

GÖRSEL BİR DEĞER OLARAK DİLİN TİYATRALLİĞİ

Bünyamin AYDEMİR¹

ÖZ

Tiyatro sesli, sözlü, görsel ve hareketli kodların belli bir izlek etrafında toplanıp anlam üreten estetik bir aktarım aracıdır. Yaşamın hikayeleştirilmeye değer bir kırılma anını tiyatral kodlamalar aracılığıyla alımlayıcıya yansıtır ve burada asal olan estetize edilmiş bir tasarım aktarımı olmasıdır. Tiyatro eşittir söz değildir. 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. Mimetik aksiyon, gerçek ya da hayali olanların, insanlar arasındaki ilişkileri gösteren bir yeniden yaratmadır; canlı insan ya da benzeri (örn. kuklalar ya da tasvirler) ile seyirci önünde sanki o an oluyormuş duygusunu vermektir. Buna tiyatral olmanın gerekliliği de denilebilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Dramatik Dil, tiyatrallik, mimetik.

Aydemir, Bünyamin. "Görsel Bir Değer olarak Tiyatrallik". *idil* 6.28 (2016): 199-206.

Aydemir, B. (2016). Görsel Bir Değer olarak Tiyatrallik. *idil*, 6 (28), s.199-206.

¹ Yard.Doç.Dr. Bünyamin Aydemir, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü, bunyamin.aydemir(at)atauni.edu.tr.

LANGUAGE THEATRICALITY AS A VISUAL VALUE

ABSTRACT

The theater is an aesthetic transfer tool that collects voice, verbal, visual and moving codes around a certain track and generates meaning. It reflects a memorable breaking moment of life through perceptual cues, and here is a prime aesthetic transfer of design. Theater is not equal to say. Theater is not just a ritualistic show or 'show'. First of all, it should be regarded as a process that conveys the information that the action created from the mimetic path carries to the audience. A mimetic action is a re-creation of real and imaginary relationships that show relationships between people.. Live human or the like (eg puppets or portraits) and the audience in front of the feeling that it is the moment is to give. The necessity of being theatrical can be called.

Keywords: Dramatic language, theatrical, mimetic

GİRİŞ

Çoğunlukla anlam üreten olay, durum ve kişilerin hareket halindeki açmazlarını yansılayan tiyatro 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 tiyatro, temelde metin dili ve sahne dili olmak üzere iki temel sac ayağına sahiptir. Bu çalışmadaki temel amaç da, işte bu tiyatrodaki kullanılan söze dayalı dilsel etkinliğin ilke, işlev ve görevleriyle birlikte, söze dayalı olmayan sahne metni unsurlarının oluşturduğu anlatım diline dikkat çekmektir.

Dil Bileşimlerinden Sahneye

Kuşkusuz tiyatro, salt söz değildir. 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”* (Esslin 1996:15) 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 tasvirler) ile seyirci önünde sanki o an oluyormuş duygusunu vermektir”* (Esslin 1996: 25). Tiyatro; sesli, sözlü, görsel ve hareketli kodların belli bir izlek etrafında toplanıp anlam üreten bir senteze dönüşme sürecidir. Yaşamın hikayeleştirilmeye değer bir kılınma anını tiyatral kodlamalar aracılığıyla alımlayıcıya yansıtır ve asal olan, estetize edilmiş bir tasarım aktarımıdır. Vurgulanması gereken asıl 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 koşullanmadır. Örneğin antik Yunan’da dil/söz görüntünün/eylemin üstündedir. Bu algı neredeyse 19. yüzyıla kadar sürer. Ancak modern toplum algısıyla birlikte tiyatrodaki bu öncelik savaşı da farklı bir boyut kazanır. Özellikle gerçekçilik ile başlayan bu algı süreci, ideal anlamda söz ve görüntünün / eylemin birbirlerini destekleyen, katkılanan homojen bir yapıyla tiyatronun var kılınmasını savunur. Bu algı günümüz için de geçerlidir. Dahası, insan ve yaşam doğasında, *“bir kimse duyduğu sesten emin olmayabilir, ama gördüğü şeyden her vakit emindir”* (Nutku 1960:47) gibi bir bulgu da vardır ve bu *“tiyatro her şeyden önce bir söz sanatı değil, hareket sanatıdır”* (Nutku 1999: 113) tanımlamasını gerekli kılar. Böylesi bir algı, sözü değersiz kılan bir yaklaşıma da beraberinde getirir. Oysa tiyatral etkide sözle katkılanan bir görüntünün/eylemin ideal olduğu, buna karşın

sözsüz bir görüntünün doygun bir anlam üretimi/yansıması gerçekleştiremeyeceği açıktır. Burada etkiden kasıt, sahnenin/yapıtın bir söz kürsüsü olarak değil, sözün tiyatralleştirilmesi, yani canlandırılan bir anlam üretimine koşut olarak biçimlendirilmesi esastır.

Max Frish, dilin tiyatrallığına ilişkin şu örneği verir:

“Dilin, yalnız başına yapmadığını 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” (Frish,1949; aktaran: Özgü, 1966, s.816).

Louis E.Catron ise şöyle der:

“Yönetmenler, oyuncular ve yapımcılar sahne için yazılan oyunlar ararlar, yani aksiyon, hareketli karakterler, görsel ayrıntılar ve özellikle tiyatral diyaloglar gibi tiyatral imajlarla donanmış oyunlar” (Catron, 2002, s.136) 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”* (Rosenberg,1963, s.1).

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 gereksizdir, 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 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, ‘Kimıldamazlar’ 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” (Esslin,1996, s.68).

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 paylaşıyor 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 görgüdür, bu işlerin doğurduğu sözlerin verdiği, “Uykudur Macbeth’in öldürdüğü” ya da “...şu elimbenim, kalabalık / denizleri kana boyasın, daha iyi, / yeşilini kırmızıya çevirerek...” gibi sözlerin yarattığı görgüdür” (Fry, 1955; aktaran / Çev: Karasu, 1966, s.803).

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 açıklamanın devamında, bu eylemin anlamını ortaya çıkaracak sözün gücüne işaret eder:

“Kendinden gerek önceki gerek sonraki sözlerinin içinde ‘şu elimbenim’ 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; vermeliydi yahut da... bir konuşma süresinde bir değil iki, iki değil yirmi eylem olduğunu anlamaya başlarız” (Fry, 1955; aktaran / Çev: Karasu, 1966, s.804).

Bazı istisnalar dışında, tiyatrodaki dil ile eylem arasında organik bir kaynaşma söz konusudur. Özdemir Nutku, “*dil ile devinimi birleştiren tek sanattır tiyatro*” (Nutku 1970:382) diyerek, oyun biçiminin, kişilerinin, durumlarının, düşümlerinin, çatışmalarının, ifadelerinin ve konuşmalarının asal özelliklerinin sahne üzerindeki söz-eylem birleşimi dokusunda ortaya çıktığını vurgular. Kişiler hareket ve konuşmaları getirir, konuşmalar durumları yaratır, durumlar kararlar ve konuşmaları ışıklandırır, çatışmalar kişileri ilgilendiren olaylar dizisini geliştirir. Böyle bir kaynaşmanın ideal anlamda meydana gelebilmesi için her birinin yerinde ve birbirlerini tamamlayıcı bir uygunlukta seçilmiş olması kaçınılmazdır (Nutku 1960:15).

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 vardır (Nutku 1960:2). 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*” (Şener, 1998:126) biçimindeki benzetmeyle aynıdır. Henrik Ibsen’in oyunlarındaki eylem o kadar kapsamlıdır ki, birisi konuşurken bir başkası konuşmaya fırsat bulamaz.

