

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



**KISA OYUN VE CUMHURİYET DÖNEMİ KISA
OYUN ÇÖZÜMLEMELERİ (1980- 2000)**

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN

HAZIRLAYAN

DR. ÖĞR. ÜYESİ TANER NAMLI GÜLŞAH DURMUŞ

MALATYA- 2019

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**KISA OYUN VE CUMHURİYET DÖNEMİ
KISA OYUN ÇÖZÜMLEMELERİ (1980- 2000)**

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN
DR. ÖĞR. ÜYESİ TANER NAMLI

HAZIRLAYAN
GÜLŞAH DURMUŞ

Jürimiz, 13 Eylül 2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda bu doktora tezini oybirliği ile başarılı bularak Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalında doktora tezi olarak kabul etmiştir.

Jüri Üyelerinin Unvanı, Adı Soyadı

1. Prof. Dr. Songül TAŞ (Başkan)
2. Prof. Dr. Tank ÖZCAN
3. Doç. Dr. Mutlu DEVECİ
4. Dr. Öğr. Üyesi Taner NAMLI (Danışman)
5. Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Faruk GÜLER

İmzası

İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun tarih vesayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof. Dr. Mehmet KUBAT
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ONUR SÖZÜ

Dr. Öğr. Üyesi Taner NAMLI'nın danışmanlığında doktora tezi olarak hazırladığım **“Kısa Oyun ve Cumhuriyet Dönemi Kısa Oyun Çözümleri (1980-2000)”** başlıklı bu çalışmanın bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün yapıtların hem metin içinde hem de kaynakçada yöntemine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

Gülşah DURMUŞ

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

Fen Bilimlerinde yaşanan gelişmelerle birlikte değişim ve dönüşüm süreci geçiren ve bu gelişmelerin izdüşümlerini yansıtan Sosyal Bilimler arasında en derin kırılmaların yaşandığı sahalardan birisi de disiplinler arası bir disiplin olarak edebiyattır. Newton fiziğinden Einstein'ın göreceli kuantum fiziğine geçiş süreci; felsefe, psikoloji ve psikiyatri alanlarındaki yenilikler; mitlerin anlatı metinlerini anlamlandırma süreçlerinde yeniden kullanılmaya başlanma gereksinimi, metaforik ve sembolik anlatımın estetik bir çerçevede kullanılması arzusu, post-modern dünyada kırık ayna metaforu ile imlenen parçalanmış benliğini ve var oluş problematiğini sorgulamaktan bile vazgeçmiş insanın zamanının kısıtlanmışlığı; hepsi bir araya gelip bu karmaşık süreci -en temel belirleyici olan insanın ihtiyaçlarının değişmesi ile birlikte- şekillendirerek edebiyata da yeni türler armağan etmeye başlamışlardır. Küçürek öykünün ortaya çıkma ve gelişme sürecine bakışımı bir biçimde yenilenen edebî türlerden biri olarak varlık sahasına taşınan kurgu ve yapılanışlardan birisi de tek perdelik oyunlardır. Küçürek öykünün göstermiş olduğu değişim, dönüşüm, yoğunlaşma ve kısalma süreçlerinin henüz tamamını göstermemiş olmakla birlikte tek perdelik oyunlar da âdeta geleceğin küçürek oyunlarını müjdelere gibidir.

Tek perdelik oyunlar; zaman zaman bir kurgu ve oluşum, zaman zaman da bir yapılaşdırma. Çünkü hem klasik hem de epik tarzın etkisi ile şekillendirilen örnekleri mevcuