

Almanca'da *Einpersonentück*, Fransızca'da *piece a un seul personnage*, İngilizce'de *monodrama* olarak adlandırılan *tek kişilik oyun* kavramını gerek yabancı gerekse Türkçe kaynaklar şöyle tanımlıyor:

"Genellikle konuşmayan, yan rollerle desteklenen, tek bir konuşan ve oynayan oyuncunun bulunduğu tiyatro oyunudur"¹

"Bir aktör ya da aktris için yazılmış kısa, solo oyunlardır"²

"Sadece tek karakter içeren bir tiyatro gösterisidir"³

"Bir tek aktörün rol aldığı ve bu aktörün birden fazla rolü üstlenebileceği, öznel-lik, lirizm ve iç yönelişlerin önem kazandığı bir oyundur"⁴

"Tek oyuncu için yazılan sahne yapıtı"⁵

"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"⁶

Tek bir cümleyle tanımlanabilen bu türün hem köklü bir geçmişi vardır hem de günümüzde çeşitli karmaşıklıklara yol açan özellikler göstermektedir. Bu kadar köklü bir geçmişe sahipken, bir kargaşadan sözedilmesi çelişki gibi görünmektedir. Çünkü kökeni oldukça eskilere dayanan bir türün (formun) en azından geleneğini kurması ve sistemini oluşturması gerekmez miydi? Ancak, tek kişilik oyunların kaynağını, gerek Doğu'da gerek Batı'da çeşitli biçimlerde görmemize karşın, bu da, diğer çok kişilik oyunlar gibi algılanmış (ki bu doğrudur, dram sanatı bakımından elbette öyle algılanması gerekiyordu) ancak kendi yapısından gelen sorunlar üzerinde fazlaca durulmamıştır. Bu yapısal sorunların ilki, sahnede olması gereken iletişimi yani diyalogu tek kişiyle sağlamaktır. Bu dram sanatı bakımından sorun olmamalıdır. Çünkü bu açıdan bakıldığında dram yazarı çatışmayı, seçtiği konu bağlamında çok kişiyle kuramayacağı için tek kişiye yönelmek durumundadır. Yani tek kişilik bir oyun oluşturmak, bir lüks ya da bir deneme değil, dram sanatının kendi iç işleyişinden doğan zorunlu bir seçimdir. Bu bağlamda kurulacak çatışma, oluşturulacak aksiyon sahnede

* Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü.

¹ Manfred Brauneck-Gerard Schnellin, *Theater lexikon*, Çev: Şener Bağ, Rororo, Germany 1992, s. 622.

² Phyllis Hartnoll, *The Oxford Companion to the Theatre*, Oxford University Press, Toronto 1983, s. 557.

³ J.A.Cuddon, *Dictionary Of Literary Terms And Literary Theory*, Penguin Book, London 1992, s. 552.

⁴ Patrice Pavis, *Dictionnaire du Theatre*, Çev: Ayten Er, Dunoud Yayınevi, Paris 1996, s. 215.

⁵ Özdemir Nutku, *Gösterim Terimleri Sözlüğü*, TDK Yayınları, Ankara 1983, s. 137.

⁶ Turgut Özakman, *Mektup*, 30. Ocak 1997, s. 1.

de tiyatro sanatının gereklilikleri bağlamında ele alınacaktır. Tek kişilik oyunlar bağlamında ilk akla gelen, "tiyatronun kolektivizmi ölü-yor", gibi bir sorun, aslında yoktur. Tek kişilik oyunlarda da tiyatro kolektivizminden bir şey yitirmemektedir. Yine yazılan metin dramaturglar tarafından çözümlenmekte, yine bir yönetmen tarafından sahneye konmakta, tasarımcılar tarafından tasarımı yapılmaktadır. Fark eden tek şey yalnızca tek oyuncuyla oynanmasıdır. Bu da bir karmaşaya neden olmamalıdır. Ancak günümüzde, özellikle bu alanda "bilgisizlikten" kaynaklanan bir durum söz konusudur. Bu kargaşa, sahnede devinen her tek kişinin yaptıklarının oyun olup olmadığı sorgulanmamasından kaynaklanıyor. Açıkça, tek kişilik oyunlar üzerindeki bir karmaşanın nedeni, dram sanatı ve tiyatro sanatı açısından yeterince değerlendirme yapılmamasıdır. Ayrıca, tek kişilik oyunların kimi zaman seyirciyle konuşup (yani anlatı ile varedilmesi), kimi zaman da sahnede herhangi bir nesne, şey, var olduğu varsayılan kişiyle iletişimi ya da bu iki yönelişin karışması da bir diğer kargaşadır. Eğer oyun, Dramatik (Aristotelesçi) tiyatronun gerekleri içinde ilerliyorsa, ya da karakter, seyirciyle arasında bir yanılama yaratacak, onunla bu yanılama kıracak bir iletişim içine girmeyecektir. Oyun eğer, Epik (Brechtçi) tiyatronun gerekleri içinde ilerleyecekse, bu kez, oyuncunun yanılama yaratmaması gerekmektedir. Oyuncu, seyirciyi yabancılaştırarak ona, sürekli sahnede olduğunu duyumsatacak, oynananın bir oyun olduğunu sürekli vurgulayacaktır. Oysa ister Dramatik ister Epik olsun, oyuncunun her iki durumda da seyirciyle kurduğu iletişim belirleyici olmakta. sistemlerin amacı, kuralları söz konusu edilmemektedir. Örneğin oyuncu, Dramatik bir tek kişilik oyunda seyirciye yönelebilmekte, onunla iletişime girebilmektedir. Epik ya da açık biçim özellikleri gösteren tek kişilik oyunlarda canlandırdığı kişiliği yaşamaya, yaşatmaya çalışarak, yer yer bir yanılama gittiği görülmektedir. Elbette epizotlarla gelişen Epik tiyatrodaki, "her sahne kendi içinde dramatiktir."⁷ Ancak burada Gestus yani toplumsal tavır önem kazanmaktadır. Tek kişilik oyunlar bağlamında da, oyuncunun, büründüğü kişiliğin toplumsal tavrını yansıtabilmesi gerekmektedir. Çok kişilik oyunlarda genellikle böyle bir sorun gözlenmezken, özellikle tek kişilik oyunlarda nedeni anlaşılabilir bir biçimde ve hiç bir açıklama getirilmeksizin "üslup karmaşası" yaratılmaktadır. Sanki tek kişilik oyun, bütün tür ve sistemlerden yararlanılarak, hiç bir kural tanımadan yapılan bir "gösteri"dir; tek amaç, nasıl olursa olsun, seyircinin etkilenmesi ve onunla iletişimin gerçekleştirilmesidir. Eğer dram yazarı "oyun" yazıyor ve tiyatro sanatçıları bu oyunu sahnede "tiyatro" sanatının gereklerine göre sahneliyorlarsa, yukarıda sözü edilen karmaşayı yaratmamak durumundadırlar. Yaptıkları her eylemin dram ve tiyatro sanatı açısından açıklaması olması gerekmektedir. Günümüzde, özellikle Türkiye sahnelerinde tek kişiyle yapılan bu tür gösterilerin çoğu, belki "tekli gösteri" olarak adlandırılabilirler ancak "tek kişilik oyun" olarak nitelenemezler. Kökeni oldukça eskilere dayanan tek kişilik oyun olgusunun günümüzde netleşmemesinin nedenini yukarıda sözü edilen sorunlarda aramamız gerekiyor.

Günümüz Türkiye'sinde, "tek kişilik oyunlar" özellikle 1980'den sonra, nicelik olarak iyice artmıştır. Ödenekli, ödeneksiz bütün tiyatrolarda tek kişilik oyunlara sıkça rastladığımız gibi, "tek başına", bir tiyatroya bağlı olmadan da çoğu kişilerin bu işe kalkıştığını görüyoruz.

Kargaşa da zaten bu noktada ortaya çıkıyor. Çünkü sahnede, tek kişinin çıkıp yaptığı her şey "oyun" olarak adlandırılıyor. Her ne kadar, bunlardan kimileri "gösteri", "şiir-kabare", "anlatı", "stand-up" gibi adlarla ortaya çıksa da, yapılanların "tiyatro" olup olmadığının da belirlenmesi gerekiyor. Hatta, özünde dram sanatına uygun olarak yazılmış kimi tek kişilik oyunların, "tiyatro sanatı" yoluyla sahneye getirilmesinde bile, yukarıda sözü edilen karmaşadan kurtulamadıklarını görüyoruz. Bunun nedenlerinin başında da "tek kişilik oyunlar" üzerinde yeterince inceleme yapılmamış, bu konu üzerinde pek fazla tartışılmamış olması geliyor. Ortaya konan şeyler üzerine yazılanlar ise, genellikle ya "içerik" açısından ya da gösteriyi sunan (oyunu oynayan) kişinin "performansı" açısından oluyor. Her iki durum, Türkiye'nin 1980'den sonra geçirdiği değişimlerle koşutluk gösteriyor. 1980 yılından sonra ekonomik alanda olduğu kadar siyasal, toplumsal ve kültürel alanda da çeşitli bunalımları yaşayan Türkiye'de, tiyatronun da bundan payını alması kaçınılmazdı. Ortaya konan şeylerin dönemin bu özelliği nedeniyle yalnızca "içeriğine" bakılması, bunu sunan oyuncunun "üstün yorumculuk gücü" izleyiciler için belirleyici olmuştur.

İçerik elbette önemliydi, çünkü Türkiye'de yoğun bir "depolitizasyon" yaşanıyordu. İçeriğin dönemle ilişkisi, bu bağlamda getirdiği "eleştiri" bir oyunun başarılı sayılması için yeterli olabiliyordu. Ancak bunun, biçim ve üslup açısından da değerlendirilmesini gölgelememesi gerekirdi. Burada, tek kişilik oyunlar üzerinde değerlendirme yapanların, işin bu yönüyle ilgilenmediklerini görüyoruz. Bunların hiç birisi, ortaya konan "tek kişilik" çalışmaların "oyun" ya da "tiyatro" olup olmadığını sorgulamamışlardır. Doğal olarak, Türk tiyatrosu'nun bundan ne derece yararlanıp yararlanamayacağı saptanmamıştır. Oysa, tek kişiyle kotarılan bu "yapımlar", en başta prodüksiyon kolaylığı sağlıyordu. Usta oyuncuların "virtüöziteye" gitmelerinin ve kendilerini daha iyi kanıtlamalarının da bir yoluydu. Üstelik yapımlar açısından da fazla bir gider gerekmiyordu. Tersine, bunların iyi kazanç getirdiklerini de görüyoruz. Örneğin Ferhan Şensoy, 1986'da başlayıp günümüzde hala sürdürdüğü Ferhangi Şeyler adlı tek kişilik gösterisinin geliriyle, yöneticisi olduğu Orta Oyuncular topluluğunun büyük prodüksiyonlu oyunlarını rahatça yaşama geçirebildiği gibi, bir de Beyoğlu'ndaki tarihi Ses 1885 adlı tiyatro binasını restore ettirerek kullanıma açılmasını sağlamıştır. Yine Genco Erkal, Dostlar Tiyatrosu'nu tek kişilik gösterileriyle ayakta tutuyordu. Erkal, özellikle 1990'dan sonra çeşitli ozan ve yazarların eserlerinden oluşturduğu "kolaj"lara ağırlık vermiştir. Müşfik Kenter, Kent oyuncularının çok kişilik yapımlarında rol almasının yanında, özellikle Murathan Mungan'ın, Orhan Veli'nin şiirlerinden oyunlaştırdığı, tek kişilik Bir Garip Orhan Veli'yle bu alanda sivrilmıştır. 1981 yılında başladığı bu gösterinin sayısı bini geçmiştir. Yine aynı tiyatrodan Yıldız Kenter, Güngör Dilmen'in yazdığı Ben Anadolu adlı tek kişilik oyunu hem yurt içinde hem yurt dışında başarıyla oynamıştır. Kent oyuncularının bugün, ödeneksiz tiyatrolar içinde tiyatro binaları kendilerine ait olan tek topluluktur. Bu elbette tek kişilik oyunların gişe geliriyle sağlanmış değildir. Ancak Kent Oyuncuları, tek kişilik oyunların izleyici kitlesinin oluşması yönünde nitelikli yapımlar ürettikleri gibi, bunun maddi anlamda-

ki karşılığını da görmüşlerdir. Bu alandaki en ilginç örnek, karikatürist olan Cem Yılmaz'dır. Bir Tat Bir Doku adını verdiği gösterisinde, izleyiciyle sohbet ve sahnedeki "sözlü karikatürler" yoluyla geniş kitlelere ulaşmıştır. Onun kısa zamanda ulaştığı bu durum çok tartışılmıştır. Yaşının çok genç olması (1973 doğumlu), oyuncu olmaması ve bu işten kazandığı paralarla son model araba alması sürekli gündeme getirilmiştir. Cem Yılmaz'dan sonra, özellikle yapımlarına "Stand-Up", "Stand-Up Komedi", "Ayaküstü Gösteri" adlarını koyanlar çoğaldı. Her ne kadar Cem Yılmaz, Stand-Up yapmadığını söylese de, yaptığı iki buçuk saatlik bir Stand-Up'tı. "Stand-Up" terimini Türkiye'de ilk kullanan ve terimi İngiltere'den aldığını söyleyen Rüstem Batum'dur. 1989 yılında İki Ters Bi Düz Laflar adlı gösterisini "Stand-Up Komedi" diye ortaya çıkarmasından sonra, bu adı kullananlar çoğaldı. Oysa "Stand-Up" terimi İngiltere ve Amerika'da yıllardır kullanılıyordu. Bu terime ilk kez 1966 yılında hem Oxford İngilizce Sözlüğü'nde hem de Webster'ın 9. Yeni Üniversite baskısında raslanmıştır. Amerikan Stand-Up'ının kökleri de, 19. yüzyılın ortasındaki kitlesel eğlencelerin gelişmesine kadar dayanır. Stand-Up'ın kökenine baktığımızda, şehirlerdeki çalışan kesimin ucuz ve basit eğlence talebine bir karşılık olarak çıktığını görürüz. 1860'larda Amerika'da başlayan bu eğlence türü, çeşitli aşamalardan geçtikten sonra teknolojinin gelişmesiyle 1930'larda "Büyük Kriz" döneminde iyice yaygınlaştı.⁸ 1980'den sonra yaşanan önemli krizlerden sonra Türkiye'nin, ucuz ve basit bir eğlence türü olan Stand-Up'la tanışmaması düşünülemezdi. Nitelikler öyle de oldu. 1990'ların gözde türü olarak Stand-Up iyice yaygınlaştı. En önemlisi izleyici de, bu yapımları çok tuttu. Bu bağlamda adı yeni olsa bile bu gösteri türünün yeni bir şey olmadığını söyleyen Rüstem Batum, Orhan Boran'ın ve Ateş Böcekleri'nin Türkiye'de bu işi yıllardır yaptıklarını söylemektedir.⁹ Ferhan Şensoy bunların ilk başta "mikrofondaki gösteri" yapan kişiler olduklarını belirtip günümüzde pop şarkıcıları örneğinde görüldüğü gibi "pıtrak gibi çoğalan" stand-up'çılara da "pop komik" adını vermektedir.¹⁰ Haldun Dormen ise bu işi ilk yapanın Ferhan Şensoy olduğunu belirtiyor. Ancak Şensoy, kendi yaptığının "tiyatro" olduğunu belirtmektedir.¹¹ Gerçekten de, Ferhangi Şeyler'de kendi yaşamından yola çıkarak, bekar Ferhan Şensoy'un dünyaya, ülkeye bakışını, aydın bir sanatçı olarak baskıcı bir ülkede yaşadığı çelişkileri, bireysel ilişkilerini kendine özgü bir dil ve oyunculukla anlatmıştır. Bu yönleriyle Ferhangi Şeyler, Stand-Up'ın kimi özelliklerini içerirken "tiyatro" olabilmesini de sağlamaktadır. Ferhan Şensoy'un "virtüöz" oyuncululuğuyla da sivrilen bu oyun, bu bağlamda ilginç bir örnektir. Felek Bir Gün Salakken adlı oyununda ise Şensoy, hem "oyun", hem de "oyunculuk" anlamında öncekinden daha ileri bir aşamaya ulaşmıştır. Bu açıdan Ferhan Şensoy'un bu iki çalışmasını Stand-Up olarak nitelendiremeyiz. Başlangıçta Rüstem Batum ve Cem Yılmaz'la özdeşleşen Stand-Up günümüzde irili ufaklı pek çok temsilcisiyle varlığını sürdürmektedir. Hülya Nutku, sayıları her geçen gün artan Stand-Up'çılara, bu alanda ilk akla gelen adları şöyle sıralıyor: Rüstem Batum, Cem Özer, Uğur Yücel, Yılmaz Erdoğan, Mehmet Esen, Yalçın Menteş, Leyla Tekül, Cem Yılmaz, Adnan Tönel ve Ceyhan Canbazoglu, Cenk ve Erdem, M. Ali Erbil, televizyon dışında bunu yapmasa da Okan Bayülgen.¹²

Oyunculuk açısından oldukça zayıf olan bu gösterilere, "oyun" da denemezdi. En başta "dramatik" özellikleri yoktu. Ne belli bir konu ne de bu konunun getirisi olan özgün bir biçim-

8 David Bushman "The Stand-Up Comedian On Television"- Stand-Up Comedians On Television,

Flary N. Abrams Inc ., New York 1996 ss- 18-49

9 Rüstem Batum, 'Tiyatrocular Beceremez' **Radikal İki**, 15-12-1996, s. 24-25.

10 "Ferhan Şensoy'la Söyleşi", Tiyatro Saati, TRT 2, 08.02.1997

11 A.g.s

12 Hülya Nutku, "Stand-Up Comedy Tiyatro mudur?" **Tiyatro Tiyatro Dergisi**, Sayı: 79, Mart 1997 s. 24

mi vardı. Zaten tek kişilik oyunlardan ayrılan en büyük özelliği buydu. Tek kişilik oyunlarda "konuyu", "biçimi" ve konuya biçim vermeye yarayan işlem olarak "tekniği" görebiliyoruz. Tek kişilik oyunların bazılarının tekniğinde sorun olarak aksiyon gelişimini, çalışma olgusunun ele alınışını, kişileştirmeyi ve konuşma örgüsündeki tutarsızlıkları görmekteyiz. Tabii ki, burada çıkan tüm sorunlara karşın, bunları "oyun" ve "tiyatro" olarak kabul etmekteyiz. Oysa Stand-Up gösterilerinin yapısına baktığımızda, (ki bunların basılmış metinleri yoktur; ancak sergilendiklerinde gidip izleyerek bir kaniya varılabilir) metinlerin çoğunlukla skeçlerden oluştuğunu görüyoruz. Ya da saptanan bir kanava ekseninde üretilen ve peş peşe sıralanan skeçler de söz konusudur. Bu skeçlerin sunulmasında bir yöntem de söz konusu değildir. Örneğin o sırada izleyiciyle kurulan iletişimde, laf atmalarla skeçlerin yerleri değişebilmekte, hatta o andaki konu başka bir yere gidebilmektedir. Peş peşe sıralanan espriler ve şakalarla "gülme" sağlandığında başka bir şakaya, espriye geçilmiştir bile. Amaç o anda "gülme"yi sağlamaktır. Sonraya birşey kalmamaktadır. Bunları izleyenlerin belleğinde sunulanla ilgili pek bir şey kalmamaktadır. Bu da Stand-Up'ın sadece güldürme amacından kaynaklanmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, Stand-Up'daki "gülme"nin sorgulanması gerekiyor. Çünkü "gülme" önemli olmakla birlikte, "salt gülme"nin, sabun köpüğü gibi uçacağını kabul etmek gerekiyor.

Bu bağlamda tek kişilik oyun olgusunun farklı bir yönelişine, "Yazınsal ve Tiyatral Yapıtlardan Oluşturulan Kolajlara" da değinmemiz gerekiyor. Bunları tek kişilik oyun kapsamına almak için, gerçekleştiricisinin yola çıkış niyetine ve elde ettiği sonuca bakmamız gerekiyor. Çünkü bu "kolajlar" tek kişilik olabildiği gibi çok kişilik de olabilmektedir. Yine yukarıda söz ettiğimiz, ölçütler burada da geçerlidir. Bu kolajlar oluşturulurken, denenmiş ya da denenmemiş biçimleriyle "tiyatro" ortaya çıkıyor mu? Bu kolajlar "dramatik" mi yoksa çeşitli şiirlerin, öykülerin, oyunlardan parçaların ya da bunların karışımının rasgele sıralanması mı? Sergilenen çalışmalara baktığımızda her iki durumun da olduğunu (olabildiğini) görüyoruz. Yazınsal yapıtların özellikle öykü ve şiirlerin daha geniş kitlelere ulaşması açısından işlevsel bir yöntem olan "kolajlar" günümüzde sıkça kullanılmaktadır. Bu işi en iyi yapanlardan biri de, bu işi ilk kez 1974'te Nazım Hikmet'in şiirlerinden Kerem Gibi adlı çalışmasıyla başlattığını söyleyen Genco Erkal'dır.¹³ Erkal, Bertold Brecht'le Nazım Hikmet'in şiirlerinden, Aziz Nesin'in köşe yazıları ve öykülerinden ve Haldun Taner'in oyunlarından seçmelerle oluşturduğu Merhaba adlı "kolajı", Nazım Hikmet'ten oyunlaştırdığı İnsanlarımı ve Aziz Nesin'in öykülerinden, köşe yazılarından, şiirlerinden ve taşlamalarından oluşturduğu Bir Takım Azizlikler'i Türk izleyicisine başarıyla sunmuştur. Bu alanda en çok yararlananların başında Nazım Hikmet'in şiirleri gelmektedir. Genco Erkal 1970'lerden günümüze Nazım Hikmet'in şiirlerini tiyatronun gündeminde, tek kişilik kolajlarla tutmuştur. Zeliha Berksoy'un, Ergin Orbey'in düzenlemesiyle 1978'de sunduğu, Taranta Babu'ya Mektuplar ve Jakond ile Siyau, Vasif Öngören'in uyarlayıp Meral Taygun'un 1978'de sunduğu, 1941-42 Memleketimden İnsan Manzaraları, Oğuz Aral'ın Nazım Hikmet'in şiirlerinden ve Kemal Tahir'e yazdığı mektuplardan uyarlayıp yönettiği, Müşfik Kenter'in 1992'de sunduğu Kuvayı Milliye bu alanı zenginleştiren diğer kolajlardır. Ayşegül Yüksel, Nazım Hikmet şiirinin böyle

13 "Genco Erkal'la Söyleşi" İzmir 1997

sıkça çıkarılmasını şu nedenlere bağlıyor: Birincisi, Nazım Hikmet'in emekçi kitlelere devrimci tiyatro adına söylenmek istenenlerin çoğunu şiirleri yoluyla, benzersiz bir ustalıkla dile getirmiş olması; ikincisi bu şiirlerin içerik ve biçim açısından tiyatroya son derece yakın 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 zaman da "tüm insanlık". Kısacası Nazım Hikmet, dramatik olanı şiirde doğal bir biçimde yakalamıştır.¹⁴ Bu alanda sivriyen diğer yapımlar arasında Murathan Mungan'ın Orhan Veli'nin şiirlerinden oluşturduğu Bir Garip Orhan Veli'yi, yine Müşfik Kenter'in oyunculuğuyla görüyoruz. Yazınsal yapıtların sahneye getirilmesi kadar oyunculuk gösterisinin de önemli olduğu bu yapımlar "virtüöziteye" verilecek en iyi örneklerdir. Bilindiği gibi, virtüöz, "üstün oyunculuk gücü olan ve ustalık düzeyine ulaşmış oyuncudur."¹⁵ Bu alanda diğer adlar arasında Genco Erkal'ın Brecht'ten oyunlaştırıp yönettiği Yosma'yla Zeliha Berksoy'un, Sait Faik'ten oyunlaştırıp sunduğu Meraklısı İçin Öyle Bir Hikaye'yle Savaş Dinçel'i, Ataol Behramoğlu'nun yazıp Macit Koper'in yönettiği İyi Bir Yurttaş Aranıyor ve Işıl Özgentürk'ün yazıp Macit Koper'in yönettiği Küçük Sevinçler Bulmalıyım'la Deniz Türkali'yi görüyoruz. Deniz Türkali'nin oynadığı bu oyunlar "şiir-kabare" adıyla gösterime çıkarılmıştı. Özünde şiir olarak yazılmalarına karşın, bir oyuncu için hazırlanan bu gösteriler, içerikleri ve konunun bütünlüğüyle de dikkat çekmişlerdi. Türkiye'nin 1980 sonrası geçirdiği değişimlerin "oyuncu-birey" üzerindeki etkilerini ve "bireyin" başkaldırısını, dönem içindeki arayışlarını etkili bir biçimde ortaya koyuyorlardı. Yöntem olarak "açık biçim" in yeğlendiği bu gösteriler, seyirciye konuşan oyunlardı. Yani bir anlamda anlatı oyunlarıydı. Anlatı oyunlarında çatışma, aksiyon anlatının içindedir. Oyuncu, çatışmayı, aksiyonu anlatır. Bunlara, anlatısal çatışma ya da anlatısal aksiyon da denilebilir. Bunların yanı sıra şiirlerden bestelenmiş şarkılara da yer verilmiştir. Orhan Veli'nin şiirleriyle Sait Faik'in öykülerini Yaşasın Edebiyat adıyla oyunlaştırıp oynayan Kerim Afşar, oyunun broşüründe geleneksel meddahlık sanatından söz açarak, bunun sahneden olmasa bile yüksekçe bir yerden anlatıldığını, dilimizde bir "hikaye anlatmak" deyiminin olduğunu, hikayemizle şiirimizi sahnede seslendirmenin gerekliliğini, ölmeye bırakılan meddahlıktan yararlanılmasının önemini vurgulamaktadır.¹⁶ "Hikaye anlatma" geleneği dünyanın en eski dramatik biçimlerinden biridir. Gerek Batı gerek Doğu ülkelerinde "gösterim" niteliğindeki hikaye anlatımı yüzyıllardır önemini korumaktadır. Günümüzde etkisini sürdüren öykücülere İngiltere'de Story Teller, Almanya'da Erzähler, Fransa'da Narrateur, Conteur Public denilmektedir. Fransızların Conteur Public olarak adlandırdıkları Anlatıcı genellikle sahne üzerinde yalnızdır. Ya kendi öyküsünü ya da bir başkasınınkini seyirciye anlatır. Burada başka olayları araya küçük öykücükler koyarak çağırıştırır. Ancak sonuçta yine kendi öyküsüne döner. Genelde anlattığı metni (öyküyü) kendi oluşturur.¹⁷ Patrice Pavis, Narrateur'ü anlatırken bu tür anlatıcının değişik tiyatral konumlarda karşımıza çıktığını, buna Epik tiyatrodaki olduğu kadar Doğu ve Afrika tiyatrolarında da rastladığımızı belirtir.¹⁸ Arapların Kassas, İranlıların Kısahan dedikleri Meddah Türkiye'nin profesyonel hikaye anlatıcısıdır ve uzun bir geleneğe sahiptir.

13 "Genco Erkal'la Söyleşi" İzmir 1997

14 Ayşegül Yüksel, *Çağdas Türk Tiyatrosundan On Yazar*, Mitoş Boyut Yayınları, İstanbul 1998, s. 11

15 Aziz Çalışlar, *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*, Mitoş Boyut Yayınları, İstanbul 1993, s. 212

16 "Yaşasın Edebiyat", *Ankara Devlet Tiyatrosu Oyun Broşürü*, Mayıs 1996, s. 3.

17 Patrice Pavis, a.g.y. s. 67.

18 a.g.y. ss. 227-228

Meddah, insanları değişik dil özellikleri ve lehçeleri ile taklit ederdi. Meddah, yalnızca bir karakteri açıklamakla kalmaz, kılık değiştirir, bunun için de elinde bir sopa ve boynuna sardığı bez parçasını kullanır. Böylelikle gerekli olan görsel ve işitsel efektleri yaratmaya çalışır.¹⁹ XVIII. yüzyıla kadar yalnızca dinsel konuları ve destanları anlatan meddahlar, bu tarihten sonra konularını serüvenlere oturtup işin mizah yanını da geliştirmişlerdir.²⁰ Ancak "Meddahlık" günümüzde "tek kişilik oyunlar" için yalnızca çıkış noktası olabilir. Çünkü bir öykünün, meddah tarafından izleyicilere anlatılması, taklit, kişileştirme, aksiyon yaratma, merak uyandırma, gerilim gibi tekniklerin uygulanmasını içerse de, biçim, içerik ve yapısal nedenlerden ötürü tek kişilik oyunlar kapsamında değerlendirilemez. Özdemir Nutku, meddahın ve meddahlığın günümüzdeki konumunu değerlendirirken ilk olarak bu konunun bir senteze ulaştırılması gerekliliğinden söz etmektedir. İkinci olarak bu işe kalkışanlar, "meddahın mummyasını" sahneye getirmemeliler, "meddahın estetiğini" iyi anlayıp çağdaş öze ilgili olmalı, konularını güncel olana ışık tutacak biçimde seçmeliler ve "çelişkileri" çok iyi yansıtmalıdır. Nutku, üçüncü olarak da yapılan bir yanlış dile getirmekte, bunu meddahlık sanatının temeli olan "öyküyle" ilgilenmemek olarak saptamaktadır. Meddahlık günümüzde de sürdürülecekse ya da buradan yola çıkılarak bir senteze ulaşılabilecekse içi kof taklitlerle yetinilmemelidir, başlı başına bir sanat olan "öykü" de varedilmelidir. Taklitler de bu öykü içerisinde gerektiği kadar kullanılmalıdır. Meddahın öyküsünü kurarken çağdaş içeriği gözardı etmeden "görevci" olması gerekmektedir.²¹

Gerek Batı'da gerek Doğu'da "anlatı" geleneğinden yola çıkılarak çağcıl oyunlar yazıldığını görüyoruz. Batı'da, S. Beckett'in Krapp'ın Son Bandı, Eugene O'Neill'in Kahvaltıda Önce, Arnold Wesker'in Annie Wobbler, R. Fitz Simons'un Aktör Kean, Pavel Nilin'in Evlilik ilk etapta akla gelen oyunlardır. Türk Tiyatrosundan da Erol Toy'un Meddah'ı, Güner Sümer'in Hüzzam'ı, Dinçer Sümer'in Maviydi Bisikletim'i, Orhan Asena'nın Bir Kadın Üzerine Çeşitlemeler'i, Metin Balay'ın İnadına Yaşamak adlı oyunları "anlatı" örnekleri olarak gösterilebilir. Bir de canlandırmanın önem kazandığı oyunlar var: Bunları da şöyle sıralayabiliriz: Aziz Nesin'in Çiçü, Güngör Dilmen'in Ben Anadolu, Söylenceden Gerçeğe, Nezihe Meriç'in Sular Aydınlanıyordu, Sevdican O. Coşkun İrmak'ın Kuş adlı oyunları. Ancak bunların yanı sıra, çok kişilik oyunlarda da "anlatı" geleneğinden yararlanılıyor. David Mamet, S. Shepard, G. Tabori, T. Bernhard bu gelenekten ustaca yararlanmışlardır. Bernhard'ın Tiyatrocu adlı oyunu çok kişili de olsa, adeta tek kişilik bir oyun gibidir. C. Hampton da "hikaye anlatıcıları"ni oyunlarında sıkça kullanır. Hatta "gerçek biçimlerin yaratılması" için bunu gerekli görür. Sebastian Black'a göre, Hampton'un hem Philanthropist hem de Savages oyunlarında hemen hemen bütün karakterler başarılı hikayecilerdir.²²

Doğu'da ise, özellikle Fas ve İran'da meddah geleneğinden yola çıkıp çağcıl oyunlar yazıldığını görüyoruz. Türk Tiyatrosu da "anlatım"dan her zaman yararlanmıştı. Sevdâ Şener, "bunda sanırım hem meddah geleneğinin hem Brecht etkisinin payı var. Haldun Taner'in, Turgut Özakman'ın oyunlarında bol bol örnek verilebilir. Şu sırada beni en çok etkileyen Melih Cevdet Anday'ın oyunlarından son derece işlevsel olarak kullandığı anlatım

19 Metin And, *Drama At The Crossroads*, The Isis Press, İstanbul 1991, ss: 108-109

20 Ö. Nutku, *IV. Mehmed'in Edirne Şenliği*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1972, s: 5

21 Özdemir Nutku, *Meddahlık ve Meddah Hikayeleri*, İş Bankası Yayınları, İstanbul 1976, ss: 171-173

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

parçaları. Bu uzun anlatılarla oyunun derin anlamına göndermeler yapılıyor.”²³ demektir. Macit Koper ise, Meddahın kökeninde oynamaktan çok hikaye etmenin görüldüğünü, oynamanın hikaye etmenin izni ölçüsünde, giderek İstanbul meddahında rastlandığı gibi, taklide başvurulduğu ölçüde varolduğunu söylemektedir. Oysa tek kişilik oyunda, başat olanın “oynamak” olduğunu vurgulayan Koper, tek kişilik oyunun, oyunculuk eğitimi görmüş oyuncunun ortaya çıkmasından ve oyuncunun tek kişilik bir performans elde etmesinden sonra ortaya çıktığını savlamakta, oysa meddahın ardında bir destan, bir masal anlatma geleneğinin olduğunu söylemektedir. Meddahla oyuncu arasındaki bir diğer karşılığın da, meddahın oturduğu yerde biriktirdiği enerjiyle dinleyicinin kendisine yönelmesini sağladığını, oyuncununsa kendi enerjisiyle seyirciye yöneldiğini belirtmektedir. Ancak bugün, bu iki biçimin birbirinden sonuna kadar yararlanması, birbirlerinin enerji biçimlerini yer yer kullanmalarının olanağına dikkat çeken Koper, eğer bu iki biçim arasında önemli bir bağ kurulmak ve yararlanılmak isteniyorsa, dikkat edilmesi gereken şeyin, bu iki biçimin zamanla ilgili temel ayrımları olduğunu, meddahın hikaye ettiğini ve kullandığı zamanın di’li geçmiş ya da miş’li geçmiş olduğunu; oyuncununsa şimdiki zaman’ı kullandığını söylemektedir. Bu zamanlar arasında kurulacak bağların, tek kişilik oyuna da, çok kişilik oyuna da önemli bir boyut kazandırabileceğini belirtmektedir.²⁴

Baştan beri sürdürdüğümüz izlekten yola çıkarak burada önemli bir olguya da parmak basmamız gerekiyor: Doğu-Batı sentezi. 160 yıldır Türk toplumunun yakasını bırakmayan bu ikiliğin toplumun her alanında olduğu gibi, tiyatro ve tek kişilik oyunlar konusunda da aşılıp bir sentezin yaratılması gerekiyor. Belki o zaman, baştan beri belirttiğimiz “dönemsel zorunluluk”, “prodüksiyon kolaylığı” olgusunda düğümlenen tüm sorunlar aşıldığı gibi, tek kişilik oyunlar başta olmak üzere, sözünü ettiğimiz diğer gösteri çeşitleri de yerli yerine oturacak. Türk Tiyatrosu da önemli bir aşamayı gerçekleştirebilecektir. Bu aşama, evrensel değerleri olan, ulusallığa da katkı yapan kalıcı oyunların, Ulusal Türk Tiyatrosu’nda varolduğu bir noktayı vurgulamaktadır. Elbirliğiyle bu aşamaya ulaşmak zorundayız.

23 Sevdâ Şener, *Mektup*, 29 05 1997 s. 1

24 “Macit Koper’te Tek Kişilik Oyun Üzerine: Kendini Anlatabilme Cesareti”, Söyleşi Erbil Gökteş *Gölge Tiyatro Dergisi* Sayı 6, Nisan 1997, s. 35

KAYNAKÇA

I. KİTAPLAR

- AND, Metin, **Drama At The Crossroads**, The İsis Press, İstanbul, 1991.
- BRAUNECK, M., **Theater Lexion**, Çev: Şener Bağ, Rororo, Germany , 1992.
- SCHNEILIN, G., **Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**, Penguin Book, London, 1992.
- CUDDON, J. A., **Tiyatro Kavramları Sözlüğü**, MitosBoyut Yayınları, İstanbul, 1993.
- ÇALIŞLAR, Aziz, **The Oxford Companion to the Theatre**, Oxford University Press, Toronto, 1983.
- HARTNOLL, Phyllis, **IV. Mehmet'in Edime Şenliği**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1972.
- NUTKU, Özdemir, **Gösterim Terimleri Sözlüğü**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1983.
- NUTKU, Özdemir, **Meddahlık ve Meddah Hikayeleri**, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1976.
- NUTKU, Özdemir, **Türkiye'de Brecht**, Tiyatro'76 Yayınları, Ankara, 1976.
- PAVİS, Patrice, **Dictionaire du Theatre**, Çev: Ayten Er, Dunoud Yayınevi, Paris, 1996.
- YÜKSEL, Ayşegül, **Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar**, MitosBoyut Yayınları, İstanbul, 1998.

II. MAKALELER

- AFŞAR, Kerim, "Yaşasın Edebiyat". **Ankara Devlet Tiyatrosu Oyun Broşürü**, Mayıs 1996.
- BATUM, Rüstem, "Tiyatrocular Beceremez", **Radikal İki**, İstanbul, 15.02.1996.
- 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**, Hanry N. Abrams Inc., New York, 1996.
- GÖRTAŞ, Erbil, "Macit Koper'le Tek Kişilik Oyun Üzerine: Kendini Anlatabilme Cesareti", **GölgeTiyatro Dergisi**, Sayı: 6, İzmir, Nisan 1996.
- NUTKU, Hülya, "Stand-Up Comedy Tiyatro mudur?", **Tiyatro Tiyatro Dergisi**, Sayı: 79, İstanbul, Mart 1997.