



TİYATRAL KUDRETİN ÜÇ TEMEL AYAĞI: SÖZ, SÖZCÜK VE JEST

Bünyamin AYDEMİR*

Geliş Tarihi: Ağustos, 2017

Kabul Tarihi: Eylül, 2017

Öz

İnsanın hikâyeleştirmeye değer bir kırılma anını canlandıran tiyatro, kuşkusuz bu noktada bir takım dil bileşkelerini kullanmak zorundadır. Bu dil bileşkeleri arasında en önemlileri söz ve jesttir. Antik zamanlardan çağımıza değin kaleme alınan ve sahnelenen hemen tüm oyunlar bu iki dil biçimi ile kendilerini inşa etmişlerdir. İnşa ederken de odaklandıkları nokta, canlandırılacak hikâyenin anlam kodlarının seyirci tarafına doğru bir şekilde aktarılması gerekliliğidir. Yani farklı yerlerden gelen, birbirini tanımayan, farklı kültür ve algılama becerilerine, farklı beğeni düzeyine sahip seyirci kitlelerini kısa zamanda ortak bir algılama paydasında birleştirmeyi, onları birlikte algılayan, yargılayan ve tepki veren tek bir organizma bütünlüğüne ulaştırmayı amaçlamaktır. Bu nokta, bu iki dil çeşidinin tiyatral süreçteki varlık nedeninin de temel sacayağıdır.

Anahtar Sözcükler: Tiyatral dil, söz, sözcük, jest.

THREE BASIC FOOTSTEPS OF THEATRICAL POWER: EXPRESSION WORD AND GESTURE

Abstract

The theater, which plays a moment of breakthrough worthy of human beings, has to use a number of language combinations at this point. The most important of these language components are words and gestures. Almost all the games that have been received from antiquity until the end of the ages have built themselves with these two forms of language. The point they focus on when constructing is the necessity of transferring the meaning of the story to be played back to the viewer side in a correct way. In other words, it is aimed to bring together different audience, different culture and perception skills from different places, audience with different level of appreciation in a short period of common perception, to reach a single organism that perceives, judges and reacts together. This point is also the basis for the existence of these two languages in the theatrical process.

Keywords: Theatral language, statement, word, gesture.

Shakespeare'in Kral Lear adlı oyunundaki Lear'ın o meşhur fırtına sahnesindeki tiradının Türkçe çevirisine ilişkin Hülya Nutku önemli bir noktaya dikkat çekmektedir. Bazı çevirilerde sözü edilen tiradın 'Esin rüzgârlar' diye başladığını, ancak 'esmek' sözcüğünün durumun ağırlığını yumuşattığını söyleyen Nutku, Özdemir Nutku'nun yapmış olduğu çeviride bu yanlış düzeltip, ifadeyi 'Uğuldayın rüzgârlar' diye aktardığını dile getirerek, 'Uğuldayın rüzgârlar' diye başlarsa, uzatılmış bir 'Uuuu'nun kulağı tırmaladığı kadar, fırtınanın gücünü ve

* Yrd. Doç. Dr.; Atatürk Üni. Güzel Sanatlar Fak. Sahne Sanatları Bölümü, bunyaminaydemir@gmail.com.

Lear'ın içsel dünyasını daha iyi vurguladığını söylemesine hak vermemek mümkün değil"¹ açıklamasını yapmaktadır. Burada sözcüğün durum, ortam ve atmosfere uygunluğa işaret edilmektedir. Bentley'in, "dram yazarı için insanlar anlaşılabilir varlıklardır. Sözcükler onların insanlıklarının işaretleri ve rütbelere idirler"² sözü, bu vurgunun gerekliliğini aydınlatmaktadır.

Sözcüğün algılama anlamlarına göre kullanılışı, dramatik³ bir tasarım olan tiyatro oyunları için büyük önem taşımaktadır. Kuşkusuz her sözcük bir temel anlama ve bir bağlam anlamına sahiptir. Bağlam anlamı, sözcüğün yan anlamları, tasavvur ve duygu değerleriyle örtüşür. Sözcüğün bu anlam değerleri tiyatro için neredeyse yaşamsal derecede önemlidir. Tiyatro bir sözcüğü, asla tek boyutlu veya temel anlamıyla değerlendirmez. Çünkü tiyatro bağlamların yansıtımıdır ve bağlamlar sözcüklerin algılama anlamlarını belirler. Sözcüğün algılama anlamı yazılmadığı için de, onun hangi anlamı ön plana çıkardığı bağlam içindeki durumuyla belirir.

"Tiyatro konuşmasında bir sözcüğün algılama anlamları, tiyatronun seyirciye yönelişindeki temel bağı sağlar" diyen Özdemir Nutku, "tiyatrodaki önem kazanan bir sözcüğün sözlük anlamı değil, o sözcüğün, oyundaki duruma, olaylara, kişilere, konunun geçtiği döneme, oyunun genel havasına göre bir değer birimi oluşturmasıdır"⁴ saptamasında bulunur. Sözcüğün yaşamdaki boyutu ile tiyatrodaki işlevine değinen Martin Esslin de şu açıklamayı yapmaktadır: "Dramatik diyalogdaki sözcükler, insanlar arasındaki iletişimi sağlayan dil kullanımı açısından bildiğimiz her şeye uyar. Bunlar, J. L. Austin ve J. R. Searle tarafından tanımlanıp incelenen 'konuşma eylemleri' olduğu kadar, olgusal ve duygusal bilginin aktarılmasını gerçekleştiren araçlardır. Ayrıca, oyunda, metindeki üslubun anlam üreten öğeleri vardır: metin konuşuk, düzyazı, ikisinin karışımı olabilir ya da metnin üslubu üst ya da alt düzeyde bir dil kullanımını hedefleyebilir. Sözcükler, her karakterin kişisel konuşma dokusunu ve sözlüğünü, yöresel şivesini ya da mesleki argosunu vb. vererek karakterleri bireyselleştirme hizmetini de görürler"⁵.

Sözcüğün dramatik dil aracılığıyla sahneye konuşlanışına ilişkin bu açıklamalar göstermektedir ki, asıl olan sözcüğün anlamından çok, onunla neler yapılabileceği; onlara nasıl can katılacağı ve onları söz yapan şeyin ne olduğunu yansıtabilmek⁶; onlarla ritmin

¹ H. Nutku, *Oyun Yazarlığı*. Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1999, 107.

² E. Bentley, *The Life of the Drama*. Atheneum, New York, 1979, 77.

³ Dramatik kavramı terminolojik olarak oynanmaya, canlandırılmaya yatkın, sahneye uygun hikâye anlamına gelmektedir.

⁴ Ö. Nutku, *Oyun Çevirilerinde Konuşma Dilinin Önemi*. *Türk Dili Dergisi*, XXXVIII / 322-327, 1978, 81.

⁵ M. Esslin, *Dram Sanatının Alanı*. çev. Ö. Nutku, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996, 67.

⁶ bk. Jerzy Grotowski, *Towards A Poor Theatre*, Methuen, London, 1969, 58

düzenlenişini ortaya koymak ve oyunun türüne, akımına, biçimine ve içeriğine göndermelerde bulunmaktır.

Tom Stoppard, oyunlarının birinde bir tek sözcüğün doğru kullanılmasıyla “dünyayı değiştirebileceği”nden, “dağları yerinden oynatabileceği”nden söz etmişti. Ancak bunun tam tersi de olasıdır. Yanlış kullanılan bir sözcük bir oyunun bütün anlam katmanlarını ve etkisini baltalayabilir. Wittgenstein, “bir sözcük gerçekte nedir? sorusu, ‘satrançta bir taş nedir?’ sorusuna benzer”⁷ diyerek, bir yönüyle uygun olmayan sözcük kullanımının ‘mat’ olmaya yol açabileceği uyarısında bulunmaktadır. Yine Sevda Şener, kendisine yöneltilen, “bugünün seyircisini etkilemek, tiyatroya ısındırmak için genel dil tutumunun nasıl olması gerekir?” sorusuna şu yanıtı veriyor: “Doğal görünüşü içinde özenli bir dil öneriyorum. Türkçenin bir özelliği var... Sözcük öbekleri birleşiyorlar, kendine özgü bir uyum kuruyorlar. Bunu halk kendi kendine yapıyor zaten. Kent halkı olsun, köy halkı olsun, sözcükleri kullanırken, bunları yan yana getirirken şiirsel diyebileceğimiz bir uyum kuruyor.”⁸

