

Gerçeğin Yeniden İnşasında Tiyatroda Gündelik Dilin Kullanımı

The Use of Daily Language in the Theater in the Reconstruction of the Real

Doç. Tufan KARABULUT*

<https://doi.org/10.46641/medeniyetsanat.713710>

Öz

Antik Yunan tiyatrosundan başlayarak 18. yüzyıla kadar uzanan süreçte, tiyatronun dili şiirsel ve ölçülüdür. Tragedyaların düzyazı diliyle yazılması gerektiğine dair ilk ciddi tartışmalar Fransa'da Trublet, Fontenelle ve La Motte gibi yazarlar tarafından ortaya atılır. Ama bu konuda asıl büyük etkiyi İngiliz oyun yazarı George Lillo'nun 1731'de yazdığı *The London Merchant* (Londra Taciri) adlı eseri yapar. Lillo'nun bu girişimi, Diderot ve Lessing'in çabalarıyla Kıta Avrupası'nda harekete geçirci bir etkiye sahip olur. Dram sanatındaki bu düşünsel ve yazınsal dönüşümün temelinde burjuva sınıf bilincinin gelişimi yatar. Orta sınıf seyirci tiyatrodaki üstün trajik kahramanları izlemek yerine kendi yaşamından günlük olayları ve sıradan kişileri görmeyi daha gerçekçi bulur. Böylelikle tiyatro sanatında kendine özgü yeni bir biçim ve anlatım tarzı yaratan burjuva sınıfı, oyun yazımında da gündelik dilin kullanılmasıyla tiyatroya farklı bir gerçeklik algısı kazandırır. 19. yüzyıla gelindiğinde realizmin ve natüralizmin etkisiyle tiyatronun hakîm dilinin düzyazı olduğu görülür. Bu makalede, öncelikle, oyun yazımında konuşma dilinden düzyazı diline geçişin tarihsel süreci incelenmiş, ardından da tiyatrodaki gündelik dilin kullanımının gerçeklik algısına katkıları değerlendirilmiştir. Son olarak, diyalog yazımının geçirdiği bu değişimle düzyazı dilinin tiyatro-edebiyat ilişkisine kazandırıp kaybettirdikleri üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: *Oyun yazarlığı, şiir dili, düzyazı dili, gerçeklik algısı, tiyatro-edebiyat ilişkisi*

Abstract

The language of the theatre is poetic and verse, starting from the ancient Greek theatre to the 18th century. The first serious discussions about the tragedies should be written in prose language are raised in France by authors such as Trublet, Fontenelle and La Motte. But the real impact on this subject is *The London Merchant*, written by British playwright George Lillo in 1731. This initiative of Lillo has a mobilizing effect in Continental Europe with the efforts of Diderot and Lessing. The development of bourgeois class-consciousness underlies this intellectual and literary transformation in the art of drama. The middle-class audience finds it more realistic to see daily events and ordinary people from their own life, rather than watching superior tragic heroes in the theatre. Thus, the bourgeois class, which creates a unique form and expression style in theatre art, brings a different perception of reality to the theatre by using everyday language in playwriting. In the 19th century, the dominant language of the theatre became prose with the effect of realism and naturalism. In this article, firstly, the historical process of the transition from verse to prose was examined in the playwriting, and then the contributions of the use of everyday language in the theatre to the perception of reality were evaluated. Finally, with this change of dialogue writing, it was emphasized that the prose language gained and lost in the relationship between theatre and literature.

Keywords: *Playwriting, poetry language, prose language, perception of reality, the relationship between theatre and literature*

1. Giriş

Var olduğu günden bugüne tiyatro sanatı –diğer sanat dallarında da olduğu gibi– bir açıdan da sanatçıların “gerçeklik” olarak gördükleri şeyi eserlerinde yansıtma çabalarının tarihidir. Emile Zola’nın dediği gibi, “Doğru dürüst her sanatçı kendi gözünde az çok bir realisttir” (Shields, 2016, s. 15). Ancak sanatçıların gerçeği duyumsama ve yansıtma biçimi, yüzyıllar boyunca toplumsal dinamiklere bağlı olarak değişirlik göstermiştir.

Tiyatro sanatı, kökeninde yer alan ritüellerden başlayarak antik Yunan tragedya ve komedyalarıyla süren ve farklı dönemlerde farklı sanat akımlarının etkisinde şekillenerek bugüne dek uzanan süreçte hep *görsel* ve *işitsel* özelliğe sahip olmuştur. Varlığının temel amacı okunmaya yönelik değil, izlenmeye ve dinlenmeye yönelik olmasıdır. Temelde, tiyatro sanatını roman, öykü, şiir gibi edebiyatın diğer türlerinden ayıran da bu özelliğidir.

Aristoteles’in (1987) yüzyıllar önce “Poetika”da belirttiği gibi tiyatro, temelde, bir eylem sanatıdır. Drama eylem içindeki insanları betimler (s. 23). Tiyatroda diyalog biçiminde karşımıza çıkan söz kullanımı da aslında, karşılıklı konuşma eyleminden başka bir şey değildir. Dil-eylem kuramına göre, konuşan bir kimse salt bir şeyi anlatmaz; aynı zamanda bir şey yapar, bir eylemde bulunur. Bu kuramın oluşturucusu, John Searle’e göre (2012), “bir dilsel bildirimle ‘bir şeyler söylenir; bir şeyler yapılır ve onunla bir etki yaratılır” (s. 33). “Edebiyat dışı alanlarda dilin kullanımı araçsaldır; oysa edebiyat için dil, varlığının ta kendisi, onun asıl dünyasıdır” (Barthes, 2013, s. 12-13). Tiyatronun sözle olan bu araçsal ilişkisi de onu, aynı zamanda, bir diyalog yazma sanatına dönüştürmüştür.

Çalışmanın ilk bölümünde, öncelikle oyun yazımında konuşma dilinden düzyazı diline geçiş tarihsel akış içinde ele alınmıştır. Ardından da tiyatrodaki gündelik dilin kullanılmaya başlanmasıyla birlikte ortaya çıkan değişim, günümüz tiyatrosunda gerçeklik algısının yaratılması yönünden incelenmiştir. Son olarak da gerçeğin yeniden inşasında diyalog yazımının geçirdiği değişim analiz edilmiş, düzyazı dilinin tiyatro-edebiyat ilişkisine kazandırıp-kaybettikleri değerlendirilmiştir.

2. Tiyatroda Diyalogun Doğuşu ve Gelişimi

Diyalog sözcüğü etimolojik olarak incelendiğinde, pek çok tiyatro teriminde olduğu gibi bu sözcüğün de antik Yunan kökenli olduğu görülür. “Söz”, “söz söyleme eylemi” anlamlarına gelen “logos” sözcüğünün, bir şeyin bir yandan öbür yana gidişini ifade eden “diá” önekiyle birleşmesi sonucunda oluşan “diálogos” sözcüğü, *söyleşme* ya da *karşılıklı konuşma* anlamına gelir.

Antik Yunan tragedya ve komedyası insan aklının en eski ve en estetik yaratımlarından biri olan şiir sanatının ürünüdür. Bu tiyatro anlayışında “gerçeklik” inandırıcılıkla özdeşti. Bir başka deyişle, “gerçeklik” taklit yoluyla sağlanan inandırıcılıkta yatardı. Öyle ki, Aristoteles (1987), bu konuda tragedya yazarlarına “olanaksız ama gerçeğe benzeyeni, olası ama inandırıcı olmayana” yeğlemek gerektiğini ve “konuların akla aykırı şeyler içermemesi için olabildiğince çaba harcanması gerektiğini” öğütler (s. 49). Oyunların, gerçekliği taklitleti başarıları, seyircinin seyrettikleriyle özdeşleşmesine bağlıdır. Seyrettiği

oyunun, onda uyandırdığı coşkuların şiddetiyle kendini oyunun içinde hisseden seyirci, sahnede gördüklerine inanacaktır.

Aristoteles (1987), “tragedyanın dithyrambos korosu’ndan, komedyanın ise phallos şarkılarından doğduğunu” söylüyor (s. 19). Thespis’in dithyrambos korosuna bir anlatıcı eklemesiyle de antik Yunan tragedyasının oluşmaya başladığı görülür. Aiskhylos’un, tragedyaya ikinci oyuncuyu eklemesiyle oyun içinde diyalogun oranı artar. Sophokles’in üçüncü oyuncuyu eklemesiyle de antik Yunan tragedyası gelişimini tamamlayarak son biçimini alır ve dramatik yapı içinde diyalog daha da önem kazanır.

“Üçüncü oyuncunun tam olarak kullanılması, üç karakterin de sahnede olduğu ve her birinin diğer ikisiyle serbestçe konuştuğu diyaloglarda görülüyor. Sophokles’te ve Euripides’te böylesi çok, fakat Aiskhylos’ta bu konuşma hiçbir zaman tam olarak karşılıklı değil” (Thomson, 1990, s. 208).

Aristoteles (1987), tragedyanın “sanatça güzelleştirilmiş bir dili” olduğunu, bu dilin, “kendisinden doğduğu satyr oyununun kaba dilinden kurtulduktan sonra ancak büyüklüğe ve yüceliğe ulaştığını” belirtir. “Mısra ölçüsünde de (trokhaik) tetrametre’nin yerini (iambik) trimetre’nin aldığını; çünkü bütün ölçüler arasında iambik ölçünün, konuşma tonuna en uygun ölçüyü içerdiğini” ifade eder (s. 19). Iambik ölçünün bir kısa-bir uzun, kimi zamanda iki kısa heceden oluşan değişken yapısı, diyalog yazımına ve oyun kişilerinin farklı konuşma tarzlarının yansıtılmasına uygun düşer.

Antik Yunan tiyatrosundan başlayarak Elizabeth dönemi tiyatrosu ile İspanyol ve neo-klasik Fransız tragedyasını da içine alarak 18. yüzyıla kadar uzanan süreçte, tiyatronun dili hep şiirsel ve ölçülü olmuş, oyunlar koşuk biçiminde yazılmıştır. 18. yüzyıldan sonra ise bu yapının yavaş yavaş önemini yitirmeye başladığı görülür. 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra da realizmin ve natüralizmin etkisiyle tiyatronun hâkim dili düzyazı, yani gündelik dil olmaya başlar.

Steiner (2011), neredeyse, iki bin yıldan daha uzun bir süre tiyatronun diline hâkim olan bu şiirsel-ölçülü biçimin, şiirden ziyade koşuk kavramıyla ifade edilmesinin daha doğru olacağına işaret ederek, “Şiir düzyazının, matematiğin ya da aklın şekle yönelik herhangi bir eyleminin vasfı olabilir. Şiirsellik bir nitelik; koşuk biçimse teknik bir biçimdir” der (s. 179). Bu çalışma da bu aşamada Steiner’in bu görüşünü benimseyerek, tiyatrodaki söz konusu dönem içinde yazılan oyunların dilini “koşuk” kavramıyla ifade etmeyi uygun bulmuştur.

Peki, yüzyıllar boyunca koşuk biçimini dramatik dilin, neredeyse, ayrılmaz bir parçası haline getiren, oyunların şiirsel-ölçülü bir dille yazılmasına neden olan neydi?

Şiir, tüm edebiyat formları içinde en eskisidir. Bunun en temel nedeni, yazılı kültür öncesi gelişen sözlü kültürde, şiirin (ilkel ritüellerden başlayarak) içinde barındırdığı ölçü, ritim, uyak ve ses yinelemeleri gibi özellikleriyle, sözün uçup gitmesine engel olan, akılda kalıcılığı, sonradan hatırlamayı ve kulaktan kulağa aktarılmayı kolaylaştıran bir forma sahip olmasıdır. “Lirik şiir belleğin kalesidir” (Kundera, 2015, s. 147).

“Sözlü kültür içinde kelimelerin sadece sestem ibaret olmaları, düşünsel ve sanatsal alanlarda bu sözlerin tekrar hatırlanabilmesinde sağlam bir bellek gerektirir. Sözün ne odak noktası ne bir izi, ne de ağızdan çıkmasıyla vardığı yer arasında elle tutulur bir yörüngesi vardır. Kelimeler başlı başına bir olay, bir eylemdir” (Ong, 2014, s. 46). Sözlü kültür içinde, sözün uçuculuğunu ortadan kaldırmak, ancak “anımsanabilir şeyler düşünmekle” sağlanır. O nedenle, “sözlü temele dayalı düşünce, şiir kalıbına girmese bile ritim ağırlıklıdır; çünkü ritim, bedensel ritim de dâhil, anımsamayı kolaylaştırır” (Ong, 2014, s. 50). “Dil, düzyazı biçiminde olmayıp ölçü, kafiye ya da biçimsel bir yineleme kalıbına sahip olarak, özel bir durum hissiyle akli etkilemekte ve bu durumun şeklini bellekte koruma altına almaktadır. Böylece dil, koşuk biçim haline gelmektedir” (Steiner, 2011, s. 179-180).

Daha önce de belirtildiği gibi, Avrupa tiyatro tarihinin başlangıcı sayılan antik Yunan tragedya ve komedyalarının kökeninde, Dionysos adına düzenlenen şenlikler ve bu şenliklerin özünde de ilkel dini törenler yatmaktadır. Bu törenlerin üç sacayağı vardır: müzik, dans ve konuşma. Bu üç unsuru bir araya getiren ise temelde, ritimdir. Dolayısıyla ritim eşliğinde gerçekleştirilen bu ilkel dini törenlerde, insanların çıkardığı sesler, giderek, dramatik dili biçimlendirmiş, zamanla da ölçülü, ritimli, şiirsel bir konuşmaya evrilmiştir. Dilin ritim içermesi onu koşuk biçimine sokmuştur (Steiner, 2011, s. 180). “İşte törenlerde kullanılan bu şiirsel dilin bir sanat dili olarak düzyazıdan daha önce ortaya çıkması edebiyat alanındaki ilk ürünlerin koşuk biçiminde olmasını zorunlu kılmıştır. Edebiyat tarihinde tiyatro sanatının önceleri dramatik şiir adı altında söz konusu edilmesi de bu yüzdendir” (Çapan, 1982, s. 15).

Antik Yunan tragedyası, yukarıda belirtilen nedenler çerçevesinde, başlangıcından itibaren koşuk diliyle yazılmıştır. Ancak bu noktada, koşuk dilinin tiyatroya hâkim olmasıyla ilgili olarak irdelenmesi gereken iki temel neden daha vardır:

Birincisi, şiirin gerçeklik ölçütlerinin mitler dünyasının gerçekliğini daha iyi ifade ediyor olmasıdır. Antik Yunan tragedyası, ritüellerin dünyasından kopup gelir ve trajik hayâl gücünün ürünü olan mitlerin dünyasında lirik coşkunluğuna ulaşır. Steiner’e göre (2011), insan akli, çok erken zamanlarda şiirsel biçimler ve doğrudan kanıtlanamayan gerçeklik türleri arasında bir ilişki olduğunu kavramış ve ampirik olarak sınırlanmış ya da anlamsız olabilecek şeylere karşı sanatsal bir anlatım biçimi olarak “şiirsel gerçekliği” keşfetmiştir. Dolayısıyla, duyumsal algımızla örtüşmeyen gerçekler, bir nevi içsel tutarlılığa ve psikolojik inanca bağlı olan şiirsel gerçekliğin ölçütlerine teslim edilmiştir. Oysa düzyazı, günlük yaşamın gerçeklerini ampirik kanıtlara göre değerlendirir (s. 186-187). “Düzyazı: Bu sözcük, sadece dizelere dökülmemiş bir dil anlamına gelmez; hayatın somut, günlük, maddi karakteri anlamına da gelir” (Kundera, 2015, s. 18).

İkincisi, tragedyanın yüce dünyası ile sıradan, gündelik dünya arasındaki ayrımı koşuk dilinin sağlıyor olmasıdır. “Krallar, kâhinler ve kahramanlar koşuk diliyle konuşur ve böylece, ulusun örnek alınacak nitelikteki kişilerinin, sıradan insanlara mahsus konuşma biçiminden daha asil ve kadim bir şekilde iletişim kurduklarını gösterirler” (Steiner, 2011, s. 182). Koşuk dilinin yarattığı bu yücelik hissi, uzun yıllar, sahne ve seyirci arasında saygılı bir mesafenin korunmasını sağlayacaktır. Bu pek de demokratik görünmeyen hâl,

ancak 18. yüzyılda düzyazının tiyatro diline hâkim olmaya başlamasıyla kırılacaktır. Böylelikle düzyazı hem karakterler arasındaki hem de sahne ve seyirci arasındaki sınırı kaldırarak, bir anlamda daha eşitlikçi bir sahne dilinin oluşmasını sağlayacaktır. O nedenle, oyun dilinin koşuktan düzyazıya evrilmesi, Avrupa tiyatrosu için devrim niteliğinde bir dönüşümdür.

Buna rağmen, 18. yüzyıla kadar Batı tiyatrosunda düzyazı biçiminin hiç kullanılmadığını söylemek de gerçekçi bir yaklaşım olmaz. Steiner (2011), antik Yunan ve Roma tiyatrosunda, düzyazı biçiminde oynanan halk komedileri ve farmlar (komedi türünün gündelik konuşma diline yakınlığı nedeniyle) olabileceğinden söz eder. Antik Yunan ve Roma tiyatrosundan düzyazıyla yazılmış hiçbir metnin günümüze kalmamasını ise “o dönemde düzyazı biçiminin, henüz edebiyatın seçkin örneklerinin saygınlığına ulaşmamış” olmasına bağlar. Komedinin düzyazıya yakınlığı su götürmez bir gerçektir. Öyle ki, düzyazı biçiminin Ortaçağ *mysterium* oyunları içinde yer alan komik ara oyunlarında ve Elizabeth Dönemi ile I. James Dönemi oyunlarında da kullanıldığı görülür. Özellikle, Shakespeare ve çağdaşlarının oyunlarında (genel bir kural olmamakla birlikte) efendiler konuşurken uşakların, soytarıların ya da taşralıların düzyazı diliyle konuştukları açıktır (s. 186-187). Yine de bu girişimler, baştan sona düzyazı biçiminde yazılmış bir oyun olmanın çok uzağındadır. Bu örnekler, olsa olsa, düzyazı diliyle yazılmış oyunların kırıntıları sayılabilir.

Tragedyaların düzyazı diliyle yazılması gerektiğine dair ilk ciddi tartışmalar Fransa’da, “Eskiler ve Yeniler” çatışmasında Trublet, Fontenelle ve La Motte gibi yazarlar tarafından başlatılır. “Antoine Hodar de la Motte, tragedyada bir kahramanın, bir prensin konuşurken sözlerini belli sayıda hecelere sıkıştırmak zorunda kalmasını, en heyecanlı anlarda bile uyakları yinelemeye çalışmasını, tartım duraklarını kalıplara göre ölçmesini, dil hünerleri göstermesini doğaya aykırı bulur. Düzyazı ise daha gerçek, daha doğaldır” (Şener, 1998, s. 120). Ancak bu konuda asıl büyük etkiyi İngiliz oyun yazarı George Lillo’nun 1731’de yazdığı *The London Merchant* (Londra Taciri) adlı eseri yapar. Lillo’nun bu oyunu, 18. yüzyıl burjuva dram sanatının bir ürünü olan “*evcil tragedya*” türüne yönelik kendinden önce başlatılmış tüm girişimleri gölgede bırakır ve “*gözü yaşlı komedy*” olarak da anılan bu türün, neredeyse, bir prototipi haline gelir. Fransızcaya ve Almancaya çevrilen oyun İngiltere dışında da muazzam bir etki yaratır.

Lillo, tragedyaların soylu kişileri anlatmak zorunda olmadığını belirterek sıradan insanların hikâyelerinin de bir o kadar etkileyici olduğuna dikkat çekmiştir. “Lillo konuşma dilinin doğal akıcılığını diyaloglarına aktaramıyordu henüz, hatta gerçekten acıklı bulduğu yerlere bir iki dize eklemekten kendini alamıyordu, ama düzyazıyı şiire yeğlemesi ve tragedya olabilecek konuları düzyazıyla işlemesi, önemi yadsınamaz bir yenilikti gene de” (Urgan, 2018, s. 398).

Dram sanatında, tam anlamıyla, düşünsel ve yazınsal bir dönüşümün gerçekleşmesi burjuva sınıf bilincinin gelişimine koşul olarak ortaya çıkmıştır. Kökleri 15. ve 16. yüzyıllara kadar uzanan burjuvazi, özellikle, 18. yüzyılın ikinci yarısında ekonomik, toplumsal ve siyasal gücünü arttırmaya başlayınca egemen sanat anlayışında devrimsel bir değişime neden olur. Yeni gelişen burjuva sanatı, o güne kadar hâkim olan saraya

özgü soylu (aristokratik) sanat anlayışını iyiden iyiye sarsamaya başlar. 18. yüzyılın sonuna gelindiğinde ise Avrupa'ya egemen olan en önemli sanat anlayışının burjuva sanatı olduğu görülür.

Avrupa'da –özellikle, Fransa ve İngiltere'de– ortaya çıkan bu yeni sanat anlayışının kökeninde ulusların geçirdiği toplumsal değişimler yatar. 18. yüzyıla gelindiğinde soylular ve burjuvalar arasında giderek artan rekabet, burjuva sınıfının ticaret, sanayi, bankacılık, serbest meslekler gibi alanlarda üstünlüğü ele geçirmesiyle büyük kazanç sağlamasına, bunun sonucunda da kültürel ve sanatsal alanda giderek daha fazla söz sahibi olmasına neden olmuştur. Fransız Devrimi ile siyasal doruğuna erişen burjuva sanatı, Adam Smith'in "liberal" anlayışıyla ekonomik gücünü kazanmış, romantizm ile de sanatsal amacına ulaşmıştır, denebilir.

Burjuvazi, kendi kültürel-sanatsal değerlerini ve beğenisini ortaya koymaya başladıkça, orta sınıf seyirci tiyatrodaki üstün trajik kahramanları ve onların olağanüstü eylemlerini izlemek yerine kendi yaşamından günlük olayları ve sıradan kişileri görmeyi daha gerçekçi bulur. Burjuva seyircisi, acıma ve korku duygularının uyarılmasıyla "arındırıcı" bir etki yaratmayı amaçlayan klasik tragediyaların yerine, gözyaşları dökmekten hoşlandığı "duygulandırıcı" dramları tercih etmeye başlar. "Evcil tragedya" (tragédie domestique), burjuva trajedisi (tragédie bourgeois) ya da "gözü yaşlı komedy" (comédies larmoyantes) adları verilen bu yeni türler burjuva seyircisinin söz konusu eğilimini karşılamak üzere ortaya çıkmışlardır.

Burjuva sınıfının tragedya kahramanlarını kendi sınıfının içinden seçmeye başlaması, 18. yüzyılda soylu sınıf ve orta sınıf arasında bir eşitlenmeye işaret eder. Evcil tragedya da bu bilincin kültür-sanat hayatına bir yansımasıdır. "Lillo, *The London Merchant or The History of George Barnwell* (1731) adlı oyunu ile trajik duyarlılığın bütün insanlara özgü bir nitelik olduğunun, tragedya yazarının sıradan ve gündelik yaşantıdan yararlanabileceğinin somut bir örneğini verdi" (Çapan, 1982, s. 77-78).

Denis Diderot, burjuva sanatıyla belirginleşmeye başlayan bu yeni gerçeklik anlayışına en iyi hizmet edecek türün, tragedya ve komedyanın birleşimi olan "dram" (drame) adını verdiği "ciddi tür" (genre sérieux) olduğunu ileri sürer. Dram, orta sınıfın yaşamını temel alarak iş adamı, politikacı, yurttaş, karı-koca gibi orta sınıftan kişileri oyunun merkezine yerleştirecektir. Diderot, tiyatrodaki kralların ya da soyluların trajik öyküleri yerine sıradan ama bizden olan insanların başına gelebilecek gerçek olayların anlatılmasının seyirciyi daha çok etkileyeceğini ifade eder. Kendi tiyatro anlayışını geliştirirken Sophokles'in tragediyaları kadar değerli bulunduğu George Lillo'nun *London Merchant*'ini (Londra Taciri) model alan Diderot, yine Lillo'nun savunduğu gibi bu yeni türün, özellikle, düzyazı dilini kullanması gerektiğinin altını çizer. Klasik tragedyanın koşuk formundaki dilinin terk edilmesi gerektiğini, incelikli işlenmiş cümleler yerine günlük konuşmanın bozuk ve düzensiz halinin kullanılmasının gerçeğe benzerlik açısından çok daha etkili olduğunu belirtir. Diyalogda, söz parlatmaktansa eyleme önem verilmesi gerektiğini ve yazarın oyunculara doğaçlama yapma özgürlüğü tanımasını ister. Zira yazar, konuşmaya "oyuncunun şairden daha iyi bildiği bir dizi zayıf ve karışık gürültünün, soluk verme seslerinin, bastırılmış aksanların eşlik edeceğinin" (Carlson, 2008, s. 161) farkında

olmalıdır. Diderot'nun benimsediği bu "ciddi tür"ün kendi dönemi içinde etkisi zayıf olsa da *dram* türünün uzun vadede, özellikle, Ibsen'in oyunlarına öncülük ettiği açıktır.

Diderot'nun görüşlerini benimseyen Almanya'daki ilk büyük dram teorisyeni Gotthold Ephraim Lessing de ünlü eseri "Hamburg Dramaturjisi"nde (Hamburg Dramaturgisi), burjuva sanat anlayışıyla birlikte gelişen yeni gerçeklik algısı çerçevesinde *basit ve doğal* olana vurgu yaparak artık tiyatro oyunlarında insanların günlük yaşamda konuştukları gibi gösterilmeleri gerektiğini savunur. Özellikle, *Hamburg Dramaturjisi'nin 59. Deneme'sinde* "yüce ile trajik" olanı bir tutanlarla alay ederek "Hislerin debdebeli, seçkin, azametli konuşmakla hiçbir ilgisi yoktur. Bunlar hislerin ne sonucudur ne de sebebi. En basit, en yagın, en sade sözler ve ifadeler ile ilgilidir" (Carlson, 2008, s. 177) der.

George Lillo'nun "*The London Merchant*" (Londra Taciri) ile başlattığı, evcil tragedyada gündelik konuşma dilinin kullanılmasına yönelik girişim, kendi ülkesi İngiltere'de büyük çapta bir etki yaratmamış olsa da Diderot ve Lessing'in çabalarıyla Kıta Avrupası'nda harekete geçirici bir etkiye sahip olur. Diderot ve Lessing oyun yazımında gündelik dilin kullanılmasıyla tiyatroya yeni bir gerçeklik ve canlılık kazandırmayı amaçlamışlardır. Böylelikle 18. yüzyılda iyiden iyiye güçlenen burjuva sınıfı, tiyatro sanatında kendine özgü yeni bir biçim ve anlatım tarzı yaratır. Evcil tragedyaya ile birlikte düzyazı diline geçiş yönünde atılan bu adım, soylu sınıfa ait klasik tragedyanın kullandığı konuşkan dilinden vazgeçişin de bir göstergesidir.

18. yüzyılda tiyatronun düzyazı diline geçişindeki önemli faktörlerden biri de roman sanatının ortaya çıkışıdır. "18. yüzyılın başında burjuva sınıfının kesin üstünlüğü, bilim ve düşünce hayatına akılcılığın yön vermesi yeni bir duyarlılığı da birlikte getirmiştir. Ama kendini tiyatrodan çok roman sanatında açıklayan bir duyarlıktır bu" (Çapan, 1982, s. 14).

"Orta sınıfın iktidara yükselmesiyle birlikte insan ilişkilerinin ağırlık merkezi, kamusal alan kişisele doğru kaymıştır" (Steiner, 2011, s. 146). Romanın 18. yüzyılda İngiltere'de ortaya çıkışında etkili olan da bu değişimdir. Başta Ian Watt olmak üzere pek çok eleştirmen, İngiltere'nin kapitalizme ilk geçen ülkelerden biri olmasının, ülkede basım kültürünün gelişimini hızlandırdığını ve 18. yüzyıl romanına özgü "kapitalist, bireyci ve girişimci" bir dünya görüşünün oluşmasını sağlayarak, roman türünün varlığını mümkün kıldığını ifade eder (MacKay, 2018, s. 47).

18. yüzyıl romanı, bireyi "gerçekçi" ve "inandırıcı" bir düzlemde ele alırken gelenekten bağımsız olarak gündelik dili tercih etmiştir. Bir yandan bireyi öznel nitelikleriyle anlatırken diğer yandan okuyucuyu karakterlerin iç dünyasıyla yakınlık kurabilecek bir psikolojik derinliğe ulaştırmıştır. Romanın dünyası gündelik yaşamın içinden doğar; olaylar ve karakterler bu yaşama özgü inandırıcı bir kurgu içinde aktarılırlar. "Roman sadece orta sınıfın yeni, dünyevi, akılcı ve kişisel dünyasını gözler önüne seren bir tür değildir. Söz konusu tür, çağdaş kent kültürünün parçalanmış izleyicisine tamamıyla uygun bir edebi biçim olma vazifesini de üstlenmiştir" (Steiner, 2011, s. 146). 18. yüzyıl romanı, gerçek dünyaya yakın bir tür olarak belirir ve gerçekliğini de büyük ölçüde gündelik dili kullanarak var eder. Roman bir düzyazı sanatıdır. "Roman doğduğundan bu yana trajediden uzak durur: onun büyüklüğe tapmasından; tiyatro kökenlerinden; hayatın düzyazısına karşı

körlüğünden kaçınır” (Kundera, 2015, s. 123). Samuel Johnson’a göre, roman “yaşamın gerçek haline” odaklanır, “sadece dünyada her gün gerçekleşen tesadüflerle çeşitlenir ve insanlarla iletişim kurulduğunda gerçekte bulunan tutku ve niteliklerden etkilenir” (Johnson, 2000, s. 175). “Shakespeare’den sonra Batı bilincinin usta ruhları, artık kör kâhinler, şairler ya da cehenneme karşı sanatını sergileyen Orpheus değildir. Onların yerini Descartes, Newton ve Voltaire almıştır. Tarihçileriye dramatik şairler değil, düzyazıyla eser veren romancılarıdır” (Steiner, 2011, s. 148).

Roman sanatının gelişiminin yanı sıra, zaman içinde şiirin gözden düşmesinde etkili olan bir diğer faktör de 17. yüzyıl başlarında ortaya çıkan “Metafizik Şairler”dir. Başta John Donne olmak üzere yaşadıkları çağda epey ünlü olan bu şairler, maalesef Neo-klasik yazarlar tarafından hiç anlaşılmadılar. Alışıl gelmiş geleneklere uymayan bu şairlerin şiirleri yaşadığımız çağa özgü yepyeni bir dile sahiptirler. 17. yüzyıl içinde, Restorasyon Dönemi’nin en önemli şairi olan John Dryden başta olmak üzere Metafizik Şairleri benimseyen pek kimse olmadı. Ancak 1912 yılında Herbert Grierson’un Donne’ın şiirlerini yeniden yayımlamasıyla metafizik şairlere büyük bir ilgi duyulmaya başlandı. “XX. yüzyılın en önemli romancılarından Virginia Woolf’un belirttiği gibi, çelişkileri ve karmaşıklığı yüzünden, Donne bize bir XVII. yüzyıl şairi değil, çağdaş bir şair izlenimini verir” (Urgan, 2018, s. 169). Normal konuşma dilini kullanarak yazması, geleneksel şiir kavramına aykırı düşen konuları işlemesi onu günümüz şairlerine yakınlaştırır. “Metafizik Şairlerin uyumlu dizelere hiç aldırmaşılarının başlıca nedeni, şiirlerini yapay bir şiirsel dille değil, konuşma diliyle yazmak istemeleri; yani şiir yazıyormuş gibi değil, konuşuyormuş gibi bir anlatıma başvurmalarıdır” (Urgan, 2018, s. 171).

Tüm bu gelişmeler ışığında, 18. yüzyıldan sonra koşuk dili tiyatrodaki önemini yavaş yavaş yitirmeye başlar ve 19. yüzyıla gelindiğinde realizmin etkisiyle tiyatrodaki anlamıyla bir düzyazı çağı başlar. Artık Ibsen, Strindberg ve Çehov’a uzanan yol açılmış ve düzyazı tiyatronun hâkim dili haline gelmiştir.

19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan realizm modern tiyatronun başlangıcını oluşturur. Realist hareket, Avrupa’daki bilimsel devrimle ve özellikle Fransa’da Balzac, Flaubert ve Zola gibi natüralist romancıların başını çektikleri edebi hareketle aynı zamana denk düşer. Auguste Comte’un pozitivizmi (*Système de philosophie positive*, 1824), Charles Darwin’in Türlerin Kökeni’ni (*The Origin of Species*, 1859) yazması, Hippolythe Taine’in edebiyat tarihi çalışmaları (*Histoire de la littérature anglaise*, 1864), Claude Bernard’ın fizyoloji alanındaki çalışmaları (*Introduction a l’étude de la médecine expérimentale*, 1865), Sigmund Freud’un psikolojideki bulguları ve Karl Marx’ın Kapital’i (*Das Kapital*, 1867) kaleme alışı bu dönemde gerçekleşir.

1830-1870 yılları arasında endüstrileşmenin ve giderek güç kazanan kapitalizmin etkisiyle Avrupa’da siyasal, bilimsel ve sanatsal alanlarda önemli değişimler gerçekleşmeye başlar. Endüstrileşme, makineleşmeyi arttırmış, buharlı gemiler ve lokomotiflerle ulaşım hız kazanmış, haberleşme daha kolay hale gelmiş, sermayenin artmasıyla bankacılık sektörü gelişmeye başlamış ve fabrikaların kurulmasıyla kırsal kesimden kentlere göç artmıştır. Tüm bu gelişmeler, bir yanda düşük ücretle ve sağlıksız koşullarda yaşayan yoksul bir kesimi, diğer yanda ise iş adamları, bankacılar ve

yöneticilerden oluşan zengin bir kesimi var etmiş, bu da toplumun yaşayış ve düşünce tarzında önemli değişimlerin gerçekleşmesine neden olmuştur. Dolayısıyla, 19. yüzyılda yaşanan bu çarpıcı değişim oyun yazarlarını da yakından etkilemiştir. Artık romantik sanatçıyı ilgilendiren bireysel sorunlar, aşk acıları gibi duygular yerini toplumun yaygın sorunlarının ele alındığı realist-natüralist oyunların yazımına ve sahnelenmesine bırakmıştır.

Çağın düşüncesinin ve edebiyatının arkasındaki itici gücün, doğa bilimlerinin yükselişinde ve 19. yüzyılın deneysel yönteminde olduğunu fark eden en önemli isimlerden biri natüralist kuramın mimarı, romancı ve oyun yazarı Emile Zola'dır (1840-1902). Zola, bir oyunun "doğru sözlülüğünün" ve seyirci üzerinde yaratacağı "gerçeklik duygusunun" ancak ve ancak günlük hayattakine çok yakın kılınmış şu üç dramatik unsurla sağlanabileceğine yürekten inanır: dekor, karakterizasyon ve diyalog. Ona göre, romantik tiyatrunun karakterleri çok basittir ve fazlasıyla standartlaştırılmıştır. Sahne dekoru ise bez ve boyadan ibarettir. Natüralist drama, karakterleri fiziksel ve sosyal etkiler çerçevesinde ele alarak sağlam bir karakter analizine yönelmelidir. Aynı zamanda karakterlerin yaşadıkları ortamı tüm canlılığıyla yansıtan gerçekçi bir dekor anlayışına ihtiyaç vardır. Tüm bunlar, en nihayetinde, gerçekçi bir diyalogla taçlandırılabilir.

O nedenledir ki Zola, neo-klasik trajedinin bir ürünü olan 19. yüzyıl oyun dilinin değişimi üzerinde hassasiyetle durur. Ona göre, klişe ve özüne uygun olmayan sahne dili hiçbir biçimde insanların gerçekteki konuşma biçimini yansıtmaz. "Zola, örneğin, Dumas *fills*'in oyunlarındaki karakter çeşitliliğine rağmen, hepsinin aynı sahne diliyle konuştuğunu fark etti. Bu nedenle, yeni diyalog değişken ve titizlikle yapılandırılmış olmalı ve bir karakterin kendine özgülüğünün tonunu ve duygusunu iletmeliydi" (Styan, 2008, s. 10).

Her ne kadar Zola'nın oyunları onun ilkelerinin gerisinde kalmış olsa da bu önemli öneriler daha sonra, özellikle, Henrik Ibsen (1828-1906) tarafından takip edilecek ve gerçek bir başarıya ulaşacaktır.

Steiner, Henrik Ibsen'i Shakespeare ve Racine'den sonraki en önemli oyun yazarı olarak görmekte ve dram tarihinin onunla yeniden başladığını ifade etmekte haksız değildir (Steiner, 2011, s. 219-220). Ibsen'in *The Pillars of Society* (Toplumu Ayakta Tutanlar, 1877) adlı oyunu modern tiyatrunun başlangıcı olarak kabul edilir. Ibsen, ilk oyunları *Brand* (1865) ve *Peer Gynt*'ü (1867) koşuk diliyle yazmış olsa da daha sonra yazdığı oyunlarda "estetizmden arınma ve gerçeklik duygusu yaratma" düşüncesiyle düzyazı dilini tercih etmiştir. 1874'te İngiliz şair, yazar ve eleştirmen Edmund Gosse'ye yazdığı bir mektupta tiyatrodaki koşuk dilinin kullanımına neden karşı olduğunu şu sözlerle ifade etmiştir: "Oyuna bile bile soktuğum bir sürü sıradan ve silik insanı aynı ölçüyle konuştururdum, bu insanların birbirlerinden ayrı hiçbir yanı olmayacaktı. Artık Shakespeare'in çağında yaşamıyoruz. ...Yeni oyunum eski anlamda bir tragedya değildir. Göstermek istediklerim insan olduğu için onları 'Tanrıların diliyle' konuşturamazdım" (Çapan, 1982, s. 88).

Ibsen, 2 Ağustos 1883'te tiyatro yönetmeni ve oyuncusu August Lindberg'e yazdığı mektupta da bir oyunda "acımasız dürüstlük" gerekliliğinden söz eder:

“Diyalog, tamamen doğal görünmeli ve ifade şekli karakterden karaktere farklılık göstermelidir. Provalar sırasında diyaloglarda birçok değişiklik yapılabilir; söylenenlerin doğal ve zorlamasız bir biçimde işitilmesi sağlanana kadar ve sonunda tamamen gerçek ve inanılır görününceye dek tekrar tekrar alınması gerekir. Oyunun seyircide sanki gerçek hayatta olan olayları oturup dinliyor ve izliyormuş etkisi yaratması çok önemlidir (Styan, 2008, s. 28).”

Ibsen ve Ibsen sonrası oyun yazarları oyun kişilerini hem düzyazı diliyle, bir başka deyişle günlük konuşma diliyle konuşturmak konusunda hem de karakterler arasındaki sosyo-kültürel farklılıkları belirginleştirmek için onların konuşma tarzlarındaki farklılıkları ortaya çıkarmak konusunda, neredeyse, düşünce birliğine sahiptirler. Çünkü yaşamı gerçekte olduğu gibi yansıtabilmek, ancak dilde de gerçeğe benzerliği yakalamakla sağlanabilir.

Avrupa tiyatrosunda oyun dilinin konuşkan düzyazıya doğru evrilmesi, genel olarak burjuvalaşmanın bir sonucudur. Bu bağlamda, oyunların konularının ve kişilerinin günlük yaşam içinden seçilmesi, doğaldır ki oyun dilinin de günlük konuşma diline dönüşmesinde etkili olmuştur. Realizm, oyun dilini estetik bir haz yaratmanın ötesinde gerçeği olduğu gibi yansıtmak amacıyla kullandığından tiyatrodaki, giderek, anlam ağırlık kazanmaya başlamıştır. Bu bağlamda söze, düşünceyi ve durumu doğal ve anlaşılır bir dille iletmek görevi yüklenmiştir. Bu amaca da tiyatronun o güne değin kullandığı konuşkan dille değil, ancak halkın kullandığı günlük konuşma diliyle ulaşılabilir. Realist oyun yazarları gerçeğe benzerliği yakalayabilmek için daha önceki dönemlerde oyun yazarlarının bol bol kullandıkları uzun monologlardan ve “apar”lardan da giderek uzaklaşır. Aynı zamanda, sosyo-kültürel farklılıkları yansıtabilmek için halkın günlük yaşam içinde kullandığı dilin kendine özgü niteliklerinden, ağız ve şive farklılıklarından yararlanmaya özen gösterirler.

Böylelikle, realist-natüralist yazarlar, tiyatrodaki düzyazı dilinin ve gerçekçiliğin beraberinde getirdiği gündelik dil kullanımının bir anlatım tarzı olarak “modern dünyayla ilgili olduğu kadar, konuşkan biçimindeki tragedyadaki kadar zengin ve ikna edici niteliklere sahip teatral uzlaşımlar üretebileceğini göstermişlerdir” (Steiner, 2011, s. 231). Daha sonraki yıllarda Yeats, Synge ve O’Casey gibi yazarlar konuşkan dilini tiyatrodaki yeniden canlandırmayı denemiş olsalar da Ibsen ve çağdaşlarından sonra tiyatronun dili kesin olarak düzyazıya dönüşmüştür.

3. Düzyazı Dilinin Tiyatrodaki Gerçeklik Algısına Etkileri

“Konuşkan dili mevcut tiyatro uygulamalarından uzaklaştıkça, Eric Bentley’in modern dramın krizi olarak tanımladığı şey ortaya çıkmıştır: Edebiyat ve tiyatronun birbirinden kopması” (Steiner, 2011, s. 236-237). Kimileri bunu bir gerileme sayarken kimileri de tiyatronun özgürlüğüne kavuşması olarak görür. Bu çalışmanın bundan sonraki bölümünde -daha önce belirtildiği gibi incelemenin temel noktasını oluşturan bu tartışmayı derinleştirebilmek için- günümüz tiyatrosunda oyun yazımının tartışmasız hâkimi olan düzyazı dili gerçekçi dil kullanımı bağlamında ele alınmıştır. Tiyatrodaki gerçekçi/doğal diyalog yapısının özellikleri incelenmiş, oyun dilinin konuşkan düzyazıya geçmekle tiyatroya edebiyat ilişkisine sanatsal olarak ne kazandırıp ne kaybettiği değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Günümüz oyun yazımında düzyazı dilinin kullanımı şu unsurların belirginleşmesini sağlamıştır:

3.1. Yazım Dili ve Konuşma Dili Arasındaki Fark

Öncelikle, bir oyundaki diyalog yapısını kavrayabilmek için, günlük yaşamda kişiler arasındaki konuşmaların nasıl biçimlendiğini, yani konuşmanın oluşum aşamalarını gözden geçirmemiz gerekir. Konuşma, temelde bir sosyal iletişim ve etkileşim aracıdır. Her zaman “diyalog içinde olunan ve kendisine yanıt verilen bir başkası” ile ilişkilidir (Kula, 2012, s. 234). Günlük yaşamda konuşma, doğaçlamaya dayalı, o an içinde karşılıklı etkileşime bağlı olarak kendiliğinden oluşur ve konuşmanın doğal akışı içinde şekillenir. Bu da günlük yaşamdaki konuşmaların çoğu zaman dilbilgisi kurallarından uzak, yarım bırakılan cümlelerden oluşan, dağınık, hatta zaman zaman hatalı ve karmaşık bir yapıda seyretmesine neden olur. Yazım dili ise, ister bilimsel bir makale, kitap ya da gazete haberi olsun isterse bir roman öykü, ya da şiir gibi edebî bir eser olsun önceden hazırlığı yapılmış, üzerinde uzun uzadıya düşünülmüş, önce taslağı oluşturulup sonra son hâli verilmiş, dolayısıyla amaca yönelik bütünlüklü bir içerik ve biçimi olan, dilbilgisi ve noktalama kurallarına uygun bir yapıya sahip olacaktır.

3.2. Günlük Yaşamdaki Konuşmanın Kurgulanması

Bir oyun yazarı, aslında, konuşmaları oyunlaştırırken ya da bir başka deyişle, diyalogu biçimlendirirken günlük yaşamdaki konuşma düzeninden yola çıkar; ama onu bir kurgusal yapı içinde yapılandırır. İşte asıl sorun da bu kurgusal yapı içinde hem günlük yaşamdaki doğal konuşma biçimini korumak hem de oyunun amacına uygun bir diyalog düzeni oluşturmaktır. Bir başka ifadeyle söylenirse, tiyatro yazarının oluşturduğu diyaloglar her ne kadar günlük yaşamdakine yakın olsa da hiçbir zaman gerçek yaşamdakiyle birebir örtüşmeyecektir. Ancak tiyatrodaki gerçekçi/doğal olana yakınlaşmanın önemli kriterlerinden biri –burada gerçekçi oyun tarzı temel alınarak hareket edildiği, diğer tarzların çalışmanın içeriğiyle ilgili olmamasından dolayı konu dışı tutulduğu hatırlatılmalıdır– hiç kuşkusuz, günlük yaşamdaki konuşma biçimini yakalamak ya da hiç olmazsa ona yakın olmaktır.

Geçmişte sıklıkla, günümüzde ise nadiren rastlanan, konuşmanın doğal akışına koşut olmayan durum, diyalogdaki sıralı-konuşma biçimidir. Bu tür diyaloglarda oyun kişileri birbirlerinin sözlerini tamamlamasını bekleyip öyle konuşurlar; herkes kendi savını (duygusunu/düşüncesini) açıkça, hatta uzun uzadıya anlatır; diğeri söze onun konuşmasını tamamlamasıyla başlar, oyun/sahne boyunca bu böyle sıralı bir biçimde sürüp gider. Oysa daha önce de belirtildiği gibi, günlük yaşamda insanlar nadiren böyle konuşur. Bu tarzda bir diyalog yapısı, konuşmayı bir röportaja, hatta zaman zaman bir konferansa dönüştürür; karşılıklı etkileşimin unsurlarını azaltarak ve oyuncuların tepkilerini bedensellikle sınırlandırarak, onları neredeyse pantomim yapma noktasına sürükler ve konuşmanın soyut bir düzleme kaymasına neden olur.

Oyun yazarları, antik Yunan’dan başlayarak yüzyıllar boyunca –hatta buna realist-natüralist tiyatro anlayışı da dâhil olmak üzere– oyun kişilerini daha düzgün, dilbilgisi

kurallarına uygun ve çoğu zaman edebi cümlelerle konuşan kişiler olarak kaleme almışlardır. Günümüzde ise bu eğilimin giderek değiştiğini ve oyun yazarlarının oyun kişilerini artık günlük yaşamdaki konuşmanın gerçekliğine/doğallığına uygun olarak konuşturdukları görülür.

Bugünün modern tiyatrosunda oyun yazarlarının oyun kişilerinin birbirlerinin sözünü kesmelerini ya da aynı anda konuşmalarını diyalog içerisinde (–), (/), (*) gibi kimi noktalama işaretleriyle ya da (sözünü keserek), (aynı anda konuşurlar) tarzındaki sahne direktifleriyle belirttikleri görülür. Geçmiş dönem oyun yazım tekniklerinde pek rastlanılmayan bu yöntem günlük konuşmanın karmaşasını diyaloga yansıtarak onu daha gerçekçi/doğal kılma çabasının bir ürünüdür. Kimi yazarlar ise, yönetmen ve oyunculara daha özgür bir yaratım alanı tanımak, aynı zamanda rahat bir okuma deneyimi sağlamak için oyunun/sahnenin başında “sürekli birbirlerinin sözünü keserler ya da karşısındakinin ne söyleyeceğini tahmin ederek söze girerler” şeklindeki açıklamalarla diyalogun doğal akışını betimlerler.

3.3. Konuşma Kültür ve Kimliğin Yansımasıdır

Dil, kültürel bir olgudur ve bir kültür içinde öğrenilir. Dolayısıyla dili en genel tanımıyla “bir iletişim aracı” olarak kabul etsek bile, dil öğrenimini sadece bir iletişim aracını kullanma becerisine indirgeyemeyiz. Anadili de olsa, her birey aynı dili farklı biçimlerde konuşur; öncelikle içine doğduğu sosyo-kültürel yapının özelliklerini edinir, sonra yaşamının ilerleyen yıllarında ya buna bağlı kalır ya da onu koşullar çerçevesinde değiştirip-dönüştürür ve en nihayetinde edindiği bu birikimi kendisinden sonraki kuşaklara aktarır. Dolayısıyla kişinin yaşadığı çevre, aldığı eğitim, ahlaki ve inançsal değerleri vs. onun dil kullanım özelliklerini ve onun kimliğini belirler. “Birey, dil yoluyla dünya ya da toplum bilincini ve öz-bilincini oluşturur ve geliştirir; öz-bilinci temelinde ve güncel gereksinmesi, bilinci ve ereği doğrultusunda öz kimliğini sürekli olarak yeniden tasarılar” (Kula, 2012, s. 13-14). Yine de bu tasarımda çok özgür olunmaz. Dil, bir kültürün ürünü olduğu için, sosyal kullanım alanında üretilmiş pek çok düşünsel ve bilişsel kalıba sahiptir. Konuşma, ‘önceden biçimlendirilmiş’ konuşma örneklerine dayanır (Kula, 2012, s. 234). “Söz konusu konuşma örnekleri, ‘dil kullanımının temel öğeleridir.’ Konuşma eylemi veya edimi, ‘dil kullanım tarzlarında belirginleşir. Dolayısıyla, en genel anlamıyla konuşma, dil kullanım tarzlarının toplamıdır” (Kula, 2012, s. 234). O nedenle, konuşulan dilin dil bilgisi kurallarına uymayan hatalı kullanımları da olsa, iyi yazılmış bir diyalogun bu konuşma kalıplarını yansıması gerekir; aksi yönde atılacak her adım, her türlü müdahale, konuşmaya yönelik her türlü düzenleme ve düzeltme işleri doğal/gerçekçi bir diyalog yapısına zarar verir.

Herkes “standart Türkçe, İngilizce ya da Almanca” ile konuşmadığına göre, içinde bulunulan kültürün telaffuza yansıyan farklılıkları da gerçekçi/doğal bir diyalog yapısında göz ardı edilmemesi gereken bir diğer önemli konudur. Oyun yazımında diyalekt, şive, aksan gibi ses ve söyleyiş değişikliklerinin diyaloga yansıtılması önemli olduğu kadar dikkat ve hassasiyet de gerektirir. Ya oyun yazarının konuya yeterince hâkim olamamasından ya da yazım dilinin bu tür söyleyiş değişikliklerini ifade etmekte yetersiz kalmasından ötürü sorunlar yaşanabilir. Böylesi durumlarda, oyun yazarının -özellikle,

söz konusu söyleyişler hakkında yeteri kadar bilgisi yoksa- bu kişilerin konuşmalarının hangi diyalekt, şive ya da aksanda olduğunu belirtip daha sonra onların sözlerini düz bir biçimde yazması, gerisini oyunu sahneye taşıyacak yönetmen ve oyunculara bırakması daha doğru bir yöntem olabilir.

Bir oyun yazarını diyalog yazımında bekleyen en büyük tehlike, bireylerin içinde buldukları sosyo-kültürel ortamdan edindikleri tüm sosyal kodları ve bunların söyleyişe yansıyan farklılıklarını göz ardı ederek, oyun kişilerinin hepsini benzer bir dille konuşturma handikabıdır. Bu yolla, yaşayan gerçek kişiler yaratılamayacağı gibi, bir karakterizasyona ulaşmakta mümkün olamayacaktır.

Kişilerin kimliklerini belirleyen bir diğer önemli faktör de cinsiyetin konuşma tarzına yansımalarıdır. "...kadınların dili erkeklere kıyasla daha çok bir iş birliği aracı olarak kullandıklarına dair bir tespit bulunmaktadır. Kadınlar dili erkeklerle kıyaslandıklarında birbirlerini desteklemek için daha fazla kullanırken, bir kontrol aracı olarak daha az kullanılmaktadırlar (kadınlar erkeklere göre daha destekleyici müdahalelerde bulunma eğilimindedirler); 'bağlantı' kurmak için daha fazla kullanırken statüyle etkilemek için daha az kullanılmaktadırlar" (Davis, 2015, s. 20). Kuşkusuz, bu bir genellemedir ve buna aykırı istisnai pek çok durum söz konusu olacaktır. Ancak, bir yazarın –hangi cinsiyete sahip olursa olsun– diğer cinsin dili kullanımıyla ilgili derinlemesine bir araştırmasının ve gözleminin olması şarttır. Aksi takdirde, erkek bir yazarın oyununda kadın oyun kişilerinin erkekçe, kadın bir yazarın oyununda ise, tam tersi, erkek oyun kişilerinin kadınca konuştuklarına tanık olunur. Bu durum diyalog yazımında oyun kişileri arasındaki farklılığı ve çeşitliliği ortadan kaldıracığı gibi, aynı zamanda boyutsuz karakterlerin ortaya çıkmasına da neden olacaktır. Tiyatro tarihi boyunca büyük yazarların (Shakespeare, Çehov, Williams, Mamet gibi) özellikle bu konuda son derece başarılı oldukları görülmüştür.

3.4. Diyalogda Seçicilik

Günlük yaşamdaki konuşmalar dramatik eyleme katkıda bulunmayan gereksiz pek çok ayrıntı içerir. Oysa Peter Brook'un da (2007) belirttiği gibi "Tiyatronun içindeki yaşam daha okunaklı ve daha şiddetlidir, çünkü daha yoğunlaştırılmıştır. Uzunun küçültülmesi ve zamanın sıkıştırılması işlemi bir yoğunluk yaratmaktadır" (s. 14). Gerçekçilik hissi yaratmak için günlük yaşamdaki konuşmaları olduğu gibi diyaloga taşımak amaca uygun bir yaklaşım olmaz. O nedenle, diyalogun gerçek hayattakine benzer olması yeterli değildir; diyalogu gerçek yaşamdakine paralel gösterirken amaca uygun sadeleştirmeler yapmak, yani diyalogu oluştururken dağınıklıktan ve sıkıcılıktan uzak durabilmek için seçici ve ekonomik davranmak çok önemlidir. Unutulmaması gereken en önemli şey, gerçekçi/doğal diyalog yapısında dahi, konuşmaların hayatın birebir kopyası olmadığıdır. "İnsan tiyatroya yaşamı bulmak için gider, fakat tiyatronun dışındaki yaşamla içindeki yaşam arasında hiçbir fark yoksa tiyatronun bir anlamı yoktur" (Brook, 2007, s. 14). Bu doğrultuda gerçeklik illüzyonu yaratılırken günlük konuşmalar seyircinin beklentilerini karşılayacak şekilde ilgi çekici unsurlarla ve kimi zaman mizahla bezenerek sıradanlıktan kurtarılıp seyircinin diyalogdan estetik bir haz alması sağlanır. Eğer Shakespeare

Macbeth'in başından geçen bütün olayları ayrıntısıyla anlatmaya kalksaydı izleyici sıkıntıdan patlayabilirdi.

4. Sonuç

Tiyatro, dün de bugün de hep gerçeğin peşinde olmuştur. Antik Yunan'da da Elizabeth Döneminde de Aydınlanma sonrası gelişen modern tiyatro anlayışlarında da sorgulanan daima "gerçek" olmuş, ancak gerçeğin yansıtılış biçimleri değişirlik göstermiştir. Yine de 19. yüzyılda realizmin ortaya koyduğu yeni bir gerçekçilik anlayışından söz etmek ve bunun da modern tiyatronun bariz başlangıcı olduğunu iddia etmek pekâlâ mümkündür. 18. yüzyıldan sonra konuşuk dilinin tiyatrodaki yavaş yavaş önemini yitirmesi, realizmin etkisiyle tiyatrodaki tam anlamıyla bir düzyazı çağının başlamasını sağlar. Oyun yazarlığı açısından devrimsel nitelikteki bu dönüşümle birlikte, tiyatro-edebiyat ilişkisi yeniden sorgulanmaya başlanmış, kimileri bunu bir gerileme sayarken kimileri de tiyatronun özgürlüğüne kavuşması olarak değerlendirmiştir.

Ancak günümüz oyun yazımında düzyazı dilinin kullanımı diyalog yapısında şu unsurların belirginleşip güçlenmesini sağlamıştır:

- Oyun yazarının, diyalogu biçimlendirirken günlük yaşamdaki konuşma düzeninden yola çıkması onu gerçek ve doğal olana daha da yakınlaştırmıştır.
- Diyalog yazımında, geçmişte sıklıkla kullanılan, konuşmanın doğal akışına ters sıralı-konuşma biçiminin terk edilmesiyle, konuşmanın bir röportaja ya da bir konferansa dönüşmesinin önü kesilmiş, böylelikle diyalogun soyut bir düzleme kaymasına engel olunmuştur.
- Oyun yazarları oyun kişilerini dilbilgisi kurallarına uygun ve çoğu zaman edebi cümlelerle konuşan kişiler olarak kaleme alma anlayışından vazgeçmişlerdir. Böylelikle oyun kişilerinin birbirlerinin sözünü kesmelerinin, konuşmalarının üst üste binmesinin sağlanmasıyla günlük konuşmanın karmaşası diyaloga gerçeğe daha uygun bir biçimde yansıtılır hale gelmiştir.
- Oyun kişilerinin içinde buldukları sosyo-kültürel yapının özellikleri ile cinsiyet faktörleri konuşmalarında belirginleştirilerek diyalekt, şive, aksan gibi ses ve söyleyiş farklılıklarına dikkat edilmeye başlanmıştır. Oyun kişilerinin hepsini benzer bir dille konuşurma handikabından uzaklaşmış; böylelikle daha gerçek kişiler yaratılmış, oyun yazımında dil farklılığıyla bir karakterizasyona ulaşmak mümkün olmuştur.
- Yine de gerçekçi/doğal diyalog yapısında dahi, konuşmaların hayatın birebir kopyası olmadığına altı çizilerek, günlük yaşamdaki konuşmaların dramatik eyleme katkıda bulunmayan gereksiz pek çok ayrıntıdan arındırılması önemsenmiş, diyalogda "seçicilik" ilkesi uygulanmıştır. Gerçeklik illüzyonu yaratılmaya çalışılırken günlük konuşmalar ilgi çekici unsurlarla ve kimi zaman mizahla bezenerek sıradanlıktan kurtarılıp seyircinin diyalogdan estetik bir haz alması sağlanmıştır.

Steve Gooch (1998), gerçeklik tartışmalarını artık nerdeyse anlamsız bulduğunu belirterek şu iki önemli saptamayı yapar:

“(...) birincisi, yaratmak istediğimiz şeyin düşsel-inandırıcı olduğunu asla unutmamalıyız; ikincisi de birine göre gerçekçilik olan bir başkasına göre fantezidir – herkes bu deyim aynı anlamda kullanmaz. İnsanların bir oyuna tepkisi her şeyden önce kendi yaşam deneyimine bağlıdır, aynı zamanda tiyatronun nasıl olması gerektiği yolundaki idealiyle etkilenir. Herkesin deneyimi – herkesin ideali gibi – farklı olduğundan bu konudaki tartışma, yeryüzündeki insan sayısı kadar çok ölçütler yaratacaktır (s. 58).”

Gooch'un saptamasını destekler yönde Shields de (2016) “gerçeklik yalnızca bellekte şekillenir” der (s. 83). Elbette, tiyatrodaki gerçekçilik yalnızca bir oyunun tarzına değil, izleyicinin algıladığı gerçek imgesine de bağlıdır.

Tiyatronun edebiyattan kopuşunun bir kayıp olduğu düşüncesine de en güzel yanıtı yine Steve Gooch (1998) verir: “(...) oyun metni müzik notası gibidir. Çoğunlukla kâğıt üzerinde anlamsızdır, sahnelendiği vakit canlanır. Metnin başarısı, edebiyat açısından anlamına değil, yer ve kişilerinin, kendi dışında canlanmasına bağlıdır” (s. 24).

Kaynakça

- Aristoteles, (1987). *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aristoteles, (2013). *Poetika*, 15. Basım, çev. Samih Rifat, İstanbul: Can Yayınları.
- Barthes, R. (2013). *Dilin Çalışma Sesi*, çev. Ayşe Ece-Necmettin Kâmil Sevil-Elif Gökteke, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Brook, P. (2007). *Açık Kapı*, 2. Basım, çev. Metin Balay, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Carlson, M. (2008). *Tiyatro Teorileri*, çev. Eren Buğlalılar-Bariş Yıldırım, Ankara: De Ki Yayınları.
- Çapan, C. (1982). *Değişen Tiyatro*, İstanbul: Adam Yayıncılık.
- Davis, R. (2015). *Diyalog Yazmak*, çev. Gonca Gülbey, İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın.
- Gooch, S. (1998). *Oyun Yazmak*, çev. Filiz Ofluoğlu, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Hauser, A. (2006). *Sanatın Toplumsal Tarihi*, çev. Yıldız Gölönü, Ankara: Deniz Kitabevi.
- Johnson, S. (2000). *The New Realistic Novel*, Oxford: Oxford University Press.
- Kula, O. B. (2012). *Dil Felsefesi Edebiyat Kuramı-I*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kundera, M. (2015). *Perde*, 3. Basım, çev. Aysel Bora, İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Latacz, J. (2006). *Antik Yunan Tragedyaları*, çev. Yılmaz Onay, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- MacKay, M. (2018). *Roman Nedir?*, çev. Fazilet Akdoğan Özdemir, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Ong, W. J. (2014). *Sözlü ve Yazılı Kültür - Sözü'nün Teknolojileşmesi*, 5. Basım, çev. Sema Postacıoğlu Banon, İstanbul: Metis Yayınları.
- Platon, (1989). *Diyaloglar-1*, 2. Basım, çev. Teoman Aktürel-Melih Cevdet Anday-Adnan Cemgil-Tacettin Ünlü-Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Shields, D. (2016). *Gerçeklik Açlığı: Bir Manifesto*, çev. Beril Tüccarbaşoğlu Uğur, İstanbul: Everest Yayınları.
- Steiner, G. (2011). *Tragedyanın Ölümü*, çev. Burç İdem Dinçel, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Styan, J. L. (2008). *Modern Drama in Theory and Practice 1*, Fourteenth edition,

Cambridge: Cambridge University Press.

Şener, S. (1998). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, 3. Basım, Ankara: Dost Kitabevi.

Thomson, G. (1990). *Aiskhylos ve Atina*, çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul: Payel Yayınevi.

Urgan, M. (2018). *İngiliz Edebiyatı Tarihi*, 11. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.