



PINAR KÜR'ÜN KÜÇÜK OYUNCU ROMANINDA TİYATRO DÜNYASI

Mehmet Bakır ŞENGÜL*

Özet

Roman, kurmaca bir metin olarak kendine ait bir gerçeklik var eder. Var ettiği dünyanın vakaları gibi kişileri de kurmacadır. Bu kurmaca karakter, onun en güçlü özelliğidir. Pınar Kür'ün *Küçük Oyuncu* romanı, tiyatro türüne ait birçok unsuru bünyesinde toplamış bir eserdir. Tiyatronun yapısı ve tiyatro oyuncularının bireysel ve toplumsal yaşamları bu romanın odağında yer alır. Ayrıca tiyatronun sanatsal bir faaliyet mi yoksa toplumsal sorumlulukları olan bir tür mü olduğu gibi konular tartışılmıştır. İnsanların yaşadığı her duyguyu, sahnede yaşayarak yansıtması gereken oyuncunun yaptığı iş, hiç de kolay değildir. Oyuncunun sahne dışında da karşılaştığı çeşitli zorluklar söz konusudur. Bu zorluklar, cinsiyetlere göre de farklılık göstermektedir. Tiyatronun eril bir yönetim yapısına sahip olmasının neden olduğu cinsiyetçi tutumlar, bireysel bir zaafın yansıtılmasından ziyade genel kabul görmüş bir anlayışın ifadesi olarak sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: *Pınar Kür, Küçük Oyuncu, Roman, Kurmaca, Tiyatro.*

THEATRE IN PINAR KÜR'S NOVEL *KÜÇÜK OYUNCU*

Abstract

Novel creates its own reality as a fictional text. Its characters are also fictional like the events of the world that it creates. They are its strongest feature. Pınar Kür's novel *Küçük Oyuncu* has many theatrical features. This novel focuses on the structure of theatre and the individual-social lives of players. In addition, the issue whether theatre is an artistic activity or a genre which has social responsibility has been discussed. That the players have to perform every emotion on stage which a human can experience in real life is not easy. There are also various difficulties a player faces outside of the stage. These difficulties differentiate according to the genders, too. The gendered attitudes arising from masculine management in theatre have been presented as an expression of generally accepted understanding rather than reflecting an individual weakness.

Keywords: *Pınar Kür, Küçük Oyuncu, Novel, Fiction, Theatre.*

*Yrd.Doç.Dr., Bitlis Eren Üniversitesi, Fen Edebiyatı Bölümü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Bitlis.
e posta: mehmettsengul@gmail.com

1.GİRİŞ

Roman, gerçeklik algısını kurmaca zemine taşıyan edebi bir türdür. Kurmaca bir karaktere sahip olan roman, nesnel gerçeklikten beslenir. Fantastik romanlar bile “içeriklerini gerçek olana yönelik bir önerinin çıkabileceği şekilde sunmaya özen göstermiştir.” (Adorno, 2008: 40). Buna rağmen kurmaca gerçeklik, kendi kurallarına göre varlığını inşa eden bir içeriğe sahiptir. Nesnel gerçekliği dönüştüren kurmaca gerçeklik, nesnel gerçeklikle benzerlik taşısa da ondan farklı bir şeydir. Roman varlığına kaynaklık eden nesnel gerçekliğin bir dönüşüme tabi tutulması ve estetik bir şekil almasıyla var olur.

Roman, “kurmaca dünyayı nesneleştirerek yaratılır” (Gümüş, 2006: 173) ve nesnel gerçekliğe rakip yeni bir gerçeklik var eder. Bu yüzden “roman, hayatı anlatmaz hayatı yeniden yorumlar.” (Narlı, 2003: 9). Romanın hareket noktası olan kurmaca gerçeklik, okurun bilincinde karşılık bularak ona, yaşama dair yeni alternatifler sunar. Zaten romanı, sanat eseri boyutuna taşıyan da estetize edilmiş yeni bir ‘dünya’ var etmesidir.

Kurmaca dünyadaki hayali karakterler ve hayatlar, okurun bireysel serüvenini şekillendirebilme kabiliyetine sahiptir. Milan Kundera, “roman, yazarın bir itirafı değil, bir tuzağa dönüşen dünyada insan hayatının keşfedilişidir” (2005: 39) derken kurmacanın bu gizil gücünü ifade eder. Bu gizil güç, kurmacanın sınırları/ sınırsızlığı dâhilinde, okurun bireysel serüveniyle metni tamamlamasına olanak sağlar. Zaten romanın en önemli gücü de okurun hayal gücü, deneyimleri ve birikimleriyle sürekli olarak yenilenen estetik bir dinamizme sahip olmasında yatmaktadır. Kimi romanların klasikleşerek her dönemde itibar görmesi de bu yüzdendir. Umberto Eco’ya göre “her metin, okurdan onun işine karışmasını isteyen tembel bir araçtır.” (2009: 11). Bunda, romanın zaman gerçekliliğinin nesnel zamandan farklı olmasının da payı vardır. Bir başka deyişle “bütün edebiyat eserleri, onları okuyan toplumlar tarafından, bilinçsiz olarak da olsa ‘yeniden yazılırlar’; hatta bir eserin aynı zamanda bir ‘yeniden yazım’ olmayan hiçbir okunuşu yoktur” (Eagleton, 2004: 29) da denebilir.

Her roman, mutlaka bir şey anlatır. Stevick’e göre “romanın konusu bu gözlerin seyrettiği insanlık âlemidir.” (2004: 58). Roman, bireyden başlayarak çevreye doğru genişler. Ancak, ya birey ve bireyin açmazları öne çıkar ya da toplumun genel karakterini yansıtan unsurlar belirginleşir. Her iki şekilde de romanın başarısı, “insan tabiatının gerçeklerini aksettirebilmesiyle” (Kantarcioglu, 2004: 27) ilgilidir. Roman kişilerinin toplumla uyumlu ya da toplumla çatışan özellikleri birey ve toplum sarmalının ifadesi olarak okunabilir. Çatışma zemininden beslenen tutarlı romanların daha renkli ve etkileyici olmaları kaçınılmazdır. Bu tür romanlar, hayata dair farklı, çeşitli açılımlar sağlar. Okurun eleştirel yaklaşımlarını ve estetik bakışını zenginleştirir. Oysaki hayattan beslenen ve aynı zamanda hayatı eleştiren romanın tek amacı, kendisidir.

Bir başlangıç ve bitişe sahip olmakla sınırlandırılmış olan roman, hayata göre daha yüzeyseldir. Ayrıntı, gerçek hayatta kaçınılmaz bir durumken; roman için eğer ihtiyaç varsa söz konusu edilir (Özdenören, 1997: 105). Ancak, bazen hayattaki önemsiz bir ayrıntı, romanın odağına yerleşerek tüm unsurların bu ayrıntı etrafında şekillenmesini de sağlayabilmektedir.

Türk edebiyatında kimi romanlar, belli bir kesimin yaşam biçimini odağa alarak kurgulanmıştır. Çoğu okur için ilk etapta ayrıntılı ya da gereksiz olan bu kurmaca yaşamlar/ metinler, yazarın yeteneğiyle cezbedici bir nitelik kazanabilmektedir.

Eserlerinde toplumsal konulara sıklıkla yer veren Pınar Kür'ün (1945-...) *Küçük Oyuncu* (1977) romanında bir tiyatro topluluğunda yaşayan insanlara ve yaşanan olaylara yer verilmiştir. Birey üzerinden topluma açılan ve toplumsal dinamikleri eleştiren Pınar Kür; *Yarın Yarın...* (1976) ve *Asılacak Kadın* (1975) romanlarında olduğu gibi bu romanında da kadın ve kadın sorunlarını odağa almaktadır.

