

## EDEBÎ BİR TÜR OLARAK TİYATRODA ANLATICI MESELESİ\*

Can ŞEN\*\*

### Özet

Tiyatro, tarihi antik çağlara dayanan binlerce yıllık bir sanattır. Tiyatro, bir sahne faaliyeti olmakla birlikte bu sanat dalının yazılı şekilleri olan piyesler tiyatroyu aynı zamanda bir edebî tür yapmaktadır. Bu açıdan tiyatro eserleri hem sahne sanatlarının hem de edebiyat biliminin verileriyle incelenebilir. Bu makalemizde tiyatronun edebî bir tür olarak incelendiği çalışmalarda genellikle göz ardı edilen “anlatıcı” unsurunu ele alacağız.

Edebî incelemelerde genellikle tiyatronun bir “anlatma” sanatı olmadığı, bu sebeple tiyatrodaki anlatıcının yer almadığı belirtilmiş; anlatıcı konusunu ele alanlar ise sadece “karakter anlatıcı” üzerinde durmuşlardır. Biz bu çalışmamızda edebî bir tür olarak tiyatrodaki anlatıcının varlığına yeni bir yaklaşım getirmeye çalışacağız. Bu konuyu irdelerken düşüncelerimizi desteklemek için Batı tiyatrosundan ve Türk tiyatrosundan çeşitli yazarların farklı piyeslerinden örnekleri inceleyeceğiz.

**Anahtar Kelimeler:** Tiyatro, Batı tiyatrosu, Türk tiyatrosu, piyes, edebî tür, anlatıcı, karakter anlatıcı, yazar anlatıcı, bakış açısı.

## NARRATOR MATTER IN THEATRE AS A LITERARY GENRE

### Abstract

Theatre is an ancient form of art that can be traced back to antique ages. Although it is, primarily, a stage art, pieces make it a literary genre. Therefore, these texts can be scrutinized under the light of stage arts and literature. This paper focuses on “narrator” as depicted in the works that view theatre as a genre in literature.

The predominant conception of theatre in literary reviews is that it is not an art of “narration”. Thus, narrator should not have a seat in theatre. If ever, a narrator is mentioned in a literary review, it is the “character narrator”. However, this paper is an attempt to bring a new perspective to the existence of narrator. The ideas introduced here are supported with different pieces written by various authors in the Western and Turkish theatre.

**Keywords:** Theatre, Western theatre, Turkish theatre, piece, literary genre, narrator, character narrator, author narrator, point of view.

\* Bu makale Prof. Dr. Ramazan Kaplan danışmanlığında Bartın Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda hazırladığımız *Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatroları Üzerine Bir İnceleme* adlı doktora tezimizin “Bakış Açısı ve Anlatıcı” başlıklı kısmının yeniden düzenlenmesi ve genişletilmesiyle oluşturulmuştur.

\*\* Okt. Dr., Bartın Üniversitesi, Türk Dili Bölümü.

## Giriş

Tiyatro, kökeni antik çağlara dayanan binlerce yıllık bir sanattır. Tiyatro bir sahneleme sanatı olmakla birlikte oynanmak için yazılan piyesler ise tiyatronun edebî boyutunu oluşturmaktadır. Tiyatro bilimciler özellikle geleneksel halk tiyatrosu ve doğaçlama tiyatro faaliyetlerini öne sürerek tiyatronun metinsiz de gerçekleşebileceğini belirtirler (Nutku 2001: 19). Bu düşünce doğru olmakla birlikte antik çağlardan günümüze kadar gelen tiyatro tarihi içerisinde Sofokles, Aristofanes, Shakespeare, Moliere gibi pek çok tiyatro yazarını göz önünde bulundurduğumuzda metnin tiyatro için aslında ne kadar önemli olduğunu da görürüz. Bu bağlamda edebiyat bilimciler piyeslere bir edebî eser olarak yaklaşırlar:

*“Özellikle edebiyat bilimciler, sahne oyunu söz konusu olduğunda, dramatik metnin önceliğinde ısrarcıdır. Onlara göre, bir oyunun metni okunabildiği anda edebiyattır ve bir düzyazı, şiir ya da roman gibi incelenip yorumlanabilir. Dramatik metinlerin, şiir, roman, öykü, destan gibi edebi bir metin olduğunu savunan edebiyat bilimcileri, ortada bir yazar ve yazın kurallarına uygun olarak diyalog şeklinde yazılan bir metin olduğunu ve dram sanatında sahne gösterisi adına yapılan her şeyin temelde bu metinden hareket ettiğini savunmuşlardır. (...)”* (İnceefe 2014: 11)

Bu noktada Martin Esslin meseleye oldukça tutarlı bir şekilde yaklaşmıştır. Ona göre piyes, tiyatro sanatı için ilk aşamadır. Piyes sahnelenirse bir sanat olarak tiyatro ortaya çıkar. Eğer sahnelenmezse veya sahnelenmekle birlikte yayımlanırsa piyes bir edebî metindir ve bu hâliyle hikâye, roman gibi okunabilir (Esslin 1996: 22). Bu bağlamda İnci Enginün de benzer bir görüş ifade etmiştir: *“(...) Tiyatro eserlerinin öteki edebiyat türleri gibi okunmadığı veya okunamayacağı iddiasını çok garip ve yersiz bulduğumu özellikle belirtmeliyim. İyi bir tiyatro eserini okumanın tadı hiçbir türde yoktur. Tiyatro eserinin sahnelenmesi edebiyat dışı, ikinci bir işlemdir. (...)”* (Enginün 2003: 139-140)

Biz de bu düşünce bağlamında makalemizde tiyatro metinlerini bir edebî eser olarak ele alacağız ve piyeslerin edebî olarak incelenmesinde ortaya çıkan “anlatıcı” meselesine yeni bir yaklaşım getirmeye çalışacağız.

Anlatıcı, vak’aya dayalı edebî eserlerde olay ve durumları okuyucuya aktaran bir ara kişidir. Anlatıcı eserin şahıslarından biri olabileceği gibi

eserde rol almayan, olayların dışında kalan birisi de olabilir (Çetin 2004: 105). Bakış açısı ise Şerif Aktaş tarafından “*Bakış açısı anlatma esasına bağlı metinlerde vaka zincirinin ve bu zincirin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrâk edildiği ve kim tarafından kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevaptan başka bir şey değildir.*” (Aktaş 1991: 84) şeklinde tanımlanmıştır. Bakış açısı, anlatıcının vak’ayla ilgili olay ya da bilgileri görme ve aktarma biçimidir.

Bu noktada tiyatroyla ilgili çeşitli eserlere baktığımızda tiyatronun bir “anlatma” değil “gösterme”<sup>1</sup> sanatı olarak kabul edildiği (Çetişli 2014: 72, Özakman 2014: 48, Şener 2011: 14), bakış açısı ve anlatıcı kavramlarının anlatmaya dayalı edebî eserlerin (hikâye, roman) unsurları olarak görüldüğü ve bunlara bağlı olarak tiyatro eserlerinin incelendiği pek çok çalışmada bu konunun üzerinde durulmadığı görülür. Hatta İsmail Çetişli tiyatro eserlerinin diyalog ve monologlar üzerine kurulu olduğunu ve yazarın her şeyi bunlardan yararlanarak ortaya koymak zorunda olduğunu ifâde ederek tiyatrodaki “anlatma/tahkiye” ve “anlatıcı”nın bulunmadığını özellikle ifâde eder (Çetişli 2014: 73). Tiyatroda anlatıcı meselesi üzerine ciddi anlamda eğilen isim, bizim de görüşlerinden faydalandığımız, Esen Çamurdan’dır.

Piyelerin bir edebiyat eseri olarak incelendiği çalışmalarda, belirttiğimiz üzere, “anlatıcı” kavramı üzerinde durulmaması bu metinlerin incelenmesinde bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Biz, bu çalışmamızla edebî bir metin olarak piyeslerde görülen anlatıcıları “Karakter Anlatıcı” ve “Yazar Anlatıcı” olmak üzere iki başlıkta ele alarak bu konuya yeni bir yaklaşım getirmeye çalışacağız. İncelememizi yaparken Batı tiyatrosu ve Türk tiyatrosunun farklı dönemlerinden seçtiğimiz piyesler üzerinde durarak ortaya koymaya çalıştığımız yaklaşımın genel-geçer bir boyutta olduğunu göstermeye çalışacağız.

### 1. Karakter Anlatıcı

Yukarıda belirttiğimiz üzere İsmail Çetişli gibi bazı edebiyat bilimcilerin tiyatrodaki anlatıcının varlığını yadsımlarına rağmen tiyatrodaki anlatıcı meselesine değinen eserlerde sadece “karakter anlatıcı” üzerinde durulduğu

<sup>1</sup> “(...) Gösterme, bir olayı ya da durumu belli bir zaman ve yer içinde, daha çok kişiler arası konuşma ve eylem biçiminde okuyucuya sunmaktır. (...)” (Aytür 2009: 26).

görülür. Bunun sebebi karakter anlatıcının ikinci başlıkta üzerinde duracağımız “yazar anlatıcı”ya göre daha görünür olmasıdır.

Tiyatro yazarlarının piyeslerinde kimi zaman okuyucuyla/seyirciyle konuşan, kimi zaman onlara olaylar hakkında bilgi veren bir anlatıcıya şahıs kadrosunda yer vermeleri daha ziyade açık biçimli<sup>2</sup> eserlerde görülür. Bu noktada geleneksel Türk tiyatrosunda karşımıza çıkan “meddah”ı hikâye anlatıcısı (And 2014: 31-32) olması dolayısıyla karakter anlatıcının somut bir örneği olarak değerlendirebiliriz.

Klasik ve modern tiyatroya baktığımızda ise kimi tiyatro yazarlarının - özellikle açık biçimli epik tiyatro yazarları- eserlerinde bir veya birkaç karakteri anlatıcı olarak kullandıklarını görmekteyiz. Karakter anlatıcı, kimi zaman kapalı biçimli piyeslerde de karşımıza çıksa da bu anlatıcıların özellikle seyirciyle konuşmaları eseri açık biçime yaklaştırır. Haldun Taner’in piyeslerini inceleyen Esen Çamurdan, tiyatrodaki karakter anlatıcılığı şöyle değerlendirir:

*“(...) Anlatıcı’nın en belirgin özelliği bir ‘üst’ kişilik olmasıdır. Olaylara dışarıdan ve yukarıdan bakar. Anlatıcı, özünde sahnede olup biteni irdeleme, seyirciyle tartışma amacı güder ama aslında görevi sahnenin dile getirmek istediğini doğrudan salona aktarmaktır. (...)”*  
(Çamurdan 2006: 81-82)

Bu noktada tiyatrodaki karakter anlatıcı, yazarla okuyucu/seyirci arasında iletişim kuran bir “üst kişilik” olarak karşımıza çıkar. Türk tiyatrosunda piyeslerinde bu şekilde bir karakter olarak anlatıcıya yer veren yazarlardan biri Haldun Taner’dir:

*“(...) Fazilet Eczanesi’nden başlayarak Anlatıcı kullanır yazar ve Huzur Çıkmağı dışında, bundan sonra yazacağı tüm yapıtlarında ona yer verir. Sekiz oyununun altısında (Fazilet Eczanesi, Lütfen Dokunmayın,*

<sup>2</sup> “Tiyatro eserlerinde ‘kapalı biçim’ (diğer adları: benzetmecî / dramatik yöntem) ve ‘açık biçim’ (diğer adları: göstermecî / epik yöntem) olmak üzere yapı ve kurguyu şekillendiren iki biçim vardır. Kapalı biçimli tiyatro eserlerinde olay, mekân ve zaman unsurları arasında bir uyum vardır ve olaylar sebep-sonuç ilişkisi içerisinde verilir. Bu tip tiyatro eserlerinde seyircinin sahnedeki olaylarla özdeşleşerek olayları gerçekmiş gibi algılaması amaçlanır. Açık biçimli tiyatro eserlerinde ise olay-mekân-zaman bağlantıları ve olaylar arasındaki sebep-sonuç ilişkisi gevşetilerek kapalı biçimdeki gerçeklik algısı kırılmaya çalışılır. Seyircinin sahnede olanlarla özdeşleşmesi yerine bir oyun izlediğinin farkında olması ve böylece sahnede olanlara eleştirel bir gözle bakması amaçlanır. Bunun için bu tip oyunlarda kimi zaman oyuncuların seyircilere hitap ettiği görülür. (...)” (Şen 2017: 74)

*Keşanlı Ali Destanı, Eşeğin Gölgesi, Zilli Zarife, Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*) Anlatıcı, oyun içindeki başka bir rolle özdeşleşmiştir. (...)” (Çamurdan 2006: 82)

Haldun Taner’in ilk dönem piyeslerinden olan ve kapalı biçim özellikleri taşıyan *Fazilet Eczanesi* adlı eseri karakter anlatıcı bağlamında ilginç bir örnektir:

“(…) aslında kapalı biçim özellikleri gösteren metnin başına ve sonuna -oyunun kendisine dokunmadan- Anlatıcı’yı koyar; daha doğrusu, asal rollerden biri olan Kalfa Yusuf’a bu işlevi de yükler. Metnin geri kalan bölümüyle hiçbir organik bağı bulunmayan, tam anlamıyla ona yamanmış duran Anlatıcı/Kalfa, Önoyun niteliği gösteren bir açıklamayla açar oyunu.” (Çamurdan 2006: 44)

Haldun Taner’in bu eseri birinci perdeden önce dekorun donmuş bir görüntüsünde Kalfa Yusuf’un “*Bu gördüğünüz bizim eczanenin resmi. Tam on yıl önce çekilmiş; sırtı dönük duran on yıl önceki benim. (...)*” (Taner 2016: 14) şeklindeki konuşması ile açılır. Kalfa Yusuf burada eczanenin ve mahallenin on yıl önceki durumundan kısaca bahseder ve ardından birinci perdeye geçilir. Eser, on yıl önceki olaylar üzerine kuruludur. Üçüncü perdenin sonunda ise baştaki donmuş görüntüye geri dönülür ve Kalfa Yusuf aradan geçen on yıl içerisinde mahallede yaşanan değişimleri anlatır, eser bu şekilde sona erer (Taner 2016: 92).

Kapalı biçimde yazılan *Fazilet Eczanesi* dışında Haldun Taner’in açık biçimli piyeslerinden yazarın Türk tiyatrosunun tarihî gelişimini irdelediği *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*’ndaki Başoyuncu’yu karakter anlatıcıya örnek olarak verebiliriz (Çamurdan 2006: 38). Eserde Molière’in bir piyesinin Türk tiyatrosunun kuruluş yıllarında üç farklı zamanda üç farklı üslupla sahnelenmesi işlenmektedir. Başoyuncu eserde Fasulyeciyan rolünde karşımıza çıkar. Başoyuncu piyesin birinci perdesinde kendisini ve arkadaşlarını okuyucuya/seyirciye şöyle tanıtır:

“Efendim. 1876 yılı. Bursa’da Melekzad Bahçesi’nin şanosu. Bu gördüğünüz arkadaşlar Tomas Fasulyeciyan tiyatro kumpanyası oyuncularını. (Proje, her adı geçen oyuncu üzerinde duracaktır.) Şarkı söyleyen Satenik. (Satenik, halka selam verir.) Ona piyanoda eşlik eden Holas. (Aynı oyun. Giydirici teknisyen, elinde kostüm ve perukla girer, başoyuncuya yaklaşır. Başoyuncu puloveri çıkarıp elbisesinin üstünü

*giyer.) Volta vurup diksiyon temrinleri yapan genç, Ahmet Fehim. (Fehim halka selam verir. Fasulyeciyan peruğunu da takar.) Makyajını tamamlayan şu esmer güzeli Virjinya. (Virjinya selam verir.) Şu giyinen çıtıptı kız baş kadın artistimiz Hıranuş. (Selam.) Tespih çeken Küçük İsmail. (İsmail kalkıp temenna eder.) Bu da bizim sarhoş suflörümüz Kâzım. Birazdan ben de Tomas Fasulyeciyan olacağım, daha olmadım.”* (Taner 2005: 35-36)

Başoyuncu ikinci ve üçüncü perdelerin başında ve piyesin sonunda da bu şekilde okuyucuya/seyirciye seslenir (Taner 2005: 65-66, 97-98, 123-124).

Piyeslerini *Kanlı Sarık* hariç kapalı biçimde yazan (Şen 2017: 75) Necip Fazıl'ın *Sabır Taşı* ve açık biçim özellikleri gösteren *Kanlı Sarık* piyeslerinde de karakter anlatıcı karşımıza çıkar. Yazar, *Sabır Taşı*'nda Haldun Taner'in *Fazilet Eczanesi*'nde olduğu gibi kapalı biçimli esere karakter anlatıcılar eklemiştir. Bunlar birinci perdenin sonu ile ikinci perdenin başında yer alan üç cindir. Piyesteki diğer kişilerin göremediği, sadece okuyucuya/seyirciye görünen cinler, sahip oldukları doğüstü yetenekler sayesinde piyesin merkezî kişisi Genç Kız'ın bilmediklerini bilirler ve cinlerin kendi aralarındaki diyaloglarla okuyucu/seyirci de bunlardan haberdar olur. Yani cinlerin anlatıcı olarak işlevi diğer kişilerin bilmedikleri gerçekleri okuyucuya/seyirciye aktarmaktır. Mesela, sarayda ölü vaziyette yatan Şehzade'nin geçmişini, gönül gözünün kapalı olduğunu ve hatta geleceğini bilirler:

*“BİRİNCİ CİN –(...) Bu ölü yirmi beş sene gözleri açık gezdi ve görmedi. Derken, gözündeki perdenin üstüne, lüzumsuz bir perde daha indi; yani öldü. Bu ölü kırk gün kırk gece sonra aksıra aksıra dirilecek. Gene görmeyecek. Bir gün nasılsa görür gibi olacak; ve bir gün nasılsa görür gibi olduğu için, artık gözlerinin yeniden kapanacağı güne kadar mesut yaşıyacak.”* (Kısakürek 2012b: 32)

Cinler, Cariye'yi saraya getiren geminin açık denizlerde geçirdiği tehlikeleri de bilmektedirler:

*“İKİNCİ CİN –(...) Ama sarayın limanına girmeseydi batıp gidecekti. O ne fırtınaydı o? Deniz cinleriyle boy ölçüşmek kolay mı; teknesini Fas'tan buraya kadar fındık kabuğu gibi salladılar.”* (Kısakürek 2012b: 43)

Genç Kız, Cariye'yi satın aldıktan sonra sohbet etmeye başlarlar ve Cariye yaşadıklarını Genç Kız'a anlatır fakat anlattıklarının hepsi yalandır. Cinler ise gerçekleri bilmektedirler. Aşağıdaki alıntıda Üçüncü Cin, hem Cariye'nin anlattıklarını hem de gerçekleri okuyucuya/seyirciye aktarır:

*“ÜÇÜNCÜ CİN –(...) Ne yalanlar söylüyor, ne yalanlar! Fas sultanının dokuzuncu kızıymış. Halbuki cariyeydi. Kayalıklarda dolaşırken onu korsanlar çalmış. Halbuki gemi tayfasından birine kaçtı. Korsanların kaptanı ona göz koymuşmuş. Halbuki tayfa, onu şirretliği yüzünden esir diye kaptana hediye etti. Kaptan onu bütün gün ucu kurşunlu kamçılarla dövüyormuş. Halbuki asıl, o, kaptanın kamçısı ile esirleri dövdüğü için, kaptandan yalnız bir kere keskin bir tokat yedi. A, a, a, a!!! Dünyanın en sâf kızıymış, en sâf kızı!!!”* (Kısakürek 2012b: 45)

Açık biçim özellikleri taşıyan *Kanlı Sarık*'taysa Necip Fazıl, eserin birinci perdesinde İhtiyar Timsal ve Fraklı Adam'ı karakter anlatıcı olarak kullanmıştır. Tarihin bizzat kendisi olduğunu söyleyen İhtiyar Timsal, tarih profesörü Fraklı Adam'a Türkiye tarihinin bir köşesini, tarih içinde Kars'ı göstermek ister (Kısakürek 2010: 13-14). Fraklı Adam, onun bu sözlerine şaşırır ve aralarında şöyle bir konuşma geçer:

*“İHTİYAR TİMSAL –Dokuz asır evvelinden başlayarak ve her şeyi yurdumuzun doğu ucundan bir tepeden seyrettirerek... Zamanı bütünleştirmek yoluyla, ruh metoduyla...*

*FRAKLI ADAM –Olur şey mi bu?*

*İHTİYAR TİMSAL –O pek güvendiğiniz gurur budalası aklınızı bir tarafa bırakacak olursanız, olur bildiklerinizin nasıl olmaz, olmaz sandıklarınızın da nasıl olur olduğunu görürsünüz. Zamanın sinema seridi, Allah'ın izniyle benim elime verilmiştir. Buyurun ve geri geri çekilin!”* (Kısakürek 2010: 14)

Bu noktadan itibaren İhtiyar Timsal, Fraklı Adam'a 1064'ten 1800'lere kadar Kars'ta yaşanan olayları tabiri caizse bir zaman makinası ile gösterir. Bu perde boyunca belirttiğimiz tarih diliminde olayları seyrederek ve daha çok İhtiyar Timsal'in yönlendirmeleri ile Kars'ta yaşananları birbirlerine anlatırlar. Böylece İhtiyar Timsal ve Fraklı Adam birinci perdede karakter anlatıcı rolü kazanırlar (Kısakürek 2010: 15-53). Necip Fazıl'ın bu uygulamasına birinci perde üçüncü tablodan örnek veriyoruz:

*“İHTİYAR TİMSAL –(Fraklı Adam’a) Temürlenk’i görüyor musunuz? Aksak ayağına kadar, farkında mısınız?*

*FRAKLI ADAM –Evet, evet!*

*İHTİYAR TİMSAL –Baştan başa yakıp yıktığı Kars’ı seyrediyor.*

*FRAKLI ADAM –Şimdi de, Tarih’in, Türklük adına en acı ve karanlık noktalarından birini göreceksiniz. Bu nokta 19 ve 20 nci asırlardaki son felâket noktalarına ulaşan çizginin başı... Buna, ister bilerek, ister bilmeyerek, Temürlenk gibi bir İslâm ve Türk imparatoru âlet olacak... (...)*

*FRAKLI ADAM –(İhtiyar Timsal’e) Temür’ün etrafında niçin yakınlarından kimse yok?*

*İHTİYAR TİMSAL –Temür, mahrem ânlarını kimseye göstermek istemez. Şahıs ve devlet sırrı dedin mi Temür bir tane... Yakınları hâkim noktalarda.” (Kısakürek 2010: 27-28)*

Birinci perdenin sonunda İhtiyar Timsal ve Fraklı Adam’ın anlatıcı rolleri sona erer ve eserin devamında yer almazlar (Kısakürek 2010: 50).

Karakter anlatıcıya son bir örnek olarak Sezai Karakoç’un *Görev* piyesini ele alacağız. Kapalı biçimli ve üç tabloya ayrılmış tek perdelik bir piyes olan *Görev*’de olay örgüsü diyaloglarla devam ederken ikinci tablonun sonunda birden bire Anlatıcı “Ufak Bir Söyleşi” başlığıyla araya girer:

*“Şimdi sizinle, izin verirsiniz, ufak bir söyleşide bulunacağım. Ben kim miyim? Anlatıcı. Evet, anlatıcı. Oyunlarda bir anlatıcı vardır çoğu kez, seyirciye yardımcı olur. Ben, şu ana kadar, sıkıcı olmamak için, ortalıkta pek gözükmek istemedim. Herkes, kendi rolüyle anlatmak istedi ne demek istediğini. Ama, demin, tartıştık arkadaşlarla. Lâf anlatamadım onlara. Ben yeterli buluyorum anlatılanları. Ama, onlar, ısrar ediyor konuşmamda. Onları kırmamak için şuracıkta bir iki söz edeyim dedim.” (Karakoç 2013: 101-102)*

Anlatıcı bu şekilde kendisini tanıttıktan sonra “sevgi” üzerine konuşur ve sözlerini *“Sözüm burada bitiyor. Benimki bu kadar. Ama arkadaşlarımla söyleyecekleri sanırım bitmedi daha.” (Karakoç 2013: 102)* şeklinde tamamlar, böylece ikinci tablo biter. Yazar burada kendi düşüncelerini dramatik akışın dışında doğrudan ifade etmek için Anlatıcı’yı kullanmıştır.



Piyeslerdeki karakter anlatıcıların bakış açısına bakacak olursak bakış açısının yazarın anlatıcıya biçtiği göreve göre değiştiğini görürüz. İncelediğimiz eserlerden *Fazilet Eczanesi* ve *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* gibi piyeslerdeki karakter anlatıcılar aynı zamanda eserin şahıslarından biri oldukları için onların bakış açıları sadece gördükleri ve yaşadıkları ile sınırlıdır. Necip Fazıl'ın *Sabır Taşı* piyesindeki cinler ile *Kanlı Sarık*'taki İhtiyar Timsal ve Fraklı Adam ise doğüstü güçleri sayesinde hâkim bakış açısına sahiptirler. Piyesteki cinler, geçmişte ve farklı coğrafyalarda yaşananları bilirler; İhtiyar Timsal ve Fraklı Adam ise zamanda yolculuk yaparak tarihi geniş bir perspektiften görüp yorumlayabilmektedirler.

## 2. Yazar Anlatıcı

Karakter anlatıcıyı hariç tutarsak tamamen diyalog ve monologlardan oluşan piyeslerde anlatıcı unsuru olmayabilir. Çünkü bu tarz bir eserde her şey konuşmalarla şekillenir. Fakat piyeslerde yazarın araya girdiği parantez içi açıklamalar bulunmaktadır. Piyesleri incelerken bunları nasıl değerlendirmek gerekir?

Biz, piyeslerdeki yazara ait parantez içi açıklamaların anlatıcı meselesi bağlamında değerlendirilmesi gerektiğini düşünüyoruz. Karşılıklı konuşmalarla devam eden bir metinde okur kişilerin hareketlerini bilemez. Yazarlar diyaloglarda verilmesi mümkün olmayan bunun gibi bilgileri parantez içindeki açıklamalar vasıtasıyla okura aktarırlar. Necip Fazıl'ın *Tohum* piyesinin birinci perde üçüncü sahnesini buna örnek olarak göstermemiz mümkündür:

*“HANCI –Kimsin sen? Girsene içeriye!*

*(Kadın yavaş yavaş ilerler. Halinde bir acıplık. Yolcuyu görünce yüzünü büsbütün kapatır.)*

*HANCI –Söylesene kimsin? Ne istiyorsun?*

*ŞERİFE TEYZE –Benim. Şerife Teyze.*

*HANCI –(Şaşkın) Şerife Teyze, nedir bu hâlin? Niçin geldin? Hanım nerede?*

*(Şerife Teyze parmağıyla, sus der gibi bir işaret yapar. Yolcuyu gösterir.)*

*HANCI –Kuzum kimlere bıraktın hanımı? Nasıl geldin beş saatlik yoldan?*

*(Şerife Teyze cevap vermeden sağ taraftan çıkar. Hancı da peşinden gider.)*

*HANCI –(Sesi içeriden gelmektedir.) Allahım sen hayırlara tebdil et!*

*(Yolcu şaşkın şaşkın etrafına bakınır. Üstünde hiçbir şeye akıl erdiremeyen bir hâl. Cebinden bir sigara çıkarır. Etrafta kibrit arar. Ocağa gider. Kaynayan cezveyi ateşten indirir. Maşa ile bir ateş alır. Sigarasına götürür. Arkası sol kapıya dönük. O sırada sol taraftaki kapı açılır. Ferhad Bey görünür.)” (Kısakürek 2013: 28-29)*

Alıntıladığımız bu sahnede parantez içi açıklamaları çıkarırsak Hancı, Şerife Teyze ve Yolcu'nun hareketleri hakkında herhangi bir bilgiye sahip olamayız. Esasında oyuncuların sahnedeki hareketlerini düzenlemek için yazılan bu açıklamalar eseri okuyanların da kişilerin hareketlerini öğrenmesini sağlar. Eser sahneye konulduğunda okunmayan bu kısımlar oyuncular tarafından canlandırılır. Bu açıdan yazar, parantez içi açıklamalarla oyuncuları sahnede görünmez iplerle oynatan bir kuklacıya benzetilebilir.<sup>3</sup> Metinde okuduğumuz parantez içi açıklamalar eser sahnelenirken görünmez iplere dönüşür ve böylece yazar oyuncuları istediği gibi yönetir.

Piyeslerdeki bu parantez içi açıklamalara baktığımızda yazarın kişilerin tüm hareketlerini gördüğünü ve okura aktardığını söyleyebiliriz. Bu açıdan piyesler için hâkim bakış açısına sahip yazar anlatıcıdan bahsetmemiz mümkündür. Yazar, anlatıcı olarak her şeyi görür ve okura aktarır. Burada

<sup>3</sup> Piyeslerin sahnelenmesinde bu şekildeki anlatıcı unsurunun ortadan kalktığı söyleyebiliriz. Tiyatro eserlerini “yazılı metin”/“edebî bir tür” olarak ele aldığımız için sahne sanatlarının konuya yaklaşımı ile bizim yaklaşımımız kaçınılmaz bir şekilde farklı olacaktır. Bu bağlamda Ünal Aytür'ün şu cümleleri düşüncemizi daha anlaşılır kılacaktır: “(...) Bir tiyatro oyununda olaylar seyircinin gözleri önünde geçtiği için, sahnede canlandırılan kişilerle onları izleyenler arasında hiç kimse yoktur. Oysa, hemen hemen baştan sona konuşma biçiminde yazılmış romanlarda bile bir anlatıcının varlığı sezilir. Bu gibi durumlarda anlatıcı kendini olayların ve kişilerin gerisine çekmiş, anlatımdaki payını azaltmıştır, o kadar. (...)” (Aytür 2009: 19). Görüldüğü gibi burada Ünal Aytür, piyesin sahnelenmesi esnasında oyuncularla izleyiciler arasında kimse olmadığını ifâde etmektedir. Tiyatro eserlerinin yazılı şekillerinde ise durum değişir. Alıntının devamında belirtilen “baştan sonra konuşma biçiminde yazılmış” romanlar ile piyesler benzer bir görünüm sergiler. Bu tip romanlardaki duruma benzer şekilde tiyatro eserlerinde de anlatıcı vardır ve Aytür'ün de vurguladığı gibi “anlatıcı kendini olayların ve kişilerin gerisine çekmiş, anlatımdaki payını azaltmıştır”. Tiyatro eserlerinde anlatıcının varlığının kolayca görülememesinin ve araştırmacıların bunun üzerinde durmamasının sebebi kanaatimizce budur.

yazar anlatıcının hâkim bakış açısına sahip olmasının sebebi bu bakış açısının sunduğu geniş imkânlardır:

*“Sözü edilen bakış açısının sınırsız oluşu, ‘yazar anlatıcı’ya itibarî âleme has sosyal hayatın geniş bir bölümünü ifâde edebilme gücü verebilmesi yanında, insan ömrünü aşan uzun yıllar zarfında meydana gelen olayları anlatma imkânı sağlar.”* (Aktaş 1991: 96)

Özellikle Necip Fazıl’ın *Künye*, *Kanlı Sarık*, *Mukaddes Emânet* gibi vak’a zamanı çok uzun yıllara yayılan (Şen 2017: 296-297, 301, 303) piyeslerde bu bakış açısı işlevsel olmaktadır.

Bununla birlikte piyeslerdeki bu yazar anlatıcı sınırlandırılmıştır. Her şeyi bilir ama yorum yapmaz, olaylara müdahale etmez. Bu açıdan yazar anlatıcının yansız anlatım tutumu içinde olduğu söylenebilir.

Gürsel Aytaç, romanda anlatıcıların “tanrısal (auktorial)”, “yansız (neutral)” ve “kişisel (personal)” olmak üzere üç farklı “anlatım tutumu” içerisinde hareket edebileceğini belirtir ve yansız (nesnel) anlatım tutumu hakkında şunları söyler:

*“Yansız anlatım tutumu (neutral), anlatıcıyı bir seyirci gibi olayın, anlattığı şeyin dışında durmaya zorlar. Roman içinde yer verilen karşılıklı konuşmalar, anlatıcının yansız konumda gerçekleştirdiği pasajlardır.”* (Aytaç 1999: 14)

Ünal Aytür de bu anlatım tutumu hakkında şunları belirtir:

*“(…) Nesnel bakış açısında tanrısal anlatıcı perde gerisine çekilmiş, okuyucuyu olaylar ve kişilerle baş başa bırakarak, öyküsünü büyük ölçüde sanki bir tiyatro oyununa dönüştürmüştür. Burada yaratılmaya çalışılan izlenim, yazarın aracılığı olmadan okuyucunun olup bitenlere doğrudan doğruya kendisinin tanık olduğudur. Anlatıcının görevi sahneyi hazırlamak, kişilerin nasıl davrandıklarını göstermek, konuşmaları aktarmaktır, o kadar. (...)”* (Aytür 2009: 55)<sup>4</sup>

Mehmet Tekin de bu anlatım tutumunun edebî eserlerde özellikle diyalog kısımlarında görüldüğünü vurgular (Tekin 2008: 38). Tiyatrodaki anlatıcının tutumu da bu şekilde değerlendirilebilir. Tiyatro eserleri diyaloglar üzerine kurulu oldukları için bu eserlerde anlatıcı, kişiler

<sup>4</sup> Aytür’ün buradaki “sanki bir tiyatro oyununa dönüştürmüştür” şeklindeki ifâdesi, bu anlatım tutumunun tiyatro metinlerindeki yapıyla koşutluğunu açık bir şekilde göstermektedir.

konusurken aradan çekilir ve sadece gerekli yerlerde parantez içi açıklamalarla onların hareketleri hakkında bilgi verir. Herhangi bir yorum yapmaz, taraf tutmaz. Aslında özellikle modern romancıların romanda yapmak istedikleri şey de bu şekilde anlatıcıyı silikleştirmektir (Tekin 2008: 36). Tiyatro bunu, romandan çok daha önce başarmıştır.

Bu noktada ortaya koymaya çalıştığımız yazar anlatıcıya farklı piyeslerden örnekler vermek istiyoruz. İlk olarak Necip Fazıl'ın *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih* eserine bakacak olursak bu piyesin ilk perdesinde yazar, Parmaksız Salih ile Naci Bey'in konuşmaları esnasında Salih'in yaptığı hareketleri altı tarafımızdan çizilen parantez içi açıklamalarla vermiştir:

*“Bu iş ya göre göre olur, yahut kimse görmeden... Göre göre olanı (Arkasındaki camlı kapıyı göstererek) dışarda bir gürültü çıkartıp polis geliyor şüphesini verdikten sonra (Söylediklerini aynıyle tatbik ederek anlatır) kutuyu kapmak ve konsolun çekmecesine atmakla olur. (Salih kutuyu kapmış, konsolun hızla açtığı ikinci çekmecesine atmış ve çekmeceyi sürüp Naci Beyefendiye dönmüştür.) Bir de bakarsınız ki, dışardaki gürültü, bir takım sulu ve sarhoş müşterilerin patırtısından başka bir şey değilmiş... (Yine tariflerini tatbik eder.) Hemen çekmeceyi açar, kutuyu çıkarır, sırası gelenin önüne koyarsanız. (Masaya koyduğu kutuyu gösterir.) Fakat bu, artık eskisi değildir. Eskisi, konsolun gözündeki delikten üçüncü göze atılmıştır. İkinci çekmecenin kenarında bekliyen, bu öbürünün tıpatıp aynı kutu da, içindeki düzme kâğıtlarla, yine o diye müşterinin önüne gelmiştir. Nasıl?”* (Kısakürek 2012a: 14-15)

Yukarıdaki alıntıda yazar parantez içi açıklamalarla esere dâhil olmuş ve merkezî kişinin konuşurken yaptığı hareketleri okura yansıtmıştır. Bu açıklamalar okurun eserdeki olayları zihninde canlandırmasını sağlar ve eseri sahneye koyacak oyuncuların nasıl hareket etmeleri gerektiğini gösterir. Böylece eser diyaloglardan ibaret bir söz yığını olmaktan kurtulur. Yukarıdaki alıntıda açıklamaları çıkardığımızda geriye Parmaksız Salih'in düz bir şekilde konuşması kalır.

Yazar anlatıcının bu şekilde kullanımına başka bir örnek olarak Nobel ödüllü İtalyan yazar Luigi Pirandello'nun tek perdelik *Sicilya Turunçları* adlı eserinden bir parçayı ele alacağız:

*“SİNA'NİN SESİ –Bir dakika! Bir dakika diyorum size!*

MARTA –İşte o! Onun sesi... Geliyor...

(Sina, hışırdayan ipekler, pırıl pırıl mücevherler içinde, süslü; göğsü, kolları, omuzları çıplak, aceleyle gelir. Oda birden bire şiddetle aydınlanmış gibidir.)

MICUCCIO –(Elini bardağa uzatmışken, yüzü alev alev, ağzı açık, gözleri kızarmış, şaşkın, düşsel bir görüntü karşısındaymiş gibi, öyle bakakalır; kekeler.) Teresina...

SİNA –Micuccio? Nerdesin? Oh, işte burada... İşler nasıl? Nasılsın? İyi misin, şimdi? Aferin, aferin... Hastalandın sen, ha? Bak, biraz sonra görüşürüz yine... Annem de burada sonra, yanında... Anlaştık, ha? Biraz sonra...

(Yine kaçır, gider. Alabildiğine şaşkın kalakalır Micuccio. Salondaysa, Sina'nın dönüşü çılgınlıkla karşılanır.)

