

Anlatının tiyatral olması

The narrative becomes theatrical

Sibel Erdenk¹ 

Melike Durak Aras² 

¹ Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Sahne Sanatları Bölümü, Oyunculuk Ana Sanat Dalı, Türkiye, e-mail: sibelerdenk@gmail.com

² Doktora Programı Öğrencisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sahne Sanatları, Türkiye, e-mail: melike.durak@yahoo.com

Öz

Tiyatro, özellikle Batı'da, (anlatı) diegetik bakış açısından ziyade (canlandırma) mimetik açıdan ele alınmış, diegesis Aristoteles'in Poetika'sından itibaren tiyatro sanatının sınırları dışında bırakılmıştır. 20. yüzyıldan günümüze dek uzanan süreçte, özellikle sahne – seyir yeri, oyuncu – seyirci ilişkisinde canlı bir deneyimi yakalamaya yönelik arayışların bir kısmı tiyatrodan anlatı meselesi üzerine odaklanmaya başlamıştır. Brecht'in öykü anlatma hattını yeniden açtığı anlatı'yı dahil eden epik tiyatro kuramı ve devamında Lehmann'ın postdramatik kavramsallaştırmasıyla da tekrar sahneye çağrılan anlatının, tiyatro tarihindeki dönemsel dönüşümü hem tiyatroyu hem de performansı klasik tanımlarının dışına çıkarmıştır. Tiyatrodan anlatının karakteristiğini belirleyen temel olgu, onun yeni çağın tarihsel-toplumsal koşullarıyla kurduğu ilişkinin ötesinde bir yerde, dramatik yapının estetik üstünlüğünü yok etmesi ve alternatifini kurmasında yatmaktadır. Bu çalışma, 'anlatı'nın Antik, Epik ve Postdramatik dönem olmak üzere önemli dönüm noktalarındaki seyrini, anlatısal stratejilerle örneklemeyi amaçlamaktadır. Yöntem: Bu çalışmada anlatının dramatik tiyatro uygulamalarında kullanımına yönelik teoriden pratiğe aktarımını derecelendirme biçimi yöntemsel olarak esas alınmıştır. Sonuç: Yaşamı bir deneyim olarak tanımlayan çağımız sanatının, anlatıyı tekrar merkeze yerleştirdiği görülmektedir. Bu deneyimin tiyatroyu uygulama alanında anlatı hikayeleri olarak popüler bir eğilim göstermesinin yanısıra yeni bir söz, seyirciyle kurulmak istenen yeni bir temasın arayışında olunmasından kaynaklandığı görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Anlatı, Dramatik Yapı, Epik, Postdramatik, Çağdaş Tiyatro

Citation/Atf: ERDENK, S. & DURAK ARAS, M. (2024). Anlatının tiyatral olması. *Journal of Arts*. 7(2): 95-106, DOI: 10.31566/arts.2387

Corresponding Author/ Sorumlu Yazar:
Sibel Erdenk
E-mail: sibelerdenk@gmail.com



Bu çalışma, Creative Commons Atif 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Abstract

Theatre, especially in the West, has been approached from a mimetic (representational) perspective rather than a diegetic (narrative) perspective, and diegesis (narrative) has been left outside the boundaries of the art of theatre since Aristotle's Poetics. In the process that has been going on since the 20th century, some searches to capture a live experience, especially in the stage-viewing area and actor-audience relations, began to focus on the issue of narrative in theatre. Brecht's epic theatre theory, which includes the narrative in which he reopens the storytelling line and the periodic transformation of the narrative that is called back to the stage with Lehmann's postdramatic conceptualization, radically took both theatre and performance beyond their classical definitions in theatre history. The main phenomenon that determines the characteristic of narrative in theatre lies somewhere beyond its relationship, in the fact that it destroys the aesthetic superiority of the dramatic structure and establishes an alternative, together with the economic and social conditions of the new age. This study aims to illustrate the course of the 'narrative' at important turning points such as the Ancient, Epic and Postdramatic periods through narrative strategies. Method: In this study, the method of grading the transfer from theory to practice for the use of narrative in theatre practices was taken as a methodological basis. Conclusion: It is seen that the art of our age, which defines life as an experience, replaces the narrative at the center. It seems that this experience stems from the popular trend of narrative stories in the application field of theatre, as well as the search for a new word, a new contact to be established with the audience.

Keywords: Narrative, Dramatic Structure, Epic, Postdramatic, Contemporary Theatre

1. GİRİŞ

Anlatı, Aristoteles'in Poetika'sından itibaren tiyatronun dışında tanımlanmıştır. Batılı sanatta klasik dramatik yapı mimetik eksende ilerlemiştir. Özellikle batıda, mimetik (canlandırma) açıdan ele alınan tiyatro, diegetik (anlatı) olanın karşısına konumlandırılmıştır. Şiir sanatını mimesis başlığı altında tasnif eden Aristoteles diegesisi de mimetik yapının içerisinde tanımlanmıştır. Mimesis yoluyla hem anlatı gerçekleştirilebilir (Homeros'un yaptığı gibi) hem de eylem içerisinde bir karakteri taklit edebilir. Her ikisinde de eylem içerisindeki insanlar betimlenmiş olur. (Aristoteles, 2007:22). Antik Yunan'dan beri Batıda da sanatsal sunumun hangi tavırla gerçekleşeceği sorularının yanıtı, Mimesis ve Diegesis kavramları arasında ontolojik bir çerçeve oluşturmuştur. Bu iki kavramı açıklama çabası, Platon'dan başlayarak çeşitli teorilerde yer bulmuş, modern anlatıbilimin anlatma ve gösterme ikili karşıtlığıyla anlatı çözümlemelerinde kalıcı bir yer edinmiştir. Çağlar boyunca, toplumsal ve kültürel yapıdaki değişimlerin, teknolojik gelişmelerin sanatın icrasında etkileri olsa da sanata ve sanat yapıtlarına duyulan ihtiyacın değişmediği muhakkaktır. Sanatsal sunumun

hem pratik hem de söylem düzeyinde nasıl var olacağı, üretilen sanat pratikleri, sanat yapıtlarına karşı duyulan algılamalar, kavrayış ve analizler, tartışmalar hepsi bu iki eksen (mimesis- diegesis) çerçevesinde üretilmiş ve şekillenmiştir.

Süreyya Karacabey'in ifade ettiği gibi, Rönesansla birlikte başlayan ve 19. yüzyıl sonuna kadar süren klasik dram, Aristoteles'in Poetika'da açıkladığı özellikleriyle birlikte tarihsel bir süreklilik kurmuştur. Karacabey, klasik dramatik yapının kırılmasının tarihsel avangart hareketlerle başladığını ifade etmiş ve 19. yüzyılda da dramatik formun yapısal bileşenlerinde Peter Szondi'nin teşhisiyle 'kriz'e girdiğini belirtmiştir (Karacabey,2007:9).

...Hegelyen dram olarak adlandırılan ve Rönesans döneminde oluşmaya başlayan klasik dramatik yapının Avrupa tiyatrosunda uzun süren otoritesi, sistemli biçimde ilk kez tarihsel avangartların döneminde sarsıntıya uğramıştır. Geleneksel dramatik yapıda gerçekleşen değişimler, bu yüzyıldan itibaren, artık büyük kırılmalardır. Tarihsel avangartlarla birlikte Avrupa tiyatrosunda edebiyatın bir parçası olarak düşünülen dramatik yapıt, tiyatro metnine dönüşmüş, edebiyattan uzaklaşarak teatralleşmiştir (Karacabey, 2007: 23).

Avangart hareketlerle başlayan Aristotelesçi dramatik yapıdaki kriz, tiyatronun tiyatralleşmesine karşı açılmış olan hatta Brecht'i, tiyatrallığı açık etmesi ve sistemli bir şekilde anlatıyı tiyatroyla ilişkilendirmesi, O'nu sanatsal sunumun diğer halkası diegesis'e hikâye anlatımına yönlendirmiştir. Ceren Özcan'ın Çağdaş Tiyatroda Anlatının Sahneye Çağrılması isimli çalışmasında ifade ettiği gibi, 'Dramdaki bütünlüğün parçalanması, Aristoteles'in mimesisin karşısına yerleştirdiği diegesise olanak tanıyor olsa da, hikaye anlatmanın tiyatro sahnesine radikal bir biçimde çağrılması, Bertolt Brecht'in 'epik tiyatro'suyla mümkün olmuştur' (Özcan, 2014:8). Brecht epik tiyatrosunda hikâye anlatımıyla dramatik canlandırmayı bir arada kullanmış ve bu esin kaynağını doğu tiyatro formlarından almıştır. Brecht'in tiyatrosunda anlatma ve gösterme birbirini çevreleyen ve iç içe geçen bir yapı oluşturmaktadır. Richardson Brecht'in oyunlarında öykü anlatımının ve mimesisin birbirini çevrelediğini, kurgunun mimetik ve öyküsel söylemin bir karışım olduğunu ifade etmiştir (Richardson, 1988:197).

Brecht'in önünü açtığı anlatının sistemli bir şekilde tiyatroya dahil edilmesi hattı, yeni tiyatral dönemi post-dramatik dönem olarak kavramsallaştıran Hans-Thies Lehmann için de aynı devamlılığı sağlamış ve biçimsel olarak yeniden anlamını bulmuştur. Bir diğer deyişle, Aristotelesçi dramatik yapıya alternatif geliştirmek adına çağdaş bir çaba, benzer bir şekilde anlatıyı yeniden keşfetmiştir. Çağdaş olan bu keşfin, elbette Brecht'in epik-diyalektik tiyatrosunun politik tutumu ve seyirciyle kurulan iletişim yönünden farklı bir yapı olduğunu söylemek mümkündür.

Yapılan literatür taraması sonucunda görülmüştür ki, anlatının tiyatro ile birlikteliği, sanat yapıcılar, uygulamacılar, yazarlar ve araştırmacılar için ilgi odağı olmuştur. Elbette bu ilgi, sanatsal sunumda tiyatronun tarihi boyunca değişen anlatı biçiminin, çağımızda değişen ve dönüşen bir yapıda yeniden görünür olmasıyla ilişkilendirilmektedir. Peter Brook, Michael Wilson, Mike Alfreds, çağdaş tiyatrodaki oyuncuyu birer anlatıcı olarak gören batılı kaynaklardır. Aynı şekilde Brian Richardson'

ın çalışmaları, dramanın bir anlatı formu olduğu üzerine inceleme yapan temel kaynaklar arasında yer almaktadır. Bunların yanında Türkiye'de, masal anlatıcılığı ve geleneksel anlatıcılık ile tiyatro ilişkilerini inceleyen ve dramatik yapıdaki anlatı formunu araştıran makale, yüksek lisans ve doktora tezlerine rastlanmaktadır. Ayşegül Yüksel'in Modern Türk Tiyatrosu'nda Arayışlar makalesi 1995 yılında bu alanda yapılan ilk örneklerden birini oluşturmaktadır. Tutgut Özakman, Haldun Taner gibi yazarlarımızın oyunlarında geleneksel anlatı formu izini süren çalışmaları, Yavuz Pekman, Özdemir Nutku, Nurhan Tekerek akademik çalışmalarda, geleneksel olan ile çağcıl olan ilişkisi üzerine köprü kurmaya çalışan araştırmalar olmuştur. Geleneksel Türk Tiyatrosu ile çağdaş olanı birleştiren çalışmaların özellikle 2000 sonrası yapılan araştırmalarda yoğunluk kazandığı görülmektedir. Ceren Özcan'ın Tiyatrotem üzerine yaptığı çalışma, Neslihan Derya Demirel'in, geleneksel hikaye anlatıcılığı bağlamında anlatı formu incelemesi, Mine Artu Mutlugün'ün hikaye anlatıcılığı ile dijital anlatım ilişkisine odaklanan çalışması, Uluç Esen'in Goethe'nin Faust adlı eserini bir meddah formunda uygulama üzerine yapılan araştırması, çağcıl olanla, yerel kültürel kodların kaynaştığı bir anlatı yapısını tarif eden çalışmalar olarak karşımıza çıkmaktadır. Yapılan çalışmaların büyük bir kısmı geleneğimizdeki kişileştirme dil gibi tekniklerin çağdaş tiyatrodaki yansımalarını araştırmakta ve seyirci ile olan yeni iletişim dilinin izini sürmektedir.

Bu çalışmayı merkez alan düşünce de, geleneksel anlatı yapılarının dışında, batılı formdaki ve çağdaş Türk Tiyatrosu'ndaki anlatı yapılarını esas alan biçimdir. Bu çalışmada, Antik Yunan'dan günümüze, Aristotelesçi klasik dramatik yapının, epik ve sonrasında post dramatik tiyatronun evrelerinde 'anlatı'nın tiyatro sanatında nasıl evrildiğinin izini sürmeye çalışılacaktır. Tiyatroda dilin, temsil biçiminin ve metnin anlatı unsuruyla nasıl bir değişime uğradığı ve bu değişimin sahne üzerinde oyuncu ve seyirci için ne çeşit alımlama imkanları doğurabileceği anlatsal stratejilerle incelenecektir. Kuramsal olarak Brecht ve Lehmann ile sınırlandırılan bu çalışmada, dönemlere ayrılarak verilen oyun

örneklerinden değişen anlatı biçimi, dramatik tiyatrodaki anlatı formu analizi ile sunulmuştur.

2. DRAMANIN ANLATICILIĞI

Antik Yunan dönemine bakıldığında zaman, Yunan tragediyalarında özellikle koronun rolünün, anlatı yapılanması modelinde merkezi bir önem taşıdığı görülmektedir. Sophokles Euripides gibi yazarların tragediyalarında koro, izleyenler için bir anlam inşa etmektedir. Yapılan eylemler hakkında yargıda bulunarak bir anlatı hareketi içinde alınan ve uygulanan kararlar hakkında sorular sorular (Swettenham, 2003: 23). Devamında Orta Çağ tiyatrolarında ayinlerle birlikte aktarılmak istenen etik ve ahlaki değerler dönemin tiyatral anlatı biçimini oluşturmuştur. Shakespeare oyunlarındaki anlatı biçimleri ise oyunlarında sololog ve monologlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Shakespeare, 'tüm edebiyatın ahlaki ve genel olarak eğitici etkilerine bağlıydı, ancak anlatıyı özellikle etkili görüyordu' (Wilson'dan aktaran Swettenham, 2003: 28). Örneğin, III. Richard oyununda birinci perde girişi Richard'ın açılış anlatısıyla başlamaktadır. 'Kaygılarımızın kışı şimdi, muhteşem bir yaza döndü, bu York güneşi sayesinde' (Bozkurt, 2007: 21). Burada oyunla ilgili bilgi veren Richard karakteri anlatıcı kimliğiyle bir önsöz yapısı oluşturmaktadır. Bu yapıda hem bir karakteri canlandıran oyuncuyu hem de oyunun devamıyla ilgili seyirciye bilgi veren anlatıcıyı görmekteyiz. Shakespeare'in neredeyse tüm oyunlarında anlatıya vurgu yapan bir model kullandığı görülmektedir. Elbette ki bu anlatı biçimi Rönesans dönemine ait, anlatı merkezli vurgu yapan bir oyun biçimi olarak görünür olmaktadır (Wilson'dan aktaran Swettenham, 2003: 29). Tiyatro tarihi içerisinde değişen ve dönüşen anlatı biçimlerinin asal hedefinin estetik arayış olduğu görülmektedir ve bu arayış çağdaş tiyatrodaki çalışmalarda yansımalarını göstermektedir (Candan, 1997).

Anlatı, roman ve edebiyat türlerine ilişkin bilimsel söylemler açısından uzun bir süre anlatıbilimsel çalışmaların merkezi ve önemli odağı olmuştur (Dervişcemaloğlu, 2014). Bununla birlikte mevcut araştırmalarda anlatı, türünün ayırt edici bir biçimi olarak görülen drama çalışmalarına dahil olmuş ve giderek artan bir ilgi görmeye

başlamıştır. Odaklanma, bakış açısı, anlatı sesi ve anlatı zamanı gibi tipik olarak kurgu roman çalışmalarıyla ilişkilendirilen kavramlar, aynı zamanda drama çalışmalarında da uygulanmaya başlamıştır. Buna ek olarak, dramatik eserlerde yaygın olarak bulunan farklı anlatıcı türlerinin örneğin üretken ve monodramatik anlatıcıların sınıflandırılması ve bunların çağdaş oyun yazarlarının tiyatral anlatı denemelerinde kullanılması, çağdaş akademik tartışmalar için önemli bir analitik çerçeve oluşturmuştur.

Son yıllarda anlatı ve dramanın arasında bulunan ikilik özellikle, Manfred Jahn, Brian Richardson, Monica Fludernik gibi eleştirmenlerin ilgisini çekmiştir. Narrative Voice and Agency in Drama: Aspects of a Narratology of Drama isimli makalesinde Manfred Jahn, bir anlatı olayını ve anlatı sesini, anlatsal kavramlar olarak kabul eder ve bunun drama anlatıbilimine zemin hazırladığını vurgular (Jahn, 2001:660). Buna ek olarak, performans ve dramada anlatı sesinin önemi hakkında görüşlerini bildiren Richardson 'Yirminci yüzyılda 'anlatı'nın tiyatro sahnesinin önemli bir özelliği olduğunu ve derinlemesine kapsamlı bir şekilde teorileştirilmesi gerektiğinin' altını çizmiştir (Richardson,2001: 691). Richardson bu makalesinde, Tiyatrodaki anlatı teorisinin uzun süredir ihmal edildiğini iddia etmiş, dramı sadece mimetik bir tür olarak algılayan ve diegesisi bunun dışında tutan teorisyenlere karşı dramın hem mimetik hem de diegetik bir biçim olduğunu vurgulamıştır.

3. EPİK TİYATRODA ANLATI KULLANIMI

20. yüzyıl ortalarında, Brecht tarafından ortaya konulan ve geliştirilen Epik kavramı, Platon ve Aristoteles'ten beri incelenen ve bilinen bir kavramdır. Ancak Brecht ile birlikte 20. yüzyılda estetik ve yönetsel açıdan sistemli bir biçimde sahneye uygulanmıştır. Brecht'in yaşadığı çağ ile ilgili olan farkındalığı onun epik tiyatrodaki politik ve eleştirel tutumuna yön vermiştir. Marksizm'in insanın değişip dönüşebilen bir varlık olup, çevresini de değiştirip dönüştürebilmesi düşüncesi Brecht'in tiyatroyu da dünyayı değiştirebilecek bir araç olarak görmesini sağlamıştır. Karl Marx'ın, modern toplumdaki yeni dünya düzeni eleştirilerinden

yola çıkan Brecht, sahne uygulamalarında hikâye anlatmayı bir çıkarımda bulunmak için değil, Marx'ın 'De te fabula narratur'(Anlatılan Senin Hikayendir) cümlesindeki eleştirel ve politik bir bakış açısıyla tiyatroya taşımıştır (Marx, 2003:16). Marx'ın düşüncelerinden beslenip, bu dünya görüşünü tiyatroya uyarlayan Brecht, ürettiği metinlerde hem oyunculuğa hem de sahnelemeye yönelik teknik önerilerde bulunan anlatı ögesini kullanmıştır. Çetin Sarıkartal Klasik Dramatik Metinleri Bugün Buradan Anlatmak isimli makalesinde Brecht'in bu yapıyı kullanmadaki asıl sebebinin, izleyicinin öyküye kapılmasına, oyun kişileriyle özdeşlik kurmasına engel olmak için bu yapıyı seçtiğini ifade etmiştir (Sarıkartal, 2010:68). Çünkü Brecht için anlatı, bir yabancılaştırma olarak seyircinin karşısına çıkacak ve seyirciyi empati kurmak yerine düşünmeye zorlayacaktır. Seyircinin eleştirel gözle bakabileceği bir oyun yapısı kuran Brecht, böylece epik-diyalektik tiyatroyu hem dramatik canlandırmanın hem de hikâye anlatımının kullanıldığı karma bir sahneleme üslubuna kavuşturmuştur.

Brecht'in epik tiyatrosunda anlatı, tiyatral iletişimi bozmak için kullanılmaktadır. Genellikle anlatının anti-tiyatral bir işlevi vardır ve performansın kurgusallığını açığa çıkartarak onu temalaştırmaktadır (Richardson, 1988, Jameson, 1998). Dolayısıyla anlatma eylemi, kurgunun ikinci düzeyinde yer almaktadır. Epik tiyatro, sahne aksiyonu ile anlatımı kesintiye uğratar. Brecht anlatıyı oyunlarının ağırlık merkezini değiştirmek için kullanmıştır. O, Aristotelesçi olay örgüsünü epik anlatıyla değiştirerek, hikâyenin gücünü, seyircide illüzyonu parçalayarak göstermeye çalışmıştır. Klasik dramatik yapının 'başlangıç-orta-son' yanılması yerine bu sıralı yapıyı parçalamaya, kopuk başlangıçlara ve kısmi sonlara baş vurarak oyunlarını birbirinden kopuk ve parçalı bir anlatılar dizisiyle şekillendirmiştir. Şüphesiz ki Brecht, bu parçalı yapıyı hikâye anlatımı yaklaşımı için kullanmıştır. Brecht'in epik tiyatrosundaki anlatı kullanımındaki amacı, (bir sahnenin diğerine atlaması, sahnelerdeki diyalogların devamsızlıkları gibi seçilmiş öğeleri) hem birçok hikâye anlatma arzusu hem de seyirciyi hikâyeden ve karakterlerden

uzaklaştırma arzusu için kullandığı bir yöntem olmuştur.

Anlatımın işlevi Richardson'a göre sahnelenecek olaylara bir çerçeve oluşturmaktır. 'Yapılan şey sahnelenmek üzere olan olaylara giriş niteliğinde bir çerçeve sağlamaktır' (Richardson, 1988:196). Brecht'in hikâyeyi parçalamak ve çerçevelemek için kullandığı diğer bir strateji, klasik dramatik yapının tersine bir anlatıcı figürünün hikâyeye yeniden dahil edilmesidir. Brecht'in epik tiyatrosunda anlatıcı artık dördüncü duvarla birlikte kayıp değildir. Brecht oyunlarındaki hikâye anlatımını ve dramatik canlandırmayı sürekli bir şekilde bir arada kullanır. Brecht'in 'Kafkas Tebeşir Dairesi' oyununda Simon karakterinin savaştan döndükten sonra Gruşe ile yeniden karşılaşma sahnesinde, tarif edilen bu yapının bir arada oluşunu görmek mümkündür.

'SİMON: Gereği de yoktur belki artık.

GRUŞE: Var, hem de nasıl. Geç gel hadi Simon, çabuk!

SİMON: Dönmekte geciktik mi demek istiyor küçük bayan?

(Gruşe çaresizce ona bakar, gözyaşları boşanır. Simon önüne bakar kalır. Bir dal parçası almış yontmaktadır.)

OZAN:

Neler neler söylenir de neler neler vardır susarlar.

Gelmiştir askerimiz. Nerden gelmiştir söylemez.

Askerin neydi sustuğu.

Sabahla başladı kavga, kana bulandı öğlen.

Önümde düştü bir, ardımda düştü iki, üçüncü yanımda.

Çiğnedim ilkin, ikinci geç, üçüncüyü yüzbaşı vurdu.

Demirdi bir kardeşimi öldüren, öteki kardeşimi bir duman.

Ensemde ateşler yağıyordu, ellerim eldivenin içinde donar, ayak parmaklarım çorabın.

Yediğim kavak tomurcuğu, akça ağaç çorbası

içtiğim, taş üstünde uyudum suda yattım.

SİMON: Otların içinde bir külah görüyorum. Çocuk da mı oldu yoksa?' (Brecht, Kafkas Tebeşir Dairesi, 1954: 128).

Oyunda, Simon ve Gruşe'nin askerden dönüş ve ilk karşılaşma sahnesi metinde dramatik yapıda dördüncü duvarın varlığı farz edilerek oynanırken, Brecht bu sahneye ozan-anlatıcıyı dahil ederek hem yaratılan illüzyonu kırar hem de zamanda bir parçalanma yaratmış olur. Simon'un savaşta yaşadıkları Ozan'ın ağzından dinlenmektedir. Böylece Diyalogların arasındaki parçalı yapı, hem anlatıyı gerçekleştiren ozanın hem de canlandıran Simon ve Gruşe'nin sahnesinde birbirine geçen bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Richardson bunu şöyle ifade etmiştir; anlatı ve canlandırma birbirinin yerine geçer ve birincil temsil olarak mimesis ve öyküsel söylem birbiriyle yer değiştirir. (Richardson, 1988:197). Brecht'in epik tiyatrodaki yabancılaştırma unsuru, klasik dramatik yapıdaki tiyatrallığı ve temsilin temsiliyetini açık etmek içindir. Epik tiyatrodaki anlatı, izleyiciye objektif anlatı metinleri kurarak, etkileşimli diyaloglar arasında ani bir dönüşüm yaşatıp oyuncuların sahnede meydana getirdiği olaylardan uzaklaştırmayı hedefler. Böylece oyuncu hem karakterini sahnede canlandıracak hem de karakterini üçüncü bir kişinin ağzından anlatıp bir perspektif yaratacaktır. Oyuncunun içinde bulunduğu hem/hem de olan bu 'ikiliği' ya da 'iki hali' özdeşleşimi kırarak onu yapıbozuma uğratacaktır. Böylelikle geleneksel dramada sahnede mutlak ve yakından ilişkili bir olay olarak kabul edilen aksiyon ya da olay örgüsü, artık anlatılan ve canlandırılan bir sahne olarak sunulacaktır.

Brecht, epik diyalektik üslubunu tarif ederken oyunculara oyunun karakterleriyle özdeşleşmeden kaçınmaları gerektiğinin altını özellikle çizmiştir. Bunu gerçekleştirdikleri takdirde, dönemin izleyicisi oyuna kendini kaptırmayacak, Brecht'in tabiriyle uyumayacak, kendini düşünmeye zorlayacaktır. 'Böylece de istenen ve yaşamakla betimlemek, özdeşleşmekle göstermek, gerçekleştirmekle eleştirmek arasında bulunan çelişkili konum, en çabuk

yoldan gerçekleşebilecektir. Böylece de eleştirel bir tutuma varılabilecektir' (Brecht, 1993: 108-109).

Brecht'in Tiyatro için Küçük Organon kaynağında da söz ettiği gibi, özdeşleşme ile uzaklaşma, canlandırma ile anlatma, gösterenle gösterilen karşıtlıklarının üzerine kurduğu bir yapı vardır. Bu yapı tarif edilen bu karşıtlıklar sebebiyle epikleşir ve diyalektik bir tavra dönüşerek eleştirel bir tutum sergiler (Brecht, 1993: 75-78).

Richardson, batılı olmayan geleneksel tiyatro uygulamalarında anlatıcının, dramatik kişiliğinin düzenli ve devamlı bir unsur olduğunu ifade etmiştir. Burada Richardson özellikle Japon Noh kukla tiyatrosunu ele alarak yaptığı incelemede Brecht'in epik tiyatrosuyla bağ kurmuştur. Bu geleneksel tiyatrodaki anlatıcının düzenli aralıklarla konuştuğunu ve herhangi bir karakter kadar oyunun toplamından sorumlu olduğunu ifade eder. Richardson Noh tiyatrosu biçiminde, kahramanın hayaletle karşılaşması ve yaşamının hikayesini anlatması ve canlandırması ve bu kahramanın sıklıkla kendisinden başka karakterleri de canlandığı ifade etmiştir. Geleneksel tiyatro biçimindeki bu oyunların bir örneğinin Brecht'in epik tiyatrosunda nasıl karşılık bulduğunu ele alır. Brecht'in Kafkas Tebeşir Dairesi oyunu, 13. yüzyıldaki bir Çin destanının uyarlamasıdır. Brecht bu oyununda, hikâyeyi kapsamlı bir şekilde anlatan, yorumlayan ve sahneleri hazırlayan bir anlatıcıya yer verir. 'Brecht'in epik tiyatro biçiminde, anlatım ve canlandırma arasında özellikle ilginç bir ilişki buluyoruz' (Richardson, 1988:196). Kafkas Tebeşir Dairesinde, oyun köylüler arasında çevrelerindeki arazinin gelecekteki kullanımıyla ilgili bir tartışmayla başlamaktadır. Sonrasında bir hikâyeye anlatıcısı tanıtılır ve gruba dahil edilir. Devamında bu hikâyeye anlatıcısı geleneksel bir anlatım tarzıyla 'bir varmış, bir yokmuş...' girişiyle oyunun açılışını gerçekleştirir. Oyuncular sahneye girer ve kendilerine anlatılan hikâyeyi canlandırmaya başlarlar. Oyun boyunca anlatıcı, düzenli aralıklarla öyküsel işlevini sürdürür, açıklamalar sunar ve seyirciyi uyarır. İşte tam burada mimesis ve diegesisin iç içe geçtiğini söylemek mümkün

olacaktır. Bir karakter bir olayı başka bir karaktere anlattığında hem anlatarak öyküleme yapmış hem de anlatılanı canlandırarak mimetik bir çerçeve sunmuş olmaktadır. 'Brecht örneğinin anlatı kuramı açısından önemi, iki yönlü oluşudur. Kurgunun mimetik ve diegetik söylemin bir karışımı olduğudur.' (Richardson, 1988:197). Brecht'in her oyununda tarif edilen bu unsurlara rastlamak mümkündür.

4. POSTDRAMATİK TİYATRODA ANLATI KULLANIMI

Lehmann'ın kavramsallaştırdığı postdramatik tiyatro kavramı, klasik dramatik tiyatronun geleneksel biçiminden radikal bir kopuşu varsaymaktadır. Lehmann'a göre 1960'lardan ve 1970'lerin başlarından itibaren, batı toplumlarında bilgi teknolojilerinin artan önemine yanıt olarak tiyatronun yeni biçimleri ve işlevleri ortaya çıkmıştır. Film, televizyon ve internet, tiyatroyu bir azınlığın uygulamasına indirgemiş ve aynı zamanda medyanın günlük yaşamdaki yaygın varlığı 'gerçekliğin inşası ve süreçleri' hakkında yeni sorular ortaya çıkarmaya başlamıştır. Aciliyetle yeni bir iletişim diline ihtiyaç duyulmaya başlanmıştır. Film ve televizyon eski görevi olan yaşamı taklit etme ve temsil etme görevini üstlenirken, tiyatro kendi biçimlerini, malzemelerini ve tarihsel koşullarını yüksek bir düşünsellikte keşfetmeye koyulmuştur. Postdramatik tiyatro, Rönesans'tan bu yana Avrupa tiyatrosunun karakteristik özelliği olan yazılı metnin hakimiyetini, logos ve diyalektikle bağlarını koparır. Klasik temsil anlayışında, kurgusal bir temsil insanları (karakterleri) tanımlar ve onların eylemlerini ve başlarına gelen olayları anlamlı bir sırayla (olay örgüsü) düzenler. Postdramatik tiyatrodaki karakterler, diyaloglar ve olay örgüsüyle beraber kurgusal dünyanın inşası ortadan kalkar ya da onlar artık tiyatronun kurucu unsurlarını oluşturmazlar. Metnin baskın bir gösterge sistemi olduğu ve diğer her sistemin yalnızca açıklama ve destek işlevi gördüğü geleneksel tiyatro hiyerarşisi bir kenara atılır. Dramatik tiyatronun mimetik performanslarının yerini, bilgiyi iletme kaygısının dışarda bırakıldığı analitik performanslar alır (Poschmann'dan aktaran, Wehrmann, 1997:45-47). Postdramatik

tiyatro, bütünlüğü bozan ve bütünlüğü yapıbozuma uğratan açık parçalı bir algı yaratır. Temsilin yerini icracıların performansları alır. Ortak zaman ve mekandaki yeniden üretilmeyen ve tam olarak tamamlanamayan benzersiz olayların mevcudiyetini barındıran alternatif deneyimleri mümkün kılmaktadır. Lehmann'ın postdramatik tiyatronun karakteristik özelliği olarak tanımladığı biçimsel unsurlardan bir diğeri de post-epik anlatıdır. Postdramatik tiyatrodaki anlatım eylemi artık sahne aksiyonunu tamamlamak ve yabancılaştırmak için kullanılmaz, onun yerine geçer. Hikâye anlatma eyleminin sunulmasıyla hikâye ve içinde meydana gelen olaylar yerine eylemin kendisi ve anlatıcı ile izleyen arasında kurduğu ilişki ilgi odağı haline gelir. Anlatma eyleminin varlığı, anlatılan öykünün önemini gölgede bırakır. Epik tiyatro, sahnelenen kurmaca olayların temsilini değiştirerek izleyiciyi bir uzmana, politik açıdan eleştirel bir gözlemciye dönüştürmek için izleyiciyi kendinden uzaklaştırmayı hedeflerken, post-epik anlatım biçimleri de izleyenle açılan mesafeyi kapatma eğiliminde olmuştur.

Lehmann'a göre anlatım ilkesi postdramatik tiyatronun temel bir özelliğidir. Tiyatro bir anlatı eyleminin mekânı haline gelir (Lehmann, 2006:109). Dolayısıyla postdramatik tiyatro izleyicisi çoğu zaman bir manzara temsili değil de bir hikâyenin anlatımına tanık oluyormuş gibi hissetmektedir. Postdramatik tiyatrodaki anlatı kullanımı, oyuncuların kişisel anlatılarının ya da hafızalarının betimlenmesidir ve bunlara bağlı olarak gelişen eylemlerin sunumudur. Bu durum epik tiyatrodaki kurgusal olayların epikleştirilmesinden farklılık göstermektedir. Çünkü 1970'lerden bu yana tiyatro uygulayıcıları ve performansçılar kişisel deneyimlerini bir iletişim aracı olarak kullanmışlardır yani anlatmışlardır; bunu da temsil etmek yerine mevcudiyet göstererek gerçekleştirmişlerdir. Biyografik gerçekliklerin sunumu, izleyen için kişisel bir karşılama etkisi yaratmaktadır. Yeni teknolojik gelişmelerin arkasında kaybolan anlatının tiyatrodaki yeni bir yer bulduğunu ifade eden Lehmann, bu süreç içerisinde sanatçıların masal anlatımlarını da yeniden keşfetmesinin tesadüf olmadığını belirtmektedir (Lehmann, 2006:109). Epik sonrası anlatı kullanımını epik

tiyatrodaki anlatı kullanımından ayıran en belirgin farklardan biri kişisel olanın ön plana çıkartılmasıdır. Epik anlatı temsil edilen olayı kurgusallaştırarak seyirciyi uzaklaştırır ve onları değerlendiricilere dönüştürür fakat postdramatik tiyatrodaki anlatı kullanımında kişisel hikayeler anlatıcının varlığıyla uzağı yakınlaştırır ve seyirci oyuncu arasındaki mesafeyi azaltır.

Londra doğumlu yazar Dennis Kelly'nin bir anlatı tiyatrosu örneği olan Kızlar ve Oğlanlar isimli oyunu, postdramatik tiyatrodaki yeni form arayışına bir örnek oluşturabilir. Kelly, oyun metninde okuyucuyu insanların genelde karanlık yanlarına vurgu yaparak, parlak bir hikâyenin birden sarsıcı ve düşündürücü yanını gösteren bir metinle karşılaştırır. Bu sarsıcı hikâye, bir kadının hayatının kesitidir. Yazar okuyucuyu, kocası tarafından ezilmiş, aşağılanmış ve yok sayılmış bir kadının hikayesini deneyimlemeye davet etmektedir.

'Kocamla, bir Easyjet uçağının biniş kuyruğunda tanıştık ve söylemeden edemeyeceğim, anında tiksindim heriften. İtalyadaydım. Seyahat ediyordum -hiç öyle gerçek bir amaçla ya da 'dünyayı görmek' için filan değil, zaten ne bok yediğimi bilmediğim bir hayatım varken, nefret ettiğim başka bir iş daha bulmaya tahammül edemeyeceğim için. İstifamı verdim, evimin depozitosuna son maaşımı ekledim ve gıcır gıcır bir kredi kartı aldım, gitmeye kararlı, bir iğne sapladım dünya haritasına. Paris, Kalküta, New York, Dubai, artık neresi denk gelirse. Southampton çıktı...' (Kelly, 2018:1).

Bu tiyatro oyunundaki karakterin bir anlatıcı olarak, sanki gerçekten de kendi kişisel hikayesini, kendine ait olanı anlatma eğilimini, seyirciyle oyuncu arasındaki mesafeyi yakınlaştıran ve seyirciye bir performansı izlemek yerine onu deneyime katılmaya davet eden bir biçim olarak tarif etmek mümkün olacaktır. Brian Richardson, dramada anlatı teorisini incelediği yazısında 'homodiegetik anlatıcı'dan söz etmektedir. 'Söylemlerinin yarattığı dünyada var olan anlatıcılardır. Bu nedenle çoğunlukla drama türünde 'memory play' olarak adlandırılan kişisel hikâye anlatılarındaki anlatıcı olarak adlandırılırlar'

(Richardson, 1988:682). Burada Richardson anlatıcısı, söz konusu oyunlarda hem anlatan hem de canlandıran ve bununla birlikte hem anlatıcının kendisinin hem de izleyenlerin tanık olduğu bir eylem olarak tarif etmiştir.

Burada başka bir tiyatro oyunundan örnek vermek yerinde olacaktır. Türk Tiyatrosu yazar, yönetmen ve oyuncusu Cengiz Toraman'ın 'Anlatılan Senin Hikayendir' isimli oyununda benzer tarifleri, şekil ve formları görmek mümkündür.

'Diyecektim ki...'

(Seyirciye) Ne bakıyorsunuz bana öyle bir hoş? Kolayca siz söyleyin bakalım. Abla sen özellikle çok gülüyorsun bak. (Kendi de güler). Yahu gülmeyin, konsantrasyonumu bozmayın benim.

(Oyuna döner)

'Diyecektim ki...'

'Ay çatlatırsın insanı, konuş iki gözüm.'

'Şey, acıktıysan sana elma getireyim, yersin'.

'Ay bu muydu diyeceğin? İlahi.'

'Aslında başka bir şey diyecektim.'

'E, onu de o zaman.'

'Diyeyim mi?'

'De.'

'Bak diyorum ha!'

'Hadi...'

'Adriana.'

'Hı?'

'Ben sana sevdalıyım.'

Yanakları al al oldu. Yüzünü yere eğdi.

(Seyircinin refleks olarak yanıtlanması için tuzak kurar, bekler) (Toraman, 2019:46).

Oyunun bu bölümünde yine seyirciyle kurulan yakın temas dikkat çekmektedir. Seyirciyi hikâyeye dahil eden, tanık eden ve hatta seyirciyle birlikte eyleyen bir tiyatro biçimine

şahit olunmaktadır. Aynı zamanda diegetik ve mimetik formun bir arada kullanımı metinde görülmektedir. Anlatıcı hem hikâyeyi anlatır, hem seyirciyle iletişim kurar hem de diğer iki karakteri (Memet Emmi- Adriana) canlandırır.

Richardson mimetik ve diegetik arasındaki sınırın birbiriyle geçirgen olduğunun altını çizmektedir. Postdramatik performanslarda çokça karşımıza çıkan bu iki temsil modundaki hızlı geçişlerle birlikte performanslar homodiegetik birer anlatıcıya dönüşmüşlerdir. Anlatıcıyı ve canlandırmayı yan yana getirme yönteminin kendi kişisel hikayelerini aktarmada performanslar açısından geniş bir perspektif aralığı sunduğunu söylemek mümkün olacaktır.

Bu bilgilerden hareketle günümüz modern tiyatro uygulamalarına odaklanacak olursak, kişisel hikayelerin bir anlatıya dönüşmesinin modern uygulamalarda ve performanslarda sıkça rastladığımız biçimlerden biri olduğu görülmektedir. Walter Benjamin, hikâye anlatıcısının beslendiği kaynağın, ağızdan ağıza aktarılan deneyim olduğunu vurgulamaktadır. O'na göre hikâye anlatıcısı kendi çağında yok olmaya yüz tutmuştur. Benjamin, 'Sanki kesinlikle bizim olan, kaybetmeyeceğimizden emin olduğumuz melekelimizden biri, deneyimlerimizi paylaşma yeteneğimiz elimizden alınmış gibi' ifadesiyle bu kayboluşun altını çizmektedir. (Benjamin, 2018:86). Deneyim ya da hikayesini aktaran/an'latan ya kendi deneyimini ya da başkalarının deneyimini aktarır. Başkalarının deneyimlerini o kadar içselleştirir ki sanki o anlattığı da kendi hikayesiymiş gibi bir hale bürünür. Burada kişisel bir deneyimin genişleyerek yer bulması anlamına gelmektedir. 'Anlatıcı hikayesini deneyimden çekip alır, kendi deneyiminden ya da ona aktarılanlardan ve o da bunu kendisini dinleyenlerin deneyimi haline getirir' (Benjamin, 2018:90). Walter Benjamin tam bu noktada, kişisel bir deneyimi kolektif bir deneyime dönüştürmekten söz etmektedir. Aysin Candan Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim adlı kitabında çağdaş sanatın hatlarını belirlerken yeni tiyatronun ilksel ve törensel dönüşünden söz etmektedir. Candan, tiyatrodaki oyun anını, temsili bir gerçeklik yaşantısı değil de kendi adına yaşanan anlık bir gerçeklik olarak tanımlamaktadır (Candan, 2013:115). Anlatıların

da bir deneyim olduğu ve bu evren içerisindeki tüm biçimlerin bir deneyim ortaklığı paylaştığı düşünülürse, çağdaş tiyatrodaki anlatının uygulamalara tekrar dahil edilmesi bu ortaklığı paylaşma ihtiyacının açığa çıkması olarak tanımlanabilir.

Yirminci yüzyılın başlarında Avrupalı avangartların ortaya çıkışından bu yana tiyatroya, gösteri sanatlarına ve bir tür olarak dramının sınırlamalarına meydan okuyan birçok girişim olmuştur. Onlarca yıldır tiyatrodaki temsil, birçok oyuncunun ve oyuna katılan seyircinin eş zamanlı varlığı ve karşılıklı algısından kaynaklanan benzersiz bir olay olarak anlaşılmıştır. Bu algı, genellikle oyunu bir şeyin zorunlu olarak gerçekleştiği bir olay olarak görmekle birlikte ilerlemektedir. Benzer şekilde, bu düşüncenin bir oyun sırasında canlı bedenler arasındaki karşılaşmanın, katılanlar (oyuncular ve seyirciler) arasında otomatik olarak bir topluluk duygusu yarattığı varsayımıyla güçlü bir şekilde bağlantılı olduğu görülmektedir. Ancak bu tanım, çağdaş tiyatronun karşılaştığı zorlukları yeterince açıklamıyor gibi görünmektedir. Jacques Ranciere'in Özgürleşen Seyirci'de işaret ettiği gibi, 'Tiyatro seyircileri arasında yaşanıp da başka yerde gerçekleşmeyecek olan şey nedir tam olarak? Aynı saatte aynı televizyon şovunu izleyen bireyler topluluğundan bu seyircileri daha interaktif daha toplulukçu kılan şey nedir?' (Ranciere, 2010:21). Ranciere'ye göre, bir oyuna katılmak, seyircilerde ya da oyunculara kendiliğinden bir topluluk duygusunu harekete geçirmez. Çağdaş sahne uygulayıcıları da kolektif eğlence için yeni alanlar inşa etmeye ve yeni arayışlara yönelmeye oldukça istekli olarak bu fikri doğrulamaktadırlar. Bu sanat uygulayıcıları kendilerinin ve etkinliğe katılan diğer kişilerin insan ilişkilerine yenilikçi bakış açılarından yaklaşımlarına ve keşfetmelerine olanak tanıyan yeni bir temsil anlayışının peşine düşmektedirler.

Benzer bağlamda konuyu ele alan Erika Fischer-Lichte, tiyatro sahnesinin yirmi birinci yüzyılın başlarından günümüze kadar olan evrimini açıklamaya yönelik bir yaklaşımda bulunmuştur. 'Son on yılda birçok hareket ve yaratıcı, 'temsili' geleneksel tanımına meydan okudu. 'Katılım krizi' olarak adlandırılan duruma yol açtı (Lichte,

2016). Tiyatroda hem temsile hem de katılıma meydan okuyanların temel amacı çoğunlukla seyircinin rolünü otomatikleştirmek olmuştur. Lichte aynı zamanda yeni uygulamaları 'mevcudiyet' kavramı ile ele almıştır. Bu kavramı hem oyuncunun performansı hem de seyircinin katılımındaki varlığıyla tanımlamaktadır. Lichte, Berliner Ensemble'da sahneye konulan Brecht'in Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi adlı oyununda Ui'yi oynayan oyuncunun seyirciyle kurduğu derinlikli bağ üzerinde durmuştur. Burada oyuncunun yalnızca sahnedeki diğer oyuncularla oynamanın dışında seyircilerle de oynadığını ve seyircileri bu katılıma davet ettiğini ifade etmektedir. Bunun oyuncu ve seyirci arasında enerji olarak hissedilen güçlü bağ olduğunu hem aktörün hem de seyircilerin yoğun bir şekilde mevcudiyeti deneyimlediklerini belirtir (Lichte, 2012:103-104). Bu açıdan bakıldığında tiyatronun yakın tarihi boyunca sanatçıların getirdiği değişimlerin en dikkat çekici sonucunun, çağdaş oyunların en önemli unsuru haline gelen 'oyuncu-seyirci'- 'sahne-seyir yeri' ilişkilerindeki bağlamına artan önemi olduğu görülmektedir. Bu sebepledir ki, çağdaş uygulamalar da bu ilişkiyi yeniden tanımlanmaktadır. Puchner modern tiyatro tanımında, tiyatral dramatik formlara yalnızca metin anlamında değil, tiyatral sunum biçimleri ve sahneleme anlamında da karşı çıkan bir yönelim olduğunu söylemiştir (Puchner'den aktaran, Esen, 2017:13). Bununla birlikte Lehmann, postdramatik tiyatrodaki sahne ile seyirciler arasında metin kullanılmadan da ortak bir metin oluşturulduğunu ifade etmiştir (Lehmann'dan aktaran, Kalkan, 2003:7). Çağdaş tiyatrodaki bu yeni yönelimle birlikte farklı sahneleme biçimlerinin uygulanması oyuncu-seyirci, sahne-seyir yeri ilişkisine yeni bir bakış açısı getirdiğini söylemek mümkündür.

Deneyim hikayeleri anlatma, kadın anlatıları, etnodramalar bu dönemde görülen performatif anlatı türleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Kurgusal olmayan yaratıcı eserlerin yer aldığı çalışmalar çağdaş tiyatro uygulamalarında, sanatın gerçekte kurduğu bağları anlatılar üzerinden görmemize olanak tanımaktadır. Yakın zamanda İngiliz senarist ve oyuncu Phoebe Waller-Bridge'in yazdığı ve aynı

zamanda oynadığı Fleabag, bir kadının hayatla başa çıkma şeklini anlatan bir kadın anlatısı olarak öne çıkmaktadır. Buna ek olarak Rimini Protokoll isimli tiyatro grubu 2000 yılından beri deneysel tiyatro çalışmaları gerçekleştiren, farklı mekanlar kullanarak tiyatronun hayatla olan etkileşimini takip eden, teknolojik gelişmeleri çalışmalarında uygulayan ve bazı oyunlarında hikayelerini anlatı formuyla aktaran bir tiyatro grubu olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı şekilde ülkemizde de postdramatik kuramcılarının çalışmalarından etkilenerek anlatı formuyla yeni tiyatro biçimlerini uygulayan çalışmalar görmek mümkündür. Cengiz Toraman'ın yazıp yönettiği Anlatılan Senin Hikayendir oyunu bir anlatı temsili olarak dikkat çeken örneklerden biri olmuştur. Klasik yapıdaki bir metni tek kişilik anlatıcı oyuncuya uyarlayan ve çağdaş seyircinin ilgisini çeken bir diğer uygulama da Uluç Esen'in uyarlamasını yapıp yönettiği ve oynadığı 'Faust' oyunudur. Bunun dışında Tiyatrotem oyunları geleneksel anlatı ile çağdaş anlatı formunu birleştiren çalışmalar üreten önemli temsilcilerden biridir (Özcan, 2014:107).

Modern tiyatro uygulamalarında, anlatı öğelerinin genel olarak geniş bir mimetik strateji içine dahil edilmediği, bunun yerine kısmen öyküsel bir dramaturjinin bileşenleri olarak mimesisten bağımsız işlendiği görülmektedir. Bu tercihin, tipik olarak anlatı öğelerinin mimesisi tamamen yok saymak amacıyla değil, kendi biçimsel ya da tematik amaçlarını gerçekleştirmek için yapıldığı anlaşılmaktadır. Biçimsel olarak anlatıyla birlikte var olan modern uygulamalar olduğunu söylemek mümkündür. Bu uygulamalarda anlatı, yalnızca görülmeyen olayların resmini çizmek ya da sahne dışında olanı gün ışığına çıkarmak için değil, aynı zamanda dikkati kısmen temsil edilen nesneden onun temsiline kodlarına çekerek mimesis'i nitelendirmek için de kullanılır. Temelde tiyatronun tiyatrallığını açık eden bir strateji olan bu uygulamalarda anlatının kullanılması, tiyatroyu kendisinden uzaklaştırmanın, mimesisi olduğu gibi yıkmanın veya onu devre dışı bırakmanın aksine, mimesisi de dahil ederek uygulamaları canlandırılan ve anlatılan ikiliğinde tutmaya çalışılmaktadır.

