

**ANLATI GELENEĞİ VE ANLATICILIK BAĞLAMINDA
COŞKUN IRMAK'IN SİYAH ÇORAPLILAR ADLI OYUNUNUN
İNCELENMESİ**

Bensu DÜŞENKALKAN

OCAK 2023

**ANLATI GELENEĞİ VE ANLATICILIK BAĞLAMINDA
COŞKUN IRMAK'IN SİYAH ÇORAPLILAR ADLI OYUNUNUN
İNCELENMESİ**

**BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

BENSU DÜŞENKALKAN

**İLERİ OYUNCULUK DALINDA YÜKSEK LİSANS DERECESİ İÇİN
GEREKLİ ÇALIŞMALAR YERİNE GETİRİLMİŞTİR**

OCAK 2023



BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

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

YÜKSEK LİSANS TEZ ONAY FORMU

Program Adı:	Lisansüstü Eğitim Enstitüsü İleri Oyunculuk (Türkçe, Tezli)
Öğrencinin Adı Soyadı:	Bensu DÜŞENKALKAN
Tezin Adı:	Anlatı Geleneği ve Anlatıcılık Bağlamında Coşkun Irmak'ın Siyah Çoraplılar Adlı Oyununun İncelenmesi
Tez Savunma Tarihi:	

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak gerekli şartları yerine getirmiş olduğu Lisansüstü Eğitim Enstitüsü tarafından onaylanmıştır.

Prof. Dr. Ahmet ÖNCÜ
Enstitü Müdürü

Bu Tez tarafımızca okunmuş, nitelik ve içerik açısından bir Yüksek Lisans tezi olarak yeterli görülmüş ve kabul edilmiştir.

	Ünvanı, Adı Soyadı	İmza
Tez Danışmanı:	Doç. Dr. Bülent SEZGİN	
2. Üye:	Dr. Öğr. Üyesi Sercan Özınan	
3. Üye:	Doç. Uluç Esen	



Bu tezdeki tüm bilgilerin akademik kurallara ve etik ilkelere uygun olarak elde edildiğini ve sunulduğunu; ayrıca bu kuralların ve ilkelerin gerektirdiği şekilde, bu çalışmadan kaynaklanmayan bütün atıfları yaptığımı beyan ederim.

Ad, Soyad : Bensu Düşenkalkan

İmza :

ÖZET

ANLATI GELENEĞİ VE ANLATICILIK BAĞLAMINDA COŞKUN IRMAK'IN SİYAH ÇORAPLILAR ADLI OYUNUNUN İNCELENMESİ

Düşenkalkan, Bensu

İleri Oyunculuk Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Bülent SEZĐİN

Ocak 2023, 88 sayfa

Bu tez çalışması, oyunculuk çalışmaları ile oyunculukta anlatıcı karakter yaratmada kullanılmak üzere edebi ve tiyatral açıdan anlatıcı kavramını araőtırmıőtır. Araştırma konusu kapsamında, literatür taraması yapılmıő, Türk Anlatı Geleneği üstünden anlatıcılık kavramı incelenmiő, çeşitli anlatılardan ve anlatıcı içeren tiyatro oyunlarından örnekler verilmiştir. Örnek çalıőma olarak Coşkun Irmak'ın yazmış olduğu Siyah Çoraplılar adlı oyun anlatıcılık ve meddahlık yoluyla incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Anlatı Geleneği, Anlatıcılık, Meddah, Türkiye'de Futbol, Siyah Çoraplılar

ABSTRACT

EXAMINATION OF COŞKUN IRMAK'S BLACK STOCKINGS THEATRE PLAY IN THE CONTEXT OF NARRATIVE TRADITION AND NARRATORSHIP

Düſenkalkan, Benu

Master's Program in Advance Acting

Supervisor: Doc. Dr. Bülent Sezgin

January 2023, 88 pages

This thesis research has investigated the concept of narrator in terms of literary and theatrical aspects to be used in acting studies and creating a narrator character in acting. Within the scope of the research, a literature review was made, the concept of narration through the Turkish Narrative Tradition was examined, examples were given from different kinds of narratives and theater plays containing narrators. As a case study, the theatre play Black Stockings, written by Coşkun Irmak, was examined through narration and eulogy show in Ottoman culture and entertainment life.

Keywords: Narrative Tradition, Narratorship, Public Storyteller, Football in Turkey, Black Stockings



Tüm kadınlara ithafen...

TEŞEKKÜR

Bu tez çalışmasının planlanmasında, araştırılmasında, yürütülmesinde ve oluşumunda ilgi ve desteğini esirgemeyen, engin bilgi ve tecrübelerinden yararlandığım, yönlendirme ve bilgilendirmeleriyle çalışmamı bilimsel temeller ışığında Şekillendiren danışmanım Sayın Doç. Dr. Bülent SEZGİN'e, desteğini, bilgi ve tecrübesini, tez sürecimde de esirgemeyen ğretmenim Sayın Gürol TONBUL'a, tez çalışmamda incelemiş olduğum oyun metnini ve anlatıcılık kavramını kendi tecrübeleriyle bana aktaran tez oyunumun yazarı Sayın Coşkun IRMAK'a, tez çalışmama katkıda bulunan oyuncu ve yönetmen Sayın Ege AYDAN'a BAU Konservatuvar Sahne Sanatları Bölümü ve BAU İleri Oyunculuk Yüksek Lisans Bölümü eğitmenlerine teŐekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

İNTİHAL.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
İTHAF.....	vi
TEŞEKKÜR.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
TABLolar LİSTESİ.....	x
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xi
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xii
Bölüm 1: Giriş.....	1
Bölüm 2: Anadolu’da Anlatı Geleneğinin Gelişmesi ve Anlatıcının İşlevi.....	4
2.1 Anlatma Gereksinimi.....	4
2.2 Anlatıdan Gelen Tiyatro ve Tiyatronun Ritüeli.....	6
2.3 Anlatı Geleneğinde Olay Örgüsü.....	10
2.4 Geleneksel Anlatı Geleneğinin İlk Örneklerinden Dede Korkut.....	13
2.5 Masallar.....	18
2.6 Mesneviler.....	19
2.7 Battalnâme ve Saltıknâme.....	22
2.8 Meddahlık.....	25
2.8.1 Meddahlığın Doğuşu.....	25
2.8.2 Meddahlığın Sosyal Hayattaki Yeri.....	27
2.9 Edebi Açıdan Geleneksel Tiyatroda Anlatıcılık Kavramı.....	31
Bölüm 3: Anlatıcı Kimliğinin Geleneksel Türk Tiyatrosu ve Çağdaş Oyunlara Yansıması Açısından Ele Alınışı.....	38
Bölüm 4: Anlatı Geleneği Bakımından Coşkun İrmak’ın Siyah Çoraplılar Adlı Oyunu.....	44
4.1 Coşkun İrmak’ın Hayatı ve Yazarlığı.....	44
4.2 Coşkun İrmak’ın Siyah Çoraplılar Oyunu.....	47

4.3 Coşkun İrmak'ın Metninde Anlatıcı Kimliği	49
4.4 Siyah Çoraplılar Oyununda Olay Örgüsü, Ana Düşünce, Futbol Olgusu	57
Bölüm 5: Sonuç	68
KAYNAKÇA	70
EKLER	78
A. Coşkun İrmak ile Siyah Çoraplılar Oyunu ve Anlatıcı Kavramı Üstüne Söyleşi	79
B. Ege Aydan ile Siyah Çoraplılar Oyununun Sahneye Taşınmasına dair Bir Sohbet	87



TABLÖLAR LİSTESİ

TABLÖLAR

Tablo 1 Dede Korkut Hikâyelerinde Bakış Açıları.....	18
Tablo 2 Anlatıcı Türleri ve Özellikleri.....	33
Tablo 3 Anlatım Diline Göre Anlatıcı Bakış Açıları	35
Tablo 4 Brecht'in Dramatik Tiyatro, Epik Tiyatro Karşılaştırması	43

ŞEKİLLER LİSTESİ

ŞEKİLLER

Şekil 1 Sir Charles General Harrington.....	62
Şekil 2 Taksim Stadı	63
Şekil 3 Siyah Çoraplılar Futbol Kulübü Oyuncuları	64
Şekil 4 Siyah Çoraplılar Futbol Kulübü Oyuncularına Ait Olduğu İddia Edilen Bir Fotoğraf.....	66
Şekil 5 İlk Türk Futbolcu Fuat Hüsnü.....	66
Şekil 6 Kuvayi Milliye Askerlerinden Bir Grup	67

KISALTMALAR LİSTESİ

Akt.	Aktaran
Çev.	Çeviren
D.T.	Devlet Tiyatroları
FBSK	Fenerbahçe Spor Kulübü
FBSK	Fenerbahçe Spor Kulübü
FIFA	Uluslararası Futbol Federasyonları Birliği
G. S. F	Güzel Sanatlar Fakültesi
Tday	Türk Dili Araştırmaları Yıllığı
TDK	Türk Dil Kurumu
THBmer	Türk Halk Bilimi Uygulama ve Araştırma Merkezi
TFF	Türkiye Futbol Federasyonu

Bölüm 1

Giriş

İnsanlar, eski çağlardan beri düşüncelerini doğrudan ya da dolaylı olarak aktarma ve bağ kurma isteği duymuştur. Yaratılışı gereği duyduğu bu istek, insanları iletişim kurma eğilimine sürüklemiştir. Bu güdü, insanları, henüz yazının dahi bulunmadığı çağlardan bu yana bir şekilde iletişim kurmaya yönlendirmiştir. Bu iletişim bazen söz ile bazen beden dili, jest ve mimikler ile bazen de tüm bunların birleşimi ile kurulmaktadır. Sözlü iletişimin henüz gelişmediği dönemlerde dahi birtakım sesler, hareketler, mağara duvarlarına çizilen resimler ile bu iletişim bir şekilde sağlanmıştır.

Sözlü iletişimin gelişmesiyle birlikte dil, en etkili iletişim aracı olarak gelişmeye başlamıştır. Sözlü iletişimin gelişip yazılı iletişimin henüz olmadığı dönemlerde, insan hafızası bir bellek işlevi görmüş anlatılanlar dilden dile aktarılmış ve insanların dil aracılığıyla girdiği bu etkileşim yeni değişiklikler dolayısıyla yeni etkileşimler yaratmıştır.

İnsanlar kültürlerini, bir parçası oldukları toplumun adetlerini, yaşayış biçimlerini sözlü iletişime yansıtmışlar ve anlatı geleneğinin yapıtaşlarını oluşturmuşlardır. Böylelikle mesafeler, coğrafi engeller gibi zorlayıcı faktörler dahi insanlar arasındaki etkileşim ve iletişimin önüne geçememiştir. Böylelikle bu sözlü kültür, anlatı geleneği ile nesilden nesile aktarılmış hatta yüzyıllar sonrasında bile tarihe ışık tutmayı başarmıştır.

Sözlü iletişimde, ilk ağızdan yani kaynaktan çıkan bilgi ağızdan ağıza ikincil, üçüncül... kaynaklara ulaşırken birtakım değişikliklerin yaşanmasının önüne geçilmesi, etkileşimin kalıcılığının artırılması, birincil kaynağa ve kaynaklar arası iletim yoluna güvenin artırılması, hafızanın yanında kanıt ihtiyacının doğması gibi çeşitli birçok faktör; yazının bulunmasının önünü açmıştır. Böylelikle eski çağlardan bu yana sürdürülen iletişim, zamana yenilmemiş, bilimsel kaynak niteliği taşımış ve yeni bilimsel kaynakların oluşturulmasında araç olmuştur.

Yazının milattan önce 3000li yıllarda bulunmasından bu yana, gelişen yazılı iletişimde, sözlü iletişime nazaran artan gereksinimler olmuş ve belli kurallar

oluşmuştur. Dilin incelikleri kullanılmaya başlanmış ve yazılı metinler oluşturulurken aktarılacağı nesil ve toplumların kavrayış becerileri düşünülmüştür. Kelime hazinesi git gide gelişmiş ve anlatım teknikleri gelişmiştir. Yazım kuralları ve noktalama işaretleri ortaya çıkmıştır. Yazının güzelleşmesine yönelik teknikler geliştirilmiş böylelikle dilin gelişimine büyük katkı sağlanmıştır. İletişimin gelişmesinde büyük katkısı olan yazılı iletişimden doğan yükümlülükler, yanlış anlamaların ve yanlış aktarımların önüne geçmekle birlikte, kaynağa ve aracılara yüklenen sorumluluğu arttırmıştır.

Sözlü iletişimin yazılı iletişime göre en büyük avantajı, kaynak ve alıcı arasındaki anlık etkileşimin görülebilir olmasıdır. Yazılı bir kaynağın sahibi, alıcılarının anlık; dolayısıyla en gerçekçi duygu ve tepkilerini görememektedir; ancak sözlü iletişimde, bu anlık tepkiler görülebilir olmaktadır. Bu da sözlü iletişimin önemli bir alanını oluşturan anlatı geleneği gibi sözlü iletişim şekillerinin, kendini yenileyebilir ve geliştirebilir olmasındaki temel faktörlerdendir.

Anlatı geleneğinde, kaynak ve alıcı arasındaki doğrudan etkileşim, kaynağın, alıcı dikkatini üstüne toplaması gereksinimini doğurmuştur. Böylelikle konuşma sırasında ton değişimleri şart olmuş ve ses tonunun inişli çıkışlı kullanıldığı yumuşak ve sert geçişlerin olduğu konuşmalar yapılmaya başlanmıştır. Bu noktada, dil gelişimi ihtiyacı doğmuş, dili süslemek için çeşitli söz oyunları yapılmaya başlanmış ve konuşma ve anlatı dilinin kullanımına önemli ölçüde katkı sağlamıştır. Alıcı dikkatini sağlama çabası, dilin etkin kullanımına katkı sağlamış olmakla birlikte, betimleme, benzetme, örnekleme gibi yazılı iletişimde de önemli yer tutan tekniklerin gelişimine de vesile olmuştur.

Anlatıların henüz başında bile anlatıyı ilginç kılma taktikleri olarak masallarda duyduğumuz bir varmış bir yokmuş, evvel zaman içinde, kalbur saman içinde, develer tellal iken ben dedemin beşiğinde tıngır mıngır sallanırken gibi tekerlemeler o zamanlardan bu zamana anlatı geleneğinin bir parçası olmuştur. Sözlü iletişimde alıcı olarak belirtilen kişi veya kişiler; anlatı geleneğinde, anlatı türüne göre, dinleyici ya da seyirci olarak nitelendirilebilir. Sözlü iletişimde kaynak olarak belirtilen kişi ya da kişiler ise anlatı geleneğinde, anlatıcı olarak belirtilebilir.

İnsanların zaten merak ettiği, ilgisini çeken konular üstüne kurulan ve gelişen anlatı geleneğine ait metinler incelendiğinde, zamanın toplumuna ait çeşitli zevkler,

korkular, yaşayış biçimleri, kültürler, gelenekler, bağlılıklar gibi birçok konuda bilgi sahibi olunabilmekte ve tarihi bilgi edinilebilmektedir.

Anlatı geleneğinde, bu dinleyici ya da seyircilerin dikkatini başlangıçta çekmek yetmemekte anlatı boyunca ilginin anlatıcıda olmasını sağlamak gerekmektedir. Böylelikle dinleyici ya da seyirci sıkılmayacak ve anlatının bütününe hâkim olacaktır. Bu da anlatının devamlılığı için önem arz ettiğinden nesiller arası etkileşimin devamını sağlamaktadır.

Anlatı geleneğinde dikkati anlatıcı üstünde toplama gereksinimi, zamanla anlatıcıyı sadece bir anlatan olmaktan çıkarmıştır. Taklitler yapan, nesne kullanan hatta eldeki bu nesnelere farklı nesnelere benzeterek ufku genişleten anlatısına dahil eden ve artık meddah olarak anılmaya başlanacak olan anlatıcıları ortaya çıkarmıştır. Böylelikle köklü bir anlatı geleneği oluşturulmuştur. Anlatısı sırasında anlık fikirler, konuşmalar ve hareketler üreten meddah, performans sergileyen bir anlatıcıya dönüşerek doğaçlama tekniklerinin de gelişmesine katkı sağlamıştır.

Bu tez çalışmasında, iletişim gereksiniminden yola çıkarak anlatı geleneği ve anlatıcılık kavramı incelenip anlatıcılık kavramı üstünden örnek bir tiyatro oyunu olan Coşkun Irmak'a ait Siyah Çoraplılar metni incelenmiştir. Oyun metni incelenirken oyunun, Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı yıllarındaki futbol konusu etrafında şekillenmesi sebebiyle, tez çalışması içinde futbol olgusuna da yer verilmiştir.

Belirtilen dönemde ülkede başlayan futbolun, sadece bir spor değil aynı zamanda siyasi var oluş mücadelesi olduğu açıkça görülmektedir.

Bölüm 2

Anadolu'da Anlatı Geleneğinin Gelişmesi ve Anlatıcının İşlevi

2.1 Anlatma Gereksinimi

İnsanın, karşılıklı konuşmaların dahi gelişmediği zamandan bu yana, en eski ve tarihsel becerilerinden birinin, iletişim kurmak olduğu bilinmektedir. İnsanın bu iletişim becerisi, hayati fonksiyonlarını yerine getirmek, gündelik işlerini daha rahat yürütebilmek adına önemli bir yetenek ve ilke olarak öne çıkmaktadır. Aynı zamanda yine bu iletişim becerisi sayesinde, insanların; yaşadıkları tecrübeleri, korkuları, beklentileri, öğretileri hikâyeleştirerek sonraki nesillere aktardıkları ve böylelikle insanın iletişim becerisinin de paylaşımı doğurduğu görülmektedir. (Çakır ve Ünal 2019).

Bu doğrultuda bakılacak olursa, insanların doğayla, hayvanlarla ve diğer insanlarla iletişim kurduğu açıkça görülmektedir. İnsanın yaşadıklarını dolayısıyla da hikâyelerini anlatma tecrübesi, empati becerisini artırarak karşılıklı iletişimi kolaylaştırmanın ve bu iletişimi daha sağlıklı hale getirmenin yanında sosyalleşme, bağ oluşturma gibi olguları da sağlamaktadır. Ateş başında toplanıp korkularını hikâyeler aracılığıyla aktaran arkaik atalardan günümüze, bu durumun önemi her geçen dönem daha da arttığı için iletişime ve anlatıya yönelik mütemedi yeni keşifler yapılmaktadır. Nitekim iletişim ya da anlatı dendiğinde, yazı ve konuşma akla gelse de yazı ve konuşmadan önce de bir takım el işaretleri ve semboller kullanılmıştır. Bu bağlamda iletişim ve anlatının insanlık tarihi kadar eski bir geçmişi olduğu söylenebilir. (Rayman, 2010).

İletişim kurma ve konuşma anlatma güdüsü duyan insan, anlatma ihtiyacı duyar. Gottschall (2012)'a göre de insan hikâye anlatan bir hayvan olarak tanımlanmaktadır.

Ekici'nin (2005) belirttiği üzere; sözün icadıyla birlikte bir kimsenin bir başkasına yönelik söylediği her şey anlatı olarak değerlendirilmeye başlanmıştır.

Peki, insan ne olur da anlatma ihtiyacı duyar? Başka bir şekilde sorulduğunda, insan hangi sebeple ya da niçin hikâye anlatmak ya da dinlemek ister, hikâye ile anlatılan, vurgulanan, öğretilmek, aktarılmak istenen şey nedir?

Hikâyeler, olgularla duyguların bir kesişiminden oluşmaktadır. Açıklama, öğretme, kendini eğlendirme, hatırlatma önem verilen olaylar üstüne düşünme

işlevlerine sahiptir ve bu işlevleri çoğunlukla bir arada taşır. Ancak hikâyeden kaçılmamasının en temel nedeni, hikâyelerle benlik özdeşleşmesi yapılmasıdır. Bir başka ifadeyle, insanı insan yapan, hikâyelerdir. İnsan kendine ve başkalarına anlattığı hikâyelerle, kişisel tarihini inşa edip kim olduğunu ortaya koyar (Fulford, 2014,). “Öylesine bir hikâye diye bir şey yoktur” (Fulford, 2014, s. 19). Bir hikâyeyi bizim için bir anlam taşıyorsa anlatırız.

Sözlerine her insanın yaşarken bir yandan da hikâye sahibi olmaya başladığını belirterek devam eden Fulford(2014), yaşamının ve anlatmanın bambaşka kavramlar olduğunu vurgular. Söz konusu hikâyede bütünlüğün ve bu bütünlüğü oluşturan devamını sağlayan her bir ögenin önemini belirtir. Paul Auster’a atıfla Fulford “az çok sağlıklı olan her insanın kişiliği için gereken bütünlüğü oluşturacak ve bu bütünlüğü koruyacak bir hikâyeye sahip [olduğunu]” söyler. (Fulford, 2004, s.24)

Yani doğduğu andan itibaren duyguları ve deneyimledikleri ile kendine özgü bir hikâye yaratmaya başlayan insan, bütünlük taşıyan ve kendi için anlam arz eden yaşamışlıklarını dile getirdiğinde, bir anlatı oluşturmaya ve kendi hikayesinin anlatıcılığını yapmaya başlar.

Hikâye anlatıcılığının tarihsel gelişimi incelenirse hem Doğu’da hem de Batı’da yer tuttuğu görülmektedir. Doğu’ya bakıldığında Meddah, Batı’da ise Trobadour olarak hikâye anlatıcılığının tarihsel olarak öne çıktığı görülebilmektedir (Lytko, 1995, ss.27-45).

Ancak bu kavramsallaştırmadan önce de özellikle Türk kültüründe Şamanlık kültürünün de etkili olduğu bilinmektedir. İslamiyet’ten sonra, İslam etkisiyle geliştiği düşünülen meddahlık yani öykü anlatma geleneği; özellikle Orta Asya Türklerinin çoktan sahip oldukları bir gelenektir. Türklerin hükümdarları için söyledikleri, konusunu mitlerden alan, kahramanlık hikâyeleri vardır (Akın, 2011).

Meddah ve Trobadourların kullanmış oldukları geleneksel ve tarihsel kıyafet ve dekor eşyaları da bulunmaktadır. Meddahların daha çok baston ve mendil kullandıkları, Trobadourların ise telli bir müzik aleti ve şapka kullandıkları aktarılmaktadır. Bu aksesuarları kullanarak da anlatımlarını zenginleştirmek isteyen anlatıcılar, hikâyelerini daha etkileyici bir şekilde sunma fırsatı bulmuş olurlar (Tuna, 2000).

Nitekim And (2004)’a göre mendil ve sopa olmak üzere iki aksesuar kullanan meddahlar, sopasını yere vurarak oyunun ya da hikâyenin anlatımının başladığının

haberini vermekte ya da sopanın yere vurulmasıyla birlikte çıkan ses ile benzetmeler yapmaktadırlar. Aynı zamanda bu sopayı çeşitli biçimlerde kullanarak farklı araçlarmış gibi göstermektedirler. Bununla birlikte mendilini ise yer yer başörtüsü gibi kullanarak kadın canlandırmaları yapmaktadırlar.

Anlatıcılığını, yaratıcılığı ve yeteneği ile birleştiren meddah, nesnelere biçiminden, sesinden ve çeşitli özelliklerinden faydalanarak anlatısını zenginleştirmektedir. Bu yaparken sıradanlıktan kaçınmak adına kendine has bir düşünme sistemi ve bakış açısı geliştirmektedir.

Benjamin (2019) 'e göre modern dönemlere gelindiğinde, hikâye anlatıcılarının tarihsel olarak bir dönüşüm geçirdiği söylenebilir. Nitekim bu aksesuarların genişlediği ve zenginleştiği söylenebilir. Hikâye anlatıcılığı gerek Batı kültüründe gerek Doğu kültüründe, ilk çıktığı haliyle devam etmektedir ancak öz itibarıyla tek kişinin anlattığı hikâye anlatıcılığı da devam etmektedir. Ancak yine de özellikle roman, hikâye ya da diğer edebi türlerin yaygınlaşması ile bugün ise internet teknolojilerinin yaygınlaşması sonucunda klasik anlamdaki hikâye anlatıcılığı eski gücünü kaybetmiştir. Bu durumu en çok vurgulayan isimlerin başında gelen Benjamin (2019), gazete gibi birçok yeni argümanın ortaya çıkmasıyla klasik anlamdaki hikâye anlatıcılığının değerini kaybettiğini hatta daha da değer kaybı yaşayacağını, hikâye anlatıcılarına git gide daha az rastlanacağını açıkça belirtmektedir.

2.2 Anlatıdan Gelen Tiyatro ve Tiyatronun Ritüeli

Tiyatro kelimesinin türeyişini inceleyecek olursak, latince “theatron” kelimesinden türetilen ve Türkçe karşılığı “seyir yeri” olan tiyatronun, kesin olarak hangi zamanda ve hangi medeniyette ortaya çıktığı bilinmemektedir. Tiyatronun ilk ortaya çıkışının; av-avcılık, ritüel ve mite dayandığını savunan görüşler bulunmaktadır. Bununla birlikte, tiyatronun kökeni, öykü anlatıcılığı veya ritmik danslar gibi farklı temellere de dayandırılmakla birlikte, genel görüşe göre ilkel ritüeller olarak kabul edilmektedir. (Brockett, 2000)

Tanrılara olan şükran duygusunu göstermekten bir ayine kadar uzanan bu ritüellerdeki hareketler, danslar, duygu durumlarının yansıtılışı küçük çaplı bir tiyatro gösterisinin doğuşuna benzetilebilir.

Tiyatronun, ritüeller aracılığıyla ortaya çıktığı savunulsa da bu konuda yeterli yazılı kaynak bulunmadığından bu görüş sadece bir iddia ya da hipotez olarak kalmaktadır. Bu eski ritüellerin gelişmiş ve sanatsal niteliğinin artmış hali olduğu savunulan tiyatronun, ritüeller ile benzerlik göstermesi bu iddiaları güçlendirmektedir. Hatta tiyatronun simgesi olarak gösterilen gülen ve ağlayan masklar, Dionysos'un, kutlamalar ve yeniden doğuşla ilişkilendirilen tarafı ile hüznün ve ölümü ifade eden tarafının bir yansıması olarak görülmektedir. (Sarıkaya, 2019)

Söz konusu ritüellerde, içinde buldukları vaziyeti, duygularını anlatan kişiler, oyuncuların arkaik atası sayılabilir. Aktarılan vaziyet ya da ritüelin uygulanma sebebi ise bir bakıma ilkel bir tiyatronun konusu olarak görülebilir.

Karşıtlıkların bir aradalığı, Dionysos ritüelleriyle başlayıp Antik Yunan Tiyatrosuna dek ulaşmaktadır. Ritüelin ardından tiyatrodaki da benzer tutumun olmasıyla birlikte, ritüelin, tiyatronun kökeni olduğu iddiası daha da kuvvet kazanmaktadır. Ritüeldeki, ritüel katılımcılarını tiyatrodaki karakterler; ritüel katılımcılarının tecrübe ettiği tüm bu karşıtlıkları ise tiyatrodaki, olay örgüsü içindeki olaylar karşılamaktadır. (Sarıkaya, 2019)

Başka bir düşünce ise tiyatronun Antik Yunan Döneminden çok öncesine hatta Eski Taş Devri'ne ait son dönem olan Üst Paleolitik Döneme (M.Ö 40–10 bin yıl önce) dayandığını savunur. Kanıt olarak da mağara resimlerinde, ellerine ve yüzlerine hayvan postları geçirmiş insanların ritmik hareketler yaptığı görülen duvar resimleri bulunmuştur. Maske ve kostüm kullanımını betimleyen bu resimler tiyatronun çok daha eskilere uzandığını işaret ediyor olabilmektedir. (Aşir, 2017)

Nitekim çağlar öncesinden kalma mağara çizimleri, henüz sözlü iletişimin olmadığı dönemlerdeki iletişim yöntemini ortaya koymaktadır. Belli hareketler düzeni oluşturan ve devamlılık arz edebilen bu çizimler, anlatılmakta olan bir hikayenin resmedilmiş halidir. Burada tiyatro ile bir bağ kurulacak olunursa bir sahnenin belli bölümleri gibi resmedildiği söylenebilir çünkü bazen tek kişinin bazen birden fazla kişinin belli bir düzende, taklitler, hareketler ya da benzetmelerle bir olayı canlandırdığı görülmektedir.

İlkel insanın bu av oyunlarında tiyatronun üç temel ilkesini buluruz. Taklit, Eylem ve Topluca Katılma. Avcı, avını avlamak için önce bir hayvanın postuna bürünür ve hayvanın hareketlerini taklit ederek yakınına gider, avını öldürürdü. Sonra köyüne döner, nasıl avlandığını ötekilere anlatacak bir hareketler

düzenine girerdi: bu eylemdir. Avcı ya da avcılar dans, ezgi ve hareketlerle oyunlarını sürdürürken ateşin çevresinde seyredenler bazen el çırparak, bazen doğrudan doğruya ortadaki oyuna girerek avın uğurlu olmasını sağlamak için dans ederlerdi: bu da topluca katılmadır. (Nutku, 1985, s.18).

Bir başka görüş ise tiyatronun özünün Şamanik kökler olduğunu savunmaktadır. Şamanlara ait törenlerde, Şamanizm kurallarına uyarak kendinden geçen Şamanlar iki dünya arasında iletişim kuran bir görev üstlenerek ruhlarla iletişim kurar ve ruhlarla iletişim kurduğuna ya da onları kovduğuna dair birtakım hareketler yapar. İşte bu hareketlerden tiyatronun doğduğunu savunan görüş tiyatronun kökeni olarak Şamanizm ayinlerini göstermektedir. (Reşit, 2021)

Şamanik ayinlerde şaman, adeta bir oyuncu gibi duygu durumundan duygu durumuna geçmekte ve bunları ayin katılımcılarının seyrettiği bir yerde inandırıcı bir şekilde gerçekleştirmektedir. Zaman zaman kendinden geçmekte, zaman zaman duygulara kapılmaktadır. Adeta sahne ışığı kullanılmıyormuşçasına, ayin ortamının ışığı ayinin etkisini arttıracak biçimde seçilmektedir. Tiyatro oyuncularında olduğu gibi kostümler kullanan şamanlar, tıpkı tiyatro sahnesinde, aksesuar ya da dekor kullanılması gibi ayinlerinde bazı nesnelere kullanılmaktadırlar.

Zamana dayalı, evrimleşmiş birçok ögenin birleşmesi ile oluşan hikâye ve masalın şekillenmesinde en önemli unsurlardan biri şiirsel, duygu yüklü bir anlatıma yer verilmiş olmasıdır. Bu, en eski destanlardan biri olan Gılgamış Destanı'ndan Antik Yunan eserlerine kadar sıklıkla rastlanan, anlatım biçimini oluşturan duyguların dans edercesine uyumla anlatılmasıyla sağlanmaktadır. Hatta felsefi metinlerde dahi şiirsel bir dil kullanılmaktadır. Çünkü şiirsel bir dili olan anlatılar, kolay akılda kalır, kolay ezberlenir böylelikle kuşaklar boyunca rahatlıkla dilden dile aktarılabilir. İncelendiği zaman anlatıcılığın, yazının olmadığı dönemden bu yana varlığını koruyan bir etkinlik olarak süregeldiği görülmektedir. Şamanizm incelendiğinde, anlatıcılığın ilk örneklerinin Şamanizm'e dayandığı görülmektedir. Şamanizm ve Şamanlar; anlatı geleneğinin unsurları olan diğer alemlerden bilgi aktarımı, dualar, şarkılar, kostümler, maske kullanımı, ritüeller, dans, kostüm, dekor, kuklalar gibi çeşitli öğelerden yararlanarak mevcut alanı kullanmış ve tiyatroya ilham olmuştur. (Çeker, 2020)

Aslına bakılırsa teatral öğeler içeren Şaman ayinleri, bir bakıma yanılsama yani bir çeşit illüzyon içermektedir. Şaman seyirciyi inandırmak adına bu yanılsamaları kusursuz vermek durumundadır. Tiyatroda da seyircinin inanmadığı bir gösteri

seyirciyi içine çekmez. Hem Şaman seansı sırasında hem de tiyatro oyunu seyrederken seyirci, gerçek zaman ve mekândan soyutlanarak Şamanın beden bulduğu zamanda ya da tiyatro sahnesinin geçtiği zamanda kendini bulmalıdır. Seyirci o an, aksettirilen olayı yaşıyor gibi olmalıdır. (Akın, 2011)

Gelenekselleşmiş bir bağ olan tiyatro ve Şamanizm ilişkisinde taklitler, diyaloglar, monologlar, teatral atmosfer, duygu durum değişiklikleri ve yoğunluğu, bedensel hareketler, postür değişimleri ortaktır. Tiyatro sahnesinde, inandırıcılığın artması için değişen ışıklar kullanılırken Şamanlar da Tanı ve ruhlarla iletişim halinde iken loş ışık kullanarak bu inandırıcılığı arttırırlar. Nasıl ki müzikli bir tiyatro oyununda dans ve müzik harmanlanır. İşte Şaman tedavilerinde de davulu ve şarkıları ile Şaman, adeta bir oyuncu atasıdır. Bazen cambazlık yapan bazen sihir gösterisinde bulunan Şaman, vecd halindeken ortaya adeta bir gösteri çıkmaktadır. (Akın, 2011)

Şamanizm ve Şaman olgusu, farklı alemlerin ele geçirdiği bedenlerin seyri ya da bir çeşit büyü gibi algılanmanın ötesinde söz konusu alemlerle, büyü ve sihir olmaksızın iletişim halinde kalmayı başarabilen, insani bir etkileşimdir ve bu etkileşime birtakım hareketler eşlik etmektedir. Trans olarak da adlandırılan vecd halinde, iletişime geçen Şaman dans etmekte, yoğun duyguları gözler önüne sermekte, bazı tekrarlı hareketler yapabilmektedir. Şaman, dinin çok ötesinde, ruhlar tarafında ele geçirilmeye zihnen ve bedenen hazır olan ve bu esnada kontrolü kaybetmeyen, ruhlar tarafından sahip olunma arzusunu güden, kendine has kurallarıyla diğer alemlerle iletişime geçen bir ölümlüdür. Vecd esnasında öte dünyadan bu aleme, dans, şiir, ses değiştirme, taklit gibi birtakım hareketler ve konuşmalarla, ruhlardan insanlara mesajlar iletmektedir. Eski Türklerin de kabul ettiği Şamanizm'deki Şamanlar, oyunculuğun ilk örneklerini göstermişlerdir denebilir. (Tuna, 2000)

Yahganlar ve Onalar'ın Güney Amerika'daki Şaman ayinlerini seyreden George Lucas, Şamanların rol yaptıklarını ve Şamanların aslında hayranlık uyandıracak birer oyuncu olduklarını belirtmiştir.

Bu şarlatanların bazıları mükemmel aktördürler. Hastanın yanında dikilir veya diz çöker, gözlerini acıyan noktaya diker, yüzlerine korku dolu bir ifade gelir. Bizlerin göremediği bir şeyi görebildiği açıktır. Tutumu yavaş olabilir veya sorun açan kötülüğün kaçmasından korkar gibi birden saldıracaktır. Elleriyle kötü varlığı hastanın gövdesinden çekip çıkarmaya çalışır –bu genellikle göğüstür- ağzını dayayıp burayı şiddetle emer. Bazen bu mücadele bir saatten

uzar, sonra yinelenmesi de gerekebilir. Bazen de joon hastanın yanından elleriyle ağzında bir şey tutuyormuş gibi yaparak ayrılır. (Campbell, 1992 s.265).

Ancak kökeni, hangi zaman ya da hangi medeniyet olursa olsun, tiyatronun şekillenerek zamanımızdaki şekline en yakın haline geldiği medeniyetin, Antik Yunan olduğu konusundaki hipotezler oldukça yaygındır.

Kökeni konusunda tartışmalar sürse de tiyatronun ortaya çıkışında bir dert, bir mesajı, düşünceyi iletme gerekliliği, bir sebeple bir şeyleri anlatma isteği, anlatma isteğinin doğurduğu anlatı vardır. Yani her ne şekilde ortaya çıkmış olursa olsun tiyatronun kökeninde anlatı, oyunculuğun kökeninde ise anlatıcılık vardır.

2.3 Anlatı Geleneğinde Olay Örgüsü

Her bir anlatı belirlenen bir konu etrafında şekillenir. Konu, anlatıyı oluşturan olayların ne üstüne şekillendiği hakkında bilgi verir, bu olayların oluşma sıraları ve olaylar arası ilişki de konu kapsamındadır. Anlatının planı ise yapıyı oluşturur. Anlatı yapısı, anlatıya ve anlatıyı oluşturan olaylara göre değişiklik gösterebilir. Her anlatıya özgü bir yapı olduğu gibi, her anlatıya özgü bir olay dizilimi, bu olayları gerçekleştiren eylemleri ve bu eylemlerin sebep sonuç ilişkileri vardır. Bunlar da olay örgüsünü oluşturur. Yani olay örgüsü denen, anlatının kendi değil, anlatıda çatışma yaratan olaylar grubudur. Olay örgüsü, anlatının iskeletini oluşturur. Bir nedene dayanan, anlatı karakterlerinin seçimleri sonucu oluşan ve mutlaka eylem gerektiren (harekete geçmeme durumu da bir eylemdir) olay örgüsü bir anlatının bel kemiğidir.

Olay örgüsünü, karakterlerin, hedefine ulaşmaya çalışırken izledikleri yol süreci olarak değerlendiren Bradbury (2015, s.134), olay örgüsünün harekete geçilmeden oluşamayacağını, eylemle birlikte var olacağını açıklar. Burada kastedilen, bir seçim ya da davranış biçimi olarak hareketsizlik değil eylemin var olmama durumudur. Olay örgüsü, eylem sonrası ortaya çıkan, insanın özgür iradesiyle hedefine yönelimidir. Her an, yeni bir ihtiyacı doğar ve durağan kalmaz.

Aristoteles (2017)'e göre, her öykü, başlar devam eder ve biter. Ona göre tragedya, başlangıcı ve bitiş yeri belirlenmiş, belli sınırlar içinde süregelen bir eylemin taklididir. (Aristoteles, 2017, s.44).

Freytag, Antik Yunan ve Shakespeare tragedyalarını inceleyerek, giriş, doruk noktası ve sonuçtan oluşan Aristoteles'in düzlemsel yapısına, yükselen ve düşen eylemleri de katarak piramitsel yeni bir dramatik yapı oluşturur.

Anlatının konusu ya da türü ne olursa olsun, etrafında şekilleneceği bir olay örgüsü gereklidir ve bu olay örgüsü de belli unsurlardan oluşur. Anlatı türünden bağımsız olarak, güçlü bir olay örgüsü kurmayı destekleyen unsurlar vardır.

Oyun (drama) kökence eylem anlamına gelmekle birlikte, eylem, oyunla özdeş değildir... eylem, oyunun temel yapısal bileşken koşuludur... aynı şey, oyun kişisi ile diyalog (dil) için de geçerlidir. Oyun kişisi de oyunun yapısal bileşkenidir (olmazsa olmazdır); eylem oyuncuda varlığını kazanır, kendini ortaya koyar... oyunun üçüncü yapısal bileşkeni diyalogdur (dramatik söz). Eylem, oyun kişisi ve diyalog oyunda ayrılmaz bir bütünlük oluştururlar... oyun kişisi ve diyalog, eylemde içerili değildir; eylemi eylem yapan dramatik karşıtlık, çelişme ve çatışmalardır; eylem, çelişme ve çatışmaların varoluş biçimidir. (Çalışlar, 2003, ss.23-24).

Tiyatronun oluşabilmesi için öncelikle oyun kişisine ihtiyaç vardır. Bu oyun kişisi eyleme ve nedenselliğe ihtiyaç duyar. Oyun kişisinin karar verme gerekliliği çatışmaları doğurur ve kurduğu neden sonuç ilişkileri sonucunda olay örgüsü şekillenmeye başlar.

Şener, tiyatrodaki hareketi şöyle açıklar: "Tiyatro sanatında hareketin temelinde karşıt güçlerin çatışması yatar" (Şener, 1972, s.44)

Gustav Freytag, Yunan ve Shakespeare'ci drama üzerine çalışırken beş perdeli bir yapı planlar: İlk perde giriş (serim) iyi ve kötü karakterlerin, ilişkilerinin, zaman ve ortamın, temel çatışmanın tanıtılması ile ilgilidir. Hikâyenin atmosfer ve ruhunu tanımlar. Sonra heyecan verici, kışkırtıcı bir olay meydana gelir. Çatışma ile olay ivme kazanır ve karmaşıklaşır.

İvme kazanan ve bir çatışması olan olaylar zincirinin başından sonuna kadarki süreçte, belli bir düzen ve tutarlılıkla seyretmesi durumunda, bu hareketler bütünü eylem olarak adlandırılabilir. Burada hareketsizlik de bir harekettir.

"Olaylar dizisi, dramatik sanatın gereksinimlerine göre düzenlendiğinde eylem adımı alır." (Freytag, 2012, s.22)

İkinci perde, yükselen eylem ve zirve noktasına ulaşmakla ilgilidir. Kahramanlar büyümeye, olgunlaşmaya ve çatışmayı alt etmeye uğraşır.

Eylemi, dramatik çatıya oturtacak olan güç nedenselliğın ortaya konmasıdır. Eylemin ortaya çıkma sebebi, gelişimi, etkileri ve sonucu ile söz konusu çatışmalar, eylemi var olması gereken dramatik çizgiye getirmektedir.

Bir eylem, kendi içinde dramatik değildir. Şiddetli bir duygu, kendi içinde dramatik değildir. Dramatik sanatın işi, bir tutkunun gösterilmesi değildir; bir eyleme yol açan tutkunun sergilenmesidir, yazarın görevi, bir olayın kendisini sunmak değil, onun insan ruhundaki etkisini göstermektir. (Freytag, 2012, s.19).

Bu süreçte karakter kendini tanır, mentorları tarafından desteklenir ve becerilerinin de farkına varır. İlgi çekecek eylemler silsilesi gerçekleşir. Tüm olay örgüsü bu eylemlerle bağlantılıdır. Doruk noktasına ulaşıldığında kahramanın kaderi de değişir. Hikâye trajedi ise olayların yönü tekrar biçimlenir. İyiden kötüye tersine dönüşler deneyimlenir. Düşüşe geçilmiştir. Bu süreçte ana karakter ile rakip karakter arasında çatışma belirgin şekilde ortaya çıkar. Belirsizlik baskındır. Çözüm aşamasında ise seyirci için bir çeşit katharsis durumu oluşur. Olay örgüsündeki düğüm çözülmüş ve sonuca ulaşılmıştır.

Dram sanatı, eylem halindeki karakterler sayesinde ve onların kullandıkları sözler, tonlar, jestler aracılığıyla insanların yaşadıkları kişisel süreçleri içerir; bu süreç, kendileri ya da başkaları tarafından uyarılan içe dönük duyguların dışa yansımaya ek olarak, bir düşüncenin parlamasını, ateşli bir tutkuya ve eyleme dönüşmesini gözler önüne serer. (Freytag, 2012, s.104).

Gustav Freytag sahnede, heyecandan iradeye, iradeden eyleme dönüşme sürecinin seyirciye pek hoş ve çekici geldiğini, dıştan içe, eylemden insan ruhuna doğru olan gelişimin ise seyircinin merakını uyandırdığını, seyircinin, oyun kişinin ruhunda meydana gelen titreşimleri görmeye can attığını söyler. Demek ki dram yapısı bir hareketlilik içindedir ve bu hareketi içten dışa ve dıştan içe olmak üzere iki yönlü bir akış oluşturmaktadır. (Şener, 1998, ss.196-197).

Bahsedilen anlatı özellikleri, geleneksel anlatı geleneğinin de bir parçasıdır. Ne kadar eski zamanda oluşmuş olsalar dahi olmazsa olmaz anlatı özelliklerini barındırmaktadırlar.

2.4 Geleneksel Anlatı Geleneğinin İlk Örneklerinden Dede Korkut

Kahraman (2008), Kitab-ı Dedem Korkut'un Türk anlatı tarihi içinde dikkate alınması gereken elde edilebilmiş ilk metin olduğunu söylemektedir.

Dede Korkut incelendiğinde farklı hikayelerden oluşan her bir hikâye birbiriyle bağlantılı olduğundan kitabın tamamında bütünsellik ilkesi sağlanmıştır. Bir anlatıcının söz konusu kahramanlık hikayelerini, düzgün kullanılmış bir Türkçe ve iyi kurulmuş bir yapı ile aktarması sebebiyle, Türk anlatı geleneğinin yapıtaşlarından biri olmuştur. Bunu yaparken söz konusu zamanın yaşayışını anlatıda aktaran Dede Korkut, nedensellik, eylem gerekliliği, çatışmalar gibi ilkeleri de barındırmaktadır.

Bir anlatının oluşabilmesi için; zaman ve etkileşim gereklidir. İnsanlar nesilden nesile anlatıları aktararak bu devamlılığı sağlar. Kendi içinde bir bütün olan bu anlatılar ilk anlatıcı olarak adlandırılan kişi tarafından oluşturulur ve içinde bulunulan toplumun yaşayış biçimini ve geleneğini diğer nesillere yeni anlatıcılar ve anlatılar sayesinde aktarır. Her ne kadar tek bir kişi tarafından oluşturuluyor gibi görünse de zamanın toplumunun yaşayışına uygun şekilde biçimlendirildiğinden topluma mal olmaktadır. Çünkü anlatı kişileri, toplumun birer parçasıdır. Her nasıl ki toplumların oluşması için bir süreç gerekliyse anlatının ortaya çıkması için de aynı süreç gerekmektedir. (Kahraman, 2016)

Dede Korkut incelendiğinde farklı hikayelerden oluşan her bir hikâye birbiriyle bağlantılı olduğundan kitabın tamamında bütünsellik ilkesi sağlanmıştır. Bir anlatıcının söz konusu kahramanlık hikayelerini, düzgün kullanılmış bir Türkçe ve iyi kurulmuş bir yapı ile aktarması sebebiyle, Türk anlatı geleneğinin yapıtaşlarından biri olmuştur. Bunu yaparken söz konusu zamanın yaşayışını anlatıda aktaran Dede Korkut, nedensellik, eylem gerekliliği, çatışmalar gibi ilkeleri de barındırmaktadır.

Türk anlatı geleneğinde ulaşılabilir ilk örnek olarak Dede Korkut Hikâyeleri gösterilir. Kaşgarlı Mahmut'a ait Divanı Lügatit Türk de bu kapsamda bazı örnekler taşır fakat bunlar incelendiğinde bütünlüğü sağlamamaları sebebiyle anlatı geleneğini tam olarak yansıtmaz. Ancak Dede Korkut hikâyeleri, anlatının olmazsa olmaz etmenlerinden zaman, yer, anlatı, dil, kültür, gelenekler gibi öğeleri hikâyenin konusunda barındırmakta, anlatı kişileriyle bunu ortaya koymaktadır. Dede Korkut metinleri her ne kadar Türk anlatı geleneğinin başlangıcı olmasa da Dede Korkut metinlerinin öncesinde anlatı geleneğinin söz konusu öğelerinin tamamını içeren bir

metin bulunmadığından; Dede Korkut Hikâyeleri, Türk anlatı geleneğinin başlangıcı olarak sayılmaktadır. (Kahraman, 2016)

Hikâye bölümlerindeki baş karakter değişse de anlatının birbiriyle bağlantılı olan bir toplum içinde geçtiği açıkça görülmektedir. Olayların tıkandığı noktada Ulu Dede Korkut'tan yardım istenmekte ve Dede Korkut'un olaylara dahil olmasıyla çözüm yoluna ulaşılmaktadır.

Dede Korkut Hikâyelerinde, yüce bir kişiliğe sahip olan ve bu kişiliği sanatkâr, şair bir ruhla bezeyen yol gösterici bir anlatıcı yani Dede Korkut tarafından aktarılan anlatıda, baş karakterin başına çeşitli badireler gelmektedir. Bu olayların hepsini bir şekilde atlatan karakterin başına gelenler anlatının temelini oluşturmaktadır. Aynı zamanda, ara ara dinleyici karşısına, anlatının bir karakteri olarak çıkan Dede Korkut'a dair bilgi veren ve onu öven deyişler; olaylar son bulup çözüme kavuştuktan sonra, konuya dair bir tören yapılmasının ardından kullanılır. (Kahraman, 2016)

Dede Korkut Hikâyelerinden biri olan Deli Dumrul, Müslüman bir Türk gencinin, gençlik döneminin başlarında kendine olan güveninin aşırıya kaçması, dünyanın merkezinde kendini görmesiyle kendini herkesten üstte görmesi , başına gelen ilahi olaylarla sınanması, yanlışlarının farkına varıp nefsini terbiye etmesi ile farkına varış dönemini, Allah'a isyan edişinden itaatkâr birine dönüşmesini konu alır. (Ergin, 1989)

Türk Anlatı Geleneği'nin ilk örneklerinden olan Dede Korkut Hikâyelerinden olan Deli Dumrul hikâyesi incelendiğinde şiirsel yapısı, dramatik öğeleri ile tiyatroya yaklaşan yönleri olduğu görülmektedir. Hikâyede, Deli Dumrul'un korkuları üstüne girdiği arayış, Antik Yunan'da insanların korkularıyla beraber oluşturdukları ve önceki bölümlerde açıklanan tiyatronun kökeni olduğu savunulan ritüellerle benzerlik göstermektedir. Hikâyeyi, tiyatro metnine uyarlayan Güngör Dilmen'in metni ile ilgili, Esen Çamurdan yazdığı bir makalede, hikâyenin aslının da tiyatro ile benzeştiğini belirtmiştir.

Ah, derdim, Dede Korkut masallarını okurken. Ozan bir adım daha atsaymış tiyatro yazacaktı. Gerçekten, bu masallar tiyatronun vazgeçilmez öğesi diyalog, yani karşılıklı konuşma üzerine kurulmuş. İlginç bir yanı daha var, masalların anlatı bölümleri düzyazı, olayların doruğundaki dramatik söyleşiler ise koşuklu diyor Dilmen. Bu yarı düzyazı yarı koşuklu biçimi kendi de yapıtında uygulamış. Yer yer ezgilerle bezediği oyununda bu biçem, şiirsel dile

belirli bir akıcılık, «müzikalite» getirmiş. Masalı tiyatroya uygularken yazarın eklediği ya da çıkardığı bölümler saptanıp incelenirse Deli Dumrul oyununun biçimlendirilişi, giderek yönlendirilmesi ortaya çıkar (Çamurdan, 2011).

İncelendiğinde dil yapısının son derece düzgün kurulduğu görülen Dede Korkut anlatısının ilk kez ne zaman yazıya geçirildiği tam olarak bilinmemektedir çünkü anlatıların sözlü olarak mı oluşturulduğu yoksa anlatıldığı dönemde mi kaleme alındığı net olarak bilinmemektedir. Ancak bu konudaki araştırmalar devam etmektedir.

Dede Korkut metinlerinin oluşturulma aşamasında yazılı olup olmadığı hakkında kesin bir bilgi bulunmamakla beraber bazı araştırmacılar, anlatıların yazıya alınmasıyla ilgili birtakım araştırmalar ortaya koymaktadır. Kahraman'ın aktarımına göre, Yıldırım, bu anlatıların belli dönemde yazıya alındığını ancak bu nüshaların şu anki zamana ulaşmadığı kanaatinde. (akt. Kahraman, 2018).

Dede Korkut hikâyelerinde, hikâyelerin oluşturulduğu kültür etrafındaki inançlar, algılar ve bu hikâyeyi besleyen kaynaklar; gözle görülen elle tutulan bir şeyin varlığının ötesinde, evrende farklı evren desteklemektedir. (Kahraman, 2016)

Dede Korkut anlatısı incelendiğinde, kahramanlara olağanüstü güçler verildiği görülmektedir. Bu yönlerine bakıldığında gerçek dışı olayların anlatıldığı düşünülse de anlatının tamamı incelendiğinde zamanın geleneklerini yansıtmaya, olayların tutarlı ve bütünsel olması gibi sebeplerden ötürü yaşanmış kahramanlık hikayelerinin olağanüstü motiflerle işlendiği görülmektedir.

Bu anlamda, sıra dışı olarak nitelendirilebilecek olaylar Dede Korkut hikâyelerinin unsurları arasındadır. Yani söz konusu anlatılarda, insanlar, evreni melek şeytan cin gibi farklı alemlerle paylaşmaktadır. Bu anlamda Dede Korkut hikâyelerindeki gerçeklik algısı araştırmanın yapılacağı toplumun inanç ve kültürüne göre değişiklik gösterecektir. Anlatılara masalsı ya da destansı öğelerin eklenerek anlatının zenginleştirildiği görüşünün yanı sıra, kutsal kitaplarda yer alan ya da savaş zamanı yaşanan ve günümüze dek anlatılagelen sıradışı olaylar, anlatıların gerçeklik boyutunu destekler niteliktedir. Bu sebeptendir ki, anlatıların gerçekliği toplumlara, inanışlara ve kültürlere göre görecelidir. (Kahraman, 2016)

Söz konusu kahramanlık hikayeleri, zamanın insanının ancak yiğitlikleriyle var olabileceğini ortaya koymaktadır zira kahramanlar kendilerini ispat edecekleri bir olay meydana gelene kadar onlara bir isim dahi verilmemektedir. Kahramanlar isimlerini bileklerinin hakkı ile kazanmaktadır.

Kahramanlık hikâyelerini esas alan Dede Korkut Hikâyelerinde, yiğitlik olayların ana unsurudur. Dede Korkut hikâyelerine bakıldığında, tamamında kahramanlar isimlerini, başlarına gelen olaylara gösterdikleri tepkilerdeki yiğitliklere göre bileklerinin hakkı ile almışlardır. Buna Boğaç Han anlatısını ve Boğaç Han'ın ismini alışı örnek gösterebiliriz. Henüz çocuk yaşta bir boğayı alt ederek ismini kazanan Boğaç Han' a bu isim, Dede Korkut tarafından verilmiştir. Başka bir örnek olarak anlatılardaki evliliklere bakacak olursak, evlilik ön şartı olarak erkekte kahramanlık hikâyeleri aranmakta, erkeğin yiğitliklerine bakılmaktadır. Söz konusu hikâyeye en iyi anlatı örneği Beyrek ile Banı Çiçek'tir. Evleneceği kızın özelliklerini Beyrek şöyle belirtmiştir. "Ben yerimden kalkmadan o kalkmış olmalı, ben ata binmeden o binmiş olmalı, ben düşmanıma varmadan o baş getirmiş olmalı." Birbirlerinin özelliklerini öğrenip denk olup olmadıklarını anlama amacıyla, ikisi beraber ata biner, ok atar ve güreşirler. Beyrek ile Banı Çiçek'in birbirini tanıma aşaması yeteneklerini sergiledikleri bir dönem olarak geçer. Dede Korkut Hikâyelerindeki anlatılara bakıldığında; toplumun da bu denli kahramanlık beklediği, yiğitliği önemseydiği görülmektedir. Sonuç olarak anlatıyı dinleyenlerin beğenisi, ancak ilgi unsurlarını içermesi ile sağlanabilir. (Ergin, 1989; Kahraman, 2016; Çetin, 2017).

Hikayelerin hemen öncesinde bir önsöz yer almaktadır. Bu önsöz, hikayeler gibi yine toplum yaşayışına ve toplumun önceliklerine dair bilgiler içermektedir.

Dede Korkut Hikâyelerinin başlangıcı bir önsöz sayılabilir. Dede Korkut hakkında bilgiler verilen bu bölümde, Allah'ın adının geçmesinin önemine ilişkin kısımlar, Hazret-i Muhammed ve onun meclisinde bulunup söyleşilerine, davranışlarına şahitlik etmiş kimselerin övgülerle yadedildiği bölümler de yer almaktadır. Hikâyelerin başında besmele bulunmakta ve her hikâyenin sonunda dua cümleleri yer almaktadır. Anlatıların dahi İslami geleneğe uygun olması, toplumda, İslami kurallara önem verildiğini göstermektedir. (Kahraman, 2016).

Anlatıların bir bölümü düz yazı şeklinde bir bölümü ise şiirsel bir dil ile oluşturulmuştur. Koşuklu biçimde oluşturulan bu şiirsellikte belli yerlerdeki tekrarlar, anlatı bütünlüğünün yanı sıra dil bütünlüğünün de kanıtı niteliğindedir.

Dede Korkut Hikâyelerinin anlatımında, şiirsel öğelerin sıklıkla kullanılmasıyla, uyak içeren sözler, uyumlu deyişler ve kıvrak bir dille, şiirsel bütünlük sağlanmaktadır. Dede Korkut hikâyelerini oluşturan Dede Korkut, aynı zamanda, bazı hikâyelerde,

olay kişisi olarak da dinleyici karşısına çıkmaktadır. Bu anlamda, Dede Korkut Hikâyeleri post-modern romanlarla benzerlik gösterir. Post-modern metinlerde de yazar, kendine dair cümleler kurar; bazen kendi olarak karakterler arasında yer alır. (Kahraman, 2016).

Dede Korkut hikâyelerindeki, kahramanların pek çoğu, tarihte de yer almış gerçek kişilerdir ve olaylar, az çok bilinen bir coğrafyada geçmektedir. Açıkça ortaya konan gelenekler, şu anki toplumsal yapıda da yabancı olunmayan unsurları içermektedir (Kahraman, 2016).

Anlatıda kahramanların duygu durumlarına ilişkin bölümler de bulunmaktadır. Hatta bu bölümler sıklıkla kahramanların kendi ağızlarından da aktarılmıştır.

Dede Korkut Hikâyeleri incelendiğinde, hikâyedeki kahramanın kendi kendine konuşmalarına yer verildiği görülmektedir. Bu monologlar, anlatıcı kimliğin temeli olarak düşünülebilir. İç konuşma olarak da adlandırılabilen bu bölümler hâkim bakış açısını anlatı kahramanına vermekte ve kahramanın geçirdiği süreçlerle ilgili anlatıyı dinleyenlere bilgi vermektedir. Hala sözlü anlatı geleneği olarak çeşitli yerlerde varlığını koruyan Dede Korkut Anlatıları, Halk anlatılarının temel unsurlarını barındırması sebebiyle geleneksel/klasik bir örnek teşkil etmektedir. Aynı zamanda söz konusu anlatı zamanında hala kullanılmakta olan modern teknikleri de barındırması sebebiyle yenilikçi/modern bir yönü de vardır. (Polat, 2016, s.45).

Dede Korkut Hikâyelerindeki üslup ve anlatıcı kimliği, Geleneksel Türk Tiyatrosundaki meddahlığa ve günümüz tiyatrosunda anlatıcı kimliğine zemin hazırlamıştır. Dede Korkut hikâyelerindeki anlatıcılar sadece olayı anlatan kişiler olarak ele alınmamış; tıpkı Meddah- Kısahan ve Geleneksel Türk Tiyatrosunda olduğu gibi olaya katılan, olaya yön veren çizgiye getirilmiştir.

Korkmaz (1998, s.101), Dede Korkut hikâyeleriyle ilgili şöyle demiştir: “onu kendi döneminin değerli birçok eserinin de üstüne çıkaran destan edebiyatının doruğuna yükselten yanı, dilindeki ve üslubundaki mükemmelliktir”

Ustaca kullanılan dil ve üsluba katkı sağlayan bir diğer öge de edebi yaklaşımın anlatıda yerini bulmasıdır. Anlatı, birden fazla bakış açısının bir araya getirilmesiyle çoğulcu bakış açısı ile oluşturulmuştur.

Polat (2005, s.48)’e göre bu mükemmelliğin temelinde bakış açıları yatar. Bunlar hâkim konumdaki bakış açısı, psikolojik bakış açısı ve ideolojik bakış açısı. Polat’ın verdiği bilgiler yorumlanacak olursa bir tablo yaratmak mümkündür.

Tablo 1

Dede Korkut Hikâyelerinde Bakış Açıları. Polat (2005, s.48)

BAKIŞ AÇISI	DEDE KORKUT HİKAYESİNDEKİ ŞEKLİ
Hâkim Bakış Açısı	Dede Korkut Hikâyelerinde en çok kullanılan tekniktir. Dinleyici-alıcı arasındaki bağı kuvvetlendirir. Anlatıcı bir araçtır. Kahramanların durumlarına ilişkin bilgiler verir.
Psikolojik Bakış Açısı	Duygu durumlarına dair ifadeler vardır. Taraf açıkça belli edilir. İç konuşma tekniğinin kullanıldığı kısımlarda sıklıkla yer verilir.
İdeolojik Bakış Açısı	Taraf açıkça belli edilir. Bilinç kavramı üstüne temellendirilmiştir.

Dede Korkut hikâyelerindeki anlatı geleneği günümüz tiyatrosunda anlatıcı kimliğine zemin hazırlamış ve oyunlardaki anlatıcılar sadece olayı anlatan kişiler olarak ele alınmamış; tıpkı Meddah-Kıssahan ve Geleneksel Türk Tiyatrosu öğelerinde olduğu gibi olaya katılan, olaya yön veren çizgiye getirilmiştir.

2.5 Masallar

Masal kelimesinin sözlük anlamına ve kelime kökenine bakacak olursak; Türkçe ve Osmanlıca sözlüklerde, Arapça kökenli mesel kelimesinden geldiği ve masal olarak dile yerleştiği, halk dilinde yaygın ve benimsenen öğüt anlamına geldiği belirtilmektedir. Bu türün, 19. yüzyıldan itibaren masal adıyla anılmakta olup önceleri Türk kültüründe kıssa, destan, hikâye, mesel olarak geçtiğini belirtilmektedir. (Günay, 2011, s.665).

Kara'ya (1982, s.335) göre; Türkiye, Batı medeniyetlerinin etkisine girmeden önce hikâyeden çok kıssa anlatıları mevcuttur.

Ekici (2010:68) Türk masallarının sınıflandırılması konusunda ilk denemenin Wolfram Eberhard ve Pertev Naili Boratav tarafından Türk Masal Tipleri Kataloğu (Typen Türkischer Volksmärchen; TTV) adıyla yayınlandığını belirtmiştir.

Çeşitli tekerlemelerle başlayan böylelikle dinleyicinin ilgisini daha baştan çekme niyetinde olan masalların anlatılma amaçları arasında mesaj vermek, uyararak, ders çıkarmak da vardır.

Evvel zaman içinde, kalbur saman içinde; cinler cirit oynarken eski hamam içinde... bir birim, gölgede kilim. Kilimde bir kız, ağzında sakız, gözleri boncuk boncuk, gül dalında bir tomurcuk... Bu kıza Güllü derler her tarafta ünlü derler. Oturttu beni yanına, canlar feda canına, tuttu beni okuttu sırma saçlar dokuttu sonra da alladı pulladı; İstanbul'a yolladı. İstanbul'un atları, dizim dizim dizilir; martıların kanatları, süzüm süzüm süzülür. (Günay, 1992, s.75).

İyi ve kötü ayrımını net bir şekilde yapan ve sonunda mutlaka dinleyene ders veren masalarda, olağanüstü motifler kullanılmakta ve gerçek olmayan olaylar anlatılmaktadır.

Evrensel insan yapısında bulunan tamah, kıskançlık, hırs gibi olumsuz özellikler masalarda açıkça vurgulanır ve bu huyların aile birliği için de tehlikeli ve zararlı olduğu örneklenir. Bu nitelik ile masallar eğitici ve öğreticilik görevini de yerine getirirler. İnsanı zaafı işleyen masallar, bu türün hayal dünyası ile sınırlı olmadığını da göstermektedir. Masalarda iyi insan, kendisi ve çevresiyle barışık olan insan tipidir. Masal kahramanları, çevrelerine iyilik yapan yardımsever insanlardır. Bunun dışında davranan, çevresindekilere ve yakınlarına kötülük yapanlar sonuçta mutlaka cezalandırılırlar. (Günay, 1992, s.624).

En bilinen Türk masallarından biri Zümrüdü Anka masalıdır. Masalda üç erkek kardeşin, padişahın kızını iyileştirip onunla evlenmek için yalan ya da doğruyu seçmesi konu alınmıştır. Kötü karakterlerin kaybettiği ve cezalandırıldığı, iyi karakterin ise kazandığı ve ödüllendirildiği bu masal öğüt niteliğindedir.

2.6 Mesneviler

Türk anlatı geleneğinin, Dede Korkut Hikâyeleri ile başlamasından sonraki dönemlerde Battal Gazi ve benzeri anlatılarla tanışılmıştır. Halkın anlattığı ve dilden dile yayılan böylelikle de yaşatılan anlatılar, kutsal kabul edilen metinlerde bahsi geçen olaylar gibi önemli içerikler, usta sanatçıların yorumlamasıyla yeniden ele alınmış ve Türk edebiyatında 'mesnevi' adıyla yerini bulmuştur. (Boeschoten, ve Rentzsch, 2010)

Halk tarafından önemli görülen, anlamlandırılan olayların sanatsal bir dil ile yeniden düzenlenerek anlatıldığı mesnevilerde, her ne kadar bilinen olaylar anlatılsa da her bir mesnevi kendi içinde özgünlük taşır. Mesneviyi kaleme alan sanatçı, daha önce o mesneviyi yazmış sanatçıların taklidinden kaçınarak kendi sanatını icra eder ve aynı konuyu baştan ele alarak kendine has bir mesnevi oluşturur.

Aruz vezni ile yazılan mesneviler, Türk Edebiyatı'na, İran Edebiyatından geçmiş olup bu mesnevi beyitlerinin kendi arasında kafiye oluşturduğu ve mesnevinin bütününde bir olay örgüsü barındırdığı görülmektedir. Türk Edebiyatındaki ilk mesnevi örneği, divan edebiyatıyla beraber oluşagelen ve mutluluk veren bilgi anlamına gelen Kutadgu Bilig olarak bilinmektedir. Yusuf Has Hacip (Balasagunlu Hasip) tarafından yazılmıştır. (Eker, 2006)

Eserine Balasagun'da başlayan şair Yusuf, Kaşgar'a giderek toplamda 18 ayda, Kutadgu Bilig'i tamamlamıştır (1069-1070) ve Karahanlı hükümdarı Tabgaç Kara Buğra han huzurunda Kutadgu Bilig'i okumuştur. Hükümdar, eser sahibinin kaleminin gücünü beğendiğini belirterek, şair Yusuf'a "Has Hâcib" unvanını vermiştir. Bunun üstüne şair Yusuf'un adı Yusuf Has Hâcib olarak nam salmıştır. (Kafesoğlu, 1980) Türk mesnevisinde ilk örnek olarak kabul edilen ve Hacib (1070)'e ait Kutadgu Bilig'ten bazı beyitler (350, 351, 352) şöyledir:

Kitabın adını Kutadgu Bilig koydum;

Okuyana kutlu olsun ve ona yol göstereyim. (Hacib, 1070)

Ben sözümü söyledim ve kitabı yazdım;

Bu kitap uzanıp, her iki dünyayı tutan bir eldir. (Hacib, 1070)

İnsan her iki dünyayı devletle elinde tutarsa;

Mes'ud olur, bu sözüm doğrudur. (Hacib, 1070)

Mesneviler, nazım şeklinde oluşturulmakta hatta mesnevi adını da kullanılan nazım tekniğinden almaktadırlar. Nazım tekniğinde, her bir beyit kendi içinde kafiyelendirilir böylelikle de uzun metinlerin ortaya çıkması kolaylaşır. Bu yöntemle beraber, binlerce beyitlik anlatılar oluşturulmuştur. Olayın geçtiği yer ve zaman belli olmamakla birlikte, olayların gerçek dışı görünmesine sebebiyet veren doğaüstü ve masalsi motifler bulunmaktadır. (Ünver, 2004)

Nazım tekniği ve aruz vezni ile yazılan mesnevilerin yazılış ve söyleniş biçimi sanatçının sanatını yansıtır. Kökeni İran Edebiyatı olduğundan Farsça kökenli kelimeler mesnevilerde geniş yer tutar. Bu kelimelerin günümüz Türkçesi ile

yazılması, mesnevinin sanatsal biçimini bozabilmesi sebebiyle orjinal metinlerin şu anda kullanılan Türkçe ile açıklanmadan anlaşılması güçleşmektedir.

Aşk, dini ve tasavvufî, ahlaki-öğretici, savaş ve kahramanlık, bir şehri ve şehrin güzelliklerini anlatma, mizah gibi çeşitli konularda yazılabilen mesneviler, konusu her ne olursa olsun masalsı bir dile sahiptir. Bu konulardan en çok yer edinen aşk konusu üstüne yazılan mesneviler olmuştur. Örnek vermek gerekirse, Leyla ile Mecnun, Yusuf ile Züleyha, Ferhad ile Şirin, Cemşid ile Hurşid,, Süheyl ile Nevbahar sayılabilir (Sucu, 2006).

En bilinen mesnevilerden olan Ferhad ile Şirin, diğer adı ile Hüsrev ile Şirin mesnevisine kısaca bakacak olursak; hikâye, Ferhad'ın Şirin'e olan aşkı konu alır ve olaylar bu aşk etrafında şekillenir ancak Hüsrev ü Şîrîn mesnevîlerinde ve Ferhâd u Şîrîn mesnevîlerinde bazı farklılıklar vardır. Akli ve çalışkanlığı ile öne çıkan taş ustası Ferhad ile güzeller güzeli Şirin birbirine âşık olur, Ferhad, Şirin'e kavuşabilmek için Bisütun dağında su/süt kanalı açmaya başlar. Ferhâd, Şirin'in aşkıyla dağları delmiş ve saraya su ulaştırmak için kanal yapmıştır. Husrev'in hileyle Şîrîn'in öldüğü haberini göndermesi üzerine Ferhâd dağlardan aşağı atlar. Şirin de Ferhat'ın ölümüne dayanamayıp kendini hançerleyerek öldürür ya da Ferhat'ın yanına uzanıp ruhunu teslim eder. (Tekin ve Nakib, 1994; Tökel, 1998)

Aynı konuyu ele almasına rağmen mesnevilerde, sanatçının konuyu işleyişi yönünden farklılıklar bulunmaktadır. Hüsrev ile Şîrîn mesnevisi, Ali Şir Nevai tarafından kaleme alındığında, sanatçının olayları Ferhad üstünden şekillendirmesi sebebiyle aynı mesnevinin ismi Ali Şir Nevai'nin kalemiyle Ferhad ile Şirin olarak adlandırılmıştır.

Şirin'in güzelliği, zekâsı ve namusuyla öne çıktığı bilinmektedir; ancak Şirin'in kimliğine dair ilgili kaynaklarda birbiri ile örtüşmeyen bilgiler bulunmaktadır. Şirin'in ölümüne dair ise Hüsrev u Şîrîn mesnevîlerinde, Ferhad'ın ölümüne dayanamayıp kendini hançerleyerek can verdiği; Ferhâd u Şîrîn mesnevîlerinde ölen Ferhâd'ın yanına uzanarak ruhunu teslim eder. (Tekin, 1994; Tökel, 1998)

Sanatçıların mesneviyi özgün kılarken gittiği farklı anlatım yolları ya da hikayeyi başka bir bakış açısıyla incelemeleri, mesneviler arasında hikayede de küçük farklılıklar doğurmaktadır.

Mertol Tulum ve Mehmet Ali Tanyeri'nin yorumuna göre; Nev'î, Leyla ve Şîrîn'i güzellik timsali görmektedir. Bununla birlikte, asıl yiğitliğin, âşıklık olduğunu ve Leylâ ile Şîrîn'in aşkları sebebiyle değerinin de arttığı düşüncesine varmışlardır.

Tamâm oldı güzellik sanma Şîrîn ile Leylâ'da

Niçe Leylâ bulunur erlik ammâ 'âşık olmakdur. (Nevi, akt.M.Tulum ve M.A.Tanyeri, 1977).

Nevi'nin kaleminde, aşık olunanı değerli kılan unsurun, aşğın hissettiği güzel duygular olduğu belirtilmiş ve aşk duygusunun önemine vurgu yapılmıştır. Nevi'nin ele aldığı mesnevîde, güzeli güzel yapanın ona bakan kimsenin bakışı olduğu belirtilmektedir.

Akyüz, Beken, Yüksel ve Cumbur'un (2000) çalışmalarına göre, Fuzûlî, Şîrîn'in sûretini taşlara nakşeden Ferhâd'ın, sevdiğini halka göstermesini arsızlık sayar.

Taşa çekmiş halk için Ferhâd Şîrîn suretin

Arz kılmış halka mahbûbın 'aceb bî-'âr imş (Akyüz, vd. 2000).

Sanatını, taşa icra ederken sevdiği kadının yüzünü, herkesin gözü önüne serecek şekilde işlemiş olan taş ustası Ferhad'ın bundan utanması gerektiğini vurgulayan Fuzuli, şaşkınlığını kalemiyle dile getirmiştir.

Sonraki dönemlerde yetişen sanatçılar, aynı anlatıları kendilerine has şekilde ortaya koyarak tekrar yazıya dökmüşlerdir. Zamanla bu yeniden düzenlemeler bir yarışmaya dönmüş ve gitgide daha da güzelleşen anlatılarla karşılaşmıştır ancak hiçbir zaman, aynı konu etrafında oluşturulan bu mesneviyi daha önce ele alan sanatçılar unutulmamış ve bu sanatçıların isimleri, mesnevilerin başında zikredilerek; onlara kasideler yazılmış ve hakları teslim edilmiştir. Tekrar ele alınmış olsa dahi, olayların çoğunluğu birbirine çok benzer olmakla birlikte, ortaya çıkan bu yeni eserlerin farklılığı; kullanılan dil, yer verilen ifadeler ve konunun ele alınış biçimiyle yeni sanatçının mührünü taşımaktadır. (Ünver, 2004)

2.7 Battalnâme ve Saltıknâme

Türk Anlatı Geleneğinin bir diğer halkası olan anlatılar ise birbirini bütünleyen Battalnâme ve Saltıknâmedir. Battalnâme'de, Allah'a şükredilir, ismine övgüler sunulur. Ardından Hazreti Muhammed zamanına tekabül eden ve Battal Gazi'nin gelişini duyuran bir olay hikâyeyi başlatır. Günün birinde, Hazreti Cebrail, Hazreti

Peygamber'in yanına gelir ve kendi dönemi sona erdikten iki yüz yıl sonra, Rum diyarını fethedecek bir kahramanın çıkıp geleceğini söyler, bir mektup yazdırır ve sahabelerinden birine emanet ettiği bu mektubun Battal Gazi'ye teslim edilmesini ister. Aslında 8. yüzyılda Malatya'da başlayan anlatının, 13. yüzyılda kaleme alındığı tahmin edilmekle beraber kaleme alan kişi bilinmemektedir. (Kahraman, 2016)

Tıpkı Dede Korkut'ta olduğu gibi bu anlatılarda da kahramanların üstün özellikleri söz konusudur. Tabiat ve hayvan motiflerine yer verilir, kahramanlık hikayeleri anlatılır, kahramanların yiğitliklerine vurgu yapılır.

Battal Gazi, insanüstü özellikleri olan bir kahraman olarak anlatılmış ve eserde olağanüstü destansı motiflere sıklıkla yer verilmiştir. İnsan yiyen devler, cadılar (cazular), büyücüler, ejderhalar ve Battal Gazi'nin olağanüstü motiflerle mücadelesi eserde görülmektedir. (Kahraman, 2016)

Aslında benzer hikayeler anlatılan Battalnâme ve Saltıknâmede, baş kahraman değişmekte ve anlatılar adını bu kahramanlardan almaktadır. Aynı soydan gelen kahramanlar yine Dede Korkut anlatılarında olduğu gibi, anlatıya başlık olan isimlerini yiğitlikleri ile kazanmışlardır. Farklı zamanda ve kısmen farklı coğrafyada geçen bu iki anlatının, yine Dede Korkut Anlatılarında olduğu gibi gerçek olayların olağanüstü motiflerle işlenmesiyle anlatılageldiği düşünülmektedir.

Saltıknâme ya da Saltuknâme anlatısı da Battal Gazi ile aynı soydan, asıl adı Hızır olan ancak Sarı Saltık adıyla bilinen kişi etrafında gelişir. Battal Gazi içinde Hazret-i Muhammed'in olduğu bir rüya görür. Rüyada, kendine, onun soyundan bir yiğidin Müslümanlığın yayılmasına büyük hizmet vereceği ve bu kahramanın adının Hızır olduğu bildirilir. Battal Gazi de kendi aldığı mektubun bir benzerini hazırlar. Battal Gazi'ye ait olan ünlü at Aşkar'ı da bir mağarada sakladığını ve onu da almasını belirttiği vasiyet niteliğindeki mektubu Hızır'a teslim edilmek üzere birine emanet eder. 13. yüzyıla ait olduğu ve kurmaca olmayan olaylardan anlatılageldiği düşünülen anlatı 15. yüzyılda yazıya geçirilmiştir. (Kahraman, 2016)

Ebu'l Hayr Rûmî tarafından kaleme alınan ve üç ciltten oluşan Saltuknâme'nin ilk cildinde on dört, ikinci cildinde dokuz, üçüncü cildinde ise on dokuz bölüm bulunmaktadır. Birinci cildinin bazı sayfaları yırtık olduğundan Sarı Saltuk'un doğumuna ilişkin motifler incelenememektedir. Birinci cildin ilk iki menkıbesine bakıldığında, Sarı Saltuk'un çocukluğunun anlatıldığını görmekteyiz. Sarı Saltuk'un babası Seyyid Hasan ve dedesi Seyyid Hüseyin'in savaş kahramanlıklarından ve

Seyyid Hasan'ın düşmanlar tarafından zehirlenerek şehit düşmesinin ardından bir dağda defnedilişinden bahseden birinci ciltte, babası defnedilirken Sarı Saltuk'un, o zamanki adıyla Şerif Hızır'ın 3 yaşında olduğu belirtilmektedir. Babasının ölümü üstüne beylik bir başkasına geçince Şerif Hızır ve annesi çok zorlanır. Abdülaziz adında bir bilge, Şerif Hızır'ın eğitimini üstlenir, Şerif Hızır'ın annesinin ölümü sonrası Şerif Hızır iyice yalnızlaşmıştır. Lelası yardımıyla 14 yaşındayken Sultan huzuruna çıkıp Azerbaycan'da avlanma yeteneklerini gösteren Şerif Hızır, Sultan'ı kendine hayran bırakarak ulufe almayı hakkeder.

İkinci cilt Şerif Hızır'ın destansı motiflerle işli kahramanlıkları, gazaları ve Alyon ile yaptığı dövüşü kazanarak Saltık adını alması, seferleri ve düşmanlarıyla mücadeleleri ile devam eder.

Üçüncü ciltte, yine Sarı Saltuk'un, eserde de geçtiği üzere diğer bir ismi ile Saltuk Türk'ün seferleri, cadı öldürüşü, Edirne'yi fethi menkıbelerle anlatılmaktadır. Eserin Kıssa-i gaza ve vefat adlı bölümünde Saltuk Dede'nin şehadeti konu edinilmiştir.

Karşılaştırıldığında her iki anlatı da soydaş iki yiğit etrafında şekillenir. Battalnâme sadece Anadolu'da geçerken, Saltıknâme, Anadolu ve Rumeli'de yaşanan olayları konu almaktadır ve ortak tema zafer ve yiğitlik. Olayların geçtiği coğrafyalar düşünüldüğünde, anlatıların geçtiği tahmin edilen zaman dilimine dair düşünceler desteklenmektedir çünkü Battalnâme Anadolu'da geçerken Rum diyarının fethini de konu alan Saltıknâme'de, Balkanların fetih dönemine yer verilmektedir. Her iki anlatıda bahsi geçen olaylar konuları bakımından birbiriyle benzerlik göstermektedir. (Kahraman, 2016)

Bu anlatılarda olayları aktaran bir anlatıcı, anlatıları ikincil kaynaklara sunmaktadır. Anlatıcı varlığı, anlatıdaki hikayelerin gerçek olaylar olduğunu destekleyici bir unsur olarak görülmektedir.

Her iki anlatıda da olaylar anlatıcının ağzından anlatılmaktadır. Ancak Battalnâme ve Saltıknâme'deki anlatıcılar, aynı zamanda olayların yaşandığının da birer kanıtı niteliğindedir. (Kahraman, 2016, s.484).

Kahraman (2016)'ın belirttiğine göre; Rûmî, Battalnâme ve Saltıknâme metinlerinin, gerçek olaylardan derlendiğini belirtmektedir. (s.484)

2.8 Meddahlık

2.8.1 Meddahlığın Doğuşu. Arapça'da, “*birinin iyiliğini, iyi vasıflarını söylemek, övmek*” Anlamına gelen medh sözcüğünden türeyen meddah kelimesi, Türkçe'de; methedici, övücü kişi yahut taklitler, hoş öyküler ile halkı eğlendiren sanatçı anlamına gelmektedir. (Develioğlu, 2004, s.598) Meddahlık ise meddahın ortaya koyduğu sanattır. Boratav ve Eberhard'a(1953) göre, 15. yüzyıldan bu yana süregelen meddahlık geleneğinde meddah sözcüğü Anadolu'da ilk dönemlerde, “*Arap-Fars geleneğinden gelen*” (Türk Dili ve Edebiyatı Ans., "Halk Hikâyesi Maddesi", C.4, s.58.) ve bu gelenekte kıssagû (kıssa söyleyen), kıssa-perdâz (kıssa düzenleyen) olarak da kullanılan “okuyan, anlatan” anlamına gelen kıssahanlarla aynı anlamda kullanılmıştır.

Klasik edebiyat ile Halk edebiyatının henüz ayrılmadığı dönemlerde, halk arasında okunması için hikâyeler yazan şair ve yazarların yanında meddahlar ve kıssahanlar da varlıklarını devam ettirmişlerdir (Elçin, 1981, s.78)

Aslında bir hikâye anlatma sanatı olan meddahlık, geleneksel öğeleri kullanarak, Şamandan masal anlatıcısına, Türk ozanından, kıssahan-şehnamehanlara, menkıbe söyleyenlerden mukallitlere uzanan, geniş bir yelpazesi olan, tek kişinin, taklit-canlandırma ile anlatıyı harmanladığı seyirlik bir tür olarak tanımlanabilir. Bu konuya dair Nutku, bir gazete yazısında görüşlerini şöyle dile getirmiştir.

Meddahlık, yalnızca halk edebiyatımızı değil, Türk halk tiyatrosunu da ilgilendirir; hatta daha çok tiyatro açısından önemlidir. Çünkü çeşitli hikâyelerin seyirci önünde "dramatizasyon"unu yapan meddah, anlatıcı olmaktan çok bir oyuncudur. Hem öyle bir oyuncudur ki, bir hikâyeyi her anlatışta değişik yaratışlara giderek yapar. Seyirci ile çok yakın bir ilişki içinde olduğundan, seyircinin gösterdiği tepkiye göre, o anda doğaçlamaya giderek, her anlatışta yeni bir yaratışa ve zenginliğe yönelir. Meddah, kendini tekrarlamayan, her gösteride yepyeni olan bir sanatçıdır ve bunun için de daha çok tiyatromuz açısından ilginçtir. (Nutku, Kişisel Arşivlerde İstanbul Belleği Taha Toros Arşivi).

Meddahın yalnızca iyi bir oyuncu ya da iyi bir anlatıcı olması yetmez. Meddah bu özelliklerinin yanında bunları icra ederken seyircinin nabzına da hakim olmalı ve onları mütemadi bir şekilde oyununun ve anlatışının içinde tutmalıdır. Seyircinin ilgisinin kaybolduğu yerlerde, oyununda ya da anlatışında değişikliğe gidebilmeli

ilgiyi her daim üstünde tutmalıdır. Bu da meddahın iyi bir odaklanma ve doğaçlama yeteneğine sahip olmasını gerektirmektedir.

Gasımlı (2006, akt.Uğurlu) ‘in belirttiğine göre; İslamiyet’ten önce ozanlar ellerinde kopuzlar ile sanatlarını icra ederlerken, İslamiyet sonrasında, ozanlar âşıklara, kopuzlar ise sazlara dönüşmüştür. Bu bağlamda düşünülürse, meddahlık da farklı isimlerle İslamiyet öncesinde icra edilmiş olabilir. (Köprülü, 2004 s.318-319). Reich (2002, s.62-66) destan anlatıcıları için farklı isimler kullanıldığını belirtmiştir. Fedakâr (2003, s.30) meddahlık isminin, destan anlatıcıları için; Uygur Türklerinde kullanıldığını belirtmiştir.

Meddahlık geleneği, Osmanlı kültüründe doğmuş olsa da benzer anlatı geleneklerinden etkilenmiş bu etkileşim ile beraber zenginleşmiş olduğu söylenebilir. İslamiyete geçiş ile birlikte halkın hayatında önemli bir yer tutan dini kitap, dinin önde gelen insanların hayatları meddah anlatılarında da etkisini göstermiştir.

Sözlük anlamı olarak “öven kişi” anlamına da gelen meddahtan yola çıkarak, ilk olarak hazreti Muhammed (S.A.V.) ve hazreti Ali (R.A.) başta olmak üzere, İslam kahramanlarının ve İslam’a hizmeti geçmiş kişilerin menkıbelerini anlatan, öven kişileri de meddah olarak tanımlayabiliriz. Arap kültürüne bakıldığında, halkın beğenisini kazanma amacıyla, Kuran’dan alınan kıssaları, kendi bilgi ve becerileri ile birleştirerek halka anlatan ve “kussas” adını alan, meddah benzeri Arap şairleri bulunmaktadır. İslamiyet’in yayılmasıyla beraber, Hint ve İranlılar ile ilişki kurulması sonucu Yahudi ve Yemen inançları ile ilgili menkıbeler de Kussas hikâyelerinde yer bulmaya başlamıştır. (Nutku, 1997)

Meddahlık geleneğinin, Türk toplumuna iki kaynaktan geldiği görülmektedir. Bunlardan ilki İslamiyet’ten önce Türk topluluklarında yaygın olan Şamanizm’in etkisi, ikincisi ise İslamiyet’ten sonra İslam kültürünün geliştirdiği dini geleneklerdir. (Altunel, 1998, s.158)

Nasıl ki tiyatronun kökeninin şamanik köklere dayandığını savunan görüşler varsa, anlatı geleneğinin ve tiyatronun adeta bağlayıcısı konumunda olan meddahlığın köklerinin de şamanik köklere dayandığı öne sürülmektedir.

Anadolu’da, meddahlık mesleğini içtenlikle ortaya koyan kişilerin, insanların hayır duasını alıp methedilmesinin yanı sıra meddahlara hediyeler sunulmasıyla, hediye veren kişilerin yücelip saygıya kavuşacağı da yaygın bir inanıştır. (Nutku, 1997, s.13)

Kökene, Asya kültürüne dayansa da Osmanlı toplumuna özgü bir sanat olan meddahlık, toplumlar arası ilişkilerin gelişmesiyle beraber, Asya'dan Avrupa'ya taşınmış ancak kültürel etkilerle meddahlık benzeri sanat akımları doğmuş ve birçok farklı toplumda ortaya çıkmıştır. (Soylu, 2004, s.16)

Meddahlık geleneği, kültürler arası etkileşimlerle de birtakım değişiklikler yaşamış ve gelişmiştir. Toplumlar arasındaki etkileşimler bazen meddahın hikâyelerine bazen de meddahın, anlatısında yarattığı tiplere ilham olmuştur.

Tatçı, Dede Korkut'un, Korkut Ata kimliği ile dinleyici karşısına çıktığı hikâyelerin benzerlerinin eski zamanlarda da var olduğunu belirtmektedir. Hatta bu kişinin, Altay Türkleri'nde Kam, Kırgızlar'da Baks ya da Bahşi, Oğuzlar'da Ozan denen büyücü, hekim, din adamı vs. kişiler olduğunu savunur. Bu kişiler, zamanla çeşitli olaylar yaşayıp Dede Korkut Hikâyelerinde, Korkut Ata kimliği ile yerini bulmuştur. Nihayetinde, Anadolu beylerinin konak ve saraylarında şair çalgıcıların yerini XV. yüzyıl ortalarından sonra meddahların aldıkları görülmektedir.

Anadolu Beyliklerinin saray ve konaklarında yerini alan şair ve çalgıcılar; 15. Yüzyıl ortalarında, yerini meddahlara bırakmıştır. Başlarda saraylarda başlayan bu gelenek zamanla halk içinde kahvehanelerde de belirli gün ve saatlerde icra edilmeye başlanmıştır. (Tilgen, 1979). Boratav (1988, s.102)'ın belirttiğine göre, eski dönemlerde ozanların, âşıkların köy ve kasabalarda destan ve hikâye anlatma işini şehirlerde meddahlar üstlenmiştir. Önceleri İran ve Arap kıssahanlarını taklit eden meddahlar zamanla kendilerine has bir tarz geliştirmişlerdir. Arap-İran tesiriyle oluşan meddah, kıssahan hikâyeciliğinin özellikleriyle, eski ozanların epik karakterlerinin artıklarını birleştirmiştir.

2.8.2 Meddahlığın Sosyal Hayattaki Yeri. Hem halk hayatında hem saray hayatında önemli olan meddahlık, sosyoekonomik durumdan bağımsız olarak döneminin tüm insanların ortak eğlence aracı olmuştur.

Meddahlık geleneğinin, âşık geleneği ile aynı dönemde ortaya çıktığı ve bu geleneğin ardından geliştiği Dönemi'nde, helva sohbetlerinde anlatılan hikâyeler ile doğmuştur. Hatta Osmanlı Sultanları meddahları saraylarında misafir ederek onlara "musahip" ve "baş musahip" payeleri vermişlerdir. (Tilgen, 1979)

Köprülü (1986, s.361), meddahlığın, her sınıftan insana hitap etmesi, halk tarafından kolay ulaşılır olması, eğlendirmesi, eğlenceli motiflere, taklitlere yer vermesi sebebiyle saraydan kahvehanelere kadar her yerde var olduğunu belirtmiştir.

Köprülü, Meddahlığın, halk hikâyesini temsil ettiği görüşü ile Anadolu ve Rumeli Türklerinin eski edebî hayatında, önemli bir yer tuttuğunun altını çizer.

Osmanlı kültürüne ait olan meddahtan önce de meddah benzeri anlatıcılar olduğu ancak bunların başka isimlerle anıldığı konusunda görüşler bulunmaktadır.

Bizans ve Doğu kaynaklarında, meddahlığın; Anadolu'da Selçuklular'dan, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemine kadar uzandığı; Selçuklular Dönemi'nde, saraylarda, hikâye anlatan ve şiir okuyan ozanların olduğu belirtilmektedir. Osmanlı Saraylarında da nedimler, ozanlar, oyuncuların bulunduğu II. Palaiologos'un anılarında özellikle belirtilmiş bir detaydır. Yine benzer şekilde Evliya Çelebi, Osmanlı saraylarındaki laf ebelerinden bahsederken taklit ve zekâsıyla Kır Hasan isimli bir dil üstadından da bahsetmiştir. (Şen, 2017, s.38)

İlk anlatı geleneklerindeki anlatıcıların izlerini taşıyan meddah, kullandığı aksesuarlar, anlatılarını süslerken ses tonundaki değişikliklerin yanı sıra yarattığı tipler ve anlatıyı, anlatı ile tiyatro oyunu arasında bir yere taşıması yönünden diğer anlatıcılardan ayrılır.

Osmanlı İmparatorluğu döneminde, genelde yönetici ve zenginlerin konaklarında ya da büyük şehirlerdeki meydanlarda icra edilen meddahlık geleneğinin sanatçıları olan meddahlar; destan ve hikâye anlatıcısı kişiler olmakla beraber fıkra ve anekdotlar gibi farklı anlatılardan da yararlanmışlardır. Ayrıca meddahlar, gösteriler sırasında geniş bir yelpaze içinde sopa ve mendil gibi aksesuarlar kullanarak anlattıklarını tasvir edip canlandırmak suretiyle diğer anlatım türlerinden farklı bir tarz ve teknik geliştirmişlerdir. (Boratav, 1988, s.102)

Bir meddah, anlatısında hem anlatıyı aktaran anlatıcı vazifesini, hem de taklitler yapan bir oyuncu atası görevini üstlenmektedir. İşte bu hem anlatıcı hem oyuncu yönüyle meddah, diğer anlatıcılardan farklı bir yere taşınmıştır.

Meddahlık mesleği, Meddah Şükrü Efendi tarafından, 19. Yüzyılda, hikâye anlatanlar (halk hikâyecileri), yalnızca taklit yapanlar(mukallid) ve hem taklit yapanlar hem de hikâye anlatanlar(meddahlar) olmak üzere üçe ayrılmıştır. (Tekerek, 2001, s.14)

Boratav (1946) ise meddah hikâyesi ile halk hikâyesinin ayrımını nitelerken meddahın tasvirde ziyade taklit yaptığı, halk hikâyecisinin ise kendi sanatına bağlı olarak ara ara anlatısını süslemek için taklitlere yer verdiği yönündedir.

İstanbul'un son devirlerinin meddah hikâyesini bizim halk hikâyelerimizden ayıran asıl mühim vasıf, bu birincilerde, artık yavaş yavaş, bol vak'a ve maceraların tasvirinden çok, güldürme, tehzil veya ders verme maksadıyla, karakterlerin taklit yoluyla teşhirinin yer almış olmasıdır. Halk hikâyelerinde ise bu hususiyeti taşıyan yerler, anlatıcı sanatkârın ara sıra getirdiği süsleyici motiflerdir. (Boratav, 1946)

Meddahlık ile ilgili Sekmen (2010, s.28) bir araştırmasında, meddahlığın Orta Asya Şaman törenlerinde, ozan/âşık geleneğinden, Arap hikâye anlatıcılarının geleneğinden ve Anadolu hikâye anlatıcılarının geleneğinden etkilenecek ortaya çıktığını belirtmiştir.

Meddahlığın en yaygın olduğu dönemlerde, halkın en çok uğradığı yer olan kahvehaneler, aynı zamanda meddahların sanatını icra ettiği yerler olmuştur. Saraylardaki helva sohbetlerinde başlayan meddahlık zamanla halkın içinde de yapılmaya başlanmış böylelikle her kesime hitap ederek uzunca bir zaman varlığını korumuş ve gelenek vasfını kazanmıştır.

Meddahlık Osmanlı İmparatorluğu'nda, Sultan III. Murat döneminde sarayın vazgeçilmez eğlencelerinden biri haline gelmiştir. (Pala, 2006, s.95) Yine bu dönemde, meddahlık, halk arasında da çeşitli gösterilerle sıklıkla sergilenmeye başlamıştır. Türk tarihindeki çeşitli dönemlerden günümüze kadar, sosyokültürel hayatın önemli bir yerini kaplayan kahvehaneler, o dönemler, meddahlık sanatının icra edildiği en önemli mekânlardır. Özellikle İstanbul'un yaz aylarında, Yenikapı ve Kumkapı'da, kış aylarında ve Ramazan aylarında ise Şehzade Camisinde bulunan kahvehanelerde; Direklerarası, Aksaray ve Laleli semt kahvehanelerinde, meddahlar sıklıkla gösteriler ortaya koymuşlardır. (Arioğlu, 2011, s.194)

Fatih Sultan Mehmet, 1457 yılında, Edirne'de düzenlediği şenliklerde de meddah gösterilerine yer vermiştir. Osmanlı toplumunda meddahlık sanatı, 16. Yüzyılla beraber daha da gelişmiştir. Sanata olan ilgisi ile tanınan başka bir padişah olan III. Murat döneminde, sarayın en ünlü söz üstatlarından Bursalı Seyyid Mustafa Baba, o dönemin en önemli meddahlarından olmuştur. Evliya Çelebi, Türk kültür ve yaşamını incelerken, 17. Yüzyılda, Osmanlı toplumunda 80 civarında meddahın olduğunu belirtmiştir. 19. Yüzyıl döneminde, II. Mahmut zamanında sarayda çok sayıda meddahın bulunduğu bilinmekle beraber ilk kez bu dönemde "Kız Ahmet" lakabı ile kadın meddaha rastlanmaktadır. 19. Yüzyıl sonları 20. Yüzyılın başlarında,

ünü, İstanbul'dan yabancı ülkelere kadar ulaşan, en önemli meddah, Sururi'nin de hocası olan Aşki Efendi'dir. Bu dönemde Anadolu'daki, meddahlık, büyük kentlerdekine nazaran daha yaygın görülmüştür. 20. Yüzyılın ikinci yarısından sonra ise, meddahlık taklide dayalı kısa skeçler halinde icra edilmeye başlanmıştır. (Şen, 2017, s.38-40)

Meddahı, samimi, sıkıcı tekrarlara düşmeyen ve her gösterisinde kendini yenileyen sanatçı olarak tanımlayabiliriz. Osmanlı Türklerinde meddahlık “taklit” kavramı ile karşılanmıştır. Taklit yapanlar, önce “mukallit” adıyla anılmış, daha sonra ise bu meslek gelişerek meddahlık ismini almıştır. Tarihsel süreçte, meddahlar yapmış oldukları sanatları, taklitlere fazlaca yer vererek mukallitlere yaklaştırmışlar ve 19. Yüzyılda ise artık anlattıkları hikâyeleri yerlerinden kalkıp oynayacak kadar ileri götürmüşlerdir. Meddahlığın başladığı dönemlerde, gösteriler genelde, dinsel konular üstünde yoğunlaşsa da özellikle 18. Yüzyıl başlarından itibaren, meddah, konularını serüvenlere oturtarak işin daha çok mizah yanına ağırlık vermeye başlamıştır. Bu dönemi Nutku (1997), meddahın konu olarak halkı güldürecek konuları işlemesiyle açıklar.

Meddahlık, tarih boyunca yalnızca İstanbul'un ya da başka büyük kentlerin tekelinde kalmamış, Anadolu'nun her yerinde, en uzak köylere kadar yayılmış ve halk tarafından sevilmiş bir gösteri türüdür. Anadolu'da meddah bazan bir halk ozanının yeteneğini de kendinde toplamıştır. Böylece, geleneksel Türk tiyatrosunun halk arasındaki en yaygın, en sevilen ve en çok yetenek gerektiren türü meddahlık olmuştur. İlk başlarda yalnızca dinsel konuları ve destanları anlatan bir kişi olarak gördüğümüz meddah, özellikle XVIII. yüzyılın başından bu yana, konularını serüvenlere oturtarak işin mizah yanına önem veren bir sanatçı olarak göze çarpar. Halkın günlük yaşamından, çoğu kez güldürücü konuları alıp bunları güçlü bir gözlemlerle işleyen ve gerektiğinde abartarak "karikatürize" eden meddah bir konuşma ustasıdır da. Konuşma ustalığını, bir değnek ve büyük bir mendil ile destekler. Bu değnek ile mendili o kadar ustaca kullanır ki, seyirci bu iki yalın aksesuarla dekorun sağlayamayacağı zengin ve anlamlı sahneleri seyreder. Meddahın yaratışı ne kadar büyükse bu iki yalın aksesuarın kullanılışı da o kadar hayranlık verici olur. Meddahın hikâyesi, çeşitli tabloların birbirine gevşek bir yolda bağlanmasıyla oluşur. Bu,

meddahın sanatı açısından ve onun rahatça doğaçlamalara gidebilmesi yönünden gereklidir. (Nutku, 1997)

Zamanla yeni türlerin ortaya çıkması bu türlerin yaygınlaşması, halkın ilgi alanının değişmesi, kamera ve internet çağına geçilmesi ile beraber meddahlık eski dönemdeki etkisini yitirmiştir. Bu geleneği devam ettirmeye çalışan sanatçı sayısı git gide azalmaktadır ancak farklı bir tür olmasına rağmen meddahlık geleneğine benzeyen stand-up gibi yeni türler, beslendiği meddahlık geleneğinin etkilerini açıkça gözler önüne sermektedir.

Geçmişte, kent insanların sosyokültürel yaşamında fazlaca yer kaplayan meddahlık, zaman içinde yaygınlığını kaybederken günümüzde meddahlığa benzeyen (stand-up gösteriler, televizyon gösterileri vb.) farklı gösteri türleri ortaya çıkmış ve sözü edilen bu gösteri unsurları toplum hayatında daha geçerli hale gelmiştir. Günümüzde, meddahların işlevlerini kitle iletişim araçları almıştır. 19. Yüzyıldan sonra, meddahların yerine getirdiği halkı bilinçlendirme, güldürme, eğlendirme gibi görevlerin yerini gazete ve dergilerin almasıyla beraber geleneksel meddahlık kültürünün alanı daralmış ve meddahlık bu dönemden sonra her geçen gün popülerliğini kaybetmeye başlamıştır (Özdemir, 2006, s.36) ancak insanlığın sözlü ve somut olmayan kültürel mirası olarak meddahlık günümüzde yaşamaya devam etmekte ve özellikle Türk kültürünün bir değeri olarak gelecek kuşaklara aktarılması hususunda çalışmalar hızla devam etmektedir.

2.9. Edebi Açıdan Geleneksel Tiyatroda Anlatıcılık Kavramı

Her tiyatro adamı, tiyatro sanatını geliştiren ve dramatik gerilimi sağlayan metnin yalnızca bir başlangıç noktası olduğunu bilir. (Nutku, 1972, s.76) Nutku'nun belirttiği üzere, tiyatro bilimci Heinz Kindermann metnin, tiyatro öğelerinden yalnızca birini gerçekleştirdiğini, tiyatronun metinsiz de var olabileceğini, başlangıcını metinden alan tiyatrodaki, metnin, sadece müzik gibi bir etkisinin olduğunu söyler. Nutku'nun aktarımına göre; Oyun yazarının sunduğu metnin, hiçbir zaman, olduğu gibi oynanabilecek bir metin olarak kabul edilemeyeceğini, hemen her zaman zorunlu olarak, metin üstünde, metni oynanabilecek duruma getirebilmek için, dramaturgi yönünden çalışmalar yapılması gerektiğini, yazarın sunduğu biçimde, metni oynamayı istemenin de yanlış olduğunu ifade eden Kindermann, edebiyat biliminin gerekli değer

ölçülerini, tiyatro bilimi alanında kullanmanın yersiz olduğunu ve görüş açısını bozduğunu belirtmektedir.

Buradan yola çıkılarak metnin tiyatro için önemli bir unsur olduğu fakat tek başına yetersiz olduğu, tiyatroya ait diğer unsurlarla birlikte anlamlandığı sonucuna ulaşılmaktadır. Edebiyat bilimcilerin, tiyatroya ait eserleri sadece bir metin olarak edebi anlamda sınıflandırmasının yanında, tiyatro sözün biçimlenmesi ve anlam kazanması ile düşüncenin eylemleşmesi üzerine özünü bulur. (Nutku, 1972, s.76)

Edebiyat bilimcilerin tiyatro metinlerini bu bağlamda değerlendiriyor olması dramatik metne öncelik vermeleri sonucunu doğurmaktadır. Edebiyat bilimcilere göre, oyun metni okunabilir olduğuna göre edebiyattır ve edebiyatın diğer türlerinden olan nesirler, hikâyeler ya da şiirler gibi değerlendirilmelidir. Onlara göre tiyatro metni, diyaloglar halinde yazılmış bir edebiyat metnidir ve tiyatro sanatı içinde sahnede sergilenen her şey metinden ileri gelmektedir. (İnceefe, 2014, s. 11).

Esslin (1996) ise, tiyatro metinleri için sahnelenmiş olma ve sahnelenmeme ayrımını ortaya koyar. Piyasin, tiyatronun ilk basamağı olduğunu ve sahneye konursa tiyatro olacağını savunur. Onun görüşüne göre sahnelenmemiş bir tiyatro metni, basılı kitap haline getirilir ise edebi bir metin olur ve diğer edebi metinler gibi değerlendirilebilir. (s. 22).

Enginün (2003) de bu konuda edebiyat bilimcilere benzer bir görüş ifade etmektedir. Tiyatro metinlerinin de diğer edebi türler gibi okunabileceğini hatta iyi yazılmış bir tiyatro metnini okumanın zevkinin apayrı olduğunu ancak tiyatro metinlerinin sahnelenmesi aşamasının edebiyat haricinde bir eylem olduğunu dile getirmiştir. (ss. 139-140).

Anlatı geleneğini esas alan olayların anlatımında, eserin yaratıcısı dinleyici/seyirciye olayları aktarmak için bir kişi yaratır.

Yazılı anlatı geleneği ister yaşanmış bir olay ister tamamen kurmaca bir olay üstünden kurulsun, yazar, anlatı türüne bağlı olmakla birlikte okuyucu, dinleyici ya da seyirci ile doğrudan iletişim kurmaz. Bu iletişimin bir aracı olarak yaratılan ve yazarın ilk aklına gelen düşüncelerden ziyade bu düşüncelerin işlenmiş halinin sunumunu yapan bir anlatıcı var edilir. Bu anlatıcının türü, yazarın ifade etmek istediği konu, vermek istediği mesaj gibi unsurlar üstünden yazar tarafından belirlenir. (Sözen, 2013, s.168).

Tablo 2

Anlatıcı Türleri ve Özellikleri. Burgoyne (1992), Yücel (1995), Boynukara (1997), Sözen (2013) ve Genette (2005).

BAKIŞ AÇISI	ANLATIM DİLİ	AÇIKLAMA
Hâkim Bakış Açısı (İlahi, Tanrısal bakış açısı)	Üçüncü Tekil (O)	Olaylara ve durumlara ilişkin yaşanan, yaşanmakta olan veya yaşanacak her şeyi bilir. Her zaman, her yerdedir. Anlatı kahramanlarının her türlü duygu ve düşüncesine hatta aklından geçenlere dahi hâkimdir. Zaman zaman ikincil kaynaklarla iletişim kurabilir.
Kahraman Bakış Açısı	Birinci Tekil (Ben), Taraflı	Kahramanlardan biri(ana kahraman, ana kahramana yakın bir karakter ya da anlatıdaki herhangi bir karakter olabilir) olarak olay örgüsünün bizzat içindedir. Bildikleri, bir imkanları ile sınırlıdır. Kendi düşüncelerini, duyduklarını, gördüklerini, bildiklerini öne çıkarır. İkincil kaynaklara aktarımı hâkim bakış açısına göre daha inandırıcı ve daha samimidir.
Gözlemci Bakış Açısı	Birinci tekil/Üçüncü Tekil (Ben/O), Tarafsız, Nesnel	Kendi dahil olmadığı olayları gözlemleyip tarafsız bir şekilde anlatır. Kahramanlara ait duygu ve düşünceleri bilmez. Gelecek hakkında bilgisi yoktur. Var olan durum ve olayları ikincil kaynaklara olduğu gibi yansıtır.
Çoğulcu Bakış Açısı		Birden fazla anlatıcı türü aynı anlatıda kullanılır. Birden fazla anlatıcı da olabileceği gibi genelde aynı anlatıcı birden fazla anlatıcı türünün özelliklerini kapsar. Tek bir anlatıcı türüne dahil edilemez. Bir veya birden fazla anlatı kahramanının bakış açısını taşıyabilir böylelikle birden fazla bakış açısı ile ikincil kaynaklarla verdiği güven artar.

Sözü edilen bu anlatıcı kişi, bazen olay kahramanlarından biri olarak seçilebilirken bazen olayların tamamen dışında hatta yazarın kendi olarak bile seçilebilir. Yaratılan bu anlatıcı kişi, olayları tarafsız, tamamen nesnel şekilde

anlatabileceği gibi, şahit olup yorum yaparak görüş de bildirebilir. Bu husus tamamen yazarın, anlatıcı kişiyi oluşturmadaki seçimine bağlıdır.

Hâkim bakış açısında, yazarın her şeyi biliyor olması okuyucudaki gerçeklik algısını sarsmaktadır. Bununla birlikte metinlerini gerçekçilik üstüne kurmak isteyen yazarlar kahramanlardan bir anlatıcı yaratarak ben anlatım dilini geliştirmiştir. Böylelikle anlatıcı da bir şekilde olay örgüsüne dahil edilmiştir. (Boynukara, 1997, s.63).

Anlatıcı, metinde seçeceği bakış açısı ile, mesela kahraman bakış açısı, metindeki olaylara, o kişilerin gözünden bakılmasını sağlayabilir ya da gözlemci bakış açısını seçerek herkese eşit mesafede durur ve tamamen tarafsız davranır. Olaylara ait tüm detayları paylaşmak isteyip hâkim. (Boynukara, 1997, s.31).

Bu değerlendirmeler ışığında bakıldığında ise tiyatro metinlerinin edebi olarak incelenmesiyle beraber ortaya çıkan anlatıcı kimliğinin tiyatro sahnelerinde de yerini aldığını görmekteyiz. Bu bilgiler ışığında, anlatıcıyı, ayrıntılı şekilde inceleyecek olursak; anlatıcı için seçilen dil, anlatıcının olay örgüsüne müdahale edip etmediği, olaylar ile ilgili yorum yapıp yapmadığı, ne kadar ayrıntı bildiği, yönlendirmelerde bulunup bulunmadığı gibi çeşitlendirilebilecek bilgiler anlatıcı kimliğine ışık tutmaktadır.

Özetlenecek olursa; metinlerde anlatıcı için yazarın seçebileceği üç dil vardır. Birinci kişi anlatıcı ki buna benöyküsel anlatıcı da denir, ikinci kişi anlatıcı, senöyküsel anlatıcı olarak da adlandırılır ve üçüncü kişi anlatıcı.

Benöyküsel anlatıcı en eski ve en sade türdür. Anlatıcı tüm olayları ve olay kahramanlarını kendi bakış açısı ile değerlendirir ve bu şekilde aktarır. Ancak bir insanın bilebileceği ayrıntıları bilir, geleceğe dair bilgi vermez. Anlatımda ben dili hâkimdir. Bu anlatıcı dili iki bakış açısı ile desteklenebilir, kahraman bakış açısı ve gözlemci bakış açısı. Kahraman birinci kişi anlatıcıda, olayların bizzat içinde olan kahramanlardan biri kendi ağzından ve kendi görüşleriyle olayları aktarır. Bir olay kahramanının olayları anlatıyor olması, okuyucuyu metnin içine çeker ve metni daha ilgi çekici kılar. Gözlemci birinci kişi anlatıcıda ise; olayların içinde olmayan dolayısıyla gözlemci konumunda olan bir kişi tarafsız bir şekilde durumları ve olay kişilerini değerlendirir. Olaylara ve kişilere müdahalesi yoktur. Tarafsız bir yaklaşım sergilenmek istendiğinde tercih edilir. (Sözen, 2013, s.170)

Senöyküsel anlatıcı en az kullanılan dildir. Anlatıcıda sen dili hâkimdir. İkinci bir kişiye anlatıcılık vasfı yüklenerek anlatı aktarılır. Genellikle diğer anlatıcı dillerinin arasında bölümler olarak yer verilir. Tamamı bu dille aktarılan çok fazla metin örneği bulunmamaktadır. (Sözen, 2013, s.171)

Üçüncü kişi anlatıcı, en yaygın kullanılan anlatıcı dildir. O dili hâkimdir. Tanrısal ya da gözlemci bakış açısına sahip olabilir. Tanrısal üçüncü kişi anlatıcı, sahip olduğunda tüm durumlar, kişiler ve zamanlar dahilinde bilgi sahibidir, dilediği gibi yorumlar yapar, yönlendirmelerde bulunur. Gözlemci üçüncü kişi anlatıcının olaylarla alakalı bilgisi yaşananlar dahilindedir, belli bir tarafı yoktur. (Sözen, 2013, s.171)

Çoğul anlatıcı ise anlatılan bu anlatıcı türlerinin en az ikisini barındıran metinlerde görülür. Birden fazla anlatıcı içerebilir ya da bir anlatıcı en az iki anlatıcı türünden izler taşıyabilir.

Tablo 3

Anlatım Diline Göre Anlatıcı Bakış Açıları. Burgoyne (1992), Yücel (1995), Boynukara(1997), Sözen(2013) ve Genette(2005)

ANLATIM DİLİ	BAKIŞ AÇISI
Benöyküsel. Birinci Tekil (Ben),	Kahraman Gözlemci
Senöyküsel. İkinci Tekil (Sen)	
Üçüncü Kişi Anlatıcı. Üçüncü Tekil (O)	Tanrısal Gözlemci

Bununla birlikte, başka bir sınıflandırma yapılacak olursa, metin içi ve metin dışı anlatıcı olarak bir ayırım yapmak da mümkündür. Anlatıcı olayların içinde bulunuyorsa metin içi, olayların akışında değilse metin dışı anlatıcı olarak adlandırılabilir. Metin içi anlatıcı özöyküsel, metin dışı anlatıcı ise yadöyküsel anlatıcı olarak da adlandırılır. Genette (2005)'e göre, anlatıcıyı inceleyebilmek için anlatının, anlatıcı tarafından aktarımına, anlatı ve anlatıcı arasındaki ilişkinin kavranmasına ihtiyaç vardır. Yani anlatıcı, anlatılan tüm bu olayların içinde midir yoksa olayların dışında mıdır? Bu

sorunun cevabı anlatı içinde araştırılarak anlatıcı, metin için ve metin dışı olarak sınıflandırılabilir. Anlatıcı ben anlatıyorum şeklinde bir vurgu yapmasa da ya da anlatısında birinci tekil şahıs kullanmasa da aslında öyküleme her zaman birinci tekil kişi ağzından verilir aksi bir tanımlama öyküleme tanımlamasına uymaz. Bu sebeple onun yönteminde seçilen dil, alt sınıflandırmalar için uygun değildir. Bu iki ana sınıflandırmayı dallandırmak için anlatıcının, anlatının, anlatı içindeki olayın kişilerinden biri olup olmadığıdır. (Genette, 2005). Yani anlatıcının, anlatının metni içinde olup olmaması haricinde, anlatılan olayın kişilerinden biri olup olmadığı araştırılmalıdır. Anlatıcı, olayın kişilerinden biriye bir bakıma kendine ait bir hikâye anlatıyordur ve özöyküsel olarak tanımlanır. Şayet olay kişilerden biri değilse bildik olmayan, yabancı anlamına gelen yad kelimesinden yola çıkarak yadöyküsel olarak tanımlanır. (Yücel, 1995, s.30).

Yücel (1995, ss.30-32) ve Burgoyne (1992, s.96), özöyküsel anlatıcıyı tanımlarken bir de ben öyküsel anlatıcıdan bahsederler. Ben öyküsel anlatıda, anlatıcı bizzat kendi de anlatının içinde bulunur. Olay örülüşünde de görevi vardır. Birinci tekil şahıs anlatımı olmasa dahi, olayın geçtiği zamandan bağımsız olarak anlatıcı, anlatıcılık görevinin yanında olayın kişilerinden de biriye buna benöyküsel denir. Anlatılan bu olaylar ister gerçek olsun ister hayal ürünü ister kurmaca olaylar olsun ister yaşanmış olaylar, anlatıcı hem anlatan hem anlatıcı hem de olay kişilerinden biriye o anlatı benöyküselidir.

Tiyatroda anlatıcı varlığının olduğunu savunan edebiyat bilimciler, piyeslerde daha belirgin bir şekilde ortaya çıkan başka bir deyişle varlığını daha görünür kılan karakter anlatıcı üstüne yoğunlaşmıştır. Dramaturg Esen Çamurdan (2006, ss.81-82), tiyatrodaki anlatıcıdan söz ederken anlatıcının asıl amacının, söz konusu sahneye ait mesajın seyirciye iletilmesi olduğunu belirtir. Üst kişilik özelliğinin bir anlatıcının önemli özelliklerinden biri olduğunu ve temel olarak anlatıcının olaylara, olayların dışından ve üstten baktığını belirtir. Yani anlatıcı, sahnede seyirciye verilmek istenen mesaj ne ise onu verme asıl amacıyla, olayları inceler ve seyirciye fikir beyan eder. (Çamurdan 2006, ss.82-82).

Metinle seyirci arasında bir bağ oluşturduğu rahatlıkla söylenebilecek olan anlatıcı, olayları çözümlenme ve olayların etkisine kapılmadan onları amaçlarına uygun şekilde seyirciye aktarma yetisine sahip olmalıdır.

Oyun metni içinde, olayları anlatan bir karakter olmaması oyunda bir anlatıcı kimlik olmadığı anlamına gelmemektedir. Eğer yazar, oyun metnini ara ara keserek, oyuna dair bazı ayrıntıları belirttiği parantez içi açıklamalarda bulunuyorsa bu tarz metinler için yazarın, anlatıcı kimliğini üstlendiğini söyleyebiliriz. Tiyatro yazarlarının parantez içi açıklamalarla, anlatıcıyı eserlerine dahil edişi ya da anlatıcıyı eserlerine ne kadar dahil ettikleri, yazarlara ve oyun metinlerine göre değişiklik gösterebilmektedir. Tiyatro eserleri, diyaloglar üstüne kurulu olduklarından, metinlerinde anlatıcı, olay kahramanlarının diyalogları sırasında konuşurken aradan çekilir ve gerektiği zaman, metnin içinde parantez içleriyle karakterlerin eylemlerine yönelik açıklamalar yapar. Bunu yaparken tarafsızdır ve yorumlamaz. Böylelikle, modern romanlarda yapılmak istenen, anlatıcının keskinliğini azaltma çabası karşılığını bulmuş olur. (Tekin, 2008, s.36).

Bölüm 3

Anlatıcı Kimliğinin Geleneksel Türk Tiyatrosu ve Çağdaş Oyunlara Yansıması Açısından Ele Alınışı

Anlatma esasına bağlı kurgusal anlatılarda olay ve/veya olaylar dizisi, ilk akla geldiği gibi yazar tarafından sunulmaz. Yazarın tasarladığı sanal bir kişi/varlık tarafından anlatılır. Bu sanal kişi/varlık, metnin kurgusal inşasında belirleyici bir rol oynar. Bu nedenle, her yazar, ifade etmek istediği düşünceye, anlatacağı olaya, yapıtına vermek istediği şekle uygun anlatıcılar yaratmak zorundadır. (Sözen, 2008, s.168)

Hikâye anlatıcılığından beslenen karakter anlatıcı kimliğinde, anlatıcının, anlattığı olaylardaki kişileri taklit yoluyla anlatmaya çalışması, anlatıcı rol kimliğinin yaratılmasının temelini oluşturmaktadır. Toolan bu konuya şöyle değinmiştir: “Anlatıcıların hikâye ya da masalda geçen kahramanları canlandırmaya çalışması da anlatının önemli bir parçası olmuştur” (Toolan, 1994 s.18)

İdeal oyuncu tanımını yaparken Peter Brook’un da belirttiği üzere oyuncu aynı zamanda iyi bir anlatıcı olmalıdır. Özcan’ın (2018, s.36) Brook’tan alıntıladığına göre; Brook’un Afganistan ve İran’da gördüğü öykü anlatıcılar; mitleri, destanları, masalları büyük bir zevkle ve hatta içselleştirerek ciddiyet içinde anlatmaktadır. Seyirciye kendini tamamen açan bu anlatıcıların, dışa dönük kulakları olduğu gibi içe dönük de kulakları vardır. Dışa dönük kulakları; anlatıcıyı, seyirciyle ilişki kurmaya açarken içe dönük kulakları; sahnede var edilen ikincil evrenin seslerini pür dikkat dinlemektedir. Brook’a göre, bu özellik mutlaka ideal bir oyuncuda da olmalıdır ve iyi bir oyuncu aynı zamanda iyi bir hikâye anlatıcı olmalıdır.

Kavram kargaşası yaratmamak amacıyla anlatıcı olarak yerini alan kavrama dair açıklama yapmakta fayda vardır. Anlatıcı kelimesi İngilizce’de iki kavram ile karşılık bulmaktadır. Story teller ve narrator. Burada story teller ve narrator olarak belirtilen iki kavramın ayrımını yapmak gerekmektedir. Özınan (2019)’ın belirttiği üzere; her ne kadar aynı anlamda kullanılmaya başlanmış olsa da story teller yani hikâye anlatıcısı, var olan bir olayı aktarma görevi üstlenirken, narrator yani anlatıcı ise aktarılmış ya da öğrenilmiş olayları bir yaratma sürecine sokup işleyerek sunar. Bunu

yaparken de çerçevenin dışına çıkmamak şartıyla hayal gücünü, taklit yeteneğini, örneklendirme, betimleme gibi çeşitli biçimleri kullanabilmektedir. (s.28)

Bir anlatıda anlatıcının yokluğu söz konusu olamaz; ancak konumu, düzeyi ve işlevi değişken olabilir. Geleneksel romanda öyküleme, ‘anlatma’ ağırlıklı sunulurken, modern romanda, ‘gösterme-anlatma’ ağırlıklı olarak sunulur. İlkinde anlatıcı ön plandadır ve konum olarak ‘eser’ ile ‘okuyucu’ arasında yer alır. İkincisinde ise, anlatıcının varlığı en aza indirilir ve olaylar, tıpkı tiyatrodaki olduğu gibi, ‘sahne’ tekniğiyle verilir. Hazırlanan mizansenlerle kişilerin kendilerini tanıtmalarına imkân hazırlanır. (Sözen, 2008, s.169)

Bölüm 4.3’te açıklandığı üzere, Coşkun Irmak’a ait Siyah Çoraplılar oyununda anlatıcıdan bir rol kimliği yaratılmıştır. Başka bir deyişle, olay örgüsünün dışında olan ancak metnin içinde olan karakterlerinden birine anlatıcı görevi verilmiştir. (Anlatıcının olay örgüsü içine dahil edilebileceği Bölüm 4.3’te açıklanmıştır.) Tiyatro metinlerindeki karakter anlatıcı kimliklerinin temeli, hikâye anlatıcılarına dayanmaktadır. Jest, mimik ve oyunculuğun kullanılmasıyla geliştirilen hikâye anlatıcılığı, oyun metinlerinde yer alan ve oyuncu tarafından profesyonelleştirilen bir süreçtir. Hikâye anlatıcılığında olduğu gibi, karakter anlatıcı yaratılırken de en önemli iki unsur, anlatısı yapılan metin ve anlatıcının kendi oluşturmaktadır. Sözlü kültür geleneğindeki hikâye, oyun metni; karakter anlatıcı ise hikâye anlatıcısı olarak düşünülmelidir.

Öykülemeye, anlatının bir sonucu olarak bakıldığında, bu anlatma eylemini kimin, nasıl anlattığını sorgulamak gerekmektedir. Bu cevapları bulmak için olay örgüsüne ve anlatıcıya ihtiyaç vardır. Zaten beraberce bu iki unsur, anlatıların vazgeçilmez unsurlarıdır. (Sözen, 2008, s.169).

Duyularını etkili bir şekilde kullanma becerisi olan her anlatıcı doğru ve etkili eğitimlerle hikâyenin sunumunda da daha etkili olacaktır. Nitekim izleyiciler sadece anlatıcıya odaklı bir şekilde hikâyeyi dinler ve hikâyenin kendi senaryosu etkileyici olsa da anlatıcının jest ve mimiklerini takip eder. Bu hareketler anlatıcının karşıya bir şeyler aktarabilmesinin en önemli yoludur (And, 2016, s. 34).

Hikâye anlatıcılığının tarihsel olarak bugünkü geldiği noktada ise hem oyunculuğu içerdiği hem de eğitim alanında da kullanıldığı gözlemlenmektedir. Nitekim hikâye anlatıcılığından hem oyunculuk hem de

pedagojik beklentilerin olması bu alandaki eğitimlerin de profesyonel olarak yapılmasını gerekli kılmaktadır. (Boratav, 2018, s.23).

Anlatıcıdan yaratılan rol kimliğinde, hikâye anlatıcılığında olduğu üzere farkındalık önem teşkil etmektedir. Anlatıcı rol kimliği yaratılırken, söz konusu metin, karakterler, karakterler arası ilişkiler, metnin geçtiği yer ve zamana dair ayrıntılara hâkim olunmalıdır. Rolün yaratılması esnasında, anlatıcı kişi karaktere ait ayrıntıları düşünerek rol kimliğini oluştururken detayları atlamamalıdır.

Anlatıcı, hikâye içinde anlattığı her şeyin farkında olmalıdır. Hikâye içindeki bir kişinin bir hayvanın hatta bir nesnenin dahi neleri dile getirebileceğini düşünmelidir. İnsan yahut hayvan söz konusu olduğunda düşünülebilen bu detaylar cansız varlıklarda da düşünülmeden geçilmemelidir. Dolayısıyla anlatıcının, anlattığı hikâyenin detaylı bir çalışmasını yapması gerekmektedir. (Sekmen, 2015, s.45).

Hikâyeler belirli bir sosyal koşullarda oluştuğu için; anlatımda da ilgili sosyal koşulların da dikkate alınması gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Bu noktada hikâyelerin belirli bir sosyal olayı içerdiği söylenebilir. Sosyal olayların anlatısında ise ders verme ya da değer öğretisi sunma da öne çıkabilmektedir. Nitekim sosyal bir olayı ifade eden hikâyede insanların tutumları ve olması gereken durumların da betimlemesi yapılabilmektedir. (Brooks, 2016, s.87).

Etkili bir anlatıcı kimliği, yaratılan rol kimliğinin benimsenmesi durumunda seyircinin dikkatini çekecektir. Yaratılan anlatıcı karakter, metnin önemli bir unsurudur.

Bir başka deyişle anlatıcı, bir anlatıda olayları okuyucuya/izleyiciye aktaran/anlatan kişi olarak öykülemenin ayrılmaz bir parçasıdır. Anlatıcılar, öyküyü anlatması için yazar tarafından seçilmiş, yaratılmış, kurmaca kişilerdir ve tıpkı öykü kahramanları gibi soyutturlar, yaşanan gerçek dünyada karşılıkları yoktur. (Sözen, 2008, s.169).

Anlatıyı oluşturan unsurlar (narrative agents) içinde yer alan ‘anlatıcı’, kuşkusuz ki önem ve işlev bakımından öncelikli konuma ve ağırlığa sahiptir. Anlatılar mutlak olarak onun etrafında kurulur ve kurgulanır. O olmadan öykülemeye yer alan oluşumları ve gelişmeleri anlatmak, olayları nakletmek ve olayların akışında rol alan figürleri tanıtmak mümkün olmaz; bir başka görevi de konu ile izleyici arasındaki bağlantıyı kurarken, yapıtın biçimini geliştiren unsur olarak işlev görmesidir. (Sözen, 2008, s.169).

Hikâyenin etkili bir şekilde anlatılması ise birçok farklı değişken tarafından belirlenebilmektedir. Öncelikle bir hikâyeyi etkili anlatabilmenin en önemli yolu anlatıcıların büründüğü rollerdir. Anlatıcıların sahnedeki gibi rollere bürünebilmesi anlatının etkili olmasında önem kazanmaktadır. Nitekim her hikâye anlatısının temel amaçlarından birini, dinleyici ve izleyicinin psikolojik ve duygusal olarak etkilenmesi oluşturmaktadır. Bunun sağlanmasında ise hikâyenin içindeki karakterlerin ya da yerlerin betimlenmesi gerekmektedir. (Boratav, 2015, s.44).

Her hikâyede birçok kadın ya da erkek karakter yer almaktadır. Ayrıca yine hikâyelerde çok sayıda hayvan, nesne ya da farklı canlılarda hikâyelerin kahramanları olabilmektedir. Bununla birlikte her karakterin kendi içinde temsil ettiği sosyal roller de olabilmektedir. Bu rollerin varlığı karakterlerin bir diğerine farklılaşmasını sağlamaktadır. Anlatıcılar genellikle bu farklı karakterler üzerinden anlatımlarını zenginleştirmek adına anlattıkları role bürünmektedirler. Bu role bürünme ise anlatıcının oyunculuk becerisi ile ilgilidir. (Pilavcı, 2018, s.12).

Yaratılan anlatıcı aslında anlatının temelini hazırlayıp olayları şekillendiren kişi olmanın yanı sıra aktarımlarıyla seyirci ile yazar arasında bir köprü kurar.

Anlatıcı olmadan anlatı yoktur. O, öyküyü isterse öyküyü zaman-dizimsel (chronological) ya da zamansal değişimler içinde (anachrony) aktarabilir; karakterlerin düşüncelerini gizler ya da açığa vurabilir. Bir başka deyişle anlatıcılar, anlatı dünyasının hem yapıcı hem de yansıtıcı unsuru olarak işlev görürler ve bundan dolayı da anlatıcı, yazar ile okur arasındaki 'ara-kişi' olarak tanımlanırlar. (Sözen, 2008, s.169).

Bir veya birden fazla anlatıcı karakterin tiyatro eserlerine dahil olduğu metinler incelendiğinde; büyük çoğunluğu açık biçimli epik tiyatro türünün oluşturduğu görülmektedir. Anlatıcı kullanımı kapalı biçimli tiyatro metinlerinde de kullanılmaktadır; ancak anlatıcının seyirci ile doğrudan iletişim kurması açık biçimli tiyatro metinlerinin bir özelliğidir. (Şen, 2017, s.22). Burada açık biçimli oyunlara dair bilgi verme gereksinimi doğmaktadır.

Tiyatro metinlerinde dramatik yöntem olarak adlandırılan kapalı biçimde yazılmış oyunlarda (diğer bir isimle benzetmecî metinlerde) bir olay örgüsü bulunur. Mekân, zaman ve olaylar arasında bir uyum vardır. Seyircinin, sahneye taşınan

olaylara ve karakterlere inanması, gerçek gibi algılaması istenir. Epik Yöntem olarak adlandırılan açık biçimde yazılmış oyunlarda (diğer bir isimle göstermeci metinlerde) ise oyuncunun rol ile özdeşleşmesi istenmez ve seyirci bir oyunda olduğunun bilincinde olur. (Şen, 2017, s.74)

Epik bir tiyatro metninde, oyuncu canlandıracağı karakterin duygularına kapılmamalıdır. Kendi karakterinin ve oyunda role girdiği karakterin ayırımında olmalıdır. Sahne üstünde rol yaptığının farkında olmalı bunu da seyirciye hissettirmelidir. Bunu yaparken kimi zaman göstermeci tavırlar takınması gerekmektedir. Yani kendini rol kişisinden ayırmalı, bu ayırımın farkında olarak yer yer göstermeci hareketlerle seyircinin de bunun farkında olmasını sağlamalıdır. Bununla birlikte kimi zaman, canlandığı rol kişinin belli durumlarda göstereceği eğilimleri göstermelidir. Epik bir oyunda amaç, sahneleri oluşturan olaylar ve durumlarla alakalı seyirciyi düşündürmek, zihinsel tartışmaya sokmak ve yorum yaptırmaktır. (Çelik, 2010, s.121)

Epik tiyatro denince akla ilk gelen isim olan Bertolt Brecht'e değinmek gerekir. Sezgin (2009)'in, Güllü (2007, akt. B. Sezgin)'nün yazısından aktardığı üzere; Brecht'i Brecht yapan temel kavramlar: tarihselleştirme, yabancılaştırma, eleştirel oyunculuk, gestus ve eleştirel dramaturjidir. Tarihselleştirme kapsamında; sahnede var olan insan davranışlarının zamana ve topluma göre değiştiği dolayısıyla sürdürülebilir ve değişmez olmadığı belirtilmektedir. Yabancılaştırma kapsamında; sahnede var edilene doğrudan inanmak ve inandırmak değil, şüpheli bir yaklaşım göstermek olduğu belirtilir. Kimi zaman genel geçer olgulara dahi yabancılaşmak gerektiği böylelikle değişmez görülen kavramların da değiştirilebilir olacağı esasına dayanır. Eleştirel oyunculuğa göre, oyuncu sahne üstünde canlandığı karakter ile özdeşleşmekten kaçınmalıdır. Oyuncu kendi karakteri ve sahnelediği karakter arasındaki ayrımı belli ederken sanatsallıktan uzaklaşmayacağı bir teknik belirlemelidir. Oyuncu, rolü için kültürel ve entelektüel anlamda birikim oluşturmalıdır. Toplumsal ve eleştirel tavır olarak tanımlanabilecek Gestus, oyuna ilişkin oyuncuya ait jestler oluşturur. Böylelikle seyirci, duygusal bağdan çıkıp düşünmeye zorlanır. Eleştirel dramaturji ise yabancılaştırma yapılırken dramaturjiye sadık kalmanın yolunu araştırır. Sentetik değil eklektik sanat kavramı, farklı sanat dallarının tiyatroyla birlikte, ahenk içinde olmadan yabancılaştırmaya katkı sağlayacak şekilde kullanılmalıdır.

Esen (2017, s.19)'in yer verdiği Brecht tarafından hazırlanan tablo epik tiyatro ve dramatik tiyatro ayırımını yapabilme anlamında oldukça aydınlatıcıdır.

Tablo 4

Brecht'in Dramatik Tiyatro, Epik Tiyatro Karşılaştırması (1974, Akt. U. Esen).

Dramatik Tiyatro	Epik Tiyatro
Olay örgüsü (plot)	Anlatı (narrative)
Seyirciyi sahnedeki durumunun içine katar	Seyirciyi bir gözlemciye dönüştürür
Eylem kapasitesini düşürür	Eyleme teşvik eder
Onu duygularla donatır	Onu karar vermeye zorlar
Deneyim	Dünyayı resmetme
Seyirci bir şeyin içine dahil olur	Bir şey ile yüzleştirilir
Telkin	Tartışma
Sezgisel duygular korunur	Farkına varma noktasına taşınır
Seyirci olayların ortasındadır, deneyimi paylaşır	Seyirci dışarda kalır, izler
İnsan doğası kabul edilir	İnsanlar sorgulanabilir
İnsan değişmez	İnsan değişir ve değişebilir
Sonuca odaklanmıştır.	Sürece odaklanmıştır.
Bir sahne diğerine bağlanır	Her sahne kendi içinde gelişir
Gelişim çizgisi	Kurgu, montaj
Doğrusal gelişme çizgisi	Dönemeçler
Evrimsel sebep sonuçlar	Sıçramalar
Sabit bir bakışta insanlar	Gelişmekte olan insanlar
Varlığı düşünce belirler	Toplumsal varoluş düşünceyi belirler
Duygu	Akıl

Bölüm 4

Anlatı Geleneği Bakımından Coşkun Irmak'ın Siyah Çoraplılar Oyunu

4.1 Coşkun Irmak'ın Hayatı ve Yazarlığı

14 Şubat 1961 tarihinde İstanbul'da doğdu. İlk ve orta öğrenimini İstanbul'da tamamladı. Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü'nü bitirdi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne ve Görüntü Sanatları Ana Sanat Dalı, Tiyatro Bölümü, Dramatik Yazarlık Dalı'nda iki yıl eğitim gördükten sonra eğitimini bıraktı. Diyarbakır Devlet Tiyatrosu'nda Dramaturg ve sanatçı olarak görev yaptı. Aynı zamanda yine Diyarbakır Devlet Tiyatrosu'nda müdür yardımcılığı (1992/93 sezonu) ve müdürlük (1993/94 sezonu) yaptı. Devlet Tiyatrosu Edebi Kurul Üyeliği görevinde bulundu. KÜLTÜR-SEN (Kültür Emekçileri Sendikası) (Sonra KÜLTÜR SANAT SEN / Kültür ve Sanat Emekçileri Sendikası) Genel Başkanlığı görevini (2000-2002) yürüttü. 2002-2003/2003-2004 sezonlarında Van Devlet Tiyatrosu'nda müdür (2002-2004) olarak görev aldı. Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde Konuk Öğretim Görevlisi olarak eğitmenlik yaptı. Özgün öyküsü kendine ait olan ve 2010-2013 yılları arasında 120 bölüm olarak yayınlanan “Öyle Bir Geçer Zaman Ki” adlı televizyon dizisinin senaryosunu yazdı. Halen, Ankara Devlet Tiyatrosu'nda görev yapmasının yanı sıra; tiyatro, sinema ve edebiyat alanlarındaki çalışmalarını sürdürmektedir. (Coşkun Irmak, Kişisel Görüşme, 14 Mart 2021).

Yazar, yazdığı eserleriyle birçok ödül kazanmıştır. “Kuş” adlı oyunuyla, Suat Taşer Kısa Oyun Yarışması'nda ikincilik (1985), “O'nu Bize Sor” adlı oyunuyla, Suat Taşer Kısa Oyun Yarışması'nda üçüncülük (1986), “Cantador” adlı oyunuyla, Suat Taşer Kısa Oyun Yarışması'nda mansiyon (1986), “Çiça ile Maçu” adlı oyunuyla, Dokuz Eylül Üniversitesi. G. S. F. 10. Kuruluş Yıldönümü Kısa Oyun Yarışması'nda üçüncülük (1986), “Bizde Her Şey Bilimsel” adlı oyunuyla, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 10. Kuruluş Yıl Dönümü Kısa Oyun Yarışması'nda mansiyon (1986), “Kurtarıcı Kimdir” adlı oyunuyla, Suat Taşer Kısa Oyun Yarışması'nda birincilik (1987), “Kırmızı Şapkalı Kızın Şapkası” adlı oyunuyla, Suat Taşer Kısa Oyun

Yarışması'nda üçüncülük (1987), “*Rüzgar Sayfayı Çevirdi*” adlı oyunuyla, Milliyet Gazetesi Ödülleri / Edebiyat - Oyun Yazımı Dalı'nda ikincilik (1987), “*Paris*” adlı oyunuyla, Salihli Belediyesi Oyun Yazımı Yarışması'nda mansiyon (1987), “*Treni Kaçırılmış Adam*” adlı oyunuyla, Suat Taşer Kısa Oyun Yarışması'nda birincilik (1988), “*Oyunun Sonu*” adlı oyunuyla, Suat Taşer Kısa Oyun Yarışması'nda ikincilik (1988), “*Ayça'nın Masalı*” adlı oyunuyla, T.B.M.M. Çocuk Oyunu Yarışması'nda mansiyon (1988), “*Bodrumdaki Kırçıçeği*” adlı oyunuyla, Salihli Belediyesi Oyun Yazımı Yarışması'nda mansiyon (1989), “*Elli Metre Yüksekten İçi Su Dolu Konserve Kutusuna Balıklama Atlamak*” Adlı Oyunuyla, Çankaya Belediyesi Gençlik Oyunu Yarışması'nda 1. mansiyon (1990), “*Gece Boyunca*” adlı oyunuyla, Çankaya Belediyesi Gençlik Oyunu Yarışması'nda 2. mansiyon (1990), “*İtaat Deneyi*” adlı oyunuyla, Bakırköy Belediyesi Özgün Oyun Yarışması'nda mansiyon (1997), “*Terentius'un Afrikalı*” adlı oyunuyla, T.C. Kültür Bakanlığı Hasan Ali Yücel Oyun Yazma Yarışması'nda jüri takdir (1998), “*Terentius'un Andros Güzeli*” adlı oyunundan uyarladığı Miletos Güzeli (Diyarbakır D.T.) adlı oyuna, 1993/94 sezonu Eleştirmenler Birliği En İyi Uyarlama ödülleri almaya hak kazanmıştır. (Coşkun Irmak, Kişisel Görüşme, 14 Mart 2021).

Aynı zamanda rejisi alanında da ödülleri alan yazar, yönetmiş olduğu “*Ferhad ile Şirin*” (Diyarbakır D.T.) ve “*Miletos Güzeli*” (Diyarbakır D.T.) adlı tiyatro oyunları ile, 1993/94 sezonu Sanat Kurumu Övgüye Değer Yönetmen Ödülünü, “*Miletos Güzeli*” (Diyarbakır D.T.) adlı oyunla, 1993/94 sezonu Eleştirmenler Birliği En İyi Yönetmen Ödülünü, “*Ayak Bacak Fabrikası*” (Trabzon D.T.) adlı oyunla, 2005/06 sezonu “31. İsmet Küntay Ödülleri En İyi Yönetmen Ödülünü kazanmıştır. (Coşkun Irmak, Kişisel Görüşme, 14 Mart 2021).

Irmak'ın yazdığı oyunlardan bazıları şunlardır: *Gece Boyunca* (1990), *İtaat Deneyi* (1996), *Terentius'un Afrikalı* (1997), *Eylül Penceresinden İki Kozyatağı Manzarası* (1998), *Şanlı Avize A.Ş.* (2000), *Siyah Çoraplılar* (2001), *Memurin Fash* (2001), *Ophelia* (2004), *Yirmi Yıllık Vesikalık* (2005), *Robenson*, *Cuma*, *Cumartesi ve Diğerleri* (2007) (Coşkun Irmak, Kişisel Görüşme, 14 Mart 2021).

Coşkun Irmak, Diyarbakır Devlet Tiyatrosu'nda, Nazım Hikmet Ran tarafından yazılan *Ferhad ile Şirin* adlı oyunu 1992 yılında, kendi yazdığı *Miletos Güzeli* adlı oyunu 1993 yılında sahneye koymuştur. Yine kendi yazdığı *Ölümsüz J. L. Borges* oyununu 1994 yılında yönetmiştir. Ankara Devlet Tiyatrosu'nda, Jean Genet'in

Hizmetçiler adlı oyununu 1995 yılında yönetmiştir. 2001 yılında kendi yazmış olduğu *Memurin Faslı* ve *Elli Metre Yüksekten İçi Su Dolu Konserve Kutusuna Balıklama Atlamak* oyunlarını sahnelemiştir. Van Devlet Tiyatrosu'nda, 2003 yılında Scarmeta'nın *Ateşli Sabır* oyunu ile N. Gogol'un *Palto* oyunlarını, 2004 yılında ise Carl Zuckmayer'in *Üniforma* oyununu yönetmiştir. 2005 yılında, Trabzon Devlet Tiyatrosu'nda Sermet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası* oyununu, Coşkun Irmak Kazdamı Oyuncuları ile kendi yazdığı *Dünyada Tek Başına* oyununu sahnelemiştir. 2006 yılında Ankara Devlet Tiyatrosu'nda Aziz Nesin ve Osman Özkan'ın yazmış olduğu *Tek Yol* oyununu, Sivas Devlet Tiyatrosunda ise Oktay Arayıcı'nın yazmış olduğu *Rumuz Goncagül* oyununu yönetmiştir. 2007 yılında Ankara Devlet Tiyatrosu'nda Aristofanes'in *Lysistrata* oyununu, Adana Belediyesi Şehir Tiyatrosu'nda Neil Simon'un Anton Çehov'un kısa oyunlarından ve öykülerinden yola çıkarak yazdığı *Sevgili Doktor* oyununu ve Çankaya Belediyesi Şehir Tiyatrosu'nda, Istvan Örkény'ye ait *Kutulaştırma* oyununu yönetmiştir. (Coşkun Irmak, Kişisel Görüşme, 14 Mart 2021).

Çeşitli dergi ve internet sitelerinde yayınlanmış eleştiri, düşünce, polemik yazıları olan yazarın, yayınlanan 16 adet kitabı bulunmaktadır. (Coşkun Irmak, Kişisel Görüşme, 14 Mart 2021).

1989 yılında basılan *Paris* adlı tiyatro oyunu (1987 Yılı Ödülleri - Salihli Belediyesi Kültür Yayınları-4), 1990 Yılında basılan *Bodrumdaki Kırçıçeği* adlı tiyatro oyunu (1989 Yılı Ödülleri - Salihli Belediyesi Kültür Yayınları-6), *Gece Boyunca* ve *Elli Metre Yüksekten İçi Su Dolu Konserve Kutusuna Balıklama Atlamak* adlı tiyatro oyunları (Çankaya Belediyesi/1990 yılı ödüllü oyunları), 1999 yılında basılan *İtaat Deneyi* ve *Eylül Penceresinden İki Kozyatağı Manzarası* ile *Gece Boyunca Elli Metre Yüksekten İçi Su Dolu Konserve Kutusuna Balıklama Atlamak* adlı tiyatro oyunları (Mitos Boyut/Toplu Oyunları-1), 2001 yılında basılan *Terentius'un Afrikalı* adlı tiyatro oyunu - Kültür Bakanlığı Yayınları), 2002 yılında basılan *Siyah Çoraplılar* adlı Tiyatro Oyunu - Mitos Boyut), 2005 yılında basılan *Miletos Güzeli* ve *Memurin Faslı* adlı tiyatro oyunları (Mitos Boyut/Toplu Oyunları-2), *Dünyada Tek Başına* ve *Kuş* adlı Tiyatro Oyunları (Mitos Boyut/Toplu Oyunları-3), 2006 yılında tek cilt olarak basılan, *Ulusal Tiyatro ve Ulus Devlet* adlı tarihsel ve sosyolojik inceleme kitabı (Mitos Boyut/Tiyatro Kültür Dizisi-64), 2008 yılında basılan *Altıgen* adlı Altı Kısa Oyundan oluşan kitabı ("Yeni Tiyatro" Oyunları-3), 2011 yılında basılan

Değişmenin Aynaları I adlı öykü kitabı (Postiga Yayınları), 2012 yılında basılan *Değişmenin Aynaları II* adlı öykü kitabı (Postiga Yayınları), 2020 yılında basılan *Kendini Doğuran Kadınlar* adlı roman (Nemesis Yayınları), 2021 yılında basılan senaryosunu yazmış olduğu ve Kanal D ekranlarında 3 sezon oynayan *Öyle Bir Geçer Zaman Ki* adlı dizi ile aynı adı taşıyan ve 1. Sezon Senaryo Seçkisi olarak derlenen kitap (Nemesis Yayınları) ve yine 2021 yılında basılmış olan *Bizi Büyüten Deniz* adlı Roman (Nemesis Yayınları) Irmak'a ait ya da içinde onun eserlerinin de bulunduğu kitaplardır. (Coşkun Irmak, Kişisel Görüşme, 14 Mart 2021). (Coşkun Irmak, Kişisel Görüşme, 14 Mart 2021).

4.2 Coşkun Irmak'ın Siyah Çoraplılar Oyunu

Coşkun Irmak tarafından 2 perde olarak 2001 yılında yazılmış olan *Siyah Çoraplılar* oyunu, Türk Kurtuluş Savaşı'nın öncesinde, Kurtuluş Savaşı Döneminde ve Türkiye Cumhuriyeti'nin yeni kurulduğu zamanlarda geçmektedir. İşgal zamanında, vatan topraklarında, savaş meydanında, işgalci kuvvetlere karşı verilen bağımsızlık mücadelesinin yanı sıra, aynı işgalci kuvvetlerin kurmuş olduğu futbol takımına karşı, bu sporu yeni öğrenen Türk gençlerinin futbol sahasında verdikleri üstünlük mücadelesini konu alır. Bu mücadele sadece bir spor müsabakasında alınacak zaferin peşinde koşmanın ötesinde, çeşitli haksızlıklarla zul edilmiş Türk Halkının onur mücadelesidir. Dolayısıyla Kurtuluş Savaşı yıllarında, farklı Türk futbol takımlarının, kuruluşundan önce, kuruluş zamanında ve kuruluş sonrasında, tek yürek olarak adeta bir milli takım ruhuyla İngiliz işgal kuvvetlerine karşı imkansızlıklar içinde ettikleri mücadeleleri ve bu mücadelelerden elde ettikleri zaferleri konu alır.

Oyun, Türk futbol kulüplerinin kuruluşundaki futbolun temellerine de ışık tutacak niteliktedir. Oyun örgüsü incelendiğinde, tüm bu futbol olgusunun; Türk gelenek görenekleri, aile ve toplum yapısı, Türkler'in savaş yıllarındaki sosyokültürel alanları ve milliyetçilik duygusu etrafında şekillendiğini de görmekteyiz.

Oyun kişileri olarak Abdülhamit, Celal, Gülnihal, Hüsnü Paşa, Zefire Bacı, Fuat Hüsnü, Haberci, Nurcihan, Hurşit Ağa, Dalaklı Hüseyin, Büyük Hasan, Mustafa Kemal, Vahdettin, İngiliz Subayı, Onbaşı, Seyfi Kaptan, 1.Asker, 2.Asker, Çavuş, İngiliz Askeri, General Harrington, Zeki Bey, İsmet Paşa, Ali Naci Bey, Osman, seyirciler, askerler, tayfalar ile tüm bu karakterlerden ayrı tutularak yaratılmış bir

anlatıcı bulunmaktadır. Anlatıcıya dair geniş bilgiye dördüncü bölümün üçüncü alt başlığı olan Coşkun Irmak'ın Metninde Anlatıcı Kimliği adı altında yer verilecektir.

Anlatıcının cümleleriyle beraber oyunun tamamı incelendiğinde, Siyah Çoraplılar oyun metninin açık biçimde yazıldığı anlaşılmaktadır. Gerek zaman sıçramaları gerek anlatıcı karakterin seyirci ile iletişim halinde olması gerekse ara ara gerçeklik bağlantısının koparılarak bir oyun içinde olduğunun metin içinde hissettirilmesi, metnin biçimini ortaya koymaktadır. Anlatıcı, Geleneksel Türk Tiyatrosunun yapıtaşlarından olan meddahlar gibi bir giriş yaparak okuyucu ve seyircilerin ilgisini üstüne çekerek oyunu daha ilgi çekici hale getirmektedir. Metinde, anlatıcı için seçilen cümleler, metin boyunca, anlatıcı karakterin dinamiğini korur niteliktedir.

Anlatıcı, Türk Halkının, öncelikle İzmir'in Bornova ilçesinde, sonrasında ise İstanbul'da futbolla nasıl tanıştığı konusuna bir giriş yapar. Oyun metni, padişah tarafından, Türklere ve Müslümanlara yasaklanan futbol oyununa karşı padişah ve padişah yanlılarının tutumunu, meşin yuvarlak peşinde gizli saklı top koşturan gençleri, bu gençlere bir şey olma korkusu yaşayan yakınlarının arada kalmasını bağımsızlık mücadelesi etrafında işlemektedir. Yani yazar, konu olarak seçtiği bağımsızlık mücadelesini ve işgal yıllarını, futbolu bir araç olarak kullanarak işlemiştir.

Yazar, birinci perdede, karakterleri ve birbirleriyle olan ilişkilerini, futbolun bilinir hale gelişini, Türklerin gayrimüslim isimler alarak futbol kulüplerine girişini, futbol coşkusunu, Osmanlı Devleti'nin ve işgal kuvvetlerinin halk üstündeki baskısını, oyun karakterlerinin futbola olan tutumunu ve birinci perde sonlarına doğru futbol müsabakalarını ele almıştır.

İkinci perdede, işgalin ardından başlayan bağımsızlık mücadelesiyle beraber Kurtuluş Savaşı'ndaki futbol olgusu işlenmektedir. Karakterlerin, futbolu bir spor olarak görmesinin yanında, bu sporu, askeri mücadeleye destek veren bir er meydanı olarak görerek, yeni bir tavır takınmaları ve böylelikle müsabakalarının artan coşkusu ele alınmıştır. İkinci perdenin sonlarında, Türk futbol kulüplerinin, özellikle de Fenerbahçe kulübünün temelini oluşturan Siyah Çoraplıların, Kuvayı Milliye'ye destek verdiğine dikkat çekilmiştir. Siyah Çoraplılar Futbol Kulübü'nün, askeri ve siyasi başarıda payı olduğunu, açıkça ifade eden ve oyunun, futbol ve bağımsızlık mücadelesi ilişkisi üstüne kurulu konusunu ortaya koyan cümleler, baş karakterlerden

Fuat Hüsni Bey'in, eşi, Nurcihan Hanım'la, konuşmasında; Nurcihan karakterinin ağzından dökülmektedir. “Eğer “Siyah Çoraplılar” olmasaydı, “Kuvayı Milliye” olmazdı. Siyah Çoraplıların futbol sahasında estirdiği hürriyet rüzgârı, Kuvayı Milliye'nin öncüsü, habercisiydi bence.” (Irmak, Siyah Çoraplılar, s.77). Son sözü anlatıcının söyleyerek bitirdiği oyunda, oyun metni bitse de metinde işlenen ana temanın devam edeceğine, bağımsızlığın, Türk ulusunun kanında olduğuna ve bu milletin boyunduruk altında kalamayacağına dikkat çekilmektedir. “(...) Türk ulusunun özgürlük ve bağımsızlık için verdiği mücadelenin hikâyesi bitti mi, biter mi? (İyice işitmek için elini kulağına götürür) Efendim?..” (Irmak, Siyah Çoraplılar, s.79)

Olay örgüsünde yer alan tüm bu oyun kişilerinin, her zaman her an yanındaymışçasına olayları bilen bir diğer oyun kişisi ise anlatıcıdır. Oyunun önemli bir bölümünde var olan anlatıcı karakter, metinde geçen olaylarla ilgili bilgi sahibidir.

4.3 Coşkun Irmak'ın Metninde Anlatıcı Kimliği

Coşkun Irmak'a ait Siyah Çoraplılar adlı oyun incelendiğinde, açık biçimde yazılmış olan bu metinde, hem yazarın hem de karakterin anlatıcı kimliği görülmektedir. Açık biçim etkisi de anlatıcının işlevini son derece etkilemektedir. Anlatıcının, oyundan kopup seyircilerle iletişim kurması, oyunun sadece yazar tarafından değil, söz konusu etkileşim sebebiyle ikincil kaynaklar tarafından da müdahale edilebilir olması oyunun açık biçim özelliklerindedir. Siyah Çoraplılar oyununun yazarı Coşkun Irmak (2022), açık biçime ve rejisine ilişkin şunları söylemektedir.

Açık biçimin, Aristoteles tiyatrosundan ayrılan yanı, oyunun sahne üstünde seyirciden gizlenmeden kuruluyor olması. Klasik tiyatro çatısında, sanki her şey gerçekten öyleymiş gibi anlatılıyor ve sahneleniyor; oysaki açık biçimle yazılan bu oyunda, anlatıcı, söylemleriyle yeri ve zamanı değiştirebiliyor. Seyirci de oyuncular da bunun farkındalar ve yazar da bunu açıkça belirtiyor. Oysaki klasiklerde, parantez içinde verilen mizansenler ve yerler sanki gerçekten o olaylar oluyormuş ve o mekanlar gerçekmiş gibi aksettiriliyor ve bu kurguya inanıyormuşçasına seyredilip oynanıyor. Açık biçimin en popüler ismi olan Bertolt Brecht'i ya da Köy Seyirlik Oyunlarını incelediğimizde açık biçimin güzel örneklerini görmekteyiz. Siyah Çoraplılar oyununda, ben

Brecht'ten daha geride bir yapı kurdum. Tiyatroda geri doğru gidildikçe oyuncu-seyirci ayrımı ortadan kalkar. Köy Seyirlik Oyunlarında da kim oyuncu kim seyirci bilinmez; bir bakarsınız oyun bittiğinde oyuncu, seyirciler arasına geçer; seyretmekte olan ise birden oyuncu olur. (Irmak, 2022, kişisel görüşme notları)

Metnin, seyirci ile etkileşim kurmaya açık olması, oyun sahneye taşınırken doğaçlamayı dolayısıyla oyunun belli yerlerde kendini yenilemesini doğurması, açık biçim etkisi ile mümkün olmaktadır.

Açık biçim yönteminde, eseri yaratanın yanında, eseri dinleyen, okuyan, seyreden ya da gözlemleyenler de eser üstünde biçimlendirme ya da düzenini değiştirme gibi etkilerde bulunabilirler. (And, 1970, s.31).

Siyah Çoraplılar metninde, anlatıcının algılayan ile ilişkisindeki esneklik anlatıcının oyunu bölüp doğrudan seyirci ile temasa geçmesinden anlaşılmaktadır.

Anlatıcı: (seyircilere) Bir dakikanızı rica edeceğim... Tiyatro oyunlarında yabancıların ana dilleri yerine, yazarın ana dilinde şakır şakır konuşmaları ne kadar münasebetsizse; inandırıcılık uğruna araya çevirmen koyup konuşmaları uzatmak da o kadar münasebetsiz geliyor bana. Birazdan gelecek olan gavur Türkçe konuşacak ama siz onu İngilizce konuşur sayın. Hüsnü Paşa da koskoca Bahriye Nezareti zabiti! Hem de amiral! İngilizce bilir elbet. Gülnihal Hanım, o da keza. Sahneyi izlemeye devam edelim. (Irmak, 2001, s.21).

Oyunun birden fazla mekânda geçiyor olması da açık biçim örneğinin kanıtıdır ve inandırıcılığı kaybetmeden bu mekânlar arasında yapılan geçiş, anlatıcı karakter ile sağlanmıştır.

(...) 'açık oyun' çok mekânlıdır. Kişiler evrenin çeşitliliği içinde birçok mekân bölümlerinde yaşarlar. Mekân oyuna etkin olarak katılır. Mekân kendi içinde, kendisiyle veya kendi aracılığıyla oluşan şeyi şartlandırır. (And, 1970, s.24)

Siyah Çoraplılar oyununda birden fazla mekân varlığına ve bu mekânlar arası geçişi anlatıcının sağladığına dair örnekler çeşitlendirilebilir. “Anlatıcı: O gece baba oğul uzun uzun konuştular, birbirlerini aydınlattılar ve Fuat Hüsnü bir karara vardı. Yine Hurşit Ağa'nın kahvesindeyiz. (Dalaklı Hüseyin ve Büyük Hasan aydınlanır. Fuat Hüsnü heyecanlı girer.)” (Irmak, 2001, s.37). “Anlatıcı: Biz yine dönelim Fenerbahçe'nin İngiliz Karmasını 2-1 yenip Harington kupasını kazandığı günün akşamına. Fuat Hüsnü'nün evi önünde, Boğaz kıyısında...” (Irmak, 2001, s.76).

Anlatıcı kişi, yine açık biçim oyun özelliklerinden faydalanarak karakter tanıtlarını da üstlenmiştir. “Tanımanızı istediğim biri daha var. Bir hanım, bir cinsi latif. Fuat Hüsnü Bey’in nişanlısı Nurcihan Hanım. Göksu da bir bahar günü” (Irmak, 2001, s.23). Böylelikle yazarın eli olan anlatıcı karakter, seyirciyle yeni buluşacak olan karakterlerin kim olduğuna dair seyirciye bir ön bilgi vermektedir.

Anlatıcı kimlik, açık biçim özelliklerinden yararlanırken bir yandan da açık biçimi desteklemektedir. Sahnenin vermek istediğı mesaj, yazar tarafından anlatıcı karaktere yüklenmektedir.

Anlatıcı: 1890’larda İstanbul’daki futbol manzarası da adeta imparatorluk içindeki ulusal bilinç rüzgarının bir yansımasıdır. Türklerin dışlandığı futbol arenasında yer alan ve azınlıkların kurduğı futbol takımları, bir anlamda birer ulusal takım niteliğindedirler ve şu ünlü sözün kanıtı gibidirler: “futbol asla sadece futbol değildir”. Evet, o devirde de futbol asla sadece futbol değildi. Meşin topun peşinde koşan renk renk formalar değil, o renklerde simgelenen ulusal bilinç ve bağımsızlık istekleriydi. (Irmak, 2001, s.32).

Siyah Çoraplılar metnindeki anlatıcı kimliği, betimlemeleriyle olayları, durumları ve duyguları ayrıntılı şekilde işlemektedir. “Anlatıcı: İngiliz karması sahaya çıktığında yer yerinden oynadı (...) yepyeni formalarıyla sahada pırl pırl dizildiler daha sonra Fenerbahçe çıktı sahaya (...) eski ayakkabıları eskimiş formalarıyla biraz sönük kaldılar” (Irmak, 2001, s.73). Bu da rejiiye bağılı olmakla birlikte, sahneye taşınmasa dahi olayların atmosferini yansıtmaya yardımcı bir etkidir.

Siyah Çoraplılar metninde anlatıcı, Geleneksel Türk Tiyatrosunun yapıtaşlarından olan meddahlar gibi bir giriş yaparak okuyucu ve seyircilerin ilgisini üstüne çekerek oyunu daha ilgi çekici hale getirmeyi hedeflemektedir.

Meddahlık, yalnızca halk edebiyatımızı değil, Türk halk tiyatrosunu da ilgilendirir; hatta daha çok tiyatro açısından önemlidir. Çünkü çeşitli hikâyelerin seyirci önünde dramatizasyonunu yapan meddah, anlatıcı olmaktan çok bir oyuncudur. Hem öyle bir oyuncudur ki, bir hikâyeyi her anlatışta değişik yaratışlara giderek yapar. Seyirci ile çok yakın bir ilişki içinde olduğundan, seyircinin gösterdiği tepkiye göre, o anda doğaçlamaya giderek, her anlatışta yeni bir yaratışa ve zenginliğe yönelir. Meddah, kendini tekrarlamayan, her gösteride yepyeni olan bir sanatçdır ve bunun için de daha

çok tiyatromuz açısından ilginçtir. (Nutku, Kişisel Arşivlerde İstanbul Belleği, Taha Toros Arşivi).

Oyun metni içinde, olayları anlatan bir karakterin olması, oyunda bir anlatıcı kimliği bulunması dolayısıyla, Bölüm 2.9’da anlatıldığı üzere, karakter anlatıcı kimliğinin seçildiğini görmekteyiz. Anlatıcı karakter, metinde anlatıcı adıyla ana rollerden birinde bulunmaktadır. Sık sık metni bölmekte, tarihsel bilgiler vermekte, kelime açıklamaları yapmaktadır. “Anlatıcı: Merkez muhaccim eski Türkçe’de santrfor demek” (Irmak, 2001, s.25). Ancak bu anlatıcı her konu ile bilgi sahibi olduğundan ve her olayı, her kişinin duygu durumunu bildiğinden aynı zamanda hâkim bakış açısına sahip bir anlatıcıdır.

Anlatıcı: Sözümlü ettiğim top işte bu futbol topu. 1890 yılında Bornova Çayırı’na yolu düşenler, bu topun peşinden koşan ve onu karşılıklı kurulmuş kale tabir edilen direklerin arasından geçirmek için tekmeleyen İngiliz gençlerini gördüler. Futbol dedikleri bu top oyunu, ilk defa “La Fontaine”, “Whithall”, “Giraud Charnaud” aileleri tarafından oynanmıştı. Padişahın yasakları bu İngiliz gençlerine işlemiyordu. 1894 yılında bu defa İstanbul’da yine İngiliz gençleri futbol oynamaya başladılar. Futbol oyunu yabancıların ve azınlıkların tekelindeydi ve Türk gençlerine yasaktı (...) (Irmak, 2001, s.25).

Anlatıcı kişi, karakterlerin duygu durumunu anlatmakta mekân ve zamana dair açıklamalar hatta uzun konuşmalar yapmaktadır.

Anlatıcı: Yaklaşık bir ay sonra, 24 Temmuz 1923 günü, Lozan Barış Antlaşması imzalandı. Osmanlı İmparatorluğu’nun küllerinden, Zümrüdü Anka misali genç ve bağımsız bir Türkiye Cumhuriyeti doğdu. İşgali sona ermişti. 17 Kasım 1922 günü İstanbul limanından bir İngiliz savaş gemisi ayrıldı. Bir yolcusu vardı. Son padişah ve son halife Vahdettin. Kaçıyordu. İstanbul gittikçe geride kalıyor, küçülüyor, eskiyen hayaller gibi yavaş yavaş siliniyordu. (Irmak, 2001, s.75).

Anlatıcı karakter, metinde zamanlar arası ilişkilendirme de yapmaktadır. Metnin geçtiği zaman ile metnin yazıldığı zaman arası karşılaştırmalar yapıp, benzerlikleri, farklılıkları ortaya koymakta ve bunu her zamana hâkim, her olayı bilen anlatıcı karakter özelliği olan hâkim bakış açısına sahip anlatıcı karakter ile yapmaktadır. Anlatıcı karakter, bu metinde tüm zamanların üstünde, her an her yerde her şeyi bilen bir konumdadır.

İşte Rum takımı “Elpis”in forma renkleri: Mavi-Beyaz. “Elpis”, “ümit” demektir. Sonraki zamanlarda ve özellikle daha sonra İstanbul işgal edildiği zaman Rum takımları, formalarında hep Mavi-Beyaz renkleri tercih edeceklerdir. Ve işte AEK. Bugün halen Yunan liglerinde mücadele eden bir takım. AEK’nın açılımı şöyle: Atletiki Enosis Konstantinopoliton yani “İstanbulular Spor Birliği”. İstanbul’da kurulup, göç yıllarında Atina’ya taşınan bir spor kulübü. Renkleri: Sarı-Siyah. Kutsal Bizans İmparatorluğu’nun renkleri. (Irmak, 2001, s.32).

Dramaturjik yapıdaki bütünlüğü sağlamak için anlatıcı, aynı zamanda yer ve zaman geçişlerinde bir bağlantı aracı olarak kullanılmıştır. Yani aynı zamanda bu anlatıcı karakter yazarın yapısal biçim aracıdır. Zamansal sıçramalar yaparak oyundaki açık biçim etkisini de ortaya koymaktadır.

Anlatıcı: Efendim, cümleten hoş geldiniz. Bugün size eskilere dair bir hikâye anlatmak niyetindeyim. Düvel-i muazzamaya karşı varlığını altı yüz yıldan fazla sürdüren bir imparatorluğun son yıllarına götüreceğim sizi. Osmanlı İmparatorluğu’nun son yıllarına. Her yıkılış, her yok oluş gibi; acılarla, yenilgilerle, savaşlarla dolu bir zaman dilimi. (Irmak, 2001, s.15).

Yukarıdaki örnekte görüldüğü üzere anlatıcı karakter, zamanı değiştirerek sahneyi bir anda Osmanlı İmparatorluğu’na götürmüştür ve savaş ortamını, anlatısı ile oluşturmaya başlamıştır.

Söz konusu zamanda, zamanın toplumuna dair; siyasi, ticari ve duygusal durumun nasıl olduğuna ilişkin bilgiler, yine anlatıcı karakter aracılığıyla verilmiştir.

Anlatıcı: Koca imparatorluğun bütün sınırları biraz cepheye dönmüş, savaş her yanı sarmış, yıl 1890...Padişah 2.Abdülhamit. Osmanlı İmparatorluğu’nun her köşesi ve özellikle ekonomik değer taşıyan bölgeleri İngiliz, Fransız, İtalyan şirketleri ve bu şirketlerin bölge temsilcileri olan aileler tarafından paylaşılmış. Kapitülasyonlar ve kişi, şirket ya da ailelere tanınan imtiyazlar sayesinde Avrupa Devletleri, Osmanlı İmparatorluğu’nu tam bir sömürge durumuna getirmişler. Rum, Ermeni ve Yahudi azınlıktan bazı kesimler de Avrupalı devletlerin işbirlikçisi konumunda. Bu çevreleri sömürgeleştirme girişimleri karşısında yumuşak başlı olan 2. Abdülhamit yönetimi, Osmanlı’yı geliştirmek ve çağdaş bir yaşam getirmek yönündeki bütün düşüncelere ve

aydınlanmaya karşı katı ve baskıcı bir tutum sergilemekte (...) (Irmak, 2001, s.15).

Aynı zamanda yazar, anlatıcı karakteri kullanarak metnin yazıldığı dönem ile metnin geçtiği dönem arasındaki farklılıklardan da bahsetmektedir. Bu farklılıklar sadece işgalin doğurduğu farklılıklar değil birtakım adetleri de kapsamaktadır.

Anlatıcı: Bu işi ne sporculara ne de spor ahlakına yakıştıramadınız değil mi? Belki de bana, gençlere kötü örnek oluyorum diye kızılıyorsunuz; ama ben ne yapayım o dönemde adet böyleymiş. Devre arasında futbolculara limonata ve sigara ikram edilmiş inanmayan araştırsın, eskilere sorsun. Gelelim ikinci devreye... (Irmak, 2001, s.48).

Anlatıcının metinde konuyu değiştirme ya da konular arası geçişi sağlamaya yönelik ifadelerine sıklıkla rastlanmaktadır.

Anlatıcı: (...) Osmanlı'da hayat bu minval üzerine seyrederken, 1890 yılında, İzmir'in Bornova semtinde halk, yepyeni ve acayip bir topun seyrindeydi. Şimdi siz Osmanlı, savaş, İngilizler, Fransızlar diye anlattıklarımın bakıp bu topu devasa, güreldiğinde yüzlerce adamı bir anda öldürecek, cepheleri yaracak, tabyaları paramparça edecek bir cenk aracı zannedersiniz ama öyle değil... (Irmak, 2001, s.15).

Oyun kişileri arasında, anlatıcı, yazar tarafından oyun metninin başında belirtilmiş olup, anlatıcı, oyun içinde bir karakter olmuştur; ancak bu oyun kişinin başka bir karakter üstlenip üstlenmeyeceği, yazar Coşkun Irmak tarafından serbest bırakılmıştır. Bu durum, oyun metnine başlamadan evvel "bir oyuncu birden fazla rol üstlenebilir" (Irmak, 2001, s.14) cümlesi ile belirtilmiştir. Yani, metin içi olan bu anlatıcı karakterin, olay içi anlatıcı ya da olay dışı anlatıcı olacağına dair yorum, oyunu sahneye koyacak olan yönetmene bırakılmıştır.

Oyun metninde, kişiler arasında belirtilen anlatıcı kişisi haricinde, yazar da anlatıcı görevini üstlenmiş ve bölüm 2.9'da anlatıldığı üzere, karakter anlatıcı dışında yazarın, anlatıcı kimliği de oyun metninde gösterilmiştir. Bunu anlatıcıya ait konuşmalardaki parantez içi müdahalelerle açıkça görmekteyiz.

Anlatıcı: (...) Maç başladı o devirde radyo yok, televizyon hiç yok. Anlayacağınız, naklen yayın filan yok ama şimdi sahne üzerine koca bir futbol sahasını taşıyamayacağımıza göre; sanki radyodan naklediyormuş gibi maçı sizlere ben anlatacağım... (maç spikeri edasıyla) Müsabakanın başında iki

takım da birbirinin kuvvetini tartmak arzusunda. İtidal içinde kontrollü bir oyun tutturdular. Top Elpis takımından Aleko Efendi'de. Aleko Efendi sağ cenahta ilerliyor, ilerliyor... Kostas, Kostas topu idaresi altına alıyor. Zarif bir çalım ve Vasiliadis, Vasiliadis'ten Niko. (Rum seyircilerde heyecan. Hafiyeler ifadesiz) (Irmak, 2001, s.46).

Yazar, anlatıcıyı kalemine destek için kullanırken bir yandan da anlatıcıya ait konuşmalara da sıklıkla müdahale etmektedir. Bu da anlatıcı karakterin, yazarın eli olmakla birlikte yaratılmış bir karakter olduğunun göstergesidir.

Anlatıcı: (...) (Spiker edasından sıyrılır) Yine de oyun başa baş geçiyor sayılırdı (spiker edasıyla) Şimdi bir kontratak. Top sol muhacim "Dalaklı" Hüseyin'de. İlerliyor (spiker edasından sıyrılır) Yanlışlık oldu özür dilerim... (spiker edasıyla) Şimdi bir kontratak. İlerliyor, durdu. Geri döndü. (...) (Irmak, 2001, s.47).

Anlatıcı: (...) 19 Mayıs 1919'da Samsun'dan esmeye başlayan rüzgâr, Erzurum ve Sivas kongreleri ile hızlanmış; Kuvayı Milliye, yenilgiyi kabul etmeyen Türk halkının yumruğu olarak, işgal orduları karşısında dikilmişti. İstanbul'un aydınları, vatanseverleri, yürekleri Kuvayı Milliye ile birlikte atan halkı, Anadolu'nun isyanına destek olmanın çarelerini arıyorlardı... (Fuat Hüsni'nün evi aydınlanır, Fuat Hüsni, Gülnihal Hanım ve Nurcihan Hanım.) (...) (Irmak, 2001, s.59).

Eğer yazar, oyun metnini ara ara keserek, oyuna dair bazı ayrıntıları belirttiği parantez içi açıklamalarda bulunuyorsa bu tarz metinler için yazarın da başka bir anlatıcı kimliği (yaratılan anlatıcı kimlik dışında) üstlendiğini söyleyebiliriz. Burada Irmak'ın parantez içlerinde üstlendiği anlatıcı kimlik, taraf tutmamakta, olayları olduğu gibi anlatmaktadır; ancak metin içinde karakterlerden biri olan anlatıcı, nesnel bir yaklaşım sergilememekte, tarafını cümleleriyle açıkça belli etmektedir. Bu da metin içindeki anlatıcıya, Bölüm 2.9'da açıklandığı üzere kahraman bakış açısı yüklemektedir.

Sonuç olarak, Siyah Çoraplılar adlı oyun metninde, anlatıcı kimliği incelendiğinde, bu anlatıcı kimliğinin tek bir anlatıcı türü ya da tek bir anlatıcı bakış açısı ile açıklanamadığı görülmektedir. Yazar, anlatıcıya her şeyi bilen, üstten bakan tanrısal yani hâkim bir bakış açısı yüklemiştir; ancak tarihi olayları anlatırken zaman zaman gözlemci bakış açısı ile sadece bilinenleri, nesnel bir dil ile aktarmıştır.

Anlatıcı, anlatımı esnasında kimi zaman birinci tekil şahıs dilini, kimi zaman üçüncü şahıs dilini kullanmıştır. Dolayısıyla tek bir bakış açısı ile tanımlanamayan anlatıcı, çoğulcu bakış açısı kapsamına girmektedir. Zaman zaman birinci kişi olarak, zaman zaman üçüncü kişi olarak anlatımını yapan anlatıcı, benöyküsel ve üçüncü kişi anlatıcı dillerine geçişler yapmaktadır. Tarihi olaylarda üçüncü tekil şahıs dili; mekân değişimlerinde, zaman sıçramalarında, karakterlerin duygu durumlarının anlatımında, olaylarla ilgili yorumların aktarılmasında birinci tekil şahıs dili kullanılmaktadır. Anlatıcı kişisi, yazar tarafından, metnin içine dahil edilmiştir; yani metin içi anlatıcıdır. Anlatıcı kişi, spiker olarak karşımıza çıkmakta dolayısıyla karakterlerden birini taklit yoluyla canlandırmaktadır. Bu bağlamda düşünülürse hem anlatıcı karakter olarak hem de spiker olarak olay kahramanlarından biri olduğu da söylenebilir. Ancak olayın akışına müdahil kişilerden biri olup olmayacağı yazar tarafından serbest bırakılmış ve bir kişi birden fazla rol üstlenebilir ifadesi ile oyun başlangıcı öncesinde belirtilmiştir. Yani oyunu sahneye koyacak olan yönetmen, anlatıcıyı eyleme geçirerek olay akışına dahil ederek benöyküsel bir metin yaratabilir. Parantez içlerinde verilen anlatıcı ise yazarın bir aracı olarak kullanılan bir başka anlatıcıdır. Metnin dışındadır. Üçüncü tekil şahıs dili kullanır. Mizansen desteği verir, oyuncu kişilerine yol gösterir. Bu bakımdan iki farklı anlatıcı kullanılmıştır denebilir. Buradan yola çıkarak çoğulcu bakış açısına sahip metin içi olduğu söylenebilen anlatıcının, benöyküsellığı değişebilmektedir.

Tiyatro eserleri, diyaloglar üstüne kurulu olduklarından, bu metinlerde anlatıcı, olay kahramanlarının birbirleriyle konuşmaları sırasında aradan çekilir ve gerektiği zaman, metnin içinde, parantez içleriyle karakterlerin eylemlerine yönelik açıklamalar yapar. Bunu yaparken tarafsızdır ve yorumlamaz. Böylelikle, modern romanlarda yapılmak istenen, anlatıcının keskinliğini azaltma çabası karşılığını bulmuş olur. (Tekin, 2008, s.36).

Siyah Çoraplılar oyun metnindeki anlatıcı kimliği, karakter anlatıcı kimliğiyle olayları doğrudan birinci ağızdan anlatmaktadır. Olayların bizzat içinde olan ancak olaylara müdahale etmeyen bir tutum sergilemektedir. Fakat söylemlerinden anlaşıldığı üzere; olayların bizzat içindedir. Olaylar ile ilgili yorum yapmakta taraf belirtmektedir. Yazar anlatıcı kimliğinde ise olaylar, 3. tekil kişi ağzıyla anlatılmakta, olaylara hiçbir şekilde müdahale edilmemekte, yorum yapılmamakta ve taraf

tutulmamaktadır. Olayların akışı parantez içinde seyirciye verilmekte, yazar ile okuyucu arasına girilmemektedir. (Coşkun Irmak, kişisel iletişim, 10 Mart 2021)

4.4 Siyah Çoraplılar Oyununda Olay Örgüsü, Ana Düşünce, Futbol Olgusu

İki perde olarak yazılan Siyah Çoraplılar oyunu, savaş meydanına dönen vatan topraklarında, Türklerin işgalci kuvvetlere karşı verdikleri bağımsızlık mücadelesini konu alır. Bu bağımsızlık mücadelesi işlenirken olaylar futbol teması üstüne şekillendirilmiştir. İşgalci kuvvetlerin kurmuş olduğu futbol takımına karşı, bu sporu yeni öğrenen Türk gençlerinin, futbol sahasında verdikleri üstünlük mücadelesini konu alır. Bu mücadele, sadece bir spor müsabakasında alınacak zaferin peşinde koşmanın ötesinde, çeşitli haksızlıklarla zulmedilen Türk Halkının onur mücadelesidir. Dolayısıyla Kurtuluş Savaşı yıllarında, farklı Türk futbol takımlarının, kuruluşundan önce, kuruluş zamanında ve kuruluşu sonrasında, tek yürek olarak adeta bir milli takım ruhuyla İngiliz işgal kuvvetlerine karşı imkansızlıklar içinde ettikleri mücadeleleri ve bu mücadelelerden elde ettikleri zaferleri konu alır.

Oyunda olay örgüsü ise şu şekilde kurulmuştur. 1890 yılında İzmir Bornova'da Türkler meşin yuvarlak ile tanışır. 1894 yılında İstanbul'daki Türkler, İngilizler aracılığıyla futbol oyunu ile tanışırlar. Dönemin padişahı Abdülhamit, haberdar olduğu bu duruma ilişkin, Müslüman nüfusu ilgilendiren yasakları duyurur. Türkler, gayrimüslim takma adlarla futbolda kendilerine yer açar. Kendi isimleriyle futbol oynayamamaktan rahatsız olan Türkler, kendi isimleriyle sporcu olarak bulunacakları Siyah Çoraplılar Futbol Kulübünü kurarak sportif alanda mücadeleye başlarlar. Kulübün resmi açılışında İngilizce, müsabakalarda ise Türkçe isim kullanarak yasal kısıtlamayı aşan Siyah Çoraplılar Futbol Kulübü, kısıtlı imkanlarla da olsa İstanbul'da düzenlenen futbol müsabakalarına katılır. Ancak yeşil sahada hezimete uğradıkları ilk maçlarının bitiminde, padişahın hafiyelerinin baskını ile Siyah Çoraplıların futbol hayatı sadece birkaç ay sürer ve tek bir futbol maçı ile son bulur. İstanbul'un açıkça işgal edilmesiyle birlikte, düzenlenen futbol müsabakaları sportif faaliyetlerden ziyade ulusal kimlik kazanmaya başlar ve Siyah Çoraplılar, Türklerin ve Türklerin haklı bir mücadele verdiğini düşünen azınlıkların desteğini kazanır

Birinci perdede karakterler, karakterlerin birbirleriyle olan ilişkileri, futbolun bilinir hale gelişi, Türklerin gayrimüslim isimler olarak futbol kulüplerine girişi, futbol

coşkusu, Osmanlı Devleti'nin ve işgal kuvvetlerinin halk üstündeki baskısı, karakterlerin futbola olan tutumu ve birinci perde sonlarına doğru futbol müsabakaları işlenmiştir. İkinci perdede, işgalin ardından başlayan bağımsızlık mücadelesi, Kurtuluş Savaşı'ndaki futbol olgusu, karakterlerin, futbolu bir spor olarak görmenin yanında askeri mücadeleye destek yöntemi olarak da görmeleri, bu düşüncede tutum değiştirmeleri, halkın da aynı düşüncede birleşmesi ve böylelikle futbol müsabakalarının artan coşkusu ele alınır.

İstanbul'un resmen işgali ile başlayan ikinci perde, Siyah Çoraplılar Futbol Kulübünün, Türk futbolunun ve Türk futbol kulüplerinin temelini oluşturduğu düşüncesi ve bu kulübün kuruluşuna katkı koyan isimlerin Kuvayı Milliye'ye desteğini de işler. Fenerbahçe Kulüp binasını depo olarak kullanarak Kurbağalıdere'den Anadolu'ya silah ve cephane taşınmasına yardım eden karakterlerin, Kuvayı Milliye neferi olduğunu belirten ve oyunun ana düşüncesini destekleyen cümle, Nurcihan Hanım tarafından dile getirilmektedir. “Eğer Siyah Çoraplılar olmasaydı, Kuvayı Milliye olmazdı. Siyah Çoraplıların futbol sahasında estirdiği hürriyet rüzgârı, Kuvayı Milliyenin öncüsü, habercisiydi bence.” (Irmak, 2001, s.77)

Son sözü anlatıcının söyleyerek bitirdiği oyunda, oyun metni bitse de metinde işlenen ana temanın devam edeceğine, bağımsızlığın, Türk ulusunun kanında olduğuna ve bu milletin boyunduruk altında kalamayacağına dikkat çekilmektedir. “(...)Türk ulusunun özgürlük ve bağımsızlık için verdiği mücadelenin hikâyesi bitti mi, biter mi? (İyice işitmek için elini kulağına götürür) Efendim?..” (Irmak, 2001, s.79)

Metnin geneline bakıldığında, açıkça görülmektedir ki yazar, metni oluştururken Osmanlı Devleti'nin yıkılış ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş dönemi arasında, söz konusu işgal ortamının yarattığı gerginliğin futbola dahi nasıl yansıdığını ve bu durumun etkilerini, olaylarda ve yarattığı karakterlerin tavırlarında göstermiştir. İşlenen kurtuluş mücadelesi, bu metinde futbol kavramı üstünden oluşturulmuş ve futbolla ilişkilendirilerek aktarılmıştır. Bu bağlamda bakıldığında, metnin büyük bölümünü kapsayan futbol kavramı ve tarihinin detaylandırılması gereği duyulmuştur.

Metnin, ülkenin kuruluş yılları öncesindeki futbol üstünden kurulduğu düşünüldüğünde futbol olgusuna ve ülkedeki futbol tarihine değinmek gerekmektedir.

Yaklaşık 8000 yıl önce, Orta Asya Türklerinin, futbol oynadıkları ancak isminin tebük yani şimdinin Türkçesi ile tepmek fiilinden türetilen bir sözcük olduğu

bilinmektedir. Hatta Kaşgarlı Mahmut, Divan-u Lugati't Türk adlı Türkçe sözlüğünde tebükten bahsetmektedir. Rüştü Dağlaroğlu, İslamiyet öncesinde, Türklerin sporla ilişkisinin din ile bağlantılı olduğunu belirtmektedir. Dağlaroğlu'nun 1957 yılında yayımlanan Fenerbahçe Tarihi kitabında, Tarih-i Tümur adındaki eser kaynak gösterilerek Timurlenk zamanında, belirlenen bir alanın içinde kalmak kaydıyla, ayakla oynanan ve el ile dokunmanın yasak olduğu, içinde hava olan kuzu derisi topraklarla oynandığı bilgisi yer almaktadır. (Dağlaroğlu'nun çalışmaları, 1957. Akt. Çamurdan, 2010, s.27-28)

Futbol, şimdilerde oynanana en yakın halini, tarihi kesin olarak bilinmemekle birlikte 17. Yüzyılda İngiltere'de almıştır. Ancak Fransa, İtalya gibi ülkeler de futbolun, diğer medeniyetlere geçişinin, kendi ülkelerinden olduğunu iddia etmektedirler. (Bilek, 2010, s.29)

Türkler, bu sporu çok eski tarihlerden bugüne dek sürdürseler de FIFA'ya göre futbol, modern anlamda 1848 yılında İngiltere'de doğmuş ve Cambridge Üniversitesi tarafından oluşturulan Cambridge Kuralları, futbolun ilk yazılı kitabesi olarak tarihe geçmiştir. İşte bu modern futbolun, Türk topraklarında ilk oynanışı Osmanlı Devleti'nin son zamanlarına denk gelmektedir. TFF'nin internet sitesinde açıkladığı üzere, Türkiye'de futbol 19. Yüzyılın sonlarında ilk kez oynanmıştır. Osmanlı Devleti zamanında, ilk olarak Selanik'te oynanmış olan futbol, daha sonraları İzmir Bornova'da oynanmış hatta Türk topraklarındaki ilk futbol kulübü burada İngilizler tarafından kurulmuştur. İzmir'den İstanbul'a ulaşan bu spor, ilk olarak Kadıköy ve Moda civarlarını etkilemiş daha sonra tüm İstanbul'a yayılmıştır. Türk toprakları üstündeki ilk futbol maçı ise 1897 yılında tarihe geçirilmiştir. İzmir'den karma bir takım, İstanbul'dan karma bir takım ile İstanbul'da mücadele etmiştir. Gizli bilgi toplayıp yetkili merciiilere ileten kişilere yakalanmamak için İngilizce bir isim olan Black Stocking adıyla kurulan ve Türkçesi Siyah Çoraplılar olan kulüp, Türk topraklarında, Türkler tarafından kurulan ilk Türk futbol kulübüdür. Fuad Hüsnü Bey ve Reşat Danyal Bey'in önderliğinde kurulmuştur. İlk maçına 1901 yılında, Rum takımı Elpis ile çıkmış ve attığı 1 gole karşılık 5 gol yiyerek mağlup olmuştur. Maç şimdilerde Şükrü Saraçoğlu Stadyumu'nun bulunduğu, o zamanlar Papaz'ın Çayırı olarak anılan alanda yapılmıştır. 1903 yılında Türkiye Futbol Ligi kurulmuştur. Ligin kurulmasıyla birlikte futbol git gide yaygınlanmış ve daha geniş bir alanda etkisini göstermeye başlamıştır. 1905 yılında resmi olarak kabul edilen ilk futbol kulübü

Galatasaray kurulmuştur. Galatasaray'ın ardından 1907 yılında Fenerbahçe ve ardından 1911 yılında Beşiktaş futbol kulüpleri kurulmuştur. (TFF resmî web sitesi)

Siyah Çoraplılar metninde, futbolun sadece bir spor, futbol oynamaya çalışan gençlerin ise sadece birer sporcu olmadığı açıkça görülmektedir. Metindeki bu düşünceyi destekleyen bir diğer kitap Atilla Oral tarafından yazılmış olan *Charles Harrington: Sömürge Valisi'nin Himayesinde Vahdettin'in İşgal İstanbul'u* kitabıdır. Tarihi belgeler de içeren kitapta, Kurtuluş Savaşı Dönemindeki gergin ortam, siyasi durum ve bunun futbola yansımaları net bir şekilde aktarılmıştır.

Spor, özellikle de futbol günümüzde olduğu gibi geçmişte de günlük yaşamın bir parçasıydı. Atilla Oral tarafından yazılan *Charles Harrington: Sömürge Valisi'nin Himayesinde Vahdettin'in İşgal İstanbul'u* adlı kitapta geniş olarak anlatıldığı üzere, İstanbul İşgal Orduları Başkomutanı olarak İtilaf Devletleri'ni temsilen görev yapan Charles Harrington'ın bizzat organize ettiği çok sayıda futbol maçı yapılmıştır. Bu futbol maçları, sıradan turnuvalar olmayıp Kurtuluş Savaşı'nın bir parçası haline gelmiş özellikle İngiliz takımları ile Fenerbahçe arasında büyük çekişmeler yaşanmıştır. Büyük bir başkaldırı göstererek İngiliz takımları ile yeşil sahada da mücadeleye giren bir avuç Türk genci, İngiliz ordusuna futbol sahasında meydan okumuştur. Bu futbol maçları, milli maç edasında desteklenerek adeta Kurtuluş Savaşı'nın bir parçası haline gelmiştir. Cephede dahi Türk futbol takımlarının galibiyet haberleri beklenmiş hatta maçlardan önce, devlet büyükleri, milli mücadeleye destek konuşmaları yapmıştır. Halkın coşkuyla karşıladığı bu konuşmalar, futbolculara söylev niteliğinde olup bu nutuklarda yeni kurulacak olan Türk Devletinin yönetim şekline yönelik konuşmalara dahi yer verilmiştir. Refet Paşa'nın Fenerbahçe maçında sporculara seslendiği nutku, 5 Kasım 1922 tarihli İleri Gazetesi'nin üçüncü sayfasında ve 21 Ağustos 1922 tarihli Tasfir-i Efka Gazetesi'nin birinci sayfasında yazdığı üzere şöyledir:

Sevgili milletim, bu sabah eline gazetesini alan milletin her ferdi, artık anladı ki bu yurttaki, bu sevgili memlekette milli bir saltanat vardır. İşte bu saltanat sizin yalnız sizin mülkünüzdür. (Alkışlar ve yaşasın millet sesleri) belki düne kadar zannedilirdi ki, bu ses sadece benim sinemden çıkıyordu, hayır işte anlaşıldı ki, bu ses milyonlarca Türk'ün bağrından çıkmış ve artık bir gerçeğin şeklini almıştır. Bu büyük saltanat ebedidir, ezelidir. Yalnız ve yalnız millete, sizlere aittir. (Alkışlar) Vay ona dokunmak isteyeneye. Bu saltanat ne şahın ne padişahın

ne paşanın ne de başkasınıdır. Yalnız ve yalnız milletin ve sizindir. Ona dokunmak isteyeceklerin, o gece kuşlarının, o baykuşların, o yalakaların unvanı ister padişah olsun ister paşa olsun ve vay o bedbahta, vay o bedbahtların... (Kahrolsun! sesleri) Ey milletim işte bu saltanat sizin elinizdedir. Ey önlerinde bulunduğum gençler bugünkü kadar büyük günüm olmadı. Nurlu ve canlı gençler. Sizin aranızda bugünümü gerçekleştirdiğim için bahtiyarım. (Oral, 2013)

Iran Duke takımının iki sayısına karşılık Fenerliler de iki sayı yaparak berabere kaldılar! İstanbul'daki en kuvvetli İngiliz futbol takımına da mağlup olmadı. Dün akşam Kadıköy'de İttihat Spor futbol sahasında Fenerbahçe takımımızla İngiliz İron Duke takımları arasında yapılan çok heyecanlı futbol müsabakasında gençlerimiz İngilizlerin yaptıkları iki sayıya, iki sayı ile karşılık vererek berabere kalmışlardır. Karşılaşmanın ayrıntılarını, yarın resimleriyle beraber yayımlayacağız. Yalnız şunu söyleyelim ki İstanbul'daki İngiliz futbol takımlarının en kuvvetlisi ve İngiliz donanmasının şampiyon takımı olan Iron Duke takımı, olağanüstü bir gayret ve maharetle oynamış olduğu halde Fenerlileri mağlup edememiştir. Rakiplerinin çok mükemmel oyuncular ve 1200 kişi arasından seçilmiş olduğu göz önüne alınırsa bu berabere oyun da adeta bir büyük zafer sayılabilir. (Oral, 2013)

Spor, özellikle de futbol, günümüzde olduğu gibi geçmişte de günlük yaşamın bir parçasıydı. İşgal yıllarında, İtilaf Devletleri adına İstanbul İşgal Orduları Başkomutanı Charles Harrington'ın spora büyük bir ilgi duyması sebebiyle, Harrington'ın bizzat organize ettiği birçok futbol maçı yapılmıştır. "Ben de spora düşkün bir kişi olduğum için her zaman ordu spor etkinliklerine katıldım ve ordu kriket, ragbi, futbol, atletizm, teniz ve yüzme gibi hoşlandığım dallarda başkanlık yaptım." (Harrington, 1940, s.99)

İşgal yıllarında İstanbul'da birçok sportif faaliyet yapılmaktaydı. Harrington İstanbul'da görev aldığı işgal yıllarındaki birçok spor faaliyeti olduğunu belirtmiştir. "İstanbul'da birçok eğlence yeri vardı. Avcılık, polo, atıcılık, balıkçılık, yelkencilik, golf, kriket, hokey, squash..." (Oral, 2013, s.107)

Harrington İstanbul'da birçok spor sahası açtı. Çeşitli spor branşlarında İstanbul'da çok sayıda spor müsabakaları ve şampiyonalar düzenledi. Emrinde on

binlerce asker mevcuttu. Beykoz, Büyükdere, Harbiye ve Taksim gibi semtlerde kriket, futbol sahaları ve tenis kortları yaptırdı. Tarabya yolu üstünde golf sahası açtı.



Şekil 1. Sir Charles General Harrington (2022, Çalışkan). Habertürk Gazetesi internet sitesi Fenerbahçe Kahramanların Filmi ya İstiklal ya Ölüm adlı içerikten aynen alınmıştır. Telif hakkı Habertürk sitesine aittir.

Hatta General Charles Harrington'ın İstanbul'dan ayrılırken kendi adına düzenlediği General Harrington Kupası adında bir kupa müsabakası bile bulunmaktadır.

İngiliz karması ile müsabaka yapmak isteyen takımların karma bir takım oluşturabileceği ya da destek futbolcu alabileceği General tarafından bildirilmesine rağmen Fenerbahçe, bu meydan okumayı, kendi mevcut kadrosuyla kabul etmiştir. 29 Haziran 1923'te karşılaşılan bu iki takımın müsabakası, Zeki Sporel'in kaydettiği 2 gole karşılık İngiliz karmasının tek golüyle sonuçlanmış ve Taksim Stadı'ndan galip ayrılan taraf 2-1'lik maç sonucu ile Fenerbahçe takımı olmuştur. (Oral, 2013).



Şekil 2. Taksim Stadi. (2020, Çalışkan) Habertürk Gazetesi internet sitesi Fenerbahçe 113 yaşında adlı içerikten aynen alınmıştır. Telif hakkı Habertürk sitesine aittir.

Bu maçlarda, özellikle de işgal kuvvetleri ve Türk takımları arasında yapılan bu futbol maçlarında büyük çekişmeler yaşanmıştır. Çünkü bu çekişme yalnızca bir futbol maçını değil işgal kuvvetleri ve vatanını savunmaya çalışan Türk Ulusunun arasındaki mücadeleyi de temsil etmektedir. İlk Türk futbol kulübü olan Siyah Çoraplılar ile başlayan bu mücadele, Kadıköy Futbol Kulübü, Beşiktaş, Galatasaray, Fenerbahçe Altınordu... kulüpleri ile git gide renklenmiş ve her bir Türk takımının maçı, millet tarafından adeta bir milli maç edasıyla desteklenmiştir. Hatta Türk takımları, işgal kuvvetlerine karşı yapılan futbol müsabakalarında birbirlerine gerek manevi destek verecek gerekse oyuncu desteğinde bulunmayı teklif edecek derecede birbirlerini benimsemişlerdir.

Kulübün oyuncularından ve umumî kaptan muavini Fuat Hüsnü Bey'in 1923 yılında Spor Âlemi adlı dergide yazdığı yazıya göre kulüp 1901 yılının sonbahar aylarında kuruldu. Takımın diğer bir oyuncusu Kemanî Nuri Bey'in 1923 yılındaki bir ifadesine göre takım forması; göğüs kısmının önü, yakası ve kollarının ucu beyaz, geri kalan kısmı kırmızı olan ve yünlü bir kumaştan üretilen gömlektir. Takım oyuncularının giydiği şort beyaz, çorapları ise siyah renkteydi. Kulübün başkanlığını, Hariciye Nazırlığı memurlarından Reşat Danyal Bey yapmaktaydı. (Şabanoğlu, 2014, s.124).

Yaptığı tek maçta, Fuat Hüsnü tarafından atılan tek gole karşılık 5 gol yiyerek mağlubiyet alan takımın bir kısmı, maç bitiminde sahaya giren hafiyelerce tutuklandı. Kulübün asıl hedefinin padişahı tahttan indirmek olduğu ileri sürülerek Siyah

Çoraplılar Futbol Kulübü kapatıldı. Kulübün kurucusu Fuat Hüsni Bey mahkemeye çıkarıldı, diğeri kurucu Reşat Danyal sürgün edildi. (Şabanoğlu, 2014, s.125).

“Takımın kurucularından Fuat Hüsni Bey askerî mahkemeye verilirken Reşat Danyal ise Tahran'a sürgün edildi.” (Şabanoğlu, 2011)



Şekil 3. Siyah Çoraplılar Futbol Kulübü Oyuncuları. (2011, NTV). NTV internet sitesi Futbolun Üstündeki Politika Gölgesi adlı içerikten aynen alınmıştır. Telif hakkı NTV resmî web sitesine aittir.

Siyah Çoraplılar Futbol Kulübünün kuruluşunda görev alan isimlerden bir kısmının, Fenerbahçe Spor Kulübü'nün kuruluşunda da yer aldığı iddiasıyla, Fenerbahçe Spor Kulübü, resmi olmayan kuruluş tarihini Siyah Çoraplılar Futbol Kulübünün kuruluş yılı olan 1899 olarak kabul etmektedir. (FBSK resmî websitesi)

12 Ağustos 1923 tarihli İleri Gazetesinde ve 23 Ağustos 1922 tarihli Tevhid-i Efkâr Gazetesinde yazdığı üzere, Kurtuluş Savaşı zamanında, Türk takımları rakipten ziyade birbiri ile kenetlenmiş destekçiler idi ve maçların hepsi bir milli maç edasında sürmekteydi. (1922, 1923, akt. Oral, 2003)

İngilizlerin çok kuvvetli bir takımına sıfıra karşı üç sayı ile mağlup olan Fenerbahçe takımının intikamını acaba Altınordu alabilecek mi? Fenerin önceki günkü mağlubiyeti üzerine Altınordu'nun daveti karşısında kalan İngiliz takımının kuvveti hakkında bilgi vermeyi gereksiz sayıyoruz. Çünkü Fenerbahçe'ye karşı aldığı sonuç, bu takımın değeri hakkında bir fikir verebilir. Altınordu'ya gelince; Ekrem ve Mümin Beyler de misafir olarak şehrimizde bulunmaları sebebiyle, katılımları göz önüne alınırsa çok kuvvetli bir varlık gösterebilirler. Altınordulu gençlerin bu hareketlerini, sporda onur ve rekabet adına alkışlar ve kendilerine başarılar dileriz. (Oral, 2003)

(...) Halkın bağırmaktan sesi kısılmış, asabı heyecandan adeta kopmak derecesine gelmişti. O sırada rakip takım yardımcı oyuncularından sıyrılan Alaattin Bey uzaktan bir darbe ile güzel bir havale gönderdi. Ve top kalenin köşesinden içeri girerek Türklere ikinci sayıyı kazandırdı. Sevinçten çıldırması gibi olan seyircilerden bazıları sahanın ortasına kadar çıkarak bu kıymetli oyuncumuzu kucakladılar. Bir dakika sonra da karşılaşma bitti. Çok kuvvetli olduklarını söyleyerek meydan okuyacak kadar kibirli olan İngilizler, rüzgârın o çok değerli yardımlarına rağmen Türk takımının çetin ve sarsılmaz cephesi önünde başarısızlığın verdiği bir hüsrân ve hayal kırıklığıyla sahadan çekildiler. (Oral, 2013).

Beş yıl süren işgal döneminin ardından mağlup şekilde, Türk yurdundan ayrılan İtilaf Devletleri temsilcisi İngiltere'nin her işgal yılına, bir gol ile karşılık veren Fenerbahçe, Türklerin gönlüne su serpmiştir. (Oral, 2013, s.481).

Fenerbahçe takımı, İngiliz askerlerinin futbol takımını son defa acı bir hezimete uğratarak memleketlerine mağlup olarak göndermiştir. Fenerbahçe dün Taksim Stadyumu'nda şehrimizdeki İngiliz askerlerinin son bir gayretle, Türkleri giderayak mağlup etmek için kurdukları karma takımı son bir kez hezimete uğrattı. Mütakere senelerinin elemli günlerinde İngilizlerle çarpışan gençlerimiz bu sahada olsun İngilizleri mağlup etmek suretiyle o zamanlar yüreklerimize sevinç ve teselli verirdi. Çünkü müsabaka şehrimizden gitmek mecburiyetinde kalan yabancıların gençlerimiz ile son bir çarpışmasıydı. Bu münasebetle hayli heyecanlı oldu. Bu müsabakaya Fenerbahçe'nin her zamanki takımı çıktı. İngilizler de kuvvetli bir takım teşkil etmişlerdi. Maç baştan sona kadar gençlerimizin üstünlüğünde cereyan etti. Birinci devrede taze bir kuvvetle çalışan rakip takımın bir sayısına karşılık iki sayı yapıldı. İkinci devrede, gençlerimiz rakibine karşı olan üstünlüğünü büsbütün gösterdiler ve bu devrede üç sayı daha yaptılar. (Tevhid-i Efkâr Gazetesi, 1 Ekim 1923, s. 3. Akt. A. Oral).

Türk takımları, ...Slavyayı yenmeden İstanbul'dan göndermek, Türk seyircilerine de mahcup olmak istemiyorlardı. Slavya'yı tek başına yenemeyen Türk takımları bu defa en iyi oyuncularından oluşan güçlü bir karma takım ortaya çıkardı. Bir hafta içinde üç maç yaparak yorulan Slavya 18 Temmuz 1923 tarihinde Türklerin kurduğu bu karma takımla da karşılaştı. Ve karma

Türk takımını üç sayıya karşı beş sayı ile yendi. (İleri Gazetesi, 19 Temmuz 1923, s.3, Akt. A. Oral).



Şekil 4. Siyah Çoraplılar Futbol Kulübü futbolcularına ait olduğu iddia edilen bir fotoğraf. Melih Şabanoğlu'nun Mekteb-i Sultani'den Galatasaray Spor Kulübüne Türkiye'de Futbolun Erken Çağı kitabından aynen alınmıştır, s.124. Telif hakkı Melih Şabanoğlu'na aittir.



Şekil 5. İlk Türk Futbolcu Fuat Hüsni. (2020, Çalışkan). Habertürk Gazetesi internet sitesi Fenerbahçe 113 yaşında adlı içerikten aynen alınmıştır. Telif hakkı Habertürk sitesine aittir.

Özellikle Fenerbahçe maçlarının milli maç edasında geçmesinde ve futbolun Kurtuluş Savaşının bir parçası olarak görülmesinde, şimdilerde Şükrü Saraçoğlu

Stadyumunun bulunduğu mevkiî yakınındaki Kurbağalıdere üstünden, Kuvayı Milliye'ye destek verme amacıyla gizlice silah taşınması da etkilidir.

Fenerbahçe kulüp binası İstanbul işgal altındayken Fenerbahçeliler, Kurbağalıdere kenarındaki kulüp binasının önündeki iskeleye yanaşan motorlarla Anadolu'ya silah kaçırmaktaydı. Fenerbahçe Kulübü'nün kayıkhanesi bir silah ve cephane deposu haline getirildi. (Habertürk Gazetesi, 29 Ekim 2020)

Geceleri, gizlice bu kayıkhanenin önündeki ahşap iskeleye yanaşan motorlar buradan yüklenip, gizlice Moda Koyu'na açılıyor, oradan İzmit'e geçerek Anadolu'ya silah ve cephane götürüyorlardı. İşgal kuvvetleri, Fenerbahçe Kulübü'nün bu faaliyetlerini öğrendi. Bunun üzerine Fenerbahçeliler, kayıkhaneyi hemen boşaltarak cephaneyi çevredeki üye ve sporcu evlerine taşıdı. Kulübü basan işgal kuvvetlerinin birlikleri ortada delil bulamadı. Ancak yine de Fenerbahçe Kulübü haftalarca süngülü bir müfreze tarafından işgal altında tutuldu. (Habertürk Gazetesi, 29 Ekim 2020)

Harrington Kupası'nda forma giyen futbolculardan biri olan Bedri Gürsoy, Kurtuluş Savaşı dönemindeki futbolu şöyle özetlemiştir: “Hem havan topuyla hem futbol topuyla savaş kazanan tek ülke biziz.” (Milliyet Gazetesi, 5 Şubat 1994)



Şekil 6. Kuvayı Milliye askerlerinden bir grup. (2022, Çalışkan). Habertürk Gazetesi internet sitesi Ya İstiklal Ya Ölüm adlı içerikten aynen alınmıştır. Telif hakkı Habertürk sitesine aittir.

Bölüm 5

Sonuç

İnsan etkileşim kurma güdüsü taşıyan bir varlıktır dolayısıyla iletişim bir şekilde gerçekleşir. İletişimin en etkin unsurlarından biri dildir. Dil, sözlü iletişimi doğurur; sözlü iletişim dili geliştirir ve zenginleştirir. İyi bir oyuncu, dili ustalıkla kullanır dolayısıyla iyi bir anlatıcıdır. Anlatıcı olmadan anlatı düşünülemez. Anlatıcı anlatıyı, anlatı ise anlatıcıyı besler. Etkili bir anlatı oluşabilmesi için iyi bir anlatıcıya ihtiyaç vardır. İyi bir anlatıcı; dilini, bedenini, taklit ve doğaçlama yeteneğini geliştirmiş bir çeşit meddaktır. Bir çeşit meddah olan anlatıcı, aslında bir oyuncudur. O halde anlatı kimliği ve oyuncu kişisi arasında bir bağ vardır. Bu bağa göre; anlatıcı kimliğinden bir karakter yaratılır. Bu karakter yaratılırken, anlatının yerine, zamanına, kişilerine, hâkim düşüncesine ait detaylar irdelenip net şekilde bilinmelidir. Anlatıcıdan yaratılan rol kimliği hem seyirciye hâkim olup seyirciyi yönetebilmeli hem de girdiği rolün iç dünyasına egemen olarak karakterle bir bütün olmalı ve bu karakter geçişlerini ustalıkla fark ettirmeden yapabilmelidir.

Anlatıcının dili, birinci, ikinci ya da üçüncü kişi dili olarak seçilebilir. Olayı bizzat yaşamış, olayları ve kişileri kendi gözüyle anlatan birinci kişi anlatıcı, iki şekilde yaratılabilir. Anlatıcının, olayları anlatırken, anlattığı kahramanın adeta kimliğine bürünen, ona ait tüm duygu ve düşünceleri yaşatan, ancak sadece kahramanın bildiği kadarını bilen, hatta olayın kahramanlarından biri de olabilen kahraman birinci kişi anlatıcı ya da nesnel bir bakış açısıyla olayları etkilemeden ve olayın ana kahramanlarından olmadan, gözlemlerini sunarak, ancak olayı kendi yaşamış gibi anlatan gözlemci birinci kişi anlatıcı. İkinci bir kişi yaratılarak olayların O kişi üstünden anlatılması durumunda, ikinci kişi anlatıcı ortaya çıkar. Üçüncü kişi anlatıcıda ise iki farklı durum söz konusudur. Anlatıya dair her türlü detaya, anlatının yerine, zamanına, anlatıdaki kişilerin düşüncelerine hatta geleceğe dahi hâkim olan, her şeyi bilen, her an her yerde olan Tanrısal anlatıcı; anlatıya nesnel yaklaşması, anlatı kişilerinin bildiklerinden başka bilinmeyen detayları vermemesi, tarafsız olması sebebiyle inandırıcılığı kuvvetli, her an her yerde olabilen ancak olayları gördüğü ve duyduğu gibi yorum katmadan anlatan gözlemci üçüncü kişi anlatıcı. Tamamen seçime bağlı olmakla birlikte hangi anlatıcı tipi olursa olsun, anlatı geleneğini esas

alan metinlerin tamamında, dinleyiciye ya da seyirciye olayları aktarmak için bir anlatıcı kişi yaratılır. Kısacası, ortada bir hikâye varsa bir anlatıcı da vardır.

Anlatıcı kullanımının, sıklıkla kullanıldığı açık biçimli oyunlarda anlatıcı daha özgürdür. Seyirci ile sohbet edebilir, zaman sıçramaları yaratabilir, mekân değiştirebilir. Tüm bunları yaparken bir sebep-sonuç ilişkisi kurmasına gerek kalmaz. Sahnenin, seyirciye vermek istediği mesajı, anlatıcı aracılığıyla verir; ancak bunu yaparken seyirciyi düşünmeye iter. Anlatıcı rolündeki oyuncu, açık biçim özelliklerinden yararlanarak anlatıcı kimliğinin ardında başka bir karakter olduğunu seyirciye hissettirebilir. Seyirci de açık biçimli oyunlarda yazar gibi etki sahibi olabilir, oyunda değişiklikler yaratabilir.

Bu tez çalışmasında anlatı geleneği ve anlatıcılık üstüne literatür taraması ve araştırma yapılmıştır. Anlatıcılık kavramı incelenmiştir; ancak bu kavramları yansıtan oyunların incelemesi yapılamamıştır. Türk Anlatı Geleneğini yansıtan daha birçok anlatı örneği ve anlatıcılık üstüne kurulu birçok oyundan bahsedilememiştir.

Tiyatro metnindeki anlatıcılık araştırması için Coşkun Irmak'a ait Siyah Çoraplılar oyunu örnek olarak seçilmiştir. Bu oyunun olay örgüsü, olayların geçtiği zamandaki yer ve durum incelemesi ayrıntıya girilmeden incelenmiştir. Metindeki olayların futbol kavramı üstünden şekillenmesi sebebiyle futbolun tarihine değinilmiştir. Metnin geçtiği yer olan İstanbul'da, metnin geçtiği Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı yıllarında, bu siyasi gerginlik ortamının ve işgal durumunun futbol üstüne etkisi incelenmiştir. Oyun açık biçimli olarak yazıldığından, açık biçim yöntemine değinilmiştir. Oyunun daha iyi anlaşılabilmesi için Siyah Çoraplılar oyun metninin yazarı Coşkun Irmak ve oyunu ilk kez sahneye koyan yönetmen aynı zamanda oyuncu Ege Aydan ile oyun üstüne söyleşi yapılmıştır.

Bu ve bundan sonraki anlatıcılık çalışmalarıyla, korunması ve sürdürülmesi gerektiğine inandığım ve ne yazık ki eski önemini yitiren anlatı geleneği ve geleneksel tiyatronun tekrar canlanması temennimle...

KAYNAKÇA

- Akalın, Ş. H. (1995). *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı*[Belleten]. Ebü'l-hayr-i Rûmî'nin Saltuk-nâme'si. 40, 37-59.
- Akdağ, G. (2018). *Meddahlık Geleneği*. A.Karaman, A.A.Kürşad. (Eds.).Türkiye'nin Unesco Değerleri ve Turizm Potansiyeli.Konya:Eğitim Kitabevi.
- Akın, B. A. (2011). Türklerde Şamanizm ve Oyun İlişkisi. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 0 (25), 1-13.
- Akmaz, A., Akdağ, G. (2008) *Meddahlık Geleneği. Türkiye'nin Unesco Değerleri Ve Turizm Potansiyeli*, 284-292.
- Akyüz, Ç. *International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. Düünden Bugüne Türk Dünyası Destan Anlatıcıları, 6(4), 24
- Akyüz, K., Beken, S., Yüksel, S., Cunbur, M. (2000). *Fuzûlî Divanı*, Ankara: Akçağ.
- Alptekin, Berat (1997). *Türk Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı*, Ankara: Akça.
- Altunel, İ. (1998), *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Edebiyatımızda Kıssa, Kıssahanlık Geleneği ve Meddahlık Münasebet Üzerine. Konya, 1(1), 158.
- And, M. (1970). Tiyatroda 'Açık Biçim' Ve Türk Tiyatrosu Bakımından Önemi . *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* , 1 (1) , 19-31 . DOI: 10.1501/TAD_0000000119
- And, M. (2004). *Başlangıçtan 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- And, M. (2016). *Oyun ve Büğü Türk Kültüründe Oyun Kavramı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Arıoğlu, E.İ. (2011), *Günümüzde Meddahlık*. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 194.
- Aristoteles, (2017). *Poetika Şiir Sanatı Üzerine*. (F. Akderin, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Aşir, C. (2017). *Süleyman Demirel Üniversitesi Yalvaç Akademi Dergisi*, Antik Yunan ve Günümüz Tiyatrosu'nun Siyasi ve Toplumsal İşlevinin Kültürel Sürdürülebilirliğe Katkısı Üzerine İncelemeler ve Düşünceler.
- Ayvazoğlu, C. (2015). Klaros'ta Dionysos Kültü, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 5.

- Ayvazoğlu, C. (2019). Günümüz ve Prehistorik Dönemde Kadınların Konumu ve Önemi (Şamanizm)
- Benjamin, W. (2019). Hikâye Anlatıcısı : Yalnızlıktan Doğan Masallar. (E. Arıcan, Çev.). İstanbul: Heretik Yayıncılık. 77-80.
- Bilek, R. (2010). Türkiye’de Futbolun Kitle Kültürü Haline Gelmesinde Basının İşlevi: Hürriyet Gazetesi Örneği -2002 Dünya Kupası Finalleri, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi İstanbul, 27-29.
- Boeschoten, H., Rentzsch, J. (2010). Turcology In Mainz. Otto Harrassowitz Verlag, 89-92.
- Boratav, P.(1946), Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği.
Boratav, P.(1988), Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği, İstanbul, 102.
- Boratav, P. (2015). Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği, İstanbul: Bilgesu Yayınları.
- Boratav, P. (2018). Zaman Zaman İçinde. İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.
- Boynukara H. (1997).Romanda Bakış Açısı ve Anlatılış, Boğaziçi Yayınları, İstanbul.
- Bradbury, R. (2015) Yazın Sanatı ve Yaratıcı Yazarlık (D.Kurt Çev). Kadıköy: Altıkırkbeş Yayın Kadıköy, 134.
- Brockett, O. (2000). Tiyatro Tarihi. (S.Sokullu, S.Dinçel, T.Sağlam, S.Çelenk, S.Öndül ve B.Güçbilmez, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Brooks P. (2016). Psikanaliz ve Hikâye Anlatıcılığı. (H.Atay, H.D.Atay). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Burgoyne, R. (1992). Film Narratology- New Vocabularies in Film Semiotic, Robert Stam vd. (ed), Routledge, USA, 69-122.
- Campbell, J. (1992). İlkel Mitoloji. (Kudret E. Çev.) İmge Yayınları, İstanbul, 1992, 265.
- Çakır, H. ve Ünal, U. (2019). İletişim Becerilerini İnşa Eden Faktörlerle İlgili İletişim Fakültesi Öğrencileri Üzerine Karşılaştırmalı Bir Analiz. Erciyes İletişim Dergisi, 6 (2), 931-937
- Çalışkan, M. (2020, Mayıs 3). Fenerbahçe 113 Yaşında Habertürk Gazetesi. <https://www.haberturk.com/fenerbahce-113-yasinda-2665096> adresinden 1 Mart 2022 tarihinde edinilmiştir.
- Çalışkan, M. (2022). Fenerbahçe Kahramanların Filmi Ya İstiklal Ya Ölüm. Habertürk Gazetesi. <https://www.haberturk.com/fenerbahce-kahramanlarin-filmi-ya-istiklal-ya-olum-2545575> adresinden 1 Mart 2022 tarihinde edinilmiştir.

- Çalışlar, A. (1993) Tiyatronun ABC'si, Simavi Yayınları, 23-24.
- Çamurdan, E. (2011) Deli Dumrul-Akadın Yayı, <http://www.esencamurdan.com/makale-detay/deli-dumrul---akad'in-yayi/12> adresinden 16 Ocak 2021 tarihinde edinilmiştir.
- Çamurdan, E. (2006). Haldun Taner Seyir Defteri. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Çeker, S. (2020). Hikâye ve Masal Anlatıcılığı Eğitimi, 2.
- Çelik, Y. (2010). *Epik Tiyatro Neden ve Nasıl Yabancılaştırılır?* Atatürk Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi. Erzurum. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/28800> adresinden 16.12.2022 tarihinde edinilmiştir.
- Çetin, N. (2017). Türk Dili Dergisi, Dede Korkut Kitabındaki Deli Dumrul Hikâyesinin İçerdiği Motiflerin Simgesel Değeri 67(788), 65.
- Demir, N., Erdem, M.D. (2006). Battal-name. Ankara: Hece Yayınları, 47-78
- Develioğlu, F. (2004) Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lugat. Ankara: Aydın Kitabevi, 598.
- Eberhard, W., Boratav, P.N. (1953). Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi., Wiesbaden: Steiner, 58.
- Eker, S. (2006), Bilig. Kutadgu Bilig'de Türkçe İslami Terimlerin Kaynakları Üzerine. 38, 103-122.
- Ekici, M. (2005). Türk Sözlü Geleneğinde Anlatıcılar ve Anlatmalar Arasındaki İlişkiye Art Zamanlı (Diyakronik) ve Eş Zamanlı (Senkronik) Bir Bakış. Gürer G. ve Metin A. (Eds.) İzmir: Kanyılmaz Matbaası.
- Ekici, M. (2010). II. Kuramlar ve Yöntemler, Türk Halk Edebiyatı El Kitabı. Ankara: Geleneksel Yayınları.
- Elçin, Ş. (1981), Halk Edebiyatına Giriş, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Enginün, İ. (2003). Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı. İstanbul: Dergâh Yayınları
- Ergin, M. (1989). Dede Korkut Kitabı I, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Esen, U. (2017). *Johann Wolfgang Von Goethe'nin Faust Adlı Oyununun Çağdaş Bir Meddah Performansı Olarak Uygulanması ve Sahnelenmesi*. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Eskişehir.
- Esslin, M. (1996). Dram Sanatının Alanı. (Ö.Nutku, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Fedakar, S. (2003). Özbek Destan Geleneği ve Rüstem Han Destanı.Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

- Fenerbahçenin İntikamını Altınordu Alabilecek mi? (1923, Ağustos 12), İleri Gazetesi, 3.
- Fenerbahçe ve Kurtuluş Savaşı. (2018, Ekim 2). Hürriyet Gazetesi. <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/keyif/fenerbahce-ve-kurtulus-savasi-40973973> adresinden 1 Mart 2022 tarihinde edinilmiştir.
- <https://www.tff.org/default.aspx?pageID=293> adresinden 26 Şubat 2022 tarihinde edinilmiştir.
- Freytag, G. (2012). Freytag's Technique Of Drama, Leipzig: Forgotten Books.
- Fulford, R. (2014). Anlatının Gücü Kitle Kültür Çağında Hikâyecilik. (E. Kardelen, Çev.) İstanbul: Kolektif Yayınları, 24.
- Futbolun Üstündeki Politika Gölgesi. (2011, Şubat 22). <https://www.ntv.com.tr/galeri/spor/futbolun-ustundeki-politika-golgesi,BLZYs8j6JU6AOh50VARc3A/xbuKbXwS8U-ovWiRi6ENmw> adresinden 1 Mart 2022 tarihinde edinilmiştir.
- Futbolun üstündeki politika gölgesi. (2011, Şubat 22). NTV https://www.ntv.com.tr/galeri/spor/futbolun-ustundeki-politika-golgesi,BLZYs8j6JU6AOh50VARc3A/zvFCKU_2VUWLprzpg5Ys1g adresinden 1 Mart 2022 tarihinde edinilmiştir.
- Genette, G. (2005) *Kitap-lık Aylık Edebiyat Dergisi*, Anlatı Türleri ve Anlatıcının İşlevleri, (M. Rıfat, S.Rıfat Çev.), 87, 127-130.
- Gottschall, J. (2012). *The Storytelling Animal: How Stories Make Us Human*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.
- Günay, U. (1992). *Aşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Günay, U. (2011). *Elazığ Masalları*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Güney, E.C. (1992) *Masallar*. Ankara, 75.
- Gürsoy Vefat Etti. (1994, Şubat 5). Milliyet Gazetesi, 38 <https://www.tff.org/default.aspx?pageID=293> adresinden 8 Temmuz 2021 tarihinde edinilmiştir.
- Hacip, Y.H. (2021) Kutadgu Bilig (Y.Çağbayır, Çev.) İstanbul.
- Harrington, C. (1940). Tim Harrington Looks Back, John Murray, Londra: Eschenburg Press, 99. <https://www.fenerbahce.org/kulup/fenerbahce-sk> adresinden 28 Şubat 2022 tarihinde edinilmiştir.

- Irmak, C. (2001). *Siyah Çoraplılar*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- İnceefe, P. (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 Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kafesoğlu, İ. (1980). *Kutadgu Bilig ve Kültür Tarihimizdeki Yeri*, İstanbul,
- Kahraman, M. (2008). Dede Korkut Anlatısı. 53(1) 1, 145-176.
- Kahraman, M. (2016). Türk Anlatı Geleneği ve Saltıknâme. 50(2).
- Kahraman, M. (2018), 'Kitâb-ı Dedem Qorqud' Nüshasında Bir Problem Sözcüğün Çözümlemesi, 164-165.
- Kara, İ. (1982). Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi V. İstanbul, 335.
- Koç, F. (2020, Mayıs), *Antik Yunan Tiyatronun Tarihsel Çıkışı* <https://simurg-news.org/antik-yunan-tiyatronun-tarihsel-cikisi-fetih-koc> adresinden 7 Temmuz 2020 tarihinde edinilmiştir.
- Korkmaz, Z. (1998). *TDAY*[Belleten], Dede Korkut Hikâyelerinde Dil-Üslup Bağlantısı, 101.
- Köprülü, F. (1986) "*Meddahlar*", *Edebiyat Araştırmaları 1*, Ankara: Alfa, 361.
- Köprülü, M.F. (2004) *Edebiyat Araştırmaları 1*, Ankara: Akçağ Kitabevi.
- Lytko, A. A. (1995). Meddah-Avrupa ve Doğu Tiyatro Geleneğinin Bağlamında Tek Oyuncululu Meddah Türk Tiyatrosu. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 12 (12), 24. DOI: 10.1501/TAD_0000000195
- Nutku, Ö. (?) *Kişisel Arşivlerde İstanbul Belleği Taha Toros Arşivi*, Gerçek Halk Tiyatrosu Olan Meddahlık, Günümüzde De Önem Kazanmalıdır.
- Nutku, Ö. (1972). *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. Tiyatronun İçeriği ve Seyirciye Yönelişi. 3(3), 75-86. DOI: 10.1501/TAD_00000
- Nutku, Ö. (1985) *Dünya Tiyatrosu*. C: I, Remzi Kitabevi.
- Nutku, Ö. (1997) *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*. Ankara: Ankara Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları
- Nutku, Ö. (1997), *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 13.
- Oral, A. (2013). *Charles Harrington: Sömürge Valisi'nin Himayesinde Vahdettin'in İhanetleri ve İşgal İstanbul'u*, İstanbul: Demkar Yayınevi.

- Özcan, C. (2018). *Çağdaş Tiyatroda Anlatı – Tiyatro Tem Üzerine Bir İnceleme*, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Özdemir, N. (2006), *Mitten Meddaha Türk Halk Anlatıları Uluslararası Sempozyum Bildirileri Kitabı*.Türkiye’de Sözlü Kültürde Yazılı Kültüre Geçiş ve Meddahlık-Medya İlişkisi, Gazi Üniversitesi THBMER yayını Ankara, 36.
- Özınan, S. (2019). *Aşıklık Geleneğinin Tiyatro Antropolojisi Açısından İncelenmesi ve Bir Uygulama*. Hacettepe Üniversitesi, İstanbul.
- Pala, İ. (2006), *Efsane Güzeller*, İstanbul, Kapı Yayınları, 95.
- Pilavcı, G. (2018). *Günümüz Tiyatrosunda Hikâye Anlatıcılığı ve Farklı Anlatı Temsilleri Üzerine Bir İnceleme*. Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Polat, İ. (2005). *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Korkut Kitabı’nda İç Konuşma / Monolog Tekniği 55, Erzurum, 48
- Polat, İ.(2016). *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Dede Korkut Kitabı’nda İç Konuşma / Monolog Tekniği, 55(10), 79-94.
- Rahimova, A. (2019). *Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı*. Oğuzların Dini Kahramanlık Destanı Saltuknâme123(243), 241-250.
- Rayman, H. (2010). *Halk Edebiyatı Anlatı Türleri*. Ankara: Gazi Kitabevi
- Reich, K. (2002), *Türk Boylarının Destanları (Gelenekler, Şekiller, Şiir Yapısı)*, (M. Ekici Çev.) Ankara: TDK Yayını.
- Reşit, B. (2021). *Şaman Ayinleri ile Meddah Gösterileri Ortaklığı Bağlamında Yeni Bir Tiyatro Yaklaşımı ve Bir Örnek Oyun Yazımı*. Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.
- Sarıkaya, N. (2019) *Tiyatro Eeştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 29, 17-41
DOI: 10.26650/jtcd.643497
- Sekmen, M. (2010). *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Oyuncu Meddah ya da Kendi ve Diğerleri Mekanizması 30, 2.
- Sekmen, M. (2010). *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. Oyuncu Meddah ya da Kendi ve Diğerleri Mekanizması, 30, 28.
- Sekmen, M. (2015). *Yaratıcı Drama ve Oyunculuk Etkinliği Olarak Hikâye Anlatımı*. İstanbul: Pagem Akademi.

- Sezgin, B. (2009). *Avrupa'da Rejisörlük Kavramının Ortaya Çıkışı- "Stanislavski Ve Brecht" Örnekleri Üzerinden Yönetmenlik Metodolojisinin İncelenmesi. Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.*
- Slavyalıların Son Müsabakası (1923, Temmuz 19), 3.
- Soylu, G. (2004), *Göstergebilimsel Bir Yaklaşımla Meddah*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara, 16.
- Sözen, M. (2008). *Anlatıcı Kavramı, Sinematografide Anlatıcı Tipolojisi ve Örnek Çözümlemeler*. Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 168-174.
- Sucu, N. (2006). *Eski Türk Edebiyatında Tercüme Geleneği*, 145-146.
- Şabanoğlu, M. (2011). *NTV Tarih Dergisi. Zeki, Çevik ve Ahlaklı Siyasetçiler!* 55-58.
- Şabanoğlu, M. (2014). *Atlas Tarih, Siyah Çoraplılar*, 25, ISSN 1309-7342
- Şabanoğlu, M. (2018). *Mekteb-i Sultani'den Galatasaray Spor Kulübüne Türkiye'de Futbolun Erken Çağı*, İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.
- Şen, C. (2017). *Edebî Bir Tür Olarak Tiyatroda Anlatıcı Meselesi*. Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 2(2), ISSN: 2602-3520 <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/395239> adresinden 16.03.2022 tarihinde edinilmiştir.
- Şen, C. (2017). *Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatroları Üzerine Bir İnceleme*. Bartın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bartın, basılmamış doktora tezi. <https://acikerisim.bartın.edu.tr/bitstream/handle/11772/355/can%20%c5%9fen.pdf?sequence=1&isAllowed=y> adresinden 16.12.2022 tarihinde edinilmiştir.
- Şen, H.E. (2017), *Geçmişten Günümüze Meddah*, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Entitüsü, Kocaeli, 38-40.
- Şener, S. (1972). *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan*, Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi Yayınları, 44.
- Şener, S., (1998) *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Ankara: Dost Kitabevi.
- Tatçı, M. (?) *Milli Kültür, Türk Halk Hikâyeciliğinde Meddah Çevreleri*, Kişisel Arşivlerde İstanbul Belleği Taha Toros Arşivi, 8. <https://core.ac.uk/download/pdf/38313608.pdf> adresinden 8 Mart 2021 tarihinde edinilmiştir.
- T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu (1992). *Sosyo-kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi : Umay Günay*.

- Tekerek, N. (2001) *Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar*. Ankara : Kültür Bakanlığı Yayınları, 14.
- Tekin, M., Nakib, B. (1994). *Dr. Edip Kızıldağlı'nın derlediği Hatay masalları*. Antakya: Kültür Ofset Basımevi.
- Tekin, M. (2008). *Roman Sanatı-1 Romanın Unsurları*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Tevhid-i Efkar gazetesi, 23 Ağustos 1922, 1-3.
- Tilgen, N. K. (1979), *Hayat Tarih Mecmuası*. Kaybolan Bir Sanat Dalı: Meddahlık, 8, 41-42.
- Toolan, M. J. (1994). *Anlatı: İlk Belirlemeler*. (A.Kocaman, Çev.). İstanbul: Kuram
- Tökel, D. (1998). *Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar, Şahıslar Mitolojisi*, 19 Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun.
- Tulum, M., Tanyeri, M.A. (1977). *Nev'î Divanı*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- Tuna, E. (2000). *Şamanlık ve Oyunculuk*. İstanbul: Okyanus Yayıncılık.
- Tunç, S. (?). *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*[Klasik Türk Edebiyatının Kaynakları] Klasik Türk Kültüründe Kadın Şahsiyetler, 3(15). <https://www.sosyalarastirmalar.com/articles/female-figures-in-classical-turkish-poetry.pdf> adresinden alınmıştır.
- Uğurlu, M. (2006). *Bahşı ve Ozan Âşık İlişkilerinin Tarihi Özelliği*. Folklor/Edebiyat, 47.
- Ünver, İ. (2004). Mesnevi, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. TDV İslâm Araştırmaları Merkezi 29, 322-324 .
- Yücel, T. (1995). *Anlatı Yerlemleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul. S.30-34.