

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI
DOKTORA TEZİ

**“TEK KİŞİLİK OYUN” OLGUSUNUN CUMHURİYET
DÖNEMİ TÜRK TİYATROSUNDA YANSIMASI**

89310

Hazırlayan : Erbil GÖKTAŞ

Yöneten : Doç. Dr. Hülya NUTKU

İZMİR

1999

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

Doktora tezi olarak sunduğum “Tek Kişilik Oyun” Olgusunun Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Yansıması adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin *Bibliyografya*’da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

17 / 09 / 1999


Erbil Göktaş

TEZİN YAZILDIĞI DİL :TÜRKÇE

TEZİN SAYFA SAYISI: 150

TEZİN KONUSU (KONULAR)

- 1."TEK KİŞİLİK OYUN" KAVRAMI VE TARİHÇESİ
- 2.CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK TİYATROSUNDA "TEK KİŞİLİK OYUN" OLGUSU
- 3.TEK KİŞİLİK OYUN MODELLERİ

TÜRKÇE ANAHTAR KELİMELER

- 1.TEK KİŞİLİK OYUN
- 2.ANLATI
- 3.MEDDAH
- 4.TEK KİŞİLİK GÖSTERİ
- 5.YAZINSAL VE TİYATRAL YAPITLARDAN KOLAJ

Başka vereceğiniz anahtar kelimeler varsa lütfen yazınız

- 6.AYAKÜSTÜ GÖSTERİ
- 7.ÖYKÜ ANLATICI

İNGİLİZCE ANAHTAR KELİMELER

Konunuzla ilgili yabancı index, abstract ve thesaurusları kullanınız.

- 1.ONE-MAN-PLAY
- 2.NARRATIVE
- 3.MEDDAH
- 4.ONE-MAN-SHOW
- 5.COMPILATIONS FROM LITTERARY AND THEATRICAL WORKS

Başka vereceğiniz anahtar kelimeler varsa lütfen yazınız.

- 6.STAND-UP SHOW
- 7.STORY-TELLER

1.Tezimden fotokopi yapılmasına izin vermiyorum ☐

2.Tezimden dipnot gösterilmek şartıyla bir bölümünün fotokopisi alınabilir ☒

3.Kaynak gösterilmek şartıyla tezimin tamamının fotokopisi alınabilir ☐

Yazarın İmzası



Tarih: 17.09.1999

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 30/09/1999 tarih ve 18.. sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre, Sahne Sanatları Anabilim Dalı Doktora öğrencisi Erbil Göktaş'ın "Tek Kişilik Oyun" Olgusunun Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Yansıması konulu tezini incelemiş ve aday 3/11/1999 tarihinde, saat 1330, da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 9.0 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerince sorulan sorulara verdiği yanıtlar değerlendirilerek tezin başarılı... olduğuna oy birliği ile karar verildi.

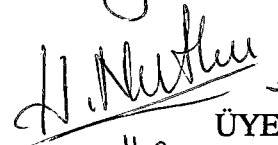


BAŞKAN

Prof. Dr. Murat Tuncay.

ÜYE

Prof. Dr. Gerteyde Durusoy



ÜYE

Doç. Dr. Hülya Nutku

ÖZET

Türkiye’de özellikle 1980 yılından sonra gündeme gelen, “tek kişilik oyunlar” üzerinde, hem toplumbilimsel hem de tiyatro sanatının verileri açısından inceleme yapılması gerekmektedir. Çünkü günümüzde hemen tüm tiyatrolarda, bu türün çeşitli örneklerine rastladığımız gibi, tek başına, bir tiyatroya bağlı olmadan da çoğu kişilerin bu işe kalkıştığını görülmektedir. Bunun nedenlerinin başında, ekonomik ve toplumsal açıdan geçirilen olumsuz değişiklikler gelir. Bu olumsuzlukların tiyatroya yansımayaacağı düşünülemez. Bu ortamda tiyatrolar, yeni arayışlara girmişler, tiyatroyu ayakta tutacak, fazla gider gerektirmeyen “yapımlara” yönelmişlerdir. Bir de bunu ortaya çıkaran usta oyuncunun seyircisiyle bire bir kurduğu alışverişinde, seyircinin beğendiği usta oyuncuyu sahnede “tek başına” izlemesi ayrı bir keyiftir. 1980’den sonra “tek kişilik oyunlar”ın çeşitli biçimler altında çoğaldığını görüyoruz. Bu biçimleri varolan örnekler ışığında üç ana başlık altında toplayabiliriz: Bunların iki, bu açıdan bazı aksaklıkları içerse de “oyun” ve “tiyatro” ölçütlerine uygun olarak yazılmış olan “tek kişilik oyunlar”dır. Bunların arasına, Dramatik ya da Açık Biçim tiyatro anlayışlarının etkisinde olan oyunlar, geleneksel meddahlıktan yararlanılarak yazılmış oyunlar ve “anlatıya dayanan oyunlar da girmektedir. İkincisi “yazınsal ya da tiyatro yapıtlarından oluşturulmuş kolajlardır”. Üçüncüsü ise “stand-up” türü gösterilerdir. Günümüz genç seyircisinin çok fazla ilgi gösterdiği bu tür, kuşkusuz “oyun” ve “tiyatro” ölçütlerine uymamaktadır. Ancak sahnede tek kişi olduğu için ve netleştirilmesi gerektiğinden inceleme kapsamına alınmıştır. Bu saydığımız türlerin Türkiye’deki tamamına yakın örneğine değinilmiştir. Tek kişilik oyun olgusunu iyice netleştirmek adına, beş değişik örnek ayrıntılı olarak incelenmiştir. Ayrıca geleneksel meddah türünün, çağdaş anlamda ele alınıp bir senteze gidilmesinin gerekliliği görülmüştür. 1970’lerde bu alanda yapılmış birkaç çalışmanın arkasının gelmeyişi üzücüdür. Bunun aşılması gerekmektedir. Tek kişilik oyunlar, günümüz Türk tiyatrosunda çeşitli zorunluluklar sonucu çoğalsalar da, asıl işlevlerini sanatsal açıdan bir gelişimi getirdiklerinde gerçekleştireceklerdir.

ABSTRACT

It is today required that both sociologically and theatrically a survey be carried out on one-man-plays, which came to the fore in Turkiye especially after 1980. For it is common that almost all theatres employ various examples of this genre and that many artists attempt to fulfil this alone, independent of any theatre. Of the reasons for this, the most outstanding is the changes in fields of economy and social life. It is inevitable that these changes shall be reflected to the stage. Theatres have begun to seek for something new and tended towards new productions with less expense or outcome in these conditions. Moreover, it is a somewhat different joy for the audience to see their favourite actor on the stage alone, accompanied by that actor's man-to-man contact and dialogue with the audience. It appears that one-man-plays have proliferated in various forms since 1980. These forms can be gathered under three main titles, considering the existing examples. The first is one-man-plays, which are written in accordance with the criteria of 'play' and 'theatre' despite with some deficiencies in this respect. The plays influenced by Dramatic and Open Structure understandings, the plays which are written making use of the traditional 'meddah' and 'narrative plays' can be regarded in this group. The second is the compilations of 'literary' or 'theatrical' works. And the third is the 'stand-up shows'. Mostly favoured by today's audience, this form of course does not fit the criteria of 'play' and 'theatre'. But we have involved it in the scope of our study as there is one person on the stage. We have mentioned almost all of the examples of these forms in Turkiye. Five different examples have been analysed in details for the purpose of clarifying this concept of one-man-play. Also it has been realised that the form of 'meddah' coming from the tradition has to be analysed to make out a synthesis. It is saddening not to see the continuation of a few studies which were carried out in this field in 1970s. This has to be solved. Though one-man-plays proliferate in today's Turkish theatre because of some necessities, they will fulfil their main functions only when they reach an artistic dimension and development.

ÖNSÖZ

Türkiye’de özellikle 1980’den sonra gündeme gelen, gerek geleneksel *meddah* kaynaklı, gerek televizyonlardaki *talk-show* etkisiyle oluşan gerekse *ustalığın* sergilendiği *tek kişilik oyunlar* üzerinde, hem tiyatro sanatının verileri açısından hem de toplumbilimsel açıdan bir inceleme yapılması gerekiyordu. Çünkü günümüzde ödenekli, ödeneksiz tüm tiyatrolarda, bu türün çeşitli örneklerine rastladığımız gibi, tek başına, bir tiyatroya bağlı olmadan gerçekleştirilen *tek kişilik gösteriler* de görmekteyiz. Bunların hepsini, örneğin, tek kişilik oyun mantığıyla yazılmış olan oyunlar kadar, çeşitli oyunlardan, yazınsal yapıtlardan yapılan *kolaçları* ve hatta *stand-up’ları* da incelememin kapsamına aldım. Çoğu, *dram sanatı* ve *tiyatro sanatı* açısından bakıldığında *tek kişilik oyun* niteliği taşımıyordu. Sahnede devinen *bir tek kişi* içeren bütün örnekleri değerlendirmeye çalıştım. Böylece *tek kişilik oyun* olgusunu iyice netleştirmeyi amaçladım.

Türkçede böyle bir çalışmanın kitap boyutunda yapılmamış olması, bu konu üzerinde daha yoğun çalışmamı gerektirdi. Öyle ki, makale düzeyinde bile tek kişilik oyun üzerine, ne *teknik*, ne de *öz-biçim* ilişkileri açısından pek bir çalışma yapılmadığı gibi, yapılan çalışmalar da bir elin parmaklarını geçmiyordu. Elbette gazete ve dergilerde, oynanan oyunların değerlendirmesi yapılmıştı. Ancak bu değerlendirmeler, daha çok oyunları tanıtmayı amaçlıyordu. Ayrıntılı sayılabilecek bazı değerlendirmeler de, daha çok *içerik*, *konu* açısından yapılıyor, konunun ya da içeriğin günümüzle ne kadar örtüştüğü, döneme getirdiği eleştiri vurgulanıyordu. *Tek kişilik oyunun* açık bir tanımı yapılmadığından bu oyunların hepsi *tek kişilik oyun* olarak adlandırılıyordu. 1980’lerden sonra Türk Tiyatrosu’nda, gerek virtüözün sergilendiği tek kişilik oyunlar gerekse artan stand-up komedi talebi (tiyatro olmamakla birlikte) sahneden yararlanması açısından ilgimi çekmiştir.

Tek kişilik oyunlar konusunu, kökeninden günümüze dek irdelediğim çalışmamla, bu konuda üretilmiş az sayıda çalışmaya katkıda bulunmanın yanı sıra, özellikle son yıllarda ortaya çıkan karmaşaya belli bir ölçüde ışık tutabildiğimi düşünüyorum; alanında ilk olma niteliği taşıyan çalışmamın bundan sonra yapılacak araştırmalara yol açacağını umuyorum.

Uzun süredir yürüttüğüm bu çalışmam sırasında, bana her türlü desteği sağlayan tez danışmanım Doç. Dr. Hülya Nutku'ya; sorularıma mektuplarıyla yanıt verme inceliğini gösteren Prof. Dr. Sevda Şener'e, Sayın Turgut Özakman'a ve Macit Koper'e; söyleşileriyle bana yardımcı olan Sayın Genco Erkal'a, Zeliha Berksoy'a, Kerim Afşar'a, Erol Toy'a ve her zaman büyük desteğini gördüğüm eşim Sema Göktaş'a teşekkür ederim.

Erbil GÖKTAŞ

Erzurum-1999



İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
ÖNSÖZ.....	İ
GİRİŞ.....	1
I.TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE TEK KİŞİLİK OYUN.....	10
1.Batı Tiyatrosunda Tek Kişilik Oyunun Gelişimi.....	10
2.Doğu Tiyatrosunda Tek Kişilik Oyunun Gelişimi.....	20
II.CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK TİYATROSUNDA "TEK KİŞİLİK OYUN" OLGUSU.....	32
1. Tek Kişilik Oyunları.....	39
A.Canlandırmaya Dayanan Oyunlar.....	39
B.Seyirciyi Oyuncu Ya da Gözlemci Yerine Koyan Oyunlar.....	50
C.Anlatıya Dayanan Oyunlar.....	52
a)Doğrudan Meddah Geleneğinden Yola Çıkıp Meddahı Oyun Kişisi Olarak Kullanmak.....	52
b)Herhangi Bir Oyun Kişisi Olarak Oyuncunun Anlatıları.....	54
c)Tarihsel Kişiliklerin Birer Anlatıcı Olduğu Oyunlar.....	58
2.Yazınsal Ya da Tiyatral Yapıtlardan Kolajlar.....	60
3.Stand-Up Gösteriler.....	66
III.TÜRK TİYATROSUNDA "TEK KİŞİLİK OYUN" MODELLERİNİN İNCELENMESİ.....	74
1.MODEL: SULAR AYDINLANIYORDU	
A.Oyun Hakkında Genel Bilgi.....	75
B.Oyunun Konusu ve Yapısal Özellikleri.....	76
C.Yargı.....	83
2.MODEL: ÇİÇÜ	
A.Oyun Hakkında Genel bilgi.....	86
B.Oyunun Konusu ve Yapısal Özellikleri.....	89
C.Yargı.....	98

3.MODEL: HÜCRE İNSAN-HOMO CELLAE	
A.Oyun Hakkında Genel Bilgi.....	99
B.Oyunun Konusu ve Yapısal Özellikleri.....	99
C.Yargı.....	106
4.MODEL:MAVIYDİ BİSİKLETİM	
A.Oyun Hakkında Genel Bilgi.....	108
B.Oyunun Konusu ve Yapısal Özellikleri.....	109
C.Yargı.....	113
5.MODEL:MEDDAH	
A.Oyun Hakkında Genel Bilgi.....	115
B.Oyunun Konusu ve Yapısal Özellikleri.....	117
C.Yargı.....	124
SONUÇ.....	125
KAYNAKÇA.....	130
EKLER	
1.Türk Tiyatrosundaki Tek Kişilik Oyunların Listesi.....	137
2.Tek Kişilik Oyun Olgusuna İlişkin Görüşme ve Yazışmalar.....	140
A.Macit Koper'le Tek Kişilik Oyun Üzerine.....	140
B.Sevda Şener'e Mektup.....	145
Sevda Şener'in Mektubuma Yanıtı.....	146
C.Turgut Özakman'a Mektup.....	149
Turgut Özakman'ın Mektubuma Yanıtı.....	150

KISALTMALAR

A.g.m.	: Adı geçen makale
A.g.o.	: Adı geçen oyun
A.g.y.	: Adı geçen yapıt
ADT	: Ankara Devlet Tiyatrosu
AKM	: Atatürk Kùltür Merkezi
AST	: Ankara Sanat Tiyatrosu
Bkz.	: Bakınız
ev.	: Çeviren
DEÜ	: Dokuz Eylül Üniversitesi
DT	: Devlet Tiyatroları
İBŞT	: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları
ODTÜ	: Orta Doğu Teknik Üniversitesi
s.	: Sayfa sayısı
ss :	: Sayfa sayıları
S :	: Sayı
vb.	: Ve başka
vs.	: Vesaire

GİRİŞ

Sahnedeki bir oyuncunun yer aldığı, gerek yazılırken, gerek sahnelenirken, gerek oynanırken bir oyuncunun olması zorunluluğunu aradığımız "tek kişilik oyun" olgusunu ele alırken, ilk önce kavram olarak üzerinde durmamız gerekiyor. Almanca'da "einpersoenenstück", Fransızca'da "pièce à un seul personnage", İngilizce'de "monodrama"¹ olarak adlandırılan bu kavramı, yabancı ve Türkçe kaynaklar şöyle tanımlıyorlar:

*"Genellikle konuşmayan, yan rollerle desteklenen, tek bir konuşan ve oynayan oyuncunun bulunduğu tiyatro oyunudur."*²

*"Bir aktör ya da aktris için yazılmış kısa, solo oyunlardır."*³

*"Sadece tek karakter içeren tiyatro gösterisidir."*⁴

*"Bir tek aktörün rol aldığı ve bu aktörün birden fazla rolü üstlenebileceği, öznelilik, lirizm ve iç yönelişlerin önem kazandığı bir oyundur."*⁵

*"Tek oyuncu için yazılan sahne yapıtı."*⁶

*"XVIII. yüzyıl sonlarında Almanya'da ortaya çıkmış, yalnız konuşan karaktere önem veren bir oyun türü. Bu tür içerisinde kimi zaman sessiz karakterler de görünmüştür."*⁷

*"Kaç karakteri temsil ederse etsin, tek kişinin görev aldığı oyun (tiyatro eseri) demektir. Eğer oyun (tiyatro) niteliği taşıyorsa (Konu, çatışma, karakter, dramatik akış vb), tek kişinin oynaması için yapılmış olan kolajlar da 'tek kişilik oyun' sayılırlar."*⁸

¹ Bkz. Özdemir Nutku, *Gösterim Terimleri Sözlüğü*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1998, s.172.

² Manfred Brauneck-Gerard Schmeilin, *Theater lexikon*, Çev: Şener Bağ, Rororo, Germany 1992, s. 622.

³ Phyllis Hartnoll, *The Oxford Companion to the Theatre*, Oxford University Press, Toronto 1983, s. 557.

⁴ J. A. Cuddon, *Dictionary Of Literary Terms And Literary Theory*, Penquin Book, London 1992, s. 552.

⁵ Patrice Pavis, *Dictionnaire du Theatre*, Çev: Ayten Er, Dunod, Paris 1996, s. 215.

⁶ Özdemir Nutku, a.g.y., s. 172.

⁷ Brewer's Theater (A phrase and fable dictionary), Harper Collins Publishers, London 1994, s. 307.

⁸ Turpüt Özakman, *Mektup*, 30.06.1997, s. 1.

Tek bir cümleyle tanımlanabilen bu formun hem köklü bir geçmişi vardır hem de günümüzde çeşitli karmaşıklıklara yol açan özellikleri bulunmaktadır. Bu kadar köklü bir geçmişe sahipken, bir kargaşadan söz edilmesi çelişki gibi görünmektedir. Çünkü kökeni oldukça eskilere dayanan bir formun en azından geleneğini kurması ve sistemini oluşturması gerekirdi.

Ancak tek kişilik oyunların kaynağını, gerek Doğuda gerek Batıda çeşitli biçimlerde görmemize karşın, bu da, diğer çok kişilik oyunlar gibi algılanmış (ki bu doğrudur, dram sanatı bakımından elbette öyle algılanması gerekiyordu) ve kendi yapısından gelen sorunlar üzerinde fazlaca durulmamıştır. Bu yapısal sorunların ilki, sahnede olması gereken iletişimi yani diyalogu tek kişiyle sağlamaktır. İkincisi, tek kişiyle yaratılacak çatışmanın zorluğudur. Elbette tek kişiyle çatışma yaratmak güçtür ancak olanaksız da değildir. Kaldı ki, yoğun bir iç çatışmanın varlığı, bu tür oyunlarda baştan alınmış bir puandır. Ne ki, oyun kişinin sahne üzerindeki herhangi bir "şeyle" girdiği iletişimde oluşturulan dış çatışmayla dengelenebilsin. Ya da bazı oyunlarda görüldüğü gibi seyirciyle girilen iletişimde inandırıcılık sağlanabilsin. Üçüncü sorun, çatışmaya bağlı olarak, oyunda aksiyon oluşturmak ve olay dizisi kurmaktır. Bu da güçmüş gibi görünebilir. Ancak dram sanatı açısından bunların hiçbirisi sorun olmamalıdır. Çünkü dram yazarı, çatışmayı, seçtiği konu bağlamında çok kişiyle kuramayacağı için tek kişiye yönelmek durumundadır. Tek kişilik bir oyun oluşturmak, bir lüks ya da bir deneme değil, dram sanatının kendi iç işleyişinden doğan zorunlu bir seçimdir. Bu anlayışla kurulacak çatışma, oluşturulacak aksiyon, sahnede de tiyatro sanatının gereklilikleri doğrultusunda ele alınacaktır. Bu bağlamda, tek kişilik oyunların, tiyatromun kolektivizmini öldürdüğü yolundaki düşüncelerin de geçersizliğini belirtmeliyiz. Tek kişilik oyunlarda da tiyatro, kolektivizminden bir şey yitirmemektedir. Yazılan metinler yine dramaturglar tarafından çözümlenebilir, sahne tasarımı, tasarımcılar tarafından yapılabilir ve bir yönetmen tarafından sahneye konulabilir. Fark eden tek şey, bu formun tek oyunculu olmasıdır. Bu da bir karmaşaya neden olmamalıdır. Buradaki kargaşa, sahnede devinen her *tek kişinin*, ortaya çıkardığı şeyin oyun olup olmadığının sorgulanmamasından kaynaklanıyor. Dram sanatı ve tiyatro sanatı açısından yeterince değerlendirme yapıldığında, yukarıdaki kargaşaya bir açıklık getirildiği görülecektir. Bilindiği gibi, dram sanatı tekniği, bir oyunun öz ve biçim

açısından oluşturulma aşamasıdır. Öz, konuyu, iletilecek temayı, mesajı ve önermeyi kapsar. Biçim ise, kişileştirmenin, durumların, olay dizisi ve aksiyonun çatışmayı da içeren bir biçimde konuşma örgüsüyle var edilmesidir. Burada öze biçim vermeye yarayan işleme "teknik" denir.⁹ Ancak kabul edilmelidir ki, dram yazarının masa başında oluşturduğu oyun, tiyatro sanatı yoluyla sahneye getirilmedikçe ölü doğmuş sayılır. Günümüzde tiyatro sanatını sahne üzerinde gerçekleştiren, yani yazarın metnini, dramaturgların, tasarımcıların, ışıkçıların, oyuncuların yorumlarıyla birlikte, kendi yorumu doğrultusunda yaratıcılığını da ortaya koyarak bir senteze ulaştıran yönetmendir.¹⁰ Bu bağlamda görülen bir başka karmaşa, oyunun özü doğrultusunda oluşturulan biçimlerin birbirine karıştırılmasıdır. Yani dram sanatı kurallarının alt üst edilmesidir. Bu bağlamda varolan metinlerden ve sahneye konulan uygulamalardan çıkardığımız üç değişik biçimi şöyle sıralayabiliriz:

1) Canlandırmaya dayanan oyunlar: Oyuncu sahnede, bir ya da birkaç karakteri canlandırır. Seyirciyi yok sayarak, sahnede iletişim kurduğu herhangi bir şeyle oyununu sürdürür. Bu hayali bir insan olabilir: örneğin bir yargıç, bir öğretmen ya da anne, baba, sevgili olabilir. Herhangi bir nesne, bitki, fotoğraf olabilir. Telefondaki bir kişiyle ya da yan odadaki, karşı balkondaki birisiyle konuşabilir. Kendisiyle girdiği bir hesaplaşmada kafa sesi kullanılabilir. Teybe kayıt yapabilir ya da teypten kendi sesini dinleyebilir. Bu tür bir yöneliş, Dramatik Tiyatro'ya (Aristotelesçi Tiyatro) uygunluk göstermekte ve Kapalı Biçim özellikleri içermektedir.

2) Seyirciyi oyuncu yerine koyan oyunlar: Bu oyunlarda sahnedeki oyuncu, yazılan metin doğrultusunda oyun boyunca seyirciyle ilişkiye girer. Metnin böyle bir açılıma kaynaklık etmesi için aksiyon bu yönde oluşturulmuş, çatışma da bunun üzerine kurulmuştur. Burada, oyuncu bir öğretmen, seyirci öğrenci olabilir. Ya da oyuncu bir sanık, seyirci hakim, savcı, mahkeme jürisi olarak düşünülmüştür. Bunların dışında, seyirci doğrudan "gözlemci" konumunda da olabilir. Bu durumda

⁹ Bkz. Özdemir Nutku, *Dram Sanatı (Tiyatroya Giriş)*, Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, İzmir 1983, ss: 60-79.

¹⁰ Bkz. Özdemir Nutku, *Tiyatro Yönetmeninin Çalışması*, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara 1974, ss: 6-23.

seyirciye verilen rol, oyuncunun gösterdikleri doğrultusunda bir "yargıya varmak" olabilir. Bu form, Açık Biçim tiyatro anlayışıyla örtüşen ya da onun özelliklerinden yararlanan tek kişilik bir oyun biçimidir.

3) Anlatıya dayanan oyunlar: Bunlar bir anlamda seyirciye konuşan oyunlardır. Açık Biçim tiyatro anlayışına da uygundur. Ancak seyirciyle zaman zaman atışmalar, soru sormalar, takılmalar da görülebilir. Oyuncu anlatısını sürdürürken, taklide de gidebilir, şarkı söyleyebilir, seyirciyi sahneye çağırabilir ancak yine anlatısına dönüp kaldığı yerden sürdürür. Kökeni hem Batıda, hem Doğuda çok eskilere dayanır.

Bu biçimler tek tek ele alındığı gibi, birbirlerini anlatım olanaklarından yararlanıp çeşitliliğe de gidildiği görülmektedir. Bu, tek kişilik oyunlara zenginlik kazandırmıştır. Tek kişilik oyunlarda çoğu kez, kimi zaman seyirciyle konuşup anlatıyla ilerlerken, kimi zaman da sahnede varolduğu düşünülen kişiyle iletişime girilmesi, bir de yer yer seyirciye oyuncu gibi davranılması yazarların eğilimlerini belirler.

Bu noktada tek kişilik oyun olgusunun hangi sistem içinde ele alındığı da önem kazanmaktadır. Eğer oyun, Dramatik tiyatromun gerekleri içinde ilerliyorsa, sahnedeki oyuncu canlandığı rol kişisine bürüneceğinden, seyirciyle arasında bir yanılsama yaratacak, onunla bu yanılsamayı kırarak iletişim içine girmeyecektir. Oyuncu artık sahnede canlandığı rol kişisidir, sahne de, o rol kişisinin içinde bulunduğu mekandır. Bu durumda oyuncunun o rol kişisinden çıkıp bir oyuncu gibi davranma özgürlüğü bulunmamaktadır. Oyun eğer, Açık Biçim'de yazılmış oyunun gerekleri içinde ilerleyecekse, bu kez oyuncunun yanılsama yaratmaması gerekmektedir. Oyuncu, bu kez, seyirciyi bir yabancılaştırma içine sokarak ona sürekli sahnede olduğunu duyumsatacak, kendisinin de bir "oyun kişisi" olduğunun altını çizerek, oynananın bir oyun olduğunu vurgulayacaktır. Oysa ister Dramatik ister Açık Biçim olsun, oyuncunun her iki durumda da seyirciyle kurduğu iletişim belirleyici olabilmekte, bu anlayışların amacına, kurallarına ters düşebilecek yönelişlere girebilmektedir. Örneğin oyuncu, Dramatik tiyatro kuralları içinde yazılmış tek kişilik bir oyunda seyirciye yönelip onunla iletişime girebilmektedir. Oysa Dramatik tiyatro bakımından, sahnedeki oyuncu, bir oyun kişisidir. Seyirci, oyuncuyu, canlandığı oyun kişisi olarak görür ve öyle inanır. Oyuncu artık kendi

kişiliğini ve oyunculuk niteliğini bir yana bırakmak zorundadır. Durum böyle olunca, sahne de artık oyun kişinin içinde yaşadığı, hareket ettiği, çeşitli dramatik anlatım olanaklarını kullanarak seyirciye anlattığı bir mekandır. Bunun anlamını, "dördüncü duvar" olgusuyla ilişkilendirebiliriz. İlk kez XIX. yüzyılda Fransız yönetmen Andre Antoine'ın ortaya attığı bu deyimle anlatılmak istenen, "sahnenin seyirciye açılan yanı" olduğudur. "*Antoine, sahnenin seyirciye açılan ağzını saydam bir duvar varsayarak oyuncuların seyircileri görmemelerini, ve böylece dikkatlerini tamamen kendi oyunlarına toplamaları gerektiğini belirtmiştir.*"¹¹ İşte, özellikle tek kişilik oyunlar bağlamında, bu dördüncü duvar ilkesi, çoğunlukla ve nedeni anlaşılmaz bir biçimde, dramatik tiyatro tekniği bakımından herhangi bir açıklama ve çözümleme getirme kaygısına düşülmeden yerle bir edilir. Doğal olarak bu durumda seyircinin kafası karışacak ve sözünü ettiğimiz kargaşa ortaya çıkacaktır. Diyelim, oyuncu (Ahmet), sahneden (evden), seyirciyle konuşmaktadır. Bu durumda şu sorular ortaya çıkacaktır:

- *Burası sahne mi, ev mi?*
- *Bu adam Ahmet mi, oyuncu mu?*
- *Oyuncuysa neden Ahmet gibi davranıyor?*
- *Burası evse, şimdi neden sahne oldu?*
- *Burası ev mi, sahne mi?*
- *Ben (seyirci) kimim?*
- *Ben (seyirci) Ahmet'in evinde miyim?*
- *Ben (seyirci) oyuncu muyum?*
- *Ahmet ve ben(seyirci), aynı zaman diliminde ve aynı mekanda mı yaşıyoruz?*
- *Ben (seyirci) ve bazen Ahmet bazen oyuncu olan kişi, bazen ev bazen sahne olan bu yerde; neye göre, nasıl aynı yerde ve aynı zamanda buluşuyor; nasıl ve neye göre ayrı zaman ve yerlere gidiyoruz?*
- *Salon ve sahneyi ayıran çizgi neresi?..*¹²

¹¹ Özdemir Nutku, *Gösterim Terimleri Sözlüğü*, ss: 58-59.

¹² O. Coşkun İrmak, "Dramatik Tiyatro (Aristoteles Tiyatrosu) Bakımından Tek Kişilik Oyun Üzerine Bir İnceleme", *Gölge Tiyatro Dergisi*, Sayı: 8, Temmuz-Ağustos 1997, ss: 29-30.

Bu ve benzeri soruların oluşmaması için oyun yazarı oyununu dram sanatının ölçütlerine göre yazmalı, yönetmen de bu metni sahneye uygularken tiyatro sanatının gerekliliklerini aklından hiç çıkarmamalıdır.

Oyun eğer, Açık Biçim anlayışındaki tiyatronun gereklilikleri içinde ele alınmış ve bu açıdan sahnelenecekse, bu kez "yanılsamanın kırılması" yani "dördüncü duvarın" ortadan kaldırılması gerekmektedir. Oyuncu, sahnede olduğunu ve oynadığının bir "oyun" olduğunu, seyirciye, "bir gözlemci" olduğunu hissettirmelidir. Bu aynı zamanda "yabancılaştırma"nın yaratılmasıdır. Açık Biçim olarak ele alınmış tek kişilik oyunlarda, oyuncunun, oyun kişisini "canlandığı" da görülebilmektedir. Bu oyunlarda, oyuncunun, rolünü yaşamaya, yaşatmaya çalışıp, yer yer yanılsamaya gitmesi Açık Biçim'in özünde yeralan bir özelliktir.

Açık Biçim olarak ele alınmış tek kişilik oyunlarda, yukarıdaki değindiğimiz biçimde Türk Tiyatrosu'nda pek çok tek kişilik oyun yazıldığını görüyoruz. Tek kişilik oyun, bütün tür ve sistemlerden yararlanılarak, hiç bir kural tanımadan yapılan bir "gösteri" değildir. Yapılan her şeyin oyun metni ve yönetmen tarafından bir açıklaması olması gerekmektedir. Tek amaç, nasıl olursa olsun seyircinin etkilenmesi ve onunla iletişimin gerçekleştirilmesi değildir. Eğer dram yazarı "tek kişilik oyun" yazıyor, bir yönetmen de, tek oyuncuyla ve diğer tiyatro çalışanlarıyla bunu sahneye getiriyorsa, baştan beri değindiğimiz sorunlara duyarlı olmalıdırlar. Yaptıkları her şeyin de, dram ve tiyatro sanatı açısından açıklamasını getirmek durumundadırlar.

Tek kişilik oyunun günümüzde bile varolan sorunları, dram sanatının farklı bir yönelişinden kaynaklanıyor. Bu yöneliş, dram sanatından beklenen etkinliğin, tek oyuncuyla gerçekleştirilmesi gerekliliğidir. Tek kişilik oyun metni yazılırken de, sahnelenirken de yazarın ve yönetmenin yaslanabilecekleri temel öge, oyuncunun yeteneğidir. Bunun için tiyatrodaki deneyimini ve birikimini değerlendirmek isteyen sanatçılar zor olmasına karşın, tek kişilik oyunlarda oynamaktadırlar. Bu yüzden tek kişilik oyunlar "virtüözite" oyunları olarak da değerlendirilebilir. Bilindiği gibi "virtüöz", *"üstün yorumculuk gücü olan ve ustalık düzeyine erişmiş oyuncudur."*¹³ Bu nedenle, tek kişilik oyunların önemli bir bölümü belirli sanatçılar düşünülerek yazılmaktadır. Çağımızda, oyunculuk, oldukça gelişmiş ve çok incelikli boyutlara

¹³ Aziz Çalışlar, *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 1993, s. 212.

ulaşmıştır. O yüzden, "virtüöz" aşamasına ulaşmış bir oyuncuyu, tek kişilik oyunda izlemenin, onun oyunculuğunun tadını bire bir çıkarmanın seyirci için büyük bir çekiciliği bulunmaktadır.

Üçüncü olarak saptadığımız anlatıya dayanan oyunların, bu bağlamda derinlemesine ve bir sentez çıkarma doğrultusunda irdelenmesi gerekiyor. Çünkü anlatı dünyanın en eski dramatik biçimlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Gerek Batıda gerek Doğuda kökeni çok eskilere dayanmaktadır. Hatta anlatı geleneğinin başlangıcı sayabileceğimiz *destanlar*, çeşitli evrimlerden geçerek, pek çok teknik ve estetik değişimi içererek dram ve tiyatro sanatının ortaya çıkmasına zemin hazırlamışlardır. Doğu dünyasında, özellikle Orta Asya Türk kavimlerinde de, "anlatıcı" geleneği oldukça gelişmiştir. Bizi burada birinci dereceden ilgilendiren, bu anlatı geleneğinin uzantısı olan meddah ve meddah hikayeleri, fıkraları, taklitleri, nükteleri yüzyıllar boyu Türk toplumunun sanatsal yaşamının en canlı kesimi olarak varlığını sürdürmüş olmasıdır. Anlatı geleneğinin gerek Batıda gerek Doğuda geçirdiği evrim, günümüzde anlatıya dayanan tek kişilik oyunlar bağlamında bir sentez çıkarabilmek için bize ışık tutabilir. Ancak bunları bugünkü halleriyle "tek kişilik oyun" kapsamında değerlendiremeyiz. Her ne kadar, bir öykünün, sahne üzerinde, bir oyuncu tarafından seyircilere anlatılması, taklit, kişileştirme, aksiyon yaratma gibi tiyatroya ait tekniklerin uygulanmasını içerse de, yukarıda değindiğimiz içerik, biçim ve yapısal nedenlerden ötürü bunları tek kişilik oyun olarak kabul edemeyiz. Ancak bunların, günümüzde tek kişilik oyunlar için çıkış noktası olabileceğini de belirtmeliyiz.

Günümüzde anlatı geleneğinin Batı kökenli bir türü olan *stand-up komedi* ile tanışmaktayız. "*Birbiriyle çok az bağlantısı olan ya da hiç bağlantısı olmayan şakaların birbiri ardına sunulması demek olan "stand-up komedi"de, bir komedyenin biraz abartarak, kendi kişiliğine yakın bir kişilik aracılığıyla bu şakaları sunduğu da görülmektedir.*"¹⁴ Bunlarda da, tek oyuncu bulunmasına karşın, tek kişilik oyun olarak değerlendiremeyiz.

¹⁴ Özen Yula, "Anlatıcı Geleneğinde Farklı Bir Boyut: Stand-Up Komedi", *Türk Tiyatrosu Dergisi*, Sayı: 446, İstanbul, Aralık 1995, ss: 21-22.

Yine Batı kaynaklı ve bir tek aktör ya da aktris tarafından sergilenen bir gösteri olan *one-man show*, *one-woman show* türünü de, ancak dram sanatına uygunluğunu saptayıp tiyatrosal özellikler taşıdığına emin olduktan sonra tek kişilik oyun kapsamında değerlendirebiliriz. Çünkü bunlarda, çoğu kez "kolaj" tekniği önem kazanabilmektedir. Örneğin, yazınsal ya da tiyatral yapıtlardan kolajlar olabildiği gibi, otobiyografik çalışmalar da olabilmektedir. Mobley, bu terimin tek kişilik oyunlar için kullanılmayacağını söylemektedir.¹⁵ Ancak "kolaj tekniğiyle" oluşturulmuş oyunlarda, sanatçının yola çıkış niyetine ve elde ettiği sonuca bakmalıyız. Çünkü bunlar tek kişilik olabildiği gibi çok kişilik de olabilmektedir. Canlandırma ve taklidin sıkça kullanıldığı bu formda, genellikle anlatı önem kazanmaktadır. Çoğu kez, seyirciyle kurulan iletişim de temel ilişki biçimi olabilmektedir. Otobiyografik çalışmalarda ise, ele alınan sanatçının yaşamı ve yapıtları iki-üç saatlik oyun süresi içinde tanıtılmaktadır. Bu tür oyunları dram ve tiyatro sanatının ölçütleri açısından, değerlendirmeliyiz. Çünkü baştan beri sözünü ettiğimiz çeşitlilik en çok bu tür çalışmalarda görülmektedir. Genellikle *açık biçim* olan bu tür gösterilerde, canlandırma ve yansılamaya gidildiği de görülmektedir. Hem bu tür oyunlarda, hem de tek kişiyle oynanan bazı oyunlarda, sahnede bir oyun kişisi olmasına karşın, o oyun kişinin çevresinde sanki başka oyun kişileri de varmış gibi davrandığı da görülmektedir. Sahnedeki tek oyuncu, görünmeyen oyun kişileriyle ilişki içine girebilmekte, onlarla konuşmakta, onlardan etkilenip onları etkileyebilmektedir. Burada başka bir ayrıntıyı vurgulamakta yarar var: Oyuncu sahne dışında, örneğin yan odadaki, karşı balkondaki kişilerle ya da seyircinin bulunduğu tarafta görünmeyen yargıçlarla da iletişim içinde bulunabilir. Burada diğer kişiler *teknik* açıdan *sahne dışına* taşınmışlardır. Bu durum, oyunda dış aksiyonun oluşturulması bağlamında önemlidir ve zenginlik olarak kabul edilebilir. Ancak, oyunun kurgusu gereği ya da başka dramatik nedenlerden ötürü, oyuncu, sözünü ettiğimiz kişilikleri sahnede taklit edebilir, o kişilikleri peşpeşe sahnede canlandırabilir. Yani tek oyuncunun, sahnede birbirinden bağımsız çeşitli kişileri ardarda canlandırması ya da göstermesi tek kişilik oyunun ruhuna aykırı değildir. Burada önemli olan, birden çok tek kişilik oyunun, tek oyuncu tarafından ardarda

¹⁵ Jonnie Patricia Mobley, *NTC's Dictionary of Theatre and Drama Terms*, National Textbook Company, Chicago 1992, s. 104.

oyunmasıdır. Aradaki bağlantılar da, bir karmaşaya yol açmayacak biçimde düzenlenmelidir.

Toparlayacak olursak; tek kişilik oyunlar, sahnede tek oyuncunun sahne aldığı, gerektiğinde başka kişileri de taklit ettiği; sahne dışında çeşitli kişilerle olduğu kadar *seyirciyle de* ilişkiye girebildiği, hatta bazı durumlarda seyirciyle kurulan iletişimin temel ilişki biçimi olabildiği; sahnede ise çeşitli *şeylerle* olduğu kadar *kendisiyle de* çatışma kurabilecek biçimde davrandığı, ancak bunu yaparken yola çıktığı anlayışların (Dramatik ya da Açık Biçim) kurallarına uyarak; çeşitli kişilikleri peşpeşe canlandırdığı ya da gösterdiği, dram ve tiyatro sanatının gereklilikleri doğrultusunda yukarıda belirtilen ölçütlere aykırı olmaksızın oluşturulmuş oyunlardır. Ne ki, burada oyun yazarının da, oyunun yönetmenin de yaslanabilecekleri temel unsur oyuncunun *yetenekleridir*. Özellikle günümüzde tek kişilik bir oyunda iki saat boyunca sahnede devinen oyuncu, amansız bir biçimde kendini sınamaktadır. Oyuncu, çağdaş yaşamın parçalanmışlığı ve karmaşası içinde bunalmış olan seyirciye kendini deşifre edebilip duygu ve düşüncelerini paylaşabilirse ve kendini anlatabilme cesaretini gösterebilirse tek kişilik oyun, tiyatro içerisinde ayrı ve tadına doyumaz bir kategori olarak işlevini yerine getirmiş olacak, belki de seyirciyle kurduğu bire bir ilişkisinde kimi zaman çok kişilik oyunlardan daha yoğun bir iletişimi gerçekleştirebilecektir. Ayrıca, oyun yazarı ve yönetmene o kadar çok olmasa bile, oyuncuya o güne kadar hem tiyatro hem de kendisi hakkında farkında olmadığı şeyleri öğretebilecektir. Ancak bunun için tek kişilik oyunların netleştirilmesi, geleneksel öğelerden ve çağdaş tiyatro anlayışlarından nasıl yararlanacağının belirlenmesi gerekmektedir. Bu da, tek kişilik oyunlar bağlamında “sentez” oluşturabilmeye olanak tanıyacaktır.

I. TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE TEK KİŞİLİK OYUN

Tek kişilik oyunların kökenine indiğimizde, bunların “ilkel toplumlarda” değişik biçimler altında varolduğunu görüyoruz. Gerek Batı toplumlarında, gerek Doğu toplumlarında “anlatı” her zaman önemini korumuştur. “Destan” ve “anlatı” geleneğinden başlayarak, dram ve tiyatro sanatının başlangıçtaki “anlatısal” yapısını değerlendirip Antik Yunan’da birinci ve diğer oyuncuların ortaya çıkmasıyla yani tiyatronun gelişmesinden sonra, anlatının ve anlatıcıların değişik toplumlardaki gelişmeleriyle birlikte, tiyatro içindeki yerlerini, bu alandaki günümüze kadar olan evrimi gözden geçirmemiz gerekmektedir.

1. Batı Tiyatrosunda Tek Kişilik Oyunun Gelişimi

Ayşegül Yüksel, “monodram”ı değerlendirirken, tiyatronun kaynağı olarak gördüğümüz ilkel av törenlerine kadar gidiyor. Doğanın ve yaşamın “taklidini çıkaran” insanı, “önce oyuncu vardı” saptamasıyla değerlendirdikten sonra, bir varsayım olarak, ilk “tek kişilik gösteriyi” oluşturanın, belki de, bir vahşi hayvanı tek başına nasıl öldürdüğünü “oyunayarak” anlatan ilkel avcı olabileceğini ileri sürüyor.¹⁶ Özdemir Nutku ise, “tiyatronun kaynağı” olarak değerlendirdiği bu ilkel av törenlerinde, tiyatronun üç temel ilkesini bulduğumuzu söylemektedir. Bunlar, *taklit*, *eylem* ve *topluca katılma*’dır. Avcı, avını avlamak için önce bir hayvan postuna bürünür, hayvanın hareketlerini *taklit* ederek yakınına gider ve hayvanı öldürürdü. Sonra köyüne döner, nasıl avlandığını diğerlerine anlatacak bir hareketler düzenine girerdi; bu *eylem*’dir. Avcı ya da avcılar dans, ezgi ve hareketle oyunlarını sürdürürken ateşin çevresinde seyredenler bazen el çıparak, bazen doğrudan doğruya ortadaki oyuna girerek avın uğurlu olmasını sağlamak için dans ederlerdi. Bu da *topluca katılma*’dır. Bu oyun, aynı zamanda öldürdükleri hayvanın etini yiyebilmek için önemliydi çünkü bunun için hayvanın ruhunu altetmeleri gerekiyordu. Bu oyunlar av törenlerinden doğa güçlerine olan saygıyla karışık korkuya kadar gelişti. Böylece yağmur duaları, bolluk törenleri, ölüm-dirilme

¹⁶ Ayşegül Yüksel, “Sanatçının Ustalığını Sınayan Bir Tür: Monodram Ya da Tek Kişilik Oyun”, Sular Aydınlanıyordu Oyun Broşürü, Ankara DT Yayın, Ankara 1993, ss: 2-3.

oyunları ortaya çıktı. "Ritüel denilen bu törenlerin yanı sıra, bunların görevselliğini tamamlayan, kalıcı ve yüceltici özellikleriyle efsaneler yer alırdı. Bu törenler ve efsanelerin birbiriyle kaynaşması tiyatromun kaynağını ortaya çıkardı." ¹⁷

Anlatıcı geleneğindeki efsanelerin bundan sonraki durağı olarak Homeros destanlarındaki *ozan*'ı görüyoruz. Batı'da, destan geleneğinin ilk uygulayıcıları Homerides denilen Homerosoğullarıdır. Homerosoğulları, Sakız Adası'nda okul kurmuş bir ozan topluluğudur ve İ.Ö. VI. yüzyıldan itibaren Yunanistan'da ün salmışlardır. Bunlara Yunanca *rhapsodoi* denilmektedir. Rhapsodoi, "*rhabdos* değneğini tutarak destan okuyan ozanlar" anlamına gelmektedir. Oysa, Homeros destanlarındaki ozana *aoidos* denilmektedir. Bu durumda, *aoidos* ile *rhapsodos* arasındaki farkı belirtmeliyiz. Aoidos'u, Homeros'un kendisi ve destanlarında canlandığı "yaratıcı ozan" olarak görürken, rhapsodos'u yazılı değil de, sözlü bir destan geleneğini sürdüren "meslekten ozan" olarak değerlendirebiliriz. ¹⁸ Bu klanın oluşturduğu geleneğe uygun olarak, kendi içlerinden bir ozan, çaldığı basit bir çalgı eşliğinde, ritüel öğeleri içeren, söylenceyle zenginleşmiş eski kahramanlık öykülerini, belli kalıplar ve ölçüler içinde anlatırdı. Bu anlatısını söz ve müzikle ortaya çıkaran ozan, anlattığı öyküsündeki kişilikleri de konuşurdu. Buradaki ozan *oyuncu* değildi ancak oyuncuya giden yolda bir aşamaydı. Bu gelenek evrilip ozan oyuncuya monolog diyaloga dönüşünce, söz ve ses aksiyonla bütünleşince, öykü kahramanları bağımsızlıklarını kazanmışlardır. Ozanın destan geleneğinden gelen uygulamaları tamamen kaybolmamıştır fakat evrilerek biçim değiştirmiştir. Bugün, bazı oyunlardaki *anlatıcı*'yı, *ozan*'ın biçim değiştirmesi olarak görmekteyiz. Batı uygarlığının kaynağı olan Antik Yunandaki tiyatro eylemindeki *koro*'yu ozanın bir başka uzantısı olarak değerlendirebiliriz. Antik Yunan'daki Dionysos şenliklerinde dithyrambos okuyan korolar elli kişiliktir. Midillili bir ozan olan Arion'un bulduğu dithyrambos, *Büyük Dionisya* şenliğinde söyleniyordu. Atinada'ki demokrasi yönetiminde almış olduğu biçimiyle Dionysos'un onuruna söylenen bir ilahi olan *dithyrambos*, mutlaka onu anlatmazdı. Bir flüt eşliğinde, orkestranın ortasındaki altın çevresinde bir halka halinde toplanmış elli oğlan çocuğu veya erkekten oluşan *koro* tarafından okunurdu. George Thomson, bunun

¹⁷ Özdemir Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi 1*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1985, ss: 20-21.

¹⁸ Bkz. Homeros, *İlyada*, Türkçesi: Azra Erhat-A. Kadir, Can Yayınları, İstanbul 1984, ss: 5-71.

"dithyrambos'un ilk biçimi olmadığı"nı söylüyor.¹⁹ Evrimin bu önemli noktasında, ilkel dithyrambos'un bölündüğünü ve ortaya çıkan iki biçimin farklılaşma yoluyla geliştiğini görüyoruz. Birlikte bulundukları için her biri, ötekinin gelişimini sınırlandırmıştır. Birinde müzik seslere egemen olmuş, başkan alet çalan kimseye dönüşmüş ve yansılama öğesi bastırılmıştır. Ötekinde ise sözler, kendilerini müzikal kabuğundan sıyrarak kadar egemen duruma gelmiş, başkan bir oyuncu olmuştur. Bilindiği gibi oyuncu, Aiskhylos'la iki kişiye, daha sonra Sophokles'le üç kişiye çıkmıştır.²⁰

İ.Ö. 534 yılında yönetici Peisistratos, Atina'da ilk tragedya yarışmasını düzenlemiş ve bu yarışmada İkaryalı Thespis birinci olmuştur. Thespis'in bu yarışmaya getirdiği yenilik, o zamana kadar alışlagelinmiş koroyla söylenen ezgilere bir de solist eklemiş oluşuydu. "*Thespis ezgisini, korodan ayrı olarak söylüyordu. Böylece ilk kez konuşma, daha önemlisi tiyatromun ilk oyuncusu doğmuştur.*"²¹ Ancak ozan, giderek oyuncuya evrilince yani monologdan diyaloga geçilince, anlatı etkisini tümüyle yitirmemiştir. Bu bağlamda, canlandırmaya dayanan ve seyirciyi oyuncu yerine koyan oyunlara doğru gelişim olurken, anlatıya dayanan gösteriler de ayrı bir kanaldan varlığını sürdürmüştür. Dram sanatının çeşitli öğeleri sahnede yaratıldığı gibi, anlatı yoluyla da kurulabilmiştir. Yani tek oyuncu, çatışmaları, aksiyonu, olayları sahnede anlatmış, bunları taklitlerle, nüktelerle, şarkılarla geliştirmiştir.

Roma tiyatrosunda mimus'tan daha kaba çizgili bir tür olan pantomimus'un tek kişiyle gerçekleştirildiğini görüyoruz. Uçarı, danslı bir gösteri olan pantomimus, bir dansçının maske ve kostüm değiştirerek bir çok tipi canlandırmasıyla gelişirdi. Bu dansçıya arka düzeyde bir koronun destek olduğu sanılmaktadır. Pantomimus'ta dansçı, ayaklarının altına ses çıkaran tahta çalparalar koyup bunlarla ritmi verirdi ve buna scabellum denirdi. "*Augustus'un imparatorluğu sırasında Roma'nın en büyük pantomimus sanatçıları yaşamıştır. Bunlar Kliyahı Pylades ile İskenderiyeli Bathyllus'tu. Pantomimus dansı ciddi ve trajik konuları, özellikle Grek ve Roma tragedyalarının konularını işlerdi.*"²²

¹⁹ George Thomson, Aiskhylos ve Atina, Çev: Mehmet H. Doğan, Payel Yayınları, İstanbul 1990, s.199.

²⁰ A.g.y., ss: 204-205.

²¹ Özdemir Nutku, a.g.y., s. 32.

²² A.g.y., s.72.

Ortaçağ'ın başlarında Avrupa'da hikaye anlatma işini *minstrel*'ler ve *bard*'lar yaparlardı. Aynı çağın başlarında Avrupa'da, daha çok İngiltere'de öykü anlatan sanatçılara *bard*; yine İngiltere'de aynı çağda zaman zaman oynayarak öykü anlatanlara *jester*; yine Ortaçağ İngilteresinde öykü anlatanlara *mamır* (*mummer*) denilirdi. Bunların toplumda saygı değer bir yeri bulunmaktaydı. Bunlar bir gösteri topluluğunun başında bulunurlar, soyluluk arması taşıyanları ise çeşitli şatolara ve saraylara çağırılırdı. Yönettikleri topluluğun öteki sanatçıları bu hikayecilerden sosyal açıdan daha aşağıdaydılar, yani soylu sınıftan değillerdi. Böylece öteki eğlendiriciler ve oyuncular ancak başlarında bulunan ve soyluluk arması taşıyan hikayeci yardımıyla iş tutabilirlerdi. Bunların içinde en ünlüsü John Lydgate'dir. Fransız etkisi altında öykü anlatanlaraysa *truver* (*trouveres*) ya da *trubadur* denilmekteydi. Bu hikayeciler kahramanlık destanlarını, mitolojik konuları ve efsaneleri çoğu kez manzum olarak anlatırlardı. Dilleri herkesçe anlaşılır ve özellikle saraylılar arasında tutulurlardı. Yıllar geçtikçe özgün hikaye ve konulara, her anlatıcı kendi hayal gücü ile yeni şeyler eklerdi ve böylece bir süre sonra hikayeler tanınmayacak kadar değişirdi. Daha sonraları bu hikayeler ezgilerle söylenmeye başlanmıştır. Bunlara *chansons de geste*, yani "jest şarkıları" deniliyordu. Bu ezgilere ya da şarkılara çeşitli çalgılar da eşlik edebilirdi. Bunları koruyan soylular kadar, manastırlar da vardı ve kazançlarını bu koruyuculardan sağlardılar. Ancak böyle bir kazanç için topluluğun başı olan anlatıcının soyluluk arması olması zorunluydu. İngiliz *minstrel*'leri, Toytonların *scop*'ları ve İngilizlerin *bard*'ları değerinde olup Roma tiyatrosunun *mimi*'lerinden gelen sanatçılardı. Bunlar XI. yüzyılda ortaya çıkmış ve XIV. yüzyılda en parlak dönemlerini yaşamışlardır. Göz alıcı giysileri, temiz tıraşlı yüzleri ve kısa saçlarıyla, çalgıları sırtlarında oradan oraya gezerek din dışı hikayeleri anlatıp bunları ezgiye döken *minstrel*'lerin de dereceleri vardı: Minstrel'lerin en üst aşaması, iyi ozan, usta müzisyen olan usta sanatçıları kapsardı. Bunlar hikaye anlatmada ustaydılar ve çoğu soylu ailelerden çıkmışlardır. İkinci derecede olanlar dramatik oyunlar oynayanlardı. Üçüncü derecedekiler de yalnızca hüner gösterenlerdi. Bir de *gleeman* denilen, halk türkülerini söyleyip hikayeler anlatan bir tür Anglo-Sakson sanatçısı, Normanların İngiltere'ye yayılmaları sırasında gizlice çalışmışlar ve ortadan kaybolmuşlardır. Bu tür sanatçıların XIV. yüzyılda yeniden ortaya çıktığını, ancak bu kez bir hikayeciden çok bir soytarı, bir taklitçi gibi

çalıştıklarını görüyoruz. Ortaçağ'ın ilk dönemlerinde toplum içinde saygın bir yeri olan *gleeman* sonradan ucuz bir taklitçiye dönüşmüştür. Bir de *minstrel*lerin daha önemsiz olanları vardı, bunlara da *waits* denilirdi. Bunlar bir soylunun ya da bir kurumun hizmetinde olup genellikle Noel şarkıları söylerdiler. Ortaçağ'da, Orta Avrupa'da, özellikle Almanca konuşulan ülkelerde *bankelsanger* (*bank ezgicileri*) adı verilen hikayeciler vardı. Bunlar bir bankın üzerine çıkıp büyük ilkel resimleri göstererek tekdüze giden bir melodi eşliğinde hikayelerini anlatırlardı. Gezici sanatçılar olduklarından, sanatlarını panayırılarda, pazar yerlerinde, bazen bir laternacının eşliğinde gösterirlerdi. Bu hikayecilerin tekdüze melodili hikayelerine *Moritat* denilirdi. Bu hikayeler daha çok suç işleyenlere, felakete uğrayanlara, öldürenlere ve öldürülenlere ait olurdu. Bugüne kadar çeşitli biçimlerde gelen *Moritat*, bazı çağdaş Alman yazarları (Brecht, Kaestner, Ringelnatz, vb.) tarafından ya sahne etmeni ya da mizah unsuru olarak kullanılmıştır.²³

Batı'nın sözlü geleneği içinde önemli bir yeri olan ve kısa, çarpıcı öyküyü bir anlatıcının ağzından dile getirirken söyleşimlere de yer veren "halk balad"ları, "yazınsal gelenek" bağlamında da yüzyıllar boyunca sürdürüldü. Büyük ozanlar ünlü baladlarını yazdılar. Kurumsallaşmış tiyatro bir yandan gelişimini sürdürürken, ozanlar "dramatik" olanı "tekli anlatım" yoluyla biçimlendirme çabası içindeydi. Pek çok ozan "dramatik monolog"lar yazdı. Bu şiir anlatımında, tiyatromun "tekli konuşma" tekniğine yaklaşan, konuşan kişinin onu dinlediği varsayılan bir başka kişiye, düşüncelerinin ve duygularının derinliklerini açtığı bir biçim söz konusuydu. "İngiliz ozan Alfred Tennyson, 1855'de yazdığı "Maud" adlı şiirini "monodram" sayacak denli bu yöntemi benimsemiştir." ²⁴

Bu çağlarda hikaye ve masallar daha çok Avrupa köylüleri arasında yaşatılmış, çok sonra da bunlar bilim adamları tarafından toplanıp derlenerek kağıda geçirilmiştir. Bugün Avrupa'da hikaye anlatma sanatının gündelik yaşamdan çıktığı, ancak şenliklerde, panayırılarda göstermelik olarak laternacılar ve sokak çalgıcıları tarafından yaşatıldığı görülmektedir. Bunun en önemli nedenlerinden biri, Avrupa kültürünün temel direklerinden biri olan tiyatromun genişleyip güç kazanmasıdır. Avrupalılar daha çok dışa dönük ve göze yönelen bir seyirci ve dinleyici topluluğu

²³ Bkz. Özdemir Nufuk, Meddahlık ve Meddah Hikayeleri, AKM Başkanlığı Yayınları, Ankara 1997, ss: 5-7.

²⁴ J. A. Cuddon, a.g.v., s. 552.

olduklarından, tiyatro Rönesans'dan itibaren gelişip yükselince, hikaye anlatımının yerini almış, hikaye anlatma sanatı sonradan sinemanın da gelişiyse hemen hemen yok olmuştur. "*Oysa daha çok mistisizmin ve içe dönüklüğün özellikleriyle donanmış olan Doğuda, hikaye anlatma sanatı bugün de sürdürülmektedir.*"²⁵

Batı'da XIX. yüzyılın sonunda, tiyatro için "tek kişilik oyun" metinleri yazılmaya başlanır. Tiyatroda oyuncuyu, yönetmeni, sahne tasarımcısını zorlayan, sahnelenmesi büyük ustalık gerektiren bir tür doğmuştur. "*August Strindberg'in sahnede yer alan iki kadın oyun kişisinden yalnızca birinin sürdürdüğü tekli konuşmadan oluşan The Stronger (Güçlü) adlı oyunu bu türün en çarpıcı ilk örneklerinden biridir.*"²⁶

Ancak Batıda, oyuncunun doğrudan seyirciye seslendiği ya da sahnede sesli olarak düşündüğü bölüm olarak adlandıracağımız *monolog*, tiyatro yapıtlarında Rönesans'dan beri varolmuştur. Monolog sırasında oyuncu sahnede çoğu zaman yalnızdır, yalnız olmadığı durumlarda ise öteki oyuncular sessiz kalmaktadır. Elizabeth döneminin intikam tragedyalarında, örneğin, Thomas Kyd'in *The Spanish Tragedie (İspanyol Tragedyası)* adlı oyununda, dramatik yapıdan çok karakterlerin düşünce akışına ağırlık veren Christopher Marlowe'un yapıtlarında, uzun ve abartılı monologlar çok yaygındı. Daha sonra William Shakespeare, Hamlet'in "olmak ya da olmamak" sözleriyle başlayan ünlü monoloğunda olduğu gibi, bu tekniği karakterlerin zihinsel süreçlerini yansıtmak için büyük bir ustalıkla kullanmıştır. Fransız oyun yazarlarından Pierre Corneille çoğu zaman birer od ya da kantatı andıran monologlarıyla bu tekniğin lirik özelliklerinden yararlanırken, Shakespeare gibi Jean Racine de monoloğu daha çok dramatik bir etki sağlamak amacıyla kullanmıştır. Monolog, XVII. ve XVIII. yüzyıl tiyatrosunun yerleşik kalıplarından biriydi ama İngiltere'de Restorasyon dönemi (1660-1685) oyunlarında aşırı ve abartılı bir biçimde kullanıldıktan sonra giderek gözden düşmüştür. Bir şiirdeki imgesel konuşmaların hayali seyirciye göndermeleri biçiminde ortaya çıkan *dramatik monoloğun* da Batıda çeşitli örneklerini görmekteyiz. "*Browning'in Andre del Sarto, My Last Duchess, The Bishop orders his tomb at St Praxed's Church, Fra Lippo Lippi, Caliban upon Setebos'unda olduğu gibi. Browning 1842'de Dramatik Lirikler*

²⁵ Özdemir Nutku, Meddahlık ve Meddah Hikayeleri, s. 5.

²⁶ Ayşegül Yüksel, a.g.m., s. 2.

adıyla bazı dramatik monologlar yayınlamıştır. Tenyson da, bazı hoş dramatik monologlar yazmıştır: *Tüthonus, Ulysses and St Simeon Stylites* dikkate değerdir. Bu formun olanaklarını kullanan şairler arasında Thomas Hardy, Rudyard Kipling, W. B. Yeats, (*Çılgın Jane'nin Şiirleri*), T.S. Eliot (*Prufrock, Bir Leydinin Portresi, Mugi'nin Seyahatleri, Simeon İçin Bir Şarkı, Marina*), Conrad Aiken ve Robert Frost vardır”²⁷

XX. yüzyılda oyun yazarları alışılmış monolog tekniklerinin yerine çeşitli yeni teknikler denemişlerdir. Eugene O'Neill'in 1926'da sahnelenen *Büyük Tanrı Brown* adlı oyununda, karakterler kendilerini dış dünyaya sunarlar maske takarlar, gerçek duygu ve düşüncelerini dile getirirlerken maskelerini çıkarırlar. O'Neill, 1928'de yazdığı *Araya Giren Garip Oyun* adlı oyununda ise, iki tür diyalogdan yararlanmıştır; karakterler kendi aralarında konuşurlarken gerçeği gizlerler, doğrudan seyirciye seslenirlerken doğruyu söylerler. Samuel Beckett'in 1957'de yazdığı *Krapp'ın Son Bandı* adlı oyununda tek bir karakter vardır, yaşlı bir adamın gençliğinde teybe kaydettiği sesleri dinlemesi yoluyla iç monolog tekniğine başvurulmuştur. Robert Patrick'in *Kennedy'nin Çocukları* adlı oyununda beş karakter barda bir öğleden sonrayı geçirirler, her konuşma monologdur ve beş karakter birbirleriyle hiçbir zaman etkileşmezler.²⁸ Batıda çağdaş oyun yazarları da *anlatım*'dan her zaman yararlanmaktadırlar. David Mamet, Sam Shepard, Thomas Bernhard, George Tabori, *anlatım*'ı oyunlarında son derece işlevsel olarak kullanan yazarlardır. Bu uzun anlatılarla oyunun derin anlamına göndermeler yapıldığını görüyoruz. Bernhard'ın *Tiyatrocu* adlı oyununda, tiyatrocusu Bruscon'un çevresinde başka kişiler de olsa, oyunun bütününe egemen olan anlatım parçalarının çokluğu ve monoloğun ağırlığı dikkati çekmektedir. Christopher Hampton da, "hikaye anlatıcıları"nı oyunlarında sıkça kullanır. Hatta gerçek biçimlerin yaratılması için bunu gerekli görür. Hampton'un her şeye kucak açan bir konusu varsa, baskın bir biçimsel yol kullanır: *dramatik monolog*, ki büyük ölçüde bir masal anlatır. Bu, onun ilk oyunu olan *When Did You Last See My Mother?* 'da görülmektedir. Bu oyunda Ian, doğuştan yetenekli bir öykücü olarak sunulur. *Treats*'de Dave, geçmişte anlattığı hikayeleri muzafferane bir vahşilikle anımsayabilmektedir. Able ise, ölü karısıyla

²⁷ J. A. Cuddon, a.g.y., s. 553.

²⁸ Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, Cilt : 23, Ana Yayıncılık, İstanbul 1994, 107.

olan ilişkisinin hikayesi aracılığıyla niçin yazmaktan vazgeçtiğini açıklar. Hem *The Philantropist*'de hem de *Savages*'da hemen hemen tüm karakterler hünerli hikayecilerdir.²⁹

XX. yüzyıl ise "tek kişilik oyun" türünün çok yaygınlaştığı bir dönem olmuştur. Tiyatro teknolojisinin son derece geliştiği, toplu oyunculuk anlayışının önemli aşamalara vardığı çağımızda önemli ve yaygın bir tür olarak gündemdedir. Eugene O'Neill'in *Kahvaltudan Önce* (1916), Arnolt Bronnen'in *Ostpolzug* (1926), Jean Cocteau'nun *İnsan Sesi* (1934), Thomas Bernhard'ın *Der Präsident* (1976) ve Minetti (1977), Arnold Wesker'ın *Annie Wobblers* (1983), Raymund Fitz Simons'un *Aktör Kean*, Willy Russel'in *Shirley Valentine*³⁰, Patrick Suskind'in *Kontrabas*, Eva Pokas'ın *Sıcaklık*³¹, Patrick Garland'ın Virginia Woolf'tan oyunlaştırdığı *Kendine Ait Bir Oda*³², en çok bilinen ve sıkça sahnelenen oyunlardır.

Çağımızda Batının "anlatı" geleneği içinde önemli bir yeri olan ve "kükreyen soytarı"³³ olarak da adlandırılan Dario Fo, yazıp yönetip oynadığı tek kişilik oyunlarla bu alanın en önemli temsilcilerinden birisi olmuştur. İtalyanların öykü-anlatıcıları olan *fabulatore* geleneğinden etkilenen Fo, "*Ortaçağ'dan kalma malzemeyi bilmeden oynayan bir öykü anlatıcı olarak doğduğunu*" söylemektedir.

Ortaçağ soytarısı ile *clown*'ı birbirine bağlayarak soytarı, *clown* ve öykü anlatıcısının bir ve aynı geleneğin farklı çağlardaki farklı görüntüleri olduğunu belirtmiştir. *Clown* ve *anlatı geleneği* Fo'nun oluşumunda ve sanatında önemli bir yer tutmuştur. Onun *anlatı geleneğinden nasıl yararlandığı* ve *sentezini nasıl oluşturduğu* bu geleneğe sahip olan toplumlar için irdelenmesi gereken bir örnektir. Fo, öncelikle *soytarı*, *clown* ve *öykü anlatıcı geleneklerinde* bir *güllmece* bulmaktadır. Fo ayrıca, gülmecenin basit bir taklit ya da yüzeysel bir eleştiriden değil, çelişkili, aykırı ve paradoksal olanın ortaya konmasından kaynaklandığını düşünmektedir. Fo'ya göre bu gelenek, gerçekliğin fantezi ve groteskle çarpıtılarak, çizgi dışı olanın oyunlaştırılmasıyla çizgi dışı büyük bir eğlendiricilik yaratır. Ayrıca

²⁹ Sebastian Black, "Makers of Real Shapes: C. Hampton and his Story-tellers", *Modern Drama*, Sayı: 29, Toronto 1990, s. 208.

³⁰ Manfred Braumeck-Gerard Schneilin, a.g.y., s. 622.

³¹ Buket Öktülmüş, "Düşlerimiz Bizimdir", *Hürriyet*, 19 Mayıs 1992, s. 12.

³² Nazan Mengil, "Kadının Kimlik Mücadelesi", *Hürriyet*, 4 Haziran 1993, s. 13.

³³ Bkz. Ron Jenkins, "Kükreyen Soytarı: Dario Fo", Çeviren: Semih Çelenk, *Gölge Tiyatro Dergisi*, Sayı: 5, Mart 1997, ss: 26-29.

Fo, bu gelenekten özel bir "anlatı mekanizması" öğrendiğini söyler. Bu mekanizmanın en önemli ögesi "girizgah"tır. Anlatılan öyküyle hiç bir ilgisi olmayan ama izleyicilerin ilgisini çekecek gündelik bir konudan söz ederek öyküye başlamak, Fo'ya göre seyirciyi gösterimin öznesi olmaktan çıkarıp nesnesi yapar, böylece dördüncü duvar gerçek anlamıyla yıkılır ve seyirci gösterime etkin olarak katılır. Çerçeve sahnedeki seyirci oyuncu rolleri böylece parçalandıktan sonra anlatılmaya ve canlandırılmaya başlanan öykü, izleyicide daha büyük bir yanılsama yaratmaktadır. Çünkü izleyici yanılsama sağlayıcı hiçbir teknik etmen kullanmamasına karşın, bugün modern iletişim araçlarının yarattığı güdük düşlemeyi aşmakta ve kendi yaratıcı düş gücüyle öyküye katılmaktadır. "Girizgah"tan ayrı olarak Fo, bu gelenekte özel bir dil de bulmaktadır. Bu dilin arkaik bir tadı vardır ve lehçeler kullanır. Değişik lehçelerin kullanılması ve lehçelerden alışımalar yapılması sonucu halk tiyatrosu geleneğini geliştiren Fo'nun bunu alıp büyük bir ustalıkla kullandığı başka bir öge ise *grammelot*'tur. Grammelot, bilinmeyen bir dil ya da lehçeyi, içinden seçilmiş belli başlı sesleri ve vurguları kullanarak konuşuyormuş gibi yapmaktır. Bir tür dil taklidi gibi olan *grammelot*'un zorluğu, bu konuşma biçimi ile bir öykü anlatmadadır. Sözü hiç kullanmadan söze dayalı bir iletişim kurulmaktadır ki, bu neredeyse olanaksızı başarmaktır. Fo'nun bu gelenekten aldığı bir başka ustalık ise, anlatıda ikinci ve üçüncü hızlı tekrarlardır, bu da halk söylence geleneğinin en önemli öğelerinden biridir. Fo, halk tiyatrosu geleneğinin bir de *doğaçlama* niteliği üzerinde durur. Bu, bildik doğaçlamalardan biraz farklıdır. Öykü anlatıcılar daha önceden belirlenmiş bir şablon üzerinde çeşitlemeler yaparlar. Ancak bu çeşitlemeler, öykünün anlatım anında yaşanan gerçekliğin, seyircilerin, iklim koşullarının, hatta o anda rastlantısal olarak oluşuvermiş bir şeyin (örneğin gök gürültüsü) dikkate alınarak yapıldığı bir doğaçlamadır.³⁴

Dario Fo'nun "anlatıya dayalı" oyunları içerisinde en çok bilinenlerinden biri olan *Mistero Buffo*, onun bir halk tiyatrosu sanatçısı olarak, dekorsuz, ışıksız, kostümsüz olarak gerçek bir *giullare* yani Ortaçağ soytarısı gibi *tek başına* gerçekleştirdiği üçer saatlik iki oyundan oluşan toplam altı saatlik bir gösterimdir. Ortaçağ'dan alınma otantik metinlerden ve dinsel öyküleri kullanan sahnelerden

³⁴ Bkz. A. Metin Balay, *Halk Tiyatrosu ve Dario Fo*, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 1997, ss: 31-33.

oluşmaktadır.³⁵ Fo, oyununun başında seyircisiyle yaptığı söyleşisinde, *Mistero*'nun, İ.S. II. ve III. yüzyıldan bu yana kutsal bir gösterimi ifade etmek için kullanılagelen bir terim olduğunu söylemiştir. *Mistero Buffo* ise "grotesk gösterim" demektir ve Fo'ya göre bunu icat eden de halktır. İ.S. I. yüzyılda halk eğlenmeye başlamıştır ama bu, sadece eğlence değildir. O, halk için tiyatro, özellikle de grotesk tiyatro, öncelikle bir ifade, bir iletişim aracıdır. Bunun yanı sıra düşüncelerin kışkırtılmasına, sarsılmasına yol açar. Aynı söyleşisinde Fo, tiyatroyu, "*halkın konuştuğu ve canlandırdığı bir gazete olarak değerlendirir.*"³⁶ *Mistero Buffo*, pek çok kısa sahneden, daha doğru bir deyişle öyküden oluşmaktadır. Fo, Ortaçağ'dan aldığı bu öyküleri, her temsil edişinde, günün koşullarına ve olaylara göre oyuna başka sahneler eklemektedir. Ayrıca, her sahnenin her gösterimdeki oynanışı birbirinden farklıdır. Fo'nun buradaki bakış açısı oldukça günceldir. Amacı, bu gelenekteki eleştirel bakış açısını kullanarak kendi gününe ışık tutabilmektir. Oyundaki olaylar tümüyle Hristiyanlık söylencelerinden alınmıştır. En önemli fark, bu söylencelerin sunuluşlarında alışıl原因 gelen Hristiyanlık kahramanlarının hiç bir zaman merkezde yer almamasıdır. Oyunun kahramanı tek sözünle, halktır. Örneğin dile getirmek istediği gerçek, "*toprak işleyenindir*". Bunu dile getirmek için otantik metindeki bir rahip grubunun tiradını kullanmaktadır. Bu oyun, dinsel konuların kimsenin inançlarıyla alay etmeden ama eleştirel bir bakış açısıyla nasıl ele alınabileceğinin güzel bir örneğidir.³⁷

Dario Fo örneği, geçmişle günümüz arasında canlı bağların nasıl kurulacağını göstermesi açısından ilginçtir ve baştan beri dile getirdiğimiz ana izlek bağlamında, senteze ulaşma çabaları bakımından önem kazanmaktadır. Ancak Batı Tiyatrosunda sentez sayabileceğimiz Dario Fo adı kadar daha birçok yazarla karşılaşmaktayız. Bu yazarların arasına, tek kişiyi merkeze alan diğer kişileri, bu ana kişiyi besleyen, tek kişilik oyun sayabileceğimiz örneklere raslamaktayız. Thomas Bernhard'ın Tiyatrocu, Tankred Dorst'un Ben Feuerbach, Terrence McNally'nin Maria Callas (Ustalar Sınıfı) bu bağlamda anılabilir.

³⁵ A.g.y., ss: 60-61.

³⁶ Aktaran: A. Metin Balay, a.g.y., s. 61.

³⁷ A.g.y., ss: 62-63.

2. Doğu Tiyatrosunda Tek Kişilik Oyunun Gelişimi

Batı dünyasındaki gelişiminden de izlediğimiz gibi "anlatı" dünyanın en eski türlerinden birisidir. Gerek sözlü, gerek yazılı olarak toplumlardaki varlığını hep sürdürmüştür. Yazı bulunmadan önce kavimlerin ve ırkların doğuşu, gelişmesi, bunlara ait efsaneler, hikayeler, masallar özellikle yetiştirilmiş ya da yetişmiş kişiler tarafından anlatılırdı. Dünyanın hemen her yerinde hikayeciler kendi kavimlerinin ya da toplumlarının geçmişini o güne bağlayan sanatçılardır. Bunun için de, halk arasında önem verilen kişiler olmuşlardır. Hikaye anlatma geleneği dünyanın çeşitli yerlerinde, değişik yollar izleyerek bugüne kadar gelmiştir. Anlatıcılık üzerinde çeşitli etnolojik, toplumsal, dinsel ve siyasal etkiler büyük rol oynamıştır. Türk kültür geleneğinin en önemli bölümlerinden biri olan hikaye anlatma sanatı, dünyanın her yerinde görülmekle birlikte, özellikle Asya ülkelerinde yoğunlaşmıştır. Doğu Asya'da hikaye anlatma sanatı halk arasında önemli bir yer tutar. Hindistan'da, Çin'de, Orta ve Güney Asya'da hikaye anlatma sanatının güzel örnekleri bulunur. Hindistan'da, başlarda manzum biçimde hikayeler ve sahneler anlatan, epik bir gösteri sanatını getirenler, sonradan danslı ezgilere, danslara ve dramatik oyunlara yol açmışlardır. Epik dans ezgilerine (baladlara) geçiş, lirik sözleri mimikle birleştiren sanatçılar tarafından gerçekleştirilmiştir. Hindistan'da hikaye, hikayecinin yanı sıra bir de dansçı ile canlandırılmaktadır. Bugün bile Hindistan'da *harikatha* denilen hikaye anlatıcıları vardır. Bunlar kendilerini çevrelemiş olan seyirci önünde çok iyi seçilmiş "tiyatro hareketleri" ile anlattıklarını oynayıp canlandırırlar. Hindistan'da tek kişiyle canlandırılan kısa oyunları anlatanlara *bhana* denilir. Bugüne değin bilinenlerin tümü Güney Hindistan'dadır. Sanatçı, anlattığı kahramanı ve öteki kişileri tek başına mimikle canlandırır. Arada, bizdeki meddahlar ve aşıklar gibi ezgiler de söyler. Bunlar, Hindistan'daki dram sanatının en eski örnekleri olan destanları işleyerek değerlendirirler. Büyük Hint destanları *Ramayana* ve *Mahabharata* insancıl konuları ve duyguları işlediğinden ve evrensel bir hava taşıdığından Malezyalı hikayeciler üzerinde de etkili olmuştur. Malezya'da hemen herkes kısa hayvan hikayeleri, fıkralar ve efsaneler anlatabilir ama çok azı "halk romansları"nı bilir. "Halk romansları"nı anlatanlar ise bunları günlük konuşma diliyle ve hiç bir ücret istemeden anlatırlar. Ancak işin profesyoneli olanlar, bu

hikayeleri üsluplaştırılmış biçimde anlatırlar ve buna karşılık ücret isterler. Bu profesyonel anlatıcılar, halk tarafından çok tutulan halk romanslarında ustadırlar. Kore'de hikayecinin kapsamı daha geniştir. Bu sanatçı tek başına bir tiyatrodur. Tüm hikayeyi eksiksiz bir dramatizasyon içinde verir, konuşmaları, kişisel ses değişiklikleriyle, sahne efektlerini de çıkardığı çeşitli seslerle getirir. Sözgelimi, nal seslerini, ok ve mızrak atmaları çıkardığı seslerle belirler. Hikayenin gülünç bölümlerini de oynayarak ya da ilgi çekici gözbağcılık numaraları ile eğlenceli bir duruma sokar. Çin'de ise halk arasında hikaye anlatan sanatçılara çok değer verilmektedir. Bunlar epik biçimde hikayeler anlatır, yelpazeleriyle kavgaları, çatışmaları, sevinçleri ve benzer duyguları gösterir. Çin'de de hikaye anlatımında simgeler büyük rol oynamaktadır. Usta anlatıcı, bu simgeleri en anlamlı üsluplaştırma (stilizasyon) ile getirdiğinde belli olur. Tibet dram sanatında ve bunun Moğollara, Baykal ötesindeki Buryatlara yansımada epik öge çok güçlüdür. Dram sanatında daha büyük bir bölüm anlatıma dayanır. Yayımlanmış olan *Baeot* misterlerinden üçü tamamen hikaye biçiminde olup sonuncular sahne içindir. Ancak bu sahne için olanlarında bile anlatıma dayanan bölümler çoktur. Salt Tibet kaynaklarından gelen malzemeyi anlatan hikayeciye *avcı* denilmektedir. Bu avcı, hayvan kılından örülmüş beş köşeli bir maske takar. Türkistan'da Kırgızların çeşitli eğlence kolları, dansçıları ve özellikle çok sayıda hikayecileri vardır, bu hikayeciler çeşitli kavgı sahnelerini konuşma biçimi içinde canlandırırlar. Türkistan'da sesini çeşitli biçimlerde kullanarak bir hikayeyi dramatize eden sanatçılara *Viduşaka* denilmektedir. Bu soyları-mukallitler düzyazı ve manzum metinleri canlandırarak anlatırlar. Kambur ve kabak kafalı olan bu sanatçılar, yüksek makamdaki kişiler ve soylular için Sanskrit dilini, halk için de Prakrit dilini kullanır, çok başarılı şive taklitleri yaparlar.³⁸

Orta Asya'daki Türk kavimlerinde de "anlatıcı" geleneği oldukça gelişmiştir. Türklerin kendilerine özgü hikayeciliğinin ve anlatım sanatının ortaya çıktığı bu dönem, Şamanizm'in de etkisiyle din-dışı bir özellik gösterir ve Türk hikaye anlatma sanatının birinci evresini oluşturur. Uzun Sibiry gecelerinde, Şamanlar halka iyi vakit geçirten sanatçı durumundadırlar. Yeniseyhiler, Şamanların ses ve hareket

³⁸ Bkz. Özdemir Nutku, *Meddahlık ve Meddah Hikayeleri*, ss: 1-10

ustası olmalarına çok önem verirlerdi. Onların ses ve hareketlerle hikayeler anlatmalarını ve çeşitli kişileri canlandırmalarını severlerdi. Orta Asya'da Şamanizm birçok kavimlerde mimikle anlatma sanatını getiren bir sanat özelliğini ortaya çıkartmıştır. Sibiry'a'daki Papua'ların ilginç özelliklerinden biri, sanatçıların kendi konuştukları dilde olduğu kadar yabancı dillerde de sözcükleri mimikle canlandırmalarıdır. Bunlar aynı zamanda hayvan seslerini taklit etmekte de ustadırlar. Bu da Şamanizmin ve Şamanların bir etkisidir. Bunlar çıkardıkları sesler ve yaptıkları hareketlerle Şamanları anımsatırlar. İslam uygarlığı etkisinin Türkler arasında tam olarak yerleşmesinden önce, özellikle göçebe Türk toplumlarında halk hikayecileri vardır ve bunlar *ozan* olarak adlandırılır. Ozan, kahramanlık konularını ve mitolojik hikayeleri, "manzum" olarak telli bir çalgı olan "kopuz"larla söylerdi. Daha sonra İslam uygarlığı etkisiyle *Aşık (Saz Şairi)* adını alan bu ozanlar, kentten kente, obadan obaya gezerler, düğünlerde, şöenlerde *Oğuz Destanları'nı*, *Dedem Korkut Hikayeleri'n*i söylerlerdi. Bunlar yeni olaylar, güncel durumlar karşısında yeni yeni şiirler yazarlar, besteler yaparlar, karşılığında armağanlar alırlardı. Selçukluların saraylarındaki ozanları ise, XV. yüzyıl ortalarına kadar Anadolu'daki Türk beylerinin saraylarında görürüz. "XV. yüzyıldan sonra Ozan sözcüğü yerini, Azeri ve Anadolu Türklerinde Aşık'a, Türkmenlerde de Bakşı (Bahşı)'ya bırakmıştır." ³⁹ "Oğuzların Bakşı ile aynı anlamda kullandıkları Ozan sözcüğü, Yakutlardaki Oyun-Şaman sözcüğünün aynı gibi görünür." ⁴⁰ "Bakşı sözcüğü, Hazer-ötesi Türkmenleri arasında "iki telli tanburaları ile şiirler okuyan halk şairi" anlamında kullanılır. Türkmen kabilelerinde, özellikle kış geceleri, bunların sazlar ile okudukları koşukları, *Koroğlu*, *Sayad ile Hemra*, *Ahmed ve Yusuf* gibi halk hikayelerini dinlemek büyük bir zevktir. Aşıklar, halk arasında dolaşarak menkıbeler, destanlar, hikayeler anlatırlardı. Halk menkıbeleri, bunların maddi ve gövdesel sevgiden, manevi ve ruhsal sevgi aşamasına erişmelerini konu alır. Saz çalıp şiir söylemeyi de kutsal araçlarla bir mürşidin, pirin ya da Hızır

³⁹ A.g.y., s. 14.

⁴⁰ Bkz. Fuad Köprülü, *Edebiyat Araştırmaları*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1986, ss: 70-71.

Peygamber'in düŖte ya da gerçekte görünmesiyle öğrendiklerini aktarır. Aşıklar, halkın anlayışına göre, *hak* aşıklarıdır ve esinlenmelerinin kaynakları da kutsaldır. Büyük ve ünlü aşıkler halk arasında kutsal sayılmış, Tanrı'nın onlara esin kaynağı olduğu düşüncesi benimsenmiş ve onların doğa-üstü güçleri olduğuna inanılmıştır. Bu durum Şamanizm'den gelen bir etkinin ürünüdür. Şamanların doğa-üstü güçleri, hastaları iyileştirmeleri, şiir okuyarak, hikaye anlatarak dinleyicileri rahatlatmaları göz önüne alınacak olursa, bakışlarla aşıkler arasındaki uzantı ile halk hikayeleri anlatan sanatçıların bir dereceye kadar Şamanların görevlerini yükledikleri anlaşılır.⁴¹

Türk meddahlığının gelişmesinde etkili olan ikinci özellik, İslam kültürünün başlangıcından bu yana geliştirdiği biçimiyle dinsel kökenlidir. Türkiye'ye komşu olan, İslamlığı kabul etmiş ülkelerde hikaye anlatma daha geniş boyutlara ulaşmıştır. Dramatik türün bilinmediği İslam ülkelerinde epik ve anlatı türleri gelişmiştir. Arapça'da anlatı ve öykü sözcüğüne göz attığımızda, bunların zenginliği karşımıza çıkar. Bunlardan biri *kıssa*'dır. "Kesmek, adım adım izlemek, bilgi ve haber vermek, öykü" gibi çeşitli anlamlarda kullanılır, anlatana *kıssa-güzar*, *kıssa-han*, *kıssa-perdaz* denir. *Sire* ise, bir olayın nasıl geliştiğinin anlatılmasına denir, fiil olarak *kıssa* gibi "yürümek, gezinmek" anlamlarını taşır. *Siyer*, birinin yaşam öyküsü anlamına, *siret* de bir kişinin ya da bir kabilenin efsanesi anlamına gelir. Bu anlamlara yakın olan *hadis* de ister dinsel, ister din-dışı olsun genel olarak bir anlatıdır. Kimi uzun bir öykü dergisinde çeşitli anlatılar *ahbar* ya da *hadis* adlarını alır. *Hikaye* ise iki yakın anlama gelir. Biri, "benzetmek, taklit etmek", öteki, "anlatı, geleneği anlatmak"tır. Hikaye anlatana, *haki*, *hakiya* denilir. *Simar* ise, geceleri oylanmak için anlatı, fıkra, tarihsel olay, dedikodu anlatılmasıdır. İslam öncesi Araplar çadır dibinde ya da ateş çevresinde, geceleyin *esmar* hikayeleri denilen *Binbir Gece Masalları*, *Kelile ve Dimne*'den parçalar dinlerlerdi. *Hurafe*, inanılmaz masallardır. *Hurafat* daha çok yapıntı, fakat hoş gidecek öykülerin karşısı olarak gülünç kertede olmayacak hikayelerdir. Bütün efsaneler, fıkralar, mitologya bu kapsamdadır. *Üstüre*, Hazret-i Muhammed çağında kullanılmış *hurafe* ile eş anlamlıdır. Bunlar yalanlarla bezenmiş yapıntı hikayelerdir. *Rivaye*, daha yakın tarihlerde edebiyatta yerini bulmuş bir

⁴¹ Özdemir Nutku, a.g.y., s. 15.

türdür. Tarihsel *romence* biçiminde hikayeler *rivayet* adını alır; *Leyla ile Mecnun* gibi. Bu, roman, hikaye, masal, oynanan hikaye anlamında kullanılır, anlatana *ravi*, *ravi-i kassa* denilir, çoğulu *raviyan*'dır; *raviyan-ı ahbar* ise "haber veren" anlamındadır. Tarih ve tarihsiz kitaplara *ahbar* denilir; yapıntı, uydurma hikayenin tersine, gerçeğe dayanan bilgi, haber, hikaye anlamında kullanılır. *Mesel*, bir deyim, bir fıkra, bir kısa masal, bir karşılaştırma, bir öğrekdir. Atalar sözü ve deyimleri olan kitaplara *mesel*'den *emsal* denilir. Konumuzla çok yakından ilgili olan bir terim de *makaame*'dir. İlk başlarda "toplantı, oturma" anlamında kullanılmıştır. Bu oturumları ilk bulan Hemedani olduğu söylenir. Hemedani *makaamat*'ında kahramanını durmadan dolaştırır, ona doğmaca hikayeler, serüvenler anlattırarak oturumlarda topluluğun ilgisini çekerdi. Bunlar serserilerin, dilencilerin serüvenlerine dayanan kısa öykülerdi ve çağdaş Arap hikayeciliğinin temeli olmuştur. Her *makaame*, bağımsız bir bütün olup çeşitli oluntulardan meydana gelen düzyazı ile nazım karışımı bir türdür. Dramatik biçime en yakın olan *makaame*'dir.⁴² Meddah, müslümanlıkta önemli yeri olan bir kişidir. Peygamber'in sözlerini yayan ve müslümanlığı öven kişi olarak meddah, padişahların karşısında iskemleye oturma yetkisine sahip olan tek kişidir. Peygamber ve yanındakilerin yaşamından, o dönemdeki müslümanların fetihlerinden söz etmekten ve anlatmaktan sorumlu olan sanatçıya *Shyerci* denilmektedir. XIV. yüzyılda yetişen ve Mısır-Türk Kölemenleri'nin saraylarında mevki kazanan Erzurum'lu Darir, bunlara örnek olarak gösterilebilir. Ancak, Peygamber'i öven meddahların Hicret'ten itibaren varolduğu bilinmektedir. Kaşifi *Fütüvvet-Name-i Sultani* adlı kitabında meddahlığı başlatanın Hassan Sabit olduğunu söyler. Bu kimse sürekli Peygamber'i över, Ehl-i Beyt'in erdemlerini dile getirirdi. Söylentiye göre, Hassan Sabit, Hazret-i Resul'un buyruğuyla minberin birinci basamağına çıkmış ve hazırladığı övgüyü okumuştur.⁴³ Buradan, meddahların yerlerinin yüksek olduğunu anlıyoruz. Evliya Çelebi, ünlü eserinde, "Hoşsohbet Mukallid ve Nedimler"den söz ederken şu rivayeti de anlatır: Hazret-i Musa döneminde Hümmam adında bir mukallid, Firavun'un meclisinde, dili peltek olan Hazret-i Musa'yı taklit edip Firavun tarafını sevindirir ve Hazret-i Musa'yı da kızdırır. Musa bir gün Tur dağında Tanrı ile konuşurken, "Tanrım,

⁴² Bkz. Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İnkılap Kitabevi, İstanbul 1983, ss: 219-221.

⁴³ Bkz. Özdemir Nutku, a.g.y., ss: 6-12.

Firavun meclisinde Hümam beni taklit ettiğinden, ben çok üzüldüm, onu kahret" deyince, Tanrı, "Sevgilim, Firavun'u taklit etmeyip de seni taklit edenin bütün hal ve hareketleri kabulümdür. Seni taklit ederek öğündüğü için taklidi sahidir, ona cennet nasip eyledim" buyurur. Buradan yola çıkarak pek çok kitapta, taklit çok eski olduğundan sonraki bilginler fetva kitaplarında "mukallidin imanı sahihtir" demişlerdir.⁴⁴

Evliya Çelebi, "Paşa, vezirler ve ayanın meddahları" adlı bölümde meddahları anlatırken, bunların tahtı revanlar üzerinde, ellerinde çevkan, bellerinde mecmualarla kıssalar okuyarak geçtiklerini ve pirlerinin, Hazret-i risalet'in meddahı Suhayb-i Rumi olduğunu yazmaktadır. Bu kişi, Hazret-i Muhammed'in meddahı olup İslamiyet'ten *Antrename* okurdu. Sonra *Hamzaname*'yi düzenlemişlerdir. Hicret'in 261. yılında "Eb-ül Meali" bu esere parlaklık verip 60 cilt yapmıştır. Rum meddahları bu 60 cildi fihrist yaparak 360 cilt *Hamzaname* oluşturmuşlardır. Suhayb-i Rumi, Peygamber'in karşısında Uhud, Mekke, Bedr ve Huney gazalarını okudukça Hazret-i Muhammed ferahlar, ona ihsanlarda bulunurmuş. Kemerini Hazret-i Muhammed'in önünde Hazret-i ali bağlamıştır. Evliya Çelebi onun için, "meddahların ve ahilerin silsilesi ona müntehidir" demektedir.⁴⁵

Selçuklu saraylarında ve ordu örgütünde, Farsça kasideler ve gazeller yazan şairler dışında, onlardan tamamen değişik olan bir takım ozanların hikaye ve şiir okuduklarını hem Bizans hem de Doğu kaynaklı belgeler göstermektedir. Osmanlı saraylarında da, başlangıçtan itibaren ozanlar, nedimler, oyuncular vardı.⁴⁶ I. Beyazıt'ın padişahlığı sırasında, sarayında ozanların, nedimlerin ve oyuncuların bulunduğu, İmparator Aleksios'un kızı Anna Commena'nın Aleksias adlı destanında yer alır. Commena, imparator babasının hastalığının Selçuk oyuncuları tarafından bir oyunla canlandırıldığını destanında anlatmıştır. Yine Bizans İmparatoru II. Manuel Palaiologos, Beyazıt'ın karargahındaki şölenlerde gördüğü *mimus* oyuncu takımlarını, çalgıcı takımlarını, erkek ve kadın şarkıcı takımlarını, bunların gürültüsünün başını ağrıttığını kardeşi Theodoros'a yazdığı bir kitapçıkta

⁴⁴ Orhan Şaik Gökyay, *Evliya Çelebi Seyahatnamesi* (Topkapı Sarayı Bağdat 304 Yazmasının Transkripsiyonu-Dizini), 1. Kitap, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1996, s. 309.

⁴⁵ A.g.y., s. 225.

⁴⁶ Özdemir Nutku, a.g.y., s. 18.

anlatmıştır.⁴⁷ Selçukluları küçük gören çeşitli Anadolu Beylikleri, saraylarında *nedim* ve komikler, taklitçiler, ozanlar, şairler bulundurma geleneğini Selçuklulardan almışlardır. Osmanlı hükümdarlarının saraylarında bu komik nedimlere rastlamaktayız. Yıldırım Beyazit'in Kör Hasan adında bir komik nedimi vardır. Bu kişi, vezirlerin bile padişahın yanına giremediği hiddetli dakikalarda bazı önemli sorunları şakacılığı sayesinde halledermiş.⁴⁸ Kır Hasan, 80 kadar kadı, yazar, ve musannifin ateşe atılacağını öğrenince padişahın yanına gitmiş ve kıvrak zekasıyla onların affedilmesini sağlamış. Evliya Çelebi, Kır Hasan'ın torunlarından biri olan Kır Hasanzade Muhammed Çelebi'nin XVII. yüzyılda Karagöz ustası, mukallit, nedim ve kıssahan olarak ün yaptığını da belirtiyor.⁴⁹ Yıldırım Beyazit'in sarayında yetişen bir nedim de Ahmedî adında bir şairdir. Ahmedî bir ara Timur'a da nedimlik etmiştir. Yine XIV. yüzyılda *Varaka ve Gülşah* adlı hikayenin yazarı olduğu anlaşılan Yusufî'yi de bir halk meddahi olarak görüyoruz. XV. yüzyılda Sultan, Çelebi Mehmet döneminde Karaman Beyi'nin "Harman Danası" takma adıyla bir nedimi vardır. Bu sanatçı, hem kıssahanlık, hem mukallitlik etmiştir. Fatih Sultan Mehmet'in sarayında Balabal Lal ve Ömer adlı nedimlerle Mustafa adında bir kıssahanı vardır. II. Selim ve III. Murat döneminde de mukallit ve kıssahanların olduğunu görüyoruz. III. Murat sanatçılara düşkün bir padişahdır. Onun zamanında şahnamehanlık eden Şirvanlı Nutki ile meddah Eğlence önemli yer tutan sanatçılardır. Bu dönemin en ünlü ve önemli meddahi "La'lin Kaba" takma adıyla tanınan Bursalı Seyyit Mustafa Baba'dır. XVII. yüzyılda, Evliya Çelebi'nin ünlü eseri sayesinde kıssahan ve meddahlar üzerine ayrıntılı bilgi edinebiliyoruz. Evliya Çelebi, bu dönemde meddahların 80 kişi olduklarını belirtmiştir. IV. Murat Pazar geceleri Tıflı, Cevri, Nefi, Arzi, Nedim, Nesari, Beyani, İzzeti gibi meddah, kıssahan ve şairleri kabul eder, şiirlerini dinler, onlarla konuşmuş. Pazartesi geceleri de Kır Hasanoglu damadı Musallî Çelebi, mukallit Çofut Hasan, mukallit Akbaba, Sarı Celep, Çakman Çelebi ve Simitçizade, çengilerden Pıtkıoğlu, Parpul Kolu, Osman Kolu, Nazlı Kolu, Ahmet Kolu ve şehir oğlanları kolları bir araya gelir, sabaha kadar *Hüseyin Baykara Meclisleri* yaparlar, padişah da onları seyredermiş. Evliya Çelebi

⁴⁷ Metin And, *Bizans Tiyatrosu*, Forum Yayınları, Ankara 1962, s. 279.

⁴⁸ Fuat Köprülü, a.g.y., s. 376.

⁴⁹ Bkz. Orhan Şaik Gökay, a.g.y., s. 310.

diğer mukallitlerin adlarını özellikleriyle birlikte vermiştir. Bunların arasında Karagöz ve Hacivad'ı, Kahvecizade'yi, Şengül Çelebi'yi, Çıkrıkzade Süleyman Çelebi'yi, Cilve Çavuş'u, Mukallit Şebek'i, Surna Çelebi'yi Ablak Çelebi'yi ve Kara Mehmet'i görüyoruz.⁵⁰ Evliya Çelebi ayrıca, Bursa'da, Erzurum'da, Malatya'da, Bitlis'te gördüğü meddah ve kıssahanları da anlatır. Bu yüzyılın diğer ünlü nedim ve kıssahanları arasında İncili Çavuş'u ve Kıssahan Hamdi'yi görüyoruz.⁵¹

XVII. yüzyılın sonlarıyla XVIII. yüzyılın başlarında yaşamış olan meddahlar arasında Madih Mustafa'yla, İstanbullu Derviş Mehmet vardır. Ayrıca Şekerci Salih, Bursalı Rum Fahri Çelebi, "Kahve Homeros'u" adıyla anılan Hekim Ali, Tekfurdağlı Hacı İbrahim, Yenibahçeli Hasan Çelebi, Edimli Kûlahi, Naim Efendi, Feşci Mustafa Çelebi, Galatalı Ahmet Çavuş, Boncuk Çelebi, Üsküdarlı Mehmet Çelebi ve Beyazı İbrahim Çelebi bu yüzyılın ünlü meddahlarıdır.⁵² *"Bu yüzyıla kadar sadece dinsel hikayeleri ve destanları anlatan meddah'lar, XVIII. yüzyıldan sonra konularını serüvenlere oturtup işin mizah yanını geliştirmişler, sanatlarını mukallit'in sanatına yaklaştırmışlardır."*⁵³

XIX. yüzyılda meddahlık yapanların, Orta Oyunu'nda belli tipleri canlandırdıklarını, Karagöz oynattıklarını, hatta bazılarının tuluat tiyatrolarında çalıştıklarını görüyoruz. Özellikle bu yüzyılın sonlarına doğru, meddahlar, gösteri sanatları alanında bir kaç işi birden yürütür durumdaydılar. Bu yüzyılda , gerek II. Mahmut'un sarayında, gerekse halk arasında ün yapmış çok sayıda meddah-mukallidi tanıyoruz. Bunlar, Kôr Osman, Aşık Hasan, Piç Emin, Tesbihçioğlu Nazif, Muhasip Nuri ve Kız Ahmet'tir. Bu yüzyılda ilk kez bir kadın meddaha da rastlarız. Kırım Savaşı sırasında İstanbul'a gelmiş olan İngiliz Lady Hornby, bir paşa köşkünün harem bölümünde hem hikayeler anlatıyor hem de çeşitli taklitler yapıyormuş. Bu yüzyılın diğer ünlü meddahları, Cerrahpaşalı Küçük Ali, Şükrü Efendi, İsmet Efendi, ve Aşki Efendi'dir. XIX. yüzyıl sonlarıyla XX. yüzyıl başlarında İstanbul'da, sesini yabancı ülkelere de duyurmuş olan en ünlü halk meddahu Aşki Efendi'nin yetiştirdiği önemli bir meddah da, Sururi'dir.⁵⁴ Asıl adı Kemal olan ve dostları arasında "Ayi

⁵⁰ Bkz. a.g.y., ss: 310-312.

⁵¹ Bkz. Özdemir Nutku, a.g.y., ss: 26-28.

⁵² Bkz. a.g.y., ss: 29-31.

⁵³ Özdemir Nutku, IV. Mehmet'in Edirne Şenliği, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1972, s. 5.

⁵⁴ Bkz. Özdemir Nutku, Meddahlık ve Meddah Hikayeleri, ss: 34-36.

Kemal" diye tanınan Sururi, XX. yüzyılın en büyük Türk meddahı olarak kabul edilmektedir. XX. yüzyılın başlarında ün yapmış olan Borazan Tevfik, fıkraları ve taklitleriyle ünlüdür. O, taklitlerini bir hikayeye bağlamadan canlandıran bir sanatçıdır. Bu yüzyılın ilk yarısında, hikayeleri ve taklitleriyle tanınan meddahlar arasında, aynı zamanda başarılı bir Orta Oyunu sanatçısı olan meddah Tahsin Efendi, meddah Hasan, Beşiktaşlı Kemal, Mazlum Bey, Karındaş Mahmut gibi adları görüyoruz. Komik-i Şehr Naşit ise sürekli olmamakla birlikte, meddahlık iskemlesine oturanlardandır. Yine meddahlık da yapan Hayali Küçük Ali, geleneksel hikayelerin yanı sıra, çeşitli taklitlerin biresimiyle ortaya çıkardığı hikayeler anlatmıştır. XX. yüzyılın başında, Anadolu'da da, hikaye anlatma geleneği büyük kentlere oranla daha geniş ölçüde sürdürülmüştür. Nitekim, günümüzde de gerek meddah gerekse aşık olarak, sanatçıların hikaye anlatma sanatını sürdürdüklerini biliyoruz. XX. yüzyılın ikinci yarısında, 1973 yılının Kasım ayında ölen İsmail Dömbüllü de, arada sırada meddahlık yapmıştır. Son büyük tuluat sanatçısı olan Dömbüllü, daha çok gençlik yıllarında hikaye anlatmaktan çok taklitleriyle tanınmıştır. O, bir meddahtan çok, bir mukallit, bir tuluat ustasıdır. Ancak onun meddahlıkta da yeri vardır. Hayali Memduh'un da zaman zaman meddahlık yaptığı söylenmektedir. Yine, günümüzde de yaşayan çeşitli sanatçılarımızın daha çok taklitleri kapsayan meddahlık denemeleri olmuştur. Ancak bunlar, hikaye anlatma sanatının zorluğuna girmeyen, yalnızca çeşitli tipleri, günlük olayları kısa skeçler biçiminde getiren kişilerdir. Bu sanatçılar arasında, Münir Özkul, Erol Günaydın, Zeki Alasya, Metin Akpınar, Gazanfer Özcan, Ahmet Gülhan ve Yılmaz Gruda gibi kişiler vardır. Ancak kendi alanlarında usta olan bu kişilere tam anlamıyla meddah demek güçtür.⁵⁵

Bir de yazılı metine dayanarak hem anlatan, hem oynayan bir sanatçı üzerinde durmak gerekiyor. Erol Toy'un yazmış olduğu Meddah adlı oyunda Erdoğan Akduman, iki saat süreyle hem anlatmış, hem oynamıştır. Bu üslup, Aşki'nin meddahlık tekniğini anımsatmaktadır, çünkü o da çeşitli tipleri konuştururken, ayağa kalkıp bunları canlandırırdı. Erol Toy'un yazar olarak, Erdoğan Akduman'ın da oyuncu olarak gösterdiği bu çaba, çağdaş meddahlık açısından ilginç

⁵⁵ Bkz. a.g.y., ss: 41-43.

bir örnektir. Ancak meddahlık, daha çok anlatım tekniğindeki ustalıklı, oyunculuk aşamasını getiren bir sanat türüdür. Her şeye karşın, böyle bir çabanın sürdürülmesinde yarar vardır. Ama ne yazık ki, bu deneme tek olarak kalmış, çağdaş Türk meddahi henüz varedilememiştir.⁵⁶

Özdemir Nutku, meddahlık sanatını, günümüz açısından değerlendirirken, bu konunun çağdaş bir senteze ulaştırılması gerekliliği üzerinde durmaktadır. Bu önemli halk gösteri sanatının çağdaş değerlendirmesini yaparken, meddahlığı müzelik durumuyla bugüne aktarmanın işlevsiz ve yanlış bir çaba olacağını söylemektedir. Kaldı ki, çeşitli yerlerde ve televizyon kanallarında geleneksel gösterimlerimize, özellikle meddaha sıklıkla yer verilmesine karşın bu programların birçok yanlış beraberinde getirdiğine değinmektedir. Bu durumun, bilgi eksikliğinden ve yeterli araştırma yapmaktan ortaya çıktığı kadar meddahlığa çıkan sanatçıların bu işe önemle sarılmadıklarından da ileri geldiğini söylemektedir. Meddahlık programı hazırlayan televizyon yapımcılarının bu programları hazırlarken doğru dürüst bir araştırma yapmaları, sanatçıların da bu işi iyice özümlemeleri gerektiğini belirten Nutku, işte bu yüzden, televizyon ekranında, ne kaynaktaki meddahlığı ne de çağdaş meddahlığı göremediğimizi vurgulamaktadır. Her şeyden önce ekrandaki açıklamalar yetersizdir. Sonra çeşitli uydurma başlıklarla, başı ve sonu belli olmayan, daha doğrusu konusu olmayan, birkaç tip ve şive taklidini içeren mukallitlik sergilenmektedir. Mukallitlik ile meddahlık değişik sanatlardır. Kamera gerçeğine dayanıp meddahlık sanatı yozlaştırılmaktadır. Ayrıca, makyaj, giysi gibi meddahlık sanatının özünde bulunmayan yardımcı öğeler, meddahlık estetiğine ve tekniğine ters düşen şeylerdir. En önemlisi de, taklitlerin çağdaş içerikleri olmamasıdır. Çağdaş meddahlık sanatı için ülkemizde çok bol malzeme olduğu bir gerçektir. Dünyaya adlarını duyurmuş, soluklu, keskin zekalı, güncel sorunları ustalıklı yansıtan hikaye ve masal yazarlarımız da vardır. Bunlar, meddahlıkla ilgilenen ve ustalığını kanıtlamış oyuncularımız için zengin birer kaynaktır. Meddahlık ile tiyatro oyunculuğunu da birbirine karıştırmamak gerekir. Meddahlık, en yalın biçimiyle dramatik bir anlatım sanatıdır; sanatçı dramatizasyonu ortaya çıkartmak için elbette ses-ifade-hareket ile belli ölçüde bir oyunculuğa girecektir. Ama bunu makyajsız bir

⁵⁶ A.g.y., s. 43.

yüzle, aksesuvarsız ve dekorsuz bir çevre içinde yapacaktır. Eline işine yarayabilecek bir değnek alacak, eğer istiyorsa omuzuna da bir çevre atacaktır. Ancak bütün bunlar biçimsel olan, görünüşle ilgili şeylerdir. Meddahlık tarihi içinde değneksiz ve çevresiz iskemle üzerine çıkan ya da bir sedire bağdaş kuran meddahlar görülmüştür. Sorun tarih içindeki meddahın kabuğunu bugüne getirmek değil, meddahlığın gerçeğini iyi kavrayıp halka yararlı içeriği seçmek ve her sanatçının kendi özellikleri içinde meddahı yeni baştan yaratabilmesidir. Oysa meddahlık sanatı açısından estetiğin ne olduğu, meddahın bir hikayeyi anlatırken, taklitleri nereye koyduğu, nerede dinlendiği, dinleyiciyi nerede oyuna soktuğu, nerede anlatıma geçtiği önemlidir. Başka bir deyişle, genç kuşak sanatçıları meddahlık estetiğini anlamadan, meddahın mummyasını karşımıza çıkartmakla yetinmektedirler. Bu yalnızca biçimle uğraşma işlemine, öteki geleneksel gösterilerimizde de rastlıyoruz. O halde, XXI. yüzyıla girmek üzere olduğumuz şu dönemde, yapılacak ilk iş, *çağdaş öze ilgili ve ilişkili olmaktır*. Genç kuşak sanatçıların daha büyük bir yanışı, konu seçimlerindedir. Bu sanatçılar, eski fıkraları ve taklitleri hiç değiştirmeden, yüz yıl öncesinin içeriği ile bugünün dinleyicisi ve seyircisi karşısına çıkartmaktadırlar. Uygarlık ve vahşetin yan yana bulunduğu çağımızda dünyada ve ülkemizde bir çok büyük çelişki vardır, bunları halka yansıtmak meddahın görevidir. O halde, bugünün meddahının yapmak zorunda olduğu ikinci iş, *güncel sorunlara ışık tutacak, halka katkıda bulunacak konuları işlevsel bir durumda varetmek olmalıdır*. Meddahlıkla ilgilenen genç kuşak sanatçıları, meddahlık sanatının temeli olan hikaye ile ilgilenmemektedirler. Bunlar yalnızca içi kof taklitlerle yetinmektedirler. Bunun bir nedeni de, son meddahların daha çok taklitle uğraşmaları, hikaye anlatımına pek yer vermemeleridir. Oysa taklit yapmak, hikaye anlatmaktan çok daha kolay ve basit bir olaydır. Bizim bu işle ilgilenen sanatçılarımız, bu açıdan kolaya kaçmaktadırlar. Hikaye anlatımı, hikaye yazarlığı kadar zor, başlı başına bir sanattır. O halde, çağdaş meddah olmak isteyenlerin yapmaları gereken üçüncü iş, *taklitleri bırakıp hikaye anlatımına yönelmeleridir*. Taklitler nasıl olsa hikaye içinde yine karşımıza çıkacaklardır.⁵⁷

⁵⁷ Bkz. a.g.y., ss: 145-152.