Sözcükler sadece mevcut durum tarafından başıboş sürüklendikleri durumlarda söylenir. Mevcut durum ise çok fazla sözcüğün başıboş sürüklenmesine neden olmayan durumdur. Baskı ne kadar fazlaysa insanlar o kadar az konuşur (Bentley 1979:97). G. Bernard Shaw ve onun gibi oyun kişilerini büyük bir hünerle tartıştıran yazarlar, olayın ateşlenmesinde, devinimin kızıştırılmasında, dramatik anlamın yansıtılmasında dilin ve sözlü örgünün tüm olanaklarından yararlanır (Şener, 1998:206). Dario Fo hareket ve sözün sarmal gelişiminin en güzel örneklerini sunarken, Harold Pinter dili en yalın haliyle kullanırken, 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 bulundukları durumun sıkıntısını yansıtır, George Tabori ise durumun rastlantısal olarak bir araya getirdiği kişilerin içinde bulundukları açmazın ve karışıklığın dilini ustalıkla örer (Nutku 1999:113).

SONUÇ:

Dil ve eylem etkileşimine verdiğimiz bu örneklemeler, Sofokles, Shakespeare, Moliere, Lope de Vega, Racine, Schiller, Çehov, Arthur Miller, Mario Fratti ve Bernard Marie Koltes'e kadar çoğaltılabilir, tiyatronun binlerce yıllık tarihinden sayısız notlar dile getirilebilir. Kuşkusuz 2500 yıldır tiyatronun dil ile ilişkisini metin düzeyinden devam ettirirken, ondan öncesinde de yine dilin etkin bir tiyatral varlık olarak yer aldığını biliyoruz. Bu süreç dikkate alındığında temel olarak sahnedeki hikaye aktarımlarının söz ve hareket dili ile plastik anlatım olanaklarının birlikteliğiyle yansıtıldığını söyleyebiliyoruz. Horatius, *"kulak yolu ile daha geç etki uyandıran söz, göze yönelen görüntü ile desteklenince daha çabuk etkiler"* (Şener 1998:66) demektedir. Bu ifadede tiyatral dilin büyüsü yatmaktadır. Yaşamı kuşatıcı olarak temsil eden tiyatral dilin her türlü dil pratiğini/anlatım tekniğini kullanması, bir yönüyle yaşamla benzerliği sağlamakta, diğer yönüyle de sözünü ettiğimiz dillerin gücünden beslenerek etkili ve estetik olmayı örgütlemektedir. Bu noktada vurgumuzu yineleyerek söylemek gerekirse; tiyatrallik birbirinden farklı anlatım dillerinin bir araya gelerek, bir hikayenin estetize edilmiş bir kanava içerisinde canlandırılışını esas almaktadır. Bu canlandırılışta kuşkusuz sözlü olanın ağırlığının yanı sıra, aktarımdaki estetiğin temel ayakları arasındaki görsel olanın da merkezi bir değeri vardır. Tiyatral olan, işte bu iki yapı taşı üzerine kendini konuşturarak temel bir mimetik kavramdır.

KAYNAKÇA

BENTLEY, Eric Bentley (1979), The Life of the Drama. New York: Atheneum

CATRON, E. Louis (2002), The Elements of Playwriting. Chicago: Waveland Press

ESSLIN, Martin (1996), Dram Sanatının Alanı. Çev.: Özdemir Nutku, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

FRISH, Max (1966), “Tagebuch 1946-1949”, Zum Theater, (Aktaran: “Teatral Olan”, Çev.: Melahat Özgü, Ankara: Türk Dili Dergisi, Tiyatro Özel Sayısı, Cilt: XV, Sayı:178)

FRY, Cristopher (1955), Vogue, (Aktaran: “Niye mi Koşuk?”, Çev.: Bilge Karasu, Ankara: Türk Dili Dergisi, Tiyatro Özel Sayısı, Cilt: XV, Sayı:178, Yıl:1966)

NUTKU, Hülya (1999), Oyun Yazarlığı. İstanbul: MİTOS Boyut Yayınları

NUTKU, Özdemir Nutku (1960), Tiyatro ve Yazar. İstanbul: Gim Yayınları

NUTKU, Özdemir (1970), “Tiyatroda Dil ve “Tavır” Sorunu”, Ankara: Türk Dili Dergisi, Cilt: XXII, Sayı: 223-228, Yıl:1970

ROSENBERG, Marvin (1963), “The Languages of Drama”, New York: Educational Theatre Journal, American Educational Theatre Association, vol. XV, No:1

ŞENER, Sevda (1998), Düünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi. Ankara: Dost Kitabevi