyunun bütününden kopuk bir diyalog, seyirci için algı bozucudur.

KADİR- Çok şükür Allah beni onarın elinden kurtardı. Hökümet kapısında iş verdi. Çobağınan bekçilik bir mi? Bekçi bu be! Bir namı var herkezin merabası var. Ay başında tıkırt para. Zıt gidemezlerde bennen. İneklerini buzalarını yakarlım deye. Ya muktardan sona ben. Az mı?

MEMET- Ali ey olacağını bilmesey gel demez ya nolusa olsun ben getcem.

*KADİR- işimden memnunum doğrusu. Emin dayı deyo ki, bene garşı gelen, ganuna garşı gelmiş sayılırmış. Valla Deşdiman der geçerler emme Gocabey bilem hôt deyemezmiş bene. Üstümde bu bısat var mıymış, yok muymuş?*⁷⁸⁹

⁷⁸⁷ agy., s.27

⁷⁸⁸ agy., s.5

⁷⁸⁹ agy., s.57

Sadece karşılıklı iletişimi sağlamaya değil, bu duygu ve düşünceler oyuncuya sahneleyeceği rol kişisini çalışma aşamasında, alt metin oluşturmasında da ona hizmet eder.

PEMBE- Biliyom, böyle yapıyom deye, bene gızıyon. Emme gabihet ben de değil. Gabihet o cavır bubanda. Aklına gelimi di bu sütsüzlüğü yapacağı? Gaşı gaşıya gelelim bir hele... bubana yalvaracak değiliz. Onu o kapatmasının önünde yerin dibine geçireceğiz. Evlenmişmiş beni böyle otuz yıl ortada koduktan sonra (Kezbanın uyuduğunu fark eder) Gız Kezban... Yoğsa ben senin yüzünü güldümedim mi yavrım? Şöle, ananın babanın önünde uslu bir oğlana vemek istemedim mi? Emme ters gitti işler buban adam çıkmadı gızım. Benim elimden ne geli gari? Sakın tasalanma Kezbanım! Ben seni o ayıya yedimem. İşte, bi de yemin... şu işi bitirelim, ben senin gine çarene bakcan gızım! Gine güldürcen ben senin yüzünü⁷⁹⁰.

Yazar sözcük seçiminde titiz davranmalı, kişiye uygunluğun yanı sıra söylenecek olanı en iyi iletecek olan sözcüklerle diyalogu inşa etmelidir. Bu ilke yazar tarafından seyircinin de, oyuncunun da dikkate alınmasıyla uygulanır. Hem seyirci ile anlaşılır bir bağ kurulacak, hem de oyuncu için rahat söylenebilir olacak. Sözcüklerin bu önemi, kendisini doğru yerde ve durumda kullanan yazarın hünerinin de bir işaretidir. Şu replikte kullanılan sözcük ve sözdizimi, oldukça yalın, anlaşılır ve söylenişi kolay bir yapı içermektedir:

PEMBE- Daha Napsın? Başka bişe napsın? Hı... Demek benim tek benim peşime düştü ha? Bak şu dürzüye. Benim tek başıma bi gari olduğuma bakıyo da sesim, soluğum çıkmaz sanıyo. Görür O⁷⁹¹.

Dramatik tasarıma uygun olarak metinde bazen oyun kişisinin kendi kendine olan konuşmalarına yer verilir. Bunlar genelde oyun kişisinin kendi içine

⁷⁹⁰ agy., s.72

⁷⁹¹ agy., s.17

döndüğü, duygu ve düşüncülerini dile getirdiği bir söyleyiş biçimidir. Monolog tarzındaki bu dramatik söylem biçimi, bu oyunda da kullanılmaktadır.

PEMBE- E... de bakem tomtom!... benim yalannarım yetti gari. De bakem bu iş nere varacak ben garılığımı yaptım sana. İşte gızını da büyüttüm. Namussınnan bekledim seni. Bekliyom da ehe hani. Cavırın Ali! İnsan böyle kunuduveri mi garısını len? Bu ne halt etmek? Bu nasıl iş böyle? Öldünse öldüm de de bizde bilelim. Yaşıyosan elin mi gırıldı iki kelam yazmıyon. Ben neden şimdi? Ben nesede bu gız nolcek? Gocabey'in kahyası istedi gızını duymuş ol. He he o camız işte. Gaz gibi ne şaşırıyon? Ben benken sen de elin memlikatlarında keyfindeyken, ben bu kızı heç kimseye vermem. Çok çektim senden tom tom çok. Benim ömrümü hep beklemeğnen geçirttin.heç bişe anamadım bu dünyadan. Gızın, aha, sırık gadar oldu, senin yüzünü tanımyo daha, eğer yaşıyosan eğer unuttuysan bizi, keyfindeysen eh ben de biliyom yapcamı gari...sen barmak gadar çocuğunnan, ekinsiz, çıbıksız garını go git. Ondan sona da arama, sorma! Yat gulağının üstüne. Bu mu senin ekeklığın len? Tüh sütü bozuk! Gahbe garılar yapmaz senin yaptığını⁷⁹².

İyi bir tiyatro metni, karşıtlıkların çatışmasını dile getirirken, kişileş arasındaki ilişkilerde, olaylar örgüsünde ve diyalog düzeninde merak ve heyecan uyandır, böylece seyircinin sahne ile bağıntısını güçlendirir. Sahne ile seyirci arasındaki bağın sağlanabilmesi, yukarıda da ifade ettiğimiz söylenebilirliği kolay, bir kerede anlaşılabilir diyalog yapısıyla da olmaktadır. **Pembe Kadın**'da Esmâ Pembe Kadın'ın oyun boyu direndiği, oyunun ana çatışması üzerine konuşurken Pembe Kadın'a karşıdır aslında. Yazar Esmâ cephesinden olanla olması gereken arasındaki farkı şu diyalogla açıkça ortaya koyabilmiştir.

⁷⁹² agy., s.9

*ESMA- Yo! Bu gadar olmaz. Vallaha, köylü bir araya gelmeli. Pembe Hala senin yolun yol değil demeli. Etme dutma gızı sok dünya evine demeli...*⁷⁹³

Sahnedeki dil, metnin bir sonucu, konuşan ile yazanın bir aradalığı ve sahneden seyirciye güçlendirilmiş bir ileti özelliği taşımaktadır. Bu ileti gücünü, kimi zaman oyuncunun konuşma hızı, tartım, tonlama gibi teknik kullanımlarından, kimi zaman da yazarın, oyuncunun söyleyebilirliğine uygun olarak diyalogu ele alışından alır. Bir diyalogun yazımında yazar, bir oyuncuya diyalog uzun olsun ya da olmasın, gerekli tonlamaları, duraklamaları yapmasına olanak sunarak çalışmalı, bir oyuncu da metni sahnede kullanırken metnin içinde yer alan kodlamaları kullanarak etkili bir biçimde sahnede kullanılmalıdır. Dolayısıyla yazar daha metni kaleme alırken, sahneye taşınacağı anı da göz önünde bulundurmalıdır. Oyunda, yazarın bunu dikkate almadığı bir replik düzeneğinden söz edebiliriz.

*KOCABEY- Neden? Bu inat neden? Hayırsız bir kocaya inat, bu gızın başını neden yakıyon? Neyine güveniyon sen bu halinnen ihtiyar bi gadınsın. Yarın şıp deye ölsen... hani Allah gecinden versin emme diyelim ki ölsen... ha? Bu gız kimin kimlerin elinde galacak? Kim sahap çıkacak bu gıza? Zıyan zebil olacak bu gız. Buralarını nedendüşünmüyon Pembe fadın? Han, Senin anan buban nerde? Ya? Her şeyi hesaplamak lazım...*⁷⁹⁴

Bir tiyatro metninde yazar, bir olayı sahne üzerinde seyirciye göstermeden anlatı yolu ile aktarma yoluna gidebilir. Bu anlatının işlevsel olması, oyuna ilişkin bilgilendirme, çözümleme veya hatırlatma gibi özellikler taşımaya, olaylar dizisinin ilerlemesi, karakterlerin yönelişi, yeni bir eylemin gelişmesi, kişilerin değişim-dönüşüm yaşamaları gibi özelliklere hizmet etmesine bağlıdır. Dramatik metnin hakim olduğu, yani oyun kişilerinin konuşma eylemini gerçekleştirdikleri şimdi'nin dili anlatı ile bazen geçmişe, bazen de geleceğe işaret etmektedir. Yazar anlatı dilini, diyalogda kullanırken dramatik dilin kendine özgü ayrıntıları ile diyalogu bezemeli ve anlatı dilinin ağdalı, uzun, ayrıntılı biçiminden

⁷⁹³ agy., s.38

⁷⁹⁴ agy., ss.25-26

arındırarak etkili, azda özü veren, konuşma dilinin doğasına yatkın olarak kaleme almalıdır. **Hidayet Sayın**'ın *Pembe Kadın* oyunundaki bir anlatı örneği dramatik metnin içine iyi yerleştirilmiş, diyalogda işlevsel olarak kullanılmıştır.

*PEMBE- Oydu parmaklarımı gıran. Aç köpek gibi hırlayan, vuran, döven, sürüyen oydu. Hadi, bi daha de kismet deye. Bahane uyduruyormuşsun. annaşıldı senin çilbırını dartmak lazım. Bir bakem şuraya. Ağşam oldu. Sen içerde yatçan. Ben burada bekleycem. Hadi, gir!*⁷⁹⁵

Yazınsal olan bir metnin söyleyiş eylemine dönüştüğü diyalogda, yazım kurallarından çok oyunun atmosferi, olaylar dizisinin bütünlüğü ve oyun kişinin içinde bulunduğu duygu ve düşünceler söyleme biçiminin belirleyicisidir. Dolayısıyla yazılı bir metnin gerektirdiği noktalama işaretlerini kullanan yazar, diyalogun söyleniş biçimini belirleyici duygu düşünce ve bunlara paralel eylemi parantez içi açıklama olarak vermek gereksinimi duyar. Bazen de yazar oyun kişinin içinde bulunduğu duygu, düşünce ya da eylemi parantezde değil konuşma örgüsü içinde verir.

*KOCABEY- Gidelim murat Çavuş! Bizden bu kadar, görşün hanyayı gonyayı. Hadi...*⁷⁹⁶

Oyun metninde yazar önceden belirlediği zaman, mekan ve ayrıntılarıyla tasarladığı oyun kişilerini, bir olay dizisi içinde ele alır. Dramatik tasarımdaki hemen hemen her şey diyaloga etki etmeli ve yazar tüm bu ayrıntıları tasarımın gereksinimlerine uygun ve dengeli bir biçimde kullanma yoluna gitmelidir. Ancak böyle bir tasarımda diyalogun, oyun kişilerine uygun, geçtiği zamandan izler taşıyan, belirlenmiş mekan ile oyun kişileri arasındaki ilişkiyi yansıtan özellikler taşıdığından bahsedilebilir. **Hidayet Sayın**, *Pembe Kadın*'da yer verdiği oyun kişilerinin özelliklerini yaşam gerçeğine en yakın olanla sınırlamış, yarattığı olay dizisi içinde konuşmaları onların bu gerçeğine uygun olarak örmüştür.

Tiyatro metni, diyalogdan eyleme, mekan seçiminden olaylar dizisinin sıralanışa kadar hiçbir rastlantıya yer vermeyen, bu anlamda sağlam bir kurgunun,

⁷⁹⁵ agy., s.44

⁷⁹⁶ agy., s.27

belli bir sürecin sonucudur. **Pembe Kadın** oyununda yazar bu ayrıntıyı göz önünde bulundurmuştur. Dolayısıyla bir sahnede yer alan her oyun kişisi, gerek diyalog direk kendisine söylenmiş, gerekse bu diyalogu karşılayacak en uzak oyun kişisi olsun, yazar tarafından orada olması bilinçli olarak tercih edilmiştir. Oyundaki çoğu diyaloglar sahne üzerindeki oyunculara jest ve mimikleri ile oynama olanağı veren sağlam yapılı diyaloglardır. Tiyatro metninde, o sahnede yer verilen her oyun kişisi, yazarca sahneye bir planın gereğince konuşlandırılmıştır. Dolayısıyla yazar sözsüz oyuna olanak veren sağlam bir diyalogla sahnedeki her oyuncuya her an oynama olanağı verir. **Sayın** sahnede yer alan her oyuncuya hemen hemen eşit ve dengeli bir biçimde diyalog dağılımı sağlamış, yazdığı diyalog düzeni ile de olaylar dizisi ve kişileştirmeyi taşıyan sağlam yapılı bir dramatik dil tasarımı ortaya koymuştur.

3.8. Tek kişilik oyun – Evrensel:

ÇİÇU – Aziz NESİN

1969’da **Aziz Nesin** tarafından yazılan **Çiçu** oyunu ilk kez 1970’te Kent Oyuncuları tarafından sahnelenmiştir. Tek kişilik oyun olan **Çiçu**’da toplumsal bir varlık olarak insanın yalnızlığı ele alınmıştır. **Nesin**, oyununa bağlı şu değerlendirmede bulunmaktadır:

“Kapitalist egemen sınıfın sosyal bir yaşantısı vardır. Bu sınıfa üye olan bir insan o ziyafet bu ziyafet derken hayatını neşeli bir hale getirebilir. Bu tür ilişkiler toplumdaki kopmalarını önler. Tamamen maddi olanaklara bağlı bir şeydir. Bu sınıfa bağlı insanlar imkanların verdikleri olanaklarla daha iyi örgütlenebilirler. Oysa toplumun büyük kesimini içeren emekçi sınıfı ise ; yaşamın güçlükleri karşısında ekmek parası kavgası , işsizlik ya da işsiz kalma korkusu gibi sorunlarla karşı karşıyadır. Ama küçük burjuva sınıfına üye olan bir kişi için örgütlenme diye bir şey söz konusu değildir. Bir insanın örgütsüz yaşaması, kendine olan güveninin gitmesi hatta çağdışı kalması demektir”⁷⁹⁷.

Yazar, **Çiçu**’daki Adam’ın yalnızlığının öncelikle bir toplumsal, özellikle sınıfsal durumdan kaynaklandığına dikkat çekmektedir. **Nesin**’e göre Adam üst sınıflara dahil olsaydı ya da günlük yaşamın tüm zorluklarına karşın alt sınıflardan birinin içinde yer alabilseydi, sınıfının doğası gereği, genel olarak yalnızlık sorunu olmayabilirdi. Ancak ait olduğu sınıf, yani burjuvazinin alt kesimleri kişiyi belli bir örgütsüzlüğe, toplumsal ilişkilerde kopukluğa, dolayısıyla yalnızlığa mahkûm etmektedir. Öyleyse, en azından **Çiçu**’da sözü edilen yalnızlık, sınıfsal bir olgudur. **Sevda Şener**’in oyuna yaklaşımı şöyledir:

“Aziz Nesin Çiçu’da yabancılaştırmanın dramı yanında topluma bağlanmanın gereğini duyuruyor seyircisine. Oyun ötekiler tarafından itildiği için çevresinden kopmak, çiçekleri, hayvanları

⁷⁹⁷ Deniz Sipahi; “Aziz Nesin’in Oyunlarının Dramaturjik Yapı Açısından İncelenmesi”, Yayınlanmamış Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, 1993, s.54.

ve şişme bebeği ile avunmak zorunda kalan mutsuz kişiyi sergiler. O, yalnız odasında yaşantı oyunu oynar. Şişme manken karısını sever, onunla oyalanır. Çevresiyle ilişkiyi yanlış değerlendirdiği, bir kadına bağlanmak olarak aldığı için evliliğinde mutlu olamaz. Bu kez de eski yalnızlığını arar. Sonunda bağlılığın bireysel bir dayanma ihtiyacının ötesinde topluma katılmak, onu paylaşmak olduğunun bilincine varır”⁷⁹⁸.

Şener de Adam’ın yalnızlığının toplumsal boyutuna dikkat çekmekte, bu nedenle Adam’ın evlendiği zaman değil, ancak içinde bulunduğu toplumun öteki üyeleriyle paylaşımcı ilişkiler kurması gerektiğini anladığı zaman yalnızlıktan kurtulabileceğini belirtmektedir.

Hasan Bülent Kahraman ise yazar ve oyunu üzerine, “*Nesin’in dramının belkemiğini, bana kalırsa, daha çok ikilemler ve onların geliştirdikleri çatışmalar oluşturur*”⁷⁹⁹ açıklamasında bulunmaktadır. Gerçi, ikilem çatışmayı, çatışma gerilimi doğurur gibisinden bir mantık kurmak olanaklıdır ve sonuç yine de aynı noktayı imler; ama burada önemli olan çatışmayı yaratan ikilemin niteliğidir. **Nesin’in** oyunlarında bireyler günlük edimi içinde karşılaştığı türden, kendi benliğine yönelik bir çatışma düzleminden kalkamazlar. Bireyler belli çatışmaları yaşarlar ve bu çatışmalar zaten insanın varoluş sorunuyla ilgili temel gerçekliklere yöneliktir. Örneğin yaratma, tüketme, ölüm – kalım, tekillik–çoğulluk gibi. Fakat daha da önemli olanı, oyunlardaki bireyin kendini adeta evrensel ve varoluşsal bir boşluğun ortasında bulması, önüne koyulmuş, kendisinin de bir ölçüde okuyabildiği yazgısını aşma çabası içinde o ikilemi yaşamasıdır. Bir başka deyişle, **Nesin’in** oyunlarında kişiler kendi yalnızlıklarını yaşamazlar; yalnızlığı yaşarlar. Varolan kendilerinden, kendi bireyliklerinden kaynaklanan özgül yalnızlıkları değildir. Önlerine çıkmış, deyim yerindeyse, alınlarına yazılmış yazgılarının uzantısı olan yalnızlıklarıdır. Kişi bunu aşmanın ya da aşamamanın sancısını yaşar.

⁷⁹⁸ Sevda Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan**, Ankara Üniversitesi DTCF Yayınları, Ankara Üniv. Basımevi, Ankara, 1972, s.141.

⁷⁹⁹ Hasan Bülent Kahraman, “Gülmece(deki) dram(daki) gülmece(deki) dram(daki) Gülmece”, **Devlet tiyatrosu Broşürü**, Ankara, 1992, sayı:47 s.5

Çiçu'nun yalnız adamı, kendi üstüne düşeni yapar ve bir yönüyle de yalnızlığı bireysel boyutta da aşar. Onu edimsel olarak ötelemeye çalışsa da yalnızlık yine de vardır ve oradadır⁸⁰⁰.

Hasan Bülent Kahraman, Adam'ın yalnızlığını insanın varoluş sorunsalıyla ilişkilendirmektedir. Buna göre neredeyse yazgısal bir düzleme oturtulan yalnızlığın aşılması belki bireysel olarak olanaklıdır, ancak yalnızlığın tümünden yok edilmesi olanaksızdır. Bu yaklaşım, Adam'ın yalnızlığını öncelikle sınıfsal konumuna bağlayan **Nesin**'in yaklaşımından farklıdır. Başka bir deyişle **Nesin** yalnızlığı tarihsel gerçeklikle ilintili bir olgu olarak ele aldığı söylerken, **Kahraman** oyundaki Adam'ın ve onun yalnızlığının evrensel bir boyutta yansıtıldığını belirtir.

Aziz Nesin Çiçu'yu, soyutlamaya dayalı öteki oyunları gibi, 'ulusal oyun' olarak niteler. **Nesin**'in sözünü ettiği bir takım dışsal yerel öğeler değildir. Bir oyunu ulusal yapan şey, bir varsayım olarak, o oyundan ulusallığı yapan dış öğeler çıkarılması durumunda bile, yine de oyunda kalabilen ulusal özdür. İşte bu değişmeyen ulusallık ögesi, yalnız o ulus insanına özgü davranıştır. Asıl ulusal olan, insanın insana (bireye), insanın topluluğa ve topluma, insanın doğaya, insanın kendine, insanın olay ve olaylara karşı davranışdır. Türk'ü Hintli'den, Amerikalı'yı Rus'tan ayıran işte bu ulusal davranış özelliğidir. Yerellik, bölgesellik, giyim biçimi, kişi ve yer adları, hatta töreler, gelenek ve görenekler bile, ulusallığı sağlayan bütün bu dış öğeler, kısa sürelidir, geçicidir, çabuk değişir, bozular, yok olur. Oysa insan davranışı, ulusallığı belirleyen en kalıcı öğedir. **Nesin** bu konuyla ilgili şu açıklamada bulunur:

“Çiçu ve öbür oyunlarımda yapmak istediğim, değişik durumlarda Türk insanının davranışını ortaya koymaktır. Çiçu'daki adam, yalnızlığı bir Türk olarak davranır. Ama bu yalnızlığın biçimi, bütün Türk insanlarına genellenemez. Çünkü Çiçu'daki adam, bir küçük burjuva aydınının yalnızlığı içindedir. Ama onun yalnızlıktan kurtuluş için bulduğu yol, başka sınıf insanları içinde geçerli bir genel yoldur”⁸⁰¹.

⁸⁰⁰ Bkz., agm., s.5.

⁸⁰¹ Aziz Nesin, “Çiçu'da Çağdaş ve Ulusal Olan Nedir?”, **Devlet Tiyatroları Dergisi**, İstanbul, 1971, sayı:50, s.22.

Nesin'in, hem ele aldığı konu, hem de bu konuyu işleyiş biçimi açısından **Çiçu**, dramatik yazının sayılı tek kişilik oyunları arasında önemli bir yere sahiptir. Oyunu **Sema Göktaş**'ın "Türk Tiyatrosunda Soyutlama Kavramı ve Aziz Nesin'in Soyutlamaya Dayanan Oyunları" başlıklı çalışmasından katkılanarak değerlendirilmeye çalışmakta yarar olacaktır⁸⁰².

Tek kişilik bir oyun olan **Çiçu**, 3 bölümden oluşmuştur. 1.Bölüm bir bütün olarak ele alınmış, 2. ve 3.Bölümler 2'şer tablodan oluşmuştur. Adam'ın dışında öteki oyun elemanlarını hayvanlar, bitkiler, nesnelere ve sesler oluşturur. Bunlar Piki (köpek), Lami (kedi), Yumuş (kuş), Beyti (kaplumbağa ya da kirpi), Dudullar (akvaryumdaki balıklar) adlı hayvanlar; Risami (saksı bitkisi) adındaki bitki; Çiçu (şişirilince kadın vücudu biçimini alan plastik manken), Nirey (müzikli çalarsaat), Cest (biblo), Vavu (bir başka biblo) adındaki nesnelere; Komşu Kadın, Komşu Erkek, Misafir, Telefondaki Kadın, Postacı, Gazeteci, Kadın, Kapıcı adlı oyun kişilerinin sesleri ile Radyo sesi ve Adam'ın mekanik bir şekilde dışlaştırılan kendi sesidir.

Sesler dışında öteki elemanlar yazar tarafından 'oyun kişisi' olarak tanımlanmış ve "tek aktörlü bu oyunda, eşyalar, aksesuar olarak değil, canlı kişiler olarak sahnede değerlendirilecektir. Hayvanlar da oyuncu niteliğini kazanmalıdır"⁸⁰³ açıklaması yapılmıştır.

Oyun, başından sonuna dek aynı dekorda geçer. Bu dekor, "bir apartmanın çatı katı dairesinin aynı zamanda salon ve oda olarak da kullanılan genişçe girişidir"⁸⁰⁴.

Oyunda zaman dramatik eyleme yardımcı bir öğe olarak kullanılmıştır. 1.Bölüm, "fırtınalı bir kış gecesi"⁸⁰⁵nde geçer. 2.Bölüm 1.Tablo, aynı gecenin sabaha yakın zamanını anlatır⁸⁰⁶. Bu tablonun sonunda sabah olur. Bunu izleyen

⁸⁰² Sema Göktaş, "Türk Tiyatrosunda Soyutlama Kavramı ve Aziz Nesin'in Soyutlamaya Dayanan Oyunları", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 1995, ss.118-135.

⁸⁰³ Aziz Nesin, "Çiçu", **Bütün Oyunları 2**, İstanbul, Adam Yayınları, 1982, s.122.

⁸⁰⁴ agy., s.123.

⁸⁰⁵ agy., s.124

⁸⁰⁶ agy., s.146

2.Bölüm 2.Tablonun başında da zaman sabahtır⁸⁰⁷. Böylece **Çiçu**, 1.Bölümün başından 2.Bölüm 2.Tablonun ortalarına dek, kesintisiz bir zaman akışıyla, fırtınalı bir kış gecesini ve bu gecenin sabahını içerir. Bölünmemiş gibi duracak denli iyi yoğunlaştırılmış bir zaman tasarımının içinde, gece boyunca yapayalnız devinen Adam aracılığıyla, oyunun ana teması olan ‘yalnızlık’, adeta elle tutulacak gözle görülecek bir nesnelige ulaştırılmıştır. Yalnızlığın somutlaştırılması konusunda, **Nesin**’in de oyunun başında şöyle bir açıklaması vardır: “*Bu oyunda sembollerle anlatılan yalnızlık kavramı, sahnede elle tutulabilen, gözle görülebilen canlı varlık haline getirilmelidir*”⁸⁰⁸. 2.Bölüm 2.Tablo’nun ortalarında ilk kez zaman bölünür. Bu geçiş karar mayla verilir. Sahne yeniden aydınlandığında Adam’ın söylediklerinden, aradan geçen zaman içerisinde dramatik eylemin sahne dışında ilerlediğini, yani belli bir zamanın geçtiğini anlarız. 3.Bölüm 1.Tablo ise 2.Bölümünden üç yıl sonrasını anlatır. Akşamüzeridir⁸⁰⁹. Bu tablo da yağmurlu bir gecede geçer⁸¹⁰.

Dramatik tasarım, hayvanları, bitkileri ve Çiçu adını verdiği şişme plastik mankeni ile birlikte yaşayan, yalnızlığını Çiçu ile kurduğu bir sevgi oyunu ile unutmaya çalışan Adam’ın öyküsü üzerine kuruludur. Oyunun başında, fırtınalı bir kış gecesi Çiçu’yla dargınlık oyunu oynayan Adam, Çiçu’nun istediği hediye yi alacağına söz vererek oyunu bitirir. Acıkan Piki ve Lami’yi besler. Çiçu’ya sevmeden duramayacağı için onu yarattığını, ondan öncekilerin onu yapayalnız bıraktığını, yıllardır birlikte oldukları gibi bundan sonra da birlikte olacaklarını anlatır ve aldığı kolyeyi takar. Yumuş’u yemler. O sırada duyulan komşu erkekle kadının kavgalarını teyp bandına kaydeder. Kavganın bitmesiyle Adam yeniden yalnızlığına gömülür. Pencereyi örten gazete yırtılır, onarmaya çalışırken karşı evde sevişen bir çifti gözler. Perdenin kapatılması üzerine üzüntüyle kendi ortamına döner. Duduları ve Beti’yi doyurur. Risami’ye su verir. Çiçu’ya ‘bitkiler ve hayvanları kıskanmasının belki anlaşılabilirliğini, ama Cest ve Vavu adındaki bibloları kıskanmasının anlamsız olduğunu’ söyler. Az önce kaydettiği kavgayı yapan erkeğin sesini ve tavrını taklit ederek Çiçu’yla kavga eder. Ardından gönlünü almaya çalışır, güldürmek için ‘gölge oyunu’ oynar. Müzikli saat çalar, yemek

⁸⁰⁷ agy., s.150

⁸⁰⁸ agy., s.122.

⁸⁰⁹ agy., s.160.

⁸¹⁰ agy., s.167.

zamanını bildirir. Adam yemeğe misafir gelmiş gibi, üç kişilik bir sofraya hazırlar. Bu hazırlık sırasında da radyodan işitilen ‘bencillik – dostluk – yalnızlık’ üzerine konuşmaya kulak verir. ‘Misafirli akşam yemeği oyunu’nda Misafir ve Çiçü’nün birbirlerine kur yaptığını ileri sürerek Çiçü’yle kavga eder. Düşsel misafirin gidişinden sonra iyice sarhoş olan Adam, Çiçü’yle evlendiğinde karısının kendisini aldatacağını oynayarak anlatır. Bu sırada telefonla Adam’ı arayan bir kadın, ‘kocasının kendisini çok ihmal ettiğini, eve doğru dürüst gelmediğini ve ona çok kötü davrandığını’ anlatır. Adam, Kadın’a ‘üzüldüğünü, ama onu tanımadığını’ söyleyince, Kadın onu zaten bu yüzden arayıp konuştuğunu belirtir.

2.Bölümde vakit sabaha karşıdır. Adam rüya görmektedir. Rüyasında Çiçü’ya bir striptiz gösterisi yaptırır. Birlikte düşsel seyircileri selamlar. Adam Çiçü’yu yıkanması için banyoya bırakır. Bir süre sonra Çiçü’nun yer değiştiğini fark eder, dehşete kapılır. Çiçü konuşur; Adam’a ‘tıpkı onun istediği gibi bir sevgili olduğunu, isterlerse evlenebileceklerini’ söyler. Büsbütün korkan Adam kaçmak ister, ancak hayatına bile isteye doldurduğu varlıklar ve sesler engel olurlar. Sonra gördüğü rüyadan uykusuna kaçır. Sabah olur. Adam, müzikli saatin sesiyle uyanır. Evdeki varlıklara rüyasını ve yalnızlığın onu neredeyse çıldırtacağını anlatır. Kahvaltısını yaparken ardı ardına, evin her yanından düşsel zil sesleri duyulur. Adam hırsla zili koparır, atar. Gazeteci gazete getirir. Postacı bir kadından mektup getirir. Kadın Adam’a duyduğu hayranlığı ve içinde bulunduğu korkunç yalnızlığı anlatmaktadır. Kapıcı gelir; Adam’ın istediği badanacıyı getirtmiştir. Adam ‘artık badana istemediğini, evden çıkacağını ’ söyler. Kadınla evlenmeye karar vermiştir. Evdeki varlıklara tümünü yeni evine götüreceğini, yalnızca Çiçü’yu çocuklara oyuncak olsun, eğlensinler diye orada bırakacağını anlatır. Bu sırada telefondaki kadın arar. Adam onu tersler, onun dertlerinin kendisini ilgilendirmediğini söyler.

3. Bölümde Adam evlenmiş, aradan üç yıl geçmiştir. İki yaşında bir kızı vardır ve karısı hamiledir. Karısı Adam’ın eski dostlarını yeni yaşamlarında istemediğinden Adam ondan gizli evine uğramakta, evdeki canlıları beslemektedir. Evdekilere, karısıyla aynı çevrelerden geldikleri için çatışmalarının doğal olduğunu, birlikteyken pek konuşmadıklarını, ama mutlu olduğunu söyler. Komşu çiftin kavgaları duyulur. Adam karısıyla düşsel bir hesaplama yaşar; bu hesaplaşma boyuca

ikisi de birbirlerini dinlemeden birbirlerini suçlarlar. Telefondaki Kadın arar. Adam ve Telefondaki Kadın birbirlerini dinlemeden benzer sorunlardan yakınırlar.

Aradan on yıl daha geçer. Yağmurlu bir kış gecesi Adam evini yine ziyaret eder. Karısı onu terk etmiştir. Her taraf toz içindedir. Evdeki tüm canlılar ölmüştür. Adam Çiçu'dan özür diler, gönlünü almak için 'gölge oyunu' oynamaya çalışır. Çiçu yavaş yavaş söner, bir plastik parçasına dönmüştür. Adam kendisiyle hesaplaşır; yalnızlığın ancak başka yalnızlıkları paylaşarak giderilebileceği sonucuna varır. Telefondaki Kadın arar, yine kocasından yakınmaktadır. Adam Kadın'a kocasının sorunlarını paylaşmasını öğütler. Evden çıkarken müzikli çalar saat çalar. Adam sevinçle artık yalnız olmadığını düşünür.

*ADAM- O zaman bilmiyorum ki... Ne zor öğreniliyor, ne zor...
(Gülümser) Başkalarına gidiyorum... (Karşı kapıya doğru
giderken müzikli saat çalmaya başlar, Adam sevinçle döner, saati
eline alıp öper) Nirey, Nirey... Yalnız değilim artık...⁸¹¹*

Çiçu'daki asal çatışmanın karşıt uçları Adam'ın kendini yalnızlığa mahkûm eden hayat görüşü ile içinde bulunduğu derin yalnızlığı aşmasını sağlayabilecek bir tür toplumsal bilinç olarak açıklanabilir. Adam'da yalnızlığı yaratan ve sürekleştirilen olgular ile yalnızlığı aşma özlemi ve çabası hem bir arada bulunur, hem sürekli çatışma durumundadır. Dramatik eylem ise insanın ancak öteki insanların yalnızlığını, sorunlarını paylaşarak yalnızlığından kurtulabileceği sonucuna götürür. Oyun boyunca Adam'da iki ayrı bilinç çatışma halindedir. Adam daha önce başka insanlarla birlikte olmuş, bir arada yaşamış, ancak bu beraberlik onu mutsuz etmiştir. Öteki insanlarla bir arada yaşayabilme iyice olanaksızlaşınca kendisine canlı ve cansız varlıklardan oluşan 'insansız' dünya ondaki toplumsallaşma, öteki insanlarla insanca bir arada yaşama özlemini yok edememiştir.

Oyunun başlarında Çiçu'yla dargınlık oyunu oynayan Adam, içinde bulunduğu durumun nedenlerini de açıklar. Ana çatışmanın ilk olarak ortaya çıktığı yer de burasıdır.

*ADAM – (Çiçu'ya) Senden öncekiler mi ?.. (Susma, sonra büyük
üzünçle) Senden öncekiler... Onların hepsi de beni yalnız,*

⁸¹¹ agy., s.171.

*yapayalnız bıraktılar,beni senin cansız kollarına attılar Çiçu...
Senin ruhsuz teninde avunmak, yüreksiz göğsüne sığınmak
istiyorum... Seni kendi soluğumla şişirip yalnız kem için
yaşatıyorum, isteyince de içindeki havanı boşaltıp seni
öldürüyorum. Ben sevmeden yaşayamazdım ki Çiçu... Sevmeden
geçenler yaşanmamış günlerim... Yıllardır hep seninleyiz işte,
böyle baş başa, yan yana, hep böyle kalacağız... (Daha büyük
üzünçle) Sen öbürlerine benzemezsin hiç, hiç benzemezsin. Sen
onlar gibi beni benden itmezsin, beni kendimden atmazsın, kavga
etmezsin, ihanet etmezsin... (Gözleri yaşarır) Canın yok senin,
ruhun yok, dilin yok... Konuşamazsın, gülemezsin, ağlayamazsın,
sevinemezsin... Senin yerine ben gülüyorum... (Yaşlı gözleriyle
gülümser.) Senin yerine ben konuşmuyorum, senin yerine
ağlıyorum gerekirse... Seninle öyle mutluyum ki...⁸¹²*

Bu nokta, ilk asal düğüm noktasıdır. Bu konuşmayla dışa vurulan Adam'ın iç çatışması, karısının kendisini terk etmesiyle sonuca yönelir. Ayrılıkla sonuçlanan ilişki Adam'da insanın bencilliğinden kurtulamadıkça yalnızlığından da kurtulamayacağı bilincinin oluşmasında, yani çözüme götüren yolda en önemli olaydır. Öyleyse bu nokta da son asal düğüm noktasıdır. Son asal düğüm noktasının çözümü ise Adam'ı ittiği kendi kendisiyle hesaplaşma oyununun bitimindedir. Bu bölüm doruk noktadır. Adam kendisiyle girdiği bu hesaplaşma sonucunda, oyunun başından beri izlediğimiz bilinç düzleminden bir başka bilinç düzlemine geçer. Temel bir değişim geçirir.

*ADAM – (Çiçu'yu kucağında kaldırır, ortaya gelir. Ayakta
Çiçu'ya yalvarır) Beni bağışla Çiçu... Bana yalnızlığı ver, şimdi
benim yalnızlığım bile yok... (Çiçu yavaş yavaş sönmeye
başlamıştır) Yalnızlıktan kurtulup mutluluk ararken kendi
yalnızlığımı bile bitirdim... Çiçu, Çiçu ver benim eski yalnızlığımı,
ver benim gölgemi... (Çiçu sönmektedir, Adam bağırır) Çiçu!..
Gitme Çiçu, gitme!.. Sen kal hiç olmazsa... Çiçu gitme, bırakma*

⁸¹² agy., ss.126-127

beni!.. (Adam'ın iki kolu arasında Çiçu sönmüş, sarkmış bir lastik parçasıdır. Adam ağlamaktadır, susma.)

(...)

KADININ SESİ – Dün gece yine gelmedi... Evden çıkarken de... Ah... İçimi dökmeye öyle ihtiyacım var ki...

ADAM – (Elinden alıcıyı bırakır, öyle cevap verir) Hanımefendi, kocanızın da derdi vardır, o da içini dökmek ihtiyacındadır birisine...

KADININ SESİ – Siz ?.. Siz mi konuşuyorsunuz ? Bana bunu niçin daha önce söylemediniz?..

ADAM – O zaman bilmiyordum ki... Ne zor öğreniliyor ne zor... (Gülümser) Başkalarına gidiyorum...(Karşı kapıya doğru giderken müzikli saat çalmaya başlar. Adam sevinçle döner, saati eline alıp öper) Nirey, Nirey... Yalnız değilim artık⁸¹³.

Oyunun soyutlamaya dayalı özelliklerine baktığımızda öncelikle çevre etkeni dikkat çekmektedir. **Çiçu**'da gerçekçi bir çevre vardır. Bu çevrede yalnız başına yaşayan Adam bir takım nesnelere, hayvanlar ve bitkilerle kendine acıklı bir oyun dünyası kurmuştur. Oyunun kahramanı Adam bildiğiniz, tanıdığımız, hiçbir soyut özelliği olmayan tümüyle doğal bir çevrede yaşar. Yani oyunun dünyası, doğal gerçeğin dünyasıdır. Ancak Adam doğal gerçeğin öğelerini evin içinde tuhaf bir biçimde yeniden bir araya getirerek kendine yapma, bir anlamda soyutlamaya dayalı yeni bir evren kurmuştur. Adam'ın kurduğu bu evrenin başat özelliği 'oyun – gerçek' ikilemine dayanıyor olmasıdır. Aslında buradaki ikilem kişileştirme düzenini de kapsar. Derin, korkutucu bir yalnızlığın pençesindeki Adam, bile isteye hatta seçerek dünyasına aldığı insan olmayan varlıklara insani özellikler yakıştırmıştır ve bu özelliklerle donatılmış varsaydığı varlıklarla oyun boyunca kimi kez kendisi de inanarak bir yaşama oyunu oynar. Evdeki varlıkları ve Adam'ı saran, sürdürdüğü sürece Adam'da bir yalancı bilinç yansıtarak gerçekle yüz yüze gelmesini, acı çekmesini önleyen bu kırılmalı oyun atmosferi yok olunca evi ürkütücü, gerçek çıplak doldurur.

⁸¹³ agy., ss: 170–171.

ADAM – Boşuna biliyorum... (Söylediği sözleri tarif eder gibi aynen yaparak) Bu içimdeki sessizliğin gürültüsünden sağır olacağım... Her gece eve gelip anahtarı deliğe sokup çevirince o soğuk demirsi gıcirtı, beni içinde boğacak genişlikte yayılıyor beynime. Adımımı atıyorum... Çıt yok, çıt... Yalnızlığımın soğuk karanlığı üstüme üstüme soluyor, abanıyor bir sessiz uğultu sırtıma. Üşüyorum karanlığın suskunluğundan, korkuyla hemen elektrik düğmesini çeviriyorum... Gözüm telefonda, birisi, kim olursa olsun birisi, telefon etsin diye bekliyorum... Saat çalsın diye, köpek havlasın diye, kedi miyavlasın diye bekliyorum... (Uzun bir susmadan sonra birden bağırır) Çıçu, Çıçuuuu!... Konuşsana Çıçu!... (Yalvarır) Lami, Lami miyavlasana ne olur... Piki, sesini sesini çıkar Piki... Dışındaki sesler, bana yaşamakta olduğunu anlatın... (Adam, acı bir alaylı gülüşle çevresine, eşyalara, Çıçu'ya bakarak) Nedir bütün bunlar, benim zavallı deliliklerim; avunmak için, kurtulmak için... Bu susukluk keskin keskin, sivri sivri dişliyor beynimi... (Adam, Çıçu'nun arkasına gelir durur, elleri sarkık, omuzları düşük, yıldırdır. Uzun bir sessizlik) Bir ses, bir ses, ne olursa⁸¹⁴.

