



Gelenekselden Çağdaş Olana Türk Hikâye Anlatıcılığında Temel Motivasyonlar (Model Anlatıcılar Işığında)

From Tradition to Contemporary Basic Motivations in Turkish Storytelling - (In the light of model narrators)

Bünyamin Aydemir^{1*}

* Sorumlu yazar
Corresponding author

¹ Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi, Türkiye
Assoc. Prof. Dr., Atatürk University, Turkey
bunyamin.aydemir@atauni.edu.tr
ORCID ID 0000-0002-7331-0945

370

Makale geliş tarihi / First received : 20.02.2021
Makale kabul tarihi / Accepted : 04.04.2021

Bilgilendirme / Acknowledgement:

Yazar aşağıdaki bilgilendirmeleri yapmaktadır:

- 1- Makalemizde etik kurulu izni ve/veya yasal/özel izin alınmasını gerektiren bir durum yoktur.
- 2- Bu makalede araştırma ve yayın etiğine uyulmuştur.

This article was checked by *Turnitin*. Similarity Index 06%

Atıf bilgisi / Citation:

Aydemir, B. (2021). Gelenekselden çağdaş olana türk hikaye anlatıcılığında temel motivasyonlar (Model anlatıcılar ışığında). *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*, (10), 370-387.

ÖZ

Anlatma eylemi insan doğası için temel gereksinimlerin başında yer alır. Bununla birlikte kendisini *zamanın ruhuna* göre yeniden düzenleyip değiştiren bir doğaya da sahiptir. Kuşkusuz her uygarlığın ve geleneğin anlatıcılık biçimleri nasıl değişime uğramışsa Geleneksel Türk Halk Hikâyeciliği de teknik, tematik ve estetik ölçütlerde değişim ve dönüşümler yaşamıştır. Yanı sıra, geleneğin izini süren, geleneği devam ettiren ama aynı zamanda çağın gerektirdiği yapısal özellikleri üzerinde barındıran (halef – seleflik) hikâye anlatıcılığının Türk anlatı sanatına yeni değerler kazandırdığı da açıktır. Böyleyken günümüz anlatı sanatında ciddi bir paradoksal yapının bulunduğunu da söylemek gerekir. Bir tarafta Benjamin'in de ifade ettiği şekliyle, *hikâyeler çağın bittiğine dair sav*, diğer tarafta *içeriği hafife alan bu çağa hikâyelerle direnen meddah, masal anlatıcısı, stand-upçı gibi anlatıcılar*. Bu bağlamda yöntem olarak hikayenin dönüşümünü geleneksel ile çağdaş olanın temsilci modelleri üzerinden (özellikle meddah ile stand up gösterileri) okumak gelecekte hikayenin insan ve toplumlar üzerindeki durumuna ilişkin güçlü tahminlerde bulunmamıza kapı aralayacaktır.

Anahtar kelimeler

Hikâye anlatıcılığı, Geleneksel Türk Halk Hikâyeciliği, Meddah, Stand up, Masal anlatıcısı.

ABSTRACT

The act of narration is one of the basic requirements for human nature. However, it has a nature that rearranges and changes itself according to the spirit of the time. Undoubtedly, Traditional Turkish Folk Storytelling has undergone changes and transformations in technical, thematic and aesthetic criteria just as the narrative styles of every civilization and tradition have changed. In addition, it is clear that storytelling, which follows the traces of the tradition, maintains the tradition, but also has the structural features required by the age (successor – forerunner), brings new values to Turkish narrative art. Nevertheless, it should be said that there is a serious paradoxical structure in today's narrative art. On the one hand, as Benjamin expresses it, the argument that the age of stories is over, and on the other hand, narrators such as meddah, storytellers, stand-ups resisting this age with stories that underestimate the content. In this context, reading the transformation of the story as a method through the representative models of the traditional and the contemporary (especially the storytelling and stand-up shows) will open the door for us to make strong predictions about the situation of the story on people and societies in the future.

Keywords

Storytelling, Traditional Turkish Folk Storytelling, Meddah, Stand up, Storyteller.

GİRİŞ

Peter Brooks, Walter Benjamin'in hikâye anlatma sanatının sona yaklaştığını, deneyim alış verişinde bulunma becerimizi kaybetmekte olduğumuzu; dahası deneyimi iletebilirliğin tehdit altında olduğunu belirttiğini söyler. *Hikâyelerin öldüğü çağ* betimlemesine nazire yapan bu görüşe göre, "anlatma sanatı tam da bilgelik, yani hakikatin destansı boyutu öldüğü için ortadan kalkıyor" (Brooks, 2016, s. 93). Benjamin'in günümüzde¹ hikâyenin varlığına ilişkin göstermiş olduğu bu keskin olumsuzlama tavrını bizatihi, "hikâye anlatıcısının hayatımızda hiçbir hükmü yok. Çoktan uzaklaştı bizden, gittikçe de uzaklaşıyor" (Benjamin, 2014, s. 77) şeklindeki ifadesinde de görmek olasıdır. Benjamin hikayenin aslında insan yaşamı için yaşamsal önemde olduğunu; onun toplumun bir üyesi sayılmasını, başkalarıyla ilişki kurmasını ve ancak insanlarla kurduğu ilişkiler içinde tanımlanmasını sağladığını söyler. Bunun yanı sıra Benjamin, modernizm sayesinde gelenekteki insan-hikaye ilişkisindeki bu bağının kırılma yaşadığını ve bu kırılmanın artık hikâye anlatımının yavaş, yavaş ortadan kalkmasına yol açtığını ifade eder. Sütçü'ye göre;

Benjamin modernleşme ile birlikte yeni bir iletişim biçiminin doğduğunu belirtir. Bu yeni iletişim biçimi, enformasyondur. Walter Benjamin'e göre; "Hikâye anlatıcılarına az rastlıyorsak bunda enformasyon ağının belirleyici bir rolü vardır." Uzun bir yaşam deneyiminin ürünü olan hikâye anlatımının yaşamdaki yerini kaybetmesi, yeni bir yaşama işaret ettiği gibi yeni üretim biçimleri ve ilişkilere de göstergedir (Sütçü, 2013, s. 76-92).

Bununla birlikte postmodern sanatın eğilimlerinden de olan *insansızlığı*² ve *hikâyesizliği* ne ölçüde cihan-şümül bir genelleştirmeye tabi tutabiliriz, şimdilik muamma olsa da, kesin olan şeyin insan – hayat ilişkisinde (büyüklü-küçüklü) hikâyesizliğin ciddi sorun alanları oluşturacağıdır. Oluşacak olan sorun alanlarından en dikkate değeri kuşkusuz kültürel belleğin içinin boşalması, kültürel devamlılığın sağlanamamasıdır.

Kültürel belleğin işlerliğini; geçmişin şimdi ile olan bağına sağlayacak temel taşıyıcıların başında hikâyeler ve hikâye anlatıcıları gelmektedir. Birbirinden farklı adları olsa da her uygarlığın ve her ulusun kendine özgü hikâyeleri ve hikâye anlatıcıları vardır. Bunlar toplumsal, tarihsel ve kültürel kodların hem koruyucuları hem de taşıyıcılarıdır. Geçmişe ait olanı ve kültürel belleğe kaydedilmiş bilgiyi, belirlenen yapı ve kurallar çerçevesinde topluma iletirler. Yeniden kaydetme, hatırlama ve iletme faaliyetleriyle belleğe ilişkin kodlamaların, bir yandan zihinsel akışına devam etmesini, diğer yandan zamansal ve mekânsal olana dönüşerek bizatihi katılımcı grup tarafından hatırlanmasını ve yaşanmasını sağlarlar (Assmann, 2001, s. 57). Bu özellikle kültürel varlık, kültürel psikoloji, kültürlerarası psikoloji ve tarihsel akış açısından da yaşamsaldır. Öyleyse, bu denli yaşamsal bir şeyin hayatımızdan çıkarılıp atılması (çağın doğal akışı gereği) sonucunda meydana gelen paradoksal (hatta kaotik) yapı karşısında insan ne yapmalı, en azından olup – biteni nasıl okumalıdır? Çalışmamız bu soruya verilebilecek yanıtlarla birlikte modeller üzerinden geleneksel ile çağdaş hikaye anlatım teknikleri üzerine çeşitli değerlendirmeler içermektedir.

¹ Hannah Arendt, insanlığın II. Dünya Savaşı'yla birlikte ortak duygusunu kaybettiğine; var olan dünyanın ise birlikte yaşanılan, dolayısıyla paylaşılan bir yer olmaktan çıktığına işaret etmiştir. Sonuç olarak, insanlık ortak duygusunu kaybetmiş, aynı zamanda ortak dünya idesini, yani birlikte yaşama düşüncesini de yok etmiştir. (Toker, 2012, s. 61. Aktaran: Sütçü, 2013, s. 78).

² Gasset, 2017.

HİKAYEDEN ETKİLEŞİME: TEMEL MOTİVASYONLAR

Hikâye ve hikâye anlatıcılığının insanla ilişkisinin tarihsel kökeni oldukça derindir. Robert Fulford'a göre;

Kültürleri ve nesilleri aşan, yüzyıllardır insanlara eşlik eden hikâyeler hepimize temas eder. Olayları bir masal şeklinde bir araya getirmek yediden yetmişe hepimizin hoşuna giden tek iletişim ve eğlence yöntemidir. Hikâyeler hiçbir zaman tanışmadığımız atalarımızla on ya da yirmi bin yıl önce yaşamış insanlarla bağlantı kurmamızı sağlar. Yazılı kültür öncesi toplumlar hakkındaki araştırmalar, hikâye anlatmanın insanın yazı yazmayı öğrenmesinden çok daha eskileri dayandığını ortaya koyuyor. Milyonlarca isimsiz hikâyeci anlatıyı yarattı; gözlemleriyle bilgilerini hikâye yoluyla başkalarına aktarmayı öğrendiklerindeyse medeniyet tarihi başlamış oldu (Fulford, 2015, s.12).

Uygarlık tarihinin hikâye anlatımıyla başladığını dile getiren böylesi bir sava paralel, Benjamin de hikâyelerin / masalların insanlığın ilk hocaları olduğunu ifade eder (Benjamin, 2014, s. 93). Bu noktada hikâyelerin ve hikâye anlatıcılığının iki temel vasfının öne çıkarıldığı görülebilir. İlk görüşe göre her hikâye ve hikâye anlatma eylemi aynı zamanda bir iletişim oluşu olup zihinden zihne, duygudan duyguya, kültürden kültüre, inançtan inanca ileti aktarımında bulunur. Böylece insanlar ve toplumlar arası etkileşim başlar ve uygarlık oluşumunun temel gerekliliği yerine getirilmiş olur. İkinci görüşte de hikâyelerin bir öğretme / öğrenme aracı oldukları, insanların hayata ilişkin ilk bilgileri hikâyelerden (masal) öğrendikleri, dil ediniminin hemen akabinde insanın hayatla temasını sağladıkları anlatılmak istenir. Bununla birlikte hiçbir hikâye aslında salt, basit bir bilgi aktarım kanalı değildir. Hikâyeler toplumların yaşam bilgeliklerini; duyumsamalarını, yaşanmışlıklarını yansıtır; bireysel deneyimlerin toplumsal olana mal edilmesine hizmet ederler. Bu açıdan ortak (kitlese) bir düşünme biçiminin üretimini, kolektif bir bakış açısına sahip olunmasını, ortak ilkeler etrafında yaşamayı, toplanmayı sağlarlar.

Hikâyeler miras alınan ve kendisinden başkasına / sonrasına miras bırakılan anlatı oluklarıdır. Sözlü kültür³ temellidir ve paylaşım esastır. Fakat burada söz konusu olan salt bir hikâye paylaşımı değil hikâyenin içinde barındırılan *yararlı olan* ile *estetik hazzın* kişiye veya kitleye ulaştırılması ve umulan etkileşimin sağlanabilmesidir. Sanat yapıtlarında buna haz ve yarar ilkesi denir. Haz ilkesi anlatılan şeyin anlatım biçimiyle paylaşılan, duyumsatılan güzellik duygusudur. Özden ziyade biçimle ilgilidir ve salt sanatlı olanın paylaşımıyla duyumsatılır. Haz ilkesi hikâye anlatıcılığında yaşamsaldır. Zira anlatıcının anlattığı şeyi dinlettirebilmesinin yegane anahtarı onu sanatlı anlatıyor olabilesidir. Düz, kuru, didaktik, kaba ve çapaklarla dolu bir anlatım biçimi, ne anlatılırsa anlatılsın dinleyicide umulan etkiyi uyandırmayacak, dahası hikâyenin dinlenilmesini dahi engelleyecektir. Dolayısıyla dinleyicisinin olmadığı bir hikâye anlatımının varlığı ne kadar şüpheliyse, dinleyiciyi hikâyeye bağlayan sanatlı anlatım

³ Kuşkusuz hikayeler esasta ve köken olarak söze dayalıdır; söylemekle ve söyleneni dinlemekle gerçekleşir. Bu açıdan hikayeler kadim zamanlardan beri sözlü kültürün hem ürünü hem de en önemli taşıyıcısıdır. Sözlü kültür toplumların tarihini, deneyimlerini, görgülerini, geleneklerini, değerlerini, yaşam biçimlerini ve alışkanlıklarını yansıtan kodlar bütünüyken, hikayeler benzer işlevlerle varlıklarını sözlü kültür içerisinde devam ettirebilmişlerdir. Sözlü kültür dahilinde hikayenin yanı sıra türküler, ağıtlar, destanlar, masallar, maniler, bilmece, tekerlemeler, fıkralar, atasözleri ve deyimler gibi ürünleri sıralamak da mümkündür.

biçiminin de önemi ve değeri yaşamsaldır. Yarar ilkesi ise öze ilişkin olandır. Anlatıcının nasıl anlattığı değil, ne anlattığıdır. Bir başka deyişle hikâye içinde verilmek istenen mesajlar, insana ve insanlara söylenilmesi gereken sözlerdir (Aydemir, 2020, s. 80). Burada dinleyicinin bilgilenmesi ve yaşama dair donanımını katkılanması sağlanır.

Her gerçek hikâye açık ya da örtük biçimde, yararlı bir şeyler barındırır. Bu yararlılık kimi hikâyede bir ahlak dersi, başkasından bir nasihat, bir üçüncüsünde bir atasözü ya da düstur olabilir. Ama her durumda hikâye anlatıcısı okuruna akıl verebilecek kişidir. Günümüzde 'akıl vermek' modası geçmiş bir şey gibi algılanıyorsa, deneyimin giderek daha az aktarılabilir hale gelmesindedir. Bu yüzden ne kendimize ne de başkalarına verecek aklımız yok artık (Benjamin, 1995, s. 80).

Kuşkusuz her hikâye haz ve yarar ilkeleri doğrultusunda oluşmuş, bu iki ilkenin sac ayakları üzerine inşa olunmuşlardır. Bir başka deyişle, her hikâye bu iki ilkenin dengeli bir şekilde kullanımı sayesinde dinleyiciyle ilişki kurabilmiş, bu sayede varlığını gerçekleştirebilmiştir.

Bununla birlikte her hikâyede olması gereken temel motivasyonlar arasında şu temel özelliklere de işaret etmek gerekir: Azda özü barındırması, yoğun ve devingen olması, güncel olana yaslanıp anlatıyı onunla ilişkilendirmesi, akıcı ve vurgulu olması, hem gerilimi hem merakı içerip, komiği ve düşünsel olanı vermesi, ilginç olması, kendi bütünlüğü içinde inandırıcılığı barındırması, imge oluşturmaya / hayal ettirmeye yatkın anlatım olukları içermesi, konuşma dili doğallığına sahip olması ve dilin yoğunluklu olarak deyim, atasözü, özlü söz, şiir, mani, argo ve espri vs. ile bezeli olması... Mustafa Sekmen'e göre;

Anlatı izleyenin hayal etme, bütünlük kurabilme ve sentez yapma gücüne de bağlıdır. Anlatı süresince seyircinin dikkat yoğunluğunu ve uyanık olma durumunu sağlayan belirsizlik ögesi hakimdir. Anlatı ekonomik ve teknolojik olanakları ve estetik anlayışı aktarmada çok karmaşık olmayan yapıya sahiptir. Bu yapı maliyeti daha düşük, kolay düzenlenebilir ve esnek olma özelliklerine sahiptir. Anlatıcının görevi elinde yazılı halde bulunan veya doğaçlanan öyküyü anlatmaktır. Hikâye anlatımı kendine ait sınırları ve niteliği ile kendine özgü sanatsal bir biçime dönüşmüştür (Sekmen, 2015, s. V).

Haz ve yarar ilkesi ile sözü edilen bu motivasyonların bir hikâye üzerinden dengeli olarak dinleyiciye ulaştırılmasında 'anlatıcı' temel etkidir. Hikâyeler ancak anlatıcı ile varlığını duyurabilir, dinleyiciler ise ancak anlatıcılar sayesinde hikâyelerden katkılanabilirler. Özellikle sözlü anlatım geleneğinde başat role sahip olan anlatıcılar, genel bir bakış açısıyla insanlık hallerine ilişkin kişi, olay ve durumlardan oluşan hikâyelerin (veya yaşanmışlıkların) kuşaktan kuşağa aktarılmasında başat taşıyıcı güç, sözlü gelenek zincirinin en önemli halkasıdır. Hikâye anlatılır ama herkesten farklı olarak üstün konuşma yetenekleri ve ses becerilerinin yanı sıra keskin- pratik zekaları ile performans sanatının gerektirdiği yaratıcı bedensel anlatım tekniklerine sahiptirler. Düz anlatmazlar; yeri geldiğinde taklit yaparlar, yeri geldiğinde diyalekt kullanırlar, yeri geldiğinde enstrüman çalıp ezgi söylerler, şiir okur, nükteli konuşurlar, yeri geldiğinde hicvedip yergiye başvururlar. Bazen ironi yapar, bazen de sivri - eleştirel dil kullanırlar. Zaman zaman güldürür, kahkaha attırırlar, zaman zaman da ağlatır veya acı bir gülüş bırakırlar. Nihayetinde jest ve mimiklere de başvurup anlatılarını canlandırma sanatının olanaklarıyla yeniden biçimlendirirler. İsmail Görkem'e göre;

Anlatıcı olarak isimlendirilen kişilerin geniş bir hayâl dünyası vardır. Bunlar taklit yapma, müzik aleti eşliğinde türküler söyleme ile hızlı ve güzel konuşma gibi önemli yeteneklere sahiptir. Usta-çırak geleneği çerçevesinde yetişirler. Bir kısmı hikâyeye tasnif edecek derecede yetenektedir; pek çoğu ise “gelenek çerçevesinde nakledici” olarak vazife görürler. Onların yaptığı taklitler arasında, anlattığı hikâyenin macerası içerisinde konuşan şahısların karakter özellikleri, jestleri ve seslerini taklit önemli bir yer tutar. O, güldürücü sahnelerde “komik”, savaş ve meydan okuma ile kahramanlık niteliği ön plânda olan karakterlerin kendilerini veya birbirlerini övmeleri sırasında kahramanca bir edaya sahip anlatım tarzını benimser. Bu özellikler hikâyecinin “temsil yeteneğini” ortaya koymaktadır. Hikâyeye kahramanlarını onların ağızından söylediği “deyiş/türkü”lerle konuştururken, onların bütün “lirik” ifadelerini, sesi ve mimikleriyle vermeye çalışır (Görkem, 1998, s.109).

Bir anlatıyı tek kişilik gösteri haline getiren anlatıcı, bir kişiyi veya yüzlerce, binlerce kişiyi anlatisına odaklayabilen kişidir. Bu hiç de kolay değildir. Öyle ki, anlatıcının dinleyici ile olan ilişkisi hikâyeye kadar önemlidir. Zira aralarında zihinsel – duygusal bağlamalarda alış verişler söz konusudur. Buna paralel, hikâyeye – anlatıcı – dinleyici arasında oluşacak olan birlik bilincine de dikkat çekmek gerekir. Buradaki birlik bilinci, kuşkusuz ayrıntılarda farklılıklar gösterse de törensel ve ritüelistik oluşumlardaki birlik bilincine oldukça benzerlik gösterir. Hepsinde hikâyeye - ritüel, anlatıcı - rahip - büyücü vs. ile dinleyici - katılımcı tek bir şey etrafında, ortak bir bilinçle bir araya gelir, toplu olarak yeni bir gerçeklik inşa ederler.

Anlatıcı – dinleyici – hikâyeye üçlüsü arasındaki birlik bilincinin oluşumunda anlatıcının dinleyici ile kurmuş olduğu yaşamsal bağ, aslında anlatıcının hikâyeye kuracağı bağa bağlıdır. Bir anlatıcının hikâyesiyle bağı ne denli güçlüyse onu doğru anlatma; onu dinleyiciye geçirme ve dinleyicide umulan etkiyi oluşturabilme olasılığı o denli fazladır. Bir başka deyişle, anlatıcı ile hikâyeye arasındaki bağ, hikâyenin yeterince içselleştirilmiş olmasıyla; anlatanın anlatılan şeyi yeterince tanıyıp onu özümsemesiyle; hikâyenin ilkin anlatıcı tarafından bütün varlığıyla duyumsanması ve onun içinde yaşanmasıyla ilişkilidir. Hikâyeyi tanımak esastır. Bunun için de anlatıcı tarafından hikâyeye dramaturjisi diyebileceğimiz bir çözümleme / anlama sürecine girilmesi esastır.

Şayet hikâyeler toplumların, kültürlerin ürünleriyse onları tanıyabilmenin ilk koşulu da hikâyeye içerisine serpiştirilmiş kültürel ve tarihsel kodlar ile toplumsal hafızayı oluşturan motif ve sembollerini çözümleyebilmek ve alt metne ilişkin gönderimleri anlayabilmektir. Hikâyeye dramaturjisi öncelikle bu kodlar ile sembol ve motiflerin tanınmasını sağlayacak, hikâyedeki o topluma özgü duygu, düşünce ve inançları; arzu ve istekleri, sevinç ve kederleri, beklenti ve kabullenişleri, insana, canlıya ve doğaya bakış açılarını çözümleyecektir. Bu süreç anlatıcıya hikâyeye kurmuş olacağı ideal bağın temel gereklerini sağlayacak; ardından da hikâyedeki kişi veya kişilerin, olay ve durumların, karşıtlıkların ve çatışmaların, dilin ve dilin kullanılma biçimleri gibi özelliklerin çözümlenmesine ve anlaşılmasına hizmet edecektir.

Hikâyeler her ne kadar geçmişten gelseler de şimdi ile ilişkilenecek, dolaşımında olanla ilintilenmek, hayatın güncel sorunlarıyla, konularıyla iç içe olmak gibi izleklerle de örülür. Bu dinleyiciyle bağ kurabilmenin önceliklerindedir. Zira dinleyici *şimdi* ile bağlantılı olan şeye daha çok ilgi duyar, anlatılanla daha kolay ve daha fazla bağ kurar. Burada önemli olan şey şimdi ile irtibat sağlanırken *şimdi*'nin klişelerinden uzak durmaktır. Zira şimdiye ait olan

klışelerle, tekrarlarla, basmakalıplarla doludur. Bu dinleyiciyi sıkar, ilgisinin dağılmasına sebep olur. Dolayısıyla bu tür tuzaklara düşmemek adına merak ve gerilim gibi iki temel etmeni işler kılmak hikâyeyi etkili anlatmanın en akılcı yöntemidir. Merak duygusu dinleyiciye, “şimdi ne olacak?” sorusunu sordurtur. Bu soru dinleyicinin hikâyeye katılımını devamlı kılar. Gerilim ise dinleyicinin hikâyeye duygusal özdeşimini / katılımını sağlayarak duygusal boşalımın (katharsis) yaşanmasına sebep olur. Bu da yine hikâyenin etkili bir şekilde dinleyicide yer edinmesine yol açar.

Anlatıcı – dinleyici arasındaki ilişkinin sağlam olmasının gereklerinden birinin -biraz önce başka bir bahisle dile getirdiğimiz- hikâyenin özümsemesi konusu olduğunu önemle belirtmek gerekir. Hikâyenin anlatıcı tarafından özümsemesi demek, kuşkusuz ezberlenmesi demek değildir. Hatta özümseme aşamasında hikâyenin ezberlenmesinin ciddi sakıncaları olduğu bilinen bir gerçektir de. Buna karşın hikâyenin belli temel bölümlemelere ayrıştırılması ve bol tekrara tabi tutulması önerilen tekniklerden biridir. Bu noktada Ashley Ramsden ve Sue Hollingsworth’un değinileri dikkat çekicidir;

Bir hikâyeyi çok çabuk öğrenmek için onun başlıklarını veya çok kısa ve öz olarak kemiklerini yazın (zamansal ilişkiler), sonra kuşbakışı bir harita çizin (iki boyutlu uzaysal ilişkiler), sonra tüm bu yerlerin etrafınızda nerelere denk düştüğünü parmağınızla gösterin (üç boyutlu uzaysal ilişkiler) ve sonra dedikodu yapın, hikâyeyi gelişigüzel sohbet tarzında, unuttuğunuz bir şey olduğunda geri dönüşler yaparak anlatın. Detay ya da et eklemek için bir ruh hali haritası çizip hikâyeye dair sorular sorabilirsiniz. En önemlisi, hikâyenin ne zaman ilerlemeye ihtiyacı olduğuna (daha kemikli olacağına) ve ne zaman daha çok detay istediğine (daha etli olacağına) ilişkin bir orantı hissi geliştirmektir. Çok az et, hayal gücünü cezbedecek resimlerden yoksun olmak demektir; çok fazla et ise, dinleyicilerin detaylara gömülüp sıkılmasına ya da bunalmasına yol açar (Ramsden ve Hollingsworth, 2017, s. 45).

Hikâye anlatıcısının hafızasını işler kılan tekniklerden bir diğeri de bedene ve sese (entonasyon, tonlama, vurgu vs.) ilişkin ritim ve tartım yaratımlarıdır. Kuşku yok ki, söze eşlik eden her türlü bedensel (jest – mimik) hareket o anki sözlerin hatırlanmasını da beraberinde getirir. Yine anlatı gerçekleştirilirkenki vurgu, tonlama ve entonasyon gibi sesle oynama teknikleri de yine anlatıcının temel hatırlama enstrümanları arasında yer alır.

Şunun altını da önemle çizmek gerekir. Hikâyenin dinleyiciyle olan bağında anlatıcının söz söyleme yeteneğiyle birlikte canlandırma performansı da yaşamsal önemdedir. Bu bağlamda hikâye anlatıcısının her şeyden önce kendi bedenini, sesini ve duyularını iyi tanuması önemlidir. Zira anlatıcının duyuları ne kadar zenginse anlattığı hikâyesinin dinleyiciye resmedilmesi o denli başarılı olur. Misal anlatıcı hikâyesindeki gül ağacını anlatırken dinleyicinin oturduğu yerden gül ağacını görmesi, yapraklarının yumuşaklığını hissetmesi, kokusunu alması ve belki yapraklarından süzülen çiğ damlalarını hissetmesi ancak söze eşlik eden canlandırma sanatının gereklerinden yararlanmakla mümkün olacaktır (Albayrak, 2019, s. 41). Bu yönüyle anlatıcıların aynı zamanda oyuncu olduklarını söylemekte bir beis yoktur. Daha sarıh bir ifadeyle, her anlatıcı oyunculuk tekniğine ve becerilerine sahip, en azından yüksek derecede aşına olan kişidir de.

Burada dikkat edilecek konulardan birinin oyunculuk yeteneğinin / performans sanatının anlatının önüne geçmemesi, hikâyeyi gölgelememesidir. Kuşkusuz aslolan anlatıdır. Jest ve mimik gibi bedensel anlatım teknikleri salt hikâyenin daha iyi ve güzel aktarımına hizmet eden araçlardır. Bu açıdan dengeli kullanımları şart olup anlatının bir süre sonra pandomime ya da bedensel performans şovlarına dönüşmemesine dikkat edilmelidir. Yine, hikâye anlatımı sırasında anlatıcının anlatıyı daha renkli kılmak adına başvurduğu dans, akrobasi ve illüzyonist şovlar gibi sahne aktiviteleri de oldukça ölçülü kullanılmalı, bunların ancak hikâye anlatımına hizmet eden araçlar oldukları gerçeği aşındırılmamalıdır.

Hikâye anlatımında anlatıcının temel araçlarından bir diğeri de mekandır; mekanın pekiştirici bir unsur olarak kullanılma durumudur. Kuşkusuz anlatıcı ile dinleyici arasındaki ilişkinin sağlıklı kurulabilmesinde dil, ses, obje ve beden gibi etmenlerin yetkince kullanılmalarının yanı sıra mekanın büyüklüğü, ışık tasarımı ve dinleyicilerin oturma düzeni de yaşamsaldır. Anlatının büyüğü bir dünyaya dönüştürülmesi ancak atmosfer yaratımıyla mümkündür. Atmosferin kimliklendirilmesinde ise mekanın önemi ve işlevi başatır. Özellikle çoğu çağdaş anlatılarda dinleyici anlatı boyunca büyüyle çevrelenir (dördüncü duvar). Zira atmosfer dinleyiciyi kuşatmış, kendine hapsedmiştir. Bu bir anlamda dinleyicinin hikâyede kendini kaybetmesi / kendini hikâyede bulması durumudur. Özdeşliktir. Dinleyicinin hikâyeye, hikâyenin kahramanıyla özdeşleşmesi.. Bu noktada şunu söylemek yerinde olacaktır; en iyi mekan kullanımı mekanın kendisini men edip başka bir şeye (hikâyeye) dönüşmesi durumudur.

Aslında mekanın ve diğer etmenlerin hikâyenin atmosferine hizmet eder özelliklerde olmasının gerekliliği anlatıcının anlatı esnasında aldığı rollere göre değişkenlik gösterir. Zira anlatıcı anlatı esnasında çoğu zaman üç farklı kimliğe / role birden bürünür. İlkine ne anlatıcıdır ne de oyuncu. Salt kendisidir; *ben*'dir. Özellikle hikâye anlatımlarının başında dinleyenlerle kısa sohbetlerin yapıldığı bölümlerde ya da verilen aralarda *ben* kimliği ön plana çıkar. Ardından anlatandır; söz söyleyen, hikâyeyi anlatan, sözlü aktarımda bulunandır. Sonrasında da oyuncudur; hikâyedeki kahramanları canlandırır, canlandırdığı kişi, canlandırılan kahraman olur. Bu üç rol / kimlik arasında ustaca yol alabilen hikâye anlatıcısı anlatı boyunca mekan ve diğer etmenleri kimi kez dinleyicinin hikâyeye özdeşlik kurmasına hizmet eden atmosfer yaratımında (oyuncu), kimi kez hikâyenin duygusundan çıkılıp salt öğretici kürsü haline dönüşen söz söyleme platformu (anlatıcı) olarak, kimi kez de belli işlevi olmayan bir uzam şeklinde kullanılır (ben).

Bu arada mekan için ifade edilen tüm bu şeylerin bir yandan da dekor, kostüm, aksesuar, müzik, efekt gibi sahne etmeler için de geçerli olduğuna vurgu yapmak uygun olacaktır.

Yanı sıra, -toparlayıcı olması bakımından- şu arı özelliğe de dikkat çekmek gerekir. Hikâye anlatıcılığı temelde ve yapısal olarak interdisipliner bir etkinliktir. Edebiyat ve sanat dalları yanı sıra eğitim ve insan bilimleri gibi alanlarda kendisini varedabilen, hatta özellikle günümüzde tıp / sağlık alanında terapi yöntemi olarak da kullanılan öznel – sanatlı bir çabanın adıdır.

GELENEKSELDEN ÇAĞDAŞA: MODEL ANLATICILAR

Muriel Rukeyser, “evren atomlardan değil, hikâyelerden oluşmaktadır” der. Bu söz aslında insanın olduğu her yerde ve her zaman diliminde hikâyelerin varlık gösterdiğini, doğal olarak

anlatıcıların da tüm zamanların ve her coğrafyanın sözlü kültür taşıyıcıları olduklarına gönderimde bulunur.

Her biri farklı adlandırmalara sahip olan anlatıcılar kuşkusuz Afrika'nın en ucra kabilelerinden Orta Asya steplerine, İskandinav yarımadasından Endonezya adalarına varıncaya kadar her kültürel coğrafyanın hem ürünü hem temsilcileridirler. Tarihin derinlikleri ile şimdiye ait olan arasında köprü kuran anlatıcıların çeşitli ülkelerdeki temsilcilerine şu örnekler verilebilir:

Mayalarda "yankı ustası", Hindistan'da "harikathal, bhana", Malezya'da "peglipur, Japonya'da "rakugo, kodan, biwa hoşi, koen dow ve gaito kamişibai", Araplar'da "hakavati", Rusya'da "mister, aylakgezer", Almanya'da "baenkelsaengerl", İtalya'da "guillari", İngiltere'de "minstrel, mummer, jester, gleeman", Fransa'da "cabotinler", "troveres", İrlanda'da "seanachaithe, filid", İran'da "nakkal, kıssahan, şehnamehan, roze-han" ve Orta Asya Türk Cumhuriyetlerinde "kam, baksı, yırcı, cirav, cangarcı, olonghous, manasçı ve şaman". Bunlarla birlikte Türk hikâye anlatıcılığı geleneğinde ise anlatıcılar genellikle şu şekillerde adlandırılırlar; "ravi, haki, şeh-nameci, nedim, emsal-i lokman, efsane-guyan, nakkal, rüzehan, perdedari, şemail gerdan, havas, guyan, besatendaz, kıssa-gu, kıssa-perdaz, kıssa-guzar, meddah, aşık, ozan, dengbej, masal anası, masal atası ve destancı" (Azadovski, 2002, s. 38; Berdibayev, 1983, s. 39, Günay, 1999, ss. 169-175; Nutku, 1997, s. 118; Öztürk, 2016, s. 647; Pirsultanlı, 1991, ss. 221-234; Price, 2011, s. 51; Reichl, 1992, s. 64).

Her biri kendi zamanının, kendi kültürünün, kendi değer ve yargılarının temsilcisi ve taşıyıcısı olan bu anlatıcılar kuşkusuz birbirinden farklı izlek ve türlere ait hikâyeler dillendiriyorlardı. Kimi dini hikâyeler, kahramanlık destanları, efsaneler, mitler anlatırken, kimileri değerler eğitimi (ahlak ve gelenek) temalı hikâyeler, güncel hikâyeler, mizahi hikâyeler.. kimileri de masallar veya müzikli performanslar icra ederlerdi.

Türk Halk hikâyelerinin tarihin derinliklerinden günümüze değin süregelen serüveni içerisinde, kuşkusuz en dikkat çekici anlatıcısı -ki bu yazı kapsamında da ilk model olarak ele alınacak anlatıcı- meddaktır. Meddah sözcüğü, "methetmek" kökünden gelmekte olup hem hikâye anlatan, taklitler yaparak anlatısı boyunca kendisini izleyenleri eğlendiren kişiyi hem de bu kişinin icra ettiği oyun / hikâye anlatı türünü ifade etmektedir. Bu tanıma benzer açıklamayı Özdemir Nutku da yapar. Ona göre;

Meddahlık canlandırma ve benzetme öğelerinden yararlanarak öykü anlatma sanatıdır. Meddah, anlattığı öykünün konusuyla ilişkili olarak çeşitli etnik gruplardan kişilerin, değişik yaştaki ve tipteki insanların, hayvanların, makinelerin ve doğa olaylarının taklitlerini yapar (Nutku, 1997, s. 13). Meddah şairdir, tarihçidir, masalcıdır, efsane yazarıdır; o insanın hayal dünyasına giren bütün konulara değinir. O, içinde bulunduğu yaşamı canlandıran gerçekçi bir hikâyecidir. Bunu yaparken de kendi halkının mizahını, duygularını, özlemlerini ve düşüncelerini dile getirmekte ustadır (Nutku, Aktaran: Oral, 2003, s. 31).

Meddah gösterimlerini tiyatro biçimi kategorisi açısından en iyi 'anlatımlı gösteri' ifadesine uyan bir tarz olarak değerlendiren Agnieszka Aysen Kaim, bu gösterimlerin dramatik bir bütünlüğü içermesiyle birlikte, epizotlar ve sembollerle doldurulabilen esnek bir omurgaya sahip olduğunu, bu tür gösterileri klasik tiyatrodan farklı kılan özelliklerin başında ise

genişletilmiş dekorun olmaması, doğaçlama payının genişliği ve seyircinin katılımı kadar anlatıcı, metin yazarı ve yönetmenin aynı kişi olmasının yer aldığını söyler. Ona göre meddah, tiyatrodaki gibi rollere bürünmekten (özdeşlik) ziyade, hikayenin şahitliğini yapar (Kaim, 2010, s.116).

Meddah anlatılarında yaygın olarak yaşanmış, önceki kuşaklardan aktarılmış, sözü, özü ve derdi olan, taşıdığı ortak (anonim) duygu değerlerinin yanı sıra eğitici, ders verici, ibret alıcı özelliklere sahip, bellekte kalıcılığı olan ve sözlü kültürün ürünü sayılan hikâyeler vardır. Yine meddah anlatılarında kalıplar önemlidir. Hikâyeler genellikle üç kısımdan oluşur. İlk kısım giriş kısmıdır ki, burada kafiyeli – şiirli ifade kalıpları kullanılır. Anlatıcı burada anlatısına hazırlık yaparken, diğer yandan da dinleyicileri hikâyeye ısındırır. Hemen ardından hikâyenin geçtiği / anlatıldığı kısım vardır. Son kısım ise yine şiirli – süslü ifade kalıplarıyla hikâyenin bittiğini duyuran ve veda cümleleri de içeren kısım.

Meddahlık tek kişilik bir gösteridir. Sadece bir şeyler anlatma sanatı değil, bir şeylerin anlatımını taklit, tipler, mimik, jest ve ağız kullanımlarıyla destekleyerek gösteriye dönüştüren bir sahne insanıdır. Genellikle kahvehaneler gibi insanların toplu bulunduğu mekanlarda ya da köy odalarında, köy meydanlarında, avlularda ve ev içlerinde, halka mal olmuş anonim hikâyeleri ve yaşanmışlıkları kendi kurgu dünyasında yeniden biçimlendirerek coşkun ve renkli anlatımlar eşliğinde dinleyicilerle buluşturan meddah, oyunculuk sanatına ait şu özelliklere de sahiptir:

...meddahın taklit yeteneğinin icranın merkezinde olmasının yanı sıra, günlük ya da uyaksız konuşma dili ile uyaklı (kafiye) ya da uyaksız resitasyon yaptıkları ya da doğrudan şarkı söyledikleri bilinmektedir. Burada ölçülü, müzikli konuşma, şarkı söyleme hatta müzik aleti çalma (özellikle saz ve ritim aletleri) veya müzisyen bulundurma ile düz anlatım ve taklidin birleşimi söz konusudur. Elbette meddah ses olarak iyi konuşma yanında retorik (belagat) olarak da konuşmasına hakim olmalı, bu konuda becerikli olmalıdır. Düz konuşmaya uyaklı ve müzikal anlamda ölçülü ses işçiliğinin eklendiği durumların yanı sıra dua, gazel, türkü ya da resitatif tekerlemeler de eşlik edebilmektedir. Meddahın canlandırmalarında eşyalar ve hayvanlar da şarkı söyleyebilmekte, farklı kültürden insanlar, canlılar ve cansız varlıklar ritmik hareketleri veya danslarıyla yansıtabilmektedir. Bu anlamda söz söyleme ustalığı, şarkı söyleme, çalgı çalma ve dans becerisi onu çok yönlü bir oyuncu yapmaktadır. Bu özelliği ile total bir oyuncu niteliği göstermektedir (Lytko, 1977, s. 198. Aktaran: Sekmen, 2015, s. 4).

Meddah çoğunlukla dekor ve makyaj gibi plastik anlatım yöntemleri kullanmaksızın anlatımını gerçekleştirirken aksesuar olarak da genellikle sandalye, mendil ve değnek (sopa, baston) kullanır. Mendil bazen farklı kıyafetleri taklit etmek için bazen de ağızla ses tonlarını değiştirmek suretiyle ses oyunlarına başvurmak için kullanılır. Misal taklit yaparken mendille ağızını kapar, nefes alabilmek, birkaç saniye dinlenebilmek gibi çeşitli bahanelerle mendili alır, kullanır ve tekrar omzuna atar. Daha bir çok şeyin icrası için kullanılan mendil gösteriye / anlatıya oldukça işlevsel katkılar sunar. Değnek ise ilkin oyunu başlatmak kullanılır. Meddah hikâyenin başladığını belirtir şekilde değneği güçlü şekilde yere vurur ve hikâyeye bir beyit ile giriş yapar. Değnek ayrıca sessiz olunması için uyarılarda bulunmak, birtakım sesler çıkarmak; saz, süpürge, at gibi nesnelere yerine kullanılmak için başvuru bir aksesuardır

(Arnoğlu, 2011, s. 194). Değnek de mendil gibi oldukça etkin bir şekilde kullanılır. Bu arada meddahın bazen değnek ve mendil kullanmadan da gösteri yaptığı bilinmekte olup, bununla birlikte bir sedire bağdaş kurarak oturduğu ya da bulunduğu mekanın bir çok yerinde, gezerek anlatısını gerçekleştirdiğini de belirtmek gerekir.

Bunlarla birlikte hiç bir zaman metni (hikayenin bilindik halini) olduğu gibi aktarmayan ve her gösteride hikayeyi adeta yeniden kurgulayan meddah dans, tavla, satranç oynama gibi ek unsurlar aracılığıyla da konunun mekanı olan coğrafyaya ait kültürel özellikleri gösterisinde barındırır (Kaim, 2010, s.116).

Konumuz itibariyle model olarak ele alacağımız Türk Anlatı Geleneğinin bir diğer önemli ayağını da masal ana ve masal nine olarak adlandırılan kadın anlatıcılar oluşturur. Bu adlandırmaların sebebi özellikle Anadolu'da masal anlatma görevinin çoğunlukla kadın anlatıcılara ait olmasındandır. Masal anası genellikle köyün yaşlı kadınıdır. Bununla birlikte bu görevin anneden kıza geçen bir yönü olduğunu; köy köy gezip köylerde ve evlerin avlularında halka geleneksel masallar anlatan bu kişilerin gittikleri yerlerde kaldıkları ve oradaki halkın verdiği yiyecek ve harçlıkla geçindiğini de belirtmek gerekir (Aktaran: Oral, 2003, s. 131).

Bir çok kültürde olduğu gibi Türk kültüründe de yer alan, kadın anlatıcı misyonunun temsilcisi masal ana ve masal ninenin aslında kadim geçmişin köklerinde yer alan Şaman – Kam kadın kimliği ile benzer özelliklere sahip olduğu; tıpkı onlar gibi bilge, zeki, konuşma yeteneği üstün, itibarlı, ocağın bekçisi, masalci, şifacı ve hatta ruh bilici gibi işlevleri olduğu da söylenebilir (Çeker, 2019, ss. 151-170).

Geleneksel hikâye anlatıcılığına ait bu türden temsilcilerin yanı sıra günümüz hikâye anlatıcılığının başlıca iki model temsilcisine de değinmek gerekir. Bunlarda biri, "çağdaş meddah" yakıştırması yapılan, (*Türkçe karşılığı olmayan, daha doğrusu Türk Dil Kurumu Türkçe karşılık olarak "söz çatar" adını önermişse de yaygın olarak kullanılmayan*) ve stand upçı olarak adlandırılan anlatıcıdır.

Stand up, -*Oxford ve Cambirdge sözlüklerindeki anlamı itibarıyla*- tek bir kişi tarafından gerçekleştirilen (performe edilen) eğlenceli – gülmeceli hikâye gösterimidir. Stand upçı ise bu gösteriyi yapan kişidir. Buradan hareketle stand upçının salt bir anlatıcı değil gösteri sunan bir sahne insanı olduğu söylenebilir. Stand upçı ses, söz ve hareket alanlarındaki üstün becerileriyle dikkat çeker. Konuşma, anlatma, taklit etme, şiir ve şarkı söyleme, bedensel anlatım becerileri sergileme gibi temel özelliklere sahip olan stand upçı gözlem yeteneği, ortalamadan yüksek bilgi ve görgü düzeyi, pratik zekası, hazır cevaplılığı, doğaçlama ve dramatizasyon becerileri ile mizahçı yanlarıyla da bilinir.

Hikâyeleri (anlattığı şeyler) uçarıdır. Temel amacı eğlendirmek - güldürmektir; içeriksel değeri hafife alınmış, birbirinden kopuk kısa parçalar halinde, herhangi bir mesel ve mesaj kaygısı taşımayan, ders verme veya ibret alınmasını sağlama gibi yönelimi yoktur. Bununla birlikte stand up gösterilerindeki anlatıların tamamının salt güldürme amaçlı olmadıklarını, bir kısmının politik hicivler, yergiler, ironiler, sert toplumsal eleştiriler içerdiğini; bunların da yine mizahın iğneleyici dilini barındıran anlatılar olduğunu, ayrıca salt stand upçının kendi zihin ve düş dünyasının ürünün olan ve nihayetinde anlatılan her şeyin sabun köpüğü misali uçarı olduğu anlatı evreni barındırdığını belirtmek gerekir.

Stand upçının malzemesi genellikle gündelik olaylar (siyasal, sosyal, kültürel, ekonomik vs.), yaşananlar, tanık olunanlar üzerindedir. Fakat bunlar oldukları halleriyle değil farklı - öznel bakış açılarıyla yeniden harmanlanmış, özgün ve ilginç yorumlarla bezenmiş tasarımlarla aktarılırlar. Bir başka deyişle, malzemenin sahneye taşınırken ki almış olduğu form, olağan değil, olağanın içinde saklı duran olağan dışılığın aktarılması halidir.

Stand upçı gösterisinden önce neleri anlatacağına dair temel bir izleğe sahiptir. Fakat hemen her gösteride izleğin içeriği küçüklü-büyükü değişikliklere uğrar; yani her gösteride iç kurguda değişikliğe gidilir. Zira yer yer doğaçlamalara başvurulur. Doğaçlama özellikle stand upçının seyircilerle girmiş olduğu interaktif ilişkide ortaya çıkar. Anlatının bir yerinde seyirciye bir şeyler sorulur ya da söylenir. Seyirciden alınan karşılık / tepki sonucuna göre de stand upçı anlatısının normal akışını böler ve ardından araya başka şeyler eklemek (doğaçlamak) zorunda kalır. Böylece her anlatı / gösteri birbirinden farklı olup anlatılan şey ise çeşitlenip zenginleşmiş olur. Bu bir yönüyle de anlatıcı ile seyirci arasındaki etkileşime yeni bir soluk aldırma durumudur. Yani, seyirci bu durum karşısında biraz önceki duygu ve zihin durumundan çıkmış başka bir zihinsel – duygusal forma geçiş yapmıştır. Tabir yerindeyse stand upçı bu teknikle seyirciyi omuzlarından tutup sarsmış ve kendisiyle arasındaki etkileşimi daha da güçlendirmiştir. Bu türden sahne – seyirci arasındaki etkileşim teknikleri çağdaş tiyatro eğilimleri arasında da sıklıkla kullanılır.

Stand up anlatılarının hemen hiç birisinde stand upçuların tamamını bağlayan kalıplı yapılar yoktur. Her anlatıcı hikâyelerini / anlatısını “kendince” biçimlendirir (ister kalıp kullanır, ister kullanmaz).

Yine her stand upçının anlatısı farklıdır. Hepsi kendince bir şeyler anlatır. Stand upçı bilinen, anonim hikâyelere başvurmaz. Başvursa da onları olduğu gibi değil farklılaştırıp değişik bakış açılarıyla onlar üzerinden komik üretiminde bulunur. Dolayısıyla aslolan, aslında hikâyeye değil komedi malzemesi yapılacak olan şeydir. Buna paralel olarak şu da söylenebilir, stand upçının anlatıları her seyircide ortak anlamlara karşılık gelen masalımsı – büyüsel değerler yığını içermez. Anlatının her seyircide farklı karşılığı vardır, zira anlatılan şey ortak duygu alanlarından (milli, manevi, dini..) ziyade bireysel kültür, eğitim ve zeka düzeylerine hitap eder. Bu da anlatının her seyircide farklı alımlama katmanlarına karşılık geleceğini gösterir.

Stand up gösterilerindeki anlatıların bir diğer özelliği de kısa hikâyelerden oluşan parçalardan meydana gelmesidir. Yani bütünlüklü – tek bir hikâyeye değil, kısa kısa ve birbirinden bağımsız anlatılardan oluşmasıdır.

Anlatılarda kullanılan dil ise gündelik konuşma dili olup, yoğunluklu olarak idiomlar (tabir, deyiş, deyim, atasözü, argo, küfür) barındıran yapıdadır. Monoloğun hakim olduğu bu yapıda çoğunlukla kalıplı ifadeler kullanılmaz ve azda özü içeren bir dizgeye sahiptir. Dil oyunları, şakalar ve abartı kullanımının yanı sıra halk dilinin şiirsel tınısı ve akıcılığını da barındırır.

Çağdaş gösteri ve sahne sanatlarının hemen her imkanından yararlanan stand upçı gösteri boyunca özel ışık ve efekt tasarımlarıyla, özel müzik kullanımı ve sinematografik sunularla hikâyesini en etkili şekilde aktarma imkanına sahiptir. Dolayısıyla çağdaş hikâyeye anlatıcılığının bir yönüyle ve aynı zamanda çağdaş tiyatral - sahne gösterisi olduğunu söylemekte herhangi bir beis yoktur.

Çoğunlukla seyirci koltuklarından yüksekte olan bir platformu / sahneyi kullanan stand upçuların mekan olarak birbirinden farklı alternatiflere başvurduğu da bilinir. Misal, bazen bir tiyatro sahnesi, bazen konser veya kültür salonları, bazen açık hava gösteri merkezleri veya dışarıda kurulan bir platform, bazen bir bar veya oda tiyatrosu sahnesi gibi... Salonun büyüklüğüne göre doğal sesiyle ya da mikrofon kullanarak anlatısını gerçekleştiren stand upçının özellikle seyirciyle arasındaki mesafenin çok da fazla olmamasına özen gösterdiğini belirtmekte yarar var.

Gösterilerde dekor kullanımı kişiden kişiye göre değişir. Her anlatıcı kendi tarzı ve özel tercihleri doğrultusunda büyüklü-küçüklü, ama çoğunlukla minimal ölçekli unsurlarla dekor kullanır. Misal, bir koltuk, bir sandalye, bir sehpa, bir kitaplık, bir portmanto vs.

Aksesuar kullanımı da minimal ölçeklerdedir, fakat oldukça işlevseldirler. Anlatılan her hikâyeye doğrudan hizmet eden ve kendileri dışında farklı şeylere de dönüştürülen aksesuarlar gösterim boyunca stand upçının neredeyse en çok işine yarayan etmenlerdendir. Onlar sayesinde bir çok oyun oynar, anlatısını alabildiğine zenginleştirip renklendirir.

Kostüm kullanımı da kişiden kişiye değişir. Çoğunlukla günlük yaşamın doğallığını yansıtan kostümlerin tercih edildiği gösterilerde, ayrıca sahne üzerinde rahat hareket edebilmek ve bedensel anlatımlara mani oluşturmayacak tarzda olan kostümler, yine küçük müdahalelerle, hemen ve oracıkta, canlandırılacak çeşitli karakterlerin kostümlerine dönüşebilecek ya da onları çağrıştıracak nötr kostümler, ayrıca takım elbise veya smokin gibi kostümler de kullanılmaktadır.

Çağdaş anlatı kültürüne model olarak ele alacağımız bir diğer anlatıcı da masal anlatıcısıdır. Aslında geleneksel anlatı sanatlarının başında gelen masal anlatıcılığı, özellikle son yıllarda sadece anlatıyla (teknik) yetinmeyip, neredeyse çağdaş bir gösteri formatına / tiyatral bir anlatı sanatına dönüşmüş, yine köy ve kırsal alanlardan çıkıp özellikle yaşam devriminin hızlı olduğu metropollerde, tıpkı stand upçılık gibi profesyonel bir "meslek" olarak değerlendirilmeye başlanmıştır.

Çağdaş masal anlatıcılığında aslolan, anlatının masallardaki kadim – büyülmü tınıyı (ambiyans), saf - otantik olanın doğasını, gerçeküstü – olağan üstü, fantastik olay ve kişilerin egzotik tadını taşıyor olmasıdır. Bu gereklilik dışındaki hemen her şey anlatıcıların öznel tercihlerine göre değişkenlik gösterir. Yani her masal anlatıcısı sözü edilen gerekliliği yerine getirmek şartıyla masalını 'kendince' anlatır; gösterisini kendine özgü teknik ve yöntemlerle biçimlendirir.

Bununla birlikte genele mal olmuş bazı ortak özelliklerden de bahsetmek yerinde olur. Anlatılan masallar fantastik konu ve kişiler etrafında gelişse de seyircilerin dünyasını yakalayacak gerçekliklere de gönderimde bulunurlar. Kuşkusuz bu, masalların öğretici oluklara sahip anlatılar olduğu anlamına gelmez. Aksine bu, seyirci ile masal arasındaki bağın sağlam ve sağlıklı olarak kurulmasının yollarından birinin seyircilerin dünyasını yakalayan, onların dünyalarına karşılık gelebilecek unsurların masalların içine yerleştirilmiş olması durumudur. Kısacası bu unsur, sahne (masal anlatıcısı) ile salon (seyirci) arasındaki doğru etkileşimin anahtarlarından başında gelir.

Gösteriler genelde yarım saati aşan tek bir masal ya da küçük iki, üç masaldan oluşur. Anlatı kısalığı masalların doğasında vardır. Bununla birlikte gösterinin uzunluğu seyircilerin dinleme eşikleri dikkate alınarak hesaplanıp uygulanır.

Doğaçlamaya çok fazla yer verilmez, zira masal anlatıcılığında ambiyans önemlidir; anlatıya uzun aralar verilip başka konu ve konuşmalara geçiş yapmak, atmosferin büyümesini bozacak, 'masalımsılık'ı zedeleyecektir.

Kuşkusuz her gösteri hazırlık sürecine tabii tutulur. Masal anlatıcısı anlatacağı masalı önceden belirler; neyi, ne zaman, neye göre anlatacağının planlarını adım adım yapar ve anlatısını sahneye öyle taşır. Dolayısıyla masal anlatıcılığındaki anlatı 'şimdiye' ve 'oraya' ait değil daha öncesinde ve başka yerlerde kurgulanmış masallardan oluşur.

Sahne sanatları ile kesişen özellikleri ve hatta tek kişilik tiyatro oyununu çağrıştıran tarafları olsa da masal anlatıcılığı, temel özelliği itibarıyla anlatma eylemiyle (canlandırma değil) kendini var eder. Söz söyleme sanatı ve konuşma yeteneği ile doğru yerde ve doğru zamanda kullanılan vurgu, tonlama, es ve entonasyonlar oldukça önemlidir. Yine taklit yeteneği ve şarkı söyleme becerisi de masal anlatıcılığında aranan özelliklerdendir. Ara ara canlandırmalara, jest ve mimiklerle çeşitli rollerin anlık durumlarının yansınmasına da başvuran masal anlatıcılığı, gösteriyi daha da etkili kılabilmek için herhangi bir enstrümanın kullanımına da (hatta masal anlatıcısının dışında / yanında başka biri de kullanıyor olabilir) yer verir.

Ezgiler ve şarkılar anlatı boyunca sıklıkla kullanılırlar. Çoğu gösteri bir şarkıyla / ezgiyle açılır. Bazen de masal anlatımı devam ederken ona eşlik eder, bazen anlatıyı kesip bağımsızlık olarak kendini dinlettirir, çoğu zaman masal anlatımlarının sonunda, bazen de iki masal arasındaki geçişte kullanılır. Ezgiler bazen de masal anlatısına ara verip seyircilerle diyaloga başlanıldığı anlarda geçişe hizmet eder.

Masal anlatıcısı ezgi aracılığıyla yumuşak bir geçiş yapıp seyircilerle konuşmaya başlar. Seyirciyle diyalog çok sık değildir, hem de diyalog sürelerinin kısa olmasına dikkat edilir. Çünkü -biraz önce de ifade edildiği gibi- bu türden araya girmeler masalın tınısını ve atmosfer bütünlüğünü kırabilir. Bununla birlikte doğru yerde ve doğru süremle yapılan diyalogların seyircilere nefes aldırıldığı, onları tazelediği, dikkatlerini yeniden toparlamalarına yardımcı olduğu ve daha da önemlisi, onları masalın katılımcısı (nesne değil özne, pasif değil aktif) haline getirdiği bilinir. Diyaloglar genellikle masal anlatıcısının seyircilere masalın gidişatı ile ilgili soru sorması, masal kişilerinin özellikleri ve tavırları hakkında tahminde bulunmalarını istemesi, masaldan bağımsız espri ve şakalardan oluşur. Burada önemli olan şey diyalogların seyirci üzerinde kasıntı bir durum meydana getirmemesi, aksine sıcak, samimi bir sohbet havasına dönük olmasıdır.

Başvurulan yöntemlerden bir diğeri de, masal anlatıcılarının sahneye çıkar çıkmaz masal anlatmaya başlamamaları, öncesinde ya bir şarkı söylemeleri, ya seyirciyle sohbet etmeleri, ya yaşanan bir olayı anlatmaları gibi girizgahlar kullanmalarıdır. Bu, masalın serim kısmı olmasa da anlatının serimi mahiyetindedir. Masal anlatıcısı bu yöntemle hem seyirciyi tanır, tartar hem de onları biraz sonra anlatacağı masala ısındırmaya çalışır.

Masal anlatımında kullanılan dil de masallara özgü anonim dil kalıplarının sıklıkla kullanıldığı bir yapıya ve argo ile küfür içermeyen steril bir konuşma dili doğallığına sahiptir.

Sahnesi ise küçüktür. Çoğunlukla seyircilerin etrafını çevrelediği küçük bir platformdan ibarettir. Dolayısıyla masal anlatıcılığında bedensel hareketlerin küçük ve ölçülü, sahne trafiğinin ise neredeyse olmadığı söylenebilir. Mekanlar genellikle otantik, sıcak, samimi ortamlardır. Salon karanlıkta, sahne ise güçlü olmayan, sıklıkla loşluğun hakim olduğu bir

aydınlığa sahiptir. Bu, seyircinin masala odaklanmasına hizmet eden tiyatral bir yanılısma (dördüncü duvar) tekniğidir.

Dekor yok denecek kadar azdır. Aksesuarlar da tıpkı stand upçılarda olduğu gibi minimal ama işlevsel birkaç parçadan oluşur. Kostüm ise bazen sıradan giysilerden bazen de masalın atmosferine eşlik edecek egzotik veya otantik tasarımlardan oluşur.

Çağdaş masal anlatıcılığının terapi tarafının olduğunu da söylemek yerinde olur. Kent yaşamının hızlı ve kaotik döngüsü içinde hemen her saatini yorgunluk, stres, sinir ve hatta duygusal travmalarla geçiren insanlar kendilerini doğal olanın, insani olanın, dingin ve büyümlü olanın, sıcak, samimi ve sahici olanın devimini içerisine dahil etmek ister, böylelikle katartik bir boşalım sağlayıp rahatlamayı tercih eder. Diğer anlatı türlerine oranla özellikle masal anlatıcılığının böylesi bir işleve sahip olmasında kuşkusuz en büyük pay, masalın kendi doğasına ve masalın insanla kurduğu kadim büyümlü etkileşime aittir.

SONUÇ

Benjamin hikâye anlatıcısını tanıtırken şöyle der; *“O, hayatının fitilinin, hikâyesinin tatlı alevinde yanıp yok olmasına izin veren adamdır. Hikâye anlatıcısının etrafını saran benzersiz halenin kaynağı budur. Hikâye anlatıcısı dürüst adamın kendisiyle yüzleştığı kişidir”* (Ay, 2014, s. 8). Bu tanım romantik ve nahif bir bakış açısının ürünü gibi görünse de aslında güçlü bir gerçeklik barındırmaktadır. Hikâye anlatıcısı gerçekte de hayatını bu işe adanmış, insanların hararetle etrafını sarıp onun ağzından çıkacak sözlerle kendisiyle yüzleştığı, kadim zamanların yaşanmışlıklarını bir kültür taşıyıcısı olarak kuşaktan kuşağa aktaran kişidir. Bununla birlikte zamanın dönüştürücü gücü karşısında geleneksel güç ve özelliklerinden ödünler veren hikâye anlatıcısı, değişip başkalaşmanın (hatta tamamen başka bir şeye dönüşmenin) önüne de geçememiştir.

Kuşkusuz her şey değişir, dönüşür. Hele bu hikâye anlatıcılığı gibi insan, dil ve sanat eksenli bir şeye değişime uğramaması olası değildir. Zira insan da, dil de, sanat da yaşayan ve her daim devinen; yaşadıkça ve devindikçe de -zamanın hızına bağlı olarak- değişen ve dönüşen şeylerdir. Dolayısıyla insan - dil ve sanatla iç içe olan hikâye anlatıcılığının değişmemesi ya da belli kalıplara sokulup kati kural ve tanımlarla sınırlandırılması tarihsel-bilimsel gerçeklikle uyuşmayacaktır. Bu noktada belirleyici olan çağın algısıdır, yani o dönem insanının kültürü, evren ve yaşam tasavvuru, dili, yaşam ritmi ve hızı ile beğeni düzeyi. Algı ne ise o çağın gerçeği de odur. Bir başka deyişle o çağın algısı ne ise o çağa ilişkin sanatsal ve dilsel üretimlerin alacağı biçem de o paraleldedir (Aydemir, 2020, ss. 87-89).

Hikâye anlatıcılığının özellikle modern zamanlardan itibaren yaşamış olduğu değişim aşamalarını ve sebeplerini Benjamin’in değinileri doğrultusunda (Benjamin, 2019, ss.18-79) açıklamak mümkündür. Temelde üç unsurdan bahsedilebilir. Bunlardan birincisi, sanayileşmeyle birlikte kentleşme ve kentsel yaşam biçimlerinin, büyük nüfus yığınları ile yeni sosyal ilişki ağları ve farklı kültürel oluşumların ortaya çıkması; dolayısıyla insanların gündelik yaşam alışkanlıklarının değişime maruz kalması durumudur. Böylesi bir yaşam dinamizminde hikâye anlatıcılığına olan ilgi ve istek doğal olarak azalacak ve geleneksel kalıpların değişime tabii tutularak, bu kalıpların yeni yaşam modelinin gereklerine uygun hale getirilmesine yol açacaktır.

İkinci sebep, kitle iletişim araçlarının artması, gelişmesi ve bunların insanların gündelik yaşamlarında almış oldukları pozisyonlardır. Kuşku yok ki, insanlık tarihinin hiçbir evresinde toplumlar bu denli kitleleşmemiştir. Benjamin bu durumu kitle iletişim araçlarının meydana getirdiği kitle toplumları olarak yorumlar. Bu toplumlarda hikâye dinleme ya da anlatma gereksinimi artık televizyon aracılığıyla, radyo, gazete, dergi, sinema, telefon ve nihayetinde internet yoluyla giderilmekte, böylelikle hikâye anlatıcılığı geleneği gerilemeye / silikleşmeye ve köklü değişimlere maruz kalmaktadır.

Benjamin'in dikkat çektiği üçüncü sebep ise (hatta hikâye anlatıcılığının gerilemesinin ilk belirtisi) roman türünün doğuşudur. Roman da hikâye anlatır, fakat yazıya ve kitaba bağlıdır. Ne sözlü edebiyata dayanır ne de onunla ilişki kurar. Hikâye anlatıcısı hikâyelerini deneyimlerden ve aktarımlardan alırken roman böylesi değerli süreçlerden ve birikimlerden mahrum olup çoğunlukla kişilerin bireysel kurgularından meydana gelir. Böyleyken romanın giderek revaçta olması, yani insanların hikâye gereksinimlerine karşılık veren en güçlü - hakim anlatım oluklarından biri durumuna gelmesi kaçınılmaz olmuştur. Sonrasında romanla birlikte insanların hikâye dinleme ya da anlatma gereksinimlerine edebiyatın ve sanatın farklı türleri de eşlik etmiştir kuşkusuz. Misal filmler, tiyatro oyunları, operalar, yazılı hikâye türü vs.

Yine hikâye anlatıcılığının kendi içinde de değişimlere, dönüşümlere, başkalaşımlara uğradığı da bir gerçektir. Daha da açarsak, bir taraftan hikâye dinleme gereksinimi hikâye anlatıcılığı yanı sıra sanatın ve edebiyatın farklı türleri aracılığıyla da giderilmeye başlanırken, öte taraftan hikâye anlatıcılığı da kendi içinde dönüşümlere uğramış; kullanılan anlatı teknikleri ile yöntemlerinde çağın gereklerine ayak uydurmaya dönük değişimler yaşanmıştır. Bu kuşkusuz tarihsel değişim yasalarının zorunluluğu; hikâye anlatıcılığının çağın algısına göre kendisini yeniden dizayn etme gerekliliğinin bir sonucudur. Bu sonuca göre, misal masal anaları masal anlatıcılarına dönüşmüş, meddahlık ise stand up gösterileriyle özdeşleştirilmiştir. Şimdilerde ise iyiden iyiye sanal – dijital hikâye anlatıcılığının ayak sesleri işitilmeye başlanmış durumda.

Bununla birlikte, hikaye anlatıcılığının sanatsal etkisinden ziyade eğitici ve öğretici özelliklerini ön plana çıkarıp bunları sisteminin merkezi haline getiren çağdaş eğitim anlayışından da bahsetmek gerekir. Eğitim programları artık içerisinde hikaye anlatımı etkinliklerinin yapıldığı ve hikayeler eşliğinde eğitim konularının işlendiği drama derslerini, sistemin temel sac ayaklarından bir haline getirmiş durumda. Bu, hem hikaye anlatım geleneği içerisinde keskin değişim noktalarından birine işaret etmekte hem de hikaye anlatım sanatındaki eğitici ve öğretici işlevin ilk kez bu denli etkin bir konuma yükseltilmesine kapı aralamaktadır.

Şurası açıktır ki, çağımız insanı bir türbülans yaşamaktadır. Bir tarafta Benjamin'in başını çektiği *hikayenin ölümünü ilan eden* kesimin görüşleri, diğer yanda hikayenin insani bir gereklilik ama özellikle kültürel yaşamsal değere sahip olma durumu. Bu paradoksal yapı arasında sıkışan insan yine de hikayeyi dolaşımda tutmak adına çok çeşitli girişimlerde bulunmakta, bu yöndeki çabasını sürekli olarak diri tutmaya çalışmaktadır⁴. Gerek kültürler arası etkileşim organizasyonları gerek uluslararası diyalog eksenli çalışmalar gerekse

⁴ Söz konusu girişim ve çabalara örneklik teşkil etmesi bakımından A. Aysen Kaim'in "*Meddah Geleneğinin Kültürlerarası Hikayeciliğe Uzanan Serüveni*" başlıklı makalesi okunabilir.

uluslararası sanat ve edebiyat etkinlikleri bu çabalara alan açmaya hizmet eden ve bir yönüyle de hikayenin öldüğü iddialarını boşa çıkarmayı (direnmeyi) amaçlayan oluşumlar olarak dikkat çekmekte.

Geleneksel ve çağdaş anlatı tekniği ve yöntemlerinin temel özelliklerine ilişkin yapılan ve içeriğinde doğrudan-dolaylı karşılaştırmalar da barındıran bu türden değerlendirmeler (*hikayenin dönüşümünü geleneksel ve çağdaş olanın temsilci modelleri [özellikle medah ve stand up gösterileri] üzerinden okumak*), kuşkusuz bir taraftan insana, dile, kültüre ve sanata dair olan şeylerin kendi zamanlarının ruhuyla yeniden biçimlendirildiklerine göndermede bulunurken diğer taraftan alana ilişkin şu iki soruya da dolaylı yanıtlar içermektedir.

1- Çağdaş anlatı sanatları geleneksel hikâye anlatıcılığının devamı mıdır?

2- Çağdaş hikâye anlatıcılığı, hikâye anlatıcılığından öte, artık çağdaş performans sanatlarının bir alanı mıdır?

Nihai olarak şu söylenebilir; geleneksel anlatım ile çağdaş anlatım arasında doğrudan halef – selef ilişkisi yoksa da her iki anlatı biçiminin temel paydada hikâye anlatıyor olmaları, onların *iki aynı şeyin farklı zamanlarda almış oldukları değişik iki biçimi* olarak yorumlanmalarına yol açabilir.

Bununla birlikte, Geleneksel ve Çağdaş Türk Anlatı Sanatlarını baz alarak yukarıdaki sorulara verilen yanıtlar, aslında hikâyenin ve anlatıcının olduğu her coğrafya için benzer içeriklere sahip olacaktır. Bir paranın iki yüzü misali.

KAYNAKÇA

- Albayrak, K. (2019). *Hikâye anlatıcılığında oyuncu*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Erzurum.
- And, M. (2016). *Oyun ve büyü, Türk kültüründe oyun kavramı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Arioğlu, İ. E. (2011). *Günümüzde meddahlık*. Yayınlanmamış doktora tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Assmann, J. (2001). *Kültürel bellek*. (Çev: Ayşe Tekin). İstanbul. Ayrıntı Yayınları.
- Ay, A. (2014). 'Kapitalist yayıncılık' ve 'hikâye anlatıcılığı'nın kuramsal olarak karşılaştırılması. *1.International CSMS Congress*. International Communication Science& Media Studies Congress. Kocaeli.
- Aydemir, B. (2020). *Dilin dramatiği*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınevi.
- Azadovski, M. (2002). *Sibirya'dan bir masal anası*. (Çev.: İlhan Başgöz). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Benjamin, W. (2019). *Hikâye anlatıcısı – Yalnızlıktan doğan masallar*. (Çev.: Ebru Arıcan). İstanbul: Heretik Yayıncılık.
- Benjamin, W. (2014). *Son bakışta aşk*. (Çev.: Nurdan Gürbilek). İstanbul: Metis Yayınları.

- Berdibayev, R. (1983). Türk ve Moğolların epik an'ane sisteminde hikâyecinin rolü. (Çev. Mehmet Tezcan). *Kardaş Edebiyatlar*, 6, 3-9.
- Brooks, P. (2016). *Psikanaliz ve hikâye anlatıcılığı*. (Çev.: Hakan Atay, Hivren Demir ATAY). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Çeker, S. (2019). Şamandan günümüze hikâye – Masal anlatıcısına: Kadın. *Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(1), 151-175.
- Fulford, R. (2015) *Anlatının gücü kitle kültür çağında hikâyecilik*. (Çev.:Ezgi Kardelen). İstanbul: Kolektif Yayınları.
- Gasset, J. O. (2017). *Sanatın insansızlaştırılması ve roman üstüne düşünceler*. (Çev. Neyyire Gül Işık). İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Gerçek, S. N. (1942). *Türk temâşası*. İstanbul: Ahmet Sait Matbaası.
- Görkem, İ. (1998). Türk halk hikâyelerinin canlı gösterim (=performance oriented) olarak incelenmesi. *Milli Folklor*, 10(37), 107-113.
- Günay, U. (1999). *Türkiye'de aşık tarzı şiir geleneği ve rüya motifi*. Ankara: Akçağ Yayınları .
- Kaim, A.A. (2010). Meddah geleneğinden kültürlerarası hikayeciliğe uzanan serüven. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 30(2), 111-121.
- Köprülü, M. F. (2004). Türk edebiyatı tarihinde usül. *Edebiyat Araştırmaları-1* içinde. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Lytko, A. A. (1977). Meddah: Avrupa ve Doğu tiyatro geleneği bağlamında tek oyunculu meddah tiyatrosu. *Agon Tiyatro Dergisi*, 10, 27-45.
- Nutku, Ö. (1997). *Meddahlık ve meddah hikâyeleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Oral, Ü. (2003). *Meddah kitabı*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Öztürk, Ö. (2016). *Dünya mitolojisi*. İstanbul: Nika Yayınları.
- Pirsultanlı, S. (1991). Türk boylarında ozan aşık sanatı ve onun millî hususiyetleri. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 6, 227-240.
- Price, B. (2011). *Kelt mitolojisi*. (Çev.: Cumhuriyet Atay). İstanbul: Kelkedon Yayınları.
- Ramsden, A. ve Hollingsworth, S. (2017). *Hikâye anlatma sanatı*. (Çev: Ali Bucak). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Reichl, K. (1992). *Turkic oral epic poetry: Traditions, forms, poetic structure*. New York: Garland.
- Sekmen, M. (2015). *Yaratıcı drama ve oyunculuk etkinliği olarak hikâye anlatımı*. İstanbul: Pagem Akademi.
- Sütçü, Ö. Y. (2013). *Ortak bir dünya deneyimi: Hikâye anlatıcılığı*. *ETHOS*, 6(2), 76-92.
- Yeni Türk Ansiklopedisi (IV)* (1985). İstanbul: Ötüken Neşriyat,