Pınar Kür, lise öğrenimini New York'ta tamamlar. Daha sonra Paris'e giderek tiyatro çalışmalarında bulunur. Sorbonne Üniversitesinde "Yirminci Yüzyıl Tiyatrosunda Gerçeklik ve Yanılsama: Pirandello, O'Neill ve Etkileri" adlı doktora çalışmasını tamamlar (1969). Türkiye'ye döndükten sonra bir süre Ankara Devlet Tiyatrosunda dramaturg olarak çalışır (Toktanış, 2010: 13). Lise yıllarından itibaren tiyatroya karşı ilgisi olan Kür, bu dönemde oyunlarda amatör olarak görev alır. Doktora çalışmasının da tiyatroyla ilgili olması, yazarın bu türe ilgisini ortaya koyar. Yazar, edebiyat dünyasına da tiyatro yazılarıyla adım atar.

Yazarın *Yarın Yarın..* (1976) adlı ilk romanından sonra yayımladığı ikinci romanı olan *Küçük Oyuncu*, tiyatro salonları çevresinde yaşayan kişilerin sanat, ideoloji ve cinsellik odağındaki yaklaşımlarını irdelemektedir. Yazarın tiyatro tecrübesinin de etkisiyle eserde söz konusu edilen tiyatrodaki yaşanmışlıklar çok gerçekçi bir düzleme sahiptir. Kür, *Küçük Oyuncu*'yu göstermeye bağlı edebi ürünlerden olan tiyatro tekniğiyle yazmaya çalışmış, "tiyatro deneyimlerini yazarlıkla birleştirmiştir." (Çin, 2010: 68).

Bu çalışmada, Pınar Kür'ün *Küçük Oyuncu* romanındaki tiyatro sanatı, oyuncular, yönetici, yönetmen ve oyuncular arasındaki ilişkiler, seyirciler ve seyirci ile oyuncu arasındaki ilişkiler irdelenecektir.

2.KÜÇÜK OYUNCU ROMANININ OLAY ÖRGÜSÜ

Ankara'daki bir tiyatrodaki oyuncu olan Semra, hem kurgunun odağındaki kişi hem de kahraman-anlatıcıdır. Semra; Özer ve Cem adlı gençlerle konservatuvarda tanışır ve sonrasında onlarla aynı evi paylaşır. Üç arkadaş aynı tiyatronun oyuncularındır. Semra ve Cem arasında başlayan duygusal yakınlaşma, ikilinin nişanlanmasıyla neticelenir. Semra, her ne kadar Cem'le nişanlansa da Özer'i de sevmektedir. Onun sevgisi hem Cem'e hem de Özer'edir. Cem, tiyatro bursu kazanarak Paris'e gider. Semra ve Özer, Cem'in gidişinden sonra da aynı evi paylaşmaya devam ederler.

Bir oyunda küçük bir rolü olan Semra, Cem'in gidişinden dolayı yalnızdır. Özer'in sürekli değişen sevgililerinden dolayı kendisine zaman ayıramaması onu daha da yalnızlaştırır. Tiyatronun "jönlerinden" Beyhan Barlas, yalnızlığını fark ettiği Semra'yla yakınlaşır. Evli olan Beyhan Barlas, her akşam arabasıyla genç kızı evine bırakmaya başlar. Semra, Cem'in gidişinden yaklaşık üç ay sonra yalnızlığının etkisiyle Beyhan Barlas'a âşık olur.

Romanda Semra'dan sonra hikâyesine en fazla yer verilen kişi Beyhan'dır. Beyhan, yoksulluk içinde büyümüştür. Bu yüzden de yükselmek için yapmayacağı şey yoktur. Koca K'nın (Kemal Kavran) yerine tiyatronun başına geçmesini sağlayacak bir kumpas planlamaktadır.

Bir süre sonra Semra, Beyhan'dan sıkılır ve Beyhan'ın "garsoniyerine" gitmez. Bu ayrılıktan sonra Beyhan, tiyatro oyuncularından Zehra Zührevi ile garsoniyerinde basılır. Aldatıldığını gözleriyle gören karısı, Beyhan'dan boşanır. Beyhan da Zehra Zührevi ile evlenir. Böylece Beyhan'ın tiyatronun başına geçmek için yaptığı tüm hesaplar suya düşer.

Özer, Aysel adlı bir kızla ilişki yaşamaktadır. Aysel, ikilinin kaldığı eve gittiğinde Semra'yı sevmediğini belli eder. Ona göre Semra, sol ideolojiye hizmet etmeyen, insanların acısından anlamayan bir insandır. Aysel, 12 Mart cunta yönetimi tarafından tutuklanır. Bu arada Özer ve Semra birbirlerini sevdiklerini itiraf ederler. Bu aşk Semra'ya hayatının en mutlu günlerini yaşatır. Nişanlısı Cem'e Özer'le yaşadıkları aşkı mektupla anlatarak onunla sadece dost kalmak istediğini söyler. Bu itiraf, üçlünün dostluğa dayalı ilişkilerini etkilemez.

Özer, ilkel ve ideoloji sahibi bir insandır. Tiyatrodaki en yetenekli oyuncu olarak kabul edilir. Israrlara karşı koyamadığı için bir televizyon dizisinde oynayarak büyük başarı yakalar. Bu başarısından dolayı ünlü film yapımcısı Ayhan Sözen, kendisini sinemada oynatmak ister. Fakat o, sinema sektörünün insanları yozlaştırdığını söyleyerek film tekliflerini reddeder. Özer, tiyatro oyunculuğundan da ayrılmak istemektedir. Çünkü yaptıkları iş, yozlaşmış sistemin çarkını döndürmekten başka bir işe yaramamaktadır. Onun oyunculuğa katlanmasının tek sebebi, yapabileceği başka bir iş olmamasıdır.

Semra, *Kral Lear* adlı oyunda Kordelia gibi önemli bir rolü oynamak için seçilir. Beyhan, Semra'ya bu rolünün kendisine Koca K tarafından "ayarlandığını" söyler. Beyhan'a göre bu ayarlama karşılıksız değildir. Tiyatronun başında bulunan Koca K, Semra'yı iş bahanesiyle evine davet eder. Semra'ya, Kordelia rolünü kendisinin verdiğini söyler. Oysaki Semra, bu rolü yeteneğiyle aldığını düşünmektedir. Koca K, Semra'ya eğer iyi rollerde oynamak isterse kendisiyle birlikte olması gerektiğini açıkça ifade eder. Genç kız bu isteği reddeder.

Özer, bir sabah sessizce Ankara'yı terk eder. Semra, günlerce Özer'in dönmesini bekler. Herkes Özer'in bir tekneyle Karadeniz'e açıldığını ve limana varamadan boğulduğunu söylemektedir. Semra, bu habere bir türlü inanmaz. Özer'in ölümünün üzerinden iki yıl geçtikten sonra Semra, artık Özer'in ölümünü kabullenmiştir.

3. TİYATRO KURAMI

Tiyatro, insanlık tarihi kadar eski bir sanattır. Her milletin tarihinde değişik şekillerde de olsa bir izleği mevcuttur. Tiyatronun en eski sanat dallarından biri olmasının sebeplerinden biri de toplumun onda kendisini görmesidir.

Pınar Kür, hem oyuncu hem kuramcı olarak tiyatronun içinden gelen bir sanatçıdır. Kendisiyle yapılan bir söyleşide, Robert Kolejindeki öğrencilik yıllarında amatör olarak tiyatroyla uğraştığını ve bu dönemde sahnelenen İngilizce bir tiyatro oyununda "Claire" rolünü oynadığını ifade etmektedir. Hatta profesyonel bir tiyatro oyuncusu olacakken son anda bundan vazgeçtiğini belirtir (Okur, 2006: 384). Tiyatro birikimi bu denli yoğun ve işlevsel olan Pınar Kür, sinemaya karşı da ilgi duyar. Yazar, romanlarını kurgularken bu iki sanat dalındaki birikimlerinden faydalandığını şu şekilde ifade etmektedir: "Sinema da tiyatro da beni epey besledi. Mekân tariflerine çok yer veririm. İlla ki o mekânı göstermek amacım var. Örneğin insanlar hayalidir de mekânlar gerçektir benim kitaplarımda. Bu, sinemadan ve tiyatrodan geliyor. Bir hikâyeyi kurarken hep sahne sahne kurarım ve gözümün önünde insanlar yürür, oturur, kalkar. Tiyatro ve sinema görselliğini mutlaka kendi yaratılış sürecinde yaşarım." (Okur, 2006: 387).

Pınar Kür, tiyatroya harcadığı yoğun mesainin roman ve hikâyelerinde bir karşılığı olduğunu belirtir. *Küçük Oyuncu* romanında tiyatrocuların oyunculuğu bir geçişme aracı olarak görmeleri eleştirilmektedir. "Yaşamını kazanmak için oyunculuk"

yapmanın tiyatro sanatına bir katkı sağlamayacağı vurgulanır. Tiyatro, gerçek oyuncu için yaşamın amacı ya da yaşamı amaçlı kılan, yönlendiren bir uğraş olmalıdır. Oyuncunun “ansıtmak” gibi bir görevi vardır. Bu yolla hem oyuncu hem de seyirci yaşadığını fark eder. Romanın odak kişisi Semra da ‘eski acıyı, eski coşkuyu, eski sevinci daha bir derinden, daha bir gerçekten duyuyorum ansırken ya da işte yeniden yaşarken’¹ diyecektir.

Özer, hem tiyatroya kuramsal bakış açısıyla hem oyunculuğuyla hem de toplumsal konulara karşı duyarlı kişiliğiyle bir entelektüel olarak kurgulanmıştır. O, tiyatro hakkındaki birikimiyle çevresindekileri bilgilendiren bir öğretmen görevi üstlenmiştir. Bu özelliğiyle de o, adeta yazarın tiyatroyla ilgili düşüncelerinin sözcüsüdür.

Özer, oyuncuların insanların karşıtı olduğuna inanır. İnsanlar, bazı duygularını yalnız yaşarlar, çevrelerinden gizlerler. Oysaki “oyuncu, herkesin gözü önünde açık açık, yaşamak zorunda... Acıyı, sevgiyi, ölümü gözünü kırpmadan sana bakan bir sürü kişinin önünde yaşamak. Gözyaşlarını saklamak değil, tersine bol bol akıtmak, balkondakiler de görebilsin diye” (1990: 155). Oyuncunun bu zorlu görevi, gerçek yaşamışlıklara benzerliğiyle değerlendirilecektir. Bu yüzden onlar, inandırıcı oldukları ölçüde başarılı sayılırlar. Tiyatronun yapaylığı kurmaca olmasından kaynaklanır. Kurmaca dünya içindeki yapaylık ise tiyatronun sanatsal işleviyle çelişen bir durumdur. Oyuncunun vazifesi “yorumculuktur” ve rol, sahnede yaşanırsa seyirci üzerinde bir etkiye sahip olacaktır. Çünkü seyirci, tiyatroya bilgilenecek için değil hayatı gözlemlemek, haz almak için gider. Fakat farkında olsun veya olmasın, tiyatronun hayatla olan alışverişinden bir şeyler öğrenecektir.

Semra ve Özer arasındaki önemli tartışmalardan biri tiyatronun sanat olup olmadığıyla ilgilidir. Özer’e göre tiyatro oyunculuğu “hepten yararsız bir iş” (1990: 210)’tir. Çünkü tiyatro gerçek sanat bile değildir. Tiyatro oyuncusu, kendisine verilen metne yorumunu katsa da netice itibarıyla metne sadık kalmak zorundadır. Ona göre yazılanların ezberlenmiş olması oyuncunun sanatçı kişiliğini buharlaştırır. Çünkü yaratıcılığın olmadığı hiçbir uğraş, sanat olarak kabul edilemez. “Sanatçı isterse canını çıkarsın, yapıtın etkisi sınırlı” (1990: 215)’dir. Sanatçının duygularını olduğu gibi aktarabilmesi de sınırlı olduğundan yapılan işin sanat olarak kabul edilmesi tartışmaya açık bir konudur.

Yazar, oyuncunun, insanın karşıtı olduğunu tartışmaya açarken akıllara gelen ‘iyi oyuncu kötü insan’ düşüncesini bertaraf etme endişesini de duyar. Önemli olan “sağlam bir insan” olmaktır. Ancak sağlam bir insandan iyi bir oyuncu çıkacaktır. Dolayısıyla insanlığını yitirmeden oyuncu olabilenler, oynadıkları rollerdeki kişilerin duygularını yansıtabileceklerdir. “Üç kuruşluk rol için” kişiliklerinden taviz verenler, iyi insan olmadıklarından onlardan, iyi oyuncu olmalarını beklemek de hata olacaktır. İyi oyuncu ve iyi insan arasındaki bu paralellik, tiyatronun hayattan beslenmesinin yerine geçer. Yoksa tiyatro, yaşama tutunamayan insanlardan oluşan, yaşama katkısı olmayan bir ‘şey’ olurdu. Tiyatronun insani özellikleri besleyen, destekleyen tarafları oyuncuları da etkileyecektir. Bu bakış, tiyatronun yaşam üzerindeki etkisini belirginleştirir.

Her oyuncu, oyunun ruhuna sadık kalmak şartıyla rolünü dilediği gibi yorumlamalıdır. Bu yüzden tiyatro oyuncuları “normal, akli başında kişiler” değildir. Yazar, oyuncuları “sıradan” kişilerden ayırır. Hayatı yorumlayan, yeniden yaşatan

¹ Kür, P. (1990). Küçük Oyuncu, Can Yayınları, Ankara, s. 9. Bu makalede sadece tarih ve sayfa numarasıyla yapılan alıntılar, bu kitaba aittir.

oyuncu, “normal insanlardan” ayrılmış ve daha değerli görülmüştür. Sıradanlaşan oyuncu ise oyuncu kimliğini yitirir. Oyunlardaki bir olay, oyuncular arasında günlerce yorumlanabilir. Çoğunlukla seyirci bu ayrıntıyı fark bile etmez. Gerçek oyuncu, işine sadakatinden dolayı, rolündeki en küçük ayrıntıya dikkat etmek durumundadır. Bu yüzden tiyatrodaki “küçük rol yoktur, küçük oyuncu vardır.” (1990: 21). Oyuncunun en önemli destekçisi de yeteneğidir şüphesiz. Bu yetenek ve bakış açısına sahip olmayanlar, “küçük oyuncu” olmaktan kurtulamayacaklardır. Yazar, “küçük oyuncu” tiplemesini Beyhan Barlas kişisi üzerinden yansıtır.