Meddahın çağdaş içeriği gözardı etmeden "görevci" olmasının çok büyük önemi vardır. Bu da ancak bir sentez yeteneği ve görüşü ile gerçekleşebilir. Doğu Tiyatrosundaki bu gelişimin, Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda yazılmış olan tek kişilik oyunlarla gerçekleştiğini görmekteyiz.



II. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK TİYATROSUNDA "TEK KİŞİLİK OYUN" OLGUSU

Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu, 29 Ekim 1923'de Cumhuriyet'in duyurulmasıyla başlayan süreçten günümüze değin sürmekte olan bir dönemdir. Dram sanatı ve tiyatro sanatı alanından, tiyatro yapılarına, devlet tiyatro ilişkilerine kadar, tiyatroyla ilgili her türlü sorunu ve gelişimi içerir.⁵⁸

Ancak, "tek kişilik oyun" bir olgu olarak, özellikle 1980 yılından sonra, Türkiye'nin gündeminde yoğun olarak yerini almıştır. Elbette, 1923 yılından 1980 yılına kadar olan süre içinde "tek kişilik oyunlar" yazılmıştı. Kimi ozanların şiirlerinden, yazarların öykü ve oyunlarından çeşitli "kolajlar" yapılmıştı. Gece kulüplerinde, gazinolarda "one-woman show", "one-man show" gibi kısa gösteriler görülmüyordu. Ancak genel ortalama içinde bunlar belirleyici olmamış ve konumuz bağlamında bir tartışmaya yol açmadığı gibi, bu konuda araştırma da pek yapılmamıştır. 1980 yılından sonra "tek kişilik oyun" çeşitli adlar altında birden bire patlama yaptı. Televizyon kanallarının çoğalmasıyla, ekranda "talk-show" yapanların sayısı arttı. Ekranda "talk-show" yapanlar, bu gösteriyi uzatarak, ele aldıkları konuları zenginleştirerek ya da skeçlerin sayısını artırarak sahnelere taşıdılar.

Daha önce adı duyulmamış, Amerikan kökenli bir "gösteri" olan "stand-up", sayıları gittikçe artan temsilcileriyle sahnelerimizde de yoğun olarak kendini gösterdi. Ödenekli ve ödeneksiz tüm tiyatrolarda "tek kişilik oyun"un çeşitli örnekleri görüldüğü gibi, bir tiyatroya bağlı olmadan da pek çok kişi bu işe kalkıştı. Ancak, baştan beri üzerinde durduğumuz gibi, bunların hepsini "tek kişilik oyun" olarak saymamız olanaklı değildir. Sadece sahnede ya da herhangi bir mekanda devinen tek kişinin "gösterileri" olan bu etkinliklerin neler olduğunu ve nasıl gerçekleştirildiğini, bunların Cumhuriyet Türkiye'sindeki gelişimlerini, özelliklerini, özellikle de 1980 sonrasındaki gelişiminin ekonomik, toplumsal ve sanatsal

⁵⁸ Bkz. Metin And, Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1983.

Bkz. Metin And, Tiyatro Kılavuzu, Milliyet Yayınları, İstanbul 1973, ss: 433-442.

Bkz. Metin And, Türk Tiyatrosu'nun Evreleri, Turhan Kitabevi, Ankara 1983, ss: 365-549.

Bkz. Özdemir Nutku, Dünya Tiyatrosu Tarihi 2, Remzi Kitabevi, İstanbul 1985, ss: 286-408.

boyutlarını değerlendirmemiz gerekiyor. Çünkü bunların çoğu, şu andaki durumlarıyla "tek kişilik oyun" kabul edilemese bile, en azından bize "tek kişilik oyun"un daha bir netleşmesi için fikir verecek, belki de Türk Tiyatrosunda bu bağlamda yapılacak "sentez" çalışmalarına katkıda bulunabilecektir.

"Tek kişilik oyun" olgusunun ortaya çıkmasında Türkiye'nin 1980'den sonra geçirdiği ekonomik, toplumsal ve kültürel değişimlerin büyük payı vardır. Bu değişim nedeniyle, "tiyatroda" da çeşitli "bunalımlar" yaşandı. Ekonomik zorluklar nedeniyle tiyatro giderlerinin artması, oyun oynanacak çoğu sahnelerin kapanması, "tek kişilik oyun" ya da "gösterilerin" kolay taşınabilirliği ve prodüksiyon kolaylığı gibi nedenlerle yaygınlaşmasını sağladı. Bunda televizyonun etkisinin artmasıyla seyircinin ekran başına kilitlenmesinin de payı yadsınamaz. Evinde, ekranın karşısında kilitlenmiş seyirciyi, onu aynı biçimde rahat ettirecek gösteriler, evindeymişçesine onunla yapılan sohbetler, bazı tek kişilik gösterilerin yaygınlaşmasını sağladığı gibi, seyircinin de bunlara ilgi gösterip ekran başından kalkması için diğer ilginç yanını oluşturmaktadır. Bir de bazı kendisini kanıtlamış oyuncuların "virtüöziteye" soyunması bu alanı oldukça zenginleştirdi. "Dönemsel zorunluluk" olarak ortaya çıkan bu "oyun" ve "gösteriler"in çoğu sosyolojik açıdan "toplumsal değişimin" bir yansıması, popüler kültüre kayışın bir göstergesi oldu. Bu olgunun patlama yapmasındaki nedenleri de, Türkiye'nin 1980'den sonra geçirdiği değişimlerde aramalıyız. Ekonomisinin yanı sıra, siyasal, toplumsal, kültürel ve düşünsel anlamdaki bunalımlar doğal olarak sanatı ve tiyatroyu da etkiledi. Ekonomik istikrarsızlık, kitlelerin alım gücünü azaltırken, siyasal istikrarsızlık sanatın gerçek anlamıyla yeşerebileceği ortamın sınırlarını daralttı. 1980'den sonra her yerde esen "liberalizm rüzgarlarının" sonucunda sinema ve tiyatro salonları kapandı. Dönemin ruhuna uygun olarak bunların çoğu yıkılarak işhanı ve pasaj yapıldı. Tiyatro salonu olarak da kullanılan İstanbul Beyoğlu'ndaki Şan Sineması, düşünce özgürlüğüne saygısı olmayan ve bu dönemde iyice güçlenen fundamentalistler tarafından, kendi düşüncelerine ters gelen bir oyun oynandı diye bir gece yarısı yakıldı. Ferhan Şensoy'un Muzır Müzikal oyununa düzenlenen bu "sabotaj"⁵⁹, 1990'larda hem yerel hem genel seçimlerde iktidara gelecek olan

⁵⁹ Yurdağal Erkoca, "Ferhan Şensoy 'Sabotaj' diyor", Cumhuriyet, 9 Şubat 1987, s. 1.

köktendincilerin gövde gösterisiydi. Bir de bunlara “kazara” yanan *Tiyatro Stüdyosu*’nun Üsküdar’da, oyunlarından kazandıkları paralarla oluşturdukları *Odeon Tiyatrosu*’nu, işhanı ya da apartman yapmak için yıkılan binaları eklersek, durumun kötülüğü iyice anlaşılır. Büyük kentler bu olumsuzlukları yaşarken, “taşra” diye adlandırılan çoğu kentlerde turne yapılan sinemaların hiç biri kalmadı. Hele yaz aylarında turne düzenlenen açık hava sinemaları da tarihe karıştı. İzmir’de 1980 yılında tam 144 tane açık hava sineması vardı. 1993 yılında geriye yalnızca 14’ü kalmıştır. Onların da çoğu seyircisizlikten kapalıdır. Yazlık sinemalar artık araba parkı olarak kullanılmaktadır. Yine İzmir’de son 15 yılda, 25 kışlık sinema salonu kapanmış, bunların bazıları spor salonu, bazıları mini futbol sahası olmuştur.⁶⁰ İzmir gibi, kültüre, sanata düşkün bir kentte durum böyle olunca, diğer kentlerin özellikle Anadolu kentlerinin durumu içler acısıdır.

“Tek kişilik oyun” olgusu başlarda prodüksiyon kolaylığı sağlaması nedeniyle usta oyuncuların yeğledikleri bir türdür. Oyunu ortaya çıkarmanın fazla bir gideri de yoktur. Usta oyuncuların “virtüöziteye” gitmeleri kendilerini daha iyi kanıtladıkları gibi, kendisini severek izleyen kitleyle de, iki saat boyunca bir araya gelmelerini ve bire bir ilişkide olmalarını sağlamaktadır. Bu hem oyuncu için hem de seyirci için ayrı bir keyiftir. Bu nedenlerden dolayı, giderek kazanç getirmeye başlayan “tek kişilik” gösteriler, tiyatrocular için, tiyatroyu ayakta tuttuğu gibi ek yatırımlara da olanak sağlamaktadır. Örneğin Ferhan Şensoy, 1980’lerin ikinci yarısında başladığı *Ferhangi Şeyler* adlı tek kişilik oyununun gişe geliriyle, *Orta Oyuncular* topluluğunun büyük prodüksiyonlu oyunlarını rahatça yaşama geçirebildiği gibi, bir de Beyoğlu’ndaki *Ses 1885* adlı tarihi tiyatro binasını restore ettirerek kullanıma açılmasını sağlamıştır. Yine Genco Erkal *Dostlar Tiyatrosu*’nu tek kişilik gösterileriyle ayakta tutmuştur. Erkal, özellikle 1990’dan sonra çeşitli ozan ve yazarların eserlerinden oluşturduğu “kolaj”lara ağırlık vermiştir. Müşfik Kenter, *Kent Oyuncuları*’nın çok kişilik yapımlarında rol almasının yanında, özellikle Murathan Mungan’ın, Orhan Veli’nin şiirlerinden oyunlaştırdığı, tek kişilik *Bir Garip Orhan Veli*’yle bu alanda öne çıkmıştır. 1981 yılında başladığı bu oyunun sayısını, günümüzde 1500’e yaklaştıran Kenter, David W. Rinsels’in

⁶⁰ Ümit Otan, “Yazlık sinemaları önce seyirci sonra çerezçiler terketti”, *Cumhuriyet*, 24 Temmuz 1993, s. 7.

Savunma İçin Clarence Darrow ve Nazım Hikmet'ten Oğuz Aral'ın uyarlayıp yönettiği *Kuvayı Milliye* adlı tek kişilik oyunlarla bu alanı zenginleştirmiştir. Yine aynı tiyatrodan Yıldız Kenter, Güngör Dilmen'in yazdığı *Ben Anadolu* adlı tek kişilik oyunu, hem yurt içinde hem yurt dışında başarıyla oynamıştır. *Kent Oyuncuları* bugün, özel tiyatrolar içerisinde tiyatro binaları kendilerine ait tek topluluktur. Bu elbette tek kişilik oyunların gişe geliriyle sağlanmış değildir. Ancak *Kent oyuncularını*, tek kişilik oyunların izleyici kitlesinin oluşması yönünde nitelikli yapımlar ürettikleri gibi, bunun maddi anlamdaki karşılığını görmüşlerdir.

Ödenekli tiyatroların, "tek kişilik oyun"a yönelmesinin bir nedeni, küçük boyutlu sahnelerinin bu çeşit oyunlara uygun olmasındandır. Örneğin Ankara Devlet Tiyatrosu (ADT) *Oda Tiyatrosu*, İstanbul Atatürk Kültür Merkezi (AKM) *Oda Tiyatrosu* ve İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları'nın (İBŞT) Harbiye'deki *Oda Tiyatrosu*. Bu küçük sahnelerde tek kişilik oyunlara yer verilmektedir. Sevda Şener, Devlet Tiyatrolarındaki kadın sanatçı fazlalığını kastederek, "böylece boşta kalan kadın sanatçılardan da yararlanılmış olunuyor"⁶¹ demektedir. Türkiye'de tek kişilik oyunların 1980'li yıllardan bu yana daha çok yazılıp oynanmasının nedeni olarak saptadığımız pratikteki kaygılar, bu alanda önemli yapıtların ortaya çıkmasına da zemin hazırlamışlardır. Çünkü, "tek kişilik oyunlar", eğer dram ve tiyatro sanatının tüm gereklilikleri yerine getirilerek ortaya çıkarılıyorsa bu, Türk Tiyatrosu için bir kazanım sayılmalıdır. Ayrıca, "yazınsal ve tiyatral yapıtlar"dan oluşturulan kolajlar yoluyla ki, pek çok edebiyat ve tiyatro metinlerini tanıyor, bu yolda yapılmış "biyografi" çalışmalarıyla da çeşitli yazarları, sanatçıları sahnelerimizde görebiliyoruz.

Ancak "stand-up" için, bugünkü biçimiyle aynı olumlu yaklaşımlarda bulunamıyoruz. Çünkü, 1980'lerden sonra nüfusunun önemli bir bölümü gençlerden oluşan Türkiye toplumu, bir de, "tüketim ideolojisi"ni kökleştirince, "kültür düzeyinde" yaşamının olanakları iyice azaldı. Gerçek sanat ürünlerinden çok, kitlelerin ya da gençlerin tüketileceği ürünler pazara sürüldü. "Stand-up" komedinin sayıları gittikçe artan temsilcileriyle, "gösteri" alanında önemli bir pazar oluşturmaları bunun en tipik örneğidir. Sunulan her şeyi tüketme eğiliminde olan

⁶¹ Sevda Şener, *Mektup*, 28 Mayıs 1997, s. 1.

günümüz gençliği ya da seyircisi “stand-up”ı da çok çabuk kabullenerek, salonları doldurdular. “Stand-up”ın ortaya çıkışının, çalışan ve genç kesimin ucuz ve basit eğlence isteklerine bir karşılık olarak ortaya çıktığını ve Amerika’da, 1930’larda “Ekonomik kriz” döneminde iyice yaygınlaştığını belirtecek olursak, Türkiye’nin de önemli “krizler” yaşadığı 1980 sonrasında “stand-up”ı yaygınlaştırmasının nedenlerini de ortaya koymuş oluruz. Ancak bazı eleştirmenlerimiz ve sanatçılarımız, “stand-up”ın ne olduğunu, baştan beri üzerinde durduğumuz özellikleriyle “oyun” ya da “tiyatro” olup olmadığını sorgulamadan, bunların “tiyatro” olduğunu söyleyebilmektedirler. Ayşegül Yüksel, “stand-up” güldürüsü yapmış olan *Rüstem Batur, Cem Özer, Cem Yılmaz, Beyaz* gibi kardeşlerimizin çalışmalarını *tek kişilik oyun türünün çeşitlemeleri içine katmamıyım*” demektedir.⁶² 1999 yılı içerisinde ilk kez “tek kişilik gösteri” yapacağını söyleyen ünlü tiyatro oyuncusu Zeki Alasya da, *hiç öyle tiyatro değildir diyerek bencillik etmesinler. Stand-up denen tek kişilik gösteri tiyatromun ta kendisidir. Eğer yapılan şey belli bir yükseltinin üzerine çıkıyorsa ve kitleler izliyorsa bu tiyatrodur.*⁶³ biçiminde açıklamalarda bulunmaktadır. Oysa, sahne-seyirci ilişkisi, bir yükselti üzerinde oynama gibi bazı tiyatrosal özellikleri barındırsa bile önemli olan *içerik ve biçimiyle* yapılan şeyin *ne olduğu*’dur. Yoksa, sahnelerimizde konser veren kişileri de tiyatrocı, yaptıklarını da “tek kişilik oyun” saymamız gerekir. Hülya Nutku, stand-up adıyla bugün yapılan şeyin, tüketim toplumunda anlık bir espri üretimi olduğunu, seyircinin de kolayca kaçtığını, sonucu hemen kabullendiğini ve giderek bireysel olarak ruhsuzlaştığını söylemektedir.⁶⁴ Bu kavramdaki kargaşayı Nutku, şu biçimde açmaktadır:

“Kim bunu icra eden adam, bu adama hikaye anlatıcı anlamına gelen ‘story-teller’ denebilir mi? Hayır! Yapılan işle her zaman öykü olması zorunluluğu yok. Tek kişilik oyun, monodram ya da konulu oyun denilebilir mi? Hayır! Çünkü bu anlamda tiyatral değil. Modern meddah mı? Sanmam! Çünkü meddahlıkta oyunculuk donanımı gerektiği kadar, taklitten çok

⁶² Ayşegül Yüksel, “Özgürlük savaşçısının Peşinde”, Cumhuriyet, 3 Kasım 1998, s. 12.

⁶³ Bülent İpek, “Alasya sahnelere dönmüyor”, Sabah -Tele Şamdan, 2 Ocak 1999, s. 11.

⁶⁴ Hülya Nutku, “Stand Up Comedy Tiyatro mudur?”, Tiyatro Tiyatro, Mart 1998, s. 25.

*dramatize edilen bir öykünün canlandırma çabası ve meddahlığın başlıbaşına bir felsefeye sahip olan bir etkinlik olması söz konusu."*⁶⁵

Buradan da sahneye çıkan her tek kişinin yaptıklarının ve stand-up'ın "tiyatro" sayılamayacağını iyice anlıyoruz. Tek kişilik oyunun ne olup ne olmadığı tam belirlenemediği için burada doğal olarak bir kargaşa yaşanıyor. Bu karmaşa, yukarıda sözü edilen etkinliklerin "oyun" ve "tiyatro" olup olmadığının tam anlamıyla belirlenmemesinden kaynaklanmıştır. Hatta, özünde dram sanatına uygun olarak yazılmış kimi tek kişilik oyunların sahneye getirilmesinde bile bazen bu karmaşadan kurtulamadıklarını görüyoruz. Bu bağlamda gerek dram yazarının gerek oyun yönetmeninin yaslanacakları temel unsur *oyuncunun yetenekleridir*. Çünkü yazarken de, yönetirken de, göz önünde bulundurulması gereken en önemli şeylerden biri, oyuncuyu soluklandırmaktır. Üstelik bunun, oyunun genel akışı içerisinde tempo düşüklüğüne yol açmaması ve inandırıcılığı zedelememesi gerekmektedir. Tek kişilik oyunlarda yazar-yönetmen-oyuncu üçlüsünün birlikte çalışmaları, bu alanda karşılaşılabilecek sorunları aşabilmek için gerekli görünmektedir. Çünkü baştan beri sürekli belirtildiği üzere, gerek *kişileştirme*, gerek *çatışma*, gerek *aksiyon ve olay dizisi*, gerek *konuşma örgüsü* konularında karşımıza *sorunlar* çıkaran bir form söz konusudur. Ancak bazı yönetmenlerimizin bırakalım yazarla birlikte çalışmayı, çoğu kez kurumlarında varolan dramaturglarla bile çalışma yapmadıklarını görüyoruz.* Bu noktada eleştirmenlerimizin tavrı üzerinde de durmak gerekiyor. Tiyatroya yön vermesi, gideceği yolu göstermesi, ilerlediği yoldaki yanlışlık ve eksikliklerini belirtmesi gereken eleştirmen, günümüzde bu işlevini yerine pek getirememektedir. Eleştirmenlerin çoğu kez yaptığı şey, ya yazarın, yazarlık anlayışının ele alınması ve yapıtlarının içerik açısından genel bir incelemesi biçiminde gerçekleşiyor ya gösteriyi sunan (oyunu oynayan) kişinin "performansı" açısından oluyor ya da dekor, kostüm, ışıklandırma ve varsa başka etmenlerin oyunla ne derece uyuşup uyuşmadığının belirlenmesiyle sınırlı kalıyor. Bütün bunlar, Türkiye'nin 1980'den sonra geçirdiği değişimlerle koşutluk göstermektedir. Ortaya konan şeylerin dönemin özelliklerine uygun olarak yalnızca "içeriğine" bakılması ve bunu sunan kişinin

⁶⁵ A.g.m., s. 29.

* 28.2.1999 günü Ankara'da DT Genel Müdürlüğü'nde Başrejisör Erhan Gükgücü, yaptığımız söyleşide, ne tek kişilik oyunların yazarlarıyla ne oyunu sahnelenen yazarlarla ne de yetişmekte olan genç yazarlarla çalışma yapmadıklarını; bunun için ne bütçenin ne de mevzuatın uygun olmadığını söylemiştir.

“yorum gücü” izleyiciler ve eleştirmenler için belirleyici olmuştur. Bir oyundan beklenenler yalnızca bunlar olunca, Türk Tiyatrosu tam anlamıyla gelişemediği gibi, “tek kişilik oyunlar” da doğal olarak netleşememiş, hangi yolda, nasıl ilerleyeceği belirlenememiştir.* İçeriğin dönemle ilişkisi, bu bağlamda getirilen “eleştiri” bir oyunun başarılı sayılması için yeterli olabilmıştır. Ancak bu durumun, *biçim* ve *teknik* açısından da değerlendirilmesini gölgelememesi gerekirdi. Burada, tek kişilik oyunlar üzerinde değerlendirme yapanların, işin bu yanını eksik bıraktıklarını görüyoruz. Oysa çok kişilik oyunlar bağlamında, 1960’lardan başlamak üzere hem “Geleneksel Türk Tiyatrosu”ndan hem de Epik Tiyatro’dan yararlanılarak pek çok çalışma yapılmıştır. Bunlardan yola çıkılarak “sentez” diyebileceğimiz çalışmalar da olmuştur. Ancak bu bağlamda “tek kişilik oyunlar”ın gündeme gelmemiştir. Yalnızca 1970 yılında, Erol Toy’un geleneksel tiyatromuzdaki “meddah”tan yola çıkarak çağcıl bir oyun denemesi olan *Meddah* adlı çalışmasını gerçekleştirdiğini görüyoruz. Erdoğan Akduman’ın oynadığı bu çalışmadan başka yine Erol Toy’un *Düş ve Gerçek* adlı çalışması vardır. Bunu da Erkan Yücel oynamıştır. “Tek kişilik oyunlar”a eğilinmemesinin nedenlerini Erol Toy, yazarlarımızdaki “araştırma eksikliğine” ve “sentez yaratmadaki yetersizliğe” bağlamaktadır.⁶⁶ Ancak çok kişili oyunlarda bu bağlamda gerçekleştirilen çalışmalara baktığımızda aynı çalışmaların neden “tek kişilik oyunlar” konusunda da yapılmadığı sorusu ortaya çıkmaktadır. Sevda Şener, “*tek kişilik oyunların yazımının zor olduğunu, tek oyunculu olan bu formun sıkıcılığa düşme tehlikesinin bulunduğunu*” söylemektedir.⁶⁷

Günümüzde nicelik açısından çoğalan bu yapımların “tiyatro sanatı” açısından bir gelişime yol açıp açamayacaklarının da belirlenmesi gerekiyor. Tamamen “tek kişiyle” kotarılan bu yapımlar arasında bir ayırım yapılması zorunludur. Hatta “tek kişilik oyun” olarak kabul edilen yapımların da kendi içinde sınıflandırılması gerekmektedir.

⁶⁶ Erol Toy’la telefon görüşmesi, 19.05.1999.

⁶⁷ Sevda Şener’le İstanbul’da söyleşi, 14.10.1998.

* Bu çalışmanın karşılaştığı en büyük sorunlardan birisi de bu olmuştur. Çünkü, “tek kişilik oyunlar” üzerine yazılanlar çok az olduğu gibi, sahnelenen oyunların büyük bölümünün eleştirisinde de “tanıtım” mantığı egemen olmuş; ne öz ve biçim, ne de dram ve tiyatro sanatı açısından ayrıntılı değerlendirme yapılmamıştır.

Günümüzdeki uygulama örnekleri ışığında ve saptadığımız sorunlar bağlamında genel olarak üç ana başlık altında irdelemek uygun olacaktır :

1. Tek Kişilik Oyunlar: Baştan beri değindiğimiz sorunları (*kişileştirme, çatışma, aksiyon ve olay dizisi oluşturma ile konuşma örgüsünün düzenlenmesi*) yer yer içerse de, bunları üç alt başlık altında şöyle belirleyebiliriz:

A. *Canlandırmaya dayanan oyunlar* : Dramatik Tiyatro'ya uygunluk gösteren oyunlardır. Adından da anlaşılacağı üzere oyun kişinin bir rolü canlandığı, sahnenin seyirciye açılan bölümünü "dördüncü duvar" kabul edip sahnenin de, o oyun kişinin devindiği, tavır ve davranışlarına yön veren olayların gerçekleştiği bir mekan olarak belirlediği oyunlardır. Dramatik Tiyatro'da gördüğümüz "yanılsama" anlayışı burada tam anlamıyla geçerli olmalı, bu yanılsama kınılmamalıdır. Bu bağlamda Türk Tiyatrosu'nda üretilmiş en eski yapıt olarak İbnü'rrefik Ahmet Nuri Sekizinci'nin 1912 yılında, daha kadınlar sahneye çıkamazken Kınar Hanım için yazdığı Münevver'in Hasbıhali'ni görüyoruz. Meşrutiyet Tiyatrosu'ndan kalma bu oyun, hoş bir güldürü olarak ele alınmıştır. Bugün bile örnek olarak gösterilebilecek olan Münevver'in Hasbıhali, çoğu tek kişilik oyunlarda görülen "olmuştu", "bitmişti", "yapılmıştı", "etmişti" diye anlatılan bir "hikaye" tarzıyla değil, yakışıklı damat adayı, merhum koca ve Münevver Hanım arasında, yani üç kişinin tartışmalarıyla gelişen gerilimli bir sahne eseri olarak kaleme alınmıştır. Münevver Hanım'ın kocası öldükten sonra, kendisine talip olan yakışıklı beyefendi arasındaki diyalogları, kocasına olan sitem ve kışkırtmaları "fotoğraf tekniğiyle" sağlanmıştır. Masa üzerindeki kocasının fotoğrafıyla, göğsünde sakladığı yakışıklı beyefendinin fotoğrafı arasında kalan Münevver Hanım, oyun boyunca arada kalmaktan komik durumlara düşer. Çünkü toplumsal ortam, kocası daha yeni ölmüş bir kadının başka bir erkekle olmasına izin vermeyecek kadar katı kurallıdır. Oysa Münevver'in duyguları, kadınlık arzuları ve kendisini beğenip haber gönderen yakışıklısı vardır. Kadın ruhunun da en ince ayrıntısıyla yansıdığı bu oyun, finalde toplumsal kurallara galip gelir ve bunların simgesi olan kocanın fotoğrafı çekmeceye atılır. Toplum kurallarını mizahi bir sevimlilikle ele alan bu oyun, kadının kocasına sonsuza dek sadık kalmaya tutsak sayan geleneklerimizi de ince bir biçimle eleştirir. Bunu yaparken arada kalmışlığın baskısıyla birlikte, Münevver'in komik durumlara düşmesini de izleriz.

İlk kez, 1994 yılında İBŞT yapımı olarak Yıldız Sarayı, Sahne Sanatları Müzesi'nde Engin Uludağ'ın rejisiyle Tilbe Saran tarafından oynanmıştır.⁶⁸ Münevver'in Hasbıhali'ni 1997-1998 sezonunda da, yine Engin Uludağ'ın rejisiyle, bu kez Hazım Körmükçü'nün torunu, Hikmet Körmükçü oynamıştır. Körmükçü, tek perdelik olan bu oyunda bir saate yakın bir süre, Münevver'in ikilemlerini, toplumla yüreği arasında sıkışmışlığını çok güzel canlandırdı. Anlam açısından güzel buluşların da olduğu oyunda, Münevver pencereden dışarıya seslenirken, başının açık olduğunu farkedip uzun olan eteğini kaldırıp başını örtüyor. Dışarıdan görünmüyor ama seyirci başını örtmek isterken Münevver'in kışının açıldığını görüyor. Oyunun genel havası içerisinde hiç batmayan bu sahne, iletilmek istenen mesajı da güçlendirmiştir.

Münevver'in Hasbıhali, başka bir tek perdelik olan ve tek bir kadının bulunduğu Sovyet yazar Pavel Nilin'in İlk Evlilik oyunuyla birlikte, Evlilik adı altında sahnelendi. Temalarının benzeşmesinden dolayı, Münevver'in Hasbıhali'yle birlikte sahnelenen, Türk bir yazara ait olmayan İlk Evlilik'e, uygulamadaki bu durumdan dolayı değinmemiz gerekmektedir. Belgi Paksoy'un dilimize çevirdiği, Ergün Işıldar'ın yönettiği oyunda Temizlikçi Kadın'ı Tomris İncir oynuyordu.⁶⁹ Yaşadıklarını sorgulamak için bir tiyatro sahnesini seçen Temizlikçi Kadın, bir yandan tiyatro sahnesini temizlerken, bir yandan da başından geçenleri sorguluyordu. Okumamış, köylü bir kadın olan Temizlikçi, seyircinin önünde sahneyi bir saat boyunca temizlerken, yaşamını, ilk evliliğini, açmazlarını sorguladı. İlk başlarda seyircinin önünde sahneyi temizleyeceği için çekingen davranan, utanan Temizlikçi Kadın'daki rahatlamayı, seyirciyi bir dostu gibi görerek herşeyi anlatmasını, ondaki değişimleri Tomris İncir çok iyi yansıttı. Hiç konuşmadan, söze dayanmadan verilen başlardaki çekingenlik, oyun ilerledikçe görülen rahatlama ve sonuçta ulaşılan sıcaklık söze dökülmemiş "anlamsal aksiyonun" çok güzel bir yansımasıydı.

Aziz Nesin'in Çıçu adlı tek kişilik oyunu, dramatik tiyatro'nun da en güzel örneklerinden birisidir. Aziz Nesin'in 1950 yılında Paşakapısı Cezaevi'nde yazdığı bu oyun, 21 yıl sonra 1970-1971 döneminde Ankara DT'nda Asuman Korad

⁶⁸ "Sahne Sanatları Müzesi", Tiyatro Tiyatro, Şubat 1994, Sayı: 34, s. 7.

⁶⁹ "Evlilik", İBŞT Oyun Broşürü, İstanbul 1997, s. 4.

tarafından hem yönetilmiş hem de oynanmıştır.⁷⁰ “Yalnızlık” temasını, sahnedeki tek oyuncuyla “görsel” olarak da veren Nesin, cansız varlıklarda, nesnelerde ve bitkilerde kişileştirmeye giderek, varolan durumun altını iyice çizmiştir.

Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu’nda *canlandırmaya dayanan* oyunlar arasında Orhan Asena’nın *Bir Kadın Üzerine Çeşitlemeleri*’ni de görüyoruz. Dört ayrı kadının dramını, dört ayrı “tek kişilik” kısa oyunda ele alan Asena, bunların ilki olan *Ana*’yı 1967 yılında yazmıştır. Lehçe’ye, İtalyanca’ya ve Romence’ye çevrilen bu oyunda, yasadışı doğurup büyüttüğü oğlu tarafından yadsınan bir ananın ezilmişliği işlenmektedir.⁷¹ *Ana*, oğlunun valizini hazırlarken bir taraftan da sanki o sahnedeymiş, orada oturuyormuş gibi onunla konuşur. Sitem eder. Sahnede bir tek *Ana* görünmesine karşın, sanki oğlu da oradaymış gibi davranır.

Asena, 1971 yılında yazdığı *Geçkin Kız* ve *El Kapısı*’nın *Türk Dili* dergisinde yayınlanmasından sonra *İkili Yaşam*’ı kaleme alır. Böylece, *Bir Kadın Üzerine Çeşitlemeler* tamamlanmış olur.⁷² *Geçkin Kız*’ın da yukarıda değindiğimiz teknikle yazıldığını görüyoruz. Görtücüye çıkacak olan Sabahat, bir yandan kendisine gardroptan elbise beğenirken, bir yandan da sanki çevresinde annesi, kardeşi varmış gibi konuşur. Hatta görtücüler geldiği zaman onları da sanki varmış gibi ağırladıklarını görürüz. Yaşı geçmiş olan Sabahat’ın kendisiyle, yalnızlığıyla, geleneklerin baskısıyla hesaplaşması olan bu oyunda, Sabahat’ın iç çatışmalarının ustaca işlendiği görülmektedir. *El Kapısı*’nda da, daha önceki oyunlara benzeyen bir tekniği kullanan Asena, bu kez, Durdu Bacı adlı, kocası jandarmalar tarafından götürülen bir genç bir kadının yazgısı karşısındaki, bilinçsizliğini ve çaresizliğini anlatır. Dizlerinde kendi çocuğunu sallarken, ceviz beşikte de evin küçük beyini uyutmaya çalışır. Bir yandan da, başına gelen olumsuzluklara şaşırır durur. Orhan Asena’nın *İkili Yaşam* adlı oyunu da, kullandığı teknikler açısından, “tek kişilik oyun”lar bağlamında ilginç ve sağlam bir oyundur. Bu oyunda, lüks otel odasında, bir yandan iç sesiyle Kadın’ın çelişkilerine tanık olurken, bir yandan da, gazetede ki fıkra yazarına mektup yazmasını izleriz. Fıkra yazarı, “Haftanın Sesi”nde bir yazı yazmıştır. Bunu okuyan Kadın, yazının kendisini anlattığını düşünerek yazara

⁷⁰ Atilla Sav, “Çiçu : Yalnızlığın Oyunu”, *Milliyet Sanat*, 15 Mayıs 1992, s. 42.

⁷¹ Hülya Nutku, Orhan Asena, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1998, ss: 61-62.

⁷² A.g.y., s.75.

mektup yazmaya başlar. Bir yandan yazarak, bir yandan kendisiyle konuşarak, kendisini çok iyi tanıdığını sandığı bu kişinin sonuçta kocası tarafından tutulduğunu düşününce, tüm düşleri ve kendi içinde yarattığı dünya yıkılır. Ancak otel odası gerçektir ve büyükelçi olan kocası kendisini bir bölük askerle basabilir. Kadın bu korkuyla cıgılgı basarken oyun biter.⁷³

Nezihe Meriç'in 1967 yılında yazdığı *Sular Aydınlanıyordu*, tek oyuncunun dokuz ayrı kadını canlandığı bir oyundur. Yukarıda sözü edilen teknik bu oyunda da kullanılmıştır. Sahnede bir oyun kişisi varken, görünmeyen oyun kişilerinin de olması, tek oyuncunun sanki onlar varmış gibi ilişkiye girmesi bu tekniğin en belirgin özelliğidir. Ayrıca, hiç sahneye gelmeyen baş oyun kişisinin, diğerleri yoluyla ortaya çıkarılması da ilginç bir tekniktir. "Kadın" sorununun toplumun çeşitli katmanlarından gelen kadınlarla işlendiği ve onların iç dünyasından hareket ederek topluma ulaşmaya çalışmasıyla da "özgün" bir oyundur. Sahnelerimizin demirbaşları arasında olup çeşitli tiyatrolarda pek çok kez sahnelenmiştir.

Yine Nezihe Meriç'in *Sevdican* adlı oyunu, canlandırmaya dayalı, "final" sahnesi dışında seyirciyle ilişkinin kurulmadığı, "kadın" sorununa parmak basan bir oyundur. Tek oyuncunun, altı ayrı bölümde altı kadını canlandığı, yurtlarından ayrılıp dış ülkelere göç etmiş kadınların çeşitli sorunlarını yansıtan *Sevdican*, 1984 yılında Almanya'nın *Westfälisches Eyalet Thyatrosu*'nda oynanmıştır. Dilek Türker'in oynadığı bu oyun, 1988 yılına kadar Almanya'nın çeşitli kentlerinde sahnelenmiştir. Başar Sabuncu, bu oyunu 1993-1994 döneminde İBŞT'nda sahneye koymuştur.⁷⁴

"Tek kişilik oyun" olgusu açısından değerlendirecek olursak, tek oyuncunun altı ayrı kadını peşpeşe canlandırmasıyla gelişen, bazı sahnelerde oyuncunun hayali kişilerle iletişime girdiği, "dış göç"le birlikte "kadın" sorununun da ele alındığı duyarlı ve şiirsel bir oyundur. 1960 sonlarında, Asena ve Meriç örneklerindeki gibi, "hayali kişilerin sahneye getirilmesi"ni yaygın olarak görüyoruz. *Sular*

⁷³ Orhan Asena, *Kısa Oyunlar*, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 1998, s. 297.

⁷⁴ Bkz. Hülya Nutku, "Sevdican", *Gösteri*, Sayı: 156, Kasım 1993, ss: 60-62.

Aydınlanıyordu'yu 1993-1994 döneminde hem yönetip hem oynamış olan Olcay Poyraz, bu tekniği "sempatik" bulduğunu söylemektedir.⁷⁵

Necati Cumalı'nın 1967 yılında yazdığı Yeni Çıkan Şarkılar Ya da Juliette bir monodramdır. Devlet Tiyatroları'nda 1968 yılında oynanmıştır. Kahramanı 20-21 yaşlarında sahne sanatçısı bir genç kızdır. Toplum sorunlarından çok, bireyin iç dünyasının yansıtıldığını bu oyun, Genç Kız'ın bir öğleden sonra, aile bireyleri yan odalarda uyurken yaşadığı çelişkileri anlatır. Genç Kız'ın çelişkileri çalıştığı tiyatrodan Juliet rolünün kime verileceğinin kesinleşmemesinden kaynaklanır. O, rejisörün karısının bu rolü alacağına inanmaktadır. Sıkıntısından öğle uykusuna yatamayan, eline aldığı kitabı okuyamayan Genç Kız'ın, bu kez, pencereden dışarı bakıp yapılan apartmanları görünce canı sıkılır, çünkü yeşillikler yok edilmektedir. Gazeteleri, dergileri karıştırır, magazin yıldızlarının yaşantıları da canını sıkır. Erkek arkadaşını aramayı düşünür ancak anlayışsızlığı aklına gelince kızıp vazgeçer. Tiyatrodan ve şiirden anlamadığı için hayıflanır. Sonra Romeo ve Juliet'ten, Juliet'in konuşmalarını okuyup oynar. Kimsenin kendisini aramadığına sinirlenir. O sırada sokakta bir adamın şarkı söylediği duyulur. Bunlar, yeni çıkan şarkılardır. Kapıyı açıp şarkıcıdan bir formalık şarkı alır, sanki bir demet menekşe almış gibi can sıkıntısı dağılır. O sırada gelen bir telefonla da, Juliet rolünün kendisine verildiğini öğrenince, odanın içinde vals yapıp şarkı söylemeye başlar.⁷⁶ Burada da Genç Kız'ın çevresinde pek çok insan vardır ancak bunlar sahnede değildirler. Ya yan odada, ya sokakta, ya da telefonun öteki ucundadırlar. Bir de, Genç Kız'ın seyirciye yan gözle de olsa bakmaması, kendi rolünü canlandırması, bu oyunun dramatik tiyatronun kapsamında değerlendirilmesi gerektiğini gösteriyor.

Güner Sümer'in 1972'de yazdığı Hüzüzam adlı tek kişilik oyunu Paşa kızı olan Mahpeyker'in dramını anlatır. Oyunda bolca sesin kullanıldığı Hüzüzam, pek çok kez DT sahnelerine çıkmıştır. Yine aynı kadroyla 1992-1993 döneminde de sahnelenmiştir. Sümer'in "Bir kadın için çok sesli oyun" olarak değerlendirdiği ve değişik dönemlerde sahnelenen bu oyunu, 1984-1985 döneminde Olcay Poyraz yönetmiş, Maral Üner oynamıştır.

⁷⁵ Gülşen Karakadıoğlu, "Olcay Poyraz'la Bir Söyleşi", Sular Aydınlanıyordu Oyun Broşürü, Ankara DT yayını, Ankara 1993, s. 8.

⁷⁶ Bkz. Necati Cumalı, Bütün Oyunları 2, Tekin Yayınları, İstanbul 1983, ss:177-192.

Ferhan Şensoy'un 1975'de yazdığı *Şu Gogol Delisi*, bir kadın oyuncunun peşpeşe birden çok rol kişisini canlandığı ve kahramanlarının Gogol'u yargıladıkları bir oyun olarak önem kazanıyor. İlk kez Montreal'de Fransızca yazılan, Ferhan Şensoy'un yönettiği oyunu Monique Mercure oynamıştır. 1994-1995 döneminde yine Ferhan Şensoy'un rejisiyle, *Orta Oyuncular*'da Derya Baykal Şensoy oynadı.

Gogol'un deli mi akıllı mı olduğunu, *Bir Delinin Hatıra Defteri*'nin tek kişisi Poprişçin'in, hizmetçisi Mavra aracılığıyla tartışan bu oyunda, Şensoy, Mavra'nın yanı sıra Poprişçin, Sofia, Sofia'nın annesi Anna Andrievna, Olga Fominişka ve Vasilia Kaşporovna'yı oynuyor. Hizmetçi Mavra patronu Poprişçin'e sevgi ve hayranlık beslerken, Poprişçin Sofia'ya aşiktir, Sofia Poprişçin'le alay ederken, Sofia'nın annesi kızının aşıklarına göz dikmektedir. Derya Baykal Şensoy, bu rollerin yanı sıra, pansiyoncu kadını, soylu hanımefendiyi, Sofia'nın küçük köpeği Meci'yi de oynuyor. Sahnenin iki yanındaki panolarda fotoğrafları asılı olan Gogol de "mezar ötesi sesiyle" oyuna katılıyor.⁷⁷

Şu Gogol Delisi, Ferhan Şensoy'un bazı Rus yazarlarla Gogol'un diğer yapıtlarına göndermeler yaptığı, ince ve güncelleştirilmiş bir mizahla beslenen seyri keyifli tek kişilik bir oyun olarak değerlendirilebilir.

Cumalı'nın 1976 yılında yazdığı, 1977 yılında DT'nda sahnelenen *Ahmetlerim* adlı tek kişilik oyununun baş ve tek kişisi Türkan'dır. Bu toplumun yetiştirdiği olumlu kadın tipini yansıtan Türkan, anadır, bacıdır, eştir, ninedir ama hep erkeğinin yanındadır. Cumalı, bu tek kişilik oyunuyla toplumsal sorunlara yumuşak bir biçimde yaklaşmaya çalışmıştır.⁷⁸ Bu oyunda aynı zamanda, bir kadının gözünden ağabeyini, kocasını ve torununu tanıyoruz.

Oben Güney'in 1977'de yazdığı *Yük* adlı oyunu tek kişiliktir. Sözsüz de olan bu oyunda evrensel görünümü içinde siyasal ve toplumsal sorunlar getirilir. Bu oyunun tek kişisi olan oyuncu erkektir ve Taner Barlas canlandırmıştır. 1978 yılında yazdığı *Gökyüzünde Bir Kıyı* da ise Nedret Güvenç rol almıştır. Yazar, bu tek kişiyle (kadın), bireysel sorunlarla birlikte toplumsal etkileri de göstererek evrenselliğe yönelir. Bu ilginç bir çalışma olmuştur, çünkü, Barlas ve Güvenç Şehir

⁷⁷ İlk. Ferhan Şensoy, *Şu Gogol Delisi*, (Yayınlanmamış Oyun Metninin Fotokopisi), ss: 1-39.

⁷⁸ Özdemir Nutku, a.g.y., s. 363.

Tiyatroları'nda olduklarından, oyunların yönetimini Devlet Tiyatroları üstlenince, ortak bir çalışma gerçekleşmiştir. Güney, Yülk oyunu için şunları söylemiştir:

Sorunların, görevleri vatandaş katında yeniden irdelenmesidir, bir hesaplama değildir. Dünyada açlık ve insan sorunu kaldıkça –belli bir çözüme uğratılmadıkça- bu yük sırtımızda kalacak, büyüyecek sonunda bizleri bir karara varmaya zorlayacaktır. Yeter ki bu karar insana dönük sağlam ve köklü bir çözüm getirebilsin..⁷⁹

Güngör Dilmen'in 1984 yılında yazdığı **Ben Anadolu** ve **Söylenceden Gerçeğe** oyunlarını tek bir kadın oyuncu canlandırır. Ana tanrıça Kübele'den başlayarak tarihin çeşitli dönemlerindeki kadınları ele alan **Ben Anadolu**, Yücel Erten'in rejisiyle ve Yıldız Kenter'in başarılı oyunculuğuyla yurt içinde ve yurt dışında sahnelenmiştir. Yurt dışındaki gösteriler için İngilizce çeviriyi T. Sait Halman yapmıştır. Kadın oyuncu burada hem "anlatıcı" hem de "oyuncu"dur. Kübele, Hitit kraliçesi Pudupeha, Hititli "kutsal fahişe Lamassi, Midas'ın kadın berberi, Andromaque, Lydia kralı Kandeules'in karısı Lydia, Karya'nın üçüncü ecesi Ada, Theodora, Anna Kommena, Nilüfer Hatun, Nasrettin Hoca'nın karısı, Ayşe Sultan, Nakşidil Sultan, Şair Nigar Hanım ve Halide Edip Adıvar kendi sorunlarından yola çıkarak dönemlerini de yansıtır. Kadın oyuncu bunları ardarda oynar. Yukarıda da gördüğümüz gibi, burada da kadınlar sanki çevresinde insan varmışçasına, onlarla zaman zaman ilişkiye girip konuşurlar. Örneğin Kübele, bir yandan anlatırken, bir yandan da sahnenin yanından geçen Gordios'la; Berber, Midas'la; Anna Kommena sahne boyunca küçük kardeşi Yohannes'le konuşurlar. Bu oyun, içeriği, bakış açısı ve bunu şiirsel olarak dile getirmesiyle güzel bir oyundur. Ulusal bir yarışmada ödül de almıştır. Sahneye sanki varmış gibi başka kişilerin girmesi, bu oyunu "sempatik" ve "ilginç" kılmıştır.

Yıldız Kenter, bu oyunu şöyle tanımlamıştır :

Kübele'den 1922 Anadolu'suna kadar mitolojik tarihi, Batılı kadınların yaşantılarındaki kritik anlarla, zaaflarıyla, kıskançlıkları, güçleri, zavallılıklarıyla durumlarını saptayan, atlamalarla kalın

⁷⁹ "Oben Güney'in Tek Kişilik İki Oyunu Peşpeşe Sahnelendi", *Tiyatro* '79, Sayı: 9, s. 8.

*çizgili bir panorama oluşturan şiirsel gerçekle söylence arası kendine özgü bir oyun...*⁸⁰

Söylenceden Gerçeğe adlı oyunda da aynı yöntemi kullanan Dilmen, Kübele'yi, Nasrettin Hoca'nın karısını ve Halide Edip'i bu kez farklı söyleşimlerle yine sahneye getirmiştir. "Ben Anadolu" diye başlayan ve Kübele'yi tanımlayan türkü her iki oyunda da, (Dilmen bunu bir üçleme olarak tasarlamış ancak üçüncü metin elimizde yoktur) ortaktır. Bu oyun, Nuh'un karısıyla başlar. Oyunun diğer kişileriye, İnsanbilimci, Kübele, Hekabe, Oynone, Kassandra, Amazon, Tamar, Hafsa Sultan, Hürrem Sultan, Esther Kira, Pertevniyal Sultan, Fehime Sultan, Terzi Necla, Polis Semra, Kapıcı Hacer, Mumlu Nine, Tiyatro Eleştirmeni, Yönetmen, Hayat Kadını Sibel, Doktor, Pamuk Toplayıcı'dır. Dilmen, bu oyunun ikinci bölümünde hiç tanınmamış her meslekten günümüz kadınlarını seçmiştir.

O. Coşkun Irmak'ın **Kuş** adlı oyunu 1985 yılında yazılmıştır. Önce Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tiyatro Bölümü'nde Mehmet Büyükağaoğlu tarafından sahnelenmiştir. Sonra 1991-1992 döneminde Trabzon Devlet Tiyatrosu'nda Özcan Pala'nın rejisiyle sahneye gelmiştir. Yalnızlık ve iletişimsizlik temalarının işlendiği oyunun tek kişisi Sinan'dır. Sinan, deneyimlerini ve birikimlerini bir türlü yaşama geçiremeyip bu yüzden açmaza giren bir kişiliktir. Oyun boyunca iletişimini, üstü örtülü kafesteki kuşla gerçekleştirmeye çalışır. Mevsim kış olduğu için kuşun üstünün örtülü olmasını ve Sinan'ın kuşla örtüyü kaldırmadan konuşmasını yadırgamıyoruz. Sinan'ın "finale doğru" bunalım geçirip her şeyi kırıp dökmeye başlamasından sonra, kafesin de yere düşmesiyle için de kuş olmadığı anlaşılınca, bunun salt iletişim kurmak için oraya konulmadığını anlarız. Çünkü kuşun yokluğu, Sinan'ın iç dünyasıyla, özlemleriyle örtüşmektedir. Sinan da özgür olmak istemektedir. Ancak kafasındaki kuşu kafese koyması gibi, özlemleri de baskı altındadır. Belki de beyninin, yüreğinin içinde hapsolmuştur. Zaten oyunun sonunda, bir soruyla kendi özeleştirisini de yapar:

SİNAN- *Bu olay, varolmayan kuş olayında somutlanan, romantik bir özgürlük arayışından öte bir şey değil miydi acaba?*"⁸¹

⁸⁰ Handan Şenköken, "Yıldız Kenter: YÖK'süz bir konservatörvar özlüyorum", Cumhuriyet, 2.2.1985, s. 5.

⁸¹ O. Coşkun Irmak, **Kuş**, (Yayınlanmamış Oyun Metninin Fotokopisi), İzmir 1985, s. 21.

Yılmaz Onay'ın 1990-1991'de yazdığı *Karadul Efsanesi*, 1991-1992'de yazdığı ve "bir work-shop" olarak nitelediği *Hücre İnsanı*, 1992-1993'de yazdığı *Prometheia* adlı oyunları, deneysellik ve alışılmış tiyatro anlayışının sınırlarının kırılarak, tiyatro dilinin zorlanması içeren tek kişilik oyunlardır. Bu oyunlarda özdeşleşebileceğimiz insanlar yoktur; başı, sonu, düğüm noktası kesin çizgilerle belirlenmiş dramatik olaylar dizisi de bulunmamaktadır. Bilinçaltı akışının karmaşıklığı içinde zorbalığın, baskının sorgulanmasını içeren dışavurumcu ve öznel yanlarıyla öne çıkan bu oyunlar birer karabasan gibidir.⁸²

Burak Mikail Uçar'ın 1989-1992 yılları arasında yazdığı *Şamataclar*, bir üçlemenin son oyunudur. (Diğerleri çok kişilik olan, *Umut Cinayeti* ve *Oda Saklambacı*'dır). Yan kişilerin varlığına dayansa da, "temelde tek kişilik bir soytarlık oyunu" olarak değerlendirilmektedir. Absurd öğelerin de yer aldığı bu oyunda, biçimsel açıdan klasik serim-düğüm çözüm şablonunda yatan" gerilimi, yazar, ikircikliğin ve belirsizliğin yarattığı gerilimle karşılamaya çalışmıştır. Oyunun baş kişisi *Serseri*'dir. Seyirci, en önde, ortadaki koltuğa oturmuştur. Gürültücü ile birlikte oyuna ses ve aksiyonla katılırlar.⁸³

Tarık Günersel'in 1993 yılında yazdığı *Yaşamın Delilik* adlı tek kişilik oyunu, tiyatrocunun Kaya'nın ölümünden sonra arkadaşı Adam'ın sesini teybe kaydederek onunla olan ilişkilerini gözden geçirmesini anlatır. Adam, bu hesaplaşmada, "insanların ömrü üç beş saat olan sineklerden ne farkı var?" ve "nasıl yaşamalı" sorusuna yanıt arar. Bulduğu yanıt ise, "ayakta kalabildiği gibi" yani süren yaşamında hiçbir değişiklik yapmadan ve yerleşik kalıplar içinde yaşaması gerekliliğidir. Ancak kızının kendisini eleştiren mektubuna verdiği yanıtta, onun savunduğu gibi yaşayabilmesini ister.⁸⁴

Ali H. Neyzi'nin 1994'de yazdığı *Mektuplar-Lale İle Jale* adlı oyunu iki ünlü aktrisin yaşamlarını konu alan bir dizi mektuptan oluşmaktadır. Yazar, oyunu bir tek aktrisin oynayacağını varsaymıştır. Mektuplar, her mektubu yazan oyuncunun sesi ve davranışı ile sahnelenecektir. Yani, Lale yazdığı mektubu, Jale de yanıtını,

⁸² Zehra İpşiroğlu, "İnsanca Yaşama Duyulan Özlem", Yılmaz Onay, *Toplu Oyunları 2*, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 1994, ss: 8-9.

⁸³ Aysın Candan, "Genç Bir Yazardan Üçleme", B. Mikail Uçar, *Toplu Oyunları 1*, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 1994, ss: 6-7.