Bu yanıtta iki anahtar sözcük bulunmaktadır. Biri doğal, diğeri halk. Açılırsak; tiyatrodaki kullanılan dramatik dil doğal ve halka yakın bir tiyatral unsurdur. Dolayısıyla belli bir amaca hizmet etmiyorsa, herhangi bir bilinmeyen / yadırgatıcı sözcük tiyatro sahneleri için ciddi maraz oluşturabilmektedir.

Kuşku yok ki oyun, algısı, beğenisi birbirinden farklı insanlara, bir anda ve bir arada seyrettirilmek üzere kaleme alınmış dramatik bir tasarımdır. Bunun sözü edilen hedef kitlenin algı ve beğenisine odaklanması öncel amaçlar arasındadır. Bu ise doğal olanı ve halka yakın olana dayanmayı gerekli kılmaktadır. Türk Tiyatrosunun ilk evrelerinden başlayıp günümüze değin süregelen ve yabancı, yeni veya bilinmeyen sözcüklerin tiyatro sahnesinde kullanılması sorunsalı olarak adlandırılan bu konu, yabancı oyunların dilimize çevrilirken ki sorunlarını da içine almaktadır.

Tiyatro, gerçekten de seyirci odaklı bir sanat olup seyircinin yadırgayabileceği herhangi bir unsuru bünyesinde barındırmamaktadır. Gerek dil, gerekse diğer etmenler tiyatronun ‘odak’ noktasını göz ardı edemezler. Fazıl Hayati Çorbacıoğlu, “Hiçbir yazarın seyirciyi, tiyatroya gelmeden önce yeni yeni kelimeler öğrenmek zorunda bırakmaya hakkı yoktur. Hangi kelimelerin günlük dile girmiş olduğunu, hangilerinin sahnede yadırganacağını kestirmek

⁷ R. Fogelin, Wittgenstein'in Felsefi Eleştirisi. Wittgenstein: *Sessizliğin Grameri, Cogito Dergisi*, YKY., İstanbul, 33, Güz 2002, 95.

⁸ A. Binyazar ve M. Öztekin, *Yazın ve Bilim Dilimiz*. Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1978, 156.

tiyatro yazarı için önemli bir ödevdir”⁹ diyerek özellikle Öztürkçe'nin sahnede kullanılmasını şiddetle isteyenlere karşı duruş sergiler.

Mevlana'nın çok bilinen, ‘ne kadar anlatırsan anlat karşıdakinin anladığı kadar anlatırsın’ sözü, yaşam gerçeğinde de anlatımın alımlayıcının durumuna göre biçimlendirilmesi gerektiğini açıklamaktadır.

Tiyatroda bilinmeyen / yadırgatıcı sözcüklerin kullanımıyla ilgili Ahmet Kutsi Tecer şu değinide bulunmaktadır: “Tiyatro denilen sanat, seyredilerek dinlenen bir konuşma sanatıdır. Seyircilerin günlük yaşayışına girmemiş ya da kullanıştaki yeri henüz kesin olarak belli olmamış bir söz oyun yazarını ürkütür. Hikâyecinin, romancının rahatlığı yoktur onda. Okuyucu seyirci kadar zalim değildir. Hâlbuki bir oyunun kaderi iki saat gibi kısa bir süre içinde belli olur. Seyirci denilen tiyatronun üçüncü adamı, oyun kuralına göre, içten içe sahnedeki konuşmaya katılır. Onun yadırgadığı bir söz, oyuncunun ağzında mutlaka bir çakıl gibidir”¹⁰.

Benzer duyarlılığı Namık Kemal de sergiler O, oyuncuların dillerini düzeltmelerini ve yazarların da herkesin anlayamayacağı tuhaf ve karışık sözcükler kullanmamalarını öğütler. “Önceleri anlaşılmayan ve karışık kelimeler kullanmak yalnız yazıya özgü görülerek konuşmalarda alay konusu sayılırdı” diyen Namık Kemal, “şimdi, yazı bu kadar sadeleşip dururken konuşmalarda sıra sıra bağlaçlar, zincirleme tamlamalar kullanılmaya başlarsak gerçekten tuhaf olur” uyarısında da bulunmaktadır¹¹. Cevdet Kudret de, Cumhuriyet'in ilk yıllarında dilde özleşme akımının başlamasıyla dramatik dilin Öztürkçe sorunuyla karşı karşıya kaldığını söylemektedir. Öztürkçenin, şiir, hikâye, roman, hatta makalede rahatça kullanılmaya başlandığı halde, tiyatrodan bir türlü sağlıklı olarak kullanılmadığına değinen Kudret, bunun nedeninin oyunların konuşma diline dayandırıldığını, Öztürkçenin ise konuşma diline henüz yerleşmemesi olduğuna işaret etmektedir¹². Yazarın tiyatroya seyirci odaklı bu bakış açısı, dönemindeki dramatik dil kullanımlarını değerlendirmesine de yansımaktadır. O şöyle der: “Bizde tiyatro hayatı daha başlarken bu gerçek anlaşılmış, ilk oyun yazarımız Şinasi, eserinin sonuna eklediği notta, oyununun “bil-iltizam (gerekli görülerek, istenerek) lisan-ı avam üzere (halk dili ile) kaleme alınmış” olduğunu belirtmiştir. Namık Kemal de, tiyatro üzerine yazdığı bir makalede, “tiyatro yazarlarının lügat paralamaktan vazgeçmeleri”ni, “konuşmalarda zincirleme tamlamaların kullanılmasının gerçekten garip olacağını” bildirmiştir”¹³.

⁹ F. H. Çorbacıoğlu, *Radyo Tiyatrosu ve Piyas.* Mikrofon Yayınları, İstanbul, 1965, 38.

¹⁰ A. K. Tecer, *Oyun Dili. Türk Dili Dergisi, Tiyatro Özel Sayısı, XV/178, 1966, 728.*

¹¹ Namık Kemal, *Tiyatrodan Bahseden Arkadaşlara. Hadika Gazetesi, 33, 1872.* (Aktaran: Türk Dili Dergisi, Tiyatro Özel Sayısı, XV/178, 1966, 698).

¹² bk. Cevdet Kudret, *Oyun Dili. Türk Dili Dergisi, Cilt: X, Sayı:109-120, Yıl:1960-1961, 123.*

¹³ *agm.*, 122 (ayrıca bk. Cevdet Kudret, *Dilleri Var Bizim Dile Benzemez.* Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1986).

Oyunlarında doğallık ve halkın bildiğine yatkınlığın barındırıldığı sözü edilen dönemin yazarları arasında komedyacı yazarlarından Ali Bey, Teodor Kasap, Rezaizade Ekrem, dram yazarlarından ise Şemseddin Sami, Manastırlı Rifat gibi örnekler verilebilir. Bu arada, Abdülhak Hamit gibi ‘düşüncelerinin mertebesini tiyatro aktörlerinin iç sıkıcı konuşmaları derecesine düşürmek’ istemeyen yazarların da karşıt görüşü savunanlar arasında olduğunu söyleyebiliriz.

Tiyatroda sözün ve sözcük kullanımının önemine ilişkin yapılan bu değerlendirmelerle birlikte, dramatik dilin tiyatral olmasının gerekliliğinin, sözün hareket diliyle birlikteliğini de zorunlu kıldığına dikkat çekmek gerekmektedir. Ayrıca bu özel dilin salt sözlü örgüden oluşmadığı; bir takım suskuları, nidaları, sesli refleksleri de içinde barındırdığına işaret etmek temel gerekliliklerdendir.

Özakman’ın, “nasıl bir partiyonu okumak için nota bilmek gerekiyorsa, bir dramatik metni okuyabilmek, sahnede ya da perdede olacağı biçimi zihinde canlandırmak ve değerlendirebilmek için de dramatik dili bilmek gerekiyor”¹⁴ ifadesi, sözlü olmayan, ama sesli, hareketli reflekslerin de tiyatrodaki büyük anlam üretici kodları olduklarına işaret etmektedir. Bu kodlar arasında en dikkat çeken, kuşkusuz oyuncunun bedensel anlatımına olanak tanıyan dramatik dilin ‘görsel-hareketli’ kod tasarımlarıdır. Özakman oyun yazım eğitimi alan kişilere yaptığı öneride, sanatta dolaylı anlatımın doğrudan anlatımdan daha etkili olduğunu belirterek, “Onun için bütün duygu ve düşünceleri söze dökmeyin. Jest, mimik gibi anlatım araçlarından yararlanın...”¹⁵ demektedir, ayrıca, “Doğrusu kişileri, ilke olarak, bir şey yaparlarken konuşturmak. Kişilere, hayat tarzlarına, aralarındaki ilişkiye, mekâna ve duruma uygun hareket ve uğraşlar bulun: Mesela kadın örgü örüyor ya da dikiş diker ya da iskambil falına bakar ya da makyajını tazeler ya da sebze ayıklar vb.”¹⁶ biçiminde sözün olduğu yerin bile hareketle desteklenmesini gerekli görmektedir. Bu öneriden şu anlaşılmaktadır: Dramatik dil / tiyatro ne kadar farklı dil pratiklerini -görsel, işitsel, hareketli- bir arada kullanır ve bunları uyumlu bir anlatım aracına dönüştürürse, o kadar ideal olana yaklaşmış olur. Bu onun doğası gereğidir. Çünkü o, her türlü anlam üreten koddan katkılanan bir estetik tasarım yöntemidir. Bazen, küçük bir ‘ah!’ın, kitap dolusu söze denk geldiğini, bazen de, bir jestin şiir gibi güçlü ve estetik bir anlatımı karşıladığını, bir mimiğin çok daha fazla etkili olduğunu, bir suskunun ise anlamın en çarpıcı anlatım yolu olduğunu bilir. Sözün yerini alan bu dilsel refleksler, izlek içerisinde ayrıca sözü destekleyen ve dikkati sözün üzerine çeken bir işlevle de görevlendirilirler.

¹⁴ T. Özakman, *Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği*. Bilgi Yayınevi, Ankara, 1998, 49.

¹⁵ *agy.*, 238.

¹⁶ *agy.*, 240.

Horatius, “kulak yolu ile daha geç etki uyandıran söz, göze yönelen görüntü ile desteklenince daha çabuk etkiler”¹⁷ demektedir. Bu ifadede tiyatrunun, dramatik dilin büyüsu yatmaktadır. ‘Yaşamı kuşatıcı temsil potansiyeli’ olan dramatik dilin her türlü dil pratiğini kullanması, bir yönüyle yaşamla benzerliği sağlamakta, diğer yönüyle de sözünü ettiğimiz dillerin gücünden beslenerek etkili ve estetik olmayı örgütlemektedir. Dillerin bu uyumlu bir aradalığı yaşam gerçeğinde, bilinçli-bilinçsiz her anın olağanlığıdır. Marvin Rosenberg, şu değinide bulunmaktadır: “Tüm beden sözcüğün derinliklerindeki anlama fiziksel bir dürtüymüş gibi karşılık verir. Bu karşılık psikolojik olarak araştırılmıştır: Bir hipoteze göre bu karşılık, doğrudan doğruya ve güçlü bir biçimde bizim ilkel sinir sistemimizin altında uzanan ve diğer memelilerde de değişmeyen bir uyarı aldığımızda beyinde fark etme, kaçma gibi fikirler uyandırmasıdır”¹⁸.

Yaşamdaki bu girift dilsel ilişkiler sistematiği, ‘benzerlik’ ilkesi gereği tiyatro gerçeğinde de sürdürülmektedir. Rosenberg, bu konuya söz-hareket ilişkisi bağlamında şöyle yaklaşır: “...sözcükler sadece sembolik anlamların geniş bir yelpazesinin ve seyircinin ilgisini çekmek için bir oyunda yapılan eylemlerin parçası durumundadır; oyun güzel sözlerden çok, duygu ve düşüncelerin fiziksel olarak anlatımıyla oluşur.”¹⁹

Sözün hareketle bereketlenişi, yani jest belirtkeleri, dramatik tasarımda teknik olarak ya sözlü örgünün içinde ya da didaskalik - parantez içi bölümlerde yer alır. Ayten Er, dramatik dil içindeki jest-söz ilişkisini Pierre Larthomas’ın kuramından²⁰ hareketle şu şekilde irdelemektedir:

a- Jestler konuşulanları vurgulamak veya uzatmak amacıyla kullanılırlar. Bu tür jestlerin kendilerine özgü işlevleri vardır. Genellikle repliklerin sonunda yer alarak tümce görevini üstlenirler.

Moliere’in ve Jean Anouilh’in oyunlarında jestler sözü uzatma işlevine sahiptirler. Bekleme ve şüphe anları yaratarak, kişilerin karakter özelliklerinin saptanmasında kolaylık sağlarlar. Söz ve jest aynı amaca yönelik olarak kullanılır, böylece, dramatik etkinlik yoğunlaştırılmış olur.

DOM JUAN: Nedir o? Nen var? Söylesene ya!

SGANARELLE: (sanem gibi başını eğer) O mermer sanem...

DOM JUAN: Ey hain, söylemeyecek misin!

SGANARELLE: İşte diyorum, ya...Sanem... (başını eğer.)

DOM JUAN: Eđer söylemezsen, şimdi seni ezerim.

¹⁷ S. Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Dost Kitapevi Yayınları, Ankara, 1998, 66.

¹⁸ Marvin Rosenberg, *The Languages of Drama*. *Educational Theatre Journal*, *American Educational Theatre Association*, Martch 1963, XV/1, 1.

¹⁹ *agm.*, 1.

²⁰ *bk.*, P. Larthomas, *Le Langage Dramatique*, P. U. F., Paris, 1972, 88-92.

SGANARELLE: İşte efendim işaret etti²¹.

b- Jestler sözlere eşlik ederler. Bu durumda söz ve jest uzlaşım içindedir, aynı anlama gelirler. Bu tür, dramatik yapıtlarda en çok kullanılan jest biçimidir. Ya repliğe eşlik ederek anlamı kuvvetlendirirler ya da eksik olan anlamsal boşluğu doldururlar.

FEUERBACH: Hapisanede yattığımdan mı şüphe ediyorsunuz yoksa? Hayatımda karanlık bir dönem olduğundan mı? Belki de ağır bir suuu-ç? Hatta bir soygun, ya da bir cinayet?

ASİSTAN: Yoo, yo, hayır.

FEUERBACH: Hapisanede değildim! –Bu yedi yıl içinde...

ASİSTAN: (Eliyle “önemli değil” işareti yapar) Neyse bırakalım şimdi bunları!²²

c- Bazı oyunlarda yalnızca jestler vardır, sözün yerini alırlar. Sözün yerini alan jestler, replik olarak kullanılırlar. Kişi kendisine yöneltilen sözlere jestlerle yanıt verir.

ANA: Çok üstüne varmamalı. Döl, döl deyi, Yaradana direktmenin sonu bu aha. Bebek değil de, sözüm yabana, it, tazı ne mi doğurdu kör acep? Şaşman, bizim köyde bir kez olmuşluğu var.

KIZ: (Başını “Hayır” der gibilerden sallar.)

ANA: Şaşım galdım valla. Hele kendini toplayasın, öğrenirik...²³

Aslında jest - söz ilişkisi sadece açıklanan bu üç işleve sahip değildir. Bazı durumlarda jest ve söz birbirine zıt olabilir ve aralarında herhangi bir zamansal ilişki bulunmayabilir. Jestlerin boyutu kişilerin ruhsal, kültürel ve toplumsal konumlarına göre değişiklik gösterebilir. Ayrıca jest ve söz ilişkisi eş zamanlı da olabilir. Burada aslanan jest ile sözün eş sunumudur. *Satıcının Ölümü*'nden böylesi bir eş sunuma örnek verebiliriz:

HAPPY: (Yere yatıp ayaklarıyla havada bisiklet çevirir) Kilomu azaltıyorum, fark ettin mi baba?²⁴

Söz-jest ilişkisinde karşımıza çıkan yapısal özelliklerin yoğunluğu göz önüne alınırsa, alımlayıcı kişiler için bir sınıflama yapma olanağı bulur. Ancak dikkat edilmesi gereken nokta, jestin bilgi vermek için mi, yoksa sözün anlaşılmasını kolaylaştırmak için mi kullanıldığını saptamaktır.

Jestler oyunlarda kişilerin kimliklerinin saptanmasında da yardımcı unsur olarak kullanılabilirler. Örneğin, Eugene Ionesco'nun *Kel Şarkıcı* adlı oyununu sahneleyen Nicolas Bataille Smith'leri ve Martin'leri birbirlerinden ayırt etmek için jestlerden yararlanmıştı. Yine

²¹ Moliere, *Don Juan*, Ahmet Vefik Paşa Külliyyatı: V. Kanaat Kütüphanesi, İstanbul, 1933, 62.

²² T. Dorst, Ben, Feuerbach, çev. S. Engin, Suhrkamp Theaterverlag, Frankfurt, 1994, 9-10.

²³ C. Atay, *Ana Hanım Kız Hanım*. Bilgi Yayınevi, Ankara, 1971, 178.

²⁴ A. Miller, *Satıcının Ölümü*. çev. Sebahattin Eyüboğlu, Vedat Günyol, Adam Yayınları, İstanbul, 1982, 137.

Samuel Beckett'in *Sözsüz Oyun* adlı oyununda kişiler jestleri ve aksesuarlarıyla birbirinden ayrılırlar²⁵.

Kaynaklar

- ATAY, C. (1971). *Ana Hanım Kız Hanım*. Bilgi Yayınevi, Ankara,
- BENTLEY, E. (1979). *The Life of the Drama*. Atheneum, New York.
- BİNYAZAR, A. ve ÖZTEKİN, M. (1978). *Yazın ve Bilim Dilimiz*. Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- ÇORBACIOĞLU, F. H. (1965). *Radyo Tiyatrosu ve Piyas*. Mikrofon Yayınları, İstanbul.
- DORST, T. (1994). *Ben Feuerbach*, çev. S. ENGİN, Suhrkamp Theaterverlag, Frankfurt.
- ER, A. (1998). *Oyun Çözümlemesinde İlk Adım*. Ürün Yayınları, Ankara.
- ESSLIN, M. (1996). *Dram Sanatının Alanı*. çev. Ö. NUTKU, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- FOGELIN, R. (2002). Wittgenstein'in Felsefi Eleştirisi. Wittgenstein: *Sessizliğin Grameri*, *Cogito Dergisi*, YKY., İstanbul, 33.
- GROTOWSKI, J. (1969). *Towards A Poor Theatre*. Methuen, London.
- KEMAL, N. (1872). Tiyatrodan Bahseden Arkadaşlara. *Hadika Gazetesi*, 33.
- KUDRET, C. (1960-1961). Oyun Dili. *Türk Dili Dergisi*, X / 109-120.
- KUDRET, C. (1986). *Dilleri Var Bizim Dile Benzemez*. Bilgi Yayınevi, İstanbul.
- LARTHOMAS, P. (1972). *Le Langage Dramatique*. P. U. F., Paris.
- MILLER, A. (1986). *Saticının Ölümü*. çev. S. EYÜBOĞLU ve V. GÜNYOL, Adam Yayınları, İstanbul.
- MOLIERE, J. B.(1933). *Don Juan*, Ahmet Vefik Paşa Külliyyatı V. Kanaat Kütüphanesi, İstanbul.
- NUTKU, H. (1999). *Oyun Yazarlığı*. Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- NUTKU, Ö. (1978). *Oyun Çevirilerinde Konuşma Dilinin Önemi*. *Türk Dili Dergisi*, XXXVIII / 322-327.
- ÖZAKMAN, T. (1998). *Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği*. Bilgi Yayınevi, Ankara.
- ROSENBERG, M. (1963). The Languages of Drama. *Educational Theatre Journal*, American Educational Theatre Association, XV / 1.
- ŞENER, S. (1998). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Dost Kitapevi Yayınları, Ankara.
- TECER, A. K. (1996). Oyun Dili. *Türk Dili Dergisi Tiyatro Özel Sayısı*, XV / 178.

²⁵ bk. A. Er, *Oyun Çözümlemesinde İlk Adım*. Ürün Yayınları, Ankara, 1998, 45-47.