Beyhan Barlas, rol aldığı oyunlarda rolünü oyunun başından sonuna kadar aynı tempoyla sürdüremez. Zaten o, gerçek yaşamda da hiçbir şeyi sonuçlandıramamaktadır. Oynadığı karakteri doğru yorumlayamadığı ya da anlayamadığı için konuyu saptırır. Rolünü benimsemediği için ayrıntıya da dikkat etmez. Ya da yanlış ayrıntılara takıldığından asıl amacı gözden geçirir. O, rollerin büyüklük ve küçüklüklerine takılarak oynamaktadır. Beyhan Barlas’ın ünlenmesinin sebebi de “hep küçük küçük oynamış olmasıdır.” (1990: 120). Onun ne kadar küçük bir oyuncu olduğu, oynayacağı büyük bir rolle açığa çıkar. Özer’e göre gülünç olansa onun yeteneksizlik üzerine inşa edilmiş yükselme hırsıdır. *Kral Lear* adlı oyunda “soytarı” rolünü oynayan Beyhan Barlas, rolünü “seyirci karşısında akıl almaz kötülükte oynayıp sahneden tümüyle” (1990: 148) silinir.

Büyük oyuncu, küçük rolleri dahi büyük oyuncu edasıyla oynayacağından değerinden bir şey kaybetmez. Tiyatronun yöneticisi Koca K, Özer’e göre “büyük oyuncu”dur. Onun tüm davranışları amaca yöneliktir. Büyük oyuncu, sadece rolünün gereklerini yerine getirerek değil, oynadığı rolün sorumluluklarını yüklenerek de başarıyı yakalar. Büyük oyuncu, bazen yanlış bir oyunda rolünü doğru oynayarak kendisini hemen belli eder. Ya da Özer gibi “iyi oyunuyla kötü yapıtı yüceltebilir.” (1990: 161). Tiyatroda büyük oyuncu olmak, öncelikle bir yetenek işidir. Fakat hiçbir yetenek, tek başına büyük oyuncu olmak için yeterli değildir. Büyük oyuncunun en önemli özelliği çalışkanlıktır. Oyuncu, günde iki provanın verdiği yorgunlukla eve döndüğünde bile çalışmalarına devam etmelidir. “Yorgun, bitkin, geceleri bile rolüne çalışan, başka hiçbir şeye vakti olmayan” (1990: 162) kişi, gerçek oyuncu olma yolundadır. Bütün bu gayretleri tamamlayan asıl şey ise oyuncunun insanlığını yitirmemesidir. “Yaptığı işi elinden geldiğince iyi yapmak, her şeyini vermek. Oyunculuk değil, insanlık sorumluluğudur.” (1990: 170). Sahnede görevini hakkıyla tamamlayan oyuncu, artık oyunu seyirciye devreder. Tiyatrolarda iyi roller bazı oyuncuların kayrılmasıyla taksim edilmektedir. Kişisel hesaplar üzerine kurulu olan ve tiyatronun ruhuna uymayan bu durumu ortadan kaldıracak tek şey ise oyuncunun oynadığı her rolde göstereceği başarıdır. Başarının önünde engel olarak durmak, yöneticiler açısından yetkilerinin ellerinden alınması sonucunu doğurabilmektedir.

4. TIYATRODA YÖNETMEN/ YÖNETİCİ

Küçük Oyuncu romanında en fazla eleştirilen konu, tiyatrodaki cinsiyetçi bir tutumun sonucu olarak hep erkeklerden seçilen yönetmenlerin/ yöneticilerin tamamen keyfi bir tutum içinde olmalarıdır. Romanda yönetmen ve yönetici koltuğunda oturan bir kadına rastlanmaz. Yazarın tiyatronun içinden gelmesi, bu durumun gerçekçi bir zeminde işlendiğinin göstergesi olarak okunabilir.

Ankara’da bir tiyatrodaki geçen kurguda tiyatronun yöneticisi konumunda olan ve herkesin Koca K olarak bildiği bir isim vardır. Ondan sonra yönetici olmak isteyen bir kadın yer almaz. O koltukta gözü olan Beyhan Barlas adlı bir erkek söz konusu edilmiştir.

Aynı zamanda evli de olan bu iki ismin tiyatro yöneticiliğinden beklentileri aynıdır. Yönetici ve yönetmen vasfını oyunculara karşı bir koz olarak kullanan Koca K gibi Beyhan Barlas da yönetmen/ yönetici olduğunda aynı şekilde davranmayı planlamaktadır. Beyhan Barlas oyunculukta parlayınca Koca K artık Beyhan'a başrol vermez. Ya da onu sadece yerli oyunlarda oynatarak onun yeteneklerinin sınırlı olduğunu seyircinin bilinçaltına kodlar.

Tiyatronun “yöneticisi, diktatörü, en başoyuncusu, en eşsiz rejisörü” (1990: 48) olan Koca K, yaşlı ve fiziksel olarak da çirkin biridir. Onun tek özelliği tiyatrodaki yönetici olmaktır. Gerçek dünyada kişisel ihtirasların ve arzuların şekillendirdiği itici bir kişiliktir. “Tiyatronun yöneticisi olmasa kimse dönüp bakmaz” (1990: 190) Koca K'nın yüzüne. Tüm rol dağılımları ve yönetmen tercihleri de onun elindedir. Onun oyuncular üzerindeki etkisi rol dağıtması ya da dağıtmamasıyla ilgilidir. Bu yüzden onun yaptıklarına ses çıkaracak kimse yoktur. Koca K, kendisine rakip olma potansiyeline sahip erkek oyuncular, zor bir rol veya zor bir oyunun yönetmenliğiyle çok kolay bir şekilde harcanabilmekte ya da böyle oyunculara rol vermemektir. Bu yüzden de tiyatrodaki doğrudan onu karşısına alan bir oyuncuya rastlanmaz.

Beyhan Barlas, Koca K'ya “madik atmak” (1990: 73) isteyen bir oyuncudur. Bu durumu fark eden Koca K, *Kral Lear* oyununda Beyhan'a “soytarı” rolünü verir. Beyhan'ın bu rolün hakkını vermesi imkânsızdır. Buna rağmen rolü kabul etmezse bir daha rol alması zorlaşacak ve geleceğe dönük hayalleri de sonlanmış olacaktır. Ancak, herkes emindir ki Beyhan Barlas, bu rolü oynayacak yetenekte bir oyuncu değildir. Mecburen rolü kabul eden Beyhan, beklediği gibi çok başarısız olur. “Herkesin her an harcanabildiği bir ortamda” son olarak Beyhan, Koca K'nın “bir vuruşuyla sahneden” (1990: 146) silinir.

Koca K, yönetici vasfıyla tiyatro oyuncusu “kızların tadına bakan ilk kişi” (1990: 68)'dir. Onun sevgililerine göz koyacak erkek oyuncuların tiyatrodan beklentileri de azalır. Orhan, tiyatrodaki “en parlayabileceği sırada tutup Koca K'nın sevgilisini göz göre göre” (1990: 103) elinden alınca tüm tiyatro kariyeri noktalanmıştır.

Kimi kadınlar, kendilerini cinsel bir obje olarak gören yöneticilerin cinsel açlıklarından faydalanır. Semra'yla aynı sahnede rol alan Güler, “sevgilileri sayesinde parlak görünüşlü roller alan, bu roller sayesinde yeni sevgililer edinebilen” (1990: 29) bir kadındır. Kısa süren beş evliliğinden hiçbirisini sürdüremeyen Güler'in sürdürebildiği tek şey, rol kapmak için “onun bunun koynuna” girmektir. Güler, kadınlığını çıkarına hizmet eden bir araca dönüştürürken aslında kendisi de erkek cinselliğinin bir nesnesi olmuştur.

Kral Lear oyununda en önemli rollerden biri de Kordelia rolüdür. Bu rol “için en güçlü aday, Koca K'nın gözdesi olduğu bilinen.. Gülay” (1990: 145)'dir. Herkes, Gülay'ın bu rol için uygun olmadığını farkındadır. Yönetmenin oyunculuk gücünü değil cinsel tatmini esas alan rol dağılımı “tiyatronun geleneklerinden” (1990: 145) olduğu için Gülay'ın rolü alması kimseyi şaşırtmayacaktır.