Oyunda tek mekân vardır. Burası Adam'ın çatı katındaki evidir. Adam dramatik eylem boyunca evin dışına çıkar, evlenir. Ama yine de evinden kopamaz. **Hasan Bülent Kahraman, Nesin**'in oyunlarında kullanılan mekân ile ilgili olarak şunları söylemektedir:

“Nesin'in oyunlarındaki mekanlar ,dikkat ediniz, genellikle çok yavaş ve güçlükle farkedilen bir değişim gösterirler. Ancak ayrıntıda değişen ve ona özellikleriyle 'tek mekanmış ' gibi duran oyunlar bu yanlarıyla da çerçeveledikleri bireylerin yazgılarını vurgular gibidir. Hatta Çıçu'da olsun, 'Biraz gelir misiniz' de olsun karakterler mekan değiştirdikleri halde, değişmeye; nereyse direnen bir mekanda yaşarlar. 'Çıçu'da kahraman gidip gidip

⁸¹⁴ agy., s.131

geri döner, öteki oyunda da, yeni bir 'yer e' taşınılmış olmasına karşın, bireyler her şey eskisi gibi diye yakınrlar”⁸¹⁵.

Oyunun kişileştirme yapısı tek kişi üzerine konuşlandırılrsa da, yine de eşya kişileştirmesine benzer bir yapıdan da söz edebiliriz. Sahnedeki öteki varlıklar hayvanlar, bir bitki, bir takım nesnelere ve seslerdir. Gerçekten de Adam'ın evin içinde kurduğu yapıntı dünyada bütün varlıklar insani özelliklerle donatılmıştır. Bu nedenle Adam'la birlikte bu varlıklara burada tek tek yer vermek gerekmektedir.

Adam zengin psikolojik boyutuna rağmen, tam bir karakter özelliği kazanamamıştır. Bunun başlıca nedeni, Adam'la ilgili kişileştirmenin tipik bir soyutlamaya dayandırılmasıdır. Adam 'yalnız insan' tipidir; tipik bir 'yalnız insan'dır. Kendisini bulunduğu noktaya getiren çok özel, kendine özgü nedenler yoktur. Başka bir deyişle Adam'ın kendine özgü bir öyküsü yoktur. Bir anlamda geneldir, yani bir soyutlamadır. Bu nedenle de tipiktir. Öte yandan Adam içine düştüğü duruma hiç de tipik olmayan bir tepki de verir; kendine bir oyun 'oyun evi' kurar. Bu yönüyle de özel bir oyun kişisidir, karaktere yaklaşmıştır. Ayrıca Adam'ın oyun sonunda geçirdiği değişim de onu bir karaktere yaklaştırır.

Adam içinde bulunduğu yalnızlığı aşma yolunda bilinçli bir çaba gösterir. Ancak bu bilinç Adam'ın oyunun sonunda anlayacağı ve yadsıyacağı gibi bir yanlış bilinçtir. Adam'ın öteki insanlarla kurduğu beraberlikler sonucu yaşadığı mutsuzluk, onu kendine, güvenli, terk edilme ve acı çekme olasılığı olamayan ama yapay bir dünya kurmaya itmiştir. Adam bir tür kaçış içindedir. Yalnızlığının nedenini bilmemekte, bencil ve duyarsız oldukları için insanları suçlamaktadır. Oyunda bir kadınla evlenmesi Adam'da bilinçlenme yolunda deneyim birikimi yaratan en önemli olaydır. Karısından ayrılan Adam'ın kendi kendisiyle hesaplaşması, kendisinin de suçladığı insanlar kadar bencil ve duyarsız olduğunu, bu yüzden kendisinin ve ötekilerin yalnız olduğunu anlamasına yol açar. Adam artık doğru olanı görmüş ve ne yapılması gerektiğini kavramıştır.

Dramatik dilin didaskali bölümü içinde değerlendirilebilecek oyun kişinin adının 'Adam' olması da bir soyutlama yöntemi olarak dikkat çekmektedir. Ancak öteki oyunlarında ya da bu oyundaki nesne adlandırmalarında olduğu gibi

⁸¹⁵ Hasan Bülent Kahraman, "Gülmece(deki) dram(daki) gülmece(deki) dram(daki) Gülmece", s.6.

gerçekdışı bir adın kullanılmamış oluşu da yine dikkat çekicidir. Oyunun tek kişilik bir oyun oluşu, dolayısıyla Adam'a oyun boyunca adıyla seslenecek birinin olmayışı adlandırmada belirleyici olmuş olabilir. Başka bir neden ise, 'Adam'ın birçok dilde olduğu gibi, dilimizde de hem erkeği hem kadını kapsayan, tüm coğrafyalara ve zamanlara özgü bir kavram oluşudur. Zaten Adam temel bir insanlık durumuna ilişkin bir sorunu, yalnızlığı yaşamaktadır. Oyun kişinin 'Adam' olarak adlandırılması, sorunun genel ve evrensel yanını vurgularken, sözcüğün uydurma değil, gerçek bir kavramı karşılıyor olması da oyunun gerçekçi atmosferine uygun düşmekte, gerçeklik duygumuzu zedelememektedir.

Adam'ın telefon ve radyo dışında evin içindeki bütün varlıkları adlandırmış olması anlamlıdır. Evdeki canlıların ve nesnelerin Adam'ın taktığı gerçekdışı adlarla anılması hem evin içindeki gerçekdışı, yapma dünyayı vurgular; hem de yalnızca Adam'ın bildiği ve kullandığı bu adlar, o nesnelere ve canlıları Adam'ın tanıdığı dost olduğu, yakınlık duyduğu varlıklar haline getirir. Ancak Adam'ın adlandırdığı bu varlıkların ortak özellikleri bir şekilde Adam'a bağımlı olmaları en azından beslemek için ya da düpedüz cansız olduklarından tümüyle Adam'ın istemine tabi olmalarıdır. Telefon ve radyo bu anlamda Adam'dan bağımsızdırlar. Kendi başlarına bir işlevleri ve dolayısıyla anlamları vardır.

Çiçu, *"lastikten ya da plastikten yapılma mankindir. Şişirilince kadın vücudu biçimini alır, içindeki hava boşalınca söner"*⁸¹⁶. Çiçu Adam'ın evdeki varlıklarla oynadığı 'yaşam oyunu'nun en önemli ögesidir. Çünkü bir insanı, Adam'a eş olabilecek bir kadını yansılamaktadır. Cansız olduğu için tümüyle Adam'a bağımlıdır, terk edemez, ihanet edemez, acı çektiremez. Zaten Adam tarafından bu özellikleri nedeniyle benimsenmiştir.

ADAM- (...) Sen öbürlerine benzemezsin hiç benzemezsin sen onlar gibi beni benden itmezsin, beni kendimden atmazsın, anlayışsızlık nedir bilmezsin, kıskanmazsın, kavga etmezsin, ihanet etmezsin... (gözleri yaşarır) canın yok senin, ruhun yok, dilin yok... konuşmazsın, gülemezsin, ağlamazsın, sevinemezsin... senin yerine ben gülüyorum... (yaşlı gözlerle gülümser) senin yerine ben

⁸¹⁶ agy., s.121.

*konusuyorum senin yerine ağlıyorum gerekirse... seninle öyle
mutluyum ki...*⁸¹⁷

Müzikli Saat Nirey, Vavu adlı erkek ve Cest adlı bayan biblosu Adam'ın yaşamını renklendiren nesnelere. Piki adlı köpeğin ve Lami adlı kedinin, evin içinde olmalarına karşın yalnız sesleri duyulur. Piki son tabloda açlık ve susuzluktan ötürken, Lami'nin ölümüne dair nesnel bir şey belirtilmez. Ancak yine de bir önceki tabloda Adam'ın Lami'ye söyledikleri, Lami'nin son tabloda evdeki öteki canlılar gibi açlıktan ölmemiş olabileceği düşüncesini yaratır. Lami büyük olasılıkla birçok kedinin yaptığı gibi Adam'dan ümit kesince kendisine yeni bir kapı bulmuştur. Dudullar adı veriler akvaryumdaki balıklar, Beyti adındaki kaplumbağa, Risami adlı saksı çiçeği, ses çıkarmadıkları ve hareketleri de sınırlı olduğu için aslında işlev açısından nesnelere farklı değillerdir. Bu sesler bazen "Çiçu'nun Sesi" bazen de "Çiçu" olarak değişkenlik göstermektedir.

ÇİÇU'NUN SESİ-(Kahkahalarla gülerek) Neden olmasın?

(...)

*ÇİÇU'NUN SESİ - Seni yalnızlıktan kurtarmamı istemiyor
muydun?... Ben de senin isteğine uydum işte... (Sevimli tatlı bir
sesle) Sevgilim gel!... Uzat kollarını ban ... Elele verip bulutların
üstüne uçalım*⁸¹⁸.

Oyunun dilini etkileyen yalnızlık vurgusu ve tek kişilik oyun tekniğinin de etkisiyle yazar, oyun kişisini nesnelere ilişki içine sokmuştur. Nesnelere, birer oyun kişisi olarak kabul edilmiş, ancak bu durum oyunun tek kişilik olma özelliğini değiştirmemiş aksine dramatiği güçlendirmiştir. Bu nesnelere en önemlisi kuşkusuz oyuna adını veren Çiçu'dur.

Oyundaki nesnelere ve bunlar arasındaki ilişki düzeneğine bakacak olursak: Çiçu Adam'ın ne insanlarla, ne de insansız yaşayamadığını, yalnızlığa koşullanmışlığını anlatan bir simgedir. Adam'ın Çiçu gibi tümüyle ona bağımlı, konuşamayacak, anlatamayacak, aldatamayacak, terk edemeyecek, hiçbir şekilde acı çektiremeyecek cansız bir varlıkla sevgi oyunu oynaması aslında onun bencilliğinin

⁸¹⁷ agy., s.127.

⁸¹⁸ agy., s.148.

de göstergesidir. Çiçu adamı yalnızlığa iten nedenlerin adeta cisimlenmesidir. Bu nedenle rüyasında bile olsa Çiçu canlandığında Adam dehşete düşer:

ADAM – çok yorulduğum sevgilim... (Çiçu'yu öper) hadi git, banyonu yap şekerim. (Çiçu'yu soldaki kapıdan sokar, kendisi döner. Karanlıkta kalan sağdaki kapıya yürürken kırmızı ışık sağa doğru genişler. Çiçu'nu sağdaki kapı önünde durduğu görülür. Adam şaşırır, korkar. Müzik başlar.) Çiçu? Sen? (kendi kendine) demin banyoya götürüp bırakmıştım!... (ürkek ürkek yaklaşır, Çiçu'yu eller. Kucağına alır, sağ kapıdan çıkarır, döner. Divana yayılır. Divanın arkasında Çiçu'nun durduğu görülür. Büyük korkuya kapılan adam geri geri gider. Bağırır) olmaz... olamaz... (Çiçu'nun hoparlörden kahkahaları duyulur) olamaz...

ÇİÇU'nu sesi – (kahkahalarla gülerek) neden olmasın? ..

Adam ürke ürke yaklaşır Çiçu'ya, bir süre bakar, sonra kucaklayıp soldaki kapıdan çıkarır, döner, kapıyı kilitler. Karşıdaki kapıya yürürken kırmızı ışık o yana genişleyince Çiçu'nun kapı önünde durduğu görülür. Çiçu'nun alaylı kahkahaları dalga dalga yankılanır. Adam bağırır.) Çiçuu... Sen yürüyemezsin... Sen olduğun yerde kalacaksın... Sen gülemezsin... ÇİÇU'nu sesi- Neden?.. neden yürüyemezmişim? Neden ben gülemezmişim?

ADAM – (geri çekilip korkuyla) Konuşuyor... Konuşuyor da... ⁸¹⁹

Oyunun dramatik dili, tek kişilik bir oyunun anlatıdan uzaklaşıp tiyatral olmasını yakalayabilmesinin kodlarıyla donanmıştır. “Söz-eylem ilişkisi”, “kendini başka birinin yerine koyma”, “ karşılıklı -ancak tek başına- konuşma”, “dış ses” ve yukarıda belirttiğimiz “nesneleri kişileştirme” ve onlarla ilişki içine girme, oyunun dramatik dil aracılığıyla anlatıdan kurtarılıp tiyatrallığı yakalayabilmesine hizmet etmektedir.

⁸¹⁹ agy., ss.147-148.

Dramatik dilde söz- eylem ilişkisini oyunda birçok yerde görmekteyiz. Adam yaptığı eylemleri söze dökmekte ve sonrasında da bu eyleme karşılık nesneden yanıt almakta ya da yanıt vermektedir.

ADAM- (Yaşlı bir koca, gücendirdiği kaprisli karısının gönlünü almak için nasıl yaltaklanarak dil dökerse, o ses tonuyla konuşur.)
Çiçuuu! (...) Hiii donmuşsun... Buz gibi bacakların vah vah vah... Bu soğukta hiç böyle yatılır mı? Peki peki, darılma canım...Ne söyledim sanki şimdi ben...⁸²⁰

Oyunda dramatik dilin başka bir yansıması ise tek kişilik oyunlarda sıkça rastladığımız kendini başka birinin yerine koyarak eylemde bulunma ve monolog yerine konuşma örgüsü oluşturabilmedir.

ADAM- (Masanın çevresine üç sandalye yerleştirirken) Burası senin yerin Çiçum, burası misafirimizn, burası da benim. (...) (Hızla sandalyesine geçip oturur kadehini kaldırır) Mersi...(İçer) isterseniz neşeli bir müzik çalayım size pikapta...(Pikaba koyduğu plak çalmaya başlar. Müziğin sesi hafiftir. Çiçu'nun arkasına geçip kadın sesiyle) N e güzel bir gece... (Kendi sandalyesine oturup) Bu gece sarhoş olmak istiyorum hadi içelim. (İçer. Misafire) Köfteden almaz mısınız?... (Misafirin yerine geçip onun sesiyle) Aldım efendim teşekkür ederim... (Misafirin sesiyle Çiçu'ya) Elinize sağlık hanımefendi köfteniz pek güzel enfes!⁸²¹

Yine dramatik dilin temayı ve mesajı destekler nitelikte oluşu oyunun sahne üzerinde başarısını güçlendirmekte, eylemi tetiklemektedir. Teması yalnızlık olan ve her durumda ya da hemen her replikte bunu hissettiren oyun, özellikle dilin yalın, açık ve anlaşılır bunu belirgin kılmıştır. İnsan ilişkilerine birbirini tüketen, törpüleyen tarafların yalnızlıkla çevrimlenmiş yaşamlarına ayna tutan yazar, bir anlamda yalnızlığın sebeplerini de sıralamıştır.

⁸²⁰ agy, ss, 124-125

⁸²¹ agy. ss, 136-137

Konuyla ilgili örneklerden en ilginç Adam tarafından seslendirilen, Komşu Erkek'in karısına karşı söylediği şu repliktir:

*KOMŞU ERKEK- Surat asmandan, vırvırından bıktım da ondan gelmiyorum, anladın mı şimdi? Akşama kadar işde yorulan koca karısından bir güler yüz bekler... Yalnızlıktan patlıyorum, senin yanında daha çok yalnızım...*⁸²²

Bu replik, kuşkusuz kişinin bir başkasının yanında daha yalnız hissetme durumuna bir gönderme de yapmaktadır. Yazar burada anlam düzlemlerini çeşitlendirerek yalnızlık vurgusunu beslemiştir. Yine bu ve benzeri replikler iletişimsizlik sorunsalına da vurgu yapmaktadır.

Yazar, yalnızlık vurgusunu söylem biçimleri içinde doğrudan açık kılar. Bu aslında, gerçekçilik duygusunun dile yansımaları, dille yansımalarıdır da.

Oyunda sözün eylemle kaynaşık yapısından ve bunun hünerli olarak kullanıldığından söz etmiştik. Ancak bazı yerlerde iletinin doğrudan dillendirilmesi, sözünü ettiğimiz kaynaşık duruma, yani tiyatral olanın doğasına ayrıksılık oluşturmaktadır. Örneğin aşağıda verdiğimiz replik yazarın oyun aracılığıyla aktardığı iletiyi dillendirmektedir. Oysa ileti dillendirilerek değil, canlandırılarak verilmeliydi.

*RADYODAKİ KONUŞMA- Cilerim, gerçekren insanın en büyük bencilliği kendi dertelerini atışmaları için dostlarını yükü olarak kullanmak isteyişleridir. Bencil insanlar durmadan yalnızlıklarından yakındıkları , yakınlarının kendilerini anlamadıklarını söyledikleri hald, kendileri hiç başkalarının yalnızlıklarını bölüşmek istemez, yakınlarını anlamaya çalışmazlar...*⁸²³

Oyunun bitiminde Çiçü'nün yavaş yavaş sönerek bir plastik parçasına dönüşmesi, Adam'da uyanmaya başlayan yeni bilince koşut bir gelişmedir. Bir durum, Çiçü'nün Adam'ın yaşamından çıkarken yerini sorumlu bir bireyin gerçek bilincine bırakmasını simgeler. Evin içindeki Cest ve Vavu adlı biri erkek biri kadın

⁸²² agy., s.129.

⁸²³ agy s.136

iki biblo Adam'ın özlemlerinin simgesidirler. Adam oyunun başlarında sevebileceği ve onu çok sevecek bir kadınla yaşamını birleştirmeyi düşlemektedir.

Yinelemek gerekirse, evin içinde Adam tarafından gerçek dışı adlarla anılan gerçek varlıklar Adam'ın evde kurduğu oyun dünyasının birer parçası ve bir bütün olarak bencil bir insanın zorunlu yalnızlığının simgesidirler.

Nesin'in bu oyunu Türk Tiyatrosu'nun önemli tek kişilik oyunlarından biridir. Tek kişilik oyun dram sanatının tüm gerekliliklerini ve yeterliliklerini bünyesinde toplamış olmak koşuluyla, bir tek oyuncu ile oynanan ve bu amaçla yazılmış olan oyundur. Tek kişilik oyunlar, diğer oyunlara karşılık dramatik açıdan oldukça kısıtlayıcı, dolayısıyla zordur. Dramatik bağlamda oyun kişilerinin birden fazlalığı hikâyenin, eylemin akmasını, düğümlerin ve çözümlerin kullanılmasını kolaylaştırır. Oysa oyun yazarının tek kişiyle bir öyküyü oyun haline getirip ilerletebilmesi birçok anlamda zor bir durumdur. Yazar birçok teknik olguyu daha dikkatli ve titiz olarak ele almak zorundadır. Bu olgular içinde en önemlisi ise dildir. Oyununun sıkıcı olmaması, çatışmasının eylem ve dil üzerinden verilebilmesi, tematik unsurların bu tek kişi üzerinden yansıtılması büyük bir hüner ister. Zaten tek kişilik oyunların azlığı bu ve bunun gibi zorluklarının olmasından dolayıdır da..

Tek kişilik oyunlarda konuşma örgüsünü kurmak, başlı başına bir sorundur. Bir mekânda tek başına olan bir insanın konuşmasını inandırıcı kılabilmek için, böyle bir konuşma eylemini haklı, gerekli ve zorunlu kılacak, sağlam bir dramatik durum yaratmak zorundadır dram yazarı. Tek kişilik oyunun, onu tek kişilik sahne gösterisinden ayıran en önemli işareti buradadır. Oyuncu neden konuşuyor? Kiminle konuşuyor? Bu soruların, dram yazarının metni tarafından, dramatik yazım tekniğinin gereklilikleri temelinde, doğru ve açıkça yanıtlanabilmesi gereklidir. Aksi bir durum, dram sanatı bakımından özürlü bir üretimle karşı karşıya bulunduğumuzun işaretidir.

Tek kişilik oyun olarak sahnelenen bazı oyunlarda görülebilen bir uygulama da, şudur: Sahnede bir oyun kişisi vardır. Ama, çevresinde başka oyun kişileri de varmış gibi davranır. Görmediğimiz oyun kişileri ile ilişki içine girer, onlarla konuşur, onları etkiler, onlardan etkilenir **Nesin**'in oyununda bunun yanında nesnelere kişileştirerek onlarla bağ kurulması da söz konusudur.

SONUÇ

Wittgenstein'ın “*dilimin sınırları, dünyanın sınırlarıdır*”⁸²⁴ sözü, dramatik dilin dram sanatındaki varlığına da gönderimde bulunur. Tiyatro tarihi, bu sanatın dramatik dilin varlık sınırlarıyla doğrudan etkileşim içinde olduğunu; dramın dönemsel özelliklerinin kullanılan dile koşut bir yapılanma içerdiğini göstermektedir. Bu durum aslında yaşamın her alanında geçerlidir. Dil yaşamı biçimlendirdiği gibi, onun sınırlarını da belirler. Dahası, insanın toplumsal ve bireysel genetik kodlarından uygarlıkların oluşumunu sağlamaya varıncaya dek her şeye nüfuz eder. Bundan ötürü insan dille yaşar, dilde yaşar. Daha önce de **Heidegger**'den alıntılıdığımız gibi “*dil varlığın evidir*”.

Dilin insan ile ilişkisindeki böylesine bir koşullanmışlık, dilin insanı biçimlendirdiği gibi insanın da dili çok çeşitli dilsel pratiklere ayrıştırmasına yol açmıştır. Bunlar temelde konuşma dili, yazı dili, yazın (edebiyat) dili ve dramatik dildir. Dil doğası gereği sesli öğeler dizgesi, her dil ise sesli göstergelerden kurulu veya onlardan katkılanan bir kodlar bütünüdür. Ses, konuşma dili ve türevlerine özgü bir unsurdur. İletişimde o kadar önemli bir işleve sahiptir ki, sesin olmadığı bir dilsel etkinlik, ne denli gelişkin olursa olsun, anlamı oluşturan ve anlamı aktaran sesin değerlerini, bütün incelikleriyle kavrayamaz, yansıtamaz. Dolayısıyla en gelişkin dil pratiği konuşma dilidir. Dramatik dil ise, anlam oluşumu ve aktarımında oldukça önemli bir işleve sahip olan ses olgusunu özenle ve uzmanca kullanan, işlerliliğini oldukça yetkin bir hünerle sergileyen, bununla da konuşma diliyle ortak bir paydaya sahip olan özel bir dil biçimidir. Yazı dili ise dilin gösterilmesini sağlayan, dili mekana bağlamasıyla görselliği duyumsatan bir özellik içerir. Dilsel aktarım konuşma dilinde ses ve işitme duyularıyla açığa çıkarken, yazı dile göz duyusunu da ortak kılmış, böylece insanın dille üç boyutlu organik bağıllığı ortaya çıkmıştır. Konuşulan her dilde olmayan, hatta bir dilin gelişkenliğinin ölçüsü olarak kabul edilen yazı dili, metinli tiyatronun varlık alanıdır. Kayıtlı, kurallı, ölçülü, konuşma dilindeki kaygan yapılılığın aksine, kolay kolay değişmeyen yazı dili yalnız bugün geçerli olan sözcük hazinesiyle yetinmeyip, konuşulmayan eski sözcükleri de

⁸²⁴ Aktaran: Doğan Aksan, **Anlambilim**, Engin Yayınları, Ankara, 1999, s.15.

dağarcığında barındırabilen, bununla hem sözcüklerin kaybolan anlamlarını, hem de konuşma dilindeki kısırlığa karşın dilin zenginliğini saklayabilen bir yapıya sahiptir. İnsanlığın belleği olarak da görebileceğimiz yazının, ayrıca düşünceyi saptama, yayma, zenginleştirip boyutlandırma ve aktarıma da katkısı büyüktür. Dramatik dille doğrudan ilişkide olan diğer bir dil çeşidi de yazındır. Yazın dilinin dil ile ilişkisi diğer dilsel pratiklerin dille ilişkisine benzemez. Onda dil, bir yönüyle araç değil amaçtır. Dili işler, değiştirir, dönüştürür, biçimlendirir ve ona büyü kazandırır. Bununla birlikte sözcüklere yeni anlam katmanları, anlam çağrışımları, anlam genişlemeleri kazandırıp, mecaz ve eğretilmeler, yeni ve farklı söz kalıpları, farklı söz dizimleri, tamlamalar, tümcecik ve farklı tümce dizgeleri de kullanarak yeni ve farklı değerler toplamı oluşturur. Yazın dili, bir yönüyle dramatik dilin yapı taşlarından biridir.

Dramatik dilin kendini var kıldığı iki uzam vardır. Bunlardan biri sahne, diğeri metindir. Metin gerçekte dilin sahnede canlanmasında taşıyıcıdır. Buna karşın metin, bir oyunun tamamlanmış ilk hali veya yazarın yaratısını gerçekleştirdiği bir mekan, dahası, 'canlandırılmayı talep eden bir dünya' olarak değerlendirilebilir. Her metin kendi dilini yaratır ve her metin kendi özel dil kullanımının bir ürünüdür. 'Metin mi dili yaratır, dil mi metni?' sorusu tavuk-yumurta ilişkisindeki gibi bir yanıtı gebedir. Dolayısıyla dili metinden, metni de dilinden bağımsız değerlendirmek olası değildir. Dramatik metin temelde iki düzlemde oluşurken, bunlardan biri konuşmaların yer aldığı sözlü yapı, diğeri ise betimleme işlevine sahip olan kişi adı, duygu, hareket, ses, zaman, mekan ve ışık gibi tanıtıcı etmenlerin yer aldığı bilgilendirme (didaskali) bölümüdür. Her iki bölüm de, aynı zamanda dramatik dil içinde yer alır. Didaskali bölümlerin dramatik dilin bir parçası olmasının nedeni, sözlü yapıdaki dilin kullanımını hazırlayan, zeminini oluşturan belirtkelerden meydana geldiği, her türlü dilsel aktarım ve yansılanmaya hizmet etmesi, ayrıca metin düzeyinde sahne etmenlerinin nasıl kullanıldığını barındırması sonucu farklı anlam düzlemlerinin sunumunu yapmasıdır. Bununla birlikte dramatik dilin kendini gerçekleştirdiği başat bölüm söz aktarımlarının yapıldığı yerdir.

Dram sanatında dil gereçlerden biridir. Ama sadece gereç değil, sanat kadar etkin bir çapa sahip olan güçtür de. Dram sanatı yaşamın hikayeleştirilmeye değer bir kırılma anını tiyatral kodlamalar aracılığıyla alımlayıcıya yansıtır ve asal

olan, estetize edilmiş bir tasarım aktarımıdır. Burada altının önemle çizilmesi gereken nokta, 'tiyatrallık'tir; sesin, sözün, hareket ve görüntünün tiyatral olma gerekliliği. Bu gereklilik dramatik dilin tek ve mutlak olmazsa olmazıdır. Söz ve eylemin birbirlerini destekleyen, katkılayan homojen yapısı olan tiyatrallık, dramatik dilin canlandırılan bir anlam üretimine koşut olarak biçimlendirilmesini zorunlu kılar. Yani dilin, yapıttaki söz varlığının sahne için, sahneye uygun olarak biçimlendirilmiş olması gerekliliğidir bu. Dilin tiyatronun doğasına uyumudur.

Dilin tiyatrodaki canlandırılmaya dönük yapısı, eylemle olan kaynaşımı dışında, diğer dil pratikleriyle de ciddi etkileşim içindedir. Genel yargıya göre dramatik dil, temel dil pratikleri olan yazın ve konuşma dillerinden belli oranda beslenen, ama kendine özgü dilsel ilke ve işlevlere de sahip olan bir yapıyı barındırır. Bununla birlikte, dikkat çekilmesi gereken nokta, dramatik dilin sanatlı anlatım biçimlerinden biri olduğu gerçeğidir. Yani dramatik dil, yazınsal değerlerle yapılandırılmış bir kodlama biçimidir. Bu özellik dilin tiyatral olması gerekliliğinin yanında ikincil önemli bir ilkedir. Bir sanattan söz ediliyorsa, o sanatın dilinin de sanatlı olması kaçınılmazdır. Bu çıkarım, dram sanatının en önemli ögesi, bir bakıma kendisi olan dramatik dilin de estetize edilmişliğine vurgudur. Kaldı ki, tiyatro metinleri binlerce yıldır yazın yapıtı olarak değerlendirilmekte, kullanılan dile ise yazınsallık atfında bulunmaktadır. Yazın tarihine bakıldığında tiyatronun köklü bir konumu olduğu görülecektir. Ancak bunları söylerken dilin, süslü, soylu söylemlerden örülü, tumturaklı söz kullanımı kastedilmemektedir kuşkusuz. Sözü edilen, edebileştirilmiş, yani terbiye edilmiş; ölçülü, düzenli, etkili bir dil düzeneğidir. Dramatik dilin konuşma diliyle ilişkisi de son derece güçlü ve dinamiktir. Yaşamı temsilde onun tüm olanaklarından faydalanmakta, alımlayıcıyla ilişkide anlamın varlığını onunla merkezileştirebilmektedir.

Dramatik dil, haz ve yarar gerekliliği doğrultusunda biçimlenen bir tasarımdır. Haz estetize edilmişliğin, yarar ise anlam üretiminin / iletinin yansıtılmasıdır. Haz ve yararın doğru kodlamalarla dramatik dil içinde işlenmiş olması, belli iletişim ağı etrafında oyun kişilerinin tiyatral söylemlerini ve alımlayıcının ilgi ve dikkatinin korunarak devam ettirilmesini koşullar. Dolayısıyla haz ve yarar, dramatik tasarımın -ve elbette dramatik dilin- hem amacı, hem de biçimlendirilme yönteminde başat iki unsurdur. Bu iki unsur aslında, dramatik dilin,

konuşmayı da, yazını da içermesini gerektirir. Konuşma dili yarar ilkesini, yani anlamın açık edilmesini karşılarken, yazınsallık da haz ilkesini yerine getirir. Sonuç olarak şu söylenebilir ki, dramatik dil, ister yazın değerleriyle bezenmiş olsun, isterse konuşma dili standartlarını içeriyor olsun, onun ‘olmuşluğu’nun biricik göstergesi tiyatralıdır. Bu unsur yakalanamamışsa, ne yazın dilinin, ne de konuşma dilinin dramatik dille ilintisi aranamaz.

Dramatik dilin özelliklerini, yani ne olduğunu belirleyen şey, çağın algısıdır. Dram sanatı tarihine bakılacak olursa, hemen her evrede dramatik dilin nasıl olması gerektiği yönünde farklı görüş ve anlayışlar söz konusudur. Bu da gösteriyor ki, dil gibi yaşayan, canlı ve devingen bir unsurun kalıplar içine sokulması, sınırlarının kapatılarak tanımlara boğdurulması olası değildir. Mantıkla, bilimle ve tarihsel gerçeklikle uyuzmaz. Burada belirleyici olan o çağın algısıdır. ‘Algınız ne ise gerçeğiniz odur’ ilkesi gereğince ‘dramatik dil gerçeği’ kişilerin, dönemlerin ve toplumların algı değişimlerine göre biçimlenir. Dünün dramatik dil tanımı nasıl bugün ki özelliklerle birebir örtüşmüyorsa, yarının dil özelliğinin ne olacağı da bugünden belli değildir. Kuşkusuz tüm sanat ve sanatsal alanlar asla herhangi bir kalıba veya sınırlamaya gelemezler. Sanat, doğası gereği esnek, açık uçlu / dokulu ve değişebilir gereç ve amaçlarla oluşur ki, ‘tarihsel zorunluluk’ ilkesi, burada belirleyicidir. *‘Sanatta biçimsel değişmelerin sanatçıların rastgele seçimlerinde değil, toplumsal yaşantının özündeki değişmelerin kaçınılmaz bir sonucu olduğunu unutmamak gerekir’.*

Dramatik dil açık uçlu bir kavramdır. Yani uygulama koşullarının değiştirilmesiyle tanım ve özelliklerinin de değiştiği bir kavramdır. Bir başka deyişle zamana, yere ve koşullara göre değişmeyen mutlak tanımlı bir kavram değil, zamanla ve koşullarla tanımı / özellikleri değişebilen esnek yapılu bir kavramdır. Örneğin geçmişte, dramatik dilin tanım ve özellikleri koşuklu-uyaklı bir yapıyla açıklanabilirken, sonrasında düzyazı dilin özelliklerini biçimlendirmiştir. Bundan ötürü yarının dilinin de ne tür özelliklere sahip olacağı şimdiden kestirilemez.

Bugün dramatik dil kullanım özellikleri arasında, dil pratiklerinin tiyatrallıkla yoğrulup, yaşam gerçeğini sanat gerçeğine dönüştürme edimi de vardır. Kuşkusuz sanatın yaşamla ilişkisi onu yansılamaktan öte bir şey değildir. Bu da, yaşam gerçeğinin bire bir sanatta yer almasını değil, yaşamın sanat gerçekliğine göre

yeniden yorumlanmasını öne çıkarır. Dram sanatında yaşam gerçeğinin temsili denildiğinde, ilkin olay, durum ve kişilerin konumuna işaret edilir. Kuşkusuz oyun kişilerinin sanat / sahne gerçekliğindeki yeri özeldir. Kişilerin sözü kullanım biçimleri onların sanat gerçeğindeki kimliğini açık kılan en önemli göstergedir. Buradan hareketle, **Oliver Wendell Holmes**'un, "*her dil, içinde onu konuşanların ruhunu barındıran bir mabettir*" sözü doğrultusunda, dramatik dilin de, onu konuşan oyun kişilerinin mabeti olduğu çıkarımına varılabilir. Dil ayrıca, eylemi oluşturup açtırdığı kadar, oyun kişisinin tavır özelliklerinin dışı vurumunda da hem araç, hem gizil güçtür. Bunlarla birlikte dramatik dil tiyatral olması gereğince, sözün hareket diliyle birlikteliğini zorunlu kılmaktadır. Bu özel dil ayrıca, salt sözlü örgüden değil, bir takım suskular, nidalar, sesli ve hareketli reflekslerden de beslenir. Beslenme kaynaklarının başında, oyuncunun bedensel anlatımı da vardır, ki bu, dramatik dil içindeki 'görsel-hareketli' kod tasarımlarıdır. Sözün hareketle beslendiği bu tasarım noktaları dramatik yapıda, sözlü örgünün içinde, ama çoğunlukla didaskali bölümlerde yer alır. Dramatik dilin özellikleri arasında onun müzikli bir dil oluşu da sıralanabilir. Bu yazınsallığın gereklerindedir. Dil ritim ve hız özellikleriyle oyuna müzikli bir ses olanağı sunarken, sözlerin oyuncular tarafından rahat ve anlaşılabilir söylenebilme ilkesine göre biçimlendirilmesi esaslar arasındadır. Buna bağlı olarak azda öz ve yoğunluk ile söz diziminin vurguya, doğru tonlamaya yatkınlığı da dramatik dilin özelliklerindedir. Bu dilin özenle kaçındığı iki nokta ise yadırgatıcı sözcük ve bağlaç kullanımlarıdır.

Dramatik dil, birbirinden farklı metin düzlemlerine sahip çeşitli söylem biçimlerine sahiptir. Bunlar diyalog, monolog, tirad, apar, özdeyiş ve öyküleme ve hepsi insanın hikayeleştirmeye değer kırılma anının dilsel mimesisidir. Bunlar arasında özellikle diyalog oldukça önemli bir söylem parçasıdır. Yaşam gerçeğinde insanın insanla irtibatlandığı; insanın diğeri ile, dünya ile bir arada olduğu, anlamın açık kılındığı bir yer olan diyalog, dram sanatında söz etmelerin sahneden yaşama dokunduğu andır. Dram sanatının dinamik estetiğinin en güçlü ayaklarından biri olan diyalogu, canlandırmanın, yani tiyatrallığın önemli yapı taşlarından biri olarak da kabul etmek gerekir. Diyalog gerçekten de yaşam doğallığının temsilini sağlayan temel dramatik kavramdır. Diyalogun iki temel yapısı vardır. Biri agonistik oluşu, diğeri açıklayıcı oluşudur. Kişiler eylem olarak kabul edilen ve üzerlerinde etki

birakan uzun veya kısa söz birimleri / replikler aracılığıyla birbirleriyle konuşurlar. Bu özellik agonistik yapıya özgüdür. Diyalogların kişinin iç dünyasının açılmasına yardımcı olup, öte yandan kişinin sözleriyle kendi varlığını oluşturduğu yerler ise açıklayıcı yapıya özgüdür. Söylem biçimlerinden monolog ise, kişinin bir başına konuşmasıdır. Kendi içinde çeşitli türlere ayrılan monolog, başta Antik ve klasik dönem oyunları olmak üzere, modern tiyatrodan da sıklıkla kullanılan bir söylem biçimidir.

Dram sanatındaki söylem biçimlerinin yanı sıra iki temel dramatik dil biçiminden de söz etmek gerekir. Bunlardan biri koşuklu dramatik dil, diğeri ise düzyazılı dramatik dildir. Tarihsel süreç içinde, dram sanatı varlığını bu iki dil biçimiyle duyurmuştur. Koşuklu dramatik dil, temelde dilin alımlayıcı üzerindeki estetik etkisini ön planda tutarak, ahenk-uyum, imgelem gibi öğelerle söz dizimlerini oluşturur. Çalışmamızda özenle vurgulandığı gibi koşuklu dramatik dilde, dil ve eylem ilişkisi son derece önemlidir. Şurası kesindir ki, dram sanatı / sahne, şiir okuma kürsüsü değildir. Şiir ancak canlandırılan hikayenin yaratıcısı, taşıyıcısıdır. Yani araçtır. Esas olan ise hikayedir, eylemdir. Böyleyken, bir şiirin dram sanatında varlık göstermesi ancak onun hikayeye / eyleme kaynaşması ile olanaklıdır. Koşuklu dramatik dilde şiirin görevi budur. Şiir, hikayeye ilişkin söz aktarımında bulunurken, eylemi doğrudan veya dolaylı etkilemiyor, hareketi ilerletmiyorsa, tiyatrallık, yani oyunun varlık nedeni ortadan kalkıyor demektir. Unutulmamalıdır ki, tiyatro bir hikayeyi canlandırma sanatıdır. Söz sanatı değildir. Dil / şiir, ancak dramatiğin doğasına uygun olmak koşuluyla dram sanatında var olabilir. Dikkat çektiğimiz bu önemli noktayla birlikte, koşuklu dilin dram sanatı tarihinde oldukça önemli gereksinimleri karşılayan, boşluk dolduran bir özelliğine de işaret etmek gerekir. Tiyatro yaşamı yansılayan bir sanat dalıdır. Yaşamsa çok boyutlu, derin ve oylumludur. Yaşamda gök gürleri, kuş cıvıltıları, rüzgar uğultuları, ağaç yapraklarının bir sesi vardır. Sayısız görüntü, sayısız renk ve koku yer alır. Peki tiyatro, yaşam gerçeğindeki bu ambiyansı sahneye nasıl taşır? Yanıt: Dekor, kostüm, ışık, efekt, müzik gibi teknik ve teknolojik olanaklarla. Ya bu olanaklar kısıtlı veya eskiden olduğu gibi henüz yoksa? İşte buradaki açmazın yanıtı, dildir. Bu yanıt, 2000 yılı aşkın bir süredir işlemedir. Tiyatro, dili yaşamsal bir hikayedeki olayı, çevreyi, durumu ve atmosferi seyircinin gözünde canlandırmak, duyumsamasını sağlamak

amacıyla bir joker gibi kullanmıştır, kullanmaktadır. Dil, teknik olanaksızlıklardan ötürü sahneye taşınamayan her türlü şeyin yerini dolduran, onun işlevini sırtlanan bir işleve sahiptir. Bir anlamda her türlü sahne gereksiniminin yükünü taşımaktadır. Tiyatronun dile yüklediği bu sorumluluk kuşkusuz düzyazılı oyunlarda da geçerlidir, ancak temelde bu işlevin ağırlığı koşuklu dramatik dilin üzerindedir. Çünkü bu dilin sıklıkla kullanıldığı dönemlerde teknik olanaklar modern, yani düzyazının işlerlik kazandığı dönemlerden çok daha kısıtlı idi.

Buradan bir şeyin daha altını çizmekte yarar var. Koşuklu dramatik dil, metinli tiyatronun ortaya çıktığı M.Ö. 5.yüzyıldan 18. yüzyıla kadar drama sanatının temel dramatik dili olmuş ve dram sanatının en parlak dönemleri neredeyse bu dil biçimiyle gerçekleşmiştir. Antik Yunan tragedya ve komedyaları, 16. yüzyıl sonları ve 17. yüzyıl başlarında Elizabeth çağı tiyatrosu, aynı döneme denk gelen İspanyol tiyatrosunun ‘altın çağı’, 17. yüzyıl neo-klasik Fransız tragedyaları koşuklu dramatik dille meydana getirilmiş, çağımızda ise en yetkin biçimde **F.Garcia Lorca** tarafından kullanılabilmiştir.

Gerçeklerin sunumunu ve anlamın aktarımını ön planda tutan düzyazılı dramatik dil ise açık, anlaşılır, dil kurallarından başka hiçbir kurala bağlı olmayan, konuşma diline yakın, doğal anlatım yoludur. Çalışmada sıklıkla değinildiği gibi dramatik dil kavramının –*özellikle son 300 yıllık bir süreç itibariyle*- karakteristik özelliklerine rengini veren bu dil biçimi, konuşmanın doğal pratiğinin estetik kılınarak yansıtılmasını temel almakta, ama dili sadece estetik bir etki yaratmak için değil, gerçekleri açıklamak için kullanmaktadır. Daha çok düşünceyi doğrudan ve anlaşılır aktarması özelliğiyle dikkat çeken düzyazılı dramatik dil, 18.yüzyılda alımlayıcının algı, beğeni ve beklentilerinde ortaya çıkan değişimin sonucu olarak yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır. Kuşkusuz, daha önceki dönemlerde de hem bazı oyunların, hem de oyunlar içindeki bazı repliklerin düzyazıyla oluşturuldukları bir gerçektir. Örneğin commedia dell’arte gibi halk tuluat tiyatrosu, yazın ağırlıklı tiyatro (commedia erudita) karşısında, halk kitlelerinin doğaçlama dilini kullanırken, bu uygulama antik ve ortaçağ farslarına kadar götürülebilmektedir. Yazarlar arasında ise her iki dili bir arada, yetkince kullanan en önemli isim **Shakespeare**’dir. Bununla birlikte, düzyazılı dramatik dilinin yerleşik ve sistemli bir kullanıma dönüşmesi 18. yüzyıl itibariyledir. Bir başka deyişle, tarihsel zorundalık da diyebileceğimiz bu

durum, günlük olay ve ilişkiler ile sıradan insanların konu edinildiği bir oyun algısının yürürlüğe girmesini, dolayısıyla dramatik dilin de koşuktan, daha yalın, açık ve anlaşılabilir özellikli, gündelik gerçeklerin anlatım biçimi olarak kabul edilen düzyazılı dramatik dilin yaygınlığıyla sonuçlanmıştır. Düzyazılı dramatik dilin önemli yazarlarının başında kuşkusuz **Henrik Ibsen** gelmektedir. **Ibsen**, bu dil biçimini sistemleştiren ve dilin tüm yetkinliğiyle Avrupa tiyatrosunda kullanılmasını başlatan ilk yazardır. Bu noktada, modern dram sanatının öncülerinden olan **Strindberg**'e de etkin bir pay vermek olasıdır.

Dramatik dil denince şiirsel oyunlardaki söz edimlerinin varlığına da kısaca değinide bulunmak gerekir. Tiyatro bir yandan dilin ses, imge-imaj ve sanatlı-yalın kullanım biçimini esas alarak şiirselliği yakalarken, öte yandan oyunun sahne tekniği aracılığıyla estetik bir uzama sahip olmasıyla da şiirsel bir tasarımı gerçekleştirebilmektedir. Dildeki merkez kaymasının şiirsel oyunlardaki yansıması ise, ilkin koşuklu dramatik dille, sonra düzyazılı dramatik dilde şiirsel vurgu alanları, ses ve imge kullanımıyla, son olarak da tüm tiyatral anlatım olanak ve tekniklerinin bir aradallığıyla yaratılan tasarım yönteminin ağırlık kazanması biçiminde açıklanabilir.

Bir şeyin varlık nedenlerinin ortadan kalkması, o şeyin de ortadan kalktığını veya kalkmak üzere olduğunu gösterir. Yaşam sistematiğindeki bu döngü, dram sanatının kullandığı her türlü anlatım aracı için de geçerlidir. Tiyatro, varlık nedeni ortadan kalkan hiçbir şeyi kullanmaz. Kullanırsa da, o şeyin varlığını çağın koşullarına göre yeniden gerekçelendirir. Bugün koşuklu dramatik dili kullanım denemeleri, antikitedeki varlık nedenlerine dayandırılmamakta, daha başka nedenlerle dram sanatında varlık bulma çabasıdadır. Düzyazılı dramatik dil ve geleneksel dramatik metin ise, çağın yeni tiyatro algısında, **Hans-Thies Lehmann**'ın "*dramın öteki tarafı*" olarak nitelediği bir anlayışa, yani 'canlı bedenim şimdisine ait' öğelerin baskınlığına karşın varlık mücadelesi vermektedir. Performansların, happeninglerin ya da **Robert Wilson**'un 'imge tiyatrosu' gibi deneysel oluşumların yerleşik dilsel etkinlikten uzaklaşma arzusu, gerçeklik duygusunun gerektirdiği dil kullanımıyla savaşım içindedir. Kuşkusuz bu iki kutup arasındaki varlık savaşımı devam ederken, gündelik konuşmanın doğasına dayalı düzyazılı dramatik dil kullanımının heybetli ihtişamı da günümüzde halen daha nüfuzunu sürdürmektedir.

Sonuç olarak, süreç içerisinde dramatik dil biçimleri arasındaki merkez kayması, koşuktan düzyazılı dramatik dile, oradan da günümüzün parçalı, anlam bütünlüğü olmayan, sınıfsal dil kullanımlarının giderek yok olup herkesin neredeyse aynı biçimde konuştuğu bir dil pratiğine doğru geçiş yapmaktadır. Özellikle günümüzdeki dil pratiğinin herkes tarafından benzeş kullanılmasındaki başat neden, iletişim olanaklarının, enformasyonun (tv., radyo, gazete, telefon, internet vb) yaygınlığı ve bunların kitlelerce ortak kullanımınıdır. Bu ortak kullanım herkesi ve her kesimi neredeyse aynı biçimde konuşmaya yönlendirmektedir. Bu, **Saussure**'ün 'birleştirici güç' olarak ifade ettiği dilsel etkileşimin, yani, '*insanlar arasındaki iletişim arttıkça dilde doğal olarak benzeşecektir*' biçimindeki tespitin bir sonucudur.

Bugün dünya, ne Oidipus'un yaşadığı bir dünyadır artık, ne de toplum, içinde yaşadığı dünyayı kehanetler ve rahiplerle anlıyordu. Toplum artık maruz kalıp da anlamadığı olayları Teresias'lardan değil, bazen **Proust**'tan, **Foucault**'dan, bazen **Stephan Hawking**'den, **Grigory Perelman**'dan, bazen de **Brad Pitt**, **Angeline Jolly**'den sormaktadır. Zeus'un, Apollon'un, Afrodite'in etki ettiği dünya gitmiş, yerine biryanda bilim yasalarının, bileşke kuvvetin, vektörlerin, bilgisayarın ve nanoteknolojilerin, öbür yanda ise enformasyon sektörünün, popüler kültürün etki ettiği bir dünya gelmiştir. Doğaldır ki, bu dünyada sahneye çıkıp "*Ey ulu Zeus!*" diye haykıran bir karakterin yaşama şansı da olmayacaktır.

Peki, tiyatronun bugün gelmiş olduğu noktada Türk Tiyatrosunun ve kullanılan dilin durumu nedir?

Türk Tiyatrosu geleneksel ve metinli tiyatro olmak üzere iki önemli kuşağa sahiptir. Dramsız, yani yazınsal metinli tiyatro olmayan Geleneksel Türk Tiyatrosunda dramatik dil, özellikle açık biçimin ve komedinin gerektirdiği yapı doğrultusunda, dil oyunlarının ağırlıkta olduğu, söz komiğinin, hiciv ve taşlamaların, idyomların sıklıkla kullanıldığı, konuşma diline dayanan, esnek, açık uçlu ve pratik kullanım özellikleriyle dikkat çeker. Metinli Türk Tiyatrosu ise ilkin çeviri ve adaptasyonların, ardından koşuklu dramatik dille kaleme alınan oyunların ve nihayetinde düzyazılı dramatik dille biçimlenen yapıtların ağırlıkta olduğu bir süreci içermektedir. Buna karşın metinli Türk Tiyatrosunun ilk oyunu olan **Şair Evlenmesi**, konuşma diline dayandırılan düzyazılı dramatik dille tasarlanmıştır. Başlangıcı 1859

tarihinden başlatılan metinli tiyatro geleneğinin bugün geldiği nokta, aslında hiç de azımsanamayacak bir niteliği / kaliteyi içerir. Öyle ki, yaklaşık 150 yıllık bir geçmişi olan metinli Türk Tiyatrosunun, özellikle yazarlık ve dramatik dilin kullanım yetkinliği açısından batı tiyatrosu ölçeğinde değeri yüksek ve başarılı oyunlara sahip olduğu açık bir gerçektir. **Sabahattin Kudret Aksal, Melih Cevdet Anday, Turgut Özakman, Aziz Nesin, Haldun Taner, Adalet Ağaoğlu, Güngör Dilmen, Turan Oflazoğlu** gibi çok sayıda yazar, Batının **Ibsen, Shaw, Kleist, O'Neill, Gogol, Miller** gibi yazarlarıyla birlikte anılabilecek yetkinliktedirler. En verimli dönemini 1950 ile 1980 yılları arasında geçiren, 1960 ile 1970 arasında da 'altın çağı'nı yaşayan Türk Tiyatrosu, bir yönüyle şair ağırlıklı bir geleneğe sahiptir*.

Dile yatkın ve dili ustaca işleyebilen yazarların yetkin ve donanımlı oyunları ile bezeli olan Türk Tiyatrosu, dramatik dil bağlamında incelenmeye model olabilecek çok sayıda yapıt barındırmaktadır. Çalışmamızda bu yapıtlardan sekiz model oyun irdelenmiştir. Bu oyunlar, bir yandan Türk Tiyatrosunda kullanılan dramatik dilin genel fotoğrafına, öte yandan da sahip oldukları tür, akım, teknik ve biçimlerde dramatik dilin nasıl kullanıldığına model oluşturmaları bağlamında önemlidir. Örneğin **Faruk Nafiz Çamlıbel**'in *Akın* ve **Selahattin Batu**'nun *Güzel Helena* adlı oyunları koşuklu dramatik dille kaleme alınmakla birlikte, uyaklı ve serbest koşuk biçimine modeldirler.

Bir prolog ve 3 perdeden oluşan *Akın* tam uyak (kafiye) kullanımıyla oldukça zengin bir yapıya sahiptir. Kuşkusuz bir hikayeyi hem uyaklı, hem de tiyatral kodlarla donatıp biçimlendirmek üstün bir hüner gerektirmektedir. Ses öğelerinin ahenginden, konunun ve eylemin dille kaynaşık kılınması gibi dikkat gerektiren bu yapılanma, özen gösterilmemesi durumunda tiyatrallığı zedeleyebilecek; dahası, 'seyirlik olan'ın ötelenmesine yol açabilecektir. Koşuklu dramatik dilli 'tarihsel destan' olan *Akın*'da Ortaasya-daki göçün / akının kuraklıktan meydana geldiği tezi savunulmuştur. Göçün hikayesi, koşuklu bir biçimde ve hece ölçüsüyle anlatılmaktadır. Hem açık, hem de kapalı biçim özellikleri taşıyan oyun,

* Hem şiir dilini, hem de dramatik dili hünerli bir biçimde kullanan şair ve oyun yazarı kimliğine sahip başlıca isimler şunlardır: **Namık Kemal, Cenap Şehabettin, Ahmet Muhip Dıranas, Ahmet Kutsi Tecel, Halit Fahri Ozansoy, Faruk Nafiz Çamlıbel, Selahattin Batu, Ercümen Behzat Lav, Nazım Hikmet Ran, Necip Fazıl Kısakürek, Sabahattin Kudret Aksal, Rıfat Ilgaz, M.Cevdet Anday, Oktay Rıfat, Aziz Nesin, Necati Cumalı, Turan Oflazoğlu, Ahmet Oktay, Gülten Akın, Murathan Mungan, Turgay Nar.**

yazıldığı dönem için öncü ve daha çok şiirli yapısıyla dikkat çekmekle birlikte, şairane duyguların tiyatral dile abanmasından, onun sırtında bir kambur oluşturmasından öteye gitmemektedir. Aynı zamanda oyunun tezli ve didaktik yönü, tiyatrallık noktasında kusurlu olmasını fazlasıyla pekiştirmiştir. Yine tragedyaya yaslanan özelliği, doğal olarak dilin söyleyiş biçimine de etki etmektedir. Oyunun bütününe egemen olan soylu söylem / yüksek ses, koşuklu biçimle birleştiğinde diyalogları konuşma dilinden bir kat daha uzağa taşımaktadır. Oyundaki dramatik dilin açmazlarından bir diğeri de oyuncuların bedensel anlatımını güçlendirecek söz edimlerinin fazlalığıdır. Dramatik dilin temel özellikleri arasında oyunculara rahat söyleyebilme ve rol yapabilme olanağı sunmak da vardır. Bu özellik koşuklu oyunlarda, yazarın daha büyük özen göstermesi gereken bir ilke iken, **Çamlıbel**'in oyunu bu anlamda da açmazları bulunan bir yapıt olarak dikkat çekmektedir. Bunlara karşın, 1932'de kaleme alınan **Akın**, kuşkusuz kendisinden önce ve sonra yazılan pek çok İnkılap temsillerinden farklı olarak, niteliğiyle ve döneminin algı düzeyine hitap edebilme gücüyle, bu türün önemli yapıtları arasındadır. Günümüzün algı ve estetik beklentilerini karşılamayabilir, ancak **Atatürk**'ün seyredirken duygulanıp gözlerinin yaşarması, oyunun dönemdeki algı gerçekliğine hitap edebildiğinin işaretlerindedir. Yine koşuklu dramatik dille kaleme alınan **Güzel Helena** ise hem şiirli söyleyim özellikleri, hem de konusunu Yunan mitolojisi ve döneminin çevrimsel koşullarıyla ilintili bir art uzama sahip olmasıyla Türk tiyatrosunda önemli bir yere sahiptir. Oyun **Selahattin Batu**'nun şair olmasının dramatik dile ve tasarımın imgesel donanımına yansıyan özellikleriyle yapılandırılmıştır. Öyle ki **Güzel Helena**'nın incelikli bir dil işçiliğine yaslanan trajik formu tematik koşutluklarıyla hemen ön plana çıkmaktadır. Şurası kesindir ki, oyun şiirli söyleyiş özellikleri ve Öztürkçe'nin yetkince kullanılması bakımından oldukça güçlüdür. Yazarın dile egemenliği, imgelem gücü, anlatımdaki yoğunluğu ve betimsel izlekleri oyunun koşuklu yapısını her anlamda güçlendiren bir olgu olarak göze çarpar. Kimi yerlerinde uyaklı mısra dizgelerine rastlansa da, oyun geneli itibarıyla serbest koşuklu bir dile sahiptir. Ayrıca oyunun dramatik örgüsüne uygun olarak oyun kişilerinin soylu söylemleri hem yüksek bir dilin, hem de trajik formun tamamlayıcısı olarak **Batu**'nun metnine egemen olan bir durumdur. Her oyun kişinin kendine özgü dil karakterinin yanı sıra, yazarın kendine özgü sözdizimi oyunun koşuklu biçemi içerisinde her türlü yaratıcılığa

olanak tanımıştır. Oyunda dil, *-Akın'a oranla-* eylemle daha bir kaynaşık durumdadır. Ayrıca serbest koşuğun kullanılmasından ötürü de hareket dilinin kullanımına daha geniş olanaklar tanımaktadır. Buna paralel yazarın görsel ve işitsel imgeleme egemen olması da oyunun dramatik yapısının güçlü olmasını sağlayan diğer sebepler arasındadır.

Türk tiyatrosuna koşuklu biçimin çeviri uygulamalarıyla birlikte girmesi, aslında oldukça anlamlıdır. Uzun yıllar Divan yazını (edebiyatı) geleneğinin ve şiirli düşünme biçiminin egemen olduğu bir toplumda her türlü sanatsal anlayışın şiirin dışında düşünülmemesi kadar doğal bir durum yoktur. Bundan dolayı da, *-özellikle metinli tiyatrosunun ilk evrelerinde-* çok sayıda koşuklu dramatik dille (manzum) kaleme alınan oyun vardır*. Bu oyunlardan bazıları tiyatral olmayıp, yani sahnelenmeye uygun bir biçimde yapılanmayıp, salt okunmak için kaleme alınmışken, bazıları da oldukça başarılı yapıtlar olarak dikkat çekmektedirler.

Şiir geleneği baskın olan bir toplumda şair oyun yazarlarının çoğunlukta olduğundan söz etmiştik yukarıda. Bunlar arasında Türk Tiyatrosunun en önemli oyun yazarlarından olan **Sabahattin Kudret Aksal** da bulunmaktadır. Onun ***Kahvede Şenlik Var*** adlı oyunu şiirsel özelliklerinin baskınlığıyla dikkat çeker. Bir kez daha yinelemek gerekirse, şiirsel oyun şiirli oyun değildir. O, imge-imağ, ses ve estetik varlığını dizeler halinde değil, düzyazılı dramatik dil ve tiyatral anlatım olanaklarının bütüncül işleyişiyle oluşturan, konuşma dili doğallığı içinde sanatlı anlatımın büyüsunü barındırabilen bir oyun biçimidir. ***Kahvede Şenlik Var*** oyunu da, özellikle dramatik dilin temel unsurlarını kapsamına dahil eden yoğun, etkileyici, ilginç bir anlatımın betimsel ve düşsel bir imgelem içerisinde, şiirsel söylem kalıplarının kusursuz bir örneğini sunmaktadır. Dilsel ve anlatımsal çeşitliliğiyle geleneksel ve modern anlatım biçimlerinin de ustalıkla harmanlandığı oyun, *"uyuşmanın da, uyuşmazlığın da, akla karanın, yalanla gerçeğin, ağustos böceğiyle*

* Bu oyunlardan bazıları şunlardır: **Ali Haydar**'ın *Sergüzeşt-i Perviz*, *İkinci Ersaz* ve *Rüya Oyunu – ilk manzum komedi-*, **Yeğenzade Hüseyin Fazıl**'ın *Ahenk*, **Tepedenlizade K.Kamil**'in *Ma'suka yahud Muhafaza-i Aşk*, **Abdulhak Hamid Tarhan**'ın *Fitnen* ve *Eşber*, **Halid Fahri Ozansoy**'un *Baykuş* ve *Bir Dolaptır Dönüyor*, yine **Faruk Nafiz Çamlıbel**'in *Ateş* ve *Özyurt*, **Yusuf Ziya Ortaç**'ın *Binnaz –ki heceyle yazılan ilk manzum oyundur-*, **Abdulhalim Memduh**'un *Bedriye*, **Mustafa Hilmi**'nin *Bahtiyar*, **Behçet Kemal Çağlar**'ın *Attila*, **İffet Halim**'in *Burla*, **M.Kemal Kandiya**'nın *Pervin*, **Muhittin Mekki**'nin *Nahit*, **M.Kemal Ergenekon**'un *Attila*, **Necmeddin Veysi**'nin *Güneş*, **Yaşar Nabi**'nin *İnkılap Çocukları*, **Abay Dağlı**'nın *Fuzuli*, *Dedekorkut* ve *Sakarya'da 22.Gün*, **Faik Ali Ozansoy**'un *Nedim* ve *Lale Devri* adlı oyunu. Bu arada günümüzde koşuklu dramatik dille oyun yazan yazarlar arasında en dikkat çeken **Turan Oflazoğlu**'dur.

karıncanın en büyük örneği olan kadınla erkek" üstüne kurgulanmış bir yapıttır. Kadın ve Erkek arasındaki dişil-eril söyleşim kalıpları oyun boyunca dinamik bir biçimde devam ederken, birbirini takip eden tekrarlama otomatizmi, söyleşim kalıpları, geleneksel tiyatromuzun belirgin söz öbekleri de, dilin oyunun eylemi içerisindeki en önemli konumuna hizmet eder. Dramatik dil oyunun olay örgüsü üzerinde belirgin bir işleve sahiptir. Dramatik dilin bu işlevselliği şiirsel söylemin de devreye girmesiyle birlikte kişileştirmenin temel parametrelerini de meydana getirmiştir. Bununla birlikte dilin betimleme işlevinin aynı zamanda hem bireysel, hem de yazınsal olana denk gelmesi, onun temel söyleşim biçiminin tiyatral örgünün dışında varolmamasını da olanaklı kılmıştır.

Türk tiyatrosundaki şiirsel oyunlara, ama daha çok tragedya türüne örnek olabilecek bir diğerk oyun da **Murathan Mungan**'ın *Mahmud ile Yezida*'sıdır. Türk Tiyatrosunda çağdaş tragedya türüne örnek gösterilebilecek kodlar sistematığıyla örgülenen oyun, dramatik dilin tragedyanın dokusuna uygun olarak, soylu ve derinlikli sözlü örgü ile alçak bir hız ve uzun vuruşlu ritmik tınılarla bezenmiştir. Oyun öncelikle yazarın şair kimliği, yaşam kaosu içindeki insanın tragedyasını görebilme yetisi ve yöreye ve folklorüne olan duyarlılığı ekseninde biçimlendirilmiştir. Oyuna imgelerle yüklü şiirsel bir dil egemendir. Bu şiirsellik özellikle kişilerin içkin olduğu anlarda daha bir baskındır. Ayrıca, yörenin ağır, çorak ve kasvetli atmosferinin yanı sıra, oyun kişilerinin sözlerine giydirilen şiirin içkin-kaotik çağrışımı, insanın yaşam karşısındaki sonuçsuz tepinşlerinin trajedisini yansıtmaktadır. Tümceler kısa, net, sözcükler ise yer aldıkları bağlam doğrultusunda daha çok yan anlamlarıyla konuşlandırılmıştır. Sözcük, sözlük anlamıyla değil, oyundaki olay, durum, kişi ve atmosfere göre bir değer birimi oluşturmasıyla anlamsal varlık göstermektedir. Yöre halkının söylem biçimleriyle tam bir uyum halinde olan bu yapı, öte yandan özgün bir konuşma biçimi de oluşturmuştur. Sözcük, sözdizimi ve söyleyişteki ritmin yetkin bir biçimde kaynaştığı oyundaki dil düzeneğinde, alımlayıcının rahatlıkla algılayabilmesini sağlayacak söz sanatlarına da başvurulmuş, anlam ve ses bütünselliği içerisinde sözcüklerin çağrışımsal boyutlarına ağırlık verilmiştir.

Dramatik dilin komedy türündeki kullanımı ise **Haldun Taner**'in *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* adlı oyunuyla örneklendirilmiştir. Türk

Tiyatrosunun kendi biçimini / tiyatrosunu kazanması yolunda büyük çabalar göstermiş olan **Haldun Taner**, çağcıl olan ile Geleneksel Türk Tiyatrosunun özelliklerini bir arada kullanmayı yetkin bir biçimde başaran bir yazardır. Oyunlarında uyguladığı açık biçim özellik ve söz, durum ve hareket komiklerinden oluşan gülmece unsurları, **Sersem Kocanın Kurnaz Karısı**'nda da oldukça baskındır. Alımlayıcısına Türk Tiyatro tarihine kısa bir bakış yapma şansı sunan oyun, bir konunun üç farklı söyleyiş biçiminde kaleme alınışını yansıtar. İlk **Moliere**'in oyununun çevrilerek Ermeni oyuncular tarafından sergilenişini aktaran oyun, daha sonra Türk Tiyatrosundaki uyalama furyasına dikkat çekerek, aynı metnin Kayserili ağzıyla canlandırılmasını sağlar. Son olarak da metin bir tuluat tiyatrosu örneği olarak karşımıza çıkar ve yazar bir yönüyle **A.Vefik Paşa**'nın metinli Türk Tiyatrosu özlemine de ışık tutmuş olur. Tiyatro sanatının ana merkezindeki insan yaşamı ve onun tüm kullanım alanlarını kapsayan zaman, mekan, durum, olay, söylem, eylem ve karşıtlık gibi kavramlar, bir metninde dramatik dilin yapılandırılmasıyla ortaya çıkmaktadır. Bunlar içinde yer alan diyalog da, diğer işlev ve görevleriyle birlikte, özellikle devingen ve atmosfere hizmet eder nitelikte olması gerekir ki, burası, **Haldun Taner**'in dikkatini diri tuttuğu bir noktadır. Oyundaki dramatik dil, özellikle dil-tavır konusunda belirgin bir vurguyu ön plana çıkarır. Tiyatroda bu kadar önemli olan dil tavır ilişkisi, elbette öncelikle oyuncunun üzerine oturmalıdır. Oyuncu seyirciye, diyalog, kostüm, dekor, ışık gibi araçlara ilaveten, bedensel varlığında bütünleştirdiği rolün tavrı ile bütünlüklü bir anlatım sunar. Önemli olan bunların uyumlu olmasıdır ki, oyunda tiyatro sanatının bu gerekliliğine olan vurgu, yine provası yapılan oyunlar üzerinden net olarak diyaloglarla yansıtılmaktadır. Yazar oyunun neredeyse tamamında bir oyunun nasıl olması, oyuncunun nasıl oynaması ve dramatik dilin nasıl biçimlendirilmesi gerektiği konularında -deyim yerindeyse- ders vermektedir. Komediya türüne ilişkin dramatik dil özelliklerinin ustaca kullanıldığı oyunda, ayrıca Geleneksel Türk Tiyatrosunda da sıklıkla kullanılan dil oyunları komiğin ortaya çıkarılmasında etken rol oynamaktadır.

Kuşkusuz oyunlar arasında dramatik dilin kullanımı daha çok tarihsel oyunlarda özel ve farklı bir öneme sahiptir. Bu tür oyunlara model olabilen **Hürrem Sultan** adlı oyun, **Orhan Asena**'nın nesnel olan tarihsel bir olayı öznel bir malzemeye dönüştürdüğü, tarihten günümüze söz söyleyecek siyasal, sosyal, etik,

felsefi konuları işlediği ve aynı zamanda insan psikolojisine ağırlık verdiği bir yapıttır. Kuşkusuz tarihsel oyunlarda dil-tavır oldukça önemli olup, estetik uzaklık (zaman, mekan, tavır, tarihsel fon açısından farklılık) diğer oyunlara oranla daha fazladır.

Asena kurduğu karşıtlıklar ile oyunu dengelemektedir. Hürrem'in yalnızken kendini güçlü hissetmesi, Kanuni'nin ise yalnızken korku duyması karşıtlıklardan oluşan dengelerden biridir. Her iki karakterde de olumlu ve olumsuz yanlar işlenirken, diğer oyun kişilerindeki dile giydirilen ilişkiler düzeneği tematik olanın aktarımına sebep olmaktadır. Oyun, dramatik dilin dokusuna uygun olarak soylu, derinlikli ve üst sınıf söylem ile içinde ritim barındıran bir dil anlayışı ile çevrelenmiştir. Bu dil yapısını hemen her oyun kişisinde görmekteyiz. Üst dil oyunun tamamına egemen olmuş ve dönem göz önünde bulundurularak, tarihsel oyunlarda gözetilmesi öncelikli olan dönemin konuşma biçimi yansıtılmıştır. Yine Yazarın psikolojiyi dille yansıtması, dile yaslaması oldukça başarılıdır. Hürrem'in iktidar tutkusu her repliğinin ardındadır. Her tümce, her sözcük iktidar tutkusu kokmaktadır. Oyunun genelindeki dramatik dilin diğer özellikleri ise seçkin, etkili ancak rahat söylenebilir ve kulak tırmalamayan söz edimlerinden, hem konunun geçtiği dönemi, hem de günümüzü ortak bir paydada buluşturan dil kullanımından ve tiyatralık ile yazınsal olanı başarıyla sentezleyebilen bir yapı içermektedir.

Tarihsel oyunlar dışında, dramatik dilin söyleme yansıyan farklı-özel kullanım biçimi diyalektin, yani yöre ağzının kullanıldığı oyunlarda da kendini gösterir. **Hidayet Sayın**'ın **Pembe Kadın**'ı yöre ağzını oyuna egemen kılan dramatik dil kullanımına verilebilecek yetkin örnekler arasındadır. Bu alanda oldukça başarılı olan yazar **Cahit Atay**'ın oyunları gibi **Pembe Kadın** da söz edimlerini ağız kullanımını dramatik dilin özellikleri doğrultusunda gerçekleştirir. Dramatik dilde, 'herkes kendisi gibi konuşmalı' ilkesi, lehçe, ağız gibi '*ayrılıkçı güçlerin*' / yerel söyleyiş biçimlerinin de sözlü örgü içinde yer almasını gerekli kılmaktadır. Bu, bir yandan toplumsal yapı ile birlikte yerel doku ve motiflerin yansıtılmasına hizmet ederken, diğer yandan tiyatro uzamını hem renklendirmekte, hem de derinlikli kılmaktadır. Ancak burada dikkat edilmesi gereken nokta, yerel söyleyiş biçimlerindeki sosyolekt ve idyolekt söz sunumlarının salt belli bir kesim tarafından değil, herkes tarafından anlaşılabilmesi gerekliliğidir. Köy yaşamının zorluklarını,

değişen düzenin köy yaşamı üzerinde yarattığı etkileri ve köy insanını değişen değerlerin kuklası durumunda ya da kaybolmaya yüz tutmuş değerlerin savunucusu durumunda ele alan oyun, sözü edilen bu ilkeye göre yapılandırılmıştır. Ayrıca diyaloglar sahne üzerindeki oyunculara jest ve mimikleri ile oynama olanağı veren bir yapıdadır. Bununla birlikte **Sayın**, sahnede yer alan her oyuncuya hemen hemen eşit ve dengeli bir biçimde diyalog dağılımı sağlamış, yazdığı diyalog düzeni ile de olaylar dizisi ve kişileştirmeyi taşıyan sağlam yapılı bir dramatik dil tasarımı ortaya koymuştur.

Dramatik dilin ideal olarak kendini var ettiği en zor alan ise tek kişilik oyunlardır. Bu oyunlarda dilin anlatıya kaçmaksızın tiyatral olanı yansıtabilme yetisi, yazarın tiyatroyu ve dili canlandırmaya dönük kodlarla tasarlama becerisine bağlıdır. Diyalog canlandırılmaya en yatkın dramatik söylem biçimiyken, tek kişilik oyunlar genellikle monoglardan örülüdür. Monologların dramatik dilin tiyatral olma gerekliliğine ayak uydurabilmesi, öncelikle bir hikayeyi geçmiş kipinde değil, ‘şimdi’nin çeperleri içerisinde konuşlandırmasına bağlıdır. **Aziz Nesin**’in **Çiçu** adlı tek kişilik oyunu özellikle şimdi vurgusunun güçlü biçimde yansıtıldığı bir yapıttır. Gerçi oyunda yazar monoloğun ağırlığını kırarak daha çok diyalog örgüsüyle dramatik dili biçimlendirmiş olsa da, şimdinin aktarımı kendini her şekilde ortaya koyabilmektedir. Oyunda dramatik tasarım, hayvanları, bitkileri ve Çiçu adını verdiği şişme plastik mankeni ile birlikte yaşayan, yalnızlığını Çiçu ile kurduğu bir sevgi oyunu ile unutmaya çalışan Adam’ın hikayesi üzerine kuruludur. Dili etkileyen yalnızlık vurgusu ve tek kişilik oyun tekniğinin de etkisiyle yazar, oyun kişisini nesnelere ilişki içine sokmuştur. Nesnelere, birer oyun kişisi olarak kabul edilmiş, ancak bu durum oyunun tek kişilik olma özelliğini değiştirmemiş, aksine dramatiği güçlendirmiştir. Yine, ‘söz-eylem ilişkisi’, ‘kendini başka birinin yerine koyma’, ‘karşılıklı -*ancak tek başına*- konuşma’, ‘dış ses’, ‘nesne kişileştirmesi’ ve onlarla ilişki içine girme, oyunun dramatik dil aracılığıyla anlatıdan kurtarılıp tiyatrallığı yakalayabilmesine hizmet etmektedir. Dramatik dilin didaskali bölümü içinde değerlendirilebilecek oyun kişisinin adının ‘Adam’ olması da bir soyutlama yöntemi olarak dikkat çekmektedir. Böylece yazar **Çiçu** ile diğer bazı oyunlarında olduğu gibi, salt tematiğin değil, tüm tiyatral uzamların evrensel olana gönderimde bulunmasını koştulamıştır.

Bir kez daha yinelemek gerekirse, tek kişilik oyunlarda dramatik dili yapılandırmak başlı başına bir sorundur. Bir mekanda tek başına olan bir insanın konuşmasını inandırıcı kılabilmek için, böyle bir konuşma eylemini haklı, gerekli ve zorunlu kılacak sağlam bir dramatik durum yaratmak zorundadır dram yazarı. Tek kişilik oyunun, onu tek kişilik sahne gösterisinden ayıran en önemli işareti buradadır. Oyuncu neden konuşuyor? Kiminle konuşuyor? Bu soruların, dram yazarının metni tarafından, dramatik yazım tekniğinin gereklilikleri temelinde, doğru ve açıkça yanıtlanabilmesi gereklidir. Aksi bir durum, dram sanatı bakımından özürlü bir üretimle karşı karşıya bulunulduğunu gösterecektir.

Türk tiyatrosundaki farklı teknik ve tematik oyun yapılarında kullanılan dramatik dilin genel durumuna ilişkin yapmış olduğumuz bu saptama ve değerlendirmeler, olan ile olması gereken tiyatral sözlü yapının temel dinamiğini oluşturmaktadır. Kuşkusuz, yapıtı güçlü ve vazgeçilmez kılan etkenlerin başında dramatik dil gelmektedir. Öyle ki, dünya tiyatrosu ve yazın tarihine adını yazdıran tüm yazarların başat odak noktası dildir. Literatür, dili yetkin ve donanımlı kullanan yazarların isim ve yapıtları üzerine inşa edilmiştir. Böylelikle dram sanatının evrimi ve tarihi, dramatik dilin evrim ve tarihine koşuttur. Dil, insanın olduğu gibi tiyatrosunun da varlık alanıdır.

KAYNAKÇA

ANSİKLOPEDİ VE SÖZLÜKLER:

- ÇALIŞLAR, Aziz; **Tiyatro Ansiklopedisi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1995
- ÇALIŞLAR, Aziz; **Tiyatro Kavramları Sözlüğü**, Mitos Boyut Yay, İstanbul, 1992
- ÇOTUKSÖKEN, Yusuf; **Dil ve Edebiyat Terimleri Sözlüğü**, Cem Yayınları, İstanbul, 1992
- KAZGAN, Prof.Dr. Gülten; “Tarım”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt:9, İletişim Yayınları, İstanbul, 1983
- NUTKU, Özdemir; **Gösterim Terimleri Sözlüğü**, İnkılap Yayınları, İstanbul, 1998
- PAVIS, Partice; **Dictionnaire du Theatre**, Dunod, Paris, 1996
- TANER, Haldun - AND, Metin ve NUTKU Özdemir; **Tiyatro Terimleri Sözlüğü**, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, 1966
- Türk Dil Kurumu Yayınları, **Bölge Ağzlarında Atasözleri ve Deyimler I-II**, Ankara, 2004
- Türk Dil Kurumu Yayınları, **Özleştirme Kılavuzu**, Ankara, 1978
- Türk Dil Kurumu Yayınları, **Yazın Terimleri Sözlüğü**, Ankara, 1974
- VARDAR, Prof.Dr.Berke (yönetiminde GÜZ, Prof.Dr.Nükhet, HUBER, Prof.Dr.Emel, SENEMOĞLU, Prof.Dr.Osman, ÖZTOKAT, Prof.Dr.Erdim); **Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü**, Multilingual Yayınları, İstanbul, 2002

KİTAPLAR:

- AKSAL, Sabahattin Kudret; “Eleştiri Üstüne Söyleşi”, **Denemeler, Konuşmalar**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1998
- AKSAN, Doğan; **Anlambilim**, Engin Yayınları, Ankara, 1999
- AKSAN, Doğan; **Anlambilimi ve Türk Anlambilimi**, Ank.Üniv. DTCF Yayınları, Ankara, 1971
- AKSAN, Prof.Dr. Doğan; **Her Yönüyle Dil (Ana Çizgileriyle Dilbilim)-I**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1977
- AKSAN, Prof.Dr. Doğan; **Her Yönüyle Dil (Ana Çizgileriyle Dilbilim)-II**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1977
- AKTAŞ, Prof.Dr. Şerif; **Edebiyatta Üslup ve Problemleri**, Akçağ Yayınları, Ankara, 1993
- ALTUĞ, Taylan; **Dile Gelen Felsefe**, YKY., İstanbul, 2001
- AKTUNÇ, Hulki; **Büyük Argo Sözlüğü**, YKY, İstanbul, 2002
- AND, Metin; **Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu**, İş Bankası Yayınları, Ankara, 1971
- AND, Metin; **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1983
- ANDAY, Melih Cevdet; **Dilimiz Üstüne Konuşmalar**, Türk Dil Kurumu Yay., Ankara, 1975
- APAK, Dr.Sudi; **Yurt Dışındaki İşçi Potansiyeli ve Türkiye Ekonomisi**, Cem Yayınları, İstanbul, 1993
- ARİSTOTELES; **Poetika**, Yunanca aslından çev.:Nazile Kalaycı, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2005
- ARMAĞAN, İbrahim; **Toplumsal Yapı Bilim ve Sanat**, E.Ü. GSF. Yayınları, İzmir, 1982
- BAKER, George Pierce; **Dramatic Technique**, A Da Capo Paperback, New York, 1976
- BAKTHIN, Mikhail; **Karnavaldan Romana**, Çev.: Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001
- BALIKÇISI, Halikarnas; **Yaşamın Deniz**, Yeditepe Yayınları, İstanbul, 1964

- BARTHES, Roland; **Yazının Sıfır Derecesi**, Çev.: Tahsin Yücel, Metis Yayınları, İstanbul, 1989
- BAŞARAN, Ziya; **Hafıza Gücünüzü Keşfedin**, Bilgivizyon Yayınları, İzmir, 2004
- BAŞKAN, Prof.Dr. Özcan; **BİLDİRİŞİM İnsan dili ve Ötesi**, Altın Kitaplar, İstanbul, 1988
- BEAUMARCHAIS, Pierre Augustin Caron de; **Theatre Complet**, Pleiade, Paris, 1957
- BENJAMIN, Walter; “Kendi Başına Dil ve İnsan Dili Üzerine”, **Son Bakışta Aşk**, Çev.:Haluk Barışcan, Der.:Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları, İstanbul, 1993
- BENTLEY, Eric; **The Life of the Drama**, Atheneum, New York, 1979
- BENVENISTE, Emile; **Genel Dilbilim Sorunları**, Çev.:Erdim Öztokat, YKY, İstanbul, 1995
- BEUVOIR, Simone de; **Kadın ‘Genç Kızlık Çağı’**, Cilt:1, Çev.: Bertan Onaran, Payel Yayınları, İstanbul, 1993
- BIGSBY, Cristopher W.E.; **A Critical Introduction to twentieth-century American Drama**, Cambridge Universty Pres, Cambridge, 1985
- BİNYAZAR, Adnan ve Öztekin Metin, **Yazın ve Bilim Dilimiz**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1978
- BOULTON, Marjoire; **The Anatomy of Drama**, Routledge and Kegan Paul Ltd., London, 1960
- BOZKURT, Ahmet; **Şair Çalışıyor**, Şiirden Yayınevi, İstanbul, 2007
- CAMUS, Albert; **Denemeler**, Çev.:Sabahattin Eyüboğlu, Vedat Günyol, Say Yay.,İstanbul, 1982
- CANDAN, Ayşın; **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, YKY, İstanbul, 1997
- CARLSON, Marvin; **Tiyatro Teorileri, Yunanlılardan Bugüne Tarihsel ve Eleştirel Bir İnceleme**, Çev.: Eren Buğlalılar, Barış Yıldırım, De Ki Yay., Ankara, 2007
- CARROL, Dennis; **David Mamet (Modern Dramatists)**, Macmillian Publishers Ltd. Homg Komg, 1987

- CATRON, Louis E.; **The Elements of Playwriting**, Waveland Press, Chicago, 2002
- CHEKHOV, Anton; “Letters on the Short Story”, **The Drama and other Literary Topics**, Selected and Edited by Louis S. Friedland, Minton, Balch Co., New York, 1924
- CHARLES, Michel; **Introduction á l'étude des textes**, Seuil, Paris, 1995
- CHION, Michel; **Bir Senaryo Yazmak**, Çev.: Nedret Tanyolaç, Afa Yayınları, İstanbul, 1992
- CIORAN, Emil Michel; **Burukluk**, Çev.:Haldun Bayrı, Metis Yayınları, İstanbul, 2000
- CLARKE, Ronald F.; **The Growth and Nature of Drama**, Cambridge At The University Pres, Cambridge, 1965
- COELHO, Paulo; **Simyacı**, Çev.:Özdemir İnce, Can Yayınları, İstanbul, 1999
- CRYSTAL, David; **Dillerin Katli**, Çev.: Gökhan Cansız, Profil Yayınları, İstanbul, 2007
- CÜCELOĞLU, Doğan; **İçimizdeki Biz**, Sistem Yayıncılık, İstanbul, 1998
- ÇALIŞLAR, Aziz; **20.Yüzyılda Tiyatro**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1993
- ÇALIŞLAR, Aziz; **Tiyatronun Abcsi**, Simavi Yayınları, İstanbul, 1993
- ÇAPAN, Cevat; **Değişen Tiyatro**, Metis Yayınları, İstanbul, 1992
- ÇORBACIOĞLU, Fazıl Hayati; **Radyo Tiyatrosu ve Piyes**, Mikrofon Yayınları, İstanbul, 1965
- DELLALOĞLU, Besim F.; **Benamina: Dil, Tarih ve Coğrafya**, Versus Yayınları, İstanbul, 2008
- DMYTRYK, Edward; **Sinemada Kurgu**, Çev.: Zafer Özden, Afa Yayınları, İstanbul, 1993
- DOLTAŞ, Dilek; **Postmodernizm Tartışmalar ve Uygulamalar**, Telos Yayınları, İstanbul, 2002
- DÜRÜŞKEN, Çiğdem; **RHETORICA Roma’da Rhetorica Eğitimi**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1995
- ECO, Umberto; **Avrupa Kültüründe Kusursuz Dil Arayışları**, Çev.: Kemal Atakay, Literatür Yay., İstanbul, 2004

- EGRI, Lajos; **Piyas Yazma Sanatı**, Çev.: Suat Taşer, İleri Kitabevi, İzmir, 1993
- ELLUL, Jacques; **Sözün Düşüşü**, Çev.: Hüsamettin Arslan, Paradigma Yay., İstanbul, 2004
- ER, Ayten; **Oyun Çözümlemesinde İlk Adım**, Ürün Yayınları, Ankara, 1998
- ERTAYLAN, İsmail Hikmet; **Ziya Paşa – Hayatı ve Eserleri**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1942
- ESSLIN, Martin, **Dram Sanatının Alanı**, Çev.: Özdemir Nutku, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996
- FIELD, Sidney; **Screenplay: The Foundations of Screenwriting, A Step-by-Step Guide**, Delta Book, Dell Publishing Co., New York, 1979
- FOUCAULT, Michel; **Bu Bir Pipo Değildir**, Çev.Selahattin Hilav, YKY, İstanbul, 1993
- FOUCAULT, Michel; **Sonsuza Giden Dil**, Çev.: Işık Ergüden, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2006
- GASSET, Jose Ortega y; **Tarihsel Bunalım ve İnsan**, Çev.:Neyire Gül Işık, Metis Yay., İstanbul, 1992
- GOOCH, Steve; **Oyun Yazmak**, Çev.: Filiz Ofluoğlu, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1998
- GÖKBERK, Macit; **Değişen Dünya Değişen Dil**, YKY, İstanbul, 2004
- GÖZLER, H. Fethi; **Hece Vezni ve Beş Hececiler**, İnkılap ve Aka Yayınları, İstanbul, 1982
- GROTOWSKİ, Jerzy; **Towards A Poor Theatre**, Methuen, London, 1969
- GUIRAUD, Pierre; **Anlambilim**, Çev.: Berke Vardar, Multilingual Yabancı Dil Yayınları, İstanbul, 1999
- GÜNAY, Doğan; **Metin Bilgisi**, Multilingual Yay., İstanbul, 2001
- HERODOTOS; **Herodot Tarihi II**, Çev.: Müntekim Ökmen, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991
- HORATIUS; **Ars Poetica**, Çev.: T.A.Moxon, J M Dent and Sons Ltd., London, 1955
- HUBERT, Marie-Claude; **Le Theatre**, Armand Colin, Paris, 1988

- IBSEN, Henrik; **Letter and Speeches**, ed, Evert Sprinchorn, Hill and Wang, New York, 1964
- INGARDEN, Roman; **Das literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang zu den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel**, Tübingen, 1965
- KANTOR, Jacob Robert; **An Objective Psychology of Grammar**, Principia Pres, Bloomington Ind., 1952
- KARAAĞAÇ, Günay; **Dil Tarih ve İnsan**, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2008
- KELSEY, Gerald; **Televizyon Yazarlığı**, Çev.: Bahar Öcal Düzgören, YKY, İstanbul, 1995
- KESTING, Marianne; **Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro**, Çev: Yılmaz Onay, Adam Yayınları, İstanbul, 1985
- KEYKAVUS bin İskender, **Kabusname**, Çev.:Mercimek Ahmed, Editörler: Mustafa Küpüşoğlu, Orhan Şaik Gökyay, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2007
- KILIÇ, Dr. Veysel; **Dilin İşlevleri ve İletişim**, Papatya Yayıncılık, İstanbul, 2002
- KIRAN Prof.Dr. Zeynel ve Kiran, Prof.Dr. Ayşe Eziler; **Dilbilime Giriş**, Seçkin Yayınları, Ankara, 2002
- KUDRET, Cevdet; **Dilleri Var Bizim Dile Benzemez**, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1986
- KOCAHANOĞLU, Osman Selim; **Milli Edebiyat Hareketi ve Beş Hececiler**, Toker Yayınları, İstanbul 1976.
- LARTHOMAS, Pierre; **Le Langage Dramatique**, P.U.F., Paris, 1972
- LEFEBVRE, Henri; **Diyalektik Materyalizm**, Çev. Barış Yıldırım, Kanat Kitap, İstanbul, 2006
- MACGOWAN, Kenneth; **A Primer of Playwriting**, Random House, New York, 1951
- MARX, Karl; “Alman İdeolojisi”, **Felsefe Yazıları**, Çev.: Ahmet Fethi, Hil Yayınları, İstanbul, 2004
- MONOD, Richard; **Les Lextes de Theatre**, Cedric, Paris, 1977
- MORAN, Berna; **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, iletişim Yayınları, İstanbul, 2003

- MULGRAVE, Dorthy; **Speech**, Barnes & Noble, Inc., New York 1967
- MUNGAN, Murathan; **Paranın Cinleri**, Metis yayınları, İstanbul, 1997
- NUTKU, Hülya; **Cumhuriyet'in 75.Yılında 75 Yılın Tanığı Bir Yazar: Orhan Asena**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1998.
- NUTKU, Hülya; **Oyun Yazarlığı**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1999
- NUTKU, Hülya; **Tarihsel Dram ve Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Tarihsel Dram Modelleri – 2**, Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi, Ankara, 1987
- NUTKU, Özdemir; **Dram Sanatı**, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 1990
- NUTKU, Özdemir, **Dünya Tiyatrosu Tarihi I**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993
- NUTKU, Özdemir, **Dünya Tiyatrosu Tarihi II**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993
- NUTKU, Özdemir, **Oyun Yazarı**, İzlem Yayınları, İstanbul, 1965
- NUTKU, Özdemir; **Tiyatro ve Yazar**, Gim Yayınları, İstanbul, 1960
- NUTKU, Özdemir; **Tiyatro Yönetmeninin Çalışması**, Ank.Üniv.DTCF Yayınları, Ankara, 1974
- ONEGA, Susana ve Landa, José Angel Garcia; **Anlatıbilimine Giriş**, Çev.:Yurdanur Salman – Deniz Hakyemez, Adam Yay., İstanbul, 2002
- ONG, Walter J.; **Sözlü ve Yazılı Kültür**, Çev: Sema Postacıoğlu Banon, Metis Yayınları, İstanbul, 1995
- ÖZAKMAN, Turgut; **Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1998
- ÖZTOKAT, Nedret Tanyolaç; **Yazınsal Metin Çözümlemesinde Kuramsal Yaklaşımlar**, Multilingual Yayınları, İstanbul, 2005
- PAVIS, Partice; **Sahneleme Kültürler Kavşağında Tiyatro**, Çev.:Sibel Kamber, Dost Yay., Ankara, 1999
- PAZ, Octavio; **Çamurdan Doğanlar**, Çev.: Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul, 1996
- PİLANCI, Yard.Doç.Dr.Hülya; “Anlatım Birimleri”, **Sözlü ve Yazılı Anlatım**, Anadolu Üniv. Açıköğretim Fak.Yay., Eskişehir, 1998

- PIGNARRE, Robert; **Tiyatro Tarihi**, Çev.: Pınar Kür, Gelişim Yayınları, İstanbul, 1975
- PLATON; **Kratylos**, MEB. Yayınları, Ankara, 1995
- PORZIG, Walter; **Dil Denen Mucize-I**, Çev:Prof.Dr. Vural Ülkü, Kültür ve Turizm Bak.Yay., Ankara, 1985
- POSPELOV, Gennadiy; **Edebiyat Bilimi**, Çev. Yılmaz Onay, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2005
- RUHLEN, Merritt; **Dilin Kökeni -Ana Dilin Evriminin İzinde**, Çev: İsmail Ulutaş, Hece Yayınları, Ankara, 2006
- SARICA, Mustafa; **Sözlü Dil Yapısı**, Multilingual, İstanbul, 2005
- SAUSSURE, Ferdinand de; **Genel Dilbilim Dersleri-I**, Çev: Berke Vardar, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1976
- SCHIMMEL, Annemarie; **Sayıların Gizemi**, Çev: Mustafa Küpüşoğlu, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1998
- SEARLE, John; **What is a Speech Act?**, Language and Social Context, by. Pier Paola Giglioli, Penguin books, Middlesex, U.K., 1979
- SEGER, Linda; **Creating Unforgettable Characters**, Henry Holt and Company, New York, 1990
- SEVÜK, İsmail Habib; **Tanzimattanberi Edebiyat Tarihi-I.**, Remzi Kitap Yayınları, İstanbul 1944
- SÖZEN, Edibe; **Söylem - Belirsizlik, Mücadele, Bilgi / Güç ve Reflektivite**, Paradigma Yayınları, İstanbul, 1999
- STEINER, George; **The Death of Tragedy**, Hill and Wang, New York, 1963
- STENDHAL; **The Problem of Style**, Oxford University Press, London, 1949
- STEMPEL, Tom; **Screenwriting**, AS Barnes and Co, The Tantivy Press, San Diego, 1982
- SWAIN, Dwight V.; **Film Script Writing; A Pratical Manual**, Hasting House Publishers, New York, 1976
- SZONDI, Peter; **Theory of the Modern Drama**, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987
- ŞAKAR, Cemal; **Yazı Bilinci**, Hece Yayınları, Ankara, 2006

- ŞENER, Sevda; **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara, 1998
- ŞENER, Sevda; **Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan**, Ankara Üniversitesi DTCF Yayınları, Ankara Üniv. Basımevi, Ankara, 1972
- ŞENER, Sevda; **Oyundan Düşünceye**, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1993
- ŞENER, Sevda; **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, YKY, İstanbul, 1997
- TANİLLİ, Server; **Yaratıcı Aklın Sentezi**, Alkım Yayınları, İstanbul, 2006
- TAŞER, Suat; **Konuşma Eğitimi**, Papirüs Yayınları, Ankara, 1995
- TUNALI, İsmail; **Estetik**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996
- TUNCAY, Murat; **Musahipzade Celal Tiyatrosu'nda Osmanlı Tavrı**, Boğaziçi Üniv.Yayınları, İstanbul, 2004
- UBERSFELD, Anne; **Lire Le Theatre I**, Editions Sociales, Paris, 1982
- UBERSFELD, Anne; **Lire Le Theatre III**, Belin Sup., Paris, 1996
- UYGUR, Nermi; **İnsan Açısından Edebiyat**, YKY., İstanbul, 1999
- UZUNER, Buket; **İki Yeşil Susamuru**, Everest Yayınları, İstanbul, 2002
- VARDAR, Berke; **Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri**, Türk Dil Kurumu Yay., Ankara, 1982
- WEITZ, Moris; "The Role of Theory in Aesthetics", **Problems in Aesthetics**, (ed), Macmillan, New York, 1959
- YETKİN, Suut Kemal; **Edebiyatta Akımlar**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1967
- YÜCEL, Tahsin; **Dil Devrimi ve Sonuçları**, Can Yayınları, İstanbul, 2007
- YÜKSEL, Ayşegül; **Samuel Beckett Tiyatrosu**, YKY, İstanbul, 1992
- YÜKSEL, Ayşegül; **Yapısalcılık ve Bir Uygulama Melih C. Anday Tiyatrosu**, Gündoğan Yay., Ankara, 1995
- ZİYA PAŞA; **Riyanın Encamı-Tartüf**, İstanbul, 1881

OYUNLAR:

- AKSAL, Sabahattin Kudret; **Kahvede Şenlik Var**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1966
- AKSAL, Sabahattin Kudret; **Önemli Adam**, Devlet Tiyatrosu Yayınları, İstanbul, 1983
- ALBEE, Edward; “Hayvanat Bahçesi Masalı” **Absurd Tiyatro**, Çev.: M.Hamit Çalışkan, İmge Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2001
- ANOUILH, Jean; **Senlis’de Randevu**, Çev.: Sabri Esat Siyavuşgil, MEB. Yayınları, İstanbul, 1953
- ASENSA, Orhan; **Hürrem Sultan**, MEB. Yayınları, Ankara, 1960
- ATAY, Cahit; **Ana Hanım Kız Hanım**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1971
- BATU, Selahattin; **Güzel Helena**, Maarif Basımevi, Ankara, 1959
- BAYDUR, Memet; “Kamyon”, **Bütün Eserleri 5**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009
- BECKETT, Samuel; **Godot’yu Beklerken**, Çev.: Hasan Anamur, Can Yayınları, İstanbul, 1990
- BECKETT, Samuel; **Oyun Sonu**, Çev.: Uğur Ün, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1993
- BRECHT, Bertolt, “Arturo Ui’nin Yükselişi”, **Bütün Oyunları 9**, Çev.: Özdemir Nutku-Yılmaz Onay, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2000
- CAMUS, Albert; **Caligula**, Çev.: Abdullah Rıza Ergüven, Berfin Yayınları, İstanbul, 1993
- CORNEILLE, Pierre; **Horace**, Ancienne Librairie Poussielgue, Paris, 1909
- CORNEILLE, Pierre; **Le Cid**, Çev.: İsmail Hami Danişmend, Sühulet Kitabevi, İstanbul, 1938
- CORNEILLE, Pierre; **Sinna**, Çev.: İsmail Hami Danişmend, Sühulet Kitabevi, İstanbul, 1940
- ÇAMLİBEL, Faruk Nafiz; **Akın**, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul 1965.
- ÇEHOV, Anton; **Martı**, Çev.: Samed Karagöz, Şule Yayınları, İstanbul, 2007
- ÇEHOV, Anton; **Vişne Bahçesi**, Çev.: Samed Karagöz, Şule Yayınları, İstanbul, 2007

- DORST, Tankred; **Ben, Feuerbach**, Çev.: Sema Engin, Suhrkamp Theaterverlag, Frankfurt, 1994
- les Eaux et Forêts-le Square-La Musica
- DURAS, Marguerite; **Theatre I: les Eaux et Forêts-le Square-La Musica**, Gallimard, Paris, 1965
- FRATTI, Mario; **Kafes**, Çev.: Özcan Özer, Kültür Bakanlığı Dev.Tiy. Gen.Müd. Başdramaturgluğu, no:96, 14.03.2005
- GOETHE, J.W.von; **Faust**, Çev: Recai Bilgin, MEB. Yayınları, İstanbul, 2001
- GOGOL, Nikolay Vasilyeviç; **Palto**, Çev.:Aslı Takanay, Bordo Siyah Yayınları, İstanbul, 2003
- IBSEN, Henrik; **Peer Gynt**, Çev.: Seniha Bedri Göknil-Zehra İpşiroğlu, İşbankası Yayınları, İstanbul, 2006
- IBSEN, Henrik; **Brand**, Çev.: Seniha Bedri Göknil-Zehra İpşiroğlu, İşbankası Yayınları, İstanbul, 2006
- IBSEN, Henrik; **Yaban Ördeği**, Çev.: Şaziye Berrin Kurt, MEB. Yayınları, İstanbul, 1989
- IONESCO, Eugene; “Kel Kantocu”, **Toplu Oyunları 2**, Çev.:Hasan Anamur, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1997
- LORCA, Federico Garcia; “Bernarda Alba’nın Evi”, **Bütün Oyunları-1**, Çev: Turan Oflazoğlu, Adam Yayınlar, İstanbul, 1982
- LORCA, Federico Garcia; “Yerma”, **Bütün Oyunları-1**, Çev: Turan Oflazoğlu, Adam Yayınlar, İstanbul, 1982
- MARIVAUX, Pierre de; **Gönül ve Kismet Oyunu**, Çev.: Zeynep Menemenci, MEB. Basımevi, İstanbul, 1946
- MILLER, Arthur; **Satıcının Ölümü**, Çev.: Sebahattin Eyüboğlu, Vedat Günyol, Adam Yayınları, İstanbul, 1982
- MOLIERE; **Don Juan**, Ahmet Vefik Paşa Külliyyatı: V, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul, 1933
- MOLIERE; **Don Juan**, Hazırlayan: Yaşar Nabi, Varlık Yayınevi, İstanbul, 1953

- MOLIERE; **İnsandan Kaçan (Adamcıl)**, Çev.:Bedrettin Tuncel, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2008
- MOLIERE; **Kadınlar Mektebi**, Ahmet Vefik Paşa Külliyyatı: V, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul, 1933
- MOLIERE; **Kibarlık Budalası**, Çev.: Tuncay Türk, Oda Yayınları, İstanbul, 2006
- MUNGAN, Murathan; **Geyikler Lanetler**, Metis Yayınları, İstanbul, 1992
- MUNGAN, Murathan; **Mahmud ile Yezida**, Metis Yayınları, İstanbul, 1992
- NESİN Aziz; “Çiçu”, **Bütün Oyunları 2**, Adam Yayınları, İstanbul, 1982
- ORAL, Ünver (Hazırlyan); **Karagöz Oyunları**, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2002
- ÖZAKMAN, Turgut; “Resimli Osmanlı Tarihi”, **Toplu Oyunları-2**, MitosBoyut Yay., İstanbul, 1999
- ÖZAKMAN, Turgut; “Fehim Paşa Konağı”, **Toplu Oyunları-2**, MitosBoyut Yay., İstanbul, 1999
- RACINE, Jean; **Andromak**, Çev.: Munis Faik Ozansoy, MEB. Yayınları, İstanbul, 1967
- RACINE, Jean; **Phaidra**, Çev.: Afif Obay, MEB. Yayınları, Ankara, 1963
- SAYIN, Hidayet; **Pembe Kadın**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1998
- SARTRE, Jean Paul; **Sinekler**, Çev. Tahsin Yücel, Ataç Kitabevi, İstanbul, 1963
- SHAKESPEARE, William; **II.Richard**, Çev.:M.Hamit Çalışkan, YKY, , İstanbul, 2006
- SHAKESPEARE, William; **IV. Henry**, Çev.: Bülent Bozkurt, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992
- SHAKESPEARE, William; **Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası**, Çev.: Nurettin Sevin, MEB. Yayınları, Ankara, 1962
- SHAKESPEARE, William; **Fırtına**, Çev.:Bülent Bozkurt, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999
- SHAKESPEARE, William; **Hamlet**, Çev.: Sabahattin Eyüboğlu, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995

- SHAKESPEARE, William; **Kış Masalı**, Çev.:A.Turan Oflazoğlu, İz Yayıncılık, İstanbul, 2006
- SHAKESPEARE, William; **Macbeth**, Çev.: Sabahattin Eyüboğlu, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993
- SHAKESPEARE, William; **Nasıl Hoşunuza Giderse**, Çev.:Halide Edib Adivar-Vahit Turhan, Rıza Koşkun Matbaası, İstanbul, 1943
- SHAKESPEARE, William; **Othello**, Çev.:Özdemir Nutku, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2002
- SHAKESPEARE, William; **Venedik Taciri**, Çev.:Bülent Bozkurt, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993
- SOFOKLES; **Antigone**, Çev: Güngör Dilmen, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1997
- SOFOKLES; **Kral Oidipus**, Çev: Bedrettin Tuncel, MEB. Yayınları, Ankara, 2001
- STOPPARD, Tom; “Gerçek Şey”, **Toplu Oyunları 1**, Çev.: M.Hamit Çalışkan, Dost Yayınları, Ankara, 2000
- STRINDBERG, August; **Baba**, Çev.:A.Turan Oflazoğlu, İz yayıncılık, İstanbul, 2004
- TABORİ, George; **Kavgam**, Çev.:Kemal Boztepe, Can Yay., İstanbul, 1992
- TANER, Haldun; **Keşanlı Ali Destanı**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2008
- TANER, Haldun; **Sersem Kocanın Kurnaz Karısı**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1989
- WILLIAMS, Tennessee; **Sırça Hayvan Koleksiyonu**, Çev.:Aytuğ İzat, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2000
- WILLIAMS, Tennessee; **Sırça Kümes**, Çev.:Can Yücel, MEB Yayınları, İstanbul, 1964

ARASTIRMA RAPORU VE TEZLER:

