

NAHİD SIRRI ÖRİK'İN “OYUNCULAR” ADLI OYUNUNDA SANAT-GERÇEK İLİŞKİSİNİN BİREYDEKİ İZDÜŞÜMÜ VE DRAMATİK YAPIDA ÇEHOVYEN İZLER

Cezmi KOCA

Mersin Üniversitesi

Özet: Nahid Sırrı Örik'in *Oyuncular* adlı metninde 1930'lu yılların sonlarında Türkiye'de egemen toplumsal ve kültürel yapının insanları biçimleyişi ele alınır. Yazar bu olguyu sanat-yaşam ilişkisi üzerinden tartışır okurlarıyla. Egemen toplumsal yapının yanı sıra doğa yasaları da insanı kısıtırmaktadır. Bireye çaresizce boyun eğmekten başka bir şey kalmaz. Bu sorunlar ekseninde biçimlenen “Oyuncular”da Çehov oyunlarına damgasını vuran genel yapının etkisi de gözlemlenmektedir.

Anahtar sözcükler: *dramatik yapı, Çehovyen durum.*

Abstract: The text of Nahid Sırrı Örik's 'Oyuncular' (Players) analyzes the ways in which the dominant sociocultural structure determines the lives of people in the late 1930s. The playwright discusses the issues with his readers in the context of art in relation to life. Together with the dominant sociocultural structure, nature also constrains people. There is nothing left for the individual but submission to the existing social structure. It is possible to observe the general underlying aspects of Chekhovian plays in “Oyuncular”

Keywords: *dramatic structure, Chekhovian state.*

GİRİŞ

Roman ve öykü tarihimiz üzerine yazılanlarda ve eleştiri yazınımızda çok uzun yıllar hiç değinilmemiştir bile Nahid Sırrı Örik'in metinlerine. Türk tiyatrosu çerçevesinde de Nahid Sırrı Örik'in oyunları kimse-nin dikkatini ve ilgisini çekmemiştir. Oyunları sahnelenmemiş, tiyatro eleştirmenleri, incelemeciler Nahid Sırrı'nın oyunlarını irdelemeye değer bulmamışlardır. Oysa, romanları ve öyküleri de oldukça ilginçtir. Yazarın altı oyundan biri olan *Oyuncular*'da bireyin iç dünyasındaki dalgalanmalar ustalıkla yansıtılmış ve bu durum kurmacayla gerçeğin ilişkisi bağlamında irdelenmiştir. Ayrıca kaleme alındığı yıllarda Türkiye'de fazlaca bilinmeyen Çehov oyunlarının yapısının bu oyuna yansması hem bu metin açısından hem de yazarın entelektüel kimliği açısından önemlidir.

“OYUNCULAR”DA KURMACA-GERÇEK İLİŞKİSİ ve İNSANIN İÇ SERÜVENİ

İlk kez 1938 yılında *Ülkü Dergisi*'nde tefrika edilen (Çavaş, 1997, 369). *Oyuncular*'da yazar, bir özel tiyatronun oyuncularının yaşamlarından bir kesiti ele alır; yaşam-sanat ilişkisi izleğini irdeler. *Oyuncular* bu temel izlekten hiç sapma göstermeden akar. Yaşamdan çok farklı bir olgu olduğu düşünülen sanatın aslında hem içerik, hem de biçim açısından yaşamla yoğun bir benzerlik, koşutluk, hatta kimi durumlarda aynılık içerdiği vurgulanmaktadır. Sanat yaşamı taklit ederken, adeta yaşam da sanatı taklit eder *Oyuncular*'da. Sanat malzemesini yaşamdan alıp onu kendi gerçekliğiyle yeniden yaratırken, insan da bir yandan sanatın (bu oyun özelinde tiyatronun) öykülerine, kahramanlarına öykünmektedir.

Sahibi olduğu tiyatronun aynı zamanda başoyuncululuğunu da üstlenen Said Cemal, sahneye koyacağı yeni oyundaki bir rol için aradığı kızı bulmuş ve çok geçmeden de ona aşık olmuştur. Said Cemal'in eski sevgilisi Sara Selim, tiyatronun aktörlerinden ve yaşça kendisinden oldukça küçük Ekrem Halil'le birlikteliğine karşın Said Cemal'in ilişkisine tepkilidir. Bir de oyundaki genç kız rolünün Said Cemal tarafından kendisinden alınıp Suzan'a verileceğini duyunca topluluğu terk eder. Geçen iki yıl zarfında Suzan önemli bir oyuncu olur. Said Cemal ise yaşlanmakta ve sürekli oynaya geldiği genç aşık rollerinde sorun

yaşamaya başlamıştır. Bu arada Sara Selim’den ayrılan Ekrem Halil, Suzan’a ilgi duymaktadır. Tiyatronun genç aktörlerinden Nuriye de Ekrem Halil’e aşiktir; ancak, karşılık göremediği için ondan umudunu kesmiştir. Suzan’ın da Ekrem Halil’e örtük bir ilgisi vardır.

Racine’in bir oyununun sahnelenmesinin ardından gazetelerde Said Cemal’in genç adam rolleri için çok yaşlandığına yönelik eleştiriler, oyunları tiyatrodaki sürekli oynanan yazar Yahya Kerim’i de endişelendirir. Çünkü o da sahnelenecek olan kendi oyunlarındaki genç rollerini artık Said Cemal’in oynamasını istememektedir. Gazetelerdeki eleştirileri okuyan Said Cemal oyundaki genç adam rolünü bıraktığını ve bundan böyle bu rolleri Ekrem Halil’in oynayacağını söyler. Tek kaygısı Suzan’ın da kendisini terk edebileceğidir. Bu kaygıyı görece yok etmenin biricik yolunu sanatta gören Said Cemal, yeni oyundaki yaşlı adam rolüne hazırlanmaya başlar ve *Oyuncular* böylece sonlanır.

Oyuncular tek mekanda geçer. Oyunun bu tek mekanı Said Cemal’in “zevkle döşenmiş salonudur” (Örik, 1997, 103). Oyun zamanına dair ipuçları vardır metinde. Said Cemal’in yoğun eleştiriler aldığı oynadıkları son oyun sonrasında eve getirilen gazetelerin adları sayılır. Bu gazetelerin adlarından hareketle oyun zamanının 1930’ların sonu olduğu anlaşılır.

Oyuncular iki perdedir. Birinci perde on dört sahneden, ikinci perde yedi sahneden oluşmaktadır. Birinci perdenin sonu ile ikinci perdenin başı arasında iki yıl geçtiği vurgulanır.

Nahid Sırrı’nın öykücü ve romancı kimliğinin etkisi bu oyunda azalmıştır. *Oyuncular*’ın kahramanları teatrallik, dramatik metin kahramanına ait özelliklerle donanmışlık içerir. Kişiler, kendilerine özgü iç dünyalarıyla, oyunun izleğinin hizmetinde çizilmişlerdir.

Metnin başında “Şahıslar” başlığı altında on bir oyun kişinin adları yazılı olmasına karşın, oyunda sekiz kişi vardır. Tiyatronun hizmetçisi olduğu belirtilen Fatma, gazeteci Sadeddin Rıza ve aktör Hüsrev sahnede hiç görünmezler. Hüsrev’in bir kez adı geçer. Said Cemal tiyatro sahibi ve tiyatrosunun baş aktörüdür. Döneminin çok ünlü bir oyuncusudur. Tiyatro eleştirmenleri hemen her oyunuyla ilgili yazmaktadırlar. Suzan, bir tuluat tiyatrosunda çalışan genç bir oyuncuyken, Said Cemal

tarafından “keşfedilip” onun tiyatrosuna geçmiştir; oyunlardaki genç kadın rollerini oynayacaktır/oynamaya başlar. Said Cemal’le sevgili olan Suzan’ın, onun yaşlanmaya başlamasıyla yönünü genç erkeklere çevireceğine yönelik imler sezilir. Said Cemal’in eski sevgilisi ve tiyatronun Suzan gelene kadar başkadın oyuncusu olan Sara Selim, hırslı ve bencil bir kadındır. Suzan’ın yerini almasına dayanamaz ve tiyatrodan ayrılır. Oyunun birinci perdesinde yer alan Sara Selim, ilk perdenin bitiminin ardından sahneden çekilir. Yazar tarafından “genç bir aktör” olarak tanımlanan Ekrem Halil, birinci perdede Sara Selim’in sevgilisi olarak okurun/izleyicinin karşısına çıkar. İkinci perdede ise aradan geçen iki yıllık sürede Sara Selim’le ilişkisi bitmiştir ve gözü Suzan’dadır. Bir yandan da tiyatrodaki genç erkek rollerini Said Cemal’in elinden almak istemektedir. Oyunları Said Cemal’in tiyatrosunda oynanan Yahya Kerim, ki ününü neredeyse Said Cemal’e borçludur, metnin ikinci perdesinde oyuna katılır. Geçen zaman onu da değiştirmiş, artık oyunlardaki genç erkek rollerini Said Cemal’in oynamasını istemez olmuştur. Sandarlı Yunus da bir tiyatro sahibidir, ancak onun tiyatrosu bir tuluat tiyatrosudur. Suzan’ın eski patronudur. Hayriye, Said Cemal’in ev işlerini yapan hizmetçisidir. Oyunda bir sahnede yer alan Nuriye de Said Cemal’in tiyatrosunda oynayan genç bir aktristir.

Oyuncular’da kahramanların konuşmalarında, yazara özgü yazınsal tat ve sözcüklerin, tümcelerin uyumu, müzikalitesi dikkati çeker.

SAİD CEMAL, *o da yavaş yavaş hiddetlenerek* – Bu Sara sözünü öyle bir deyişin var ki! yarı adaşın Sara Bernar bile Bu Sara ismini bu kadar gururla söyleyememiştir! Sara. Sara... Unutma ki bir kılıç gibi, bir kalkan gibi kullandığın bu isimi, seni elinden tutup çıkaran adamla beraber düşünüp takmıştık. Eski halini de, eski ismini de bu kadar çabuk unutma.

SARA SELİM – Küstah!

SAİD CEMAL – Demin arkadaşlarımdan sadece kabiliyet ararım, mazilerinin hesabını sormam deyince ileri gitmekten artık vazgeçseydin, bu sözlere muhatap olmazdın. İnsanın bütün

tahammülünü bitiriyorsun. Vaziyeti olduğu gibi görsene!

SARA SELİM – Olduğu gibi görüyorum, gördüğüm de şudur:
mecnunane bir aşk, bir ihtiyar aşkı sende muhakemenin
zerresini bırakmamış (Örik, 1997, 121)!