5. SONUÇ

Antik Yunan'dan günümüze dek gelişen tiyatronun mimetik ve diegetik olarak hangi eksenlerde ilerleyeceğinin tartışmalarının, diegetik olandan ziyade daha çok Aristotelesçi mimetik hatta bir çizgi çektiğini söylemek mümkündür. Tarihsel avangartların açtığı yeni hat ile beraber, Aristotelesçi dramaturginin karşısına farklı yaklaşımların geldiği görülmüştür. Tiyatro tarihi boyunca sanatın sunumunun hangi tavırla gerçekleştirileceği üzerine yapılan araştırma ve incelemeler, sosyal, kültürel ve düşünsel yaklaşımların değişmesiyle de farklı estetik yaklaşımlarla dönemin sanat anlayışına göre tanım bulmuştur. Edebiyattan alınan 'anlatı' kavramı birçok alana dahil edildiği gibi tiyatro sanatında da birçok sanat yapıcısına imkân ve ilham vermiştir. Brecht'in adlandırdığı gibi 'edebi' ya da 'Aristotelesçi olmayan' mimesis ya da başka bir deyişle öyküleme yoluyla deforme olmuş ya da kısmen parçalanmış bir tiyatro, yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren dramaların çoğunda geniş bir uygulama alanına sahip olmuştur.

Geleneksel tanımla hayatın tiyatrosu fikri, yenilikçi çağdaş yaklaşımlarla tiyatronun hayatı algısını oluşturmuştur. Yeni tiyatro biçimlerinde bir karakterin hayatını vurgulamak değil, onların hayatlarının bir açıklamasını izleyene vermek asıl ve yeni hedeflerden biri haline gelmiştir. Çağdaş uygulamalar tüm yaşamı tek bir performansa sıkıştırmak için, dramatik strateji biçimlerini değişime uğratmışlardır. Çağdaş tiyatro etkinliklerinin gösteri toplumunun etkileriyle bağlantılı geleneksel tiyatro estetiğiyle mücadele etmeye çalıştığı görülmektedir. Bunu başarmak için yaratıcılar da birbirleriyle ve dünyayla etkileşim kurmanın yeni yollarını destekleyen yeni tiyatral stratejiler ve sahne tasarımlarını tercih etmektedirler. Temsilin bir anlatı biçimine dönüşme hali, anlatının temsil edilmesi ve tiyatro sahnesinde konumlanması yeni biçimsel olanaklar doğurmuştur ve doğuracaktır. Tiyatralleşen anlatıda oyuncunun buna bağlı olarak da seyircinin dönüşümüne olanak sağlanacağını söylemek mümkündür.

Tiyatroda anlatı yapısına yönelik araştırmalar, bugünün tiyatral olanaklarının kapsamını

genişleterek anlatının kullanıldığı tiyatral performanslarda bakış açısı, anlatıcı, mesafe ve zaman gibi öğelerle tiyatroyla anlatının farklı kombinasyonlarının yapılabileceğini göstermektedir. Dolayısıyla bunlara bağlı olarak, oyuncu-seyirci, oyun-seyir yeri ilişkilerinin farklı estetik deneyimlerle geniş bir yelpazeye ve esnekliğe sahip olabileceğine işaret etmektedir. Çağdaş tiyatronun 'anlatı'yı dahil eden uygulamaları, 'diegetik' hedefe ulaşmak için sanat yapımcılar tarafından artık toplumla ve içinde yer aldıkları bağlamla açık, sürekli bir diyalog kurmayı amaçlayan çalışmalar önermektedirler. Sonuç olarak odak noktası izleyicinin rolüne ve olayların ilişkisel bağamlarına kaydırıldığında oyunların artık kendi aurasının alanına hapsolmediğini görmek mümkündür. Tiyatro etkinlikleri, birbirinden farklı yeni biçimlerin kullanılmasıyla değişmeyen nesnelere olmaktan çıkan ve sürekli değişime uğrayan benzersiz varlıklar haline dönüşmektedir. Ve bu yeni biçimsel yöntem, tiyatrodaki hem oyunculuk hem de sahneleme açısından kaynak olarak çağcıl bir rehber olma fikrini mümkün kılmaktadır. Bu çalışma kuramı ve pratiği aynı düzlemde incelemeye sanat pratiklerinin çoğalmasına katkı sağlamayı hedeflemektedir. Yeni bir söz olarak seyirciyle olan temasın hem teorik hem de pratikte dengeli desteğine katkı sağlamak, bu çalışmanın asal hedefini oluşturmaktadır.

KAYNAKÇA

- ARİSTOTELES. (2007). *Poetika*. (Samih Rifat, Çev.) İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- BENJAMİN, W. (2014). Hikâye Anlatıcısı. W. Benjamin içinde, *Son Bakışta Aşk* (Nurdan Gürbilek, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- BERTOLT, B. (1993). *Tiyatro İçin Küçük Organon* (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- BERTOLT, B. (1954). *Kafkas Tebeşir Dairesi* (Yılmaz Onay, Çev.). İstanbul 2014.
- CANDAN, A. (2013). *Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim*, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- DENNIS, K. (2018). *Kızlar ve Oğlanlar* (Gözde Kırgız,

Çev.). Oberon kitapçılık (yayınlanmamış tiyatro metni).

DERVİŞCEMALOĞLU, B. (2014). Anlatıbilime Giriş: Dergah Yayınları.

ESEN, U. (2017). *Johann Wolfgang Von Goethe'nin Faust Adlı Oyununun Çağdaş Bir Meddah Performansı Olarak Uygulanması ve Sahnelenmesi*, Sanatta Yeterlilik Tezi, Eskişehir Anadolu Üniversitesi.

JAHN, M. (2001). Narrative Voice and Agency in Drama, *Aspects of a Narratology of Drama* Cilt. 32(3), s. 659-679 (21 sayfa).

JAMESON, F. (1998). *Brecht and Method*, British Library Cataloguing in Publication Data, New York.

KALKAN KOCABAY, H. (2003). *Dramaturjide Yeni Açılımlar, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, Sayı: 3, 3-18 s. 7.

LİCHTE, F. E. (2016). *Performatif Estetik*, (Tufan Acil Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

LEHMANN, T. H. (2006). *Postdramatic Theatre*. Çev: Karen Jürs-Munby, Routledge, New York.

MARX, K. (2003). *Kapital* (Alaattin Bilgi, Çev.) Cilt.1 Eriş yayınları üçüncü basım. Yer belirtilmemiş.

ÖZCAN, C. (2014). *Çağdaş Tiyatroda Anlatının Sahneye Çაğırılması: Tiyatrotem Üzerine*, Yüksek Lisans Tezi.

KARACABEY, S. (2007). *Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller*. Ankara: De Ki Basım Yayım.

PUCHNER, M. (2002). *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.

RANCIERE, J. (2010). *Özgürleşen Seyirci*. İstanbul: Metis Yayınları.

RİCHARDSON, B. (1988) Point of View in Drama: Diegetic Monologue, Unreliable Narrators, and the Author's Voice on Stage. *Comparative Drama*, Western Michigan University, Volume 22/3, s. 193-214.

SARIKARTAL, Ç. (2010). Klasik Metinleri Bugün Buradan Anlatmak. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı 29, s.67-80.

SWETTENHAM, N. (2003). The Role and Status of Narrative in Contemporary Theatre. Doktora Tezi, Montfort University.

TORAMAN, C. (2019). *Anlatılan Senin Hikayendir*. İstanbul: Biz Kitap.

WEHRMANN, J. (2004). Irish Tradition or Postdramatic Innovation? Storytelling in Contemporary Irish Plays *ZAA* 52.3, s-243-256