⁸⁴ Bkz. Tarık Günersel, *Yaşamın Delilik*, (Yayınlanmamış Oyun Metninin Fotokopisi), ss: 1-51.

sanki konuşarak yazmış (okumuş) olacaklardır. Neyzi, bunun için sahnenin ikiye bölünebileceğini söylemektedir. Karşılıklı mektuplaşmalarla ilerleyen oyunda, yazar, “tek kişilik” mi, yoksa “iki kişilik” mi olmasına karar veremediği için kararı yönetmene bırakmıştır. Biçim olarak “iki kişilik” oyuna yatkın olan bu yapıtı, Neyzi, tek kişinin de oynayabileceğini belirtmektedir.⁸⁵

Kubilay Tuncer’in *Anrico’nun Peşinde* adlı 1994 yılında yazdığı oyunu 1995 yılından bu yana Ankara DT *Oda Tiyatrosu*’nda sergilenmektedir. Burak Reis Sergen’in yönetip dekor tasarımını Sertel Çetiner’in, ışık tasarımını Zeynel Işık’ın, müziklerini Kemal Günüç’ün yaptığı oyunda, Genç Kız’ı Meltem Keskin oynamaktadır. Bu oyun 1995 yılında, İngiltere’de düzenlenen Brouhaha Festivali’nde Türkiye’yi başarıyla temsil etmiştir. Hepsi DT çalışanı olan sanatçılar, deneysel çalışmalara olan inançlarından dolayı, festivale, “*No Name Company*” (*Adsız Topluluk*) olarak katılmışlardır. Oyun, siyasi olaylara karıştığı gerekçesiyle, hücreye kapatılan Genç Kız’ın varoluş savaşıdır. Bir özgürlük savaşçısı olan ve o küçüçük bir çocukken evden alınıp götürülen, kendisinden bir daha haber alınamayan babasının özlemiyle dolu, annesinin koruması altında, iyi eğitim görmüş, duyarlı ve zeki bir genç kızın, yarattığı ve aşık olduğu Anrico figürü aracılığıyla yaşamla yüzleşmesini anlatan *Anrico’nun Peşinde*, militan söylemi reddeden bir özgürlük oyunudur. Oyun, bir “hücrede” geçmektedir. Oyuncu, hücreye salondan, seyircilerin yanından geçerek girer. Çünkü hücrenin “çıkış”ı yoktur. Oyunun sonunda ise sahneyi, seyircilerin arasına inerek terkeder. Oyun, karanlık bir hücrede çınlıplak kalındığında, oraya girmeye neden olan onca değer bir yararı kalmadığında, yenildiğinde insanın ne yapacağını anlatmaktadır. Artık, beyin ve bedenin bütün gücüyle, her şeye karşı varolmak gerekmektedir. Genç Kız, babasını tanımaz. Henüz hiçbir ilişki de yaşamamıştır. Annesi çok güzel, vakur bir kadındır. Anrico ise, belki de babasıyla ve bütün özlemleriyle özdeşleştirdiği genç bir adamdır. Güney Amerikalı bir özgürlük savaşçısıdır. Tek kurşunla idam edilmiştir. Öldürüldüğünde 18 yaşında bile değildir. Anrico, Genç Kız için yan hücredeki biri olabilir ya da gerçekte öyle biri olmayabilir. Anrico, oyunda, insan olmanın çekirdeğinde duran bir

⁸⁵ Ali H. Neyzi, *Toplu Oyunları 1*, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 1997, s. 142.

direnç kaynağıdır.⁸⁶ Genç Kız, hüccresinin kapkara duvarlarına çocuksu resimler çizerek seyircilere yaşamını anlatırken, her şeyin en başına, en öncesine gitmeye çalışır. Kuş olmak için bütün beynini kullanır. Her gece kuş olup bütün kenti gezer. Yaz sıcağında, tülleri sokağa taşmış, açık pencerelerden içeri girer. Bu sahnede tasarım, müzik, ışık ve oyunculuğun, uyumlu birlikteliğinde Genç Kız, bir kuş olabildiği izlenimini yaratarak, seyirciyi de kanatlarına alıp bütün kenti gezdirir. Sonra, zamanı ölçmek için bir yöntem bulur. Kara duvarlara bir ayna çizer. Çünkü aynaya da gereksinimi vardır.

Ayşegül Yüksel, Genç Kız'ın "hesaplaşma" yapamayacak kadar genç olduğunu, hesaplaşmayı bizim yaptığımızı söylemektedir. Sonra oyunun özenli çalışmasını beğendiğini, Burak Sergen'in sahne düzeninin, bir yavaşlayan bir hızlanan "söz"ü sık sık kesen bir tartım üzerine kurulduğunu belirterek, Meltem Keskin'in soluklu, duyarlı, sahneye baştan sona egemen olan yorumunu övmektedir. İzleyici olarak tek rahatsız olduğu şey, belirli bir aradan sonra, Keskin'in yeniden konuşmaya başlarken, ilk cümleyi ucu açık bir tonlamada bırakmasıdır. Yüksel, bunun yinelenmesinin, sanatçının sahne söyleminde tekdüzeliğe neden olduğunu belirtmektedir.⁸⁷

1969 doğumlu genç bir yazar olan Kubilay Tuncer'in Anrico'nun Peşinde adlı oyunu, duyarlı, şiirsel ve seyirciyi sarıp sarmalayan evrensel mesajıyla, "canlandırmaya" dayalı "tek kişilik oyun"lar kategorisinde iyi bir örnektir. ODTÜ, Psikoloji Bölümü mezunu olan yazarın, oyunda, Genç Kız örneğinde varediği psikolojik açılımlar da mükemmeldi.

Turhan Özer'in 1994 yılında yazdığı Büyük Şehrin Serçe İnsanı, Palyaço'nun ağzından, insan yaşamının kısır döngüsünü soyutlamalarla anlatan bir oyundur. Elindeki çemberi, yürüdüğü yola, yaşadığı ortama, yakınlarıyla olan ilişkisine benzeten Palyaço, insanları sürükleyen elindeki çember olduğunu belirtir. Oyundaki sorun, büyük şehirdeki serçe insanın, finalde "ölüm" olgusuna getirilmesi çelişki yaratmaktadır. İnsan nerede olursa olsun elbette ölecektir ama ne

⁸⁶ "Özgürlük savaşçısının tamlık öyküsü", Anrico'nun Peşinde Oyun Broşürü, ADT Yayınları, Sayı: 109, Ankara 1995, ss: 8-9.

⁸⁷ Ayşegül Yüksel, "Özgürlük savaşçısının peşinde", a.g.m., s. 12.

yapılması gerekmektedir? Oyun içerik olarak bu sorunun yanıtını vermediğinden, soyutlamalar ve benzetmeler havada kalmaktadır.

Tekin Özertem'in yazdığı *Memduh Mutlu'nun Mutsuz Sonu* 55 yıllık evrak memuru Memduh Mutlu'nun emekli olmasından sonra, çevresinde ve toplumda yaşanan yozlaşmışlıklarla, yıllardır çektiği sıkıntıları protesto etmek için emekli ikramiyesini yakmasını ve akıl hastanesine düşmesini anlatır. Çünkü para yakmak suçtur. Akıl hastanesinde, kafasındaki düşünceler, hayaller, anılar, gerçekler, herşey birbirine karışır. Yaşamında görmediği gerçekleri burada farkedir. Düşleriyle başbaşa kaldığını ve rahat edeceğini düşünen Memduh Mutlu, hayali karısıyla dans ederken başına konfeti yerine paraların döküldüğünü görür. Üstelik şarkının sözleri de para üzerinedir. Oyun boyunca varolan karakterleri büyük boy ve yüzleri olmayan kuklalar olarak tasarlayan Özertem, bu oyunda "ipli kukla tekniği"yle, "black-theater" yöntemlerinin kullanılabileceğini belirtmektedir.⁸⁸

Ferhan Şensoy'un 1999 yılında yazdığı tek kişilik bir kadın oyunu olan *Şu An Mutfaktayım Orta Oyuncular* topluluğunda Derya Baykal Şensoy tarafından oynanıyor. Bir kadının mutfağından dünyaya bakışını, Şensoy usulü mizahla ele alan oyun, müzikli bir güldürüdür. Ferhan Şensoy'un, "*Ferhangi Şeyler*"in yengesi" dediği bu oyun, Derya Baykal Şensoy'un günlük koşuşturmacalarından yola çıkıp, niçin, nereye koştuğumuzu da sorguluyor. Reyting almak için birbirleriyle çalgınca yarışan televizyonları eleştiren, üniversitedeki olaylara değinen, seçim sonuçlarıyla kimlere oy verdiğimizizi değerlendiren bu oyunun müziklerini ise Fikret Kızılok yapmıştır.⁸⁹

B. Seyirciyi oyuncu ya da gözlemci yerine koyan oyunlar : Seyircinin oyun içinde bir rolünün olduğu, ona sahnedeki oyuncu tarafından bir oyun kişisi gibi davranıldığı ya da Açık Biçim anlayışındaki gibi "gözlemci" konumuna getirildiği oyunlardır.

Anton Çehov'un *Tütünün Zararları* oyununda, Konuşmacı'nın konferans vereceği topluluğun, hem seyirci hem de konferansı dinlemeye gelmiş kişiler olması, bu yönelişin en güzel örneklerinden birisidir. "Tütünün Zararları" konusunda bir

⁸⁸ Bkz. Tekin Özertem, *Memduh Mutlu'nun Mutsuz Sonu*, (Yayınlanmamış Oyun Metninin Fotokopisi), ss: 1-21.

⁸⁹ Rengin Uz, "Şu an Mutfaktayım", *Tiyatro Tiyatro*, Sayı: 91, Mayıs 1999, s. 63.

konferans verecek olan Konuşmacı, oyun boyunca hep karısından yakınıdır. Karısının çalışanı olduğundan, elinde olmadan içini döker, karısından neler çektiğini anlatır. Ara sıra da, sözü “tütünün zararları”na getirir.⁹⁰

Barry Collins’in *Yargı* adlı oyunu da bu formun güzel örneklerindendir. *Bizim Tiyatro* yapımı olan bu oyunu, Enver Özen Türkçeleştirmiş, Zafer Diper oynamıştır. II. Dünya Savaşı’nda Almanlar tarafından Polonya’nın güneyindeki eski bir manastırın bir hücresine kapatılıp açlık ve susuzluğa terk edilen Rus askerlerinin “kura çekip” birbirlerini yemelerinin irkiltici öyküsünü anlatan *Yargı*, Zafer Diper’in “virtüöz oyunculuğuyla” da sivrilen bir yapım olmuş ve 1986-1987 döneminde “*Avni Dilligil Tiyatro Ödülü*”nü almıştır. Savaşın son yıllarında, Rus tutsaklar için hapisane olarak kullanılan manastıra yiyecek yollanmaz olunca, oradaki Alman birliği önce çevreyi talan etmiş, sonra da yöreyi terk edip çekilmişlerdir. Rus subayları da, hücreye kapatıp açlık ve susuzlukla başbaşa bırakmışlardır. Onlar da “hayatta kalabilme” adına, açlığa, susuzluğa dayanamadıkları her aşamada, “kura çekip”, yitireni öldürüp yiyecekleri konusunda aralarında karara varmışlar. Rus ordusu manastıra vardığında, bu “dehşet verici” serüvenden geriye aklını yitiren Binbaşı Rubin’le, Yüzbaşı Vukhov’u bulmuştur. İngiliz yazar Barry Collins, oyununda bu iki subaydan aklını yitirmemiş olan Yüzbaşı Vukhov’un yargılanmasını anlatmaktadır. Vukhov, *yargıçlar kurulumu simgeleyen seyirciye* yedi subayın çırılçıplak, aç ve susuz bırakıldığı hücrede yaşanan altmış günlük “insanlık dışı” serüveni tüm ayrıntılarıyla anlatıyor ve savaşı amansızca yargılıyor. *Yargı*, olayı “anlatan”la “dinleyen” arasına “korkunç” bir “uzaklık” koyan bir oyundur. “*Dinleyen*”, dile getirilen her ayrıntıda, elinde olmadan, “anlatanı” tiksintiyle yargılamaya yöneliyor. Çünkü “anlatanın” yaşadıklarını yaşamamıştır. Bunun için de insanca değerlere sarılabilmektedir. Oyundaki temel dramatik çatışma “anlatan” ve “dinleyen” arasındaki bu “duyarlık karşıtlığı”ndan kaynaklanıyor ve sahne ile salon arasındaki “iletişim”, “üzdeşleşme” yoluyla değil “yabancılaşma” yoluyla kuruluyor.⁹¹

⁹⁰ Bkz. Anton Çehov, *Tek Perdelik 9 Oyun*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1994, ss: 43-50.

⁹¹ Ayşegül Yüksel, “Barışın Zorunluluğunu Savunan Bir Oyun : *Yargı*”, *Yargı Oyun Broşürü*, Ekim 1998, s. 3.

Türkçe yazılmış oyunlar içinde bu forma uygun oyun –biri dışında- bulamadık. Yılmaz Onay'ın 1991-1992 yılında yazdığı ve “*Bir workshop*” olarak değerlendirdiği, *Hücre İnsanı-Homo Cellae*, bu kategoride tek örnek olarak görülmektedir. Tek kişilik ve tek perdelik olan bu oyunda, özellikle aydınları susturmaya yönelik baskı ve işkence anlatılmakta, kamu yönetiminin de içinde bulunduğu durum sergilenmektedir.

Oyuncu kendisini izlemeye gelmiş seyircilerle, “workshop” yapacaktır. Böylece “seyirci”, “workshop” katılımcısı da olarak oyuna katılmaktadır.

C. Anlatıya dayanan oyunlar :

Bunlar bir anlamda seyirciye konuşan oyunlardır. Yerine göre seyirciyle iletişime girilen yerler de olabilir. Burada oyuncu “anlatı”sını sürdürürken taklit yapabilir, şarkı söyleyebilir, seyirciyi sahneye çağırabilir, ancak yine anlatısına dönüp kaldığı yerden sürdürür.

Bu oyunları da kendi aralarında şöyle ayırabiliriz:

a) Doğrudan meddah geleneğinden yola çıkıp meddahı oyun kişisi olarak kullanmak : Bu kategoriye giren oyun örnekleri Türk Tiyatrosu’nda çok fazla yoktur. Meddah geleneğinin çağcılaştırılması olarak da kabul edebileceğimiz bu formun ilk örneğini Meddah adlı çalışmasıyla Erol Toy vermiştir. Toy’un 1970 yılında yazdığı bu oyunu, *Ankara Birliği Sahnesi*’nde Erdoğan Akduman oynamıştır ve 1970’li yıllarda büyük başarı kazanmıştır.

Özdemir Nutku, bu çabaları şöyle anlatmaktadır :

(...) *Ankara Birliği Sahnesi*, geleneksel meddahlık sanatını çağdaştırma deneyine girişti. Erol Toy’un yazmış olduğu *Meddah*, tek oyuncuyla ve anlık değişimleri gerektiren çeşitlendirmeleriyle başarılı oldu. Geleneksel tiyatromuzun öykü canlandıran meddahı, bu oyunda olayları canlandıran bir oyuncu kimliğine geçti.⁹²

⁹² Özdemir Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi* 2, s. 348.

Meddah, 1920'lerden 1990'lara kadar olan dönemin toplumsal ve siyasal gelişimlerini aynı köyden, birbirine karşı iki arkadaşın kişiliğinde vermiştir.

Yine Erol Toy'un *Düş ve Gerçek* oyunu, meddahlığın çağdaş anlamda nasıl ele alınacağını ikinci güzel örneğidir. Toy, bu oyununun önsözünde, yönetmen ve oyuncuların "geleneksel tiyatronun" bütün türlerini bilmeleri gerektiğini, "pantomim ve kabare türlerini de uygulayabilecek" biçimde incelemelerini söylemektedir. Bunun yanında "güncel gösteri tekniklerinin tamamı"nın kullanılabilmesini istemektedir.⁹³ Erkan Yücel bu oyunu, *Ankara Halk Tiyatrosu*'nda (AHT), 1979-1980 döneminde büyük bir başarıyla oynamıştır.

Erol Toy'un, yine meddahın çağcılaştırılması kaygısıyla kaleme aldığı *Kadınlar Matinesi* bir kadın oyuncu için yazılmıştır. Meddah'la *Düş ve Gerçek*'in deneyimlerinden yararlanarak, yeni bir teknik, içerik ve yöntem geliştirilmek istenmiştir. Toy, hem geleneksel, hem çağdaş ve bunların bileşiminden yola çıkılarak hem de geleceğe dönük ve çağrışıma dayalı bir uygulamanın zorunluluğundan söz edip; bu nedenle yönetmenin ve oyuncunun, *oyun, anlatım, gösterme, yargı, hüküm* ve *taklit* gibi çok değişken motiflerin tamamını kullanmalarının gerekliliğini vurgulamaktadır.⁹⁴

Cahit Atay'ın 1979 yılında yazdığı *Cennet Ana ve Oğulları*, Erol Toy'la aynı kaygıların paylaşıldığı bir oyundur. Cennet Ana'nın dramının "anlatıldığı" bu oyun, onun kan davası yüzünden köyden kaçıp kente yerleşmesini ve orada da başka "kan davaları"nın yaşanması yüzünden iki çocuğunu birden kaybetmesini işlemektedir. Bu 1980 öncesinde sıkça gördüğümüz, "siyasal kan davası"dır. Büyük Oğul ve Küçük Oğul'un farklı görüşlerin militanı olmalarından dolayı, karşıt görüşlere tahammülleri yoktur. Oyunun sonundaki (ya da anlatının) çatışmada iki kardeş, silahlarını birbirlerine doğrulturlar. Meddah gerisini anlatamaz. Çünkü yüreği

⁹³ Erol Toy, *Düş ve Gerçek*, (Yayınlanmamış Oyun Metninin Fotokopisi), s. 2.

⁹⁴ Erol Toy, *Kadınlar Matinesi*, (Yayınlanmamış Oyun Metninin Fotokopisi), s. 2.

elvermez. Daha güzel öykülerde buluşmak üzere, seyircilere “hoşçakalın” der.⁹⁵

b) Herhangi bir oyun kişisi olarak, oyuncunun anlatıları : Macit Koper’in 1984 yılında yazıp yönettiği, *Tiyatro-Atölye* grubunun çalışması olan *Herşey Satılık* adlı oyunu Deniz Türkali oynamıştı. Sanatçının dönemle hesaplaşmasını konu alan bu oyun, “herşeyin satılığa” çıkarıldığı bir dünyayı anlatmakta ve özelde de Türkiye’deki toplumsal ve bireysel parçalanmanın eleştirisini getirmektedir. Koper, mektubuma verdiği yanıtta, “tek kişilik oyunlar”ın Batı’da da olduğu gibi, her anlamda yaşanan parçalanmışlığın ürünü olduklarını söylemiştir. Modernitenin, teknolojinin daha baştan kabullendiği “geçmişle bağları koparma” özelliğinin sanata da yansıdığını, bu ortamda sanatçının kendini her zamankinden yalnız hissettiğini ve bir birey olarak kendi parçalarını toplamaya, kendini bütünlemeye çalıştığını, bunun sonucunda da seyircinin karşısına çıktığını belirtmiştir. Oyuncunun malzemesi olan “parçalanmışlık”, özellikle “tek kişilik oyunlar”da temel çatışmayı yaratan ikilem alanıdır. Ya da “tek kişilik oyun”un temelde kaynaklandığı toplumsal ve bireysel parçalanmadan tiyatro adına yararlanmak söz konusu olduğunda bu form çok uygundur. Koper, *Herşey Satılık* oyununu yazarken değil de yönetirken “meddah”tan yararlandığını düşünüyor. Bu çalışmada, sahnedeki oyuncuya, meddahın oturmuşluğu yerine çeşitli hareket olanakları sağlamaya çalışmaktadır. Ona göre gelenek, tek kişinin bir şeyler anlatmasıdır ve sahnedeki oyuncu da tek başına bir şeyler anlatmaktadır. Koper, bunun gelenekten yararlanmak olmadığını, büyük bir açık yüreklilikle belirtmiştir. Koper, bu oyunu yazar olarak kurarken, temel kaynağının Batılı ya da Doğulu diye adlandıramayacağı bir “parçalanmanın” altını çizmek olduğunu söylemektedir. Mallar gibi duyguların da satılık olduğunu, kendi satılmasını geciktirmek istercesine buna karşı durduğunu, bu satışa karşı herkesi karşı çıkmaya çağırdığını söylemektedir. Oysa yapması gerekenin, sadece, herşeyin satılık olduğunun altını daha da çizmek, “neden herşey satılıyor acaba?” sorusunu üretmektir. Koper’e göre bu, namuslu bir atılımdır ancak romantiktir. Oyunun teknik yapısı hakkında da, baştan sona gelişen bir olay örgüsünün

⁹⁵ Bkz. Cahit Atay, *Cennet Ana ve Oğulları*, (Yayınlanmamış Oyun Metninin Fotokopisi), İzmir 1979, ss: 1-31.

bulunmadığını, bir takım epizotların ve şarkıların olduğunu söyledikten sonra, bunların dökülmesini istediği potanın, “herşeyin satılık” olması durumuyla açıklamaktadır.⁹⁶

Ferhan Şensoy’un 1986 yılında yazdığı ve oynadığı tek kişilik oyunu *Ferhangi Şeyler* yaklaşık 1500 gösterime ulaştı. 13 yıldır Türk sahnelerinin vazgeçilmezlerinden olan bu oyundan sonra, pek çok kişi pek çok adlar altında bu işe soyundu ancak, bazıları maddi anlamda gönendikleri halde hiç biri Şensoy’un düzeyini yakalayamadı. Hem sanatsal anlamda, hem de kazandığı paraları kullanma anlamında. Şensoy, *Ferhangi Şeyler* oyununun geliriyle *Orta Oyuncular* topluluğunu kurumlaştırdığı gibi, Beyoğlu’nun tarihsel *Ses Tiyatrosu*’nun da onarılıp açılmasını da sağladı.

Şensoy, *Ferhangi Şeyler* oyununda, kendi yaşamından yola çıkarak, dünyaya ve ülkeye bakışını, aydın bir sanatçı olarak pek çok konuda baskıların yaşandığı ülkesindeki çelişkilerini, bireysel ilişkilerini kendine özgü bir dil ve oyunculukla anlatmıştır. Onun bu oyundaki yönelişleri, günümüzdeki “stand-up” komedilere de esin kaynağı olmuştur. Ancak, Şensoy’un bu oyundaki tavrı, “stand-up” komedilerdeki kimi özellikleri içerirken “tiyatro” olabilmesini de sağlamaktadır. *Ferhangi Şeyler* her şeyden bir “virtüöz” gösterisidir. Yurt içinde ve yurt dışında kendisini kanıtlamış ve “usta” bir oyuncu olarak çok kişilik oyunlarında Türk seyircisinin beğenisini kazanan Şensoy’u sahnede tek başına izlemek ayrı bir keyif olmuştur. Şensoy’un bu oyunundaki “gevşek doku”, “stand-up” komedilerde de görülmektedir. Bu doku içerisinde konudan konuya rahatlıkla geçilebilmekte, güncel politik ve toplumsal taşlamalar rahatlıkla yapılabilmektedir. Bu bağlamda önce “içerik” açısından Şensoy’u “stand-up”çılardan ayırmak gerekmektedir. Onların bırakalım politik taşlamaları, birey olarak toplumda yaşadıkları çelişkileri, “içerik” açısından bile hiç birinin, Şensoy’a yaklaşamadıkları görülür. “Stand-up”çıların çoğu için varsa yoksa “acayip geyik” ve “hoş ve boş muhabbet” önemlidir. Şensoy, *Ferhangi Şeyler*’de İstanbul’un trafik sorununu anlatırken bile, o dönemde dinci akımların güçlenmesini, toplumun “arabesk”e ve “futbol”a olan aşırı ilgisinde düğümlenen “duyarsızlığını” taksi şoförleri aracılığıyla anlatmış ve tiyatroya geç

⁹⁶ Bkz. Erbil Göktaş, “Macit Koper’le Tek Kişilik Oyun Üzerine : Kendini Anlatabilme Cesareti”, *Gölge Tiyatro Dergisi*, Nisan 1997, Sayı: 6, ss: 33-35.

gelmesini bu nedenlere bağlamıştır. Yukarıdaki taksi şoförlerinin hiç birisiyle tiyatroya ulaşamayan Şensoy, kendisine uygun Bolu’lu bir taksici bulmuş ancak o da, trafik sıkışıklığında, “uçkuru düşkünlüğün”, “eli işte gözü oynasta olmanın” ve “boş vakitleri değerlendirmenin” bir simgesi olarak geneleve gidip bir kadınla yatıp gelmiştir. Şensoy bu durumları eleştirdikten sonra, tiyatroya bundan böyle “at”la geleceğini söylemektedir. Sonra o dönemde başbakan olan Turgut Özal’ın yanlışlarının, “çağ atlama masallarının”, “benim memurum işini bilir” anlayışındaki yozlaşmanın, “köşe dönücülük”ü gençliğin tek hedefi durumuna getirip “toplumsal çürümeye” yol açışın en ağır eleştirilerini yapmıştır.

Ayşegül Yüksel, geleneksel tiyatromuzun içerdiği “*gevşek dokuya sindirilmiş*” sözel gülmece anlayışını ve yeni yetmelikten delikanlılığa geçiş dönemi içinde -“*her çorbaya maydanoz*” olma yolunda- “*hazırcevaplık*” tutkusunun ürünü “*dilsel absürdleştirme*” eğilimini “*arı gülmece*” ve “*toplumsal taşlama*” ile buluşturan Ferhangi Şeyler’in özgünlüğünün, yazar Şensoy’la oyuncu Şensoy’un uyumlu bir birliktelik içinde oluşturdıkları “*aykırı*” sahne söyleminden kaynaklandığını söylemektedir.⁹⁷

Dinçer Sümer’in Maviydi Bisikletim oyunu, herhangi bir “adam”ın anlattığı, “gençlik anıları”dır. Sümer, bu oyunu, “çağdaş bir meddah ya da bir story-teller” gösterisi gibi düşünmüştür. Sümer’in 1986’da yazdığı bu oyun, “1987-Sanat Kurumu, Övgüye Değer Yazar Ödülü”nü almıştır.

Aziz Nesin’in kendi öykülerinden tek bir kadın için oyunlaştırdığı Bir Zamanlar Memleketin Birinde adlı oyununu 1990-1991 döneminden başlayarak Tiyatro Ayna’da Dilek Türker oynamıştır. Nesin’in “Tek Kişilik, Çalgılı-Şarkılı, Politik Kabare Oyunu” olarak nitelediği bu oyunda, 8 epizot (oluntu) vardır. Sekiz masaldan oluşan oyunda geçişlerde taşlamaların yanı sıra “Anlatıcı”nın konuşmaları da kullanılmıştır. Nesin oyunuyla ilgili yazdığı bir yazıda, bizim meddahımızın kabare türüyle benzerlikler gösterdiğini, kabare ortaya çıkmadan çok önce bizdeki meddahın bir “ön kabare” olduğunu, ancak bu kültür varlığımızın da, tıpkı Karagöz gibi hiçbir değişim ve gelişim göstermeden donuk kaldığı için çağcıllaşamadığını söylemektedir. Bu oyunun ise, geleneksel meddah oyunlarına dayalı, ondan

⁹⁷ Ayşegül Yüksel, “Ferhangi Şeyler’in Eniştesi : *Felek Bir Gün Salakken*”, Cumhuriyet, 24.10.1996, s. 12.

kaynaklanan, ama içeriği, biçim ve biçemiyle çağcılaştırılmış bir meddah oyunu demek olan bir kabare oyunu olduğunu söylemektedir.⁹⁸

Ferhan Şensoy'un 1996 yılında yazdığı *Felek Bir Gün Salakken* yine kendisi tarafından yorumlanıp sahneye çıkarılmıştır. Bu oyunda kentin ve kalabalık aile yaşantısının gürültüsünden kaçarak kitabı üstünde çalışabilmek için تنها bir otele sığınan orta yaşlı bir yazarın, otel odasındaki serüvenleri anlatılıyor. Resepsiyondaki Bildircin Hanım'la felekten bir gece çalmak için onunla telefon sohbetleri, karısının ne yaptığını anlamak için ettiği sürekli telefonlar, çocuklarının sorunlarını anlatmak için telefonla aramaları, yazarın yazamamasına neden oluyor. Zaten oyunun sonunda da, anlaşılıyor ki, yazar çalışacağı dosyayı evinde unutmuştur. Şensoy'un oyunculuğunun ve yazarlığının daha rafine olduğu bu oyun, Ayşegül Yüksel'in deyimiyle, "*tek kişilik çağdaş meddah gösterisi*"dir ve izlenmesi gerekmektedir.⁹⁹

Metin Balay'ın 1996-1997 döneminde yazıp *Ankara Sanat Tiyatrosu*'nda yönettiği, *İnadına Yaşamak* adlı oyunda Altan Erkekli oynamıştır. "5 oyun"dan oluşan ve her oyunda bir öykünün anlatıldığı bu oyunda Erkekli, yaklaşık 60 kadar kişiyi de canlandırmaktadır.

Ayşegül Yüksel, bu oyunu "çağdaş meddah öyküleri"nden oluşan, özgün, Anadolu'daki seyirciye tiyatroyu sevdirebilecek bir çalışma olarak değerlendiriyor. Ancak Yüksel, meddah metinlerinin, dramatik çatışma anlarına kolayca ulaşılabilecek malzemedan oluşması gerektiğini belirtip bu yüzden de "kısa öykü" yazma kuralınca, şaşırtıcı bir biçimde oluşuveren sürprizli sonlara yer verilmesinin önemini vurguluyor. Yazma eyleminin de "anlatı"dan çok "hareket"e dayanan bir "olay" düzeneği kurma çabası üstünde odaklaşması gerektiğini söylüyor. Yazılış biçiminden kaynaklanan sorunların üstesinden soluklu ve keyifli oyunculukla gelen Altan Erkekli'nin zor bir işe soyunmasına karşın bunu sahnede hiç yansıtmadığını, seyirciyle güvenli bir iletişim kurduğunu belirtiyor. Bu yüzden, daha kısa ve çarpıcı olabilen daha çok sayıda öyküyle daha az yorularak oyun kurmanın önemine değiniyor. Böylece, "*oyuncu kişi hünelerlerini daha zengin bir çeşitlilik içinde*

⁹⁸ Bkz. Aziz Nesin, *Bütün Oyunları 3*, Adam Yayınları, İstanbul 1992, ss: 119-123.

⁹⁹ A.g.m., s. 12.

sunabilirdi” diyor.¹⁰⁰ Yine aynı kadro, 1999-2000 döneminde sergilemek üzere **İnadına Tiyatro** adlı oyunlarını hazırlamaktadırlar.

c) “Tarihsel kişilikler”in de birer “Anlatıcı” olduğu oyunlar : Bunlarda tarihsel kişiler, hem kendilerini anlatmakta hem de yapıtlarından örnekler vermektedirler. Bu tür oyunlarda, dram yazarının da devreye girip bu kişilikleri, tarihsel malzemelerden yararlanarak oluşturduklarını, hatta bazen eserlerinin yaratış aşamalarını ele aldıklarını görüyoruz. Bu açıdan bakıldığında, bu oyunların “kolaj”dan daha kapsamlı bir yaratışı gerçekleştirdikleri görülmektedir.

Ergun Sav’ın 1964 yılında yazdığı **Vatan Yahut Namık Kemal**, bir “Oyuncu”nun kimi zaman anlatıp kimi zaman da oynadığı, Namık Kemal’in yaşamından, döneminden ve eserlerinden örnekler veren bir oyundur. 1996-1997 mevsiminde Ankara DT’nda Ensar Kılıç’ın rejisiyle sahnelenmiştir. Kılıç, “tek kişilik” olan bu oyunu, “çok kişilik” olarak yorumlamış ve İslam Bey’i, Cofco’yu, Zekiye’yi, Oyuncu’nun anlattığı kimi yan kişileri de sahneye getirmiş. Durum böyle olunca, bu oyunu uygulamada “tek kişilik oyun” olarak kabul edemiyoruz.¹⁰¹

Turgut Özakman’ın 1987 yılında yazdığı **Ben Mimar Sinan** adlı oyununu görüyoruz. Mimar Sinan, bir “anlatıcı” olarak kendisini, dönemini ve üzerinde çalıştığı eserleri anlatır. Gençliğe yönelik bu oyununda yazar, dışarıdan gelen seslere ve eserlerinin iç ve dış görüntülerinin yansıtıldığı projeksiyona da yer vermiştir.

Tarık Buğra’nın yazdığı **Bir Ben Vardır Benden İçeri** (Yunus Emre), Yunus Emre’nin aynı zamanda oyunun “anlatıcı”sı olarak kendisini, dönemini, çevresinde olup bitenleri anlattığı, “yeri geldiğince” de şiirlerinden örnekler verdiği tek kişilik bir oyundur. Ankara DT’nda 1991 yılında Sönmez Atasoy’un rejisi, Tarık Ünlüoğlu’nun oyunculuğuyla sahnelenmiştir. Tarık Buğra, oyuna yazdığı notlarda “bazı sahneler için beyaz perde ve projeksiyon” kullanılmasını istemekte, oyunda önemli bir yer tutan müziğin seçimini de yönetmene bıraktığını söylemektedir.¹⁰²

Sönmez Atasoy’un 1990’da yazdığı **Kendi Gök Kubbemiz** (Yahya Kemal) adlı oyun, “Adam”ın sahnede kimi zaman yazar, kimi zaman Yahya Kemal olarak görüldüğü bir oyundur. Böylece, Yahya Kemal’in yaşamından ve şiirlerinden

¹⁰⁰ Ayşegül Yüksel, “Çağdaş meddah öyküleri : *İnadına Yaşamak*”, *Cumhuriyet*, 14.1.1997, s.12.

¹⁰¹ *Vatan Yahut Namık Kemal* Oyun Broşürü, ADT Yayını 1996, Sayı: 4, ss: 8-9.

¹⁰² Bkz. Tarık Buğra, Yunus Emre, (Yayınlanmamış Oyun Metninin Fotokopisi), ss: 1-38.

örnekler verildiği gibi onun hakkında yorum yapabilme olanağı da elde edilmiştir. Oyunun finalinde Adam, gülümseyerek, "ben kim miyim?" dedikten sonra düşünerek şu yanıtı verir:

*Hiç kimse kendini açıklayamaz. Kişiyi ancak anlatırlar. Anlatıla anlatıla var oluruz. Yahya Kemal, Canan'ı anlattı. Ben de Yahya Kemal'i... Yapı bitince iskeleyi kaldırırılar. Artık kimse aramasın. Yahya Kemal, kendini buldu.*¹⁰³

Kendi Gök Kubbemiz, Ankara Devlet Tiyatrosu'nda **Kendi Gökyüzümüz** adıyla Rüştü Asyalı tarafından sahnelenmiştir. Bu oyunda Adam'ı Sönmez Atasoy oynamıştır. Rüştü Asyalı, ünlü kişilerin yaşamlarının, sanat yapıtlarına konu olmalarına, insanların çoğu kez kuşkuyla baktığını söylemektedir. Asyalı, konu olan ünlü kişiyi, tanım ya da tanımasın herkesin, ince eleyip sık dokuduğunu, hele kafasındaki kişiye denk düşmemişse karaladığını da söylemektedir. Bunun nedenlerinden birini, o sanat yapıtının "belgesel kuruluşunda" olması biçiminde saptadıktan sonra, sanatçıların ünlü kişiyi istedikleri yöne çekme çabalarını da, "sanat alıcıları"nın haklı-haksız eleştirildiğine değinmektedir. Asyalı, bu oyunun, kendisini doyurduğunu söyleyerek, özgünlüğünün yanı sıra, yorumlama ve özgür düşünme rahatlığı da sağladığını belirtmektedir. Asyalı, **Kendi Gökyüzümüz**'ü, bu tür oyunlarda aranan, "tiyatro" boyutlarına sahip; yoğun tiyatrosu, ilginç kurgusu ve yapısı ile düzeyli bir oyun olarak belirlemektedir.¹⁰⁴

1996-1997 döneminde İBŞT'nda **Kendi Gök Kubbemiz** adıyla Engin Uludağ'ın sahneleyip Toron Karacaoğlu'nun oynadığı bu oyunu, dramaturg Hilmi Zafer Şahin, "geleceği geçmişin birikiminde arayan ve geçmişe çağından bakan" bir yapıt olarak değerlendiriyor. Oyunda "Adam" kimliğiyle karşımıza çıkan Yahya Kemal Beyatlı'nın iki izlekte anlatıldığını; birinci izlekte, yaşadıklarının, gözlemlerinin, anılarının sunulduğunu, ikinci izlekte ise, şairin bunlara nasıl baktığının gösterildiğini söylüyor. Ancak bu iki izleğin, şairin kendini anlama ve çözümleme çabasında bulunduğu, böylesi bir buluşmada onun, hastalıklarının,

¹⁰³ Sönmez Atasoy, *Yahya Kemal*, (Yayınlanmamış Oyun Metninin Fotokopisi), s. 37.

¹⁰⁴ **Kendi Gökyüzümüz** Oyun Broşürü, Ankara DT Yayınları, Sayı: 18, ss: 2-3.

perhizinin, korkularının, düşsel sevgilisi Canan'da simgelenen sevdasının da yerini aldığını belirtiyor.¹⁰⁵

Tuncer Cücenoglu'nun 1998'de yazdığı tek kişilik oyunu Neyzen, onun yaşamöyküsünün sahne uyarlamasıdır. Herkesin iyi kötü yakından tanıdığı bu hiciv ustası, oyunda tabutundan kalkıp bize kendisini, yaşadığı dönemi geriye dönüşlerle anlatırken, sanatından örnekler de vermektedir. Cücenoglu'nun, insanın en baskıcı dönemlerde bile yönetimlere olan tepkisini, üstelik kendisini koruyarak dile getirmesinin yöntemini arayanlardan biri olarak değerlendirdiği Neyzen, bu hiciv ustasının "biyografisi"nin, tek kişilik bir oyunda yansımalarıdır.¹⁰⁶

2. Yazınsal Ya da Tiyatral Yapıtlardan Kolajlar : Bunlar çok kişilik olabildikleri gibi tek bir aktör ya da aktris tarafından da sergilenebilmektedirler. Roman, öykü, şiir ve oyunlardan derlenen ancak "dramatik" bir "çatı" oluşturulduğu zaman "tek kişilik oyun" kapsamına alabileceğimiz, günümüz Türk Tiyatrosu'nda sıklıkla kullanılan bir formdur. Mobley'in *one-man show*, *one-woman show* tanımı ve örnekleri bu formla örtüşmektedir. Mobley'in, "bir tek aktör ya da aktris tarafından icra edilen gösteri" olarak tanımladığı bu forma "canlı ya da banttan müzik eşlik edebilir", bunlar, Shakespeare'in oyunlarından ve şiirlerinden seçilmiş parçalar içeren *The Lunatic (Deli)*, *The Lover and Poet (Aşık ve Şiir)* gibi bir kolaj olabildiği gibi, Spalding Gray'in *Swimming to Cambodia (Kamboçya'da Yüzme)* gibi otobiyografik olarak ele alınmış olabilirler. Phyllis Newman'ın Arthur Laurends'le birlikte yazdığı *The Mead Woman of Central Park West (Batı Yakasındaki Çılgın Kadın)* gibi müzikli ya da Julie Harris'in oynadığı, William Luce'un *The Belle of Amherst (Amherst'in Dilberi)* oyunundaki Emily Dickinson gibi bir kişileştirmeye de gidilebilir. Mobley, bu terimin Willy Russell'ın *Shirley Valentine*'deki gibi tek karakterli oyunlara özgü olmadığını yani tek kişilik oyunlar için kullanılamayacağını söylemektedir.¹⁰⁷ Anglo-Amerikan tiyatrosunda görülen ve *one-man show* olarak adlandırılan bu gösteri türünde, bir sanatçıyı, özel hayatından söz ederek, eserlerinden örnekler vererek tanıtmaya amacı güdüldü. Bunların

¹⁰⁵ H. Zafer Şahin, "Geleceği Geçmişin Birikiminde Aramak Ya da Yahya Kemal Beyatlı", İBŞT Oyun Broşürü, İstanbul 1997, s. 3.

¹⁰⁶ Tuncer Cücenoglu, *Neyzen*, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 1999, s. 6.

¹⁰⁷ Jonnie Patricia Mobley, a.g.y., s. 104.

en ünlüleri Sir John Gielgud'un Shakespeare üzerine hazırladığı *Ages of Man* (İnsanın Çağları) ve ünlü İrlandalı oyuncu Michael Mac Liammoir'un sunduğu, Oscar Wilde'ı ele alan *The Importance of being Oscar* (Oscar Olmanın Önemi) adlı gösterilerdir.¹⁰⁸

Türk Tiyatrosu'nda tek kişilik oyunların ivme kazanması "kolajlar"la olmuştur. Genco Erkal'ın 1974-1975 döneminde tek kişilik bir şiir dinletisi olarak başlattığı *Kerem Gibi*'yle ozan Nazım'ı sahneye çıkartmıştır. Türk Tiyatrosu'nda 1965'den sonra görülen ve giderek ağırlık kazanan "tek kişilik" oyunları gündeme getiren kişi Genco Erkal'dır. İlk kez 1965 yılında canlandırmaya dayanan bir oyun olan *Bir Delinin Hatıra Defteri*'ni *Ankara Sanat Tiyatrosu*'nda oynayan Erkal, *Dostlar Tiyatrosu*'ndaki ilk "kolaj" çalışması *Kerem Gibi*'den sonra bu yöndeki çalışmalar çoğalmıştır.¹⁰⁹

Erkal'ın "Şiir-tiyatro" dediği bu "kolaj" çalışmasının kurgusunu, Nazım Hikmet'in yapıtlarının ve yaşamının diyalektik gelişmesi belirlemiştir. Gösterinin dinamiği, çelişkilerle, zıtların çatışmasıyla bütünlenmiş; akıl-yürek, savaş-barış, yaşam-ölüm gibi. Oyuncunun görevi, bu çelişkilerin altını çizerek seyirciye iletmek ve bir senteze ulaşmalarına katkıda bulunmak olmalıdır. Oyuncu, bu oyunda, "ozan"ı oynamamalı, kendini ona benzetmemeli hele "ozan"ın yaşamını sahnede yeniden yaşamak hiç olmamalıdır. Erkal, "ozan"ın ürünleriyle aralarındaki alışverişten bir anlaşma doğduğunu, bunun başkalarına iletmeden edemeyeceği bir tutku olduğunu, bu nedenden dolayı bu gösteriyi hazırladığını söylemektedir.¹¹⁰

Yazınsal ve Tiyatral Yapıtlar'dan oluşturulan "kolaj"larda en çok yararlanılan kişi ozan Nazım Hikmet'tir. Zeliha Berksoy'un 1978 yılında Ergin Orbey'in düzenlemesiyle sunduğu *Taranta Babu'ya Mektuplar ve Jakond ile Siyau*; Meral Taygun'un 1978 yılında Vasıf Öngören'in kurgulaması ve yönetimiyle sunduğu *1941-42 Memleketimden İnsan Manzaraları*; Zafer Diper'in 1988'de kendi düzenlemesi ve yorumuyla sunduğu *Nazım*; Müşfik Kenter'in 1992'de Oğuz Aral'ın kurgulaması ve yönetimiyle sunduğu *Kıvrayı Milliye*, bu alanı zenginleştiren diğer "kolaj"lardır.

¹⁰⁸ Ergun Sav, *Vatan Yahut Namak Kemal*, DT Genel Müdürlüğü, Ankara 1996, s. 2.

¹⁰⁹ Ece Temelkuran, "Sahnede her akşam yeni bir söz arıyor", *Cumhuriyet*, 6.10.1994, s. 12.

¹¹⁰ Bkz. Genco Erkal, "Kerem Gibi", *Tiyatro '75*, Sayı: 27, ss: 26-27.

Erkal'ın 1989-1990 döneminde Nazım Hikmet, Aziz Nesin, Haldun Taner, ve Bertolt Brecht'tin öykü, şiir ve şarkılarından oluşturduğu *Merhaba* adlı kolaj çalışmasını, oyuncunun seyirciyle yaptığı bir söyleşi biçiminde kurgulamıştır. Erkal'ın bu çalışmasıyla meddahlıktan çağdaş bir anlayışla yararlandığını görüyoruz. Arif Erkin, Yalçın Tura ve Kurt Weill'in müziklerini, Emin Fındıkoğlu'nun düzenlemesiyle izlediğimiz bu oyunda, yönetmenliği de Genco Erkal yapmıştır. Oyunda, sahnede anılan olayları belgeleyen kupürler, fotoğraflar, mahkeme kararları, Balaban'ın portreleri de kullanılmıştır. Dialar ise Ferit Erkal'a aittir.

Genco Erkal'ın 1994-1995 döneminde gerçekleştirdiği *İnsanlarım*, yine kendisi tarafından, Nazım Hikmet'in *Memleketimden İnsan Manzaraları*, *Kuvayı Milliye Destanı*, *Şeyh Bedrettin Destanı*, *Taranta Babu'ya Mektuplar* adlı şiirleri ile karısı Piraye'ye ve Kemal Tahir'e yazdığı mektuplardan "kolaj" yapılmıştır. Nazım Hikmet'in Bursa cezaevindeki yaşamını ve *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın yazımı sırasında çektiği sancuları gösteren oyunda, oyuncu Erkal'ı sahnede Nazım Hikmet'in sözcüsü olarak görüyoruz.¹¹¹

Ayşegül Yüksel, Nazım Hikmet şiirinin tiyatro sahnesine böyle sıkça çıkarılmasını iki nedene bağlıyor. Birincisi, Nazım Hikmet'in emekçi kitlelere devrimci tiyatro adına söylenmek istenenlerin çoğunu şiirleri yoluyla, benzersiz bir ustalıkla dile getirmiş olmasıdır. İkincisi, bu şiirlerin içerik ve biçim açısından tiyatroya son derece yatkın bir devingenliği içermesidir. Nazım Hikmet'in şiirleri yaşamın dondurulmuş anlamını değil, yaşama sürecinin tüm renklerini ve seslerini olanca sıcaklığıyla dile getirir. Bu şiirde her şeyden önce "yaşayan insan" vardır: kimi zaman herhangi biri, kimi zaman ozanın kendisi, kimi zamanda "tüm insanlık". Kısacası Nazım Hikmet, *dramatik olanı* şiirde doğal bir biçimde yakalamıştır.¹¹²

Bu alanda sivrilen yapımların arasında önemli bir çalışma olarak, Murathan Mungan'ın 1980 yılında Orhan Veli'nin 99 şiirini kullanarak ve oyunun bütünselliğini sağlama yolundaki tüm açıklamaları kendisinin yazarak, kurguladığı *Bir Garip Orhan Veli* gelmektedir. Orhan Veli'nin hem yaşamını, hem kendisini yorumlarken, genele açılıp tüm insanları ele alan bu oyun, ozanın, şiirlerinde varolan,

¹¹¹ Nalan Manyalı, "Genco Erkal'dan Nazım'ın İnsanları", *Tiyatro Tiyatro*, Şubat 1994, ss : 30-31.

¹¹² Ayşegül Yüksel, *Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar*, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 1998, ss: 10-11.

insanlara yaşama sevinci verme çabasını da yansıtmaktadır. Bu oyunu, 1981 yılında, *Kent Oyuncuları*'nda Oğuz Aral yönetmiştir. Aral'ın dekorlarını da yaptığı bu oyunun müzikleri ise Selmi Andak imzasını taşımaktadır. Bu gösteriyi, güntümüze kadar sürdüren Kenter, yaklaşık 1500 gösteri sunmuştur.

Bu kategori altında, zamanında “şiir-kabare”, “şiir-tiyatro” olarak sunulmuş, kimi yapıtlara da değinmemiz yerinde olacaktır. Ataol Behramoğlu'nun özünde “şiir” olarak yazdığı, ancak “konusal bütünlüğü” ve “dramatik kurgusu” nedeniyle tiyatroya yatkın olan *İyi Bir Yurttaş Aranıyor*, dönemine de tanıklık eden, eleştiri getiren bir oyun olmuştur. Rutkay Aziz'in yönettiği, müziklerini Maksut Göksu'nun, müzik düzenlemesini Cem İdiz'in, çevre düzenini Vecdi Sayar'ın yaptığı bu oyunu Deniz Türkali, 1981 yılında, AST'nda “konuk oyun” olarak sunmuştur.

1982-1983 döneminde, Işıl Özgentürk'ün *Küçük Sevinçler Bulmalırım* adlı oyununun müziklerini Sarper Özsan yapmış, Macit Koper yönetmiş, yine Deniz Türkali oynamıştır. Çağımızda yaşayan bir oyuncunun algıladığı kadarıyla gördüğü, yaşadığı bir takım olayları anlatıyor, insanın insanlığını yitirdiği, duyguların “işe yaramayan eşya reyonunda satıldığı” bir dünyayı gözler önüne sermeye çalışıyordu. Tüm bu olumsuzluklara karşı koymak için de, küçük arayışlar, öneriler getiriyordu.¹¹³

Savaş Dinçel'in Sait Faik'in öykülerinden kurguladığı *Meraklısı İçin Öyle Bir Hikaye*, 1988-1989 döneminde Macit Koper'in rejisiyle *İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları*'nda yine Savaş Dinçel'in oyunculuğuyla sahneye çıkmıştır. 1989 yılında Macit Koper'e “*Avni Dilligil En İyi Yönetmen*” ödülünü getiren bu oyun için, Savaş Dinçel, “tek kişilik oyunlar”da metnin sağlam olması gerektiğini söylüyor. Metnin sağlamlığı yanında, oyuncu da iyiye, oyunun seyirciye “bomba gibi” geçtiğini belirtiyor.¹¹⁴

Talat Sait Halman'ın *Kahramanlar ve Soytarılar* (Shakespeare'in *Dünyası*), adlı tek kişilik oyunu 1991 yılında yazılmış ve aynı yıl *Kent Oyuncuları*'nda Müşfik Kenter'in yorumu ve oyunuyla sahneye getirilmiştir. Batı'da sıkça görülen Shakespeare “biyografi”lerinin, Türkiye'de de “tek kişilik” bir oyunla, üstelik tüm çevirilerinin Halman tarafından yapılmasıyla ilginç bir çalışma olmuştur.

¹¹³ Işıl Özgentürk, *Toplu Oyunları 1*, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 1998, s. 47.

¹¹⁴ Aylin Saraçoğlu, “Sahnedeki Tek Başına”, *Hürriyet*, 17.12.1990, s. 11.

Bu oyunda, Shakespeare'in erkek kahramanlarının en önemlileri, soytarların ise çoğu bulunmaktadır. Shakespeare'in öğrettiği önemli bir gerçek doğrultusunda, kahramanlardan bazılarının soytarı, soytarlardan bazılarının ise kahraman gibi görüldüğü bu oyunu Müşfik Kenter, İstanbul, Ankara ve bazı kentlerde yaklaşık olarak 75 kez oynamıştır. Kenter, bu oyunun yaklaşık olarak yüzde 60'ını kullanmıştır. Shakespeare'den parça ekleyip çıkarmak için de esnek bir yapıya sahip olan bu oyunu, Halman, "hep taze tutabilmek için" böyle yaptığını söylemektedir.¹¹⁵

Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu tarafından 1992-1993 döneminde sahnelenen *Ali Harikalar Diyarında* adlı oyunu, Poyrazoğlu'nun yanı sıra, Yücel Ziko, Feride Çiçekoğlu, Ahmet Önel, Levent Tülek, Atilla Atalay yazmışlardır. Oyunun tek erkek oyuncusunu Ali Poyrazoğlu oynamıştır. Ancak Poyrazoğlu, pek çok kişinin yanında kadınları da taklit etmiştir. Bunların yanında çeşitli kuklaları da sahneye getiren Poyrazoğlu, bunları Çekoslovak Devlet Kukla Tiyatrosu'nda yaptırmış; Mertkal Kanibelli ve Belgin Baş da kukla yapımında çalışmışlardır. Bu kolajdaki harikalar diyarını, ülkemiz olarak düşünebileceğimiz gibi, tiyatro yapılan alanlar olarak da ele alabiliriz. Poyrazoğlu, şiiirden müziğe, kukladan anlatıya ve taklide kadar her şeyi oyununda kullanmaktadır.

Şenal Sarıhan'ın anı-öykülerinden Adem Atar'ın oyunlaştırdığı *Cam Bardaklar Kırılışı*, *Ankara Sanatevi Tiyatrosu*'nda Selçuk Uluergüven'in rejisiyle 1994-1995 döneminde, Nazan Kırılmış tarafından oynanmıştır. Sahne tasarımını Sertel Çetiner'in, müziklerini Nurettin Özşuca'nın yaptığı oyun, darbe sonrası bir aydının, aydın olduğu için tutuklanmasını ve cezaevine konulmasını anlatmaktadır. Cam bardakların kırılması ise oyunda, özgürlüğün simgesi, gerçekleşen her tahliyenin ardından yaşanan mutluluğun şarkıya dönüştüğü bir cezaevi geleneğidir.¹¹⁶

Ataol Behramoğlu'nun Vera Tulyakova'nın anılarından oyunlaştırdığı, *Mutlu Ol Nazım*, *Tiyatro Ayna*'da Dilek Türker tarafından 1994-1995 döneminde oynanmıştır. Müzikleri Sarper Özsan tarafından yapılan oyunu Murat Somay yönetmiştir.

Kerim Afşar'ın, Sait Faik'in kimi öyküleriyle, Orhan Veli'nin kimi şiirlerinden kurgulayıp sunduğu *Yaşamın Edebiyatı* 1995-1996 döneminin son

¹¹⁵ Bkz. T. Sait Halman, *Kahramanlar ve Soytarlar*, Cem Yayınevi, İstanbul 1991, ss: 9-12.

¹¹⁶ Musa Aydoğan, "Anıları Paylaşabilmek", *Tiyatro Tiyatro*, Mart 1994, Sayı: 35, s. 26.

günlerinde *Ankara Devlet Tiyatrosu* yapımı olarak sahneye çıkmıştır. Afşar'ın güzel ve tok sesine karşın oyunculuğun zayıf olduğu, masadan şiirlerin ve öykülerin okunduğu, sanki bir "okuma tiyatrosu" gibiydi. Yaşasın Edebiyat, öykü ve şiirlerin içerdği dinamizmin uygulamaya tam anlamıyla yansımadağı bir kolaj çalışmasıydı.

Genco Erkal'ın Aziz Nesin'in öykü, şiir, masal, taşlama ve köşe yazılarından uyarlayıp yönetip sahne tasarımı yapıp oynadığı *Bir Takım Azizlikler*, 1996-1997 döneminde *Dostlar Tiyatrosu* yapımı olarak ortaya çıkarılmıştır. Erkal, Nesin'in dramatik olmayan yapıtlarını sahne olayına dönüştürürken yazarın, halkı halk adına eleştiren gülmece yaklaşımını, geleneksel tiyatromuzun naif, yadırgatıcı, gülmeceye yaslanmış "göstermecî" biçiminin "oyunsuluğuna" aktarmıştır. Sahnede meddah Genco, Karagöz oynatıcısı Genco, Pişekar Genco, Kavuklu Genco vardır. Ancak bu "kolajda", Pişekar'la Kavuklu hiçbir zaman karşı karşıya gelip çatmaz. Sahnede kimi zaman tartışmanın alt yapısını sunan Pişekar'ı; (Kavuklu işlevini sessizce üstlenen seyircidir), kimi zaman da seyircinin duyarlığında varolan Pişekar'la laf tokuşturan Kavuklu'yu görürüz. Erkal, tek kişilik gösterilerinde benimsediğı çağdaş oyunculuk ve sahneleme yaklaşımını bu kez, her zamankinden çok, popüler halk tiyatrosunun özellikleriyle kaynaştırmıştır.¹¹⁷

Özer Ozankaya'nın Atatürk'ün aynı adlı yapıtından yararlanarak düzenlediğı Nutuk, ilk kez 23 Nisan 1997'de Müşfik Kenter'in yorumuyla, yine kendisi tarafından sahneye çıkarılmıştır. Atatürk'ün 15-20 Ekim 1927'de Cumhuriyet Halk Fırkası'nın 2. Kurultayı'nda okuduğı ve Kurtuluş Savaşı'yla Cumhuriyet'in ilk yıllarının ayrıntılı, belgelere dayalı geniş bir özeti ve yorumu olan Nutuk, Kenter'in oyunuyla tam iki buçuk saat sürmektedir.¹¹⁸

Genco Erkal'ın Brecht'in şiir, şarkı, öykü ve oyunlarından oluşturduğu, 1998'de *Dostlar Tiyatrosu*'nda sahnelediğı *Yosma*'da Zeliha Berksoy oynamıştır. Brecht'in "100. Doğum Yıldönümü Kutlamaları" kapsamında gerçekleştirilen oyun, Brecht'in "sokak kadınlarından" "Jenny" karakterini ön plana çıkararak yer yer geçmişe dönüşler, kimi göndermeler ve irdellemelerle günümüzü sorgulamaktadır. Jenny'nin, 1930'larda Berlin'de barda geçirdiğı bir geceyi anlatan *Yosma*'da, kendi

¹¹⁷ Ayşegül Yüksel, "Aziz Nesin'in azizlikleri", *Cumhuriyet*, 28.1.1997, s. 12.

¹¹⁸ Duygun Durgun, "Tiyatroyu ileriye götüreceğiz", *Cumhuriyet*, 10.1.1997, s. 12.

yitip gidişinin, ekonomik-politik durumun ve faşizmin hesaplaşmasının dayandığı görülmektedir.¹¹⁹

Işıl Özgentürk'ün yazıp 1997-1998 döneminde *İzmit Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrosu*'nda yönettiği *Avluda* adlı oyunda Funda İlhan rol almıştır. Özgentürk bu oyununda şiirin yanı sıra, şiirsel bir dille yazdığı öykücülere de yer vermiştir.

3. Stand-Up Gösteriler : XIX. yüzyılın ortalarında Amerika'da kitlesel bir eğlence türü olan ve *anlatıcı* geleneğinde farklı bir boyut olarak değerlendirilebileceğimiz *stand-up* ortaya çıktı. 1830-1860 yılları arasında Amerikan nüfusunun ikiye katlanması, büyük şehirlerin oluşması, demiryolları ve taşımacılığın geliştirilmesi yeni şehir izleyicileri yaratmıştır. Çoğunluğu erkek ve göçmenlerden oluşan bu insanlar ucuz ve basit eğlence talebinde bulundular. İşte bu ortamda Amerika'nın ilk kitlesel eğlencesi olan *stand-up*, insanların bu talebine karşılık vermiştir. Bu dönemde oluşan formlar, daha çok, bayağı, soytarica, yüzleri siyah boyalı, abartılı bir siyah lehçesiyle konuşan beyaz insanlar tarafından bir varyete şovundaki gibi sunuluyordu. Bu insanlar *stand-up*'ın en eski ataları olarak kabul edilmektedir. Onlar da kendi aralarında ikiye ayrılıyorlardı: *End men* (*Son Adamlar*) ve *stump speaker* (*Bodur konuşkanlar*). İlk *minstrel* şovlarda, *End men* denilen komedyenler, rezilce giyinmişler, utanmaksızın soyunmuşlar, basit bir ağız kullanmışlar ve Amerikan kelime oyunları ile gösterilerini varetmişlerdir. *Stump speaker*'ların monologları ise, saçmalıklardan başlayıp toplumsal ve psikolojik konulara kadar uzanırdı. XIX. yüzyılın sonlarında *stand-up* komedinin başka bir türü ortaya çıkmıştır: Komik makaleciler. Bunların büyük çoğunluğu, takma adlar altında, gazete sütunlarında göründüler. Aralarında Mark Twain, Artemus Ward ve Petroleum Vesivius Nasby vardı. Mizahları benzer olarak sözcüklerin uygunsuzca kullanımından, abartıdan ve gramer kurallarının bozulmasından ortaya çıkmıştır. Fakat aralarında farklılıklar da vardı. Ward cinası ve kelimelerle oynamayı severdi. Nasby çok saldırgandı. En önemli hedefi eyalet hakları ve beyaz üstünlüğüydü. Twain saf bir mizahçı olarak başlamasına karşın gittikçe sertleşmiş ve taşlamaya yönelik yazılar yazmıştır.

¹¹⁹ Özlem Gülşen, "Yitip gidişin hesaplaşması", *Cumhuriyet*, 3.2.1998, s. 11.

1890'larda vodvil, Amerikan eğlencesi olarak gelişti, XX. yüzyılda iyice büyüdü. Sonradan radyo ve filmlerde kendini gösterdi. Bu kitle Amerikan komedisini on yıllarca ihya etti. Oyuncuları birbiriyle atışan pek çok vodvil komedisi ortaya çıktı. Seyircilerle konuşmayan vodvil komedilerinin çoğu böyleydi. Oyuncuların takım çalışması hüküm sürerdi. Stand-up'çılar onların etrafında dolaşırlardı ya da bu gösterilerin arasında etkinlik gösterirlerdi. Will Rogers bunların en bilineniydi. Bu konuda deneyim sahibi olanlar arasında Frank Fay, Jack Benny, Fred Allen, Milton Berle, Bob Hope ve Bert Williams vardı. Williams, Afrika-Amerikan ilişkisinde çok az insandan biriydi; birçok başarılı siyah oyuncular için Afrika'nın Amerikan sentezini oluşturan en önemli isimdi. Vodvil kafalarda böyle kaldı. 1907 yılında *Tiyatro Sahipleri Temsilciler Birliği*, TOBA (Theater Owners Booking Association) Afrika-Amerikan bağı için alternatif bir girişim olarak ortaya çıktı ve Büyük Kriz'in (Great Depression) ortaya çıktığı 1930'larda iyice gelişti. New York'taki Apollo Tiyatrosu siyahların dönemi olarak değişik eğlencelere sahne oldu. Bu yüzyılın ilk yarısında, bilinen pek çok siyah komedyen bu dönemden geçti. Bunlar arasında Pigmeat, Markham, Tim Moore, Stepin Fetchit, Moms Mabley, Nipsey Russell, Slappy White ve Redd Foxx vardı.¹²⁰

Stand-up Comedian (Stand-up'çı komedyen) terimine ise, ilk kez 1966 yılında Oxford İngilizce Sözlüğü'yle, Webster'ın 9. Yeni baskısında rastlanmıştır ve bir *stand-up komedyeni*, sahnede, seyircinin önünde, tek başına başarılı şakalar sergileyen, mizahi yorumlar yapan biri olarak tanımlanmıştır. Bu tanıma dayanarak Jerry Seinfeld, Bill Cosby ve Richard Pryor gibi komedyenler ilk etapta anımsanabilecek stand-up'çılardır. Ancak ortak özellikleri yoktur, yani herkes kendi tarzındadır. Örneğin, Bob Newhart, Don Adams, Shelley Berman gibi komedyenler, 1950'lerin sonuyla 1960'ların başında bu işe girişmişler, "stand-up komedyenleri" yerine "gece kulübü komedyenleri" olarak adlandırılmışlar ve tek kişilik skeçlere benzeyen monolog yapısı içinde gösteri yapmışlardır. Jack Benny, Milton Berle, Fred Allen, Jackie Gleason ve Sid Caesar gibi komedyenler New York çevresinde, tatil köylerinde, vodvillerde, gece kulüplerinde çalışmışlar, bunların geliştirdikleri stand-

up tarzı bugün bizim anladığımız anlamda paralellik taşısa da, hatta New York'ta "stand-up" terimi olsa da, bunlar 1960'ların başında pek başarılı olamamışlardır.¹²⁰

Bu deyim Türkiye'de ilk kez 1988 yılının sonlarında, İki Ters Bi Düz Laflar adlı gösterisinin duyurularında Rüstem Batum'un kullanmıştır. Tek kişilik oyun sınıflamasına sadece sahnede devinen tek kişi olması dolayısıyla aldığımız stand-up, günümüz izleyicisinden büyük ilgi görmesine karşın "tiyatro" olarak değerlendirilmemektedir. Türkçeye "ayaküstü gösteri" ya da yaygın adıyla "ayaküstü komedi" olarak çevirebileceğimiz stand-up, genellikle birbiri ardına ulanmış kısa skeçlerden, izleyiciye yönelen takılmalardan ve sürekli patlatılan esprilerden oluşur. Bugün Türkiye'de stand-up yapan kimilerinin tiyatroyla ilgileri olsa bile bunların hiç biri "virtüöz" oluşturacak kadar usta oyuncu da değildir.

Sahnelerimizde ilk kez Rüstem Batum'un, 1988'de kendisinin yazıp oynadığı İki Ters Bi Düz Laflar'la görülen "Stand-up", bu alanda tartışmalara neden olmuştur. Ferhan Şensoy, 8 Şubat 1997 tarihinde TRT 2'de yayımlanan *Tiyatro Saati* programında, bu işi ilk yapanları, yıllarca "mikrofonda gösteri sunan" kişiler olarak belirlemiştir. Şensoy, günümüzde "pıtırak gibi" çoğalan stand-up'çılara da "pop komik" adının uygun düşeceğini ve bunların kalıcı olamayacağını belirtmiştir. Türkçeye "ayaküstü komedi" ya da "ayaküstü gösteri" olarak da çevrilen, "stand-up"la ilgili olarak, Rüstem Batum, bu işi ilk olarak kendisinin yapmadığını, daha önce bunu yapanların olduğunu, Orhan Boran'ın, Celal Şahin'in, Balarıları'nın, Ateş Böcekleri'nin, Nokta İle Virgül'ün yıllardır "stand-up" yaptığını söylemiştir. Daha çok gece kulüpleri, gazinolar ve barlarda görülen ve bir taraftan yiyip içip eğlenirken bir taraftan da "müşteriyi rahatlatmak" gibi bir işlevi olan "stand-up", günümüzde tiyatro sahnesine çıkmıştır. Önceleri kısa skeçler biçiminde varolan, gazinolarda assolist sahneye çıkmadan önce, "sahneyi ısıtmak" gibi bir görevi olan bu gösterilerin skeç sayısı çoğaltılarak ve seyirciyle olan muhabbet sıklaştırılarak tiyatro sahnesine çıkarılması bunların "oyun" ya da "tiyatro" olduğunu göstermez. Yukarıda belirtildiği gibi, bu işi yıllardır yapanların, bu alanda "kalıcı" bir şeyler bırakmadıklarını görüyoruz. Günümüzde "stand-up" gösterilerinin süresi, bir buçuk saatten iki buçuk saate kadar uzasa bile, bu gösterilerin metinlerini

¹²⁰ Bkz. David Bushman, "The Stand-Up Comedian On Television", Harry N. Abrams, *Stand-Up Comedians On Television*, The Museum Of Television and Radio, ss : 24-27.

bulabilmemiz mümkün olmamaktadır. Çünkü bunların hemen hepsi, saptadıkları ana kanava doğrultusunda gösterilerini yaparken, çoğunlukla seyirciyle ilişkiye giriyorlar ve gösterinin önemli bir bölümünü bu doğrultuda gerçekleştiriyorlar. Örneğin Rüstem Batum'un *Halamm Stand-up'ları*, Yalçın Menteş'in *Dikkat Yalçın Menteş* adlı gösterileri yaklaşık iki saat sürüyor. Cem Yılmaz'ın *Gösteri (Bir Tat Bir Doku)*'si iki buçuk saati buluyor. Bu "gösteriler" hakkında bir şeyler söyleyebilmek, ne yaptıklarını belirleyebilmek için, bunların izlenmesi gerekiyor. Biz de, izleyebildiğimiz, gazete ve dergilerden saptayabildiğimiz kadarıyla bunları değerlendireceğiz.

Rüstem Batum'un 1988 yılında gösterime giren *İki Ters Bi Düz Laflar*, Freud'dan enflasyona kadar her türlü konuyu işliyordu.¹²¹ Çoğu kişinin stand-up gösterinin ne olduğunu merak ederek gittiği bu yapım, o yıllarda çok fazla etkili olamadı.

Rüstem Batum, 1996 yılında sergilemeye başladığı *Halamm Stand-Up'ları*'nın politikadan sekse, reklamdan televizyona kadar hemen her konuya değindiğini söylemiştir.¹²² Dilek Girginçan, "Türkiyenin en sivri dilli" gösterisi diye lanse edilen bir şeyden, insanın bir şeyler beklediğini ancak bunu bulamadığını, Rüstem Batum'un eleştirilerde bulunduğunu fakat bunların bugün üstü açık ya da kapalı olarak söylenen şeylerden farklı olmadığını belirtmiştir. Yaşamdaki her şeyin çok sivri olduğunu, bu yüzden Batum'un oyunundan etkilenmediğini ancak, Batum'un sevimli ve heyecanlı olduğunu, gösterinin genellikle komik olup insanları güldürebildiğini, "*canım bu stand-up da zor iş, yani ne yapsın adam*" dedikten sonra, işte bu yüzden gösterinin izlenmesini önermiştir.¹²³

Bu alanda en çok tartışılan adlardan biri olan Cem Yılmaz, 1995'de, *Gösteri (Bir Tat Bir Doku)* adını verdiği şovuyla ve "mesaj kaygısız beyin fırtınası" sloganıyla ortaya çıktığında o kadar etkili olmamıştı. Ancak 1996'da gösterisine ilgi artıp kazandığı paralarla son model pahalı bir araba alınca eleştiriler başladı. Oysa, sorgulanması gereken neyi nasıl yapıyordu. Ona gelinceye kadar, pek çok insan, daha önce de değindiğimiz gibi, bu tarz gösteriler yapıyor ve para da kazanıyordu.

¹²¹ "İki Ters Bi Düz Laflar Antalya'da", *Hürriyet*, 13.3.1991, s. 5.

¹²² Rüstem Batum, "Tiyatrocular Beceremez", *Radikal İki*, 15.12.1996, s. 28.

¹²³ Dilek Girginçan, "Halamm Stand-Up'ları", *Negatif*, Aralık 1996, Sayı: 24, s. 97.

Zaten ondan sonra, seyircinin bu alandaki ilgisini gören ve kısa yoldan para kazanmak isteyen pek çok kişi bu işe soyundu. Cem Yılmaz'ın "gösteri"sinde, başarılı olmasının en önemli nedeni sahnede "canlı karikatürler" yaratmasıydı. Bu yolla seyirciyi güldürebiliyor, onların sempatisini kazanabiliyordu. Sahnede, "*bir hikayem var, onu anlatıp gideceğim*" dedikten sonra, seyircilere takılıyor, salondan seçtiği üç-beş kişiye gösteri boyunca sürekli espriler yapıyor, arada başka hikayeler anlatıyor, "anlatacağım" dediği hikayesine ikinci bölümde başlıyor, yine araya başka hikayeler, espriler, skeçler koyduktan sonra, "asal hikayesi"ne gösterinin sonunda geliyor. Baza gösterilerde (ben üç kez izledim) araya seyirciye takılmalar karışınca, asal hikayenin arada kaynadığı da oluyor. Zaten bu gösteride, "anlatacağım" dediği hikaye yoluyla seyircide "merak" uyandırılmak isteniyor, yoksa hikaye o kadar önemli değil. Önemli olan, sürekli yinelediği gibi, "*iyi bir gösteri olsun, çok gülelim*". Gösterisinde, ilk okullardaki "okuma fişlerinin" saçmalığından, teknolojiyle ilgilenen geri kalmış bölge yurttaşlarının çelişkisine kadar pek çok konuyu, "karikatür vuruculuğuyla" ele aldıktan sonra başka karikatürler birbirini izliyor. Sonuçta, "hoş ama boş", gerçekten de "mesaj kaygısız" bir "gösteri" olarak seyirciyi evlerine yolluyor.

Yılmaz Erdoğan'ın 1996'da kendisinin yazıp oynadığı *Cebimde Kelimeler*, daha çok televizyonda kazandığı tanınmışlığından ve şiirlerinden yardım alan, oyunculukta yazarlığı kadar etkili olamayan Erdoğan'ın, salonla kurmaya çalıştığı ilişki de zayıftı. Cem Yılmaz'ın "okuma fişleri"ne takması gibi o da, "uçak talimatlarına", "talimatnamelere" takıyordu. Bu birbirini bağlamayan doku içinde, konudan konuya, espriden espriye atlanarak; televizyonda Erdoğan'ın yazıp başrolünü oynadığı "Bir Demet Tiyatro"dan da, yaklaşık on beş dakika sinevizyon gösterisi yapılarak "finale" geliniyordu. Finalde de, "şair" kişiliğini ve şiir kasetindeki en popüler şiiri olan "Sevebilme İhtimali"ni sahnede dekor olarak kullanılan Yaşar Kemal'in dev boyutlu (her bir tuşu bir tabure boyutunda) daktilosunun bir harfinin üzerine oturarak okuyordu.

Yalçın Menteş'in 1996'da gösterime başladığı, Hakan Köksal ve Utku Gürtunca'nın yazdığı *Dikkat Yalçın Menteş*, daha çok taklit ağırlıklı bir gösteriydi. Bülent Ecevit'ten Necmettin Erbakan'a, TV sunucusu Yıldı'dan Zeki Müren'e çeşitli ünlüleri makyajını sahnede yaparken, bir taraftan da taklidini yapacağı kişiyle

ilgili anekdotlar anlatan Menteş'in de, diğerleri gibi taktığı bir şey vardı: Menteş de, "televizyondaki bütün saçmalıklara" takıp, televizyonun siyah-beyaz döneminden renkli dönemine kadar geçen süredeki, reklamlardan filmlere, açık oturumlardan talk-show'lara kadar her şeyle dalga geçip gösterisini bitiriyordu. Ancak bitti sanılan gösterisi bitmiyor, sahnedeki slayt perdesine her gece ölmüş bir sinema-tiyatro oyuncusunun portresini yansıtıyor, onunla ilgili anekdotlar anlatıyor, bu kişinin üzerindeki etkilerini vurguluyordu. Yine aynı ekiple, bu kez 1997'de kotarılan **Dikkat 100 Ünlü Yüz**'de Yalçın Menteş kılıktan kılığa giriyor, Orhan Gencebay'dan Müslüm Gürses'e, Mesut Yılmaz'dan Tansu Çiller'e kadar 100 kişinin sahnede taklidini yaparken, onların bilmediğimiz yönlerini ve onlarla ilgili komik olayları da anlatıyordu.

Mehmet Esen'in 1996 yılında hazırlayıp sunduğu **Kuşkulu Bir Gösteri** ve 1998'deki **Almanya** günlerinden yola çıkarak gerçekleştirdiği **Türk Olmak Kolay Değil** bu kategoride anılabilir.

Televizyondaki kariyerlerinden yararlanıp bu işe soyunanlar arasında ise şu adları görüyoruz: 1998'de Kemal Kenan Ergen'in yazdığı **Bak Şu Konuşana** adlı gösterisiyle M. Ali Erbil; 1998'de **Ben Bir Kılıçlık Cezveyim**'le Beyaz; 1996'da **Cem Özerk**'le, 1997'de **Geçiyordum Uğradım ve Laf Ebesi (Ayaküstü Gösteri)** adlı gösterileriyle Cem Özer, 1998'de **Kim Dedi Kim Kodu** adlı gösterisiyle Yalçın Özden; 1998'de **Gösteri**'siyle Ata Demirer; 1998'de **Adam Gibi**'siyle İbrahim Sadri; Yine 1998'de **Kekeç Oğlan**'la Fatih Altın'ı görüyoruz. Kadınlar arasında bu işe kalkışanlar arasında ise Leyla Tekül'ü **Gösteri**'siyle, 1999'da Pelinsu Pir'i **Nası Yani**'siyle görüyoruz. Yine 1999'da **Yoğun Bakım** adlı gösterisiyle "*arkadaşlar arasında yapılan hoş sohbetleri*" sahneye taşıdığını söyleyen Recep Demirkaynak'ı bu kategoride anmalıyız. 1987 yılında Gani Müjde'nin yazdığı skeçlerle çeşitli gazinolarda kısa skeçler sunduktan sonra aynı yıl yine Gani Müjde'nin yazdığı **Kabaremazsın Kel Fatma**'yla bu işi uzun gösteri olarak ilk başlatanlardan olduğunu söyleyen ¹²⁴ Uğur Yücel'e de bu bağlamda değinmeliyiz. Konservatuvar mezunu olan ancak tiyatrodan çok sinemada ünlenen Yücel, 1996'dan bu yana, Hakan Köksal'la yazdıkları **Azınlıkta Kaldık** adlı gösterisini sürdürmektedir.

¹²⁴ Uğur Yücel'le İzmir'de söyleşi, 28.7.1999.

Gösterisinde, çocukluğundan başlayarak günümüze kadar olan gelişimleri geçmişe özlem duyarak anlatan ve günümüzdeki yozlaşmışlığı vurgulayan Yücel, bu işi kendisinde iz bırakmış güzellikleri paylaşma isteğinden dolayı yaptığını belirtmektedir. Söyleşimizde ise, gösterisinde dile getirdiği bu kaygısının yanında para kazanma isteğinin de önemli olduğunu açık yüreklilikle söylemiştir.

Ayrıca hem iki kişi olup hem de oturarak ve gösterilerine *Stand-Up and Sit-down Comedy* adını koyanlar var. Bunlar Adnan Tönel-Ceyhan Canbazoglu'yla, Müebbet Muhabbet adlı gösterileriyle Cenk ve Erdem'dir.

Görünen o ki, özellikle “genç” seyircimizdeki bu “hoş ve boş muhabbet” hayranlığı sürdükçe, sayıları zaten kabarmış olan “stand-up”çılarımız çoğalmayı sürdüreceklerdir. Sağda, solda ve ortada pek çok temsilcisiyle neredeyse bir stand-up'cı enflasyonu yaşanmaktadır. Çünkü bu alanda çok büyük “kazançlar” sağlanmakta, sayıları her geçen gün artan stand-up'çılar, ortada sahipsiz kalmış bir pasta olarak niteleyebileceğimiz izleyiciden bir parça kapabilmek için adeta birbirleriyle yarışmaktadırlar.

III. TÜRK TİYATROSUNDA “TEK KİŞİLİK OYUN” MODELLERİNİN İNCELENMESİ

Model oyunlarımıza, klasik oyun inceleme yöntemleri ya da dramaturgi çalışmalarından çok, tek kişilik oyunlardaki “yapısal” özellikler açısından yaklaşacağız. Birinci maddede oyun hakkındaki genel bilgiler ve ele aldığımız izlekte başka yazarların bu bağlamdaki yazı ve görüşlerine de yer vereceğiz. İkinci maddede, oyundaki konu bağlamında yapısal özellikleri ve saptadığımız sorunların nasıl yansıdığını irdelleyeceğiz. Üçüncü maddede ise, oyun hakkında çıkardığımız sonuçla birlikte, yargımızı da belirteceğiz.

Seçtiğimiz model oyunlar ise, seçiliş gerekçeleriyle birlikte şunlardır:

Nezihe Meriç’in *Sular Aydınlanıyordu* adlı oyununu, dokuz ayrı kadını bir oyuncunun oynaması ve sahnedeki oyuncunun, sanki varmış gibi davrandığı kişilerle iletişime girmesi gibi değişik tekniklerin kullanılmasından dolayı 1. Model olarak seçtim. Bu tekniklerden bir diğeri, oyunun baş kişisi olan Hayriye’nin sahnede hiçbir biçimde görünmeden, diğer kişiler yoluyla varedilmesidir. Ayrıca, bireyin iç dünyasından yola çıkıp topluma yönelme isteğinin de, önemini vurgulamalıyız.

Aziz Nesin’in *Çiçu’sunu* ise, öz ve biçim özellikleri açısından, Dramatik Tiyatro’nun “yalnızlık” olgusunu ele alan en iyi örneklerinden biri olduğu ve bunun yanı sıra hayvanları, bitkileri ve nesneleri kişileştirdiği için 2. Model olarak seçtim.

Yılmaz Onay’ın *Hücre İnsanı*’nı ise, seyirciyi oyuncu yerine koyması, oyunun tamamen bir “workshop” havasında geçmesi ve “bilinç akışı” tekniğini kullanmasının yanı sıra, konu olarak da, aydınlara yönelik “işkence” olgusunu ele aldığı için 3. Model olarak seçtim.

Dinçer Sümer’in *Maviydi Bisikletim*’i , başoyun kişinin çağdaş bir “hikaye anlatıcısı” olması nedeniyle 4. Model olarak seçtim.

Erol Toy’un *Meddah*’ını, Geleneksel Türk Tiyatrosu’ndaki Meddah’ı başoyun kişisi yaptığı gibi, onu çağcıllaştırıp çağdaş bir öykü anlattığı için 5. Model olarak seçtim.

1. MODEL : SULAR AYDINLANIYORDU

A. Oyun Hakkında Genel Bilgi :

Sular Aydınlanıyordu, Nezihe Meriç'in 1967 yılında yazdığı ilk oyunudur. Meriç, 1953'de yayınlanan ilk öykü kitabı **Bozbulamık**'taki "**Özsuyu**" öyküsünden yola çıkarak yazdığı bu oyununda "**kadın**" sorunsalına eğilmiştir. İlk kez 1968'de, Devlet Tiyatroları'nda Suat Taşer tarafından sahnelenen bu oyunda, Olcay Poyraz rol almıştır. 1976-1977 döneminde Şehir Tiyatroları'nda sahnelendikten sonra, 1987-1988 döneminde yine DT'nda sahnelenmiştir. En son 1991-1992 döneminde Olcay Poyraz'ın ilk oynadığından 22 yıl sonra, tekrar oynadığı ve yönettiği bu oyun, sahnelerimizin "demirbaşları" arasında sayılabilir.

Sular Aydınlanıyordu, tek bir kadın oyuncunun dokuz ayrı kadını canlandığı bir oyundur. "Tek kişilik oyunlar" sınıflamasında ele aldığımız bu oyunun, ilginç ve çoğu tek kişilik oyunlardan farklı bir tekniği vardır. Bu oyunda, sahnede bir oyuncu bulunmasına karşın, "görünmeyen", "varmış gibi yapılan" diğer oyun kişilerinin olması nedeniyle "değişik" bir teknik ortaya çıkmıştır. Bu teknik, tek oyuncunun, diğer oyun kişileriyle sahnede iletişime girip onları varmışçasına kabul edip seyirciye algılatma ve inandırma yeteneği ile boyut kazanacak özellikleri içermektedir. Nitekim, Hülya Nutku da, tiyatro sanatını tanımlarken daha çok, "çok kişili oyunlar" için kullanılan, "gibi yapma"yı vurgulamakta ve **Sular Aydınlanıyordu** oyununda "varsayarak oynama"nın bununla benzeştiğini ileri sürmektedir. Bu oyunun, oyundaki kadın karakterin ya da oynayan sanatçının algılatma ve "inandırma" yeteneği ile boyut kazanacağını vurgulamaktadır.¹²⁵

Nezihe Meriç'in **Sular Aydınlanıyordu** oyunu, yazıldığı 1967 yılından bu yana, konusu ve ele aldığı sorunsal nedeniyle, özünden hiçbir şey yitirmediği gibi, bugün için de geçerliliğini korumaktadır.

¹²⁵ Hülya Nutku, "**sular aydınlanıyordu**", **Varlık**, Sayı: 1034, İstanbul, Kasım 1993, s. 26.

Meriç'in bireyden, insandan yola çıkarak, toplumsal bir sorun olan "toplumsal baskı"ya değindiğini belirten Hülya Nutku, bunun da dokuz ayrı kadının bunalımlarının sergilenerek gerçekleştirildiğini söylemektedir. Nutku, yazarın buradaki amacının bireyin iç dünyasından yola çıkarak topluma yönelmek olduğunu, bunu yaparken de kalıplaşmış alışkanlıkları kırmayı hedeflediğini belirtmektedir. Değer yargılarının sürekli değiştiği, törelerin bireyi baskı altında tuttuğu, ekonomik eşitsizlik ve güvensizliğin olduğu bir ortam, insanın iç huzursuzluğundaki en önemli etkidir. Bu ortamdaki yenilenme eğilimi ve isteğini, ileriye yönelik umudu ile Hayriye simgelemektedir. Oyunda aynı zamanda dokuz ayrı çevreden gelen dokuz ayrı kadının da bunalımları işlenmektedir.¹²⁶

Doğaya yakın, aydınlıkta ve içtenlikle yaşanacak bir hayat anlayışının vurgulandığı oyun, özellikle adetlerin, geleneklerin içinde yuvarlanıp giden, erkeğin buyruğunda, dünyadan habersiz yaşayan, hakkını savunmasını bilmeyen kadınların bu aydınlık aşamaya ulaşmasını ister. Kadınların alışkanlıklarına göre değil, oyundaki Hayriye gibi, içlerinden geldikince yaşamalarını, yaşamının sevincini duymalarını ister. Sahnede hiç görülmeyen fakat öteki kadınların ağzından tanıdığımız Hayriye kişiliğinde belirginleşen yaşama sevinci, aydınlık isteği, o mahalleden gittikten sonra iyice anlaşılmıştır. Çünkü Hayriye, her gittiği mahalleye renk, sevinç ve canlılık taşımıştır.¹²⁷

B. Oyunun Konusu ve Yapısal Özellikleri :

Oyunda bir oyuncunun canlandığı dokuz kadın, mahalleye yeni taşınan Hayriye'nin çevresinde gelişen olayları konuşurlarken, kendi öykülerini de anlatırlar. Oyun boyunca sahnede hiç görünmeyen Hayriye, yaşama sevinciyle yalnızca kendi evini canlandırmakla kalmamış, ondan yayılan yaşam enerjisi bütün mahallenin "özsuyu" olmuştur. Ne zaman ki Hayriye, mahalleli kadınlara yaptırdığı el işlerini, onlardan düşük bir fiyatla toplayarak komisyon karşılığı toptancıya satan Cemile'ye karşı kadınları uyarmaya çalışır, karşısında Cemile'den yayılan, dedikoduyla örülmüş bir muhalefet bulur. Cemile, mahalle sakinlerinden olan genç bir bar şarkıcısının

¹²⁶ Hülya Nutku, "Sular Aydınlamıyordu ve Sevdican", Cumhuriyet Kitap, 2.12.1993, s. 18.

¹²⁷ Sevdâ Şener, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak Ekonomi Kültür Sorunları*, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara 1971, s. 176.

dostundan ölesiye dayak yemesi üzerine kadını evine alan Hayriye'yi bin bir yalanla ev sahibine şikayet eder. Hayriye ve ev sahibi mahkemelik olurlar. Mahkeme Hayriye'yi haklı bulur. Hayriye'nin ev sahibini affetmesi üzerine olay kapanır. Ancak bu olay dolayısıyla kimi komşularından gördüğü muamele Hayriye'yi rahatsız eder; bir gece sessizce mahalleden taşınır. Fakat tavuklarını, horozlarını, çiçeklerini ve kapısındaki çingırağı “sokağın şenliği bozulmasın diye” orada bırakır.

Dokuz kadının ayrı ayrı tavırlar ve sözlerle anlattığı bu olay, oyunda “dramatik aksiyon” sayılabilecek tek olaydır. O da tümüyle sahne dışında gelişir. Bu bakımdan Sular Aydınlanıyordu, dokuz kadının canlandırılmasıyla gelişse de, bu sahnede bir “dramatik olay” oluşturmaz. Yani kadınların sahne dışında oluşan dramatik olayı sahnede yalnızca anlattıklarını izleriz. Ancak, sahne dışında gelişen “ana olayın” gelişimi anlatılırken, buna bağlı olarak kadınların “yaşam” karşısındaki tavırlarını da görürüz. “Ana olay”ı anlatmaya başlamadan önce, bu “olay”ın getirdiği sorunsal bağlamında onların “iç aksiyonlarına” da tanık oluruz. Örneğin, 1. Kadın'ın, dul, geliri olmayan, oğlu, gelini ve torunuyla yaşayan, mutlu olup olmadığını bilemeyen çenesi düşük bir İstanbul hanımıdır. Onu mutlu kılan tek şey, dokuz aylık torunudur. Yaşamla olan ilişkisinde, onun bu özelliği, sahne dışında gelişen “ana olay” kadar önemlidir. Zaten, onun bu yönelişi, sahne dışında gelişen “dramatik olay”ın bir yansımasıdır aslında. Yine 3. Kadın'da izlediğimiz, iş yaşamından bıkkınlık, kocasının maaşı yetmediği için çalışmak zorunda kalması, Hayriye'nin “çalışma gücü”nü övmesine karşın kendisinin işler karşısındaki güçsüzlüğü de aynı olayın farklı yansımalarıdır. Bu bağlamda dış aksiyonun oluşumunu “toplumsal ortam”a bağlayacak ohursak, sahne üzerinde “anlatılarına” ve “tavırlarına” tanık olduğumuz kadınları da, bu ortamın biçimlendirdiği insanlar olarak belirleyebiliriz. Çünkü, gerek ana olayı anlatılırken, gerek bu olayı anlatmaya başlamadan önce, hep bu kadınların, ruhsal baskılarına, iç tedirginliklerine, çatışma ve bunalımlarına tanık oluruz.

Birinci Bölüm'de 1. Kadın, Masume Hanım'dır. 70-75 yaşlarında bir İstanbul hanımıdır. Dul, geliri olmayan, oğlunun evinde yaşayan, mutlu olup olmadığını bilemeyen, oğluna, gelinine, torununa yerli yersiz kızan bir kadındır. Dekor, Masume'nin oğlunun evinin bir odasıdır ve “boş sahnede, bir koltuk ve sehpa” vardır. Masume koltuğa oturup Gülten'e kühünçlerini ovdururken Seniha

Hanım ziyarete gelir. Seniha ve Gülten görünmediklerinden, sadece varmış gibi kabul edildiklerinden, sahnede tek koltuk ve sehpanın varlığının mantığı da kurulmuş olur. Seniha ve Masume, Hayriye'den ve mahalledeki kavgadan konuşurlarken, Emine gelir. Kendisini de olaya karıştırmak isteyen Emine'yi nazıkçe gönderen Masume, hiçbir şeye bulaşmayacağını söyler. Dışarıdan sürekli kahkahaları duyulan Hayriye'ye kızan Masume, bir taraftan kendisini de açmılayarak, içinde bulunduğu durumdan mutlu olmadığını da vurgular.

*MASUME – Geçti gitti bir ömür işte. Ne gördüysem kocamın sağlığında gördüm. Elim sıcak sudan soğuk suya değmedi. Ondan sonrası... Na attı kahkahayı gene. İyi geçti zahir mahkeme.*¹²⁸

Gülten, bebeği getirdiğinde Masume'nin en çok onunla barışık olduğunu anlar. Bebeğin oğlu Osman'a benzediğini, büyüğün annesine çektiğini söyler. Bebekle oynadıktan sonra, sütünü ılıtıp içirmesi için gönderir. Gülten bebekle çıkarken, "bu da benim gönlümün eğlencesi" diyerek onu nasıl sevdiğini belirtir. O sırada, komşular mahkemeden dönmüşlerdir. Bir yandan onlara kızan Masume, bir yandan da Hayriye'nin kendisine önerdiği dantel örüp satma işine bozulduğunu anlatır. Çünkü o, nede olsa bir "müfettiş anası"dır. Bütün gününü komşularıyla dedikodu yapmakla geçiren Masume, yaşadığı ortamdan memnun olmayan, sürekli şikayet eden bir kişiliktir. Bu ortamı değiştirmek için bir şey yapmadığı gibi, davranışları ve yaşama biçimiyle bu ortamın kendisini olduğu kadar diğer bireyleri bunaltmasına katkıda bulunmaktadır.

2. Kadın, on altı, on yedi yaşlarındadır. Sevimli, haşarı, neşeli, okumuş, okuduğunu anlamış, akıllı olduğu her halinden belli; ele avuca sığmaz görünüşünün altında, dünyayı, insanları, hayatı düşünen, anlamaya çalışan, yüreği inceliklerle dolu genç bir kızdır. Hizmetçi Gülten'le radyoda çalınan bir parçayla yeni bir dansı prova etmektedir. 2. Kadın, babaannesi Masume'yle ve ziyaretçisiyle, hanım hanımcık bir kız numarası yaparak dalga geçer. Sonra Hayriye'nin kavga sırasındaki tavrını Gülten'e anlatır. Daha sonra annesi kimya öğretmeni Nesrin Hanım'la telefonda görüşür. Hayriyelere gitmek için izin alır. Annesinden mahkemenin Hayriye'yi haklı

¹²⁸ Nezihe Meriç, a.g.y., s.10.

bulduğunu öğrenir. Cemile'ye o da karşıdır. Hatta onun faizcilikten hapse bile girmesini ister. Oyunun olumlu kişilerindendir.

3. Kadın, otuz beş, kırk yaşlarında, hiçbir özelliği olmayan, sıradan bir kadındır. Emeğini değerlendirmekten çok, kocasının maaşı giderlerine yetmediği için çalışmaktadır. Bu yüzden yorgun görünür. Neşeli olan tavrında zaman zaman bu yorgunluk sezilir. Biraz erkeksi, biraz mahallevari konuşur. Evinde oturmak, evinin kadını olmak en büyük düşüdüdür. Günlük iş dedikoduları yapmak ve akşam evine gelen misafirleri çekiştirmek onda alışkanlık olmuştur. Ekmek kavgası ve yorgunluktan yakınan 3. Kadın, iş hayatından bıkmış, dosyaları bile taşıyacak gücü olmayan bir kişidir. Dedikodu arasında sözü Hayriye'ye de getirir. Hayriye'nin çalışkan, çiçekli penceresinde oturup dikiş diken, mahallenin çocuklarına şeker alan, işten dönenlere çay ikram eden, sınava gireceklere yemek yapan, hayata bağlı, neşeli bir kadındır. Suçu, Cemile'ye komisyon vermemelerini, çarşıdan alışveriş yapmalarını komşularına önermiş olmasıdır. Bu bağlamda onun, sömürüye de karşı olan bilinçli tavrını izliyoruz. Roman yazacak olan Sabri Bey'e, Hayriye'yi yazmasını öneren 3. Kadın, Hayriye'nin yaşama gücüne imrenir. Ancak kendisinde o gücü bulamayıp, çözümünü "zengin koca bulmak"da gören bu kişilik, baştan beri sözünü ettiğimiz ortamın tükettiği bir kadındır.

Altmış beş, yetmiş yaşlarında olan 4. Kadın, şirret, ağız bozuk, ahlak kurallarına karşı davranışı ilkel, İstanbullu bir halk kadınıdır. Her şeye karşı hırslı olan, hiç kimseyi sevmeyen, kavga ettiği zaman canlanan, bu kişi Bohçacı Cemile'dir. Kocasını öldükten sonra, tüccardan aldığı malları mahalleliye pahalı satan bu kadın, ekmeğini yaşamla çarpışarak çıkarır. Hayriye mahalleliyi uyarınca, onu, "kahkaha atan orospu" diye niteler. Kendisini ziyarete gelen Ayşe Teyze ve Hatice Hanım'a yana yakıla mahkemede başına gelenleri, Hayriye'nin ve Masume'nin gelininin olayı kendi taraflarına çevirip haklı çıktıklarını anlatır. Ona göre Hayriye, mahallede dostundan dayak yiyen hafif meşrep bir kadına sahip çıkmış; kendisi de bu uygunsuz davranışı dolayısıyla Hayriye'nin ev sahibi Mükrim Hanım'ı uyarmıştır. Cemile'ye hak veren Mükrim Hanım, Hayriye'ye evini boşaltmasını söyleyince, Hayriye ortalığı birbirine katmıştır.

5. Kadın, otuz, otuz beş yaşlarında, hoş bir kadın olmasına karşın dalgın, mutsuz, sarhoş, yıkkın, kimi zaman hoppa gibi gözükse de içe dönüktür. Seçkin bir

semtte oturan, bir yatak odası bu mahalleye bakan 5. Kadın, olay günü tesadüfen oradan geçtiği için tanık olarak mahkemeye gitmiş ve yaşadığı derin duygusal doyumsuzluğun bir sonucu olarak -sık sık yaptığı gibi- bu kez de savcıya aşık olmuştur. Profesör olan kocası iş gezisine çıkınca, karısını kız kardeşi Sayra'ya emanet etmiştir. 5. Kadın her şeyi Sayra'ya anlatır. On altı yaşındayken Sayra'nın ağabeyi ile evlenen 5. Kadın, o yaşta evliliği ırza geçme olarak kabul eder. Kocası zengindir, ünlüdür, lükse düşkündür ama sevgiden uzaktır. Mahkemede savcının ellerine vurulan 5. Kadın, Berna'nın partisine gideceğini, oraya savcının da davetli olduğunu söyler. Oyunun ikinci yarısında 5. Kadın heyecanla savcıyı bekler, geldiğini görünce gidip kendisini tanıtır, uzun uzun konuşmak ister. Sabahtan beri içtiğini söyler, Hayriye'yi ve mahallede olanları savcıya bir kez daha anlatır.

5. Kadın, bunalımını uç boyutta yaşayan, içe dönük, bir "Profesörün saygıdeğer ve namuslu karısı olduğunu" altını çizerek ironik bir tavırla yineledikten sonra savcıdan kendisini eve bırakmasını ister. Hayriye, onun anlatımıyla iyice netlik kazanır. Birinci bölüm sona erer.

İkinci Bölüm 6. Kadın'ın bir yandan ezber yaparken bir yandan da evde annesine özellikle de ev işlerine yardımcı olan Necmiye'ye laf yetiştirmektedir. Otuzlu yaşlarda, tiyatro oyuncusu, neşeli, haşarı görünüşlü, uyanık, çocuksu, sanatçı olmanın getirdiği rahatlıkla birlikte, değişik bir havası vardır. Kendisini telefonda arayan arkadaşı Fuat'a mahalledeki kavgaları, dostundan dayak yiyen şarkıcıyı ve Hayriye'yi anlatır. Tiyatroda birinin rolünün alınıp yönetmenin sevgilisine verildiğini öğrenince sinirlenir. İstifayı, protestoyu gündeme getirir. Sonra bununla bağlantılı olarak halktan bir kadın olan Hayriye'nin "aydın" sayılabilecek bu insanlara bile örnek olan özelliklerini Fuat'a anlatır:

ALTINCI KADIN- Bu Hayriye meselesi var ya, bak bu ne biliyor musun, bu, çok önemli bir şey. Kadında, nasıl anlatayım sana, korkunç güzel, kütür kütür bir yaşantı var. Kadın, evine, kocasına, sokağına, komşusuna, kendisine, ne bileyim yaşamasına sahip. Anlatabiliyor muyum? Asıl mesele burada işte. Yakmış ocağını kaynatıyor aşım. Yaşamasının sahibi olmak.¹²⁹

¹²⁹ A.g.y., s.37.

Kendilerinin “ne sanatlarına, ne yaşamlarına, ne de işlerine” sahip olabildiklerini Fuat’a söyleyen 6. Kadın, Hayriye’yi de oynamak istediğini belirtir:

*Sahiden, Hayriye’yi oynamak isterim. Bizden, sağlam bir kadını oynamak. Bütün sokağa yetti yetiştirdi kadın. Özsuğu sanki. Kanımıza karıştı. Oysa, bizim içimizde, çürük, işe yaramayan, güçsüz demeliyim ya da... Evet, güçsüz bir şey var. Bunu anlatmalıym, irdelemeliyim oyunumda. Nutuk atmak! Değil. Hayriye’yi ta içimde duyuyorum. Bir şey değişiyor memlekette. Bir şey yenileniyor.*¹³⁰

7. Kadın, yirmi, yirmi iki yaşlarında bir çocuk-kadındır. Taşralıdır. Yılgın, acı çeken görünümünün altında savaşmak, yaşama yön vermek isteyen akıllı bir yönü de vardır. Şarkıcı olan 7. Kadın, plak yapmak istegindedir. Yediği dayakların nedeni Cemile’dir. Çünkü dostunu o, dolduruşa getirmiştir. Oyunun ikinci yarısında 7. Kadın, gazino kulisinde sırasının gelmesini beklerken, olup biteni arkadaşına anlatır. Hayriye’nin ona büyük desteği olmuş ve “korktuğu şeyin üstüne yürütmesini” önermiştir.

8. Kadın, Otuz, otuz beş yaşlarında, orta tabakadan bir memur karısıdır. Kocasına sırtını dayamış, yiyip içip boş konuşma ve dedikoduyla zaman öldüren birisidir. Karşı komşusu Nebahat’a Hayriye’nin gece taşındığını anlatır. Hayriye ona göre geçmişte çöplük olan sokağı gül bahçesine çevirmiştir. Sağa sola borcu olanların çalışması için onların çocuklarına bakmıştır. Oysa kendisi, başkaları için “kıcını bile kıpırdatmayacak” birisidir. Kocasından ayrılmak üzere olan kardeşi Naciye’ye, karı-koca arasında her şeyin olabileceğini, yatağa girince, hepsinin umutulacağını söyler. Eve gelen kızını yeni ayakkabılarıyla sokağa çıktığı için azarlar. Ev işlerini ona buyurup kendisi komşularla çay içmeye, kağıt oynamaya gider.

9. Kadın Elli beş, altmış yaşlarında, kendisini evine, kocasına, çocuklarına ve dostlarına adanmış sevimli, hamarat, yumuşak başlı, hoşgörü sahibi bir kadındır. Çevresindekileri mutlu etmek için evin içinde sabahtan akşama kadar koşturup durur. Günlük telaşının arasında, kocasına Hayriye’nin taşındığını, taşınırken “sokağın şenliği bozulmasın diye” bahçe kapısının çingiraklarını, kanaryasını, tavuklarıyla

¹³⁰ A.g.y., s. 38.

horozunu Masume Hanım'ın torumuna (2. Kadın) bıraktığını anlatır. Oğlu doçent Mahir, hem annesini, hem de Hayriye'yi "kutsal enayi" olarak niteler. Dokuz kadından sonra sahnede son olarak, daha önceden tanıdığımız Masume Hanım'ın torunu 2. Kadın'ı görürüz. Gülten'e Hayriye'nin nasıl taşındığını anlatır. Hayriye birdenbire soğuduğu sokaktan, gece kimse görmeden taşınmayı tercih etmiş; taşınacağını yalnızca 2. Kadın'la Gülten'e söylemiş; ancak Gülten uyuyakaldığı için Hayriye'nin taşınmasını görememiştir. Annesinin ziyaretçisi Sevim Hanım'a duyduğu yaşama sevincini ve bunun Hayriye'yle ilişkisini anlatır.

2. Kadın 1976'da yeniden yazılmıştır. 2. Kadın'ın yeniden düzenlenmiş hali şöyledir:

Oyunun ilk yarısında 2. Kadın dolabına gizlediği kitaplardan kimseye söz etmemesi için Gülten'i uyarır. Gülten'e, hoşlandığı Hasan'la çıkıp gitmesini, evin içindeki sömürüden kurtulmasını öğütler. Annesine telefon ederek okuldaki bir politik toplantıya katılmak için izin ister, izin alamayınca Hayriye'nin evine gider.

Oyunun ikinci yarısında Gülten'e Hayriye'yi anlatır. Annesinin ziyaretçisi Sevim Hanım'ı ve annesini eleştirir. Çalışan kadınlar oldukları halde kendilerini geliştirmek için hiçbir çaba harcamadıklarını düşünmektedir. Annesinin kendisini siyasi toplantılara göndermediğinden yakınır. Dünyanın değiştirilebilir, sevgiyle yaşanabilir bir yer olabileceğini anlatır. 2. Kadın'a göre Hayriye de böyle düşünmektedir.

Çatışma olgusu açısından bakıldığında, bir tarafta iki yıl önce ansızın o eski mahalleye taşınp, enerjisiyle mahalleye sevinç yayan Hayriye, Hayriye'ye sempatiyle yaklaşan (1. ve 3. Kadın dışındaki) tüm kadınlar, diğer tarafta 1. Kadın Masume ve 3. Kadın Bohçacı Cemile vardır. Hayriye'yi olumsuz değerlendiren Masume ve Cemile'nin yaşlı kadınlar oluşu dikkat çekicidir. Masume'nin Hayriye'yle doğrudan bir alışverişi olmamasına karşın, nefret ettiği gelini Nesrin'in Hayriye'nin dostu oluşu onu olumsuz etkiler. Aslında Masume de Hayriye'deki olumlu enerjinin farkındadır:

Genç kadın. Otuzunda var yok. İri yarı, kuvvetli, çenebaz.

Sabahtan akşama kadar atсын kahkahayı (...) Dışarıya ötürüyor.

*Eh, güzel örüyor, neme gerek şimdi. Güzel de hınzır. Boy bos, ela gözler, aslan gibi.*¹³¹

Buna karşın Cemile, Hayriye'ye karşı hınçla doludur:

*Bu Hayriye'nin ne bok olduğu belli değil. Herşeyi denk olmasa, ne o kahkaha kikhiki? Hani benim gelinim niye gülmüyor? (...) Bana iş yapan karyı kızı ayartıp sermaye yapacak değil misin a orospu dedim. Evine giren çıkan... Hayriye diyen dalıyor içeri. Geceyarılarına kadar yanar o ışık. Adı batasica.*¹³²

Hayriye'yi olumlu değerlendirenleri de kendi içlerinde yeniden gözden geçirmek gerekir. Buna göre 8. Kadın dışında diğerleri Hayriye'nin eylemini açıkça desteklerler. Bir ev kadını olan 8. Kadın da Hayriye'ye sempatiyle bakar, ama onda yaşamı değiştirme gücü ve isteği yoktur. Böyle bir amaç için savaşmayı aklından bile geçirmediği gibi, bu tür girişimlerin de karşısındadır :

*Al işte şu Hayriye'yi. N'oldu? Sen bu sokağı iki yıl önce görseydin. Çöplüktü çöplük vallahi. Çaresizlikten taşınmışım ev bulamayınca. Bak gül bahçesi oldu (...) Hani n'oldu? Çırpındı çırpındı konu komşu için (...) Yedi kazığı oturdu aşağı. Başı açık orospu yaptılar elim gül gibi kadını. Haaa! Pütü, kıcımı bile kıpırdatmam vallahi el için. Dedim ama, dedim ona ben, bulbulün çektiği dili belası. Karışma dedim.*¹³³

C. Yargı :

Bu oyunda, dokuz ayrı kadını canlandıran oyun kişinin karşısına "hayali kişiler" konulduğunu görüyoruz. Çünkü, sahnede bir oyuncu varken, görünmeyen oyun kişilerinin de olması, tek oyuncunun bunlarla, sanki onlar varmış gibi ilişkiye girmesi, bu oyunun temel özelliğidir. Bu tür bir yaklaşım, gerek "tek kişilik oyunlar"da gerek "çok kişilik oyunlar"da kullanılabilir.

Bu oyunda "tek kişilik oyunlar" bağlamında karşılaştığımız bir sorun, sahnede "çatışma"nın bulunmamasıdır. Oyundaki dokuz kadının, sahne dışında gerçekleşmiş bir "olay"ı anlattıkları bu oyunda, tek oyuncuyla, varsayılan diğer

¹³¹ A.g.y., ss: 9,11.

¹³² A.g.y., ss: 26-27.

¹³³ A.g.y., ss: 48-49.

kişiler arasında da bir çatışma görmüyoruz. Ancak, bu kişilerin, tedirginlikleri, bunalımları “anlatı ve tavırlarında” görülmektedir. Bu oyun, bir “öykü”nün dokuz kadın tarafından değişik parçalarının anlatılarak oluşturulmasıdır. Oyunun eksen kişisi Hayriye’yi sahnede hiçbir biçimde görmeden tanırız. Hayriye oyun boyunca görünmez ama varlığını sürekli hissettirir. Olumlu bir karakter ve umudun simgesi olarak ele alınan Hayriye, baskılardan arınmış, insan yanını yitirmeyip sürekli diri tutmuş, dünyayı tüm benliğiyle “insanca” yaşamak isteyen bir karakter olarak, “aydınlığa” çağrı yapmakta ve bu çağrı karşılık bulmaktadır. Bu oyunda anlatılan öyküde, Hayriye’nin mahalleden taşınmasıyla “yenilgisi”ni görsek de, onun değerlerinin diri kalması ve insanları etkilemesi nedeniyle “yenilmediğini” izliyoruz.

Sahnede görünmeyen Hayriye kişiliğinin, başka kişilerin konuşması yoluyla var edilmesi, bize “tek kişilik oyunlar” bağlamında diğer bir “teknik”in de kullanılabileceğini göstermektedir. Ayrıca yazarın, oyundaki tek tek bireylerin iç dünyalarından yola çıkarak topluma yönelme isteğini belirtmeliyiz. Sahnede her birini teker teker, iç dünyalarındaki sorunlarla izlediğimiz, bu kadınlar, bir türlü istedikleri gibi yaşayamamakta, umudun simgesi olarak görünen Hayriye’ye özenmelerine karşın, iç dünyalarındaki tabuları ve çevrelerini saran toplumsal baskıları aşamamaktadırlar. Okumuş, aydınlığa meyilli bir kız olan 2. Kadın’da umut vardır ancak o da ailesine bağımlı olduğundan, kendisini tam anlamıyla gerçekleştirmesine izin verilmemektedir. Tiyatro oyuncusu olan 6. Kadın’da da, bir aydınlık özlemi sezilir. O da Hayriye’ye özenmektedir. Hatta, onun yaşantısını sahneye getirmek ister. Çünkü kendileri toplum baskılarının yanı sıra, kendi iç dünyalarının içinde sıkışıp kalmışlardır. Tek kişilik oyunlar bağlamında, toplumun hemen her kesiminden kadınları, tek tek ele alıp bir bütüne ulaşma çabasıyla birlikte, bunları yan yana getirerek bir toplum görüntüsü oluşturulduğu görülmektedir. Bir “özsuyu” gibi, bütün bu insanları sessiz ama derinden etkileyen Hayriye, oyunda hiç görünmeyişiyse de, bu özelliğini pekiştirmiştir.

Bu oyundaki kadınların tek kişilik oyun yapısı içinde ele alınmaları, onların iç dünyalarını, çevresiyle olan ilişkilerinin derinliğini ve özlemlerini tam anlamıyla ortaya çıkarmalarına olanak tanımıştır. Böylece sorunlar netleşmiş, bunları aşacak umut da belirginleşmiştir. Karanlık sular aydınlanmaktadır. Bu kadınların hepsi olmasa da, birkaçı aydınlanan suları durup dinleyecektir.

Sular Aydınlanıyordu oyunu, tek kişilik oyun mantığıyla ele alındığından, kişileştirme monolog düzeni içerisinde gerçekleştirilmiştir. Her sahnede bir kadın bir yandan çevresinde bulunan hayali kişilerle günlük yaşamlarını sürerlerken, bir yandan da Hayriye'nin Cemile'yle mahkemelik olmasını konuşurlar. Bu aynı zamanda karşıtların "anlatısal" düzeyde ortaya konulmasıdır. Bu oyunda, kişilerin iç sıkıntıları, çelişkileri, çevrelerindeki baskının bunaltması, Hayriye kişiliğinin yapısıyla karşıtlık oluşturur. Çünkü Hayriye, sürekli attığı kahkahalarla mahalleyi inleten birisidir. Oysa, bu oyundaki hemen bütün kadınlarda bir iç sıkıntısı, bir tedirginlik egemendir. Bu kişilerin iç çatışmasını sahnede anlatılarını gerçekleştirirken yoğun olarak görürüz. Zaten tek kişilik oyunlarda, iç çatışmalar tüm yoğunluğuyla ortaya çıkarılabilecek özellikler içerir. Bu tek kişilik oyunların avantajıdır. Ancak, bu çatışmaların sahne üzerinde ilerleyen bir aksiyon oluşturmaları güçtür. Tek kişilik oyunlarda bu, "anlatı"larla sağlanır. Nitekim, bu oyunda da, aksiyonun ateşlenmesi, sahne dışında gerçekleşmiştir. Sırayla sahneye gelen dokuz kadın, aksiyonu, ana çatışmaları bize, kendilerine göre anlatırlar. Olayların gelişimini de onların anlattıklarından izleriz.

Tek kişilik oyunlarda, dokuz ayrı kişi de olsa, sahneye gelip sürekli konuşması, sıkıcılığa yol açabilir. Bir de buna sahnede ilerlemesi gereken bir aksiyonun eksikliğini eklersek, bu alanda bıçak sırtında olunduğu görülür. Bu oyunda belirttiğimiz açmazlar, sahneye hayali kişiler getirilip onlarla iletişime girilmesiyle aşılmaya çalışılmıştır. Bir de sadece bir kişinin değil, dokuz ayrı kişiliğin sahne üzerinde yer alması da bu açmazın aşılmasında önemlidir. Bu teknikleri, Orhan Asena ve Güngör Dilmən de yazdıkları tek kişilik oyunlarda kullanmışlardır. Çünkü bu teknikler, oldukça işlevseldir ve sıkıcılığa düşme tehlikesi başladığı an, başka kişiliğe bürünülmesi ya da dışarıdan hayali birinin gelmesi durumunda çeşitlilik sağlanabilmektedir.

Burada ele alınacak konunun da, çok sağlam olması gerekliliğini vurgulamalıyız. Bu oyunda ele alınan konu, sağlam olduğu kadar renklidir de. Oyundaki çoğu kadınların özgür olamayışları, gerek ekonomik açıdan gerekse toplumsal baskıdan dolayı erkeklerine bağımlı oluşları, Hayriye örneğinde olduğu gibi, çemberin dışına çıkmış kişileri kiminin çekemeyip kiminin özenmesi ancak çoğunun kabuğunun içinde hapsolması, konu açısından yeteri derecede etkilidir. 3.

Kadın örneğinde olduğu gibi, kocasının maaşı yetmediği için çalışmak zorunda olan ve evlenecek olanlara zengin koca bulmalarını öneren bu kişiliğin tükenmişliğiyle, kocası zengin olan 5. Kadın'ın tükenmişliği bir anlamda örtüşmektedir. 3. Kadın'ın düşünüşü, 5. Kadın gerçek olarak yaşamaktadır. Ekonomik sıkıntısı olmamasına karşın, o da iç dünyasında huzursuzdur. Hatta bundan dolayı da arayışlara girer. Ancak partide karşılaştığı savcıyı çok beğenmesine karşın, toplumun kendisine biçtiği namuslu kadın çerçevesini bir türlü aşamaz. Bu bağlamda Hayriye, kocasıyla olduğu kadar, çevresiyle de çok şeyler paylaştığı için yaşamla barışıktır. Yaşam enerjisi bütün mahalleyi etkiler. Bu bağlamda Hayriye'nin sahnede görünmemesi, onu daha etkili kılmaktadır. Sahneye hiç getirmeden baş oyun kişisi yaratmak da, tek kişilik oyunlar bağlamında ilgi uyandırdığı gibi, çekiciliği de sağlamaktadır.

Baştan beri belirttiğimiz tekniklerin ele alınan sağlam konu çerçevesinde, çok renkli olarak işlenmesi, tek kişilik oyunlar alanında başarının da önkoşuludur. Bir de, bu oyunda olduğu gibi, yazarın dili kullanmadaki becerisiyle dünyasını yansıtmadaki içtenliğini eklersek, ortaya başarılı, etkileyici tek kişilik oyunların çıkmaması işten bile değildir. Sular Aydınlanıyordu, sıkıcılığın tek kişilik oyunların yazgısı olmadığını kanıtlayan iyi bir örnektir.

2. MODEL : ÇİÇÜ

A. Oyun Hakkında Genel Bilgi :

Aziz Nesin'in 1950 yılında yazdığı Çiçu adlı tek kişilik oyunu, "dramatik tiyatro"nun da en güzel örneklerinden birisidir. 1962'de bir oyuncu arkadaşı Nesin'den, tek kişilik oyun isteyince, Çiçu'yu elden geçirip yeniden yazmıştır. 1969 yılında İstanbul Matbaası'nda basılan Çiçu, 1970'de Kent Oyuncuları tarafından sahnelenmiş ve oyunda Müşfik Kenter rol almıştır. 1970-1971 döneminde Ankara Devlet Tiyatrosunda (ADT), Asuman Korad tarafından hem yönetilip hem de oynanan Çiçu, 1992'de ADT Oda Tiyatrosu'nda Kazım Akşar'ın rejisi ve oyunculuğuyla sahneye çıkmıştır.

"Yalnızlık" temasını, sahnedeki tek oyuncuyla "görsel" olarak da veren Nesin, cansız varlıklarda, nesnelerde ve bitkilerde kişileştirmeye giderek, "yalnızlık" olgusunun altını iyice çizmiştir. Öz ve biçimin birbirini çok iyi tamamladığı bu oyun, "tek kişilik oyunlar" bağlamında da, "dramatik tiyatro" doğrultusunda oluşturulmuş iyi bir örnektir.

Çiçu, 3 bölümden oluşmuş bir oyundur. 1. bölüm, kendi içinde bir bütün olarak ele alınmıştır. 2. ve 3. bölümler tablolara ayrılmış, her iki bölüm, ikişer tablodan oluşmuştur. Nesin, sahnede varolan eşyaların aksesuar olarak değil, canlı kişiler olarak değerlendirilmesini, hayvanların da oyuncu niteliği kazanmasını istemektedir.¹³⁴

Canlı kişiler olarak değerlendirilecek ve oyuncu niteliği kazandırılacak eşyalar şunlardır: Oyuna adını veren Çiçu; lastikten ya da plastikten yapılmış olan bir mankendir. Şişirilince kadın vücudu biçimini alır, içindeki hava boşaltılınca söner. Nesin bunlardan iki tane olmasını, ikisinin de tıpatıp birbirine benzemesini istemektedir. Bunlar Amerikalılar'ın "Betsy" dedikleri ve savaşa giden erlere verdikleri mankenlerdendir. Öteki oyun elemanları: Piki (köpek), Lami (kedi), Yumuş (kuş), Beyti (kaphumbağa ya da kirpi), Dudullar (akvaryumdaki balıklar) adlı hayvanlar, Risami (saksı bitkisi) adındaki bitki; Nirey (müzikli çalar saat); Cest ve Vavu adındaki iki

¹³⁴ Aziz Nesin, *Bütün Oyunları 2*, Adam Yayınları, İstanbul 1992, s. 122.

biblodur. Ayrıca sahnede olmayıp sesleri dışarıdan duyulan Komşu Kadın, Komşu Erkek, Misafir, Telefondaki Kadın, Postacı, Gazeteci, Kadın, Kapıcı diğer oyun kişileridir. Ancak burada “tek kişilik oyun”un oturduğu temel yönünden bir ayrıklık yoktur. Çünkü bizim anladığımız anlamda, sahnedeki tek oyuncu Adam’dır. Diğer kişileştirmeler, oyunun yaslandığı “çatışma” bağlamında kişileştirilmişlerdir ya da sesleri dışarıdan duyulur. Bunlar inandırıcılığı hiçbir şekilde zedelemeyen, üstelik sahnedeki uyumsuzluk olgusunun ortaya çıkmasında işlev gördükleri gibi, sahnede bir “canlılık” da yaratmışlardır.

Çiçu, hayvanları, bitkileri ve Çiçu adını verdiği şişme plastik mankeni ile birlikte yaşayan, yalnızlığını Çiçu ile kurduğu bir sevgi oyunu ile unutmaya çalışan Adam’ın öyküsüdür.

Ayşegül Yüksel, Aziz Nesin’in yalnızlığı bireysel düzeyde irdelediği oyunlarından olan Çiçu’daki odak noktasını, “kadımlarla” barış içinde yaşamayı başaramayan, kadınsız bir dünyada varolamayan erkeğin kendi içinde kilitlenmişliği, bu kilitlenmişlik içindeki “sınırsız yalnızlığı” olarak saptar.¹³⁵ Erkek, içindeki kilitlenmişlikten olası tüm düş kırıklıklarını göze alıp dışarıya çıktığı, başka insanlara açıldığı aşamada kurtulacaktır. Ve yaşamayı da o zaman hak edecektir.¹³⁶

Sevda Şener, Çiçu’daki yalnızlığın “toplumsal” boyutuna dikkat çeker. Ona göre, adam evlendiği zaman değil, ancak toplumun öteki üyeleriyle paylaşımcı ilişkiler kurduğu zaman yalnızlıktan kurtulabildiğini söylemektedir. Oyun toplumdaki uzaklaşmanın yanı sıra, yabancılaşmanın dramını da işlemektedir. Çevresi tarafından dışlanan Adam’ın, çiçekleri, hayvanları ve şişme mankeni ile avunmak zorunda oluşunu işleyen Çiçu, topluma katılmak, onu paylaşmak bilincinin de oluşması gerektiğini savlayan, kişinin o zaman mutlu olabileceğini duyuran bir oyundur.¹³⁷

Hasan Bülent Kahraman, Çiçu’daki dramın belkemiğini daha çok ikilemler ve onların geliştirdikleri çatışmaların oluşturduğunu söylemektedir. Nesin’in oyunundaki ikilemlerin çoğu dram yazarında görüldüğü gibi, bireyin günlük edimi içinde karşılaştığı türden, kendi benliğine yönelik bir çatışma düzleminden kalkmazlar. Bireyler belli çatışmaları yaşarlar ve bu çatışmalar zaten insanın varoluş sorunuyla ilgili

¹³⁵ Ayşegül Yüksel, Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 1998, ss: 37-38.

¹³⁶ A.g.y., s.38.

¹³⁷ Sevda Şener, Türk Tiyatrosunda Ahlak, Ekonomi ve Kültür Sorunları, D.T.C.F. Yayınları, s.148

temel gerçekliklere yöneliktir. Örneğin yaratma-tüketme, ölüm-kalım, tekillik-çoğulluk gibi. Fakat daha da önemlisi, oyunlarındaki bireyin kendisini adeta evrensel ve varoluşsal bir boşluğun ortasında bulması, önüne koyulmuş, kendisinin de bir ölçüde okuyabildiği yazgısını aşma çabası içinde o ikilemi yaşamasıdır. Bir başka deyişle, Nesin'in oyunlarındaki kişiler, kendi yalnızlıklarını yaşayamazlar, "yalnızlığı" yaşarlar. Varolan kendilerinden, kendi bireyliklerinden kaynaklanan özgül yalnızlıkları değildir. Önerine çıkmış deyim yerindeyse, alınlarına yazılmış yazgılarının uzantısı olan yalnızlardır. Kişi bunu aşmanın ya da aşamamanın sancısını yaşar... Çıcu'nun gerekirse yalnızlığı bireysel boyuttan da aşar. Onu edimsel olarak öteler, ama yalnızlık gene de vardır ve oradadır.¹³⁸

Kahraman'ın "varoluşsal" bir olgu olarak değerlendirildiği, "yalnızlık" bu açıdan bakıldığında, aşılması belki bireysel olarak olasıdır ancak tümünden yok edilmesi olası değildir.

Nesin "yalnızlığı", tarihsel gerçeklikle ilgili "sınıfsal" bir olgu olarak değerlendirir. Buna göre, kapitalist egemen sınıfın sosyal bir yaşantısı vardır. Bu sınıfa üye olan bir insan, çeşitli ziyafetlere giderek yaşamını renklendirebilir. Bu tür ilişkiler, insanların toplumdan kopmalarını önler. Bu tamamen maddi olanaklara bağlı bir şeydir. Bu sınıfa bağlı insanlar olanakları ölçüsünde daha iyi örgütlenebilirler. Oysa toplumun büyük kesimini içeren emekçi sınıfın böyle bir şansı çok azdır, çünkü onlar, yaşamın güçlükleriyle, ekmek parası kavgasıyla, işsizlik ya da işsiz kalma korkusu gibi sorunlarla karşı karşıyadırlar. Ama küçük burjuva sınıfına üye olan bir kişi için örgütlenme diye bir şey söz konusu değildir. Bir insanın örgütsüz yaşaması, kendine olan güvenin gitmesi, hatta çağdışı kalması demektir.¹³⁹

Nesin, burjuva sınıfıyla, emekçi sınıfının "örgütlülük" içinde bulunabileceğini, ancak "sınıf" özelliği taşımayan "küçük burjuva" bireyinin böyle bir şansı olmadığını söylemektedir. O, doğası gereği örgütsüz de olduğu için, toplumsal ilişkilerde kopukluk yaşamakta ve yalnızlığa tutsak olmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, Çıcu'daki "yalnızlık", "sınıfsal" bir olgudur.

¹³⁸ Hasan Bülent Kahraman "Gülmece(deki) dram(daki) gülmece(deki) dram(daki) Gülmece" Ankara Devlet Tiyatrosu Broşürü, Ankara 1992, sayı: 47 s. 5.

¹³⁹ Aktaran: Sema Göktaş, Türk Tiyatrosunda Soyutlama Kavramı ve Aziz Nesin'in Soyutlamaya Dayanan Oyunları, Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir 1995, s. 118.

B. Oyunun Konusu ve Yapısal Özellikleri :

Çiçu, içinde bulunduğu “yalnızlık” olgusunu, Çiçu adını verdiği plastik mankeniyle kurduğu “sevgi oyunu” ile unutmaya çalışan Adam’ın öyküsüdür. Nesin, bu oyunuyla, tek kişilik oyunlarda görülen, “diyalog sorununu” çok rahat aştığı gibi, renkliliği de sağlamıştır. Yandaki evden duyulan karı-koca kavgası olsun, telefon, radyo olsun, bu durumun aşılmasında kullanılmış olan “işlevsel” eşyalardır. Ayrıca, yukarıda değindiğimiz, bitki, nesne ve hayvanların da kişileştirilmesiyle, Adam’ın “yalnızlığı” çok iyi vurgulanmıştır. Adam, evin içinde kurduğu “oyun” atmosferinde bütün varlıklara, insani özellikler yükleyerek, onları “kişileştirmiştir” ancak bu çoğalma, onun içinde bulunduğu durumu aşmasına yetmediği gibi, “yalnızlığını” daha da vurgulamıştır.

“Yalnızlık” olgusu, böylece “görsel” olarak da sahneye yansımış, “somut” bir “biçim” de ortaya çıkmıştır. Ancak “oyun-gerçek” ikilemine dayanan, Adam’ın kurduğu evren, “somut”tan yani “doğal gerçek”ten yola çıkarak, bunları kişileştirmeyeyle, kendisine “soyutlamaya dayalı” yeni bir evren oluşturmuştur. Çünkü çevre gerçekçidir, Adam’da bildiğimiz, tanıdığımız, hiçbir soyut özelliği olmayan bir çevrede yaşamaktadır. Oyun dünyası da “doğal gerçeğin” dünyasıdır. Ne ki, Adam, bütün bu “doğal gerçeğin” öğelerini, “tuhaf” bir biçimde bir araya getirerek, kendine “yapay”, “soyutlamaya dayalı” yeni bir evren kurmuştur.

Çiçu, başından sonuna dek aynı dekorda geçer. Bu dekor, bir apartmanın çatı katı dairesidir. Bu daire aynı zamanda salon ve oda olarak da kullanılır.

Çiçu’nun birinci bölümü fırtınalı bir kış gecesinde başlar. Adam, Çiçu’yla dargınlık oyunu oynamaktadır.

ADAM- (...) bir evin içinde dargınlık olmaz ki sevgilim...

Hem bir şey yapmadım ki seni darıltacak. (üçüncü şimşek çakar, ikincisinden parlaktır.) Hadi gel, gel yanıma. Hadi barışalım... Ben geleyim mi, yanına gelsem kızar mısın? (daha yüksek gök gürültüsü) Çiçu... Çiçum... Lambayı yakaym mı? (dördüncü şimşek çakar) Sevgilim

*üşüyeceksin orada... (yaltaklanır) camm, yavrum, Çiçu...
Bitanem. Ne yaptım da gücendin bana? Seni incitecek
(gök gürültüsü) bir şey yaptımsa affet...¹⁴⁰*

Adam Çiçu'ya istediği hediye alacağına söz vererek Piki ile Lami'yi beslemeye başlar. Bu arada Çiçu'yla da konuşmaya devam eder. Bu konuşmalarında, onu yalnızlığa iten, Çiçu'ya yönelten nedenleri de görürüz:

*ADAM- (...) Senden öncekiler... Onların hepsi de beni yalnız,
yapayalnız bıraktılar, beni senin cansız kollarına attılar Çiçu...
Senin ruhsuz teninde avunmak, yüreksiz göğsüne yaslanmak
istiyorum. Seni kendi soluğumla şişirip yalnız kendim için
yaşatıyorum, isteyince de içindeki havanı boşaltıp seni
öldürüyorum. Ben sevmeden yaşayamazdım ki Çiçu... (...) sen
öbürlerine benzemezsin. Sen öbürleri gibi beni benden
itmezsin, beni kendimden atmazsın, anlayışsızlık nedir
bilmezsin, kıskanmazsın, kavga etmezsin, ihanet etmezsin...¹⁴¹*

Adam, kanaryası Yumuş'u beslerken, yandaki daireden Komşu Kadınla Komşu Adamın kavgaları duyulur. Adam büyük bir sevinçle onların seslerini teybe kaydeder. Kavga bitince gıcırtilı ayakkabılarıyla bir baştan öbür başa gider gelir. Ancak içindeki sessizliğin gürültüsünü bastıramaz. Bu kez, karşı apartmandaki bir dairede sevişen çiftleri gözetlemeye başlar. Perdenin kapatılmasıyla kendi ortamına döner. Dudullar'a yem verir, onlarla konuşur, bir yandan da Çiçu'nun canlı olmasının özlemine duyar:

*ADAM- biliyor musun bir gün ne olacak Çiçu... Bir akşam şu
kapıdan içeri girip bakacağım ki, sen, elinde Piki'nin yemeği
onun karnını doyuruyorsun. Buracıkta şaşıp kalacağım. Aaaa
Çiçu yürüyor diye şaşıracağım. Hiç konuşmadan,
kımlıdamadan kapının önünde durup seni seyredeceğim
arkandan... (...) Ben ayaklarımın ucuna basa basa (dediği
gibi yapar) yavaş yavaş arkana gelip (Çiçu'nun arkasına
gelir, bir süre susar sonra bir insanı ürkütmek için birdenbire*

¹⁴⁰ Aziz Nesin, a.g.y., ss: 124-125.

¹⁴¹ A.g.y., ss: 126-127.

yapıldığı gibi yüksek sesle bağırır) "Hottt" diye bağıracağım... Sen korkacaksın... "Ay sen misin? Ödüm koptu, öyle korktum ki..." diyeceksin, konuşacaksın bir gün Çiçu...¹⁴²

Kaplumbağası Beyti'ye marul yaprakları verir. Onunla konuşur. Sonra bitki Risami'ye yönelir, suyunu dökerken Lami, bir cam kabı düşürerek kırar. Adam buna sevinir. Çünkü bu "sesler" ona yaşadığını duyurmaktadır. Bay Vavu ve Bayan Cest adlı biblolarıyla konuşur. Çiçu'nun diğer canlıları kıskanmasını anladığını, ancak cansız olan biblolarla ilişkisini kıskanmasının anlamsız olduğunu söyler. Can sıkıntısıyla, az önceki karı-kocanın kavgaları gibi, Çiçu'yla kavga edip can sıkıntısını aşmaya çalışır. Ardından "gölge oyunu" oynatıp Çiçu'nun gönlünü almaya çalışır. Müzikli saat Nirey'in saat 10'u vurmasıyla yemek saatinin geldiğini anlar ve üç kişilik bir sofraya hazırlayacağını söyler. Sofrayı hazırlarken, radyoyu açar. Radyoda "bencillik-yalnızlık-dostluk" adlı konuşmayı dinler. Sonra sıkılarak kapatır. Masayı hazırlar. Birinci sandalyeye Çiçu'yu oturtur. İkinci sandalyenin arkasına ceketini asarak oraya da Misafir'i oturtur. Kendisi de oturarak yemeğe başlarlar.

Burada "Misafir'in gelmesiyle, daha önce değindiğimiz "gibi yapmak" ya da "varsaymak"tan çok, Nesin'in "Meddah" tekniğinden yararlandığını görüyoruz. Çünkü Nesin, ilk önce Misafir'i oturturken, "var saymak"tan çok, Misafir'i "ceketi" ile özdeşleştirmiştir. Tıpkı Çiçu'yu plastik mankeniyle özdeşleştirdiği gibi... Sofrada da, onların yerine konuşarak "tek kişilik oyun" bağlamında, baştan beri izlediğimiz pek çok tekniği kullandığı gibi, "Meddahlıktan" da yararlanması, hem oyuna zenginlik katmış, hem de "dramatik oyunlar" bağlamında "Meddah" tekniğinden yararlanmanın "değişik" bir örneğini vermiştir. Bu oyun içinde belki küçük bir ayrıntı olarak görülebilir ancak, yazarlarımızın bilinçli-bilinçsiz, farkında olarak ya da olmayarak bu çeşit tekniklerden yararlanması, "tek kişilik oyun"lar bağlamında çeşitliliği sağlayacağı gibi, "Meddahlık"tan yararlanmanın "tek kişilik oyun" olgusunu zedelemekten "nasıl" olabileceğini de göstermektedir.

ADAM- (Bundan sonra yemek süresince "evcilik" oyunu oynayan küçük çocuklar ya da bizdeki "meddah"lar gibi

¹⁴² A.g.y., s. 133.

davranacak, misafirin ve Çiçu'nun yerine de kendisi konuşacaktır. Çiçu'nun, misafirin kadehlerine içki koyar.) Buyrum efendim... Rica ederim... (Kadehini kaldırır) Şerefimize!... (Misafirin sandalyesine geçip oturur, kendini misafirin yerine koyup kadehini Çiçu'ya doğru kaldırarak, başka bir ses tonuyla) Muthuluğunuza hanımefendi... (kadehi bu sefer kendi boş sandalyesine doğru kaldırarak, misafirin sesiyle) Sağlığınıza, şerefimize!... (hızla kendi sandalyesine geçip oturur, kadehini kaldırır) Mersi... (içer) isterseniz, neşeli bir müzik çalayım size pikapta... (pikaba koyduğu plak çalmaya başlar. Müziğin sesi hafiftir. Çiçu'nun arkasına geçip kadın sesiyle) Ne güzel bir gece... (kendi sandalyesine oturup) Bu gece sarhoş olmak istiyorum, hadi içelim...¹⁴³

Adam, hem Misafir'i hem Çiçu'yu oynayarak "olay"ı yine "kıskançlık"a getirir. Misafir, Çiçu'ya kur yapar, onun çok daha iyi bir yaşama layık olduğunu söyleyerek, hayranlığını ifade eder. Çiçu da kırılarak, cilvelenerek misafire teşekkür eder. Onu hiçbir zaman unutmayacağını söyler. Misafir sarhoş olur, Adam onu helaya götürüp döntünce, Çiçu'yla kavga etmeye başlar. Kimsenin kendisini boynuzlayamayacağını, kendisini aldatmasına izin vermeyeceğini söyler. Çiçu, ağlayarak kendini savunmaya çalışır. Adam bağırırken Misafir heladan çıkar, kusup rahatlamıştır. Sinirli olan Adam, dış politikanın durumuna kızdığı için öyle olduğunu söyler. Bu noktadan sonra, "canlandırma" yapmayan Adam, sanki Misafir "dış politika" hakkında konuşuyormuş "gibi" onu dinler. Çünkü Adam, daha önce "canlandığı" kişiyi, sahneye getirerek, onu "varsaymıştır", yani sahnede Misafir'i kendisi canlandırmamış, sahnede o "varmış gibi" davranmıştır:

ADAM- (...) (sözde misafirin sözlerini dikkatle dinledikten sonra pek şaşmış) Ne diyorsunuz? Yok canım!.. Hayret!.. Şu dünyada neler oluyor yahu... Eee, sonra? (Misafir'i dikkatle dinledikten sonra gülmeye başlar, gittikçe daha çok, kalın kahkahalarla güler, gözlerinden yaş gelir) Aman susun,

¹⁴³ A.g.y., s. 137.

bayılacağım gülmekten... Allah aşkına anlatmayın... Ay, ay kalbim duracak... Katılacağım(kasıklarımı tutarak güler) Ne tatlı anlatıyorsunuz... (birden kalkarak) Aaa, neye acele ettiniz? Daha pek erken... Giderdiniz... Tatlı tatlı konuşuyorduk işte... Yarım erken mi kalkacaksınız? Siz bilirsiniz... (Misafir'le karşılıklı konuşuyormuş gibi ayakta durur, sonra kapıya doğru gider, karşı kapıyı açar. Görünmeyen misafirin elini sıkar, gülümseyerek) Yine bekleriz...¹⁴⁴

Misafir gittikten sonra, Adam iyice sarhoş olur. Evlendiğini varsayarak, karısına bir haftalık iş gezisine çıkacağını söyler. Çiçü'yla "aldatılma oyunu" oynayan Adam, kadın ve zamparayı da kendisi canlandırır. Bu sırada telefon zili çalar. "Üç ayrı kişi kimliğine girerek yaptıklarının bir oyun olduğunu belli eden ciddi bir davranışla"¹⁴⁵ telefonu açan Adam, karşısında kocasından yakınan, tanımadığı bir kadınla karşılaşır. Kocasının kendisini boşladığını, eve günlerce gelmediğini geldiği zaman da bağırıp çağırıp kavga ettiğini, yalnızlıktan usandığını anlatan kadın, evlenmeden önce daha mutlu olduğunu, o zaman hiç olmazsa "mutlu olabileceği" umudunu taşıdığını belirtir.

Adam onu tanımadığını söylerken telefon ahizesi elinden kayar, uzandığı yerde sızar kalır. Kadının konuşması yankılanıp büyürken yabancı olduğu için onu aradığını tanıdık birisi olsa dedikodu yapılacağını, insanların dışlarından üzüldüğü içlerinden sevineceklerini söyler. Bu ikiyüzlülüğe meydan vermemek için tanışmadığı birisine içini döktüğünü hıçkırıklar içinde anlatırken sahne yavaş yavaş kararır ve Birinci Bölüm sona erer.

İkinci Bölüm iki tabloda oluşur. Birinci tabloda zaman sabaha karşıdır. Durum Birinci Perdenin devamıdır. Adam, sızdığı yerde rüya görmektedir. Rüyasında Çiçü'ya striptiz gösterisi yaptırın Adam, düşsel seyircileri birlikte selamladıktan sonra, Çiçü'yu düş almaya banyoya bırakır.

İçeri dönünce Çiçü'yu kapının önünde görünce ürker. Korkuyla onu alıp başka bir odaya bırakır. Geri dönünce, onu divanın önünde görüp dehşete kapılır. Çiçü'nun önce kahkahaları sonra sesi duyulunca, onun gülemeyeceğini ve

¹⁴⁴ A.g.y., s. 140.

¹⁴⁵ A.g.y., s. 143.

yürüyemeyeceğini haykırır. Çiçu, onu yalnızlıktan kurtarabileceğini, evlenip karısı bile olabileceğini söyler. Çiçu'nun kahkahaları ve müzik yükselirken Adam kulaklarını tıkayarak kaçmak ister. Evdeki kişileştirdiği bütün varlıklar, teybe aldığı sesler, konuşmalar kendisine engel olurlar. Adam, başını divana koyup tekrar uykusuna dönmüş bütün sesler sırasıyla kesilir.

Oyunun anlamının da vurgulandığı radyodaki şu konuşma duyulur:

*RADYODAKİ KONUŞMA: Oysa insanın yalnızlıktan kurtuluşu, kendi yalnızlığını başkalarına yüklemekle değil, başkalarının yalnızlıklarını yüklenip bölüşmekle olabilir.*¹⁴⁶

Telefondaki kadın, yalnızlıktan boğulduğunu ve kendisini paylaşacak kimsesi olmadığını söylerken Adam'ın üstüne sabah ışığı vurur, birinci tablo sona erer.

İkinci tablo başı divana dayalı yerde uyumaktadır. Müzikli saat birinci tablonun sonundan başlayarak çalmıştır. İkinci tabloda melodisi sönerken Adam uyanır. Çiçu'ya rüyasını anlatır. Bu yalnızlığın kendisini korkuttuğunu, bir gün çıldıracağını söyler. Başını elleri arasına alıp ağlar. Yine yalnızlığına dönerek Çiçu'ya karnının acıkıp acıkmadığını sorar. Kahvaltıyı hazırlarken kapı zili çalar. Gidip bakar, kimseyi göremez.

Geri döner, kahvaltıya başlarken zil yine çalar, gidip bakar, kimseyi göremeyince geri döner. Çiçu'ya kahvaltı yapması için bağıır. Piki havlamaya, Lami miyavlamaya başlayınca onlara da bağıır. Zil tekrar çalınca ve yine kimseyi göremeyince kapının zilini koparır, atar. Bu sefer her yerden zil sesleri duyulur. Adam korkuyla kapıyı kapatınca bütün sesler kesilir. Yine derin bir sessizlik olur. Gazeteci gazeteleri getirir. Adam çıplak kadın resimlerini keserek duvara asar. Çiçu umurunda değildir artık. Postacı o sırada bir kadından mektup getirir. Kadın, mektubunda, Adam'a duyduğu hayranlığı ve içinde bulunduğu yalnızlığı anlatır. Adam da karşılık vererek aynı durumda olduğunu evinde yarattığı varlıkların kanayan yaraları olduğunu söyler. O sırada kapıcı gelip evi badanalatmak için badanacı getirdiğini söyler. Adam, buna gerek kalmadığını, evden çıkacağını belirterek kapıcıyı gönderir. Sahne aydınlandığında evin boşaltılmış olduğunu görürüz. Çiçu, boş kitap raflarından birinde boylu boyunca uzatılmıştır. Adam dışardan gelir, Çiçu dışındaki bütün eşyalarını almaya gelmiştir. O

¹⁴⁶ A.g.y., s. 150.

gün aynı zamanda da nikahlanmaktadır. Soyunup banyoya girer. Telefon çalınca üstünde bornozla gelir. Arayan yine telefondaki kadındır. Ancak bu kez dinlemez onu. Telefomu kapatınca sesler daha yüksek duyulur. Ancak Adam kendi dünyasında olduğundan sesleri duymaz. Tıraşını olur, elbiselerini giyer, Çiçu'yu yere atıp tekmeledikten sonra onun hıçkırıkları içinde evi terk eder.

Üçüncü bölümün birinci tablosunda Adam, yine çatı katındaki daireye geri döner. Evlenmiş ve aradan üç yıl geçmiştir. Haftada bir gelip evdeki varlıklara yiyecek ve su vermektedir. Karısı geçmiş günlerinin anılarını kıskanmış ve onları istememiştir. Evdeki varlıklarla dertleşirken iki yaşında bir kızı olduğunu, karısının ikinci çocuğuna hamile kaldığını, Adam'ı çok kıskandığını, bunun da onun hoşuna gittiğini öğreniriz.

Adam evdekilere, karısıyla farklı çevrelerden geldikleri için sürekli çatıştıklarını, birlikteyken pek konuşmadıklarını ama bunları doğal bulduğunu ve mutlu olduğunu söyler. Bu sırada kendi sesi Adam'ı sorgulamaya, mutlu olup olmadığını sormaya başlar. Adam ısrarla mutlu olduğunu belirtir. O sırada komşu kadınla komşu erkeğin kavgaları duyulur. Adam, bu kavgaya bir anlam veremez. İç sesi, daha da sıkıştırmaya, mutlu olup olmadığını sorgulamaya devam eder.

KENDİ SESİ- (...) Mutlu musun? (susma) Beni duyuyor musun? Burada yüzüstü bırakıp gittiğin, giderken tekmeleyip yuvarladığın yalnızlığın ben... (susma) Yoksa kendi sesini de duymaz mıydın?

ADAM- Sus, sus, sus!..

KENDİ SESİ- Sen düşünmezsen ben de susarım... Kendi sesini dinlemeye dayanamıyorsun demek... Karınla konuşmak ister misin?

ADAM- Hayır, hayır, istemem...¹⁴⁷

Adam istemese de, karısı gelir ve düşsel bir hesaplaşma yaşarlar, bu hesaplaşma süresince ikisi de birbirlerini hiç dinlemeden karşılıklı suçlamalarda bulunurlar.

Bu sahne, daha önce değindiğimiz teknik özellikleri içermektedir. Kadının sahneye gelip Adam'la hesaplaşması, bu sahnede "mış gibi" yapma tekniğini

¹⁴⁷ A.g.y., s. 164.

getirmektedir. Bunun işlevsel bir teknik olduğunu daha önce belirtmiştik. Çünkü kadın, düşsel de olsa sahnede sandalyenin üstünde yer almıştır ve Adam'la iletişime girmiştir.

ADAM- (önce korkuyla geri çekilir, sonra gerçekten karısı içeri girmiş gibi) Gel... Şöyle otur... (karısı, sanki gösterdiği sandalyeye oturmuş gibi onunla konuşacaktır) Hiç olmazsa burada olsun seninle karşılaşmak istemiyordum(...)

KADININ SESİ- (bu, ikinci perdenin ikinci tablosunda mektup okuyan kadının sesidir. Ses, oturduğu sayılan sandalyenin altından gelir) Ya ben? Beni yalnızlığımdan kurtaracağını ummuştum. Oysa sen benim hiçbir şeyimi bölüşmedin... Eski yalnızlığımla arıyorum şimdi... (Adamla karısı birbirlerini dinlemeden, ikisi de ayrı ayrı kendi derterini anlatırlar; sözleri birbirlerine cevap değildir) ¹⁴⁸

Adam'la kadının hesaplaşmaları sürerken, telefondaki kadın arar. Konuşacak birisine gereksinimi olduğunu, artık mutfakta tencereyle, ocakla konuştuğunu, hatta saksıdaki çiçekle bile bunu yaptığını anlatır. Telefondaki kadın da, bir anlamda Adam'ın yaptığı gibi, koyulaşan yalnızlığında etrafındaki nesneleri, bitkileri kişileştirmeye başlamıştır. Ancak Adam, onu dinlemeyip kendi sorunlarını aktarır. Telefondaki kadın, zaten baştan beri kendisiyle ilgili sorunları aktarmaktadır. Birbirlerini hiç dinlemeden, benzer sorunlardan yakınıırken sahne kararır.

Üçüncü perde, ikinci tablo, bir önceki tablodan on yıl sonrasındır. Yağmurlu bir kış gecesi, Adam, çatı katındaki dairesini ziyaret eder. Yaşlanmış olduğu süklüm püklüm halinden iyice anlaşılır. Elektrikler kesik olduğu için her tarafa mum yakıp yerleştirir. Her taraf toz içindedir.

Evdeki bütün canlılar ölmüştür. Saatin kurma kolu elinde kalır. Biblolar da ses vermezler. Karşı evlerin pencerelerinde de ışık yoktur. Adam eski yalnızlığının kanayan yaralarına sığınıp ısınmak ister ancak içindeki kadın sesi, onu üstünün başkaları değil kendisi olduğunu söyler:

¹⁴⁸ A.Ş.Y., s. 164.

ADAM- (korkuyla) Konuşan kim?

KADIN SESİ- Sen... Sen konuşuyorsun...

ADAM- Hala mı? Kurumadı mı içimdeki sesler?

*KADIN SESİ- Öyleyse düşünme... Yaşadıkça duyacaksın kendini... Asıl şimdi yalnızsın... Sen kendi bencilliğinin içine düşmüşsün... Kurtul kurtulabilirsen... Dostlarının neyini bölüştün, söyler misin?*¹⁴⁹

Adam, kendisinin de başkalarına anlatacağı dertleri olduğunu düşünerek telefona koşar. Çalışmadığı için ahizeyi yere atar. Yürürken ayağı yerde yatan Çiçu'ya takılır. Çiçu'dan özür dileyip kolyesini takar. "gölge oyunu" oynamaya çalışır ancak "gölgeleri" bile onu terk etmiştir. Çiçu da yavaş yavaş sönerek bir plastik parçasına dönüşür. Adam Çiçu'dan eski yalnızlığını ister, yanıt alamayınca ağlar. İçindeki ses ona bencilliğini tekrar anımsatarak başka insanlara koşmasını, yalnızlıklarını onlarla bölüşmesini, içinde bulunduğu durumdan ancak böyle kurtulabileceğini söyler.

ADAM- Çok geç... Çok... Geç kaldım...

*KENDİ SESİ- Yaşıyorsun... Yaşamaktasın... Yaşadıkça hiçbir şey geç değil. Yaşadıkça, bin kere yenildiğine yeni baştan başlayabilirsin.*¹⁵⁰

Telefondaki kadın yine arar. Yine kocasından yakınıp içini dökmeye gereksinimi olduğunu söyler. Adam, kocasının da derdi olabileceğini, onun da içini dökmek gereksinimi bulunabileceğini söyler. Telefondaki kadın bunu neden daha önce söylemediğini sorunca, "hesaplaşmasının" sonundaki çıkarımla yanıt verir.

*ADAM- O zaman bilmiyordum ki... Ne zor öğreniliyor, ne zor... (gülümser) Başkalarına gidiyorum... (karşı kapıya doğru giderken, müzikli saat çalmaya başlar. Adam sevinçle döner, saati eline alıp öper) Nirey, Nirey... Yalnız değilim artık...*¹⁵¹

¹⁴⁹ A.g.y., s. 169.

¹⁵⁰ A.g.y., s. 170.

¹⁵¹ A.g.y., s. 171.

C. Yargı :

“Tek kişilik oyunlar” bağlamında, “dramatik tiyatro”nun en güzel örneklerinden olan Çiçu, yetkin bir “tek kişilik oyun”dur. Nesin’in bu oyunu, tek kişilik oyunlara örnek olabilecek pek çok tekniği içermektedir.

Bu tekniklerin birincisi, sahnede Adam’ın dışında, bitki, hayvan ve nesnelerle kişileştirmeye gidilmiş olmasıdır. Ancak, tüm bu kişiler salonda misafir gibidirler. Adam’ı en çok ilgilendiren, tiyatral anlamda çatışmaların ortaya çıkmasına, aksiyonun başlamasına yol açan plastik kadın Çiçu’dur. Çiçu, Adam’ın sevgilisidir. Nesin oyunda, *“bunlardan iki tane olacak, ikisi de tıpatıp birbirine benzeyecek”*¹⁵² biçiminde bir açıklama yapmaktadır. Bunun nedeni, oyundaki bazı sahnelerdeki “teknik” zorunluluklardır. Adam’ın Çiçu’yu banyoya götürdükten sonra, dönüp salona geldiğinde onu görmesi, Çiçu’nun değişik yerlerden Adam’a görünmesi gibi sahnelerin teknik açıdan çözümlenebilmesi için iki adet Çiçu’ya gereksinim duyulmuştur.

İçinde bulunduğu yalnızlıktan kurtulmak için çevresindeki nesne, bitki ve hayvanları kişileştiren Adam, yine de yalnızlığından kurtulamaz. Hatta bu kadar kalabalık kişinin bulunduğu yerde onun yalnızlığı daha da koyulaşır. Nesin’in kişileştirmedeki bu tekniği sayesinde, sahnede çeşitliliğin olduğunu görüyoruz. Ayrıca bunların yanında, daha önce gördüğümüz bir teknik olarak “gibi yapma”nın, sahneye hayali kişi getirip onlarla iletişime girildiğini görüyoruz. Hatta Nesin’in kapalı biçim olan bu oyunda denediği diğer bir teknik ise, “meddahlık”tan yararlanılmasıdır. Misafir, Çiçu ve Adam’ın akşam yemeğinde biraraya gelmeleri, meddahlıktaki gibi taklide giderek anlatılmıştır. Karısının sahneye getirilip sandalyeye oturtulması ve teypten sesinin verilmesi de bu bağlamda yararlanılan bir başka tekniktir.

Konu açısından da güçlü olan Çiçu, insanın en önemli sorunlarından birini evrensel olarak ele almıştır. Ayrıca, kadın-erkek ilişkilerini de buruk bir mizahla yansıtan Nesin, özellikle iç çatışmaları çok iyi vermiştir. Tüm bu özellikleriyle Çiçu, her zaman sahnelenebilecek özellikleri içermektedir.

¹⁵² A.g.y., s.121.

3. MODEL : HÜCRE İNSANI-HOMO CELLAE

A. Oyun Hakkında Genel Bilgi :

Yılmaz Onay'm 1991-1992 yıllarında yazdığı *Hücre İnsanı-Homo Cellae* adlı tek kişilik oyunu, tiyatromuzda seyirciyi "oyunculaştıran", seyirciden sahnedeki oyuncu kadar etkin katılım bekleyen, ilginç, önemli bir deneysel çalışmadır.

Zehra İpşiroğlu, deneysel olan bu çalışmanın, alışılmış tiyatro anlayışının sınırlarının kırılarak, tiyatro dilinin zorlanması getirdiğini söyleyerek şu saptamaları yapmaktadır :

Tek kişilik oyunlar daha çok sahnelenmek için mi, yoksa okunmak için mi yazılmış, yoksa her ikisi de mi? Bilemiyorum, öyle sanıyorum ki, bunun yanıtı da okuyucuya göre değişebilir. Yılmaz Onay yine bilinçle okuyucuyu bağlayacak, sınırlayacak yönetmen notlarından olabildiğince kaçınmış, daha doğrusu en aza indirgemiş.¹⁵²

1998-1999 döneminde, *Tobav Tiyatro Topluluğu* tarafından Yılmaz Onay'm yönetimiyle sahnelendi. Oyunun üslubunu, "workshop içinde workshop" olarak belirleyen Onay, tek kişilik olarak yazdığı *Hücre İnsanı*'nı uygulamada altı oyuncuya oynatmıştır. Oyunun uygulamasında kullandığı kişiler, Adam, Doktor, biri Kadın dört Oyuncu'dur.

B. Oyunun Konusu ve Yapısal Özellikleri :

Onay, *Hücre İnsanı*'nda oyun kişisi/yönetmen olarak tüm bir salona "workshop" boyunca kılavuzluk eden, gözaltında işkence gördükten sonra uydurma bir ifadeyi imzalayarak salıverilen, fiziksel özgürlüğünü tekrar kazandıktan sonra da tüm yaşamının nasıl bir gözaltına, hücre tutukluluğuna benzediğini keşfeden bir

¹⁵² Zehra İpşiroğlu, "İnsanca Yaşama Duyulan Özlem", Yılmaz Onay, *Toplu Oyunları 2*, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 1994, s. 8.

aydının serüvenini anlatır/yaşatır. Oyun kişisi “Adam”, aynı zamanda tarih araştırmacısı olan bir oyun yazarıdır. Bir yarışmaya katılmak üzere çalıştığı oyunun son hazırlıklarını bitirmiş, metni teslim etmeye giderken tanımadığı kişiler tarafından “endişelenmeyin, önemli bir şey değil” denilerek, bilmediği bir yere götürülmüştür. Başlangıçtaki nazik tavır, önce gözlerin göz bandıyla kapatılması, arkasından gözaltı süresince devam edecek olan kabalık, hakaret ve aşağılamalarla birlikte işkenceye kadar varan bir değişime uğramıştır. Bir bütün olarak bakıldığında (Adam’ın aktarımlarından yola çıkarak) gerçek bir sorgulamadan çok –belli dönemlere özgü– bir “yıldırma hareketi” olarak değerlendirilebilecek “gözaltı”, Adam’da yaşama ilişkin trajik bir bilinç yaratmış; sonuç olarak Adam günlük yaşamı ve yaşamın çeşitli alanlarını hücre yaşamıyla özdeş tutmaya başlamış, ancak bilincini etkisi altına alan bu tutukluluk durumuna karşı etkin bir tavır almayışını düşünürsek yıldırılmış ve “edilgenleştirilmiştir”. Oyun ise, başından sonuna dek “katılımcılara” yaşattığı bu serüvenle onları etkin olmaya çağırır.

Oyun kişisi zaman zaman Adam, zaman zaman yönetmen kimliğiyle konuşur. Örneğin, oyunun bir “workshop” olduğunu belirtirken yönetmendir ve workshoplara eleştirel bir bakışı vardır:

*Biliyoruz, tiyatro workshopları, uluslararası destek görüyor artık, hele üstün uhustan olanlar ve ulusunu yitirmişler için bulunmaz fırsat, çünkü bu workshoplarda her uhustan insanlar, doğaçtan yaratışla tüm insanlığın ortak dilini arayıp buluyorlar. Harika! Hiç izlediniz mi? Ben izledim. Mûthiş! Katılanlar hep uzakdoğu tekniklerinin ortaklaşa taklidini, modern kramplar içinde yapmaya çalıştıklarından, aynı dehşet sesleri çıkıyor hepsinden, hareketler bile aynı. İnsanlıkla ilgisini henüz yakalayamadım ama, gerçekten ortak bir dil. Mucize!*¹⁵³

Diğer taraftan o oyun kişisidir:

Tüm sezgilerimizle... dikkat... Az önce bir sağa dönmüştük zaten... Şimdi bir göbekten hafif sola kıvrılıyoruz besbelli... Eğer sağa

¹⁵³ Yılmaz Onay, ss: 53-54.

*ayrılıp az sonra bir yokuş çıkarsak, bilinen binaya gittiğimiz kesin...*¹⁵⁴

Anlatısı hemen hemen tümüyle “bilinç akışı” tekniğine dayalıdır:

*İşte dümdüz devam ettiler... O yönde ne var ki? Yok elbet, şehir dışına çıktık zaten... Otoyol trafiği bu, ışık sızıntısı da azaldı. Hava kararıyor olmalı. Uzadı... Çok uzadı... dönüşler... her şeyin ucu kaçtı... ve, gene kent trafiği. Hem de çok yoğun herhalde...*¹⁵⁵

Adam’ın workshop yönetmeni olarak seyircilere/katılımcılara çeşitli ipuçlarıyla önerdiği gövdesel aksiyon dizgesi şöyledir:

- Oyun başlamadan katılımcılara göz bantları dağıtılmıştır. Ancak almak zorunlu değildir. Alanlar da bu bantları hemen takmayacaklardır.
 - Nefes açma, gevşeme, ısınma ya da havaya girme, gerilim, ritmi yakalama.
 - Yürüme. Müdahalesiz, kendince ve içten bir yürüme.
- İpucu 1 :** İpucuna uymak zorunlu değil. Karşı çıkılabilir, herkes kendi ipucunu esas alabilir ve tartışma molaları verilebilir.
- İpucu 2 :** - Taze yağmış kar üstünde yürüme.
- Zincir takmış özel arabalar (garç garç garç).
 - Zincir takmamış özel arabalar. (Çarpışacakları hissedilmeli).
 - Kaldırımda yürümenin verdiği güven duygusu.

İpucu 3 : Çantada yarışmaya katılmak üzere hazırlanmış iddialı bir oyun metni var.

İpucu 4 : Gözler ışık sızdıracak biçimde kapatılır.

İpucu 5 : Göz bantları takılır. Kesin bir karanlık.

İpucu 6 : Yok! Tam bir bilinmezlik.

İpucu 7 : Çantadaki başka bir kopyası olmayan oyun metni.

İpucu 8 : Göz bandı çıkarılır. Hücre.

İpucu 9 : Tam kapalı bir hücrede yalnızlık. Tek olmak. Mutlak sessizlik.

¹⁵⁴ A.g.y., s. 57.

¹⁵⁵ A.g.y., s. 57.

İpucu 10 : “Yalnız sorulara cevap vereceksin, gereksiz fazla açıklama yapma sakın, hiçbir şey bilmiyorum da olmaz, kurtulamazsın, dünyanın bildiğini senin de söylemende sakınca yok”.

İpucu 11 : Sigara yakılır. Rahatlama.

İpucu 12 : Herkes içinden geleni söylesin.

İpucu 13 : Soyunmak.

İpucu 14 : Zıplanacak.

İpucu 15 : İşkence sarhoşluğu içinde doğru seçim yapamama düşüncesinin verdiği tedirginlik.

İpucu 16 : Üstten bileklerin bağlanması hissedilecek. Ayağın altındaki yükselti alınır. Asılma duygusu.

İpucu 17 : Giyinilecek.

İpucu 18 : Zihin. Çok hızlı çalışmalı. Sorulara nasıl cevap verilecek?

İpucu 19 : Göz bandı çıkarılır. Hücre.

İpucu 20 : Dışarıdan gelen yağmur sesini dinle.

İpucu 21 : Hazırlıksız uyandırılmaktan korktuğu için uyumaktan korkmak. Açık gözlerle uyuyormuş gibi davranma.

İpucu 22 : Göz bandı bağlanır. Birileri yaralara pomat sürüyor. Dışarı çıkarılma. Merdivenler. Dışarıyı hissetmeye çalış.

İpucu 23 : Göz bandı çıkarılır.

İpucu 24 : Özgürlük. Göz bantları yeniden takılır.

Yönetmenin katılımcıları yönlendirmek için kullandığı bu ipuçları, tüm bir salonu, sahnedeki oyuncuyla eşgüdümlü olarak devinen, benzer duygulanımlara giren bir topluluk olarak etkinleştirmeye yöneliktir. Böylece bu oyun/workshopun sonunda, sahneden bir şekilde seyirciye ileti yerine, oyun kişisiyle aynı serüveni yaşayan katılımcının bizzat kendi tepkilerinden, kendi öznel iletişini çıkarması amaçlanmıştır.

Oyuncunun yönetmen kimliğinin dışında, konuşurken kullandığı Adam kimliği olaylarla birlikte oyun kişinin bilinçsel ve duygusal tepkilerini net bir şekilde ortaya koyar. Ancak bu süreçte katılımcı – her ne kadar ipuçlarıyla yönlendirilse de – yönetmenin sık sık belirttiği gibi dilediğince davranmakta ve düşünmekte özgürdür.

Adam'ın konuşurken kullandığı bilinç akışı, anlatıya farklı bir boyut getirmiştir. Anlatıyı “dramatik olan”dan ayıran temel nokta anlatılan şeyin dramatik olandaki gibi “şimdi ve burada” gerçekleşmesi değil, “herhangi bir başka mekanda ve herhangi bir başka zamanda” gerçekleşmiş olmasıdır. Bu ayrım, sahne dışında anlatıda kullanılan geçmiş zaman kipleriyle çok belirgin olarak ortaya çıkar. Bilinç akışında ağırlıklı olarak kullanılan geçmiş zaman kipi, anlatıyla dramatik olanın iç içe geçmesini sağlamaktadır. Sözelimi adam, “Şakağımda.. iki şakağıma birden.. buz gibi iki.. namlu mu? Yoo böyle ani öldürülmeye hiç.. ne oluyor? Ama.. göz bantını alıyorlarmış.. göz bantımı yani.. gidiyorlar.. Sözler gidiyor” demek yerine, “Şakaklarıma namlu soğukluğunda iki nesne dayadılar. Aniden öldürüleceğimi düşündüm. Ama onlar göz bandımı aldılar ve gittiler. Sesleri uzaklaştı.” deseydi, bu aktarımın kesinlikle “anlatı” olduğunu düşünebilirdik.

Bu durum dramatik olanın içerdiği çatışma olgusu açısından metni incelemeyi olanaklı kılmaktadır. Oyun kişisi göz altına alınan ve işkence gören bir aydın olarak kendisine yöneltilen şiddetin uygulayıcısıyla ve derinden onu kuşatan, düşünmesini, sorgulamasını engellemek isteyen otoriter devlet düzeniyle bir çatışma içindedir. Oyunun sonunda serbest bırakıldıktan sonra tüm bir yaşamı gözaltı olarak algulamaya başlaması Adam'a uygulanan şiddetin en azından belli bir ölçüde işlevini yerine getirdiğini gösterir. Çatışmanın içerdiği karşıt uçlardan biri yani Adam, sahnededir. Diğer uç ise Adam' ın konuşmalarıyla kendini gösterir. Oyun kişisi zaman zaman Adam kimliğinin de dışına çıkar, karşı tarafın diyaloglarını aktarır. Oyunda bu nokta ilkin “BAŞKA BİR SES “ olarak nitelendirilip vurgulanır. Bundan sonra, tüm diğer replikler Adam tarafından seslendirilir:

BAŞKA BİR SES : *Bir dakika durun. Siz.....?*

- *Adınızı söyledi!*
 - *Evet benim nedir?*
 - *Bizimle geleceksiniz. Bir ifade için.*
 - *E, yarın sabah ben gidip ifade versem?*
- Adresim telefonum her şeyim belli,
açık... Hem şimdi...*

Bir an son teslim günü falan diyecektim, metnin başında bela gelecekti!

Onların işi daha aceleymiş ki:

- *Yarın olmaz efendim, şimdi götürmemiz gerekiyor...*¹⁵⁷

Bu replikler yoluyla Adam'a uygulanan şiddetin nasıl tırmandığını ve birdenbire nasıl yok olduğunu izlemek de mümkündür:

- *Eve bir haber vermek...*
 - *Biz veririz gerekirse. Endişelenmeyin. Önemli bir şey değil. Buyrun...*¹⁵⁸

- *Dikkat edin, basamak...*

(...)

Bambaşka bir ses:

- *Bu mu?*

Sessizlik...

*Kibar seslerin işi burada bitti demek ki.*¹⁵⁹

- *Yüksek at şu ayağın, yumruğu yersin! Yana geç, yana yana, çok şimdi! Çok dedik!*¹⁶⁰

- *Kapı kapanmadan döneyim deme! Anladın mı?*

*Bundan sonra, kapıya geldiğimizde, gözetleme kapağı açıldığı anda, böyle sırtını dönmüş bekler bulacağız seni! Unutma!*¹⁶¹

- *Sallanma yürü! Korkacak bir şey yok, her şeyi söyle yeter! Efendi birine benziyorsun, anlarsın!*¹⁶²

¹⁵⁷ A.g.y., s.55

¹⁵⁸ A.g.y., s.56.

¹⁵⁹ A.g.y., s. 58.

¹⁶⁰ A.g.y., s. 58

¹⁶¹ A.g.y., ss: 61-62.