Bu sahnedeki gerilimde, kişilerin davranışları kadar, yazarın onları konuşurma biçimlerinin de ne denli önemli olduğu açıktır. Oyunun yazıldığı tarihteki izleyicilerin, (hatta bugün bile) belki okur yazar çevrelerinin de, bilemeyebileceği Sara Bernhardt’ın anılışı, yazarın, zaten bütün kahramanlarının adlarındaki (özellikle kadın kahramanlarında *Eski Zaman Kadınları*’nın adlarını anıştırırçasına) seçimine uygunluğa, Sara Bernhardt’ı bilmeyen birinde dahi onun aktrislikle ilişkisini düşündürecek bir söyleyiş ustalığına ve entelektüel kimliğine vurgu yapar. Ayrıca Nahid Sırrı’nın kahramanları en öfkeli anlarında, en öfkeli tümceleri söylerken de dilde bir ezgi oluşur.

Ekrem Halil, Suzan’a aşkını ilk kez dile getirirken, onun da kendisine ilgisini seziyordur ve bunu belirtmekten de sakınmaz. Ancak Suzan’ın duruşu çok etkileyicidir ve bu etkileyicilik konuşmasından kaynaklanmaktadır:

EKREM HALİL, *yaklaşarak* – Beni sevdiğini niçin söylemiyorsun? Biliyorsun ki hayatımda yalnız bir aşk var. Senin aşkın, ancak senin aşkın!

SUZAN – Alacağımı isteyen bir adam gibi konuşuyorsunuz. Sara Hanım’dan ayrılmış olmakla galiba her hakkı kazanmış bulunduğunuzu zannediyorsunuz. İyi ama, ben bu hikayenin mabadını bilmiyorum muyum sanıyorsunuz? (*Çok hırçın*) Zavallıyı daha fazla para verecek bir başka kadın için bırakmışsınız. Satılık eşya! Fakat maalesef ben pey sürmüyorum ve sürmeyeceğim (Örik, 1997, 129)!

Yine çok yetkin bir örnek Said Cemal’le Suzan’ın olası ayrılıkları öncesinde, yaşlanmak, yaşamın avuçlar arasından kayıp gitmesi, ger-

çekle tiyatro sahnesi üzerindeki oyunun iç içe geçmiş ilişkisi üzerine konuşmalarında karşımıza çıkar:

SAİD CEMAL - Suzan, müteessirim. Gizlemeye muktedir olmadığım bu teessürü de hiç belli etmemeye mecbur bulunuyorum. Fakat bu teessürümün artık genç rolü yapmayacağımdan ileri geldiğini zannetme. Hayır, genç rolleri zaten çok kere manasız rollerdir. Bütün kudret ve muvaffakiyetlerini gençlikten ve gençlikteki güzellikten, sadece tabiatın bir icabı olan şeylerden alan rollerdir. Eğer sen hayatıma girmeseydin, eğer seni sevmeseydim, eğer sen herşeyim olmasaydın, buna hiç ehemmiyet vermezdim. Fakat seni hayatta kıskandığım gibi sahnede de kıskanıyorum. Sahnede de senin benden başkasını sevmene, başka birine gitmene, başka biri için sevinip ağlamana tahammül edemeyeceğim.

SUZAN - Said, tekrar ediyorum ki bu piyeste en kuvvetli ve müessir rol senin rolüdür, tecennün eden ihtiyarın rolüdür.

SAİD CEMAL - Evet, fakat bu ihtiyar senin sevmediğin, iter gibi sardığın, reddeder gibi dudaklarını verdiğin ve nihayet aldatmış, bıraktığın, deli ettiğin bir adam rolü. Ben artık senin yanında ancak böyle rollerde muvaffak olacağım. Aldatıldığım zaman göstereceğim yeisle, hüznü, gözyaşlarıyla, ve bu yeisi, bu hüznü, bu gözyaşlarını halka ne kadar cömertçe gösterebilirim o zaman muvaffak olacağım. Beni ne kadar çok aldatırsan beni ne kadar fazla bedbaht edersen sanatımı ancak o zaman göstereceğim. Ve hiç, hiçbir kere artık sahnede beni severek kollanma gelmeyeceksin. Güzel başını omuzuma bırakarak “seni seviyorum!” demeyeceksin. Benim kollarımda kalmayı değil, hep kollarımdan kaçmayı düşüneceksin. Hazin değil mi, çok hazin değil mi (Örik, 1997, 140)?

Said Cemal’in hemen her cümlesinde çaresizliğin, beyhude başkaldırının, hüznün etkileyici bir ifadeyle dile geldiği görülmektedir. Nahid Sırrı’nın kahramanlarının, kendilerine özgü dilleri varoluşlarına anlam

ve güç katmaktadır.

Nahid Sırrı *Oyuncular*’da, yazınsal göstergeler yaratmada anlaşılması zor bir yazarlık tutumu sergiler; bazı parantez içlerini sahne direktifi olarak alımlamak kolay değildir. Said Cemal’in Suzan’la yeni bir aşka başlaması ve buna öfkelenen Sara Selim’le tartışmalarının ardından sahnede yalnız kaldığı on dördüncü meclisteki parantez içi buna bir örnektir:

SAİD CEMAL, *belki bir dakika sonra, hem kapıya bakarak – Yılan! (Sonra bir ayna alıp yüzüne uzun uzun bakar. Bu tetkikten nasıl bir intiba aldığı söylemez. Fakat aynayı elinde bıraktıktan sonra, kendisini sahnede seyreden halkı mı yoksa Suzan’ı mı kastettiği anlaşılmayarak. – Senelerin yüzümdeki zulmünü daha ne kadar zaman fark etmeyecek (Örik, 1997, 123)!*

Nahid Sırrı, burada, Said Cemal’in davranışlarını oyuncuya direktif olarak sunmaz; meselesini yazı diliyle iletmek düşüncesindedir. Aynada yüzünü inceleyen Said Cemal’in, bu inceleme sonundaki izleniminin ne olduğunun bilinmemesi öncelikle okura söylenmektedir. Nahid Sırrı’nın, Said Cemal’in son cümlesini kime söylediğinin anlaşılmasına yönelik sözlerinin iki yönü vardır. Birincisi, oyuncunun bu sözleri nasıl söylemesi gerektiğiyle ilgilidir. İkincisi, bu sahneyle ilişkisi dolaylı olan Suzan’ın adının anılmasıdır –ki, burada yazar, Said Cemal’in gelecekte olacakların, kaçınılmaz sonun ayırımında olduğunu vurgular.

Suzan’ın, Ekrem Halil’in ilgisine karşılık vermeme direnci, güdülerinin etkisiyle giderek zayıflamaktadır. İşte tam da böyle bir anda, kendisine yaklaşan Ekrem Halil’den uzaklaşma çabasını Nahid Sırrı’nın anlatımı, yine yazınsal gösterge düzleminde çok etkileyicidir:

EKREM HALİL – Hakkımda iftira etmişler. hayatımda mallı veya malsız hiçbir kadın yok. Yemin ederim.

SUZAN – Hayır etmeyiniz!

EKREM HALİL – Yemin ederim Suzan. Hayatımın her dakikasına kadar hesap verebilirim.

SUZAN, *hayli yumuşamış* – Lüzumu yok!

EKREM HALİL, *yaklaşarak* – Suzan...

SUZAN, *sert bir şive ile, uzaklaşarak ve Ekrem'den fazla belki kendinden korkarak* – Rica ederim (Örik, 1997, 129-130)!

Parantez içleri iç devinimin aktarımına da hizmet etmesi için ustaca kaleme alınmıştır.

Nahid Sırrı sahnesel göstergelere de yer verir *Oyuncular*'da. Kimi zaman yazınsal ve sahnesel göstergeler birliktelik de içerir. Suzan Nuriye'yle konuşurken kapı zili çalar. Nahid Sırrı'nın Suzan'ın konuşmasının arasına yerleştiği parantez içi, hem yazınsal hem de sahnesel göstergedir: "Fakat kimin geleceğini bilen bir edası vardır. Saata bakar. Aynada saçlarını düzeltir" (Örik, 1997, 125). Suzan'ın "kimin geleceğini bilen edası" okura bir iletirken, saçlarını düzelterek izleyiciye de bir ileti gönderir. Ayrıca saçların düzeltilmesi, oyunun akışı içinde Suzan-Said Cemal, Suzan-Ekrem Halil ilişkilerinin evrileceği yöne ve Suzan'ın iç dünyasındaki serüvene dair de izler taşır. Oyunda yer alan yazara özgü, dil ustalığı ve ayrıntılara verilen önemle oluşturulan göstergeler, metni zenginleştirme işlevini üstlenirler. Nahid Sırrı, *Oyuncular*'da olay gelişiminden çok kişilerin iç dünyalarıyla toplumsal olana vurguya yönelmiştir.

Şüphesiz, "Kıskançlık"tan, yeni Cumhuriyet'in yarattığı ortamla ilişkin ipuçları devşirmek de eldedir: Osmanlının sahneden çekilmesiyle birlikte ışığı sönen bir toplumsal tabakanın kesiti, büyük kent ile taşra arasında yaşanan dramatik gerilim, eski umutlardan devşirilen yeni hüsrana tohumları sayfadan sayfaya geçerken bir yandan birikecektir. Ama asıl düğüm iç dünyalarda, bir zincirin halkaları halinde yazgıları birbirilerine bağlı roman kişilerinin toplam tragedyasında okunur: "Kıskançlık", kim ne derse desin, zorlu bir ruhsal harita çizer ve bunu yapar-

ken de kuralı çiğner: Roman, baştan uca bir negatif-şahıslar galerisidir (Batur, 1994, 10).

Oyuncular metnine dair söylenebilecekleri, Enis Batur’un *Kıskanmak*’la ilgili bir değerlendirmesiyle sürdürmenin nedeni, Enis Batur’un sözlerinin Nahid Sırrı’nın bu oyundaki yaklaşımıyla örtüşmesindedir. Gerçekten de *Oyuncular*’daki asıl düğüm oyun kişilerinin iç dünyalarındadır. Sara Selim’in yaşlanmayı bir türlü kabullenememesiyle başlayan serüven, onun sahnedeki çekilmesi ve geride bıraktığı sorunun Said Cemal tarafından üstlenilmesiyle sürer. Said Cemal’in yaşlanmayla yüzleştiği anda son bulan metin aslında yeniden başa döner. Yazar böylece yapıtın sonuyla başını adeta birbiri üzerine katlayarak döngüsellik vurgusu yapar. Nahid Sırrı’nın bu oyunu, büyük değişimlerin yaşandığı metinlerden değildir. Kahramanlarının içsel serüvenleri çok güçlüdür; ancak, bu serüvenler toplumsal çerçeveye oturunca durağanlık ve döngüsellikle kuşatılırlar. Nahid Sırrı’nın kahramanları, iç dünyalarındaki büyük fırtınanın toplumsal bir bağlama oturmaması sonucu çaresizce içlerine kapanır, yalnızlaşır, durağanlaşırlar. Bireyin toplumla ilişkisi ve bu ilişkinin değiştirici, dönüştürücü niteliği, dönemin ruhunda devinim yoksa doğaldır ki bireye yansımaz. Bundan dolayı *Oyuncular* metni sarmal bir nesnenin fotoğrafı gibidir. Yaşlanan Sara Selim’i terk eden Said Cemal, Suzan tarafından terk edileceği zaman benzer bir akıbetle karşı karşıya kalacaktır.