Son anda karar değiştiren Koca K, Kordelia rolünü Semra'ya verir. Semra'da “gözü olan” Koca K, genç kızı bu önemli rol için bilerek tercih eder. Semra, oyunculuk kariyeri için “müthiş bir fırsat” yakalar. O, “Koca K'nın koynuna girmeden kimsenin rol alamadığı” (1990: 151) tiyatrodaki önemli rollerde oynamanın yetenek ve çalışkanlıkla ilgili olduğunu düşünmektedir. Semra'nın eski sevgilisi Beyhan'a göre Semra bu fırsatı iyi değerlendirip Koca K'nın cinsel isteklerine cevap verirse, artık “tiyatro cebinde”dir. Ona göre Semra'nın Koca K'nın ilgisini anlamamış olması imkânsızdır. “Başkası olsa şimdiye

dek on kez koynuna girmiştir” (1990: 181) Koca K’nın. Demek ki Semra önce ağırdan alacaktır. Bu yoz yapı, o kadar olağan görülmektedir ki tiyatrodaki bu durumdan rahatsız olana rastlanmaz. Sanat çevrelerinde kadını cinsel bir obje olarak gören anlayışın eleştirisini yapan yazar, kadını nesneleştiren durumların çeşitliliğini belirginleştirir. Toplumunu aydınlatan, eğiten ve entelektüel birikimiyle onlara örnek olan tiyatro dünyası aslında yozlaşmış, cinsiyetçi bir yapıya sahiptir. Bu yapıda tiyatro yöneticiliği, sanatsal bir endişeden ziyade kadın cinselliğinden faydalanmak için bir fırsat yaratmaktadır.

Semra, rol kapmak için, Gülay gibi, oyunculuğundan ziyade kadınlığını sunacak bir kişilikte değildir. “Yoz bir düzende yozlaşmadan... Ucundan bucağından pisliğe” (1990: 182) bulaşmadan varlık göstermek ister. Koca K, Semra’yı evine davet eder. Semra da olacıklardan habersiz Koca K’nın evine gider. Koca K, Semra’ya çalışarak iyi bir oyuncu olabileceğini ancak bunun için de sıklıkla iyi rol alması gerektiğini söyler. Bunu sağlayacak kişi de kendisidir. Koca K, herhangi bir duygusal ilişki yaşamadan Semra’yla birlikte olmak istediğini söyler. “Açıkça söylenmese de bir iş sözleşmesidir bu, (Koca K)nın yatağında mühürlenmiş” (1990: 194). O, istediğini aldığı tüm kızları daha sonra kollar ve gözetir. Semra evet derse Koca K onu da kollayacaktır. Ancak, Semra Koca K’nın teklifini reddederse oyunculukta ilerlemesi mümkün olmayacaktır. Çünkü o, tüm kadınları “istediği gibi kullanabileceği bir eşya” (1990: 196) olarak görmektedir.

Yazar, kadın cinselliğine odaklanan erkek bakışını mizahi bir dille Semra’nın zihninden aktarır. Koca K’nın “canı çekmiş. İspanaklı börek de çekebilirdi bu akşam canı. Beni çekmiş. Ben bir hiçim yoksa. Onun canının çektiği bir yaratık olmak dışında varlığım yok! Kullanılmayı benimsemek, ilerde kullanabilmek için” (1990: 196). Semra, erkeğin cinsel arzularına cevap veren kadınlar için “yaratık” kelimesini kullanır. İnsanlıktan çıkmayı ifade etmek için kullanılan bu kelime, kadını nesneleştiren erkek bakışını yansıtır. Kadın, kişiliğini yok saydığı için, erkeğe kadını arzularının nesnesi olarak gördüğü için bu ifadeyle nitelenmiştir. Cinsel arzularını dayatan erkek, “alıştığından başka türlü düşünemediği” için; kadınsa sadece “çıkarı için” yaşıyorsa yaratıktır. Kadının cinsel bir nesne olarak görülmesi toplumun geneline yayılmış bir durum olarak görülmez. Ancak amir-memur, üst-ast ya da işveren-çalışan ilişkisinin olduğu durumlarda kadın sömürsünün kaçınılmaz bir durum olduğu sezdirilir.

Romanın kadın kişileri arasında kadının erkek için sadece “bir eşya” olduğunu kabul etmeyen tek roman kişisi Semra’dır. O, cinsel bir nesne olmayı reddettiği için “küçümsemiyor yitirdiklerini. Ama yitirmek istemediği daha büyük şeyler var. Yitirmeyi hiçbir zaman göze alamayacağı şeyler... Kendisine olan saygısı her şeyden ağır basıyor.” (1990: 196). Nesneleşmeyi kabul etmeyen Semra, bir birey olarak toplumsal rolünü oynamak ister. Bu ilkeli tutumun bir oyuncu olarak yükselmesine engel teşkil edeceğini de bilmesine rağmen ilkelerinden ödün vermez.

Yazar, tiyatronun cinsel faydayı esas alan yapısını yansıtırken romanın vaka zamanında varlık göstermeyen yöneticileri de hedef alır. Sadece vaka zamanı değil, geçmişte de benzer olayların yaşanmış olması, cinsel faydayı esas alan tiyatro geleneğinin kurumsallaştığını gösterir. Tiyatro oyuncusu Sacide Hanım, on yıl içinde “birkaç kez” evlenip boşanan bir kadındır. “Son boşanmadan sonra tiyatroyu Koca K’dan önce yöneten saygın kişinin gözdesi olmuş. Başrollere çıkmaya başlamış.. Beş yıl sürmüş bu sultanlık.” (1990: 49). Kahraman anlatıcı, adı verilmeyen eski yönetmenin kadın cinselliğinden faydalanmasına dönük doğrudan veriler sunmaz. Fakat Sacide Hanım’ın boşandıktan sonra yönetmenin gözdesi olması, başrollere çıkması gibi ifadeler yönetmenle arasındaki ilişkiyi belirginleştirir. Yazar, tarafların hallerinden memnun

olduğu, rollerini kanıksadıkları, sanattan ziyade cinselliğin tatmin edildiği ya da pazarlandığı gerçek bir yaşam sahnesini kurgulamaya çalışmıştır.

5. TİYATRO OYUNCULUĞU VE GERÇEK YAŞAM

*Küçük Oyuncu'*da oyunculuğun gerçek yaşamda da sürdürüldüğü görülmektedir. Kimi oyuncular, sahnede sergiledikleri kimi jest, mimik ve tonlamalarını sahne dışındaki yaşamlarında daha etkili olmak adına tekrar ederler. Rol karmaşası, erkek oyunculara görülmesine rağmen genellikle kadın oyuncular arasında belirgindir.

Oyunculuğu sanatsal bir etkinlik olarak görmekten ziyade bir iş, uğraş olarak gören Nurten Hanım, rol değişimi yaşayan kadınlardandır. Sahnedeki yeteneksizliğiyle her zaman sahneyeymiş gibi bir tutum içindedir. O, "günlük yaşamda da sahneyeymiş gibi konuşur: ağır ağır, tane tane, sözcüklerin daha ağızdan çıkarken gerçekliği yitirmelerini sağlayan garip bir vurgulamayla" (1990: 26) konuşur. Oyuncuların her zaman sahneyeymiş gibi konuşmaları, içerik olarak da oynadıkları oyunların metinlerinden aktarımda bulunmaları sonucunu doğurur. Bu yüzden rol çatışmasını yaşayan oyuncuların konuşmaları gerçek hayattaki konuşmaların bağlamıyla uyumsuzluk gösterir. Onlara verilen cevaplar çoğunlukla ilgisiz bir durumun açığa çıkmasına kaynaklık eder.