¹⁶² A.g.y., s.66.

- *Bakin, başınıza her şey gelebilir ve dünyanın ruhu duymaz... Üstelik, ajan diye ilan ederiz, adınız bile silinir gider. Çok basit. Ne dersiniz?* ¹⁶³

- *Konuşacak mısın?*

- *Söy... leyecek... birşeyim yok... siz yazın imzalarım.*

- *Hadi be, tam teröristlerin numarası, yutar mıyız!* ¹⁶⁴

- *Bu ifadeyle serbest bırakılırsınız... geçmiş olsun... bu kadar yeter... imzalayın...*

(...)

- *Düzeltebilir miyim?*

- *Yanlışlık olabiliyor... Tabii...*

- *Kalemim...*

- *Eşyalarımızı iade edecekler. Şimdilik şu kalemle düzeltin.*

(...)

- *Gördünüz işte, biz emir kuluğuz, sonra da suçu bize yüklüyorlar...* ¹⁶⁵

Canlandırılan bu konuşmalar, Adam'ın bilinç akışıyla dışa vurduğu tepkileriyle birleşerek şiddetin boyutlarını, sistematikliğini, kararlılığını ve yönelişini açmırlar.

Sahne/salonda aksiyonun gelişimine göre varsayımsal mekanlar da değişime uğrar. Buna göre oyunun başında mekan bir tiyatro salonu/atölyesidir. Bundan sonra mekan değişiminde şu sıra izlenir:

1. Karlı bir sokak
2. Kadastro Müdürlüğü
3. Yine sokak
4. "Özel kılıklı resmi bir araba"
5. Gözaltı mekanı
 - Giriş

¹⁶³ A.g.y., s. 67.

¹⁶⁴ A.g.y., s. 72.

¹⁶⁵ A.g.y., s. 83.

- Hücre
 - Sorgulamanın yapıldığı yer
 - İşkencenin yapıldığı yer
 - Hücre
 - Çıkış
6. Bir binanın 8. katında kutlama yapılan bir salon.
 7. Dışarı. (Sokak, büro, salon vs. olabilir)
 8. Yine 8. kat. Ev.
 9. Televizyon stüdyosu.
 10. Tiyatro salonu.

Mekansal değişimlerde hiçbir dekor elemanı, aksesuar vs. kullanılmaz. Yalnızca Adam'ın sözleriyle değişim yansıtılmıştır.

Zaman açısından bakıldığında ise, oyunun açık zamansal veriler içermediği söylenebilir. Oyundaki olayların ger ekleştėęi zaman süreci belli değildir. Ancak siyasal tarihimiz açısından, anlatılan olayların bir baskı döneminde, muhtemelen 12 Eylül 1980'den sonraki süreçte yaşıandığı açıktır.

C. Yargı :

Seyirciyi oyuncu yerine koyan bir oyun olarak değerlendirebileceğimiz *Hücre İnsan*, bu yönelişin bir "workshop" uygulamasıyla gerçekleştirildiği ilginç bir örnektir. Oyundaki yönetmen, workshopa katılanları yönlendirmek için kullandığı ipuçlarıyla, tüm salonu, sahnedeki oyuncuyla eşgüdümlü olarak devinen, benzer duygulanımlara giren bir topluluk olarak etkinleştirmek istemiştir. Böylece bu oyun/workshopun sonunda, sahneden bir biçimde seyirciye ileti yerine, oyun kişisiyle aynı serüveni yaşıyan katılımcıların bizzat kendi tepkilerinden, kendi öznel iletisini çıkarması amaçlanmıştır. Böylece seyirci, oyuncu yerine konmuş ve sahnedeki oyun kişisinin yaşadığı serüveni o da kendi  znelinde yaşıyarak, kendince bir çıkarım sağlamıştır.

Bu oyundaki çatışmanın içerdiği karşıt uçlardan biri olan Adam, sahnededir. Seyirciyi de, bu bağlamda kendi yanına çeker ve yaşadığı olumsuz serüveni onlara da yaşatmak için çatışmanın diğer ucu olan işkencecilerin diyaloglarını aktarır. Adam,

zaman zaman, bu yönelişi gerçekleştirmek için kimliğinin dışına çıkar. Bu yöneliş, kalıplaşmış anlayışların kırılıp deneyselliğin ağırlığını duyurduğu bir biçim ve biçemi içermektedir. Burada “bilinç akışı” tekniğinin kullanılması, bu oyunu tek kişilik oyunlar kategorisinde özgün bir yer oturtmuştur.

Adam’ın bu oyunda konuşurken kullandığı bilinç akışı, anlatıya farklı bir boyut getirmiştir. Anlatıyı “dramatik olan”dan ayıran temel nokta, anlatılan şeyin dramatik olandaki gibi, “şimdi ve burada” gerçekleşmesi değil, “herhangi bir başka mekanda ve herhangi bir başka zamanda” gerçekleşmiş olmasıdır. Bu ayrım, sahne dışında anlatıda kullanılan geçmiş zaman kipleriyle çok belirgin olarak ortaya çıkar. Bilinç akışında ağırlıklı olarak kullanılan geçmiş zaman kipi, anlatıyla dramatik olanın içiçe geçmesini sağlamıştır. Bu da, tek kişilik oyunlar bağlamında kullanılan ilginç bir teknik olarak önem kazanmaktadır.

Tüm bu özellikleriyle *Hücre İnsanı*, tek kişilik oyunlar sınıflamasında, seyircinin oyuncu olarak da kullanılabileceğini, bilinç akışı gibi çağdaş bir teknikten nasıl yararlanılacağını, deneyselliğin çok kişilik oyunlarda olduğundan çok, tek kişilik oyunlarda da kullanılacağını göstermiştir. Hatta diyebiliriz ki, “deneysellik”, tek kişilik oyunların en önemli yönelişi olmalıdır.

4. MODEL : MAVİYDİ BİSİKLETİM

A. Oyun Hakkında Genel Bilgi :

Dinçer Sümer'in 1986'da yazdığı bu oyun, 1987'de "Sanat Kurumu Övgüye Değer Yazar Ödülü" almıştır. Devlet Tiyatroları'nda, Almanya'da, İsviçre'de, Hollanda'da sahnelenen oyun, son olarak 1996'da İBŞT'nda sahnelenmiştir.

Yazar oyununu "... benim mavi bisikletim eski bir türküdür. Bir yanı biraz kırık, bir yanı doyumsuz şenlikleri yaşayan bir ezgi" diye niteler.¹⁶⁶ Okan Kılan'a göre ise *Maviydi Bisikletim*, "... şiirsel bir dille bütünlenen tek kişilik bir anlatım, tiyatrosu olan bir öyküdür."¹⁶⁷ Gerçekten de oyun, dokusu duyarlı bir öyküyle örülmüş, anlatı özellikleri ağır basan bir yapıya sahiptir. Sümer, oyunun başında meddah ve orta oyunu özelliklerinden yararlandığını belirtir:

*MAVIYDİ BİSİKLETİM, çağdaş bir 'meddah' ya da bir 'story-teller' gösterisi gibi düşünülmelidir. Oyun, kare ve dikdörtgen parçaların oluşturduğu, orta oyunundaki 'yeni dünya' esprisinden bir panonun önünde oynanır. Parçaların üstüne güneş, deniz, martılar, vapur, saat kulesi ve fayton gibi, İzmir'i belirleyen renk renk desenler çizilmiştir.*¹⁶⁸

Dekor elemanı olarak, sözü edilen panodan başka, sahnede yalnızca bir bank kullanılmıştır. Gereksinim duyulduğunda bu bankın bölünmesiyle farklı konumlarda düzenlenebilen iskemleler, kanepe vb. elde edilmektedir. Sümer, oyun kişisini şöyle betimler:

*Oyunun tek kişisi; 'ADAM', ellisine yaklaşmıştır. Biraz kargın ama hoşgörülü, aydın ve barışık bir gözle bakar düne ve bugüne, tathıllıdır.*¹⁶⁹

¹⁶⁶ Dinçer Sümer, "Maviydi Bisikletim", İBŞT Oyun Broşürü, 1996, s. 2.

¹⁶⁷ Dinçer Sümer, *Toplu Oyunları 1*, Mitos-Boyut, İstanbul 1994, s. 10.

¹⁶⁸ A.g.y., s. 210.

¹⁶⁹ A.g.y., s. 210.

B. Oyunun Konusu ve Yapısal Özellikleri :

Oyun başladığında Adam, şapkası, pardösüsü ve valiziyle görünür. Tavrında çok uzun bir aradan sonra uzak yerlerden dönmüş olmanın yorgunluğu ve hüznü vardır. Oyun süresince Adam'ın anlatısında sözü geçen değişik mekanlar ve yaşantılarda herhangi bir kostüm değişikliği izlenmez. Buna karşın panonun üzerindeki resimler ve efektler aracılığıyla kurulan İzmir atmosferi içerisinde, bankın da yardımıyla 7 değişik mekan elde edilir. Ancak oyunda vurgulanan toplam 9 mekan değişimi vardır ve şu sıraya göre gerçekleştirilir:

1. Deniz kıyısında bir bank¹⁷⁰

- Eski bir İzmir türküsü uzakta, kemanla çalınır.
- Deniz ve martı sesleri, uzaktan bir vapur düdüğü
- Bir bisiklet zili, gittikçe güçlenir, öteki efektleri bastırır, sonra uzaklaşır.
- Kemanla çalınan bir İzmir türküsü
- Belediye bandosunun çaldığı İzmir marşı, fona düşer.

2. Bankın bölümleri kahvehane iskemleleri gibi dizilir.¹⁷¹

- Bisiklet zili, daha sonra başka bir zil sesi daha eklenir.
- Keman
- Kemanın ezgisi canlanır.
- Kuş sesleri, fona düşer.
- Mandolinle çalınan bir çocuk şarkısı
- Şarkının notaları hecelenir.
- Müzik mandolinler topluluğuna dönüşür.
- Coşkulu bir flüt öne geçer.
- Müzik yavaşça kaybolurken iki serçenin ötüşü sürer.
- Uzun eşliğinde, bir kadının söylediği şarkı
- Taş plaktan Necdet Koyutürk'ün tangosu
- Gazino orkestrasının çaldığı "Ramona"
- Keman, fona düşer.

3. Adam elinde bir kitapla yere bağdaş kurar.¹⁷²

- Keman

¹⁷⁰ A.g.y., s. 211.

¹⁷¹ A.g.y., s. 214.

¹⁷² A.g.y., s. 225.

4. Bank yeniden oluşturulur. Adam bankta kitap okumaktadır. ¹⁷³
5. Bankın bölümleri bir vapurun ucuymuş gibi düzenlenir. ¹⁷⁴
 - Martı sesleri
 - Vapur düdüğü
 - Keman
6. Bölümler, müdürün odasındaki iskemleler olarak düzenlenir. ¹⁷⁵
 - Keman
7. Bölümler evdeki kanepeyi yansılayacak şekilde düzenlenir. ¹⁷⁶
 - Radyo Çocuk Saati'nin bitiş müziği ve anonsu
8. Bölümler park düzenine sokulur. ¹⁷⁷
 - Keman
9. Bölümler kahvehane olarak düzenlenir. ¹⁷⁸
 - Keman

Sahne geçişlerinde ağırlıklı olarak keman kullanılır. Ancak kemanla ne tür ezgilerin çalınacağı belirtilmemiştir. Buna karşın oyun içinde çalınan şarkılar en ince ayrıntılarına dek belirtilir:

- Yansın İzmir, Kordonboyu kül olsun / Beni senden ayıranlar kör olsun... ¹⁷⁹
- Şu İzmir'den ayva gelir, nar gelir / Döndüm baktım bir edalı yar gelir... ¹⁸⁰
- Taş plaktan Safiye Ayla : Çapkın çapkın / Şöyle baktın / Kalbimi yaktın... ¹⁸¹
- Mandolinle çocuk şarkısı : Daha dün annemizin kollarında yaşarken / Çiçekli bahçemizin yollarında koşarken... ¹⁸²
- Ut eşliğinde bir kadın sesi : Derdimi ummana döktüm / Asumana inledim... ¹⁸³
- Taş plaktan Necdet Koyutürk : İsmim dudaklarımı yakıyor neden / Nedir bu çektiğim senin elinden... ¹⁸⁴
- Gazino orkestrası : Ramona. ¹⁸⁵

¹⁷³ A.g.y., s. 227.

¹⁷⁴ A.g.y., s. 228.

¹⁷⁵ A.g.y., s. 230.

¹⁷⁶ A.g.y., s. 234.

¹⁷⁷ A.g.y., s. 235.

¹⁷⁸ A.g.y., s. 239.

¹⁷⁹ A.g.y., s. 211.

¹⁸⁰ A.g.y., s. 212.

¹⁸¹ A.g.y., s. 213-14.

¹⁸² A.g.y., s. 218.

¹⁸³ A.g.y., s. 219.

¹⁸⁴ A.g.y., s. 220.

¹⁸⁵ A.g.y., s. 221.

- Adam, kendisi söyler : Adımı andıkça titrerim hala / Var mı benim gibi aşka müptela / Muhabbet denilen püsküllü bela / Sanmayın başımdan az geldi geçti...¹⁸⁶

50'li yılların bu popüler aşk şarkıları atmosferi besleyerek, oyunun Eski İzmir'e, çocukluğa, çocukluk aşkına özlemle dolu içeriğini desteklerler. Geçişlerde kullanılan keman, muhtemelen yarattığı duygusal çağrışımlar dolayısıyla seçilmiş bir enstrümandır.

Oyunun iki yerinde pano üzerine düşen ışıklar yardımıyla atmosfer oluşturulur. Bunlardan ilki, "çocukluğun en güzel, en güneşli günlerinden birini" vurgulamak için panonun üzerindeki güneşin iyice parlatıldığı an,¹⁸⁷ ikincisi de pano üzerine düşürülen renk renk ışıklarla gazino atmosferinin yaratıldığı bölümdür.¹⁸⁸ Bunlardan başka metinde belirtilen bir ışık değişimi daha vardır. Bu sahnede Çocuk / Adam yatak odasında *Kamehvalı Kadın*'ı okumaktadır. Burada kullanılması istenilen ışık muhtemelen yatak odasının loş atmosferini yansıtarak okunan kitabın romantik çağrışımlarını da destekleyecektir. Bu sahnenin bitiminde odaya giren Baba ışığı söndürür, kısa bir an sahne ışıkları da söndürülür. Sahne yeniden aydınlandığında zaman ve mekan değişimlerinin de gerçekleştiğini görürüz. Oyunda ışıkla yapılan tek sahne geçişi de budur.¹⁸⁹ Bunun dışında –hatta bu sahnede de– tek perdelik bu oyun için sahne geçişlerinde hiçbir ara verilmez; zaman ve mekan değişimleri peş peşe, iç içe gerçekleşir.

Maviydi Bisikletim, 50'li yılların başlarında, İzmir'de, çocukluktan ilk gençliğe geçmenin sancılarını yaşayan bir çocuğun ilk aşkını eksen alarak, bu aşk süresince yaşanan arkadaşlık ilişkilerini, aile yaşantılarını, mahalle yaşamını, ustaca bir duyarlılıkla ve Eski İzmir atmosferiyle iç içe geçirerek anlatır. Çocuk / Adam'ın ortatıç geçtiği yaz kızkardeşi doğmuş, demiryollarında çalışan babası bu vesileyle kendisine verilen ikramiyeyle, yaşadıkları tüm parasal sıkıntıya karşın, oğluna mavi bir bisiklet almıştır. Arkadaşları bisikleti kıskançlıkla incelerler. Çocuk bisikletini hepsiyle paylaşır. Çocuk Cumhuriyet Alanı'nda Kore gazilerini karşılama töreninde gördüğü Nurhayat'a aşık olur. Nurhayat'ı tuhaf bir rastlantı sonucu farketmiştir. Kızın annesi, çocuğun arkadaşı Coşkun'u kızına sarkıntılık etmekle suçlamıştır.

¹⁸⁶ A.g.y., s. 229.

¹⁸⁷ A.g.y., s. 212.

¹⁸⁸ A.g.y., s. 221.

¹⁸⁹ A.g.y., s. 227.

Böylece Çocuk Nurhayat'ı ilk kez görmüş, görür görmez de sevmiştir. Akşamüstleri Tilkilik kahvesinde oturan ve özellikle aybaşlarında oğlunu yanına çağırıp, onun başarılı okul yaşamıyla, muhtemel parlak geleceğiyle arkadaşlarına karşı övündükten sonra oğluyla alışverişe çıkan babası onun tiyatroyla ilgilenmesine şiddetle karşı çıkmakta, buna karşılık İzmir radyosunun Çocuk Saati piyeslerinde rol almasına pek ses çıkarmamaktadır. Çocuk yine bir alışveriş günü girdikleri mandırada Nurhayat'la tekrar karşılaşır. Babasına belli etmeden kızın girdiği evi gözler, böylece evlerinin Atlas açık hava sinemasının karşısında olduğunu öğrenir. Bisikletini çeşitli aksesuarlarla iyice gösterişli bir hale getiren Çocuk, sık sık Nurhayatların evlerinin önünden geçmeye başlar. O yaz, temmuz ve ağustos boyunca, kendisini ve bisikletini gıcır gıcır temizleyerek, süsleyerek Nurhayat'ın dikkatini çekmeye çalışır. Çocuğa göre Nurhayat, açık hava sinemalarında oynatılan *Dudaktan Kalbe*'nin aktrisi Mesiha Yelda'dan bile güzeldir. Bütün çabalarına karşın eylül sonuna, okullar açılana dek, Nurhayat'ı ancak uzaktan üç-dört kez görebilmiştir. Nurhayat ve ailesi şevrolelerine binip Kirizman'daki yazlıklarına gittiklerinde kendisini büsbütün yalnız hisseden Çocuk, arkadaşı Alekos'a içini döker. Yeni ders yılı başladığında da, kendi okulunun, Cumhuriyet Kız Enstitüsü'ne giden Nurhayat'ın okulundan on dakika önce dağılmasını fırsat bilerek, her akşamüstü kızın otobüs beklediği durakta onunla karşılaşma anları yaratır. Güz ve ardından kış, Çocuk ve Nurhayat'ın bakışmalarıyla geçer. Bir bahar günü, mandolin kursuna giden Nurhayat'ı izleyen Çocuk, ilk kez konuşma fırsatı yakalar. Nurhayat ona bir daha evlerinin önünden geçmemesini, komşuların durumu anladığını ve annesinden korktuğunu anlatır. Çocuk da Nurhayat'ın gittiği mandolin kursuna devam etmeye başlar. Bir gün kurs dönüşü Nurhayat ailesinden söz eder. Genç yaşta ölmüş bir teyzesi vardır ve annesi o olaydan sonra kendini toparlayamamıştır. Çocuk Coşkun'un ablası Celile'den dansetmeyi öğrenir ve Nurhayat'ı Göl gazinosuna, Ticaret lisesinin çayına götürür. Çocuk hızla büyümektedir. Arkadaşları sık sık okulun tuvaletinde sigara içer ve birbirlerine cinsel maceralarını anlatırlar. Diğer taraftan Çocuk Saati seslendirmeleri sürmekte ve Nurhayat bunları beğeniyle dinlemektedir. Çocuk Nurhayat'ı yalnızca Alekos'la konuşabilmektedir. Ortaokulu "pekiyi"yle bitirdiği için babası tüm aileyi Şükran lokantasına götürür. Nurhayat da sınıfını geçer ve yine ailece Kirizman'daki yazlıklarına giderler. Çocuk o yaz bir manifaturacı dükkanında çalışır. Bir akşamüstü

Alekosların terzi dükkanını kapanmış görür. Alekos'un babasının öldüğünü, ailenin geri kalanının Sakız'a göçtüğünü öğrenir. Alekos'la vedalaşamadığı için çok üzölmüştür. Annesi ve babası Nurhayat'ı öğrenmişlerdir. Ancak onları tek korkutan, bu durumun çocuğun okul yaşamını olumsuz etkilemesidir. Çocuk onların üzölmesini istemez, yine de bir gün Nurhayat'la mandolin kursunu ekerek vapura biner, Kemeraltı'na gezmeye giderler. Nurhayat'ın dayısı okula, çocuğu şikayet etmeye gelir. Çok sevdiği okul müdürü Hayri Bey tarafından azarlanmak çocuğu çok incitir, Coşkun'un verdiği ilk sigarayı içer. Artık Nurhayat'ı görememektedir, çünkü babası kızını okula arabayla getirip götürmektedir. Çocuğun ailesi de durumun farkındadır. Nurhayat radyo çıkışında çocuğu bekler. Babası hasta annesini İstanbul'a götürmüş, Nurhayat yengesinin gönölünü yapıp onu görmeye gelmiştir. Birlikte sinemaya girerler. Ancak Nurhayat'ın dayısı onları yine izlemiştir. Bu kez yanlarında İstanbul'dan dönen annesi de vardır. Onları sille tokat sinemadan çıkarırlar. Bu çocuğun Nurhayat'ı son görüşü olur. Çocuk o güz yakalandığı sarılıktan dolayı uzun süre yatar. İyileştiğinde babasının Nurhayat'ı ve annesini Burdur'a yolladığını öğrenir. Nurhayat okula orada devam edecektir.

C. Yargı :

Yukarıdaki akıştan hemen anlaşılabilceğı gibi, oyunda şimdiki zamanda gerçekleşen bir dramatik aksiyon hiç yoktur. Adam'ın anlatısı ve canlandırmaya yönelik bütün öğeler, geçmiş zamanı aktarmaya yararlar. Asal çatışma anlatılan zaman diliminde yaşanmış ve bitmiştir. Sahnede sözü edilebilecek yalnızca bir 'potansiyel çatışma' vardır: Ellili yaşlarda bir adam ve yitip giden çocukluğu. Ancak Adam çocukluğunu, çocukluk aşkını özlemle karışık bir hüznle anımsar. Yani, yazarın da belirttiğı gibi o çoktan "hayatla barışmıştır". Böylece bu çatışma dinamizm kazanamaz. Oyunu dramatik olmaktan uzaklaştırıp 'anlatıya' yaklaştıran bu durum, yazarı oyunun en başında belirttiğı gibi öngörölmüş bir şeydir. Maviydi Bisikletim, çağdaş bir 'meddah' gösterisi örneğidir. Diğer taraftan, etki açısından düşünüldüğünde, anlatılan olayın şimdiki zamana taşınması, yani anlatı çerçevesinin kırılıp doğrudan sözü edilen çocukluk sürecinin sahnede canlandırılması yanlış bir seçim gibi görünmektedir. Çünkü oyuna asıl anlamını veren, ellilerinde bir adamın

 ocukluğuna,  ocukluğunun bir daha asla geri gelmeyecek mekanlarına, ilişkilerine, şarkılarına bakmasıdır. Bu açıdan bu oyunlaştırmanın malzemenin doğasına uygun olduğu söylenebilir. Ayrıca, **Maviydi Bisikletim** dil ve atmosferle kurulmuş g  lt  bir öykü dokusuna sahiptir ve kaybedilen çocukluk ve çocukluk aşkı çok geniş bir ortak paydadır, çünkü herkesin bir çocukluğu vardır. Bu  zellikler oyunu oldukça etkileyici kılmaktadır.



5. MODEL : MEDDAH

A. Oyun Üzerine Genel Değerlendirme :

Erol Toy'un 1970 yılında yazdığı *Meddah*, Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun önemli bir türü olan "meddah"ın çağdaş anlamda ele alınmasının ilk örneğidir. Toy, "Meddah" geleneğinden yola çıkarak ve "meddah"ı oyun kişisi olarak kullanıp öz ve biçim özelliklerinin çok iyi dengelendiği önemli bir örnek oluşturmuştur. Gelenekten yararlanırken "çağdaş" olabilmenin de önemli göstergelerini sunan *Meddah*, Toy'un "Meddah Üçlemesi"nin ilk oyunudur. (Diğerleri *Düş ve Gerçek* ile *Kadınlar Matinesi*'dir.)

Erol Toy'un 1970 yılında yazdığı *Meddah*, Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun önemli bir türü olan "meddah"ın çağcılaştırılmasının ilk örneğidir. Doğrudan "meddah" geleneğinden yola çıkıp *Meddah*'ın da bir oyun kişisi olarak kullanıldığı bu oyun, 1971-72 tiyatro döneminde, *Ankara Birliği Sahnesi*'nde Erdoğan Akduman tarafından oynanmış ve büyük başarı kazanmıştır. "1971-72 tiyatro mevsiminin en ilginç tiyatro olayı"¹⁹⁰ olarak nitelenen *Meddah*, "geleneksel meddahlık sanatının çağdaşlaştırma deneyimi"¹⁹¹ olarak da görülmüştür.

Özdemir Nutku, gerek düşünce, gerekse biçim denemesi açısından ilginç olan *Meddah*'ın, tek oyuncuyla ve anlık değişimleri gerektiren çeşitlemeleriyle başarılı olduğunu, oyuncu Erdoğan Akduman'ın bu oyunda başarı kazandığını belirtmektedir.¹⁹² Geleneksel tiyatromuz içinde oldukça statik olarak görülen meddahın, aleyhine olan bir durumu el çabukluğuyla lehine çevirdiğini söyleyen Nutku, bu oyundaki meddahın kendinden başkasını düşünmeyen, sıkışınca "vatan millet" sözcüklerini hiç utanmadan ağzından düşürmeyen kişiliğiyle ilginç bir eleştiriye yöneldiğini ve geleneksel tiyatromuzda öykü canlandıran meddahın burada olayları canlandıran bir "oyuncu" kimliğine geçtiğini de vurgulamaktadır.¹⁹³

¹⁹⁰ "Meddah İstanbul'dan Anadolu'ya geçti", *Tiyatro* 72, S: 4, s.6.

¹⁹¹ Özdemir Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi* 2, s.348.

¹⁹² Özdemir Nutku, "Dönem Sonunda Ankara Tiyatrolarına Toplu Bir Bakış", *Tiyatro* 72, S: 6, ss: 44-45.

¹⁹³ A.g.m., s. 45.

Meddah oyununun sahnelendiği yıllarda, bu oyun üzerine tartışmalar olmuştur. Ergun Sav, Milliyet Gazetesi'nde yazdığı bir yazıda, "anlatımcı tiyatrodaki olduğu gibi, tiyatrodaki meddahlıktan yararlanılabileceğini ama meddahlıkta tiyatrodan yararlanmanın "uç nalla bir atı aramak" olacağını söyler.¹⁹⁴

Bunun üzerine oyunu savunan Aydın Gürpınar şu karşılığı verir:

*Merak ettiğim sayın Ergun Sav'ın bu paragrafı sırf eleştirisine ayrılan yeri doldurabilmek için mi, yoksa geleneksel Türk tiyatrosunu doğru değerlendiremeyenlerden olduğu için mi yazdığıdır? Eğer günümüzde bir Meddah uygulamasının yararına inanılmışsa bu çağdaş tiyatromun genel perspektifi içinde ele alınacak ve öyle değerlendirilecektir.*¹⁹⁵

Sav'ın "geleneksel sanatlarımız içerisinde dramatik unsuru en az olanı meddahlıktır"¹⁹⁶ düşüncesine karşı Gürpınar, Metin And'ın, "dramatik unsuru en fazla olan meddahlıktır" tezinden hareketle şu paragrafı aktarmaktadır:

*Buradan çıkacak çok önemli bir sonuç vardır. Karagöz ile Orta Oyunu'nun salt birer göstermecii tiyatro olmasına karşın, meddahın seçtiği konulara göre benzetmeci, gerçekçi, yanılsamacı tiyatroyu zorladığı görülür. Karagöz ve Orta Oyunu seyircisi için oyun oyundur, oyuncular da oyuncu. Bu bakımdan oyunla kaynaşma, onun havasına kendini kaptırma, kişilerle özdeşleşme ilişkisini bulamayız; tersine, seyirci ile oyun arasında belli bir aralık, tepkilerde serinkanlılık olur. Oysa Meddah, seçtiği konulara göre seyircide coşkunluk, üzüntü, merak, acıma duyguları yaratır. Kişileriyle seyirci arasında bir duygudaşlık bağı, bir özdeşleşme ilintisi kurabilir. Eski kaynaklardan bu tür örnekler bulabiliyoruz.*¹⁹⁷

Yine Sav'ın "yazar öyküyü renklendirmek için az olay koymuş. Bir de seci kullanmak (kafiyeli konuşmak) akıcılığı aksatıyor" sözlerine karşılık olarak Gürpınar şu karşılığı vermiştir:

¹⁹⁴ Aydın Gürpınar, "Ulusal Kültürümüz Meddah ve Bir Bay Eleştirmen", Tiyatro 72, S:2, ss: 44-5.

¹⁹⁵ A.g.m., s.45.

¹⁹⁶ A.g.m., s.45.

¹⁹⁷ Aktaran: Aydın Gürpınar, a.g.m., s.45, Metin And, Geleneksel Türk Tiyatrosu, İnkılap Kitabevi, İstanbul 1985, s.219.

Öyküyü renklendiren olay olduğuna göre olay öyküden nasıl soyutlanabilir? Burada yöneltilmesi gereken doğru eleştiri, gereksiz olaylarla öykünün genel kompozisyonunun dağıldığı ve akıcılığın kaybolduğudur. Diğer taraftan Meddah'ı kafiyeli komuştuğu için suçlamak kesinlikle yanlış, çünkü Meddah bir olayı tekerlemeler esprisi içinde anlatır. Bu da geleneksel seyirlik oyunumuz olan Meddah'ın genel karakteridir.¹⁹⁸

Erol Toy, meddahın, Türklerin geleneksel seyirliklerinden biri olduğunu söyledikten sonra zengin bir biçim, sağlam bir içerik ve ilgi çekici mimiklerle, ilginç konuları anlattığına değinmektedir. Toy, anlatımın genellikle hemen her kahvede bulunan aksesuarlarla; Anlatıcının şapkasıyla, bazen dekoru bazen oyuncuları simgeleyerek olacağını söyler. Bunların yanında "mim" bilmenin de önemini vurgulayan Toy, yeri geldiğinde bunun kullanılmasını istemektedir. Meddahın bütün geleneksel oyun biçimlerini kullanacak biçimde, yepyeni bir masal içeriğiyle yazıldığını söyledikten sonra, "anlatım" ve "gösterim" özelliklerinin tamamının, geleneksel meddahın uygulamalarına göre yapılmasının önemine değinir. "Çağdaş masal"ın ise, mümkün olduğunca karakter değişiklikleri biçiminde verilmesini isteyen Toy, uygulamacının yorumunda metne dokunmadan özgür olduğunu belirtir.¹⁹⁹

B. Oyunun Konusu ve Yapısal Özellikleri:

Meddah oyununun baş ve tek kişisi Meddah, başlama sözü olan "*hak dostum hak*" la başlangıç yaptıktan sonra Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda ustaların yaptığı gibi "*giriş tekerlemesi*"ni söyler. Amacının "*hoş bir hikayet*" anlatmak olduğunu, ancak dönemlerin değiştiğini, ne eski ustaların, ne de hoş hikayelerin kaldığını, günümüzde kimsenin masal ve şiir aramadığını belirttikten sonra, ustaları gibi, "*edeyim meclise bir kassa beyan/ kassadan hisse ala arif olan*" diyerek gazelini okur:

Ey siyah gözlü kadın/ ben sana hayranım aman, aman!..²⁰⁰

¹⁹⁸ A.g.m., s.45.

¹⁹⁹ Erol Toy, *Meddah*, (Yayınlanmamış Oyun Metninin Fotokopisi), s.1.

²⁰⁰ A.g.o., s.1.

Acelesi olduğunu, hemen hikayesini anlatmak istediğini söyler ve esprisini de yapar.

*Hiç sizi bırakıp gider miyim? Çocuk mıyım, hiç altıma eder miyim?*²⁰¹

Geleneksel Meddah'ın "*başlangıcına*" uygunluk gösteren bu giriş, Nutku'nun bölümlenmesiyle de örtüşmektedir. Nutku, meddah hikayelerinin bölümlerini şöyle saptamıştır:

- I. **Başlangıç :** Meddah “Hak, dostum Hak!” diye söze başlayarak bir divan okur (...) ya da bir tekerleme girer.
- II. **Açıklama :** Bu bölüm halk hikayelerindeki “döşeme”ye benzer. Burada uyaklı ya da uyaksız hikayenin geçtiği dönem, kişiler ve bu kişilerin toplumsal ve ekonomik durumları sergilenir.
- III. **Senaryo :** Bu gevşek dokulu, bazen içinde maniler, atasözleri, deyimler ve türküler bulunan olaylar dizisinin kapsadığı bölümdür. (...) Hikaye’nin asal gelişim çizgisi üstünde, bağımsız küçük hikayelerle ya da fıkralarla çıkmalar yapılır.
- IV. **Bitiş :** Bu bölümde çoğu kez bir “kıssadan hisse” vardır. (...) Burada, meddah, sonuçla birlikte ders alınması gereken şeyi de açıklar.²⁰²

Giriş tekerlemesini günümüzün gerçekleriyle vareden Meddah, teslimiyetçiliğe, köşe dönücülüğe, paranın çağın en büyük efendisi olmasına eleştiri getirdikten sonra “açıklama”sını yapar. “Açıklama”sında içinde insanlarıyla satılan köylerin olduğunu, gidip görse de, kendisinin olmayan bu köylerden birinde konaklayıp öykünün geçtiği dönemi belirleyip öyküsüne konu olacak kişilerin toplumsal ve ekonomik durumlarını sergiler.

Meddahın öyküsü, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında başlar. Ahmetağagiller'den Ahmet Ağa'ya borcu olan Kavrık Memet, ağasının yanına gider ve o yıl topraktan iyi ürün alamadığı için borcunu erteletmek ister. Ağa, akrabası olan Memet'in iyi ürün elde edip borcunu ödemesini ister, yoksa tarlasını elinden alacaktır. Ancak 1925 yılının ilk yazında her ikisinin de birer oğlan çocuğu dünyaya

201 **A.g.o., s.1.**

²⁰² Özdemir Nutku, *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*, ss: 99-100.

gelir. Ahmet Ağa epeydir beklediği bu sevincine ortak olduğu için Kavruk Memet'in borcunu siler. Çünkü sevincine ilk kim ortak olursa onu kıvandıracağına söz vermiştir. Her ikisi de çocuklarına kendi adlarını koyar. Bu "açıklama" bölümünden sonra Nutku'nun belirttiği "senaryo" bölümü başlar :

*Gün döner, hafta döner... Ay geçer, yıllar geçer... Yıl dokuzyüzotuz...
Mevsim ilkyaza girer... Biz geliriz öykümüzün başına... Ahmet'le
Memet, girerler beş yaşına...*²⁰³

Ahmet Ağa'nın ekinleri sürekli artarken, Kavruk Memet yoz ekinlerini bir tane olsun artırma peşindedir. Bu arada çocuklar birbiriyle iyi arkadaş olmuşlardır. Ne ki, Ahmet bolluk ve rahatlık içinde büyürken Memet türlü sıkıntılar çeker. İlk sıkıntı, Ahmet tarlaya babasının azığını eşek sırtında götürürken, Memet yürüyerek kendi sırtında götürür. Üstelik eşeğe binmesini beceremeyen Ahmet'in yüklerini de taşır. Çocuklar yedi yaşına geldiklerinde köye bir okul açılır. Ancak Ahmet Ağa okul istemez. Diğer ağalarla birlikte okulu kapatırmak ister ama başarılı olamaz. Çünkü Mustafa Kemal Atatürk'ün kesin emri vardır. Üstelik Cumhuriyet'in de 10. yılıdır. Meddah burada, bir "çıkma" yaparak "Cumhuriyet" üzerine konuşur:

*Bindokuzyüzotuz... Cumhuriyet'in 10. yılıydı... Kaçınıcı
Cumhuriyetin mi? Oho... Sorar mısınız: Bizde Cumhuriyet doludur...
Örneğin, Ankara'da çok çok önceleri, 2 Cumhuriyet var... Ahiler
kurmuş... Sonra, Aydın'da, Atçalı Kel Memet'in Cumhuriyeti var...
Ortaklar'da Börklüce Mustafa'nınkini de sayın isterseniz... (...) Son
Bağımsız Türk Devleti derken, nerden nereye geliverdik?*²⁰⁴

Bu "çıkma"dan sonra Meddah, tekrar asıl öyküsüne döner. Babası, istemeyerek de olsa Ahmet'i okula yazdırır. Ancak Ahmet, Memet olmadan okumayacağını söyleyince onun hatırına Memet'i de okula yazdırırlar. Öğretmenin anlattıkları Ahmet'in kafasına girmemekte, Memet'in ise aklından çıkmamaktadır. Hatta Ahmet'in ödevlerini de Memet yapmaktadır. Memet'in babası oğlunun okuyup askerde çavuş olmasını, sonra da gelip köye muhtar olmasını istemektedir. Ne ki köyün bir göreneği vardır. Küçükken çoban seçilen büyüyünce genellikle muhtar olmaktadır. Seçimi de bir kuş yapmaktadır. Kuş, alanda toplanan çocuklardan kimin

²⁰³ A.g.o., s.4.

²⁰⁴ A.g.o., s.5.

başına konarsa çoban o olmaktadır. Ahmet Ağa, oğlunun başına önce bal sürüp, sonra balın üstüne arpa koyduğundan seçimi Ahmet kazanır. Ancak kuş, Ahmet'in başına yapışmış arpaları alırken saçlarını da kökünden koparır. Ahmet'in adı artık Kel Ahmet'tir ama muhtarlığı da garantilemiştir. Memet'in yardımıyla ilkokul bitince parasız yatılı okumak için başvurulacaktır. Ancak her köyden bir kişi alınmaktadır. Bu kişi Ahmet'tir. Öğretmen, Memet'in babasına oğlunu yatılı okula göndermesi için ısrar ederse de başarılı olamaz. Çünkü Kavrak Memet'in şehirde çocuk okutacak gücü yoktur. Kel Ahmet şehirdeki okullarda okurken, Memet güçlü, kuvvetli bir delikanlı olur. Köyün kızları ona hayrandır. Ancak, köyün en güzel kızı Nazlı da ona tutulmuştur. Memet'ten bir karşılık beklemektedir. Saf olan Memet aradan uzun süre geçtikten sonra Nazlı'yı farkeder ve birlikte olmaya başlarlar. Meddah Nazlı'yla Memet'in sevişmelerini anlatırken keser ve Birinci Bölümü bitirir:

Sokuluyorlar... Sokuluyor!.. Sonra!.. Anlatacağım!.. Yakalamışız enfes bir sevda masalı... Kaçırır mıyız? Üstelik sonrası çok daha revnaklı... Ama, ustalarımız usta... Pek çok anlam var her susuşta!.. Hüner, yerinde keşiste... Bilmem, becerebildik mi? Göreceğiz... Şimdi, birbirimize, az biraz izin vereceğiz... Kimimiz sigara içeceğiz... Kimimiz, önemli işler göreceğiz... Ve bileceğiz ki, öykünün sonu, başından ilgi çekici... İnanmazsanız, bekleyin, görün!..²⁰⁵

İkinci Bölümün başında, salonda kalan izleyicilere teşekkür eden Meddah, onlara öyküyü anımsatmak için nerede kaldığını sorar. Sonra kaldığı yerden Nazlı'yla Memet'in sevişmelerini baştan beri kullandığı, şiirsel, akıcı ve benzetmelerle süslü üslubuyla şöyle anlatır:

Sokuldular... Biraz daha ivecenleşti Memet'in elleri... Biraz daha kolay düştü Nazlı'nın düğmeleri... Köz köze karıştı... Kül havaya uçtu... Eridi Memet'in yüreği... Cızladı Nazlı'nın teni... Yemeniyi yel uçurdu... Mintanı sel götürdü... Fıstık çalıya takıldı... Kuşak çırpıya asıldı... Bir dünya doğdu günün içinden... Eski dünyaya kavuştu... Saçları uçtu... Gönülleri coştı... ayakları yerden kesildi... Bulutların üstüne çıktılar, horon teptiler... Yıldızlara ulandılar, Bar oynadılar...

²⁰⁵ A.g.o., s. 14.

*Çember tutup Bengi... Seymen olup Zeybek teptiler... Gökyüzünden yeryüzünü... Yeryüzünden gökyüzünü seyreylediler. Kaynaştılar birbirlerine... Dolandılar... Dolaştılar... Elele... Ten tene... Yürek yüreğe oluvereceklerdi!..*²⁰⁶

Meddah'ın gerçekmiş gibi anlattığı bu sahne, Memet'in düşüdür. Köyün Bekçisi, Memet'i uyandırdıktan sonra, Ahmet Ağa'nın çağırdığını söyler. Ahmet Ağa Memet'i kentteki değişimleri izlemesi ve ne olup bittiğini öğrenmesi için görevlendirir. Kente giden Memet'e, oradaki esnaf, tek parti döneminin bitmekte olduğunu, halkçılara karşı yoğun tepki duyulduğundan herkesin "demirkırat"ın peşinden koştuğunu, kendilerinin de bu davaya katılmaları gerektiğini söyler. Ahmet, bütün bunları Ahmet Ağa'ya anlatır. Ahmet Ağa, Memet'i partiyi köyde kurması için hemen görevlendirir. Memet istemez ama Ahmet Ağa diretir. Memet Demokrat Parti saflarında gece gündüz demeden çalışır. Sıra seçimlere gelir. Herkes Memet'in muhtar olmasını istemektedir ancak Memet askerliğini yapmamıştır. Ahmet Ağa Halk Partisi'nden istifa ederek Demokrat Parti'ye kaydını yaptırır ve muhtar seçilir. Memet'e de askerden gelince muhtarlığı vereceğini söyler. Memet'in askere gittiği günlerde, birliğinde, Kore'de savaşmak üzere gönüllü seçmektedirler. Memet de seçilir. Kore'de savaşırken yaralanır ve bir bacağı topal kalır. Gösterdiği kahramanlıktan dolayı madalya takılarak Türkiye'ye geri gönderilir. Terhis edilip de köye dönünce kimseyi karşılayıcı göremez. Çünkü anası babası ölmüş, Nazlı'yı da Ahmet'le evlendirmişlerdir. Ahmet Ağa her zamanki iki yüzlülüğüyle Memet'in savaşta öldüğünü duyduklarını, Nazlı'yı da o yüzden Ahmet'le evlendirdiklerini anlatır. Ahmet'in Ankara'da olduğunu, onun yanına gidip bir iş tutabileceğini söyler. Asıl amacı Memet'i köyden uzaklaştırmaktır. Ahmet Ağa Memet'in köylüyle birlik olup onun muhtarlığını elinden alacağını, başına türlü işler açacağını düşünmektedir. Çünkü köylü de ne yönetimden ne de Ahmet Ağa'dan memnun değildir. Üstelik Memet'e yapılan haksızlıkları görmektedirler. Ancak Memet olanca saflığıyla Ağa'ya inanır ve Ankara'nın yolunu tutar. Ahmet'in yönetici olduğu daireye gittiğinde onunla görüşemez. Bir kez karşılaştıklarında da Ahmet onu tanımazlıktan gelir. Görevliler de Memet'i kapı dışarı ederler :

²⁰⁶ A.g.o., s. 15.

*Memet, bir binaya baktı... Bir Ahmet'i düşündü... Topladı bacağını mermer basamaklardan... Seke seke yeniden yollara düştü... Vardı Hergele Meydanı'nda bir çorba içti... İndi Gar'da, hamallara karıştı... Bazen inen işaret ediyor... Bazen Memet kendiliğinden yükü kapıyordu... Hamal arkadaşları, onu da kaldıkları bekar hanına götürdüler... Az yiyip, çok kazanarak, para biriktireceklerdi... Biriktirdikleriyle, köylerinde tarlalar alacak... Bahçeler dikecek... Evler yapacaklardı... Hepsinin niyeti, bir gün geldikleri köye dönmekti... Memet, ködekileri yitirmenin acısını yeni yeni duymaktaydı...*²⁰⁷

Memet ve arkadaşları Ankara'nın tepelik bölgelerinde gecekondular yapmak için kolları sıvarlar. Elbirliğiyle bunu gerçekleştirirler. Ne ki, 1960'da askerler yönetime el koyarlar ve Demokrat Parti'nin iktidarına son verirler. Gecekondular da yıkmak için harekete geçerler. Arkadaşları Memet'i, yıkımı durdurması için Ahmet'e gönderirler. Ahmet yine Memet'le görüşmez. Bu arada binlerce insan gecekondularda toplanır. Herhangi bir çatışma olmaması için yıkımcılar geri çekilir. 1961 Anayasası hazırlandıktan sonra tekrar seçimlere gidilecektir. Bu kez politikacılar oy avcılığı için gecekondulara tapu vermenin yanında, elektrik, su getirmek gibi pek çok vaatle bulunurlar. Ahmet de seçime girecektir. O da babası gibi Memet'in saflığından ve gecekondular bölgesindeki prestijinden yararlanarak oyları cebine koyar. Memet'in düğün dernek kurmaya hazırlandığı sırada, 1961'de dikilen elbise bol geldiğinden askerler 1970'de yeniden yönetime el koyarlar. Çünkü toplumsal olaylar siyasal bilincin önüne geçmiştir. Ancak yine seçimler yakındır. Memet'lerin oturdukları gecekondulara elektrik, suyun yanında telefon da gelmiştir. Bir politikacı gelip diğeri giderken bu kez askerler 1980'de yine yönetime el koyarlar. Bütün politikacılara, politika yapmayı yasaklarlar ve ortaya Özal'ı çıkarırlar. Özal, Boynubüküklerin cebinden kepçeyle alıp Ahmedağagillere kovayla aktarır. Onun izlediği politikalar yüzünden kentler patlar. Boynubüküklerin konduları "villa" olmuştur. Ahmedağagiller çantalarında milyarlarla bu villaları satın almaya

²⁰⁷ A.g.o., s.27.

gelirler. Her yere, dağa taşa yapı kurarlar. Ortalık tefecilerden, dolandırıcılardan, köşe dönücülerden, karmanyolacılardan geçilmez olur. Boynubükükler, Memet'in çevresini sarıp türkü söylerken öykü de sona erer:

Yıkın ağagiller yıkın.../İşiniz gücünüz yıkın.../Biz yeniden üretiriz...

Darılmayın sonra sakın.../Siz bir avuç ağazade.../Biz bir dünya seçimzede.../Hep kanarız, aldanırız.../Aldanma gücümüz yakın...²⁰⁸

Meddah, "bitiş" bölümünde "kıssadan hisse"yi de yukarıdaki türküyü kastederek şöyle verir :

Deyiverseniz!.. Demekten öte, yapıverseniz... Bir kez olsun, kendi istencinizi, kendi ellerinizle gerçekleştirseniz... Tıpkı ürettiğiniz evler... Saraylar... Ve bütün değerler gibi... Üreticiliğinizin gücünü açıklayıverseniz!.. Demeye dilim varmıyor... Ya görmek istemeyenler, görmemekte direnirse!.. Neler, neler olur dersiniz... Öykümüzde, olanlar mı?²⁰⁹

C. Yargı :

Geleneksel Meddah'ın biçimsel özelliklerini kullanarak, çağdaş bir öykü anlatan Meddah, Türk Tiyatrosu'nda örnek bir açılım göstermiştir. Tek kişilik oyunlar bağlamında, gelenekten yararlanırken, ele aldığı öze uygun olarak, biçim açısından da çağdaş olabilmıştır. Başlangıç ve bitiş bölümlerinde, kalıplaşmış iki tekerlemeyi almasının dışında, yazar, kendi biçimini yaratabilmiştir. Bu biçim, şiirsel, benzetmelerle yüklü ve konuya uygun tekerlemelerin oluşturulduğu özellikler içerir. Oyunda gereksiz yere taklitler kullanılmamış, "anlatı"ya konu olan kişilikler kendi konumlarına uygun olarak konuşturulmuşlardır.

Bu oyunda, Cumhuriyet Dönemi görüntümü çizen Toy, bunu aynı köyden iki arkadaşın gelişimleriyle vermiştir. 1920'lerden başlayan toplumsal değişimler çocukluk arkadaşı olan Ahmet'le Memet'in gelişimlerine yansımış ve onların yollarını ayırmıştır. Çünkü Ahmet, ağa çocuğudur. Memet ise ırgat çocuğu olarak tüm yeteneklerine karşın ırgatlığı aşamamıştır. Ahmet, Memet kadar çalışmadığı halde ve onun kadar yetenekli değilken her zaman en iyi yerlere geldiği gibi,

²⁰⁸ A.g.o., s.31.

²⁰⁹ A.g.o., s.31.

sergilenen bütün dönemlerde de işini yürütebilmiştir. Türk Tiyatrosu'nda çok kişilik oyunlarda ilginç oyunların ortaya çıkmasına olanak tanıyan bu panoromik gelişim, bu “anlatı”da da konunun sağlam bir zemine oturmasına yaradığı gibi, Toy'un şiirsel, tekerlemeleri bolca kullandığı anlatımıyla da, akıcı bir özellik kazanmıştır.

Erol Toy 1970'de yazdığı **Meddah** oyununun finalini, 1990'larda geliştirerek, 1980'leri de kapsayacak biçimde işlemiştir. Ancak burada, Memet'in öyküsü geri plana düşmüş, dönemsel özellikler ağırlık kazanmıştır. 1970'lere kadar ayrıntılı ve etkileyici olan Memet'in öyküsünde, aynı etkileyciliği 1980'lerde göremiyoruz.



SONUÇ

Tek Kişilik Oyun Olgusunun Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Yansıması başlığıyla ele aldığım çalışmamda, bu olgunun özellikle 1980'den sonra Türk Tiyatrosu'nun önemli bir gerçeği olduğu görülmüştür. Çünkü 1980'den sonra Türkiye'de ekonomik ve toplumsal açıdan önemli değişimler yaşanmıştır. Bu değişimleri, liberalizm rüzgarlarının esmesi, çağ atlama felsefesinin yaygınlaşıp kolay köşe dönücülüğün toplumun yüreğine pompalanması, kentsel kültürdeki yozlaşmaya açık değişimler - köyden kente göç - , belleksiz toplum olmaya doğru hızla gidiş, ekili alan yerine sanayileşmenin hızlanması ve eğlence gereksiniminin barlardan ve gazinolardan çıkan ucuzluklarla karşılanması olarak belirleyebiliriz.

Bu değişimlerin tiyatrodaki en belirgin özelliği tek kişilik oyunların çeşitli adlar altında çoğalmalarıdır. Nicelik olarak çoğalan bu oyunların, nitelik açısından belli bir ortalamaı tutturmasına karşın aynı yoğunluğu içermediği, dolayısıyla bu durumlarıyla Türk Tiyatrosu'ndaki gelişmelere pek katkıda bulunamadıkları izlenmiştir. Çünkü bugünkü ortamda bir "sentez" çabasının yetersizliği, ve "Ulusal Türk Tiyatrosu"nun oluşumuna katkı yapmak kaygılarının çoğu tiyatrocularda bulunmaması görülen en büyük eksikliklerdir.

Türk Tiyatrosu'nda bugün basılmış ve basılmamış tek kişilik oyunların sayısı altmış dolayındadır. Gerçek anlamda, oyun yazarları tarafından, dram sanatı kurallarına uygun olarak yazılmış, "oyun" ve "tiyatro" özelliği taşıyan yaklaşık kırk yapıt saptadım. 1912'de yazılmış olan *Münevver'in Hasbıhali* ile 1950'de yazılmış olan *Çıçı*'yu saymazsak, diğer örnekler 1960 sonlarında yazılmaya başlanmış, 1970'lerde sürmüş, 1980'den sonra bu alanda yirmiden fazla yapıt üretilmiştir. Görüldüğü gibi, 1980'den sonra yazılmış tek kişilik oyunlar, önceki yıllarda yazılanlardan daha fazladır. Bu oyunlar nitelik açısından da belli bir ortalamaı tutturmuşlardır. Ancak yukarıda belirttiğimiz eksikliklerden dolayı, Türk Tiyatrosu'nda belli bir açılımı sağlayamamışlardır. Yine bu dönemde, tek kişilik oyunlar bağlamında önemli bir yöneliş olan yazınsal ve tiyatral yapıtlardan kolajlar da, nicelik açısından çoğalma göstermişlerdir. Çoğunluğu basılmamış olan bu çalışmaların sayısı yaklaşık yirmi olarak saptanabilir. Bunların üçü 1970'lerde oluşturulmuş, 1980'den sonra ise yaygın bir tür olarak patlama yapmıştır. Bunların

hemen hepsinde görülen ortak özellik, bir kişinin gündeme getirilmesi, genelde yazar, şair ya da tiyatrocu olan bu kişilerin yapıtlarının “dramatik kolajlar” biçiminde ortaya çıkarılmasıdır. Giderek belleksizleşen topluma, varolan değerlerinin anımsatılması da olan bu tür çalışmalar, az okuyan ya da okumaktan çok dinlemeyi, izlemeyi seven insanları bilgilendirme, eğitime amacını da gütmüştür. Bu çalışmaların çoğu Nazım Hikmet’ten gerçekleştirilmiş; Orhan Veli, Sait Faik, Aziz Nesin, Bertolt Brecht bu alanda en çok yararlanan kişiler olmuşlardır. Bunlara Mustafa Kemal’in Nutuk’unu, Shakespeare’i ve Atıol Behramoğlu’yla Işıl Özgentürk’ün belli bir tema doğrultusunda yazılan şiirlerini ekleyebiliriz. Bunlar nicelik olarak artmış gibi görünse de, belli başlı kişilerle sınırlı kalmıştır. Türkiye’yi ve dünyayı da kapsayacak biçimde geniş olarak ele alınması gereken bu çalışmalar, oldukça işlevseldir ve nitelikten de ödün verilmezse, tek kişilik oyunlar bağlamında, Türk Tiyatrosu’ndaki gelişimlere katkıda bulunacak özellikleri içermektedirler. Kolaj çalışmaları genellikle, Genco Erkal, Savaş Dinçel, Sönmez Atasoy, Kerim Afşar örneklerinde olduğu gibi, bunu sahneleyecek ya da oynayacak oyuncunun beğenisine göre, kendisi tarafından oluşturulmaktadır. Bu yüzden oyun yazarlarının da bu alanda çalışmalar yapması gerekmektedir. Bir de, tek kişilik oyunlar ortalamasında niceliği yükseltirken nitelik oranının düşmesine neden olan, sayıları yaklaşık yirmi olarak saptanabilecek stand-up komedyenlerini bu bağlamda değerlendirmemiz gerekiyor. Daha önceleri, bar, gazino gibi çeşitli mekanlarda kısa skeçler biçiminde gerçekleştirilen bu türün, uzun sahne gösterilerine dönüşmesi 1980 sonrasında olmuştur. Tüketim toplumunun tüketme gereksinimine bir yanıt olarak çoğalan stand-up gösterilerinin toplum tarafından tutulması, bu işi gerçekleştirenlerin popülerliği sayesinde olmuştur. Çünkü bunların hemen hepsi, televizyonda ve medyada kazandıkları vulgarize edilmiş popülaritelerinden yararlanmış ve bunu sahnede rantla dönüştürmüşlerdir. Salt “gülme”yi amaçlayan, seyircinin de yalnızca gülmek için gittiği bu gösteriler, kalıcılık özelliği göstermediği gibi, tiyatroya da katkı yapmaktan uzaktır. Çünkü stand-up tiyatro değildir. Bazıları mizah yazarları ve çizerleri tarafından oluşturulsa da, genellikle metinleri de yoktur. Çünkü bu tür, belli bir kanavasla olsa bile, büyük oranda seyirciye takılmalarla, espriler, şakalar ve fıkralarla gelişmektedir. Kendilerini çağdaş birer “meddah” olarak gören stand-up komedyenlerinin, bu bağlamdaki yanlışlarına değinmemiz gerekiyor. Çünkü

meddahlık sanatının özü hikaye anlatmaya dayanır. Meddah, şive, taklit, mim gibi çeşitli teknikler kullanarak anlatısını gerçekleştirir. Ancak stand-up'da, geleneksel meddahlıktan yararlanılmadığı gibi, çağdaş anlamda da "hikaye" oluşturulmadığını görüyoruz. Dönemsel özellikler nedeniyle, tiyatroya ilginin zaman zaman azalması, televizyon ve talk showların etkisi, izleyiciyle birlikte içiçe gerçekleştirilen sohbet, bu alandaki belli bir boşluğu doldurmuştur. Ancak, stand-up'ın bugünkü yapısıyla bir tüketim etkinliği olmasından dolayı kalıcılığı yoktur. Stand-up komedyenleri diye adlandırılan kimseler "eğlendirme" adı altında Türk seyircisinin beğeni düzeyini giderek aşağılara çekmektedirler. Türk Tiyatrosu'nun gerçek çalışanları, "tek kişilik oyunlar" üzerinde iyice düşünüp, araştırıp bu alanda "kalıcı" gerçek sanat yapıtları üretmeli, seyircinin yozlaşmasına, beğeni düzeyinin aşağılara çekilmesine izin vermemelidirler.