MARTA –(Uzun bir sessizlikten sonra, içine düştüğü şaşkınlığı bozmak için, ürkekçe sorar.) Yemiyor musun artık?

(Micuccio ona aptal aptal, anlamadan bakar.)” (Pirandello 2000: 41)

Pirandello, alıntıladığımız kısımda üç kişinin hareketlerini ve tavırlarını parantez içindeki açıklamalarla vermiştir. Parantez içindeki parçalar metinden çıkarıldığında Sina'nın görünüşünü, hareketlerini ve yıllar sonra sevdiği kızı oldukça değişmiş olarak gören Micuccio'nun şaşkınlığını bilemeyiz. Parantez içindeki bu açıklamalar okuyucuya bunlar hakkında bu şekilde bilgi verirken aynı zamanda piyesi sahneye koyacak oyuncuların da nasıl hareket etmeleri gerektiğini ifâde etmektedir.

Pirandello'dan alıntıladığımız bu parçada dikkat çekici bir özellik ise yazarın Marta'nın içinden geçenleri bilmesidir. “Uzun bir sessizlikten sonra, içine düştüğü şaşkınlığı bozmak için, ürkekçe sorar.” cümlesi Marta'nın Micuccio'ya “Yemiyor musun artık?” diye sormasındaki niyeti ortaya koymaktadır. Marta'nın Micuccio'yu şaşkınlıktan kurtarmak istemesini sadece hâkim bakış açısına sahip olan bir anlatıcı bilebilir. Çünkü bu, şahsın zihninden geçen bir düşüncedir. Bu da yazar anlatıcının bakış açısı hakkındaki düşüncemizi desteklemektedir.

Bunların yanında yazar anlatıcı, piyeslerde konuşmaların olmadığı sahnelerde hareketlerin görünür kılınmasını da sağlar. *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih*'ten buna bir örnek verebiliriz:

*“(Matmazel Fofo sırtır; Doktor Hayrettin kâğıtlarını sepetin içine atar, cebinden iki ellilik çıkarıp önündeki 1 lira ile beraber Krupyeye fırlatır. Sülün Ahmet, ellilikleri, arkasında duran Şanjör İsmail'e basını çevirmeden ve sol omuzunun üstünden uzatır. Şanjör, yıldırım hızıyla 3 tane yirmibeşlik ve 5 tane beşlik fişi masaya atar. Sülün Ahmet, önündeki paranın 1 lirasını yine Matmazel Fofo'ya iade eder. Sonra paraların içinden 5 lirayı gaynot kutusuna atıp mevcut parayı saymaya başlar. O âna kadar, Matmazel Fofo'nun açtığı 9, masada durmaktadır. Krupye meşgulken İşçi Marko uzanıp Matmazel Fofo'nun iki kâğıdını alır; kâğıtlara, sanki hayran, şöyle bir bakar, sonra onları sepete atıyormuş gibi yapıp el çabukluğuyla ceket kolundan içeriye sızdırır ve ellerini çeker. Hâdiseyi kimse görmemiş, yalnız Salih fark etmiştir. Salih, İşçi Marko'ya doğru bir iki adım atmak üzere davranıp yine olduğu yerde kalır. Marko da, yaptığı işin Salih tarafından görüldüğünü anlamış ve korkusundan donmuştur.”* (Kısakürek 2012a: 30-31)

Karşılıklı konuşmanın olmadığı bu alıntıda anlatıcının verdiği bilgiler İşçi Marko'nun yaptığı hilenin Parmaksız Salih gibi okuyucu tarafından da görülmesini sağlar. Anlatıcı kullanmadan bu ve buna benzer ayrıntıları okuyucuya anlatmak mümkün değildir. Yine daha önce belirttiğimiz gibi anlatıcının verdiği bu bilgiler piyesin sahnelenmesi esnasında oyuncuların neler yapacaklarını, nasıl konuşacaklarını<sup>5</sup> da göstermektedir. Özellikle melodram tarzı piyeslerde yazarların oyuncularını anlatıcı ile bu şekilde yönlendirmesi sık karşılaşılan bir durumdur:

*“Kişilerin ağızından konuşan, oyunu kendi amacı doğrultusunda keyfince yönlendiren melodram yazarları, çok sık kullandıkları ayrıca içlerinde verdikleri komutlarla oyuncuyu da yönetir; ona nasıl davranacağını, nereye doğru gidip ne yapacağını, ses tonuna dek belirtir. En çok da kişilerin ruhsal durumlarıyla ilgili bilgi verilir yapıtlarda ve*

<sup>5</sup> Necip Fazıl'ın oğlu Mehmet Kısakürek anlatıcının parantez içi açıklamalarının üslup açısından önemini şöyle vurgular: *“Bir insana ‘Seni seviyorum!’ derken ‘Senden nefret ediyorum!’ demek de mümkündür. Tiyatro metninde parantez içinde yer alan açıklamalar çok önemlidir. Tiyatronun kendisidir. Yazar orada, hangi sözün hangi üslupla söyleneceğini açıklar. (...)”* (Kısakürek 2003: 133).

*melodram türü gereği, bunlar genelde büyük coşku, öfke veya derin keder, acı gibi şiddetli duygulanımları yansıtır. (...)* (Çamurdan 2015: 71)

Nam-ı Diğer Parmaksız Salih'ten anlatıcının bu işlevine örnekler verebiliriz:

*“YUSUF –(İstıraplı bir sesle) Macide, sana ve bana Allah acısın... Sen de bana acı!”* (Kısakürek 2012a: 43)

*“YUSUF –(Yine bulunduğu yerden haykırır) Sizi bu işe kim memur etti? Buraya tripo numarası yapmaya mı geldiniz?”* (Kısakürek 2012a: 75)

*“MACİDE –(Heyecanı artıyor) Bu gece siz gelmeden, evin halısını verdi bir adama... Üç bin lira aldı. Demek cebinde ayrıca otuz bin lira varmış... Üç bini kaybettikten sonra artık namusa da paydos, öyle mi! (Çılgınlaşır) Hatırıma da gelmedi değil... ‘Sakin parayı almış olmayasın; sen bir yabancının emanet parasıyla da oynarsın!’ dedim ona...”* (Kısakürek 2012a: 84)

Yukarıdaki alıntılarda altı çizili olarak belirttiğimiz ifâdelere baktığımızda anlatıcının bu açıklamaları melodramın bir özelliği olarak abartılı ve coşkulu duyguları belirtmek için kullandığını görmekteyiz.

Tiyatro yazarlarının parantez içi açıklamalarla yazar anlatıcıdan yararlanma oranları ve şekilleri eserden esere değişiklik gösterebilmektedir. Necip Fazıl gibi kimi yazarlar bu anlatıcıdan yoğun bir şekilde yararlanırlarken farklı yazarların kimi piyeslerinde yazar anlatıcıdan oldukça az yararlandıkları görülür. Mesela, Shakespeare'in *Hamlet* ve *Macbeth* piyeslerine baktığımızda yazarın bu piyeslerinde parantez içi açıklamalara oldukça az yer verdiğini görürüz. Örnek verecek olursak, Shakespeare *Hamlet*'in dördüncü perde yedinci sahnesinde yedi kez [*“Şatoda başka bir oda.”*, *“Kral ve Laertes girer.”*, *“Bir haberci girer.”*, *“Haberci çıkar. Mektubu okur.”*, *“Kraliçe girer.”*, *“Çıkar.”*, *“Çıkarlar.”* (Shakespeare 2011: 127-135)], *Macbeth*'in beşinci perde birinci sahnesindeyse sadece üç kez [*“Macbet'in Dunsinane'deki şatosu. Bir hekim, kraliçenin hizmetine bakan bir kadınla girer.”*, *“Lady Macbeth elinde bir şamdanla girer.”*, *“Lady Macbeth çıkar.”* (Shakespeare 2016: 91-94)] parantez içi açıklamalardan yararlanmıştı. Bunlar da görüldüğü üzere şahısların sahne giriş çıkışlarını belirten oldukça kısa cümlelerdir.

Namık Kemal'in *Gülnihâl* piyesinde de yazarın parantez içi açıklamalardan oldukça asgarî düzeyde yararlandığı görülür. Meclislere ayrılmış beş fasıldan oluşan eserin birinci fasıl birinci meclis gibi kimi kısımlarında yazar parantez içi açıklamalardan hiç yararlanmamış, dolayısıyla bu parçalarda anlatıcı kullanmamıştır (Namık Kemal 1960: 5-14). Birinci fasıl üçüncü mecliste ise Namık Kemal'in parantez içi açıklamalardan Shakespeare gibi oldukça kısa cümlelerle yararlandığı görülür [*"İsmet, bir seda-yı nefretle mindere yığılır", "İsmet'in yanına koşarak ve Gülnihâl'e nihayet derecede hiddetle", "Acı acı gülerək" (2 kez), "hiddetle" (2 kez), "bârit bir tâzirle"* (Namık Kemal 1960: 15-20)]. Piyesin ilerleyen kısımlarında da yazarın aynı şekilde devam ettiği görülmektedir.

Bunlara karşın yukarıda da belirttiğimiz gibi Necip Fazıl, yazar anlatıcıdan yoğun olarak yararlanmıştır. Bu noktada en dikkat çekici piyesi ise *Künye*'dir. Yazarın bu piyesinde parantez içi açıklamalardan yukarıda verdiğimiz örneklerdeki gibi yararlandığı görülür. Bununla birlikte piyesin ikinci perde altıncı tablosu anlatıcının şahısların hareketlerini aktarmada kullanılmasına ilginç bir örnektir. Sarıkamış'ta geçen ve askerlerin karla boğuştuğu bu altı sayfalık tablonun büyük çoğunluğunu anlatıcının olayları aktarması oluşturur. Burada konuşmalar oldukça azdır. Yazarın anlatıcıdan ne kadar geniş bir şekilde yararlandığını göstermek için tablonun başından uzun bir kısım alıntılıyoruz:

*"(Sahra, donuk fakat bol bir ay ışığı altında. Küme küme kara bulutlar aya doğru akıyor. Solda, bir çam ağacının dibinde, yanyana yere çömelmiş oturan ve arkalarından görünen dört tane nefer. Bu neferler birer heykel gibi hareketsiz. Ne yaptıkları, ne oldukları belli değil. Sağda, katır ölüsünün yanbaşında, yüzü sağ tarafa doğru, beşinci nefer. Beşinci nefer kara oturmuş, kaputunun yırtık yerlerinden çıkan cırlıçplak kollarıyla karı açıyor, açtığı karı elleriyle iki tarafa doğru yükseltiyor. Müthiş bir ıstırap çektiği belli. Karı, son kuvvetini sarfedencesine açıyor ve intizamlı saat tık takları halinde, ih, ih, ih, inliyor. Ses ve hareket yalnız beşinci neferde. Öbür nefelerde ne bir çıt var, ne bir kıvılcık. Bu sahne tam bir dakika sürer. Bir dakika sonra beşinci nefer, titrek elleri cebinden bir çakı çıkarır. Çakıyı açmaya çalışır, açamaz, yere bırakır. İki elinin parmaklarını ağzına götürüp uzun uzun hohlar. Çakıyı yerden alır. Son kuvvetini sarfedip açar. Elinde çakı, açtığı çukura eğilir. Başı çukurun içinde kaybolur. Çukurdan hırıltılar geliyor. Bir lâhza sonra başını*



*çukurdan çıkarır, doğrulur. Elinde katır ölüsünden kestiği kocaman bir et parçası. Yüzü ümit takallüsleri içinde, dudaklarından sevinç hırıltıları dökülüyor. Çakıyı fırlatır, kara saplar. Et parçasını korkunç bir iştahla ağzına götürür. Tam o anda bitişik tümsekten altıncı neferin kafası yükselir. Altıncı nefer bir lâhza beşinci nefere bakar. Sonra sürüne sürüne beşinci nefere arkasından yaklaşır, yanına gelince durur. Hiçbir şeyden haberi olmayan beşinci nefer et parçasını ısırmak üzeredir. Altıncı nefer sağ elini kaldırır, beşinci neferin eline müthiş bir tokat vurur. Beşinci neferin elinden et parçası düşer. Altıncı nefer yerdeki et parçasını kapar kapmaz yılan gibi sürünerek geriye doğru akar, bir tümseğin üstünden çıkar, iner, kaybolur. Beşinci nefer neye uğradığını şaşırmış, altıncı neferin arkasından bakıyor. Bir şey yapmak ihtiyacında, fakat bir türlü aksülâmelini bulamıyor. Nihayet yüzü buruş buruş olur. Bir çocuk gibi saffetli, hüngür hüngür ağlamaya koyulur. Beşinci nefer ağlar, ağlar, sol taraftaki neferler hareketsiz, cansız. Beşinci neferin sesi kısılır. Kuru hıçkırıklarla sarsılmaya başlar. Elleri ve dizleri üstüne yatar, hasta bir kedi gibi sürüne sürüne ve hıçkırıklarla sarsıla sarsıla ilerler, sağdan çıkar. Kara bir bulut ayı peçeler. Sahne gölgelerle dolu. Bir an evvelki şekilce hayal meyal görülüyor. Derin ve uzun bir sükût. Sol taraftan ve çok yakından Gazanfer'in sesi gürler.)*

*GAZANFER'İN SESİ –Çabuk bir ateş! Sancaklarla evrakı yakalım!”*  
(Kısakürek 2011: 88-90)

Eserde yaklaşık iki sayfa tutan bu alıntıda konuşma olarak sadece Gazanfer'e ait iki cümle yer almaktadır. Tablonun devamı da bu şekildedir. Yazar aktardığımız bu kısımda Allahu Ekber Dağları'ndaki donmuş ve donmak üzere olan askerlerin vaziyetlerini tasvir etmiş, iki asker arasındaki yiyecek mücadelesini anlatmıştır. Eserin sahnelenmesi esnasında anlatıcının anlattığı bu kısım canlandırılarak görüntüye dönüşecek ve anlatıcı daha önce belirttiğimiz gibi oyuncuları hareket ettiren bir kuklacıya dönüşecektir. Bu noktada yazarın anlatmak istediklerini çok teferruatlı ve gereksiz yere uzatarak aktardığı iddia edilebilir. Yazarın bu şekilde davranmasının sebebi anlattığı olaylardaki en ince ayrıntıyı bile tespit ederek eserin gerçekliğini sağlamlaştırmak isteğidir. Ayrıca Necip Fazıl piyeslerini oynanmak için yazmıştır ama bunun yanında bu eserlerinin okunacağını da bilmektedir ve bu sebeple okuyucuyu düşünerek ayrıntılı bir tasvir ve anlatıma girişmiştir. Onun sahne eserlerinde okuyucuyu düşündüğünün en somut göstergesi

sanat hayatının ilerleyen yıllarında yazdığı sinema-televizyon senaryolarını kitaplaştırırken bunlara “senaryo roman” ismi vermesidir. Buradan yola çıkarak Necip Fazıl’ın senaryoları gibi piyeslerinin de roman gibi okunabileceğini düşündüğünü söyleyebiliriz. O, bu sebeple anlattığı olaylardaki tüm detayların okur için görünür olmasını sağlamak amacıyla yazar anlatıcıdan geniş bir şekilde yararlanmıştır.

Yazar anlatıcının *Künye*’dekine benzer bir şekilde kullanımı Sezai Karakoç’un *Armağan* piyesinde karşımıza çıkmaktadır. Fuzûlî’nin *Hadikatü’s-Sü’eda* adlı eserinden uyarılma olan beş tablolu piyeste Hz. Yakub ve Hz. Yusuf’un kıssasının bir kısmı işlenmiştir. Karakoç, piyesin ilk iki tablosunda parantez içi açıklamalardan verdiğimiz diğer örneklerde olduğu gibi şahısların hareketlerini aktarmak için yararlanmıştır (Karakoç 2015: 9-21). Kalan üç tabloda ise sadece yazar anlatıcı vardır. Herhangi bir diyalog ve monoloğun olmadığı bu tablolar şu şekildedir:

Üçüncü tablo: “*Bir ovada bir devenin ardında bir adam...*” (Karakoç 2015: 25)

Dördüncü tablo: “*Bir zindan hücresinde, kapalı pencerenin altında, genç bir insan, pencerenin açılacağı gecenin gelişini bekliyor, yüzü duvara dönük.*” (Karakoç 2015: 29)

Beşinci tablo: “*Bir çile hücresinde, yüzünü örtmüş Peygamber, o genç için, o yolcu için, o deve için, bütün dertliler için, kurtulması gerekli bütün insanlar için, tüm insanlık için, gözlerini göklere dikip yardım uman bütün yaratıklar için Tanrı’ya yalvarıyor, diz çökmüş sert taşlar üstünde ve elleri yukarda, göğe ulaşmışçasına yukarda.*” (Karakoç 2015: 33)

Yazar bu üç tabloda *Künye*’den alıntıladığımız parçada olduğu gibi sadece hareket ve görüntü aktarmak istemiştir. *Künye*’deki örneğe nazaran Karakoç’un bu tablolarda yazar anlatıcıdan daha az ayrıntıyla daha öz bir şekilde yararlandığı görülmektedir. Bununla birlikte bu tabloların sadece yazar anlatıcının verdiği bilgilerden oluşması tiyatro tekniğini zorlayan, ilginç bir örnektir. Ayrıca yazarın üç tabloda üç farklı mekândaki üç kişiden bahsetmesi yine yazar anlatıcının bakış açısının genişliğini ortaya koymaktadır ki bu da yazar anlatıcının hâkim bakış açısına sahip olduğu şeklindeki düşüncemizi desteklemektedir.

## Sonuç

Çalışmamızın başında belirttiğimiz üzere piyeslerin edebî bir metin olarak incelendiği pek çok çalışmada anlatıcı unsuru üzerinde durulmamış, hatta bazı eserlerde tiyatrodaki anlatıcı unsurunun olmadığı özellikle belirtilmiştir. Bunun yanı sıra kimi çalışmalarda ise daha görünür olduğu için sadece karakter anlatıcı üzerinde durulmuştur. Biz, piyeslerde “yazar anlatıcı”nın varlığı üzerinde ilk defa bu çalışmamız ile durmuş oluyoruz.

Karakter anlatıcı daha ziyade açık biçimli piyeslerde görülmekle birlikte çalışmamızda ele aldığımız gibi kimi kapalı biçimli piyeslerde de görülebilmektedir. Karakter anlatıcının bakış açısı ise yazar anlatıcıdan yararlanma amacına göre değişebilmektedir. Kimi piyeslerde karakter anlatıcı hâkim bakış açısına sahipken kimi piyeslerde ise bakış açısı karakter anlatıcının bir şahıs olarak yaşayıp gördükleriyle sınırlandırılmıştır.

Hem kapalı biçimli hem açık biçimli piyeslerde karşımıza çıkan parantez içi açıklamalar ise çalışmamızda ortaya koyduğumuz üzere tiyatro sanatının edebî boyutunda üzerinde durulmayan bir noktadır. Yazarların şahısların tavırlarını, hareketlerini, ruh hâllerini ortaya koydukları ve diyalogların olmadığı kısımlarda yaşananları belirttikleri bu açıklamalar yazar anlatıcı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir anlatıcı olarak yazar piyesteki tüm şahısların hareketlerini görmekte, kimi zaman onların iç dünyalarına bile nüfuz ederek tavırlarının sebebini bilmektedir. Bu açıdan piyeslerdeki yazar anlatıcı hâkim bakış açısına sahiptir.

Çalışmamızda bu şekilde edebî bir tür olarak tiyatrodaki anlatıcı meselesine yeni bir yaklaşım getirmeye çalıştık. Ortaya koymaya çalıştığımız düşüncelerin tartışılmasının ve bundan sonra yapılacak tiyatro incelemelerinde kullanılmasının tiyatronun edebî bir tür olarak incelenmesine katkı sağlayacağını umuyoruz.

## KAYNAKLAR

AKTAŞ, Şerif (1991). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.

AND, Metin (2014). *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

AYTAÇ, Gürsel (1999). *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*. Ankara: Gündoğan Yayınları.

AYTÜR, Ünal (2009). *Henry James ve Roman Sanatı*. İstanbul: YKY.

ÇAMURDAN, Esen (2006). *Haldun Taner Seyir Defteri*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

ÇAMURDAN, Esen (2015). *Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu*. İstanbul: Habitus Yayınları.

ÇETİN, Nurullah (2004). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Ankara: kendi yayını.

ÇETİŞLİ, İsmail (2014). *Metin İncelemelerine Giriş-2*, Ankara: Akçağ Yayınları.

ENGİNÜN, İnci (2003). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

ESSLİN, Martin (1996). *Dram Sanatının Alanı*. Çeviren: Özdemir Nutku, İstanbul: YKY.

İNCEEFE, Pınar (2014). *Sofokles'in "Kral Oidipus" Adlı Dramatik Metni ile Necip Fazıl Kısakürek'in "Bir Adam Yaratmak" Adlı Dramatik Metninin Ontolojik ve Epistemolojik Bakımdan Karşılaştırılması*. Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi.

KARAKOÇ, Sezai (2013). *Piyeler-1*. İstanbul: Diriliş Yayınları.

KARAKOÇ, Sezai (2015). *Armağan*. İstanbul: Diriliş Yayınları.

KISAKÜREK, Mehmet (2003). "Bir Adam Yaratmak Etrafında", *Kaşgar*. 31: 133-145.

KISAKÜREK, Necip Fazıl (2010). *Kanlı Sarık*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.

KISAKÜREK, Necip Fazıl (2011). *Künye*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.

KISAKÜREK, Necip Fazıl (2012a). *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.

KISAKÜREK, Necip Fazıl (2012b). *Sabır Taşı*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.

KISAKÜREK, Necip Fazıl (2013). *Tohum*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.

Namık Kemal (1960). *Gülnehâl*. Hazırlayan: Kenan Akyüz, Ankara: Dün - Bugün Yayınevi.

NUTKU, Özdemir (2001). *Dram Sanatı*. İstanbul: Kabcacı Yayınevi.

ÖZAKMAN, Turgut (2014). *Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

PİRANDELLO, Luigi (2000). *Üç Kısa Oyun*. Çeviren: Egemen Berköz, basım yeri belirtilmemiş: Cumhuriyet Yayınları.

SHAKESPEARE, William (2011). *Hamlet*. Çeviren: Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

SHAKESPEARE, William (2016). *Macbeth*. Çeviren: Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

ŞEN, Can (2017). *Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatroları Üzerine Bir İnceleme*. Bartın: Bartın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış doktora tezi.

ŞENER, Sevda (2011). *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*. Ankara: Dost Kitabevi.

TANER, Haldun (2005). *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

TANER, Haldun (2016). *Fazilet Eczanesi*. İstanbul: YKY.

TEKİN, Mehmet (2008). *Roman Sanatı-1 Romanın Unsurları*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