Tiyatroyu ihtirasları için seçen, "oyunculuk kurnazlıkları dışında tiyatrodan anlamayan" (1990: 59) Beyhan Barlas, gerçek hayatta sevimsiz bir tiptir. Fakat oyunculuk gibi bir olanak, ona kısa bir zaman için de olsa bu sevimsizlikten kurtulma fırsatı verir. O, aslında oynadığı sevimsiz rolleri sevimli göstererek, ki bu "teknik olarak yanlış bir davranıştır" (1990: 33), kendisini sevdirmek gayreti içindedir. Oysa "önemli olan alkışlanmak, seyirciye sevimli görünmek değil, eserin özünü yansıtmaktır." (1990: 35). Beyhan Barlas, gerçek hayatta sevilme duygusunu yaşayamamıştır. Kısa bir süre de olsa seyircilerin alkışlarıyla bu duyguyu hissedebildiği için mutlu olur. O, gerçek hayatta tutunamayan, yalnız, sevimsiz, çıkarıcı, arkadaşlarına ihanet eden bir tipken; tiyatro sayesinde bazen egolarını bazen de insani duygularını tatmin etme fırsatı yakalar. Ancak, oynadığı roller kişiliğinde olumlu bir değişime neden olmasa da o, gerçek yaşamda rol yapmaya devam eder. Bu durum onu inandırıcılıktan yoksun biri yapar. Gerçek hayatta da "oynamak", farkında olanlar için kabul edilebilir bir davranış biçimi değildir.

Pınar Kür, oyunların insanları olumlu davranışlar için motive ettiğini vurgular. *Küçük Oyuncu'*da kimi oyun kahramanlarının eğitici bir işlev yükledikleri görülür. Bu etkileşim, bazen bireye "insan" olduğunu hatırlatacak bir düzeyde olabilmektedir. Semra, bedenini Koca K'ya sunmak karşılığında tiyatrodaki önemli bir kariyer fırsatını reddeder. Onu bu denli cesaretlendirense oynadığı Kordelia rolüdür. Kordelia, boyun eğmez bir gurura sahip kadın tipidir. O, "Koca K'nın karşısında insanlığını oyunculuğu sayesinde yakalar" (1990: 203). Kordelia'yı oynadığı için Koca K'ya 'yem' olmaktan kurtulur. Yazara göre bu, "oyunculuğun insanlığa katkısı olduğunu" (1990: 203) gösterir. Özer'in yaklaşımıysa Semra'ninkinden farklıdır. O, Semra'nın oynadığı rolün 'gazına' gelerek Koca K'nın teklifini reddetmiş olmasını anlamaz. Rolün gerçek hayata taşınmasının bireyi kişiliğinden yoksun bırakma, kişiliksizleştirme gibi bir durum açığa çıkaracağını düşünür. Özer'e göre Semra'nın yaklaşımı doğruysa Semra, hiçbir zaman gerçek bir kişiliğe sahip olamayacaktır. Eğer Semra'ya düşkün kadın rolü verilseydi o zaman da Semra, bu düşkün kadın rolünün gereklerini yerine getirmiş olacaktı. Özer, Semra'ya "seni karşımda birtakım oyun kahramanlarının yalan yanlış bir araya gelmiş bir

toplama olarak görmek istemiyorum” (1990: 204) diyerek oyunlardaki karakterlerin etkisinin oyunlarla sınırlanması gerektiğini belirtir. Bu yüzden Özer, “arada bir Semra’sın. Zaman zaman. Kordelia ya da başka biri olmadığın zamanlar... Artık vakitlerinde belki... O da şimdilik... Oyunculuk kemiklerine işlememiş daha. İlerde Semra’yı arayıp bulamayacaksın belki” (1990: 157) sözleriyle oyuncunun güçlü bir kişiliğe sahip olmamasının sebep olacağı sonuçları gözler önüne serer.

6.TİYATRODA SEYİRCİ

Seyirci, tiyatro eserinin tamamlayıcı unsurlarındandır. Tiyatro-seyirci ilişkisi, seyircinin tiyatrodan daha fazla etkilenmesi üzerine kuruludur. Sanatsal faaliyetlerde bulunma arzusuyla tiyatro etkinliklerine katılan seyirci, alkışlayarak takdir etmek gibi kimi davranışlarla aktif olarak oyuna katılır. Seyircinin niteliğiyle ilgili olan alkışlama, doğru yerlerde sergilendiğinde oyuncuyu motive eden bir işlev yüklenmiş olur.

Pınar Kür’ün tiyatro dünyasını birçok açıdan irdelediği eseri *Küçük Oyuncu*, seyircinin oyun üzerindeki etkisine de yer verir. Romanda seyircinin oyun üzerindeki en büyük etkinliği, alkışlamasıyla kendisini gösterir. Romanın ilk sayfasında alkışlamanın tiyatro kurgusunun tamamlayıcı unsuru olduğundan söz edilir. Kendisini oyunun ritmine kaptıran oyuncu, kurmacanın gerçekliğini yaşarken alkış sayesinde “içine yuvarlanmış olduğu (tiyatro) gerçeğinden” (1990: 7) kurtulur. Sahneye çıkmanın verdiği gerginlik de alkış sayesinde ortadan kalkar. Oyuncu açısından alkış almak, başarının göstergesi olduğu için “güzeldir”. Bu yüzden de alkış, oyuncuyu sahneye bağlayan önemli bir unsurdur. Hatta rol arkadaşından daha fazla alkış almak, oyuncu için bir gurur kaynağıdır.

Kimi oyuncular, daha fazla alkış almak adına oyunun kompozisyonunu bozar. Oyuncunun sırf alkışlanmak için oyunun bağlamına uymayan müdahalelerini fark etmeyen seyirci, niteliksizdir. Semra oynadığı Ayşe rolünde fazla alkış alınca Beyhan, bu durumu kendisi açısından bir tehlike olarak görür. Kendi oynadığı Hüsrev Bey rolünde oyun içinde değişiklik yapar. “Hüsrev Bey’in ağzından çıkan sözcüklere bile uymayan değişimin nedenini” (1990: 25) fark etmeyen seyirci, bu tezadı görmeyerek aslında sanatsal bir kaygı taşımadığını gösterir. Sadece eğlenmek için tiyatroya gitmenin, oyuncuya ve tiyatro sanatına bir katkıda bulunması olanaksızdır. Aynı şekilde oyun yazarı da bu olumsuz durumdan sorumludur. “Yazarın bu alkışlara kanıp oyunun özünün bozulduğundan habersizmişçesine ağzı kulaklarında her önüne geleni kutlaması” (1990: 32) da başka bir sorumsuzluk örneğidir.

Birbirine zıt ama birbirini tamamlayan rollerde seyircinin oyunu iyi takip etmesi gerekir. Kötücül vakaların kaynağındaki oyuncu, oyunun heyecan unsurunun odağındaki kişidir aynı zamanda. Fakat oyuncunun oyundaki kötücül tiplemesini sergileyip sonra da alkış almak adına bu olumsuz tiplemenin izlerini sözle düzeltmeye çalışmasının alkışlanması seyircinin düzeyini gösterir. Bu alkış, oyuncunun iyi bir rol ortaya koymasıyla açıklanamaz. Oyunun içinde çok ilgisiz bir şekilde tutum değişikliğine giden oyuncunun alkışlanması söz konusudur çünkü. Semra bu çelişkiye sert tepki verir. “Seyirci ne anlıyor sanki? Dün gece de yeri göğü yıktılar alkıştan... Dün hem beni sahne ortasında alkışlayıp, hem de Beyhan’ı alkışlayanlar daha bile aptaldır. Hiç kimsenin hiçbir şey anladığı yok.” (1990: 36). Tiyatro kuramı konusunda romanın en birikimli kişisi Özer de Semra’ya katılır. Ona göre oyuncu ve seyirciyle beraber tiyatronun her aşamasında bir pay sahibi olan herkes aptaldır. Fakat Özer’e göre seyircinin aptallığına sığınarak sorumluluktan kaçmak, oyuncu için sadece işin kolayına kaçmak olacaktır.

“Aptalmışlar, anlamıyorlarmış, olabilir. Senin işin o değil, senin işin onların akılsızlığıyla ya da anlayış kıtlığıyla uğraşmak değil. Sen görevini, seyirciye karşı, dolayısıyla kendine karşı olan görevini yerine getirmek zorundasın, ne olursa olsun. Elinden geleni sonuna değin yapacaksın.” (1990: 37).

Yazar, seyirciye yapılan bunca hakaretin haksızlık olacağını düşünmüş olacak ki bu durumu düzeltme gereği duyar. Yazarın sözünü teslim ettiği kişi olan Özer, tüm sorumluluğu oyuncuya yükler. “Senin yapacağın tüm gücünle tüm yeteneğini, tüm olanaklarını kullanarak anlatmaya çalışmak. Anlamadıkları zaman da onları suçlamamak, kınamamak. Olsa olsa kendi kendini suçlayabilirsin anlamadıklarında. Anlamamaları için bin bir neden vardır çoğu kez. Ama o nedenlerden biri de sen olma!” (1990: 37). Seyirciye saygısı olmayan oyuncunun kendisine de saygısı yoktur. Yaptığı işin sorumluluğunu seyirciye yüklemek, sorumluluktan kaçan oyuncunun göstereceği bir davranıştır.

Birtakım sözler ezberleyip sahnede tekrarlamak oyunculuk için yeterli değildir. Yorum katılmadan yapılan rol, sorumluluğu seyirciye atan zayıf bir oyunculuk işaretidir. Oyuncu, oyununu kendi kendine oynamaz. Seyirciden aldığı enerjiyle aslında yeni bir kişilik var eder. Bu yüzden de seyirci, oyunun tamamlayıcı unsurudur. Bunun farkında olmadan ya da olmak istemeden seyirciyi ciddiye almayan oyuncunun tiyatrodaki istikrarlı bir sahne performansı sergilemesi mümkün olmaz. Bunda direten oyuncu da sonunda “küüt” (1990: 67) diye tüm kariyerini yitirecektir.

Oyuncunun oyun üzerindeki tek etkisi, rolünü yorumlamasıdır. Oyuncunun rolünü yorumlarken duygularının ne kadarını yansıtabildiği ise tartışmalıdır. Bu olumsuzluklarıyla oyunculuk, zor bir uğraştır. İnsanların yaşadığı kimi gizli duyguları oyuncu, sahnede herkesin görebileceği şekilde yaşamak zorundadır. Bu da oyuncuyu diğer insanlardan ayıran bir özelliktir.

Oyuncunun seyirci karşısında en çekindiği durumlardan biri de yuhalanmaktır. Alkış, nasıl oyuncuyu motive ediyorsa yuhalanma da oyuncunun oyuna odaklanmasındaki engeldir. Yazar, oyuncunun böyle durumlarda bilmesi gereken gerçeği şöyle ifade eder: “Kahkahalardan kırılabilir seyirci, bu ne biçim ölüm diye yuhalayabilir! Çünkü biz, o hiç bitmeyen oyunumuzla gerçeği aramıyoruz ki... Gerçeği bulmak gibi bir çabamız yok ki... Tek çabamız inandırıcı olmak.” (1990: 156). Bir tiyatro kuramcısı edasına sahip olan Özer’e göre oyuncunun seyirci karşısında düşeceği en kötü durum, inandırıcılık yeteneğinden yoksun olmaktır. İnandırıcılık, oyuncunun en büyük silahıyken seyirciyi de oyuna bağlayan, tiyatro peşinden koşturan temel etkidir. Pınar Kür, oyuncunun mükemmelliği yakalamak adına yapaylığa düşmesinin kabul edilemeyeceğini belirtir. Mükemmelliğin kovalanmasındansa inandırıcılığın esas alınması başarıyı getireceği gibi seyirciyi de tiyatro salonlarına çekecektir. Seyircinin nitelik kazanması da oyuncunun nitelikli olmasıyla beraber gelişecek bir süreçtir. Salonun öznesi oyuncuysa seyirci de bu özneyi takip eden, etkileyen ve onunla beraber gelişen tamamlayıcı bir unsurdur.

7.TİYATRO-ROMAN-SİNEMA-TELEVİZYON

Pınar Kür, eserinde tiyatro ve roman ile sinema/ televizyon arasındaki etkileşim üzerinde de durmaktadır. Bu türler arasındaki geçişkenlik, oyuncuların başarısıyla ilişkilidir. Birbirinden beslenen çeşitli türlerin birbirinden etkilenmesi söz konusudur.

Yazar, tiyatro ve roman arasındaki kurgu farklılığını ifade etme gereği duyar. Okur, romanda genellikle bir anda kendini kurgunun ortasında bulmaz. Kurguyu

anlaması için biraz zaman geçmesi gerekmektedir. Oysaki “tiyatrodaki çok daha kolay olur bu gibi şeyler.” (1990: 11). Oyunun daha başında genel tanıtıcı bilgilerin verilmesi, sahne oyunlarının doğasında olan bir kuraldır. Bu giriş, okurun kendisini kurgunun içinde bulmasının önünü açar. Eserde tiyatrolarda kullanılan birçok terime de yer verilmiştir. Bu terimlerden biri olan “ekspozisyon” (açıklama), sahnelenen oyunun ilk dakikalarına verilen isimdir. Bu bölümde başoyuncunun kimliği kendisini belli eder. Oyunda odaklanması gereken kişiler kendisini ele verir. Oysaki romanda böyle bir durum söz konusu değildir. Tiyatrodaki “romanın birinci sayfasında adına şöyle bir rastladığımız birinin kimliğini ve de romanın başkişisi olduğunu 97. sayfasında öğrenmek gibi bir şey yoktur.” (1990: 12). Tiyatrodaki ekspozisyon bölümüne gelmeden önce oyun hakkında, başoyuncu ve diğerleri hakkında tanıtıcı bilgiler içeren broşürler dağıtılmaktadır. Seyirci, bu bilgiler sayesinde daha başlamadan oyun hakkında bilgilendirilmiş olur.

Temel malzemesi insan olan tiyatro ve sinema arasında doğal bir geçişkenlik söz konusudur. Başarılı olan her tiyatro oyuncusu, sinemaya göz kırpmış demektir. Sinema ve televizyon, tiyatrodan farklı olarak bazı olanaklar sağlar. “Televizyonda oynayanlar, kendi kendilerini oynarken görebildikleri için” (1990: 163) ayrı bir gizeme işaret eder. Ayrıca seyirci kitlesi bir anda tahminlerin çok ötesinde bir noktaya taşınır. Tiyatrodaki var olan mekânsal sınırlılıklar, sinema/ televizyonla büyük bir dönüşüm yaşar. Artık oyuncu için her ev, sanatını sergileyebildiği bir sahnedir.

Yazar, tiyatro ve televizyon arasında bir çekişmenin var olduğunu ima eder. Tiyatrocuların televizyon oyuncularını beğenmediği hatta aşağıladığı söylenebilir. Televizyon dizisi yönetmeni, televizyonda başarı gösteren Özer için, “görsünler bakalım tiyatrodaki ukalalar oyun nasıl yönetilirmiş... Nasıl oynanmış...” (1990: 164) diyecektir. Televizyonda görünmek, her tiyatro oyuncusunun hayal ettiği bir şeydir. Televizyon oyuncularının aşağılanması, onların tiyatroyu atlayarak doğrudan televizyonda oynamalarından kaynaklanır. Tiyatro; oyuncuyu eğiten, yeteneklerini açığa çıkaran bir işleve sahipken televizyonlar, görsellik ya da illüzyon üzerinde yürüyen bir işleve sahiptir. Eğitmekten ziyade eğlendirmek esastır. Çok daha kalabalık bir kitleye hitap ettiği için estetik/ sanatsal kaygılardan ziyade ekonomik kaygılar belirgindir.

Sözer Film’in sahibi, Türkiye’nin en önemli sinema prodüktörü Ayhan Sözen, televizyondan izlediği Özer’in oyunculuğuna hayran kalınca ona film teklifinde bulunur. Onu “ikinci Yılmaz Güney” (1990: 172) yapacaktır. Özer’in teklifi reddetmesi üzerine ona “ün, şan, para” vaat eder. Buna rağmen Özer, “film yıldızı” olmak istemez. O, sinemanın tiyatrodan daha etkili olduğunu bilmektedir. Ancak, onun sinemaya karşı çıkması ilkesel sebeplerden kaynaklanır. Ona göre “Yeşilçam sineması, ancak milleti uyutmakta, tüketim özelemlerini kışkırtmakta etkilidir.” (1990: 174). Yazar, Özer gibi entelektüel ve idealist bir tip üzerinden Yeşilçam sinemasının toplum üzerinde neden olduğu dejenerasyonu gözler önüne serer. Olumsuz değişim, öncelikle oyuncular üzerinde gerçekleşir. Sinema dünyasına adım atan bir oyuncu, “çirkinini güzel, korkaklığı yiğitlik, kolaylığı ataklık” olarak algılayacaktır. Çünkü yazara göre sinemada tek amaç daha fazla para kazanmaktır. Öncelikle değerlerin parasal bir karşılığının tespit edilmesi gerekmektedir. Değerlerini parayla değiştiren oyuncunun, artık sektörün bir nesnesi olmasının önünde bir engel yoktur.

8.SONUÇ

Küçük Oyuncu romanı, Türkiye’de tiyatronun algılanma biçimine, tiyatronun mahiyetine, oyuncu ve yönetici ilişkilerine, seyirci ve oyuncu arasındaki etkileşimlere yer veren bir eserdir. Yazarın tiyatro geçmişini başarılı bir şekilde yansıtması, anlatıyı değerli kılan etmenlerin başında gelmektedir. Bu romanda yazar, tiyatro deneyimini hikâyeleştirmiştir. Vakaların bir bölümünün bir tiyatro sahnesinde geçiyor olmasının da etkisiyle romanda tiyatro türünün etkisi belirgindir.

Eserde oyuncuların ortaya koydukları ürünler ve bu ürünlerin nasıl bir emeğin sonucu olduğu üstünde ayrıntılı olarak durulmuştur. Bunun yanında yazar, kuramsal olarak tiyatronun ne ifade ettiği ya da etmediği üzerinde de durmaktadır. Tiyatronun sadece estetik kaygılarla yapılması, sosyal faydanın göz ardı edilmesi sonucunu doğuracaktır. Tiyatronun sanatsal boyutuna da değinen yazar, tiyatrodaki yaratıcılığın çok kısıtlı olduğunu iddia eder. Zira verilen rolü ezberleyip sahnede tekrar etmenin tiyatro sanatına bir katkı sağlamayacaktır. Bu yüzden de yazar, sanatsal yaratıcılığın olmadığı bir tiyatro anlayışının sanat olarak kabul edilemeyeceğini savunur.

Eserde en fazla dikkat çeken toplumsal tema, tiyatroların içinde bulunduğu yapısal problemlerdir. Yöneticiler, tiyatrolarda keyfi uygulamalarıyla dikkat çeker. Rol dağılımının yöneticinin insafına bırakılması ve bunun için herhangi bir nesnel kriterin konulmaması, hem sosyal yaşamı hem de sanatsal etkinlikleri olumsuz yönde etkiler. Yönetici erkek, kendisi için rakip olarak gördüğü erkek oyuncuları çeşitli ‘tiyatro hileleri’ ile devre dışı bırakır. Sadece bu hilelerden kaynaklanan boşanma hadiseleri dikkat çeker. Erkek egemenliğinde olan tiyatrolar, kadın bedenini nesneleştirir. Tiyatro yönetimine hâkim olan erkek, kadın cinselliğinden faydalanmaya dönük bir rol dağılımı yapar. Bu yüzden de tiyatro yönetimi için yarışanların hepsi erkektir. Bu yarış, kadın cinselliğinden daha fazla yararlanmak için yapıyor gibidir. Kadın bedenine odaklanmış bu yöneticilerden evrensel değerlerde sanatsal eserler sergilemeleri beklenmektedir. Yazar, tiyatroların içine düştüğü bu yozlaşmaya dikkat çekmektedir.

Oyuncular, tiyatronun hayatın içinden gelen özelliğinden dolayı bazen rol karmaşası yaşar. Gerçeklik ve kurmaca çatışmasını yaşayan oyuncular, kişilik erozyonuna uğrar. Oyuncu, oynadığı rollerin toplamı bir kişilik olmak gibi bir tehlikeyle karşı karşıyadır.

Tiyatro ve sinema/ televizyon arasındaki etkileşim, türler arasındaki bir geçişkenlikten ziyade toplumsal yozlaşmaya neden olması açısından ele alınmıştır. Yazar, Yeşilçam sinemasını toplumda yozlaşmaya neden olduğu için eleştirmektedir.

Pınar Kür, bu romanında bir tiyatro topluluğunda yaşayanları/ yaşananları anlatır. Kişileri kendi yaşam bağlamlarında başarılı bir şekilde kurgulayan yazar, ideal tipler yaratmaz. Her roman kişisi arzuları, ihtirasları bağlamında başarılı bir şekilde kurgulanmıştır.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (2008). **Edebiyat Yazıları**, (Çev: S. Yücesoy, O. Koçak), Metis Yayınları, İstanbul.
- Çin, N. (2010). *Pınar Kür'ün Romanlarında ve Öykülerinde Kadın Problemleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi.
- Eagleton, T. (2004). **Edebiyat Kuramı**, (Çev: T. Birkan), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Eco, U. (2009). **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**, (Çev: K. Atakay), Can Yayınları, İstanbul.
- Gümüş, S. (2006). **Yazının Sarkacı Roman**, Doğan Kitap, İstanbul.
- Kantarcioglu, S. (2004). **Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Kundera, M. (2005). **Roman Sanatı**, (Çev: A. Bora), Can Yayınları, İstanbul.
- Kür, P. (1990). **Küçük Oyuncu**, Can Yayınları, İstanbul.
- Narlı, M. (2003). **Roman Sanatı**, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Okur, Y. (2006). "Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi", Panel ve Sunum Yıllığı, s. 381-394.
- Özdenören, R. (1997). **Ruhun Malzemeleri**, İz Yayıncılık, İstanbul.
- Stevick, P. (2004). **Roman Teorisi**, (Çev: S. Kantarcioğlu), Akçağ Yayınları, Ankara.
- Toktanış, E. (2010). *Pınar Kür'ün Romanları Üzerine Bir İnceleme*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Yüzüncü Yıl Üniversitesi.