- BEZİRCİLİOĞLU, Ahu; **“Yaşamı ve Oyunlarıyla Hidayet Sayın”**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniv.GS.Enstitüsü, İzmir, 2006.
- GÖKTAŞ, Sema; **“Dramatik Tasarımda Aksiyon-Olay Dizisi Bağlamı ve Uygulama Modelleri”**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 2000
- GÖKTAŞ, Sema; **“Türk Tiyatrosunda Soyutlama Kavramı ve Aziz Nesin’in Soyutlamaya Dayanan Oyunları”**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 1995
- SEZER, Abdulbasit; **Murathan Mungan’ın Mensur Eserlerinde Halk Bilimi Unsurları**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dicle Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007
- SİPAHİ, Deniz; **“Aziz Nesin’in Oyunlarının Dramaturjik Yapı Açısından İncelenmesi”**, Yayınlanmamış Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, 1993
- TUMLUER, Selda; **Murathan Mungan’ın Oyunlarında Kişileştirme**, Yayınlanmamış Lisans Tezi, DEÜ, GSF, Sahne Sanatları Bölümü, İzmir, 1995
- TUNCAY, Murat; **Dramatik Olan**, DEÜ.GSF. Yayınları, İzmir, 1992
- TUNCAY, Murat; **Dramaturgi Çalışmalarında Çözümleme ve Bir Yöntem Önerisi**, DEÜ. GSF. Yayınları, İzmir, 1992
- ÜNSAL, Şuayip; **Yasak Aşkın Tutkuya Dönüşmesi ve İki Model Oyun**, Yayınlanmamış Lisans Tezi, DEÜ, GSF, Sahne Sanatları Bölümü, İzmir, 1990

MAKALELER:

- AKBAL, Oktay; "Sabahattin Kudret'le Bir Konuşma", **Varlık**, sayı: 375, 1951.
- AKSAL, Sabahattin Kudret; "Genç Oyuncular - Küçük Sahne'de 'Aşk Otu' - Sahne 8 Topluluğunun Oyunu 'Kraliçe ve Asiler' - Karaca Tiyatro'da 'Hatıra Defteri", **Varlık**, sayı: 476, 15 Nisan 1958.
- AKSAL, Sabahattin Kudret; "Okumakla Oynamak", **Kültür Dünyası**, sayı:1, 15 Ocak 1954.
- AKSAL, Sabahattin Kudret; "Oyun Kişilerinin Dili Üzerine", **Türk Dili Dergisi**, Sayı: 29, Şubat 1954
- AKSAL, Sabahattin Kudret; "Sanatı Savunmak", **Milliyet Sanat**, sayı: 266, Şubat 1978.
- AKSAL, Sabahattin Kudret; "Tiyatro Üstüne", **Türk Dili Dergisi**, Cilt: XXXVI, Sayı:310-315, Yıl:1977
- ASENSA, Orhan; **Cumhuriyet Gazetesi**, 22 Ağustos 1981
- ASENSA, Orhan; "Hürrem Sultan'ı Sunarken", **Devlet Tiyatrosu Dergisi**, Ankara, Ocak-Şubat,1959
- ASENSA, Orhan; "Ya Devlet Başa Ya Kuzgun Leşe Üstüne Birkaç Söz", **Devlet Tiyatrosu Dergisi**, 1982/3, Sayı:6, 1982
- AY, Behzat; "Sabahattin Kudret Aksal'la", **Varlık**, sayı: 875 , Ağustos 1980.
- AYDEMİR, Bünyamin; "Mario Fratti'den Kafes ve Kurban", **Yeni Tiyatro**, Sayı:5, Mayıs-Haziran 2008
- BALTACIOĞLU, İsmail Hakkı; "Dilin Estetik Varlığı", **Türk Dili Dergisi**, Cilt: XII, Sayı: 145-156, Yıl:1963-1964
- BALTACIOĞLU, İsmayıl Hakkı; "Tiyatro Nedir Ne Değildir", **Türk Dili Dergisi**, Tiyatro Özel Sayısı, Cilt: XV, Sayı:178, Yıl:1966
- BOZKURT, Ahmet; "Taşlaşmış Zamanın Unutkan Yalnızlığında Düşlemin Poetikası", **No Edebiyat Sanat Seçkisi**, sayı: 2
- BOZKURT, Ahmet; "Ut Picture Poesis: Şiirin Görme Biçimi", **Hece**, sayı: 142, Ekim 2008

- BOZKURT, Ahmet Bozkurt, “Vehim ve Rüya: Ahmet Hamdi Tanpınar Şiirinin Zamansal Oluşları”, **Hece**, sayı:143, 2008
- ÇEHOV, Anton; “Oyun Yazarlarına Öğüt”, Çev.: Cevat Çapan, **Türk Dili Dergisi**", Tiyatro Özel Sayısı, Cilt: XV, Sayı:178, Yıl:1966
- ÇELİK, Süreyya Karacabey; “Modern sonrasında dramatik metinler“, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, A.Ü. DTCF, Tiyatro Bölümü, sayı:15, Haziran 2003
- ÇETİLİ, İsmail; “Edebiyat Dili / Edebî Dil”, **Türk Yurdu**, Sayı: 162-163 , Şubat-Mart 2001
- DEAN, Anne; “Musings on Mamet”, **Drama**, no:169, 1998
- DEMİR, Kıvanç; “Oyun Dili ve Öz Türkçe”, **Türk Dili Dergisi**, Cilt: XVI, Sayı: 181-192, Yıl:1966-1967
- DERRIDA, Jacques; “Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation”, **Schrift und Differenz**, Frankfurt/M., 1976
- DİRİCAN, Gül; “Murathan Mungan’la Söyleşi”, **Milliyet Sanat Dergisi**, 15 Kasım 1992, Sayı:300, s.14.
- ELIOT, T.S.; “Katedralde Cinayet”, Çev.: Bilge Karasu, **Türk Dili Dergisi**, Cilt XV, sayı:178
- ERCAN, Enver; "Sabahattin Kudret Aksal İle "Buluşma", **Varlık**, sayı: 994, Temmuz 1990
- FRISH, Max; “Teatral Olan”, Çev.: Melahat Özgü, **Türk Dili Dergisi**, Tiyatro Özel Sayısı, Cilt: XV, Sayı:178, Yıl:1966
- FOGELIN, Robert; “Wittgenstein'in Felsefi Eleştirisi”, Wittgenstein: Sessizliğin Grameri, **Cogito Dergisi**, YKY., İstanbul, Sayı:33, Güz 2002
- FRY, Cristopher; “Niye mi Koşuk?”, Çev.: Bilge Karasu, **Türk Dili Dergisi**, Tiyatro Özel Sayısı, Cilt: XV, Sayı:178, Yıl:1966
- HEIDEGGER, Martin; “Yurdavariş/Hısımlara”, Çev.:Oruç Aruoba, **Defter Dergisi**, Sonbahar 1995
- KAHRAMAN, Hasan Bülent; “Gülmece(deki) dram(daki) gülmece(deki) dram(daki)Gülmece”, **Devlet tiyatrosu Broşürü**, Ankara, 1992, sayı:47

- KEMAL, Namık; “Tiyatrodan Bahseden Arkadaşlara”, **Hadika Gazetesi**, No: 33, Aralık 1872
- KUDRET, Cevdet; “Oyun Dili”, **Türk Dili Dergisi**, Cilt: X, Sayı:109-120, Yıl:1960-1961
- KURUÇ, Bozkurt; “Oyun Yazarının Dili”, **Türk Dili Dergisi**, Cilt: XXXVI, Sayı:310-315, Yıl:1977
- LEHMANN, Hans Thies; “Theater der Blicke: Zu Heiner Müllers Bildbeschreibung”, **Dramatik der DDR**, (hrsg.U. Profitlich), Frankfurt /M, 1987
- MANDEL, Oscar; “Şiirsel Tiyatro”, Çev.: Hatice Altan, **DT Sanat Haberleri Bülteni**, Sayı: 41, Şubat 1978
- MENEMENCİOĞLU, Muazzez; "Sabahattin Kudret Aksal", **Varlık**, sayı: 598, Mayıs 1963.
- NESİN, Aziz; “Çiçü’da Çağdaş ve Ulusal Olan Nedir?”, **Devlet Tiyatroları Dergisi**, İstanbul, 1971, sayı:50
- NUTKU, Hülya; “**O.Asena’nın Oyun Yazarlığının Gelişimi ve Oyunları**”, Orhan Asena, Toplu Oyunları-1, Mitos Boyut Yayınevi, İstanbul, 1992
- NUTKU, Özdemir; “Oyun Çevirilerinde Konuşma Dilinin Önemi”, **Türk Dili Dergisi**, Cilt: XXXVIII, Sayı: 322-327, Yıl:1978
- NUTKU, Özdemir; “Tiyatroda Dil ve “Tavır” Sorunu”, **Türk Dili Dergisi**, Cilt: XXII, Sayı: 223-228, Yıl:1970
- ÖZAKMAN, Turgut; “Yazarlar ve Tiyatrolar”, **Türk Dili Dergisi**, Tiyatro Özel Sayısı, Cilt: XV, Sayı:178, Yıl:1966
- ÖZDEMİR, Emin; “Oyun Dili ve Öz Türkçe”, **Türk Dili Dergisi**, Cilt: XX, Sayı:211-216, Yıl:1969
- ÖZDEMİR, Emin; “Öz Türkçe”, **Türk Dili Dergisi**, Cilt: XXIV, Sayı:235-240, 1971
- ÖZÜNLÜ, Ünsal; “Yazınsal Metinlerde Konuşma ve Düşünce Aktarımı”, **Türk Dili Dergisi**, Cilt: XLVI, Sayı: 373-378, 1983
- ROSENBERG, Marvin; “The Languages of Drama”, **Educational Theatre Journal**, American Educational Theatre Association, Martch 1963, vol. XV, No:1

- SELEN, Prof.Dr. Nevin; “Söz Söyleme Sanatının Tarihsel Gelişimi”, **A.Ü. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, Cilt: 29, sayı-1-4, 1971-1978
- SEVİN, Nureddin; “Önsöz”, **Venedik Taciri**, Maarif Basımevi, Ankara, 1958
- SEYİDOF, Mireli; (Aktaran: Yavuz Akpınar), “Altın Muharib’in Soy Etnik Tahlili Hakkında”, **Kardaş Edebiyatlar**, Sayı 2, Erzurum, 1982
- ŞENER, Sevda; “Kahraman ve Kurban”, **Hürriyet Gösteri Sanat ve Edebiyat Dergisi**, 1984, sayı:42,
- TECER, Ahmet Kutsi; “Oyun Dili”, **Türk Dili Dergisi**, Tiyatro Özel Sayısı, Cilt: XV, Sayı:178, Yıl:196
- TİMURTAŞ, Prof. Dr. Faruk K.; **Tercüman**, 16.11.1973.
- TUNÇEL, Ayşe Ulusoy; “Türk Edebiyatında ‘Manzum Tiyatro’ Formunun Doğuşu”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı:24, Yıl: 2007
- VERMEULEN, Michael; “The Language of Mamet”, **Chicagoland**, 3 June 1977
- WERZSTON, Ross; “David Mamet: Remember That Name”, **Village Voice**, 5 July 1976
- YEATS, William Butler; “Dil Kişi Yapı”, Çev.: Bilge Karasu, **Türk Dili Dergisi**, Tiyatro Özel Sayısı, Cilt: XV, Sayı:178, Yıl:1966

İNTERNET:

- http://edebiyatokyanus.tr.gg/Edebiyat-Bilgileri_Anlat%26%23305%3Bm-T.ue.rleri.htm
- <http://lirtiyatrosu.blogspot.com/2007/10/tiyatro-nedir.html>
- http://jray72.blogcu.com/diyalog-nedir_12132231.html
- <http://mitoloji.info/turk-edebiyati/duzyazi-nesir.nedir>
- <http://ta-in.facebook.com/topic.php?uid=44541856839&topic=7484>.
- <http://tr.wikipedia.org/wiki/%C5%9Eive>
- <http://tr.wikipedia.org/wiki/Paragraf>
- [http://tr.wikipedia.org/wiki/Argo_\(edebiyat_terimi\)](http://tr.wikipedia.org/wiki/Argo_(edebiyat_terimi)).
- <http://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?p=785799>.
- <http://www.edebistan.com/index.php/ismailkarakurt/bir-dil-vardir-dilde-dilden-iceri-siir-dili/2009/06/>
- <http://www.edebiyatdefteri.com/siir/278630/dareyn.html>
- <http://www.ege-edebiyat.org/docs/575.pdf>
- http://www.felsefeekibi.com/dergi3/s3_y1.html
- <http://www.frmtr.com/turk-dili-ve-edebiyati/1438038-mecaz-i-mursel.html>
- <http://www.gramerimiz.com/nazim-bicimleri/yeni-turk-siiri-nazim-bicimleri/serbest-nazim>
- <http://www.hell-world.org/ownz/nazim-nedir/>
- http://www.siirakademisi.com/forum2/forum_posts.asp?TID=46
- <http://www.tiyatrodunyasi.com/makaledetay.asp?makaleno=818>
- http://www.turkceciler.com/sozlukler/turkce_sozluk.html.
- http://www.yenidunyadergisi.com/index.php?id1=953&id2=11&sf=arsiv_oku
- <http://yayim.meb.gov.tr/dergiler/169/aydin.doc>

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Bünyamin AYDEMİR

Doğum yeri ve yılı: ERZURUM – 11.03.1974

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Yüksek Lisans: 2003, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,
Sahne Sanatları Anasanat Dalı

Lisans: 1999, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü
Dramatik Yazarlık Anasanat Dalı

Lise: 1991, Kazımkarabekir Endüstri Meslek Lisesi

İş tecrübesi: 1995 - 1998 Erzurum Gazetesi - Muhabir

1998 - 2002 Erzurum Gazetesi – Yazı İşleri Müdürü

1999 – 2005 Düşünce ve Sanatta Adım Dergisi - Sahip

1999 - Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Sahne Sanatları Bölümü Öğretim Elemanı

2000 – 2005 Atatürk Üniv. GSF., Sahne Sanatları Böl.
Kısa Oyun Yazım Yarışması (5, 10) jüri üyeliği

2001 – 2002 Düşünce ve Sanat adlı haftalık program
TRT Erzurum Radyosu (6 ay)

2002 Lisistrata adlı oyunun dramaturgluğu,
Atatürk Üniv.GSF. Sahne Sanatları Bölümü

2003 – 2005 Sanat Dergisi editör ve Yazı İşleri Müdürlüğü,
Atatürk Üniv. Güzel Sanatlar Fakültesi yayın organı

2003 – 2006 Atatürk Üniv. GSF., Sahne Sanatları Bölümü
Dramatik Anasanat dalı Başkanlığı

2005 Atatürk Üniversitesi Haber Dergisi
Genel Yayın Yönetmenliği

- 2005 Atatürk Üniv. GSF. Ulusal Sanat Sempozyumu,
Sempozyum Editörlüğü
- 2005 Atatürk Üniv. GSF. Avrupa Üniversiteler Birliği
Kurumsal Değerlendirme Kurulu üyeliği
- 2005 Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz ya da Arafta Bir Serüven
adlı oyunun uyarlaması ve dramaturgluğu,
Atatürk Üniv.GSF. Sahne Sanatları Bölümü
- 2009 Lorca'nın Kadınları adlı oyunun
kolaj düzenlemesi ve dramaturgluğu,
Dokuz Eylül Üniv. GSF. Sahne Sanatları Bölümü
- 2009 Deli Bayramı adlı oyunun yönetmenliği,
Tepecik Eğitim Hastanesi Tiyatro Grubu

Mesleki Birlik/Dernek/Kuruluş Üyelikleri:

1996 - Doğu Anadolu Gazeteciler Cemiyeti

Ödüller:

- Atatürk Üniversitesi GSF Sahne Sanatları Bölümü 1.Oyun Yazım Yarışmasında 40.Yıl Özel Ödülü. (1997)
- Doğu Anadolu Gazeteciler Cemiyeti (DAGC)'nin '1996 yılının En Başarılı Gazetecileri' yarışmasında Ropörtaj dalında başarı ödülü. (1997)
- TV ve Tiyatro Yazarları Derneği Oyun Yazım Yarışmasında Özendirme Ödülü (1998)
- Doğu Anadolu Gazeteciler Cemiyeti (DAGC)'nin '1997 yılının En Başarılı Gazetecileri' yarışmasında Makale dalında başarı ödülü. (1998)
- Doğu Anadolu Gazeteciler Cemiyeti (DAGC)'nin '1998 yılının En Başarılı Gazetecileri' yarışmasında Makale dalında başarı ödülü.(1999)
- Doğu Anadolu Gazeteciler Cemiyeti (DAGC)'nin '1999 yılının En Başarılı Gazetecileri' yarışmasında Ropörtaj dalında başarı ödülü. (2000)
- Lorca'nın Kadınları adlı oyun-kolaj çalışması, 9.Lions Uluslar arası En İyi Ensemble Ödülü (Ekip olarak) (2009)

Yayınları:

- *Dramatik Yapıda Kişileştirme*, Adım Dergisi, sayı;2-3, Ocak 2000.
- *Erzurum'da Tiyatro Serüveni Üzerine Bir Monolog* Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım Oyunu Devlet Tiyatrosu Broşürü, Ekim 2000.
- *“Kimse-ler”* adlı kısa oyun, Adım Dergisi, sayı; 4-5, Kasım 2000.
- *“Hiç”* adlı kısa oyun, Adım Dergisi, sayı; 6, Ocak 2001
- *Düğün Ya da Davul Üzerine*, Erzurum Gazetesi, 19 Şubat 2001.
- *27 Mart ve GSF*, Erzurum Gazetesi, 2 Nisan 2001
- *Erzurum'da Shakespeare'li Günler*, Erzurum Gazetesi, 22 Ekim 2001
- *“Çark”* adlı kısa oyun, Adım Dergisi, sayı; 8-9, Ekim 2001
- *Shakespeare Erzurum'da*, Milliyet Sanat, sayı: 2002 / 514
- *Yaşıyorum, Öyleyse Tanrı Vardır*, Erzurum Gazetesi, 7 Ocak 2002
- *Nazım Hikmet'in BİR ÖLÜ EVİ ve Necip Fazıl'ın BİR ADAM YARATMAK Adlı Oyunlarının Ölüm Olgusu Bağlamında İncelenmesi*, A.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, sayı;3, Mayıs 2003
- *Erzurum'da Amerikalı Bir Yazar*, Tiyatro Tiyatro Dergisi, sayı; 137, Aralık 2003.
- *Absurd Tiyatro ve Yapısal Özellikleri*, A.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, sayı;4, Aralık 2003
- *“Battaniye”* adlı kısa oyun, Adım Dergisi, sayı; 11, Şubat 2004
- *Memurin Faslı*, Tiyatro Tiyatro Dergisi, sayı; 140, Mart 2004
- *Varoluşçu Tiyatro*, A.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, sayı; 5, Mayıs 2004.
- *“Savaşınız Savaşımız”* adlı kısa oyun, Adım Dergisi, sayı; 14, Mayıs 2004
- *Geçmiş Zaman Olur ki'yle Yolculuk*, Erzurum Gazetesi, 3 Aralık 2004
- *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz Ya da Arafta Bir Serüven üzerine bir Monografi*, Erzurum Gazetesi, 11 Ocak 2005
- *Kafesten Çıkmak*, Milliyet Sanat, sayı;586, Ocak 2008

- *Bir Fotoğrafın Dramatiği: Yoksun*, Cumhuriyet Kitap, sayı:952, 15 Mayıs 2008

- *Mario Fratti'den Kafes ve Kurban*, Yeni Tiyatro, sayı:5, Haziran 2008

- *Taşradan Merkeze Dramatiğin Eğitim Sorunsalı* – Ulusal Oyun Yazarlığı Sempozyumu - Bildiri, Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Bildiri Kitabı (Yayınlanmadı / Şubat 2009)

- *Dil-İmaj Arasındaki Temsil Krizinden Yeni Tiyatro Algısına Genel Bakış*, Ayraç, sayı:2, Eylül-Ekim 2009

- *Dramatik ve Müzikli Anlatımda Hız ve Ritm*, Ayraç, sayı:4, Aralık 2009

- *Dilin Dramatiği ya da Mahmud ile Yezida*, Yedi (DEÜ., Güzel Sanatlar Fakültesi yayını), sayı:3, Ocak 2010

- *Amy'nin Bakışı ya da Kirlenmişliğe Ağıt*, Yeni Tiyatro, sayı:15, Ocak 2010