Said Cemal sanata sığınmaya çalışır. Zaten *Oyuncular*’da Nahid Sırrı, sanat-hayat ilişkisi meselesi üzerine düşünce üretmek ister gibidir. Sevdiği kadının bir süre sonra kendisini terk edeceği ve daha genç Ekrem Halil’e gideceği bilincindeki Said Cemal sıkı sıkıya yeni rolüne sarılmaya çalışır. Suzan’ın, yaşlılık ve olası yalnızlık düşüncesinden sıyrılmaya çalıştığı Said Cemal’e, bunlardan ne çabuk uzaklaştığı ve salt rolüne odaklanmasına dair eleştirisine Said Cemal’in yanıtı, sanatın bir teselli olduğudur.

SAİD CEMAL – Sen de kendi rolünü düşünmüyor musun? Fakat istiyorsun ki ihtiyar adam bu darbenin altından artık kalka-

masın. Daima, daima muztarip yaşasın. Bize bazen o kadar ilahi saadetler de tattıran bu sanat artık bana hiçbir teselli, hiçbir heyecan, hiçbir zevk vermesin! Hodkam çocuk (Örik, 1997, 143)!

Nahid Sırrı *Oyuncular*'da yaşamla sanat arasındaki çizgiyi tartışır. *Oyuncular*'da kahramanların yaşam öyküleri, oynadıkları oyunlardaki yaşam öyküleriyle çakışır. Bir zamanların genç kadın rollerinin oyuncusu Sara Selim'in yerini genç Suzan alır; genç erkek rollerinin aktörü Said Cemal'in yerini de Ekrem Halil. Sanatla yaşam, kurmacayla gerçek arasındaki sınırlar kalkar, iç içe geçerler.

Kötücül kahraman yaratmada Türk yazının önemli yazarlarından biri olduğunu vurguladığımız Nahid Sırrı Örik, *Oyuncular* adlı yapıtında, yine bu yaratıcı yanına uygun, ama, oldukça da farklı ve ilginç bir tutum sergilemektedir. *Oyuncular*'ın olumlu diyebileceğimiz neredeyse tek kahramanı yoktur. Hizmetçi Hayriye para karşılığı, yanında çalıştığı Said Cemal'in özel yaşamıyla ilgili bilgi verir. Ekrem Halil, çıkarı uğruna kendisinden çok daha yaşlı Sara Selim'le birlikte yaşar, dahası gözü Suzan'da ve Said Cemal'in yerindedir. Sara Selim kendi yaptığını Said Cemal yapınca çıldıracak denli bencildir. Sandarlı Yusuf neredeyse Suzan'ı "satmaya çalışacak" kadar acımasız biri olarak çizilmiştir. Suzan yaşlanan Said Cemal'i bırakıp Ekrem Halil'e gitme planlarına başlamıştır. Yahya Kerim kendisini yoktan vrettiğini söylediği Said Cemal'in oyunlarına zarar verdiğini söyleyecek denli vefasızdır. Kıscası oyunda (belki Nuriye dışında, ama onun da oyunda bu açıdan bir işlevi yoktur) olumlu tek kişiye rastlanmaz.

Nahid Sırrı'nın, kahraman oluşturmada yaratım çeşitliliğine sahip bir yazın kişisi oluşu tiyatro oyunu yazarlığına katkı sağlamıştır. Fethi Naci, Hilmi Yavuz'un Nahid Sırrı'nın bazı kurmaca kişileri için "belli bir tarihsel sürece geçişi içselleştirdikleri" saptamasına itiraz ederken şunları söyler: "Örik'in şaşırtıcı ustalığı, toplumsal gerçekliği olmayan bir roman kişisine, roman dünyası içinde, yazınsal bir gerçeklik kazandırmasında" (Naci, 1981, 115-116). Fethi Naci'nin *Abdülhamit Düşerken*'in Nimet'i için yaptığı değerlendirme, *Oyuncular*'ın kişilerine ve onların dönemle ilişkilerine de ışık tutmaktadır. Bu oyunun kahramanlarının tarihsel gerçekliği çok tartışmalı olmakla birlikte, yazınsal

gerçekliklerinde bir sorun yoktur. Cumhuriyet’in ilk yıllarında, böylesi varsıllık içinde bir (ödenekli olmayan) özel tiyatroyla Türk tiyatrosu tarihinde karşılaşmak olanaklı değil. Bu bağlamda olsa olsa, tuluat tiyatrosu sahibi Sandarlı Yunus tipinin somut bir gerçekliğe işaret ettiği söylenebilir. Ne ki somut gerçeklikle ilişkileri açısından, Said Cemal’in veya Ekrem Halil’in, Sara Selim’in veya Suzan’ın sorgulanması da anlamlı olmaz. Önemli olan *Oyuncular* metni içindeki gerçeklikleridir ve bu açıdan bakıldığında oyun kahramanlarının kurmaca dünya gerçekliğinde kanlı canlı yaşayabildikleri/yaşadıkları görülmektedir.

Nahid Sırrı tiyatro oyunlarının bazılarında roman veya öykü kahramanı formatını kullanır. Yazarın *Oyuncular*’ın kişilerini roman ya da öykü kahramanlarına benzer bir anlayıştan çok, tiyatro oyunu kahramanına özgülikle yaratması oyunun dramatik yapısını sağlamlaştırmıştır. Nitekim bunu bilinçli yaptığını da yine *Oyuncular*’ın kendisinden öğreniriz:

SAİD CEMAL – Fahreddin rolünü biraz daha kuvvetlendirsin. Madem ki ben oynayacağım. Esasen bu rolde biraz aksayan bir şey var. Senin kendisini ilk zamanlar samimi olarak sevmen doğru değil. Senin onu hiçbir zaman sevmemiş olman icabeder. İlk dakikadan itibaren sırf menfaatin için sever görünmüş olacaksın. Yani, ilk perdede aramızda geçen sevgi meclisini tamamıyla kaldırması daha doğru olacak.

SUZAN – Halbuki biraz evvel sahnede kollarına gelmeyeceğimden şikayet ediyordun...

SAİD CEMAL, *kendisini artık tamamıyla role vermiştir* – Hayır, şahsiyetlerin psikolojisini müphem ve karışık yapmamalı (Örik, 1997, 142).

Nahid Sırrı’nın, *Oyuncular* adlı yapıtındaki “kişilerin naifliğiyle bencillikleri”nin “kendilerine değil” oyuna hizmet eder biçimde kurgulanması metnin dramatik yapıya sahip olmasına yardımcı olmuştur.

“*OYUNCULAR*”DA ÇEHOVYEN YAPI

Oyuncular'a yazın kuramı çerçevesindeki yaklaşımda önemli bir nokta ortaya çıkar: Fransız edebiyatıyla yakınlığı belirgin biçimde gözlenebilen Nahid Sırrı'nın bu oyunu, Rus gerçekçi yazarı Çehov'u ve oyunlarını çağırıştırır. *Oyuncular*'da, Said Cemal'in eleştirmenlerden yoğun eleştiriler aldığı rol Racine'in bir oyunudur:

SUZAN – Bunu nereden çıkarıyorsun! (*Masanın üzerinden bir gazete alır. İçini açıp okur*) “Said Cemal hakikaten büyük bir sanatkar olduğunu bu ‘Feder’ piyesindeki ağır rolünde bir kere daha ispat etti. Hipolit rolünü kudretle oynuyordu. Rasin'in ilahi lisanını, mükemmel bir tercümenin muhafaza ettiği teknil güzellikleriyle konuştu. Ne kadar müessir, berrak bir sesi var” (Örik, 1997, 136)!

Burada dikkat edilecek noktalardan biri Racine'in belki de Türkiye'de pek bilinmediği 1937-1938'li yıllarda Nahid Sırrı'nın, Racine oyunlarında en etkili yanının “yazarın dili” olduğunu bilmesidir. Nahid Sırrı'nın metninde yabancı bir tiyatro yazarı olarak Racine'i kullanması şaşırtıcı değil. Nahid Sırrı'nın *Kıskanmak* adlı romanı için Fethi Naci'nin şu sözleri de yazarın Fransız yazınıyla “doğal” ilişkisini sergiliyor: “Kıskanmak da roman okurlarının epey ilgisini çekecek sanıyorum. Özellikle XIX. yüzyıl Fransız romanı, özellikle Flaubert'i, Balzac'ı, Stendhal'ı seven okurların” (Naci, 1998, 37).

Yeniden vurgulamak gerekiyor: Nahid Sırrı Örik'in *Oyuncular* adlı yapıtı Çehovyen bir yapıya sahiptir.

Çehov'un oyunlarında kişiler, “birinci” ve “ikinci” derede- de önemli kişiler olarak iki gruba ayrılmazlar; oyunların geleneksel düğümleme (zavyazka) ile başlayıp “çözümleme” (razvyazka) ile biten intrigue'i yoktur. ayrıca hiçbir dış etki tekniği - silah patlaması, bayılmalar, gürültülü kavgalar, tokatlamalar ve hileli davranışlar – uygulanmıyor. Çehov hikaye-

lerinde olduğu gibi, oyunlarında da, heyecan verici herhangi özel ve önemli bir olayı değil, “rastgele” ele aldığı “önemsiz” bir zaman diliminde bütün hayatı, başı ve sonu olmayan tek bir süreç olarak göstermektedir (Özkaya, 1977, 183-184).

Nahid Sırrı’nın *Oyuncular*’ı da yüzeyde hiçbir gelişme göstermez. Ancak her şey için için akar. Kayıta değer herhangi bir olaydan söz etmek olanaklı değildir *Oyuncular*’da. Salt “mevcut durum” sergilenir.

Çehov’un tiyatroya getirdiği birçok yeniliklerden biri de, oyundaki kişilerle ilgilidir. Eski tiyatro eserlerinin, kadın ve erkek kahramanları sahnede etkili yapmaya çaba gösterdiğine deyinen Çehov gerçek hayatta insanların her an birbirlerine ateş etmediklerini, kendilerini asmadıklarının veya birbirine ilanı aşk etmediklerini, her an zeki sözler söylemediklerini belirtmiştir. Çehov’a göre insanlar, çoğunlukla, önemsiz şeylerle uğraşırlar: yerler, içerler, işsiz işsiz dolaşırlar, saçma ve önemsiz şeyler hakkında konuşurlar, tartışırlar – işte bütün bunlar sahnede gösterilmelidir. Çehov, içinde, insanların gelip gittikleri, yemek yedikleri, hava hakkında konuştukları, iskambil oynadıkları bir oyunun yazılması gerektiğini öne sürmüştür. İnsanların böyle davranmaları yazarın öyle olmasını istediği için değil, onların gerçek hayatta böyle davranmalarındandır. Çehov sahnede, her şeyin, her günlük gerçek hayatta olduğu gibi karmaşık ve aynı zamanda basit olmasını istiyor. Çehov oyunlarında insanların yemek yediklerini tasvir ediyor; onlar yemek yerken mutlulukları kuruluyor veya hayatları parçalanıp yıkılıyor (Özkaya, 1977, 184).

Oyunda sahneye birileri girer, birileri çıkar. Ev sahibi ya da sahibesi onları uğurlar. Konuklara içecek ikram edilir. Tartışılar, birbirlerini kırarlar, Said Cemal’in Ekrem Halil’i veya Suzan’ı üzmesi gibi. Sonra özür dilenir, barışılır. Kısacası, her şey yaşamın olağan akışında olduğu gibidir metinde.

Çehov, yazdığı döneme egemen olan oyun yazarlığı anlayışının dışında konumlanışıyla dikkat çeker. Altı uzun oyununda da (*Vanya Dayı Orman Cini*'nin yeniden yazımı olsa da, bunlar ayrı oyunlar olarak düşünülebilir), olay açısından ilerleme, değişim ya çok azdır ya da hiç olmaz (Çehov 1984). Gerçekleşen olaylar da hiçbir gelişmeye işaret etmez. *Martı* oyununun kahramanı Treplev intihara kalkışır başaramaz (Çehov 1991). Oyunun sonundaki intiharı da bir farklılığı imlemez. Benzer durum *İvanov* adlı oyunun kahramanı İvanov için de geçerlidir. Bu düzlemde *Vanya Dayı* oyunu adeta bir doruk gibidir. Vanya Dayı birkaç metreden ateş ettiği halde Profesör'ü vuramaz. Bu trajik eylem girişimi, girişimin eyleme dönüş(e)memesi nedeniyle hem durağanlığın altını çizer hem gülünçleşir. Yazarın *Vişne Bahçesi* adlı oyununda ise hiçbir gelişim gerçekleşmez.

Çehov'un dramatik kurgusu, belki de tüm dram tarihinin en az tiyatroya uygun olanıdır. Bu kurguda, şaşkınlık, gerilim sağlayan sahne etkileri en önemsiz rolü oynarlar. Hiçbir dramda bu denli az olay, bu denli az dramatik devinim ve çatışma yoktur. Karakterler ne savaşır, ne kendilerini korurlar, ne de yenilgiye uğrarlar. Onlar yalnızca olayları yaşarlar, yavaş yavaş çökerler ve olaysız ve umutsuz yaşamlarının yeknesaklığı içinde eriyip giderler. Bir yıkıma uğramış veya düşmüş olmak yerine bir düş kırıklığı olan yazgılarına sabırla katlanırlar (Hauser, 1984, 387).

Çehov'un metinlerine yönelik bu sözler, *Oyuncular* oyununu da açımalar özelliğindedir. Önce Sara Selim, sonra Said Cemal olan biteni umarsızca yaşarlar/yşamaya yazgılıdırlar, çöküşleri, çözümleri yavaşça gerçekleşir. Said Cemal'in oyunun sonunda durumu kabullenen ve "düş kırıklığı olan yazgılarına sabırla katlanan" tavrı, Çehovyen yapıyla örtüşür.

Nahid Sırrı'nın söz konusu oyunu en çok da *Vişne Bahçesi*'ne yaklaşıp. *Vişne Bahçesi*, uzun süre Avrupa'da yaşamış olan Andreyevna Ranevskaya'nın, kızıyla Rusya'daki çiftliklerine geri dönmeleriyle başlar. Aile ekonomik açmaz içindedir, vişne bahçesi satılacaktır. Oyunun

sonuna dek hiçbir şey değişmez ve aile çiftliği yitirir. Aslında vişne bahçesinin oyunun sonunda değil, daha önceden yitirildiği fark edilir. *Oyuncular* adlı oyuna da, bütünüyle eylemsizlik, durumun yinelenmesi egemendir. Said Cemal’in yaşadıklarını gelecekte Ekrem Halil yaşayacaktır; Sara Selim’in yaşadıklarını da Suzan.

Klasik kurgulamayı, oyunun sonunda vurucu bir etki uyandırma tuzağına düşmeden kullanmış olan Anton Çehov’un oyunları, dramatik anlamla oyun yapısı arasındaki uyum açısından incelenmeye değer. Çehov, insan ilişkilerinde dramatik olanı ortaya çıkardıktan sonra artı heyecanlar üretmeye çalışmamış, bu yönde kurgulama ustalıklarına baş vurmamış olan bir yazardır. Çehov’un oyunlarında dramatik olanı içeren durumlar ağır basar. Yazar bu durumları sergiledikten ve dramatik olanı vurguladıktan sonra olayları çoğaltarak seyircinin ilgisini olayların sonuçlarına çekme, onda, şimdi neler olacak yönünde bir merak uyandırma gereğini duymamıştır. Kişilerin sevgi arayışları, yalnızlıkları, özlemleri kırık dökük konuşmalarla, gerilim barındıran ilişkilerle ve tamamlanmadan sona eren çatışma girişimleri ile yansıtılır (Şener, 1997, 57).