Tiyatro, tek kişilik de olsa, sahneyle seyircinin alışverişinden doğan iletişimle sanatsal bir değişim yeridir. Hazza, coşkuyu olduğu kadar "düşünce"yi de içerir. Zaten değişim de, düşüncenin devreye sokulmasıyla gelmektedir.

Tek kişilik oyunların, yukarıda da belirttiğimiz gibi çeşitli adlar altında, 1980 sonrası çoğalma nedenlerinin başında, "prodüksiyon kolaylığı" gelmektedir. Bu oyunlar, ekonomik açıdan çok fazla gider gerektirmediği gibi, "kolay taşınabilirlik"lerinden dolayı da tiyatroların yeğlediği bir tür olmuştur. Böylece turne kolaylığı da sağlanmış olmaktadır. Öyle ki, oynamak için tam donanımlı tiyatro sahnesi de gerektirmeyen bu gösteri ve oyunların çoğunun bir masa ve sandalyeyle kotarılması, ekonomik zorluklar içindeki tiyatrolar için özendirici olmuştur. Buna özel tiyatrolara destek fonundan yararlanmada kolaya kaçmayı da eklemeliyiz.

Tek kişilik oyunlara yönelmenin önemli nedenlerinden biri de, tiyatroyu kürsü olarak kullanmak, bu yolla toplumla ve dönemle hesaplaşma isteğidir. 1980 sonrasında, Türkiye'de pek çok olumsuz değişim yaşanmıştır. Bu değişimlerin toplumun en duyarlı kesimi olan sanatçıları etkilemeyeceği düşünülemez. Çoğu değerlerin yozlaştığı, genelde sanatın özelde tiyatronun bir tüketim nesnesine indirgenmesi, toplumsal sorumluluk duygusu olan sanatçıları, tiyatro alanında birşeyler yapmaya zorlamıştır. Özellikle ödeneksiz tiyatrolarda, çok kişilik tiyatro yapmanın zorluğu karşısında, çoğunlukla tiyatronun sahibi ve baş oyuncusu olan sanatçıların tek kişilik oyunlara yönelmesi kaçınılmaz olmuştur. Bu yolla ortaya,

dönemle, toplumla hesaplaşan tek kişilik oyunlar çıktığı gibi, önceden yazılmış tek kişilik oyunlar da gündeme gelmiştir. Hatta ödenekli tiyatrolarda da, bunların sahnelendiğini görüyoruz. Bu yöneliş, tiyatrodaki yıllarca kendini kanıtlamış usta oyuncuların, bir “virtüöz” olarak seyirciyle buluşmalarını da getirmiştir. Usta oyuncuların, tek kişilik oyunlarla seyirciyle buluşmaları, sahnede onlarla bire bir ilişkide olmaları her iki taraf için de çok önemlidir. Seyirci açısından bakıldığında, yıllarca çok kişilik oyunlarda izlediği ve beğendiği usta oyuncuyu sahnede tek başına izlemek ayrı bir keyif kaynağıdır. Ayrıca usta oyuncunun başarısı oranında da, tiyatro olayı işlevini daha bir etkili gerçekleştirme olanağını elde etmektedir. Bir de virtüözlerle oynayacak eşdeğer oyuncu azlığı bu alana yönelmenin önemli nedenlerindendir.

Ancak tek kişilik oyunların yapısından gelen bir takım sorunları da vardır. Bu sorunlar metnin yapısından gelebildiği gibi, metni yorumlayan yönetmenden ve oyuncudan kaynaklanabilmektedir. Ana sorun elbette, sahnede artık olamayacak çok kişilik iletişimi tek kişiyle sağlamaktır. Bu da, aksiyon gelişiminde, çatışmaları düzenlemede, kişileştirme ve konuşma örgüsünde sorunlara neden olabilmektedirler. Tiyatroyu bilen yazarların ve yönetmenlerin bu sorunları aştığını da görüyoruz. Bu bağlamda yazar, oyuncuyu da düşünmek zorundadır. Yönetmene sağlam bir metin verirken, oyuncuyu soluklandırarak, bunu yaparken bir ritim düşüklüğü yaratmayacak önerilerinin metinsel anlamda olması gerekmektedir. Yönetmen de oyunu ele alırken, metinden gelebilecek yukarıdaki sorunları çözümleyebilmelidir. Hem metni içerik ve biçim açısından doğru değerlendirmeli, hem oyuncunun yeteneklerini düşünmeli, hem de diğer sahne etmenleriyle ve seyirciyle olan ilişkisinde oyuncuyu inandırıcı ve tutarlı bir biçimde sahnede devindirebilmelidir. Oyuncu ise, tek kişilik oyunlarda seyircinin ilgi alanının merkezindedir. Seyircinin eleştirel bakışları altındadır ve gizlenemeyecek biçimde ortadadır. Herşey ondan beklendiği için, büyük bir sorumluluk altındadır. Bu yüzden kesinlikle kalıplaşmaya gitmemeli, hiç yanlışlığa düşmemeli, abartıyı ise kesinlikle getirmemelidir. Çünkü çok kişilik oyunlarda, tüm bu saydıklarımızı gizleyebilen ya da hiçbir yanlışlığa düşmeden olumlu bir izlenim bırakmış olan usta oyuncu, aynı olumlu izlenimi tek kişilik oyunlarda yaratamayacaktır. Herşeyin dev aynasında görüldüğü bu etkinlikte oyuncu, incelikli, soluklu ve tempolu bir oyunculuk çıkarma adına kendisini amansız

bir biçimde sınınamaktadır. Bu çok riskli bir durumdur. Oyuncu bu riskleri aşip oyunu başarıyla çıkarması durumunda, seyirci için çok keyifli, tadına doyum olmaz bir tiyatro olayı yaşayacaktır. Çünkü tek kişilik oyunlarda, yukarıda sözünü ettiğimiz dev aynasında oyuncunun başarısı da büyüyecektir.

İşte bunun için, yazarın, yönetmenin ve oyuncunun çok kişilik bir oyunda olduklarından çok, işbirliği içinde bulunmaları gerekmektedir. Tek kişilik oyunların nicelik açısından çoğalırken niteliklerinin de yükselmesi, Türk Tiyatrosu'ndaki gelişimlere katkı yapabilmesi ve en önemlisi Ulusal Türk Tiyatrosu'nun oluşumunda yer alabilmesi, büyük oranda bu işbirliğine bağlıdır. Bu işbirliğinin zaman zaman görülmesinden yola çıkarak, Türk Tiyatrosu'nun tek kişilik oyunlar konusunda da bir "arayış" içinde olduğunu söyleyebiliriz.

Saydığımız tüm bu etkenlerin ışığında tek kişilik oyun olgusu varlığını sürdürmekte, gerek başarılı tek kişilik oyun yazarları gerek bunları icra eden kimi virtüöz oyuncularla kaçınılmaz bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır.

KAYNAKÇA

1. GENEL KİTAPLAR :

- ARİSTOTELES, *Poetika*, Çev: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1983.
- BELGE, Murat, *Türkiye Dünyanın Neresinde?*, Birikim Yayınları, İstanbul 1993.
- GÖKYAY, Orhan Şaik, *Evliya Çelebi Seyahatnamesi (Topkapı Sarayı, Bağdat 304 Yazmasının Transkripsiyonu-Dizini)*, 1. Kitap, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1996.
- GÜNGÖREN, Ahmet, *Reklamcı ve Şaman*, Patika Yayınları, İstanbul 1995.
- HOMEROS, *İlyada*, Türkçesi : Azra Erhat-A. Kadir, Çan Yayınları, İstanbul 1984. (5. Basım)
- KÖPRÜLÜ, Fuad, *Edebiyat Araştırmaları*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1986. (2. Basım)
- KUDRET, Cevdet, *Edebiyat Kapısı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Tragedyanın Doğuşu*, Çev: İsmet Zeki Eyüboğlu, Say Yayınları, İstanbul 1994. (2. Basım)
- NIETZSCHE, Friedrich, *Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe*, Çev: Nusret Hızır, Kabalcı Yayınları, İstanbul 1992. (2. Basım)
- THOMSON, George, *Aiskhylos ve Atina*, Çev : Mehmet H. Doğan, Payel Yayınları, İstanbul 1990.
- YÜCEL, Tahsin, *Anlatı Yerlemleri (kişi/ süre/ uzam)*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995. (3. Basım)

2. MESLEK (TİYATRO) KİTAPLARI :

- ALTINOK, Yaman, *Seçilmiş Yerli Oyunlar Kılavuzu*, DT Yayınları, Ankara 1995.
- AND, Metin, *Bizans Tiyatrosu*, Forum Yayınları, Ankara 1962.
- AND, Metin, *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1983.
- AND, Metin, *Drama At The Crossroads*, The Isis Press, İstanbul 1991.

- AND, Metin, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, İnkılap Kitabevi, İstanbul 1985.
- AND, Metin, **Türk Tiyatrosunun Evreleri**, Turhan Kitabevi, Ankara 1983.
- AND, Metin, **Tiyatro Kılavuzu**, Milliyet Yayınları, İstanbul 1973.
- BALAY, Metin, **Halk Tiyatrosu ve Dario Fo**, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 1997.
- BRAUNECK, M.- SCHNEILIN, G., **Theater Lexion**, Çev: Şener Bağ, Rororo, Germany 1992.
- Brewer's Theater (A phrase and fable dictionary)**, Harper Collins Publishers, London 1994.
- CUDDON, J. A., **Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**, Penguin Book, London 1992.
- ÇALIŞLAR, Aziz, **Tiyatro Kavramları Sözlüğü**, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 1993.
- HARTNOLL, Phyllis, **The Oxford Companion to the Theatre**, Oxford University Press, Toronto 1983.
- MOBLEY, Jonnie Patricia, **NTC's Dictionary of Theatre and Drama Terms**, National Testbook Company, Chicago 1992.
- NUTKU, Hülya, Orhan Asena, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1998.
- NUTKU, Özdemir, IV. Mehmet'in Edirne Şenliği, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1972.
- NUTKU, Özdemir, **Dram Sanatı (Tiyatroya Giriş)**, DEÜ Yayınları, İzmir 1983.
- NUTKU, Özdemir, **Dünya Tiyatrosu Tarihi 1**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1985.
- NUTKU, Özdemir, **Dünya Tiyatrosu Tarihi 2**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1985.
- NUTKU, Özdemir, **Gösterim Terimleri Sözlüğü**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1983.
- NUTKU, Özdemir, **Meddahlık ve Meddah Hikayeleri**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara 1997.
- NUTKU, Özdemir, **Tiyatro Yönetmeninin Çalışması**, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara 1974.
- PAVIS, Patrice, **Dictionaire du Theatre**, Çev : Ayten Er, Dunod Yayınevi, Paris 1996.

ŞENER, Sevdâ, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak Ekonomi Kültür Sorunları*, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara 1971.

ŞENER, Sevdâ, *Türk Tiyatrosunda İnsan*, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara 1972.

YÜKSEL, Ayşegül, *Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar*, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 1988.

4. ANSİKLOPEDİLER :

Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, Cilt : 23, Ana Yayıncılık, İstanbul 1994.

ÇALIŞLAR, Aziz, *Tiyatro Ansiklopedisi*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1995.

5. MAKALELER :

AFŞAR, Kerim, "Yaşasın Edebiyat", *Oyun Broşürü*, Ankara DT Yayınları, 1996.

ASYALI, Rüştü, "Dönülmez Akşamın Ufkunda, Kendi Gökyüzümüz Altında Bir Oyun!..", *Kendi Gökyüzümüz Oyun Broşürü*, Ankara DT Yayınları, 1990.

AYDOĞAN, Musa, "Anıları Paylaşabilmek", *Tiyatro Tiyatro Dergisi*, Sayı : 35, İstanbul, Mart 1995.

BATUM, Rüstem, "Tiyatrocular Beceremez", *Radikal İki*, İstanbul, 15.12.1996.

BLACK, Sebastian, "Makers of Real Shapes : C. Hampton and Story-Tellers", *Modern Drama*, Sayı : 29, Toronto 1990.

BUSHMAN, David, "The Stand-Up Comedian On Television", *Stand-Up Comedians On Television*, Harry N. Abrams Inc., New York 1996.

DURGUN, Duygu, "Tiyatroyu ileriye götüreceğiz", *Cumhuriyet*, İstanbul, 10.1.1997.

"Evlilik", *İBŞT Broşürü*, İstanbul 1997.

ERKAL, Genco, "Kerem Gibi", *Tiyatro '75*, Sayı : 27, İstanbul 1975.

ERKOCA, Yurdağül, "Ferhan Şensoy 'Sabotaj' diyor", *Cumhuriyet*, İstanbul, 9.2.1987.

GİRGİNCAN, Dilek, "Halammın Stand-Up'ları", **Negatif**, Sayı : 24, İstanbul, Aralık 1996.

GÖKTAŞ, Erbil, "Macit Koper'le Tek Kişilik Oyun Üzerine : Kendini Anlatabılme Cesareti", **Gölge Tiyatro Dergisi**, Sayı : 6, İzmir, Nisan 1997.

GÜLŞEN, Özlem, "Yitip gidişin hesaplaşması", **Cumhuriyet**, İstanbul, 3.2.1998.

IRMAK, O. Coşkun, "Dramatik Tiyatro (Aristoteles Tiyatrosu) Bakımından Tek Kişilik Oyun Üzerine Bir İnceleme", **Gölge Tiyatro Dergisi**, Sayı : 8, İzmir, Temmuz-Ağustos 1997.

"İki Ters Bi Düz Laflar Antalya'da", **Hürriyet**, İstanbul, 13.3.1991.

İPEK, Bülent, "Alasya Sahnelere Dönüyor", **Sabah-Tele Şamdan**, İstanbul, 2.1.1999.

JENKINS, Ron, "Kükreyen Soyтары : Dario Fo", Çev : Semih Çelenk, **Gölge Tiyatro Dergisi**, Sayı : 5, İzmir, Mart 1997.

KARAKADIOĞLU, Gülşen, "Olçay Poyraz'la Bir Söyleşi", **Sular Aydınlanıyordu Oyun Broşürü**, Ankara DT Yayınları, 1993.

MANYASLI, Nalan, "Genco Erkal'dan Nazım'ın İnsanları", **Tiyatro Tiyatro Dergisi**, Sayı : 34, İstanbul, Şubat 1994.

MENGÜ, Nazan, "Kadının Kimlik Mücadelesi", **Hürriyet**, İstanbul, 4.6.1993.

MERİÇ, Nezihe, "Yirmi Altı Yıl Olmuş", **Türk Tiyatrosu Dergisi**, Sayı : 444, İstanbul, Ocak 1994.

NUTKU, Hülya, "Sevdican", **Gösteri Dergisi**, Sayı : 156, İstanbul, Kasım 1993.

NUTKU, Hülya, "Sular Aydınlanıyordu", **Varlık Dergisi**, Sayı : 1034, İstanbul, Kasım 1993.

NUTKU, Hülya, "Sular Aydınlanıyordu ve Sevdican", **Cumhuriyet Kitap Eki**, Sayı:197, İstanbul, 2.12.1993.

NUTKU, Hülya, "Stand-Up Comedy Tiyatro mudur?", **Tiyatro Tiyatro Dergisi**, Sayı : 79, İstanbul, Mart 1997.

POYRAZOĞLU, Ali, "Bodrum'da bu oyunu düşünürken neler yazmışım neler?", **Ali Harikalar Diyarında Oyun Broşürü**, İstanbul 1992.

"Sahne Sanatları Müzesi", **Tiyatro Tiyatro Dergisi**, Sayı : 34, İstanbul, Şubat 1994.

SARAÇOĞLU, Aylin, "Sahmede Tek Başına", **Hürriyet**, İstanbul, 17.12.1990.

- SAV, Atilla, "Çiçü : Yalnızlığın Oyunu", *Milliyet Sanat Dergisi*, İstanbul, 15.12.1992.
- ŞAHİN, H. Zafer, "Geleceği Geçmişin Birikiminde Aramak Ya da Yahya Kemal Beyatlı", *İBŞT Oyun Broşürü*, İstanbul 1997.
- TEMELKURAN, Ece, "Sahne her akşam yeni bir söz arıyor", *Cumhuriyet*, İstanbul, 6.4.1994.
- "Oben Güney'in Tek Kişilik İki Oyunu Peşpeşe Sahnelendi", *Tiyatro '79*, Sayı : 9, İstanbul 1979.
- OTAN, Ümit, "Yazlık sinemaları önce seyirci sonra çerezçiler terketti", *Cumhuriyet*, İstanbul, 24.7.1993.
- ÖKTÜLMÜŞ, Buket, "Düşlerimiz Bizimdir", *Hürriyet*, İstanbul, 19.5.1992.
- "Özgürlük savaşçısının tanıdık öyküsü", *Anrico'nun Peşinde Oyun Broşürü*, ADT Yayınları, Sayı : 109, 1995.
- SAV, Ergun, "Vatan Şairi", *Vatan Yahut Namık Kemal Oyun Broşürü*, ADT Yayınları, Sayı : 4, 1996.
- ŞENKÖKEN, Handan, "Yıldız Kenter : YÖK'süz Bir Konservatuvar Özlüyorum", *Cumhuriyet*, İstanbul, 2.2.1985.
- UZ, Rengin, "Şu An Mutfaktayım", *Tiyatro Tiyatro Dergisi*, Sayı : 91, İstanbul, Mayıs 1999.
- YALMAN, Tunç, "Aktör Kean 64 Yıl Sonra Şehir Tiyatroları'nda", *Milliyet Sanat Dergisi*, İstanbul, 1.12.1989.
- YULA, Özen, "Anlatıcı Geleneğinde Farklı Bir Boyut : Stand-Up Komedi", *Türk Tiyatrosu Dergisi*, Sayı : 446, İstanbul, Aralık 1995.
- YÜKSEL, Ayşegül, "Aziz Nesin'in azizlikleri", *Cumhuriyet*, İstanbul, 28.1.1997.
- YÜKSEL, Ayşegül, "Barışın Zorunluluğunu Savunan Bir Oyun : Yargı", *Yargı Oyun Broşürü*, İstanbul, Ekim 1998.
- YÜKSEL, Ayşegül, "Çağdaş meddah öyküleri . İnadma Yaşamak", *Cumhuriyet*, İstanbul, 14.1.1997.
- YÜKSEL, Ayşegül, "Ferhangi Şeyler'in Eniştesi : Felek Bir Gün Salakken", *Cumhuriyet*, İstanbul, 24.10.1996.
- YÜKSEL, Ayşegül, "Sanatçının Ustalığını Sınayan Bir Tür : Monodram Y a da Tek Kişilik Oyun", *Sular Aydınlanıyordu Oyun Broşürü*, Ankara DT Yayınları, 1993.

YÜKSEL, Ayşegül, "Özgürlük savaşçısının peşinde", **Cumhuriyet**, İstanbul, 3.11.1998.

6. OYUNLAR :

AFŞAR, Kerim, **Yaşamın Edebiyat**, (Yayınlanmamış Oyun Metninin Fotokopisi), Ankara 1994.

ASENA, Orhan, **Kısa Oyunlar**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1998.

ATASOY, Sönmez, **Yahya Kemal (Kendi Gökyüzümüz)**, (Yayınlanmamış Oyun Metninin Fotokopisi), Ankara 1990.

ATAY, Cahit, **Cennet Ana ve Oğulları**, (Yayınlanmamış Oyun Metninin Fotokopisi), İzmir 1979.

BALAY, Metin, **İnadına Yaşamak**, (Yayınlanmamış Oyun Metninin Fotokopisi), Eskişehir 1996.

BEHRAMOĞLU, Ataol, **Toplu Oyunları 1**, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 1993.

BUĞRA, Tarık, **Yunus Emre (Bir Ben Vardır Benden İçeri)**, (Yayınlanmamış Oyun Metninin Fotokopisi), Ankara 1990.

CUMALI, Necati, **Bütün Oyunları 2**, Tekin Yayınları, İstanbul 1983.

CÜCENOĞLU, Tuncer, **Neyzen**, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 1999.

ÇEHOV, Anton, **Tek Perdelik 9 Oyun**, Bilgi Yayınevi, Ankara 1994.

DİLMEN, Güngör, **Ben Anadolu**, (Yayınlanmamış Oyun Metninin Fotokopisi), İstanbul 1984.

DİLMEN, Güngör, **Söylenceden Gerçeğe**, (Yayınlanmamış Oyun Metninin Fotokopisi), İstanbul 1984.

DİNÇEL, Savaş, **Meraklısı İçin Öyle Bir Hikaye**, (Yayınlanmamış Oyun Metninin Fotokopisi), İstanbul 1988.

ERKAL, Genco, **Bir Takım Azizlikler**, Adam Yayınları, İstanbul 1997.

GÜNERSEL, Tarık, **Yaşamın Delilik**, (Yayınlanmamış Oyun Metninin Fotokopisi), İstanbul 1993.

GÜNEY, Oben, **Yük**, (Yayınlanmamış Oyun Metninin Fotokopisi), İstanbul 1977.

GÜNEY, Oben, **Gökyüzünde Bir Kıyı**, (Yayınlanmamış Oyun Metninin Fotokopisi), İstanbul 1978.

- HALMAN, Talat Sait, **Shakespeare'in Dünyası (Kahramanlar ve Soytarılar)**, Cem Yayınevi, İstanbul 1991.
- IRMAK, O. Coşkun, **Kuş**, (Yayınlanmamış Oyun Metninin Fotokopisi), İzmir 1985.
- MERİÇ, Nezihe, **Sular Aydınlanıyordu-Sevdican**, Can Yayınları, İstanbul 1992.
- MUNGAN, Murathan, **Bir Garip Orhan Veli**, Metis Yayınları, İstanbul 1994.
- NESİN, Aziz, **Bütün Oyunları 2**, Adam Yayınları, İstanbul 1992.
- NESİN, Aziz, **Bütün Oyunları 3**, Adam Yayınları, İstanbul 1992.
- NEYZİ, Ali H., **Toplu Oyunları 1**, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 1997.
- ONAY, Yılmaz, **Toplu Oyunları 2**, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 1994.
- ÖZAKMAN, Turgut, **Bütün Oyunları 3**, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 1998.
- ÖZER, Turhan, **Büyük Şehrin Serçe İnsanı**, (Yayınlanmamış Oyun Metninin Fotokopisi), Manisa 1994.
- ÖZERTEM, Tekin, **Memduh Mutlu'nun Mutsuz Sonu**, (Yayınlanmamış Oyun Metninin Fotokopisi).
- ÖZGENTÜRK, Işıl, **Toplu Oyunları 1**, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 1998.
- SAV, Ergun, **Vatan Yahut Namık Kemal**, (Yayınlanmamış Oyun Metninin Fotokopisi), Ankara 1996.
- SEKİZİNCİ, İbnü'rrefik Ahmet Nuri, **Münevver'in Hasbıhali**, (Yayınlanmamış Oyun Metninin Fotokopisi), İstanbul 1912.
- SÜMER, Dinçer, **Toplu Oyunları 1**, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 1994.
- SÜMER, Güner, **Toplu Eserleri II (Oyunlar)**, Ada Yayınları, İstanbul 1983.
- ŞENSOY, Ferhan, **Şu Gogol Delisi**, (Yayınlanmamış Oyun Metninin Fotokopisi), İstanbul 1975-1993.
- TOY, Erol, **Düş ve Gerçek**, (Yayınlanmamış Oyun Metninin Fotokopisi), İstanbul 1979.
- TOY, Erol, **Kadınlar Matinesi**, (Yayınlanmamış Oyun Metninin Fotokopisi), İstanbul 1980.
- TOY, Erol, **Meddah**, (Yayınlanmamış Oyun Metninin Fotokopisi), İstanbul 1970.
- TUNCER, Kubilay, **Anrico'nun Peşinde**, (Yayınlanmamış Oyun Metninin Fotokopisi), İstanbul 1994.
- UÇAR, Burak Mikail, **Toplu Oyunları 1**, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 1994.

**EK : 1. TÜRK TİYATROSUNDAKİ TEK KİŞİLİK OYUNLARIN
LİSTESİ**

1. İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci...Münevver'in Hasbıhali
2. Aziz Nesin..... Çıcu
3. Orhan Asena..... Bir Kadın Üzerine Çeşitlemeler
A..... Ana
B..... Geçkin Kız
C..... El Kapısı
Ç..... İkili Yaşam
4. Nezihe Meriç..... Sular Aydınlanıyordu
5. Nezihe Meriç..... Sevdican
6. Necati Cumalı..... Yeni Çıkan Şarkılar Ya da Juliette
7. Necati Cumalı..... Ahmetlerim
8. Güner Sümer..... Hüz zam
9. Oben Güney..... Yük
10. Oben Güney..... Gökyüzünde Bir Kıyı
11. Ferhan Şensoy..... Şu Gogol Delisi
12. Ferhan Şensoy..... Ferhangi Şeyler
13. Ferhan Şensoy..... Felek Bir Gün Salakken
14. Ferhan Şensoy..... Şu An Mutfaktayım
15. Güngör Dilmen..... Ben Anadolu
16. Güngör Dilmen..... Söylenceden Gerçeğe
17. O. Coşkun Irmak..... Kuş
18. Yılmaz Onay..... Karadul Efsanesi
19. Yılmaz Onay..... Hücre İnsanı-Homo Cellae
20. Yılmaz Onay..... Prometheia
21. Burak Mikail Uçar..... Şamatacılar
22. Tarık Günersel..... Yaşasın Delilik
23. Ali H. Neyzi..... Mektuplar (Lale İle Jale)
24. Kubilay Tuncer..... Anrico'nun Peşinde
25. Turhan Özer..... Büyük Şehrin Serçe İnsanı

26. Tekin Özertem..... **Memduh Mutlu'nun Mutsuz Sonu**
27. Erol Toy..... **Meddah**
28. Erol Toy..... **Düş ve Gerçek**
29. Erol Toy..... **Kadınlar Matinesi**
30. Cahit Atay..... **Cennet Ana ve Oğulları**
31. Macit Koper..... **Herşey Satılık**
32. Dinçer Sümer..... **Maviydi Bisikletim**
33. Aziz Nesin..... **Bir Zamanlar Memleketin Birinde**
34. Metin Balay..... **İnadına Yaşamak**
35. Metin Balay..... **İnadına Tiyatro**
36. Bilgesu Erenus..... **Fikret**
37. Nezihe Araz..... **Kuvayı Milliye Kadınları**
38. Ergun Sav..... **Vatan Yahut Namık Kemal**
39. Turgut Özakman..... **Ben Mimar Sinan**
40. Tanık Buğra..... **Yunus (Bir Ben Vardır Benden İçeri)**
41. Sönmez Atasoy..... **Kendi Gök Kubbemiz**
42. Tuncer Cücenoglu..... **Neyzen**
43. Genco Erkal..... **Kerem Gibi**
44. Genco Erkal..... **Merhaba**
45. Genco Erkal..... **İnsanlarım**
46. Ergin Orbey..... **Taranta Babu'ya Mektuplar ve Jakond İle Siyau**
47. Vasıf Öngören..... **1941-42 Memleketimden İnsan Manzaraları**
48. Zafer Diper..... **Nazım**
49. Oğuz Aral..... **Kuvayı Milliye**
50. Murathan Mungan..... **Bir Garip Orhan Veli**
51. Ataol Behramoğlu..... **İyi Bir Yurttaş Aranıyor**
52. Işıl Özgentürk..... **Küçük Sevinçler Bulmalıyım**
53. Savaş Dinçel..... **Sait Faik "Meraklısı İçin Öyle Bir Hikaye"**
54. Kerim Afşar..... **Yaşasın Edebiyat**

55. Talat S. Halman..... **Shakespeare'in Dünyası**
56. Ali Poyrazoğlu..... **Ali Harikalar Diyarında** (Y. Ziko, F. Çiçekoğlu, A. Önel, A. Atalay'la birlikte)
57. Şenal Sarıhan..... **Cam Bardaklar Kırılın**
58. Ataol Behramoğlu..... **Mutlu Ol Nazım**
59. Genco Erkal..... **Bir Takım Azizlikler**
60. Özer Ozankaya..... **Nutuk**
61. Genco Erkal..... **Yosma**
62. Işıl Özgentürk..... **Avluda**



2. Tek Kişilik Oyun Olgusuna İlişkin Görüşme ve Yazışmalar

MACİT KOPER'LE TEK KİŞİLİK OYUN ÜZERİNE

Söyleşi: Erbil Göktaş

28/02/1997

Erbil Göktaş- Sizce “tek kişilik oyun” nedir? Nasıl bir sınıflamayla ele alınabilir? “stand-up”ları tek kişilik oyun kapsamında değerlendirebilir miyiz? Ayrıca yazınsal ya da tiyatral metinlerden yapılan kolajları bu sınıflamaya katabilir miyiz?

Macit Koper- Tek kişilik oyun, bir tiyatro oyunundan beklenen her türlü etkinin bir tek oyuncunun yeteneklerine yüklendiği oyundur, diyebiliriz. Özel bir sınıflama söz konusu değil sanıyorum. Çünkü tiyatronun her sınıfa özgü biçim özelliklerinin tek kişilik bir oyunda da denenebileceğini düşünüyorum. Stand-up, gündelik komik ayrıntıların genellikle komik bir biçimde eleştirilmesine dayanan, gerçekleştiricisinin bir oyuncu olarak tümel değil, özel yeteneklerine yaslanan bir gösteri biçimidir. Stand-up’da sonuna kadar politik olduğu söylenebilecek eleştiriler, eleştirilenin bile tepesini attırıp kızdırmayan bir niteliğe sahiptir. Eleştirilen, evet eleştirmeye layıktır, ama sevimsiz de değildir, hatta çoğu zaman sevimlidir. Belki de stand-up’un belirli bir “komik” anlayışından kaynaklanmaktadır bu. Çok belirgin bir iki çizgiyle, çoğu zaman karikatürize edilerek çizilen tip, daha, esas amaç olan gülmeyi sağladığı anda başka konuya geçilmiştir bile. Stand-up’ın gerçekleştirdiği ve pek çoğu tiyatro mekanı olmayan ortamda, aynı zamanda düşünsel olan bir tiyatro yapıtı izlemeye gelmiş olan, seyir anında başka ilgileri de bulunan seyirci, belirli bir hız, özel bir ritmle ayakta tutulmak zorundadır. Bütün bu dediklerim stand-up ile tek kişilik oyun arasındaki ilk ağızda söylenebilecek farklardır. Yazınsal ya da tiyatral metinlerden kolajları tek kişilik oyun kapsamına almak için, elbette ki sanatçının yola çıkış niyetine ve elde ettiği sonuca bakmalıyız. Bu cins kolajlar tek kişilik oyun da olabilir çok kişilik oyun da. Yeter ki sonuçta ortaya denenmiş ya da denenmemiş biçimleriyle “tiyatro” çıkabilsin.

Her türlü metnin, giderek metinsizliğin de tiyatroya kaynak olabileceği görüşünü taşıyorum ben. Sorun seçilen metne ya da metin yokluğunda seçilen soruna yaklaşma biçimi, yaratıcıların tiyatro yapmaktaki (üretmekteki) becerisidir.

SORU- Tek kişilik oyunların 80’lerde başlayıp 90’larda çoğalmasını nasıl değerlendiriyorsunuz?

Macit Koper- Tek kişilik oyunlar, batıda da olduğu gibi, her anlamda yaşanan parçalanmışlığın ürünüdürler. Modernitenin, teknolojinin daha baştan kabullendiği “geçmişiyile bağları koparma” özelliğinin sanata yansımayaacağı düşünülemez. Bu ortamda sanatçı, her zamankinden daha yalnız hissetmektedir kendini. Kimse kimsenin duygularını paylaşmak zorunda ya da niyetinde değildir. Kamu alanında kendini kanıtlamak, bu alanda tek başına çıkmak ve duygularını bu alanda bir bütünmüş gibi göstermekle mümkündür. Sanatçı bir birey olarak kendi parçalarını toplamaya kendini bütünlemeye çalışmaktadır. Bu yolla toplumla bir bütünlük sağlanamayacağı ortadadır ama, yine de etkin bazı sanat yapıtlarının ortaya çıkabileceği bir gerçektir. Neden? Çünkü aynı biçimde parçalanmış olan ve kendini toplamaya çalışan seyirci birey konumumuz tiyatro olduğuna göre “sahnede” kendine ait bireylerle ilişki kurabilir. Bu, alan tiyatro yönetmenin –eğer bu işe sıvanıyorsa- önemli sorumluklar yüklenebileceği bir platformdur. Oyuncunun malzemesi olan “parçalanmışlık”, bu durumda kaçınılması değil üstüne gidilmesi, altının çizilmesi gereken verimli bir alandır. Bu olanak çok kişili oyunlarda da her zaman var olmasına rağmen, tek kişilik oyunda temel çatışmayı yaratacak ikilem alanıdır. Ya da tek kişilik oyunun temel de kaynaklandığı toplumsal ve bireysel parçalanmadan tiyatro adına yaralanmak söz konusuysa diyelim.

80 ve 90’lı yıllar sözünü ettiğimiz etkinliklerin bütün dünyada olduğu gibi Türkiye’de de ayyuka çıktığı ve halen sürdüğü bir dönem değil midir?

SORU- Tek kişilik oyunların gerek oyun olarak yazımında, gerek tiyatro olarak ortaya çıkarılmasında sorunlar nelerdir? Bunlarda çoğu kez diyalog olmaması, çatışmasının zayıflığı, aksiyonun gelişiminin bildik oyunlardan farklılığı, sahnede devinen tek kişi olması, ne gibi sorunlar getirmektedir?

Macit Koper- en önemli sorun sahnede tek kişinin bulunmasıdır elbette. Bir başka deyişle, sorun, sahnedeki, artık olmayacağı düşünülebilecek çok kişilikli iletişimi sağlamaktır. Bu sorunu halletme yolları bir çırpıda, kısaca anlatılamaz tabii.

Üstelik kotarılan her oyunun metnine, içeriğine bağlı olarak, çözüm yolları da çeşitlendirilebilir. Şunu öncelikle söylemeliyiz ki, tek kişilik oyunun metni yazılırken de sahnelenirken de yazarın ve yönetmenin yaslandıkları ve yaslanabilecekleri temel unsur, oyuncunun yeteneğidir. Yazarken de, yönetirken de, gözönünde bulundurulması gereken temel unsurlardan biri, oyuncuyu soluklandırmanın, üstelik bu soluklandırmanın bir ritm düşüklüğü yaratmamasını sağlamanın yolunu bulmaktır. Üç tane tek kişilik oyun yöneten bir tiyatrocu olarak benim yöntemim, bu aralıkları, yaratıcı tiyatro tatlariyla –trükleri de denebilir- bezemektir. Bu yöneme “tiyatro yapılırken, tiyatro yapıldığının altını çizmek” de denebilir. Tek kişilik oyunlar seyirciye dönük, seyirciyle konuşan oyunlardır. Oyuncu sahnede kendisiyle kurduğu iletişim alanını salonla, her zamankinden daha doğrudan bir biçimde kurmak zorundadır. Seyirciyi kendine partner seçmek en temel ilişki biçimidir. Yazım sırasında, çatışma, genellikle oyuncunun canlandıracağı çeşitli karakterlerle olaylar hatta bölümler arasında kurulur. Oyuncunun canlandırma yetenekleriyle orantılı olarak kurulabilecektir bu çatışmaların biçimsel ve içeriksel özellikleri. Dönüp dolaşıp oyuncuya geldiğimiz farkındayız.

Tiyatronun temel ögesi olan oyuncu, tek kişilik oyunda, gizlenemeyecek biçimde ortadadır. Oradadır ve her şey ondan beklenmektedir. Bu durum müthiş bir güçlük içermesine rağmen müthiş bir güçle de donanmıştır. Her şeye rağmen tek oyuncu, izleyicinin ilgi alanının merkezindedir. Bu küçük kusurlar da, küçük beceriler de dev aynasında büyüyecek anlamına gelir. Merkezde olan oyuncunun kusurları da becerileri de izleyici tarafından abartılacaktır. Merkezde olmak, bağıra bağıra “ben burdayım” demek göze alınmıştır. Bir anlamda da, daha başta alınmış bir puandır bu. Cesaretin ödülüdür. Ancak aptalca bir cesaretin kanıtı haline gelebilir. Tek kişilik oyunun yazarı da, oyuncusu da hatta çoğu zaman yönetmeni de bu riskle çıkar yola. Bu üçlü, sonuna kadar, çok kişili bir oyunda olduklarından çok daha fazla mahkumdurlar birbirlerine.

SORU- Tek kişilik oyunların kökeninde bizde “meddah”, batıda “story-teller”, “conteour”, “narratour” gibi kişileri görüyoruz. Bu bağlamda, bu geleneklerden Türk tiyatrosu ne kadar yararlanmıştır? Yararlanmışsa bu nasıl olmuştur? Siz “Her şey Satılık”ı yazarken bu seçenekleri gözönünde bulundurdunuz mu?

Macit Koper- Meddahın ya da batıdaki benzerlerinin tek kişilik oyun kavramını birebir kapsayabileceğini düşünmüyorum. Meddahın kökeninde, oynamaktan çok hikaye etmek vardır. Oynamak, hikaye etmenin izni ölçüsünde, giderek İstanbul meddahında görüldüğü gibi, taklide başvurulduğu ölçüde vardır. Oysa tek kişilik oyunda başat olan oynamaktır. Hikaye etmek de çok gerektiğinde devreye girer. Tek kişilik oyun, oyuncu eğitimi görmüş oyuncunun ortaya çıkmasından sonra, oyuncunun tek kişilik bir performans elde etmesinden sonra vardır. Oysa meddahın ardında bir destan anlatma, bir masal anlatma geleneği vardır. Daha temel bir karşıtlık da şudur: Meddah, oturduğu yerde kurduğu, biriktirdiği enerjiyle dinleyicinin kendisine yönelmesini sağlamaktadır. Oyuncu ise, kendi enerjisi ile seyirciye yönelir, onun arasına girer. Ancak, bugün iki biçimin birbirinden sonuna kadar yararlanması, birbirlerinin enerji biçimlerini yer yer kullanmaları mümkündür. Meddah da tek başınadır ve bu tek kişilik oyunla birebir benzerlik gibi görünmektedir. Benzerlik yalnızlıktır ve bu olanak kullanılabilir, kullanılmıştır. Bugüne kadar “meddah” adı altında kotarılmış olan oyunlar, meddah oyunu değil tek kişilik oyunlardır. Meddahın kullandığı bir-iki araç tek kişilik oyunda da kullanılmıştır. Eğer bu iki biçim arasında önemli bir bağ kurulmak ve yararlanılmak isteniyorsa, dikkat edilmesi gereken şey, bu iki biçimin zamanla ilgili temel ayrımlarıdır. Meddah, hikaye eder ve kullandığı zaman di’li geçmiş ya da miş’li geçmiş zamandır. Oyunun kullanıldığı zaman şimdiki zamandır. Bu zamanlar arasında kurulabilecek bağlar, tek kişilik oyuna da önemli boyut kazandırabilir.

Ben “Her şey Satılık”ı yazarken değil de yönetirken meddahtan yararlandığımı sanıyordum. Açıkçası neden böyle sandığımı anımsamıyorum. Üstelik sahnedeki oyuncuya, meddahın oturmuşluğu yerine çeşitli hareket olanakları sağlamaya çalışıyordum. Gelenek, tek kişinin bir şeyler anlatmasıydı ve işte sahnedeki oyuncu da tek başına bir şeyler anlatıyordu. Bu elbette gelenekten yararlanmak falan değildi. “Her Şey Satılık”ı yazar olarak kurarken, temel kaynağım, batılı ya da doğulu diye adlandırmayacağım, bir parçalanmanın altını çizmekti. Mallar gibi duygular da satılıktı ve ben biraz da çaresiz bir biçimde, neredeyse kendi satılmamı geciktirmek istercesine karşı durmaya çalışıyordum. Hayır, her şey satılmamalıydı. Benim görevim bu satışa karşı milleti karşı çıkmaya çağırmaktı.

Oysa yapmam gereken her şeyin satılık olduğunun altını daha da çizmek “neden her şey satılıyor acaba?” sorusunu üretmekti. Namuslu bir atılımdı ama işte romantikti.

Baştan sona gelişen bir olay örgüsü yoktu. Bir takım episodlar ve şarkılar vardı. Bunların dökülmesini istediğim pota, her şeyin satılık olması durumuydu. Diyeceğim şu: Her şey satılık temasını şimdi ele alsam, öyle bir oyun yazmam. Bu durumda o oyunun çıkardığı sorunlardan fazlaca söz etmem, zaten benim kafamdan sildiğim ve aştığımı sandığım sorunları sorun haline getirmek olacaktır. Kaldı ki temel sorunun –şimdiden bakarak- romantizm olduğunu söyledim.

SORU- Tüm bu söylediklerim dışında –eğer eksikler varsa- “tek kişilik oyun”ları başka hangi açılardan değerlendirmek gerekiyor?

Macit Koper- Şunu söyleyebilirim. Tek kişilik bir oyun yazmak değil ama, tek kişilik bir oyun oynamak oyuncuya o güne dek farkında olmadığı şeyleri öğretebilir. Hem tiyatro hem de kendisi hakkında. Ancak metnin böyle bir açılıma kaynaklık etmesi, oyuncunun da kendini deşifre etmesi riskini göze alması gerekir. Hatta bu iş kendini deşifre etme, kendini anlatabilme yürekliliği ile başlar. Yazar arkadan gelecektir.

EK-2-B

Sayın Sevdâ Şener,

DEÜ Sosyal Bilimler Enstitüsünde hazırlamış olduğum "**Tek Kişilik Oyun**" **Olgusunun Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Yansıması** başlıklı tezim için, bir "hoca" olarak görüşlerinizi almak istiyorum. Vereceğiniz yanıtlara şimdiden teşekkür eder, saygılarımı sunarım.

Soru 1: Sizce "Tek kişilik oyun" nedir? "Stand-up", "One-man-show" gibi tek kişiyle oynanan gösterileri tiyatro kapsamında değerlendirebilir miyiz ? Ayrıca "yazınsal ve tiyatral yapıtlardan oluşturulmuş kolajlar" hakkında ne düşünüyorsunuz?

Soru 2: Monodram ya da tek kişilik oyun hakkında yazılmış kitap ve makale biliyor musunuz? Varsa bana bunlardan örnek verebilir misiniz?

Soru 3: Tek kişilik oyunların kökenine baktığımızda bizde "Meddah", Batıda "Story-teller" gibi anlatıcıları görmekteyiz. Bu örnekler çeşitlendirilebilir. Sizce tek kişilik oyunlarda anlatının yeri nedir?

Soru 4: Türkiye'de tek kişilik oyunların 1980'li yıllarda hız kazanıp 1990'larda patlama yapmasını nasıl değerlendiriyorsunuz?

Soru 5: Tek kişilik oyunlarda çoğu kez dramatik çatıyı kurarken, aksiyonu oluşturup karakteri varederken oyun yazarları sorunlarla karşılaşmaktadır. Sizce bu sorunlar nasıl aşılabılır?

Soru 6: Tüm bu sorduklarım dışında tek kişilik oyun hakkında başka ne söylenebilir?

Sevda Şener'in mektubuma yanıtı:

28/05/1997

Sayın Erbil Göktaş,

Sizinle telefonda da görüştüğümüz gibi, Fakültedeki çalışmalarım, İstanbul'da da üstlendiğim bir jüri görevi ve evin badana ve boya işleri yüzünden notunuza ancak şimdi cevap verebiliyorum. Sorularınız altı madde olarak sıralanmıştı. Ben de o sırayı izleyeceğim.

1. *Tek kişilik oyun*'un tanımı kendi başlığında zaten. Yeter ki "oyun" sözcüğünün anlamı açık olsun. Oyun sözcüğünü tiyatro yapısı anlamında ele aldığımız zaman tek kişilik oyun kapsamına girecek oyunların tiyatro niteliği taşıdığını varsayıyoruz demektir. Bu durumda, sorunuzda değindiğiniz "stand-up"ları "yazınsal ve tiyatral yapıtlardan kolajları" ancak tiyatro niteliği taşıdıklarına emin olduktan sonra tek kişilik oyun kapsamına alabiliyoruz. Sanırım yapılacak iş, bu çeşit gösterileri izleyip, metinleri okuyup, sizin ölçütlerinize uyup uymadığını, tiyatro niteliği taşıyıp taşımadıklarını saptamak ve ona göre inceleme kapsamına almak olacaktır. (Önerim, ele alacağınız bütün tek kişilik oyunları, tiyatrosal özelliklerine göre sınıflamak ve ona göre değerlendirmenizdir.)

2. *Monodram*'ı özel olarak irdeleyen kitap veya makale bilmiyorum.

3. Türk tiyatrosu anlatım'dan her zaman yararlanıyor. Bunda sanırım hem meddah geleneğinin, hem Brecht etkisinin payı var. Haldun Taner'in , Turgut Özakman'ın oyunlarından bol bol örnek verilebilir. Şu sırada beni en çok etkileyen Melih Cevdet Anday'ın oyunlarında son derece işlevsel olarak kullandığı anlatım parçaları. Bu uzun anlatılarda oyunun derin anlamına göndermeler yapılıyor.

4. Türkiye’de tek kişilik oyunların 80’li yıllardan bu yana daha çok yazılıp oynanmasının önde gelen nedeni pratikteki kaygılardır. Ödenekli tiyatrolar, küçük boyutlu sahneleri için bu çeşit oyunları seçiyorlar. Örneğin Ankara Oda Tiyatrosu’nda İstanbul’da AKM’nin küçük sahnesinde tek kişilik oyunlara yer veriliyor. Böylece boşa kalan kadın sanatçılardan da yararlanılmış oluyor. Ödenek almayan tiyatrolar ise büyük oyuncu kadrosu istemediği, turneye götürülmeye elverişli olan, bu bakımdan masrafsız olduğu için az kişili, ya da tek kişili oyunları yeğliyorlar. Genellikle topluluğun yöneticisi ve baş oyuncusu olan sanatçı bu işi, birkaç yardımcı ile kendi başına götürebiliyor.

5. Tek kişilik oyunlarda aksiyonu geliştirmede, çatışmaları düzenlemede ortaya sorunlar çıktığını doğru saptamışsınız. Benim de, bu oyunlarda aranması gereken tiyatro niteliği derken kastettiğim buydu. Bu oyunların tiyatroda çekicilik kazanabilmesi için, bir zamanlar meddahın yaptıkları gibi, diyalog canlandırmaları yapılabilir. Ya da iç çatışmalarına yer verilebilir. Her durumda, anlatılan olaylarda dramatik anlamı bütünleyen bir gelişim izlenmelidir.

6. Tek kişilik oyunları değerlendirirken metni oyuncunun sanatı ile birlikte değerlendirmeniz gerekiyor. Çünkü bu oyunlar bütünü ile oyuncunun hünerine yaslanıyor. Oyun kişilerinin karşılıklı diyalogundaki alışverişle yarılan gerilimin yerini tek kişilik oyunda ya oyuncu ile seyirci arasında yaratılacak bir gerilim, ya da oyunun iç çatışmasının yansıtılması ile yaratılacak bir gerilim alacaktır. Ferhan Şensoy, Ali Poyrazoğlu gibi bu işin ustası olan sanatçılar seyirci ile bu çeşit gerilimli bir ilişki kurmayı yeğliyorlar. Genco Erkal, Altan Erkekli gibi sanatçılar ise kendileri ile hesaplaşmayı çok iyi yansıtıyorlar. Tabii bunlar kaba genellemeler. Uzun uzun tartışılabilir.

Sayın Erbil Göktaş, tezinizi yöneten Doç.Dr. Hülya Nutku'nun size yardımcı olacağına eminim. Çalışmalarınızda başarılar dilerim. Başka sorularınız olursa çekinmeden bana sorabilirsiniz. En iyi dileklerle,

Prof. Dr. Sevda Şener



EK-2-C

Sayın Turgut Özakman,

DEÜ Sosyal Bilimler Enstitüsünde hazırlamış olduğum **"Tek Kişilik Oyun"** Olgusunun Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Yansıması başlıklı tezim için, bir "hoca" ve oyun yazarı olarak görüşlerinizi almak istiyorum. Vereceğiniz yanıtlara şimdiden teşekkür eder, saygılarımı sunarım.

Soru 1: Sizce "Tek kişilik oyun" nedir? "Stand-up", "One-man-show" gibi tek kişiyle oynanan gösterileri tiyatro kapsamında değerlendirebilir miyiz ? Ayrıca "yazınsal ve tiyatral yapıtlardan oluşturulmuş kolajlar" hakkında ne düşünüyorsunuz?

Soru 2: Tek kişilik oyunlarda çoğu kez dramatik çatıyı kurarken, aksiyonu oluşturup karakteri varederken sorunlarla karşılaşıldığı olmaktadır. Tek kişilik oyunların zorlukları konusunda görüşleriniz nelerdir?

Soru 3: Tek kişilik oyunlarda "Diyalog" oluşturmanın zorluğu bilinen bir şeydir. Sizce diyalogu nasıl tanımlayabiliriz? Tek kişiyle diyalog oluşturmak olası mıdır?

Soru 4: Tek kişilik oyunların kökenine baktığımızda bizde "Meddah", batıda "Story-teller" gibi anlatıcıları görmekteyiz. Siz, **Ben Mimar Sinan**'ı yazarken bu örnekleri gözönünde bulundurdunuz mu?

Soru 5: Oyununuzdaki ana çatışmanın, Mimar Sinan'ın diğer büyük mimarlarla yarışması ve büyük eserler ortaya koyarken iç çelişkilerini de yansıması olarak belirleyebilir miyiz? Bu konuyu nasıl açabilirsiniz?

Soru 6: **Ben Mimar Sinan**'ı yazarken tek kişilik oyunlar bağlamında karşılaştığınız sorunlar oldu mu?

Turgut Özarkman'ın mektubuma yanıtı:**30/06/1997**

Sayın Erbil Göktaş, sorularınızı kısaca cevaplıyorum.

1. Stand-up, one-man show gibi tek kişilik gösterileri tiyatro olarak değerlendirmek, kanımca olanaksızdır. Bunlar sadece gösteri olarak adlandırılabilirler.

Tek kişilik oyun kaç karakter temsil ederse etsin, tek kişinin görev aldığı oyun (tiyatro eseri) demektir. Eğer oyun (tiyatro) niteliği taşıyorsa (Konu, çatışma, karakter, dramatik akış vb), tek kişinin oynaması için yapılmış olan kolajlar da tek kişilik oyun sayılırlar.

2. Tek kişilik oyun yazmanın, çok kişili oyun yazmaktan daha zor olduğunu sanmıyorum. Zorluk ikisi için de aynı. Konu, karakterler, biçimi oluşturan öğeler (tür, süre, yöntem, olaylar örgüsü, görsel ve işitsel öğeler, sahne düzeni vb...) dramatik sanatın gereklerine uygun olarak saptanmışsa, ne yazarken, ne de sahnelenirken, özel bir zorlukla karşılaşılacağını hiç sanmıyorum.

3. Dialog'un sözlük anlamı "ikili konuşma" demektir ama terim anlamı, dramatik bir eserdeki her türlü konuşma biçimini (monolog, ikili ve daha kalabalık konuşma vb) kapsar. Tek kişiyi konuşturmak için yazarlar çeşitli yollar geliştirmişlerdir. Karakter seyirciye/yargıca/görünmeyen birine (mesela telefondaki, yandaki odadaki)/sahneye çağırdığı birkaç seyirciye/vb. konuşur... Ayrıca kafa sesi... Teybe kayıt... Teypten kendi kaydını dinleme vb.

Kısacası yol çok!

4. Tek kişilik bütün oyunlarda, kaynak örneklerden yararlanıldığını sanmıyorum. Tek kişilik birçok çağdaş örnek var. Ben, Mimar Sinan'ı yazarken meddahı hiç düşünmedim. Meddah, tıpkı Karagöz gibi tarihi değeri yüksek ama çağdaş tiyatro açısından yetersiz bir türdür. O tekniklerle çağı kucaklamak kaabil değildir.

5. Evet: kronolojik olarak Sinan'ın hayatı, dramatik olarak, kendisi ve başka büyük mimarlarla yarışması. Olay/anlatı örgüsünü, bu iki iç içe geçmiş sarmal motiflerle kurmaya çalıştım. Başarabildim mi bilmem.

6. Özel bir sorun çıkmadı.

Sevgi ve saygılarımla,

Turgut Özarkman

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**