Oyuncular’da, ne olay yoğunluğu ne de merak uyandıracak karmaşıklıklar vardır. Said Cemal, Ekrem Halil, Sara Selim Sevda Şener’in tabiriyle “kırık dökük konuşurlar”, hayatları da kırık döküktür. Oyuna bütünüyle bir durağanlık egemendir. Oyun kişileri de “çaresizlik”, “umutsuzluk” içindedir. Bu oyunun sonu Çehov oyunlarının sonlarını andırır.

Çehov’un karakterleri, salt bir çaresizlik ve umutsuzluk duygusu, tedavisi olanaksız bir irade yokluğu çekmekte, tüm çabaları da verimsiz olmaktadır. Bu edilginlik ve tembellik felsefesi, yaşamda hiçbir şeyin bir sonuca veya bir amaca erişemeyeceği duygusu, ‘biçime ilişkin’ önemli sonuçlar doğurmaktadır. Degas nasıl çizimlerinin önemli bölümlerini resmin kenarlarına

yerleştirip çevresinin bu bölümlerin üstüne binmesini sağlıyorsa, Çehov da oyunlarını ve kısa öykülerini dolaylı çözümle bitirir ve böylece kesin sonuç elde edememiş olma, ansızın kesebilme, yapıtlarını keyfince bitirebilmiş olma izlenimini yaratmış olur (Hauser, 1984, 386-387).

Oyuncular'ın sonu da Hauser'in söylediği gibi dolaylı çözümle biter. Hatta bu sonun bir çözüm olduğu bile tartışılabilir. Mevcut durum sürmektedir. Kişiler konumlarını başkalarına terk ederler o kadar. Çehov oyunlarında “değişmezlik gösteren durum”, bir toplumsal gerçekliğe, Rusya'nın –o dönem- içinde bulunduğu duruma işaret eder. Nahid Sırrı da, toplumsal ve siyasal yapıyı, *Oyuncular*'da yaşam-sanat-insan merkezli ve örtük biçimde eleştirir; Çehov'un metinlerinde yaptığı gibi, oyunundaki durağan ve döngüsel yapıyla bir toplumsal gerçekliğe göndermede bulunur.

Çehov'un *Martı* adlı oyununda, ikinci perde ile üçüncü perde arasında iki yıl geçer. *Oyuncular*'da da benzer durum gerçekleşir: “Aynı salon. Aradan iki yıl geçmiştir” (Örik, 1997, 124). Geçen bu süreyi okura/izleyiciye ustalıkla aktarır Nahid Sırrı. Suzan Said Cemal'le konuşurken, “Halbuki benim ancak iki senelik bir sanat hayatım var” (Örik, 1997, 135) der. *Martı* oyununda geçen iki yıl zarfında ciddi hiçbir değişim olmaz. *Oyuncular*'da kayda değer hiçbir değişiklik olmamıştır. Başka bir deyişle olan biten her şey yaşamın doğallığı ve olağanlığı içindedir. *Martı*'nın yan izleklerinden birini, yazar Trigorin, aktris Nina ve yazar olmak isteyen Treplev üzerinden yaşam-sanat ilişkisi oluşturur. Nahid Sırrı'nın oyununda bu mesele bütün oyuna egemen olur. Kişiler düzleminde Suzan Nina'yı, ilişkiler düzleminde Ekrem Halil-Suzan ilişkisi, Treplev-Nina ilişkisini anıştırır.

SONUÇ

Hahid Sırrı Örik’in “*Oyuncular*” adlı tiyatro oyunu insan doğasını, insanın doğa kuralları karşısındaki çaresizliğini ustalıklı anlatan bir oyundur. Yazar bu sorunu sanatın yaşamla ilişkisi düzleminde ele almıştır. Bütünlük içeren bir öyküye, iyi çizilmiş oyun kişilerine, derli toplu bir dramatik yapıya sahip olan bu metin, olay akışı açısından Çehov’u anımsatan durağanlığıyla da dikkat çeker.

KAYNAKLAR

- Batur, Enis, (1994) “Tutkunun Negatif Çerçevesi Üzerine Kanlı Bir Divertimento” *Kıskanmak Nahid Sırrı Örik*. Oğlak Yayınları, İstanbul
- Çavaş, Raşit, (1997), “Nahid Sırrı’nın Bütün Oyunları İçin Okuma Notları”, *Bütün Oyunları Nahid Sırrı Örik*, 365-371, Oğlak Yayınları, İstanbul
- Çehov, Anton (1984), *Bütün Oyunları-I İvanov, Vanya Dayı, Vişne Bahçesi*, Çev: Atal Behramoğlu, Adam Yayınları, İstanbul
- Çehov, Anton (1991), *Bütün Oyunları-II Ormancini, Martı, Üç Kızkardeş*, Çev: Atal Behramoğlu, Adam Yayınları, İstanbul
- Hauser, Arnold, (1984), *Sanatın Toplumsal Tarihi*, Çev: Yıldız Gölönü, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Naci, Fethi (1981), *100 Soruda Türkiye’de Roman ve Toplumsal Değişme*, Gerçek Yayınevi, İstanbul
- Naci, Fethi (1998), *Eleştiri Günlüğü 5 “Kıskanmak”*, Oğlak Yayınları, İstanbul
- Örik, Nahid Sırrı, (1997), *Bütün Oyunları*, Oğlak Yayınları, İstanbul
- Özkaya, Tüten, (1977), *Rus Edebiyatı Üzerine Yazılar*, San Matbaası, Ankara
- Şener, Sevdâ, (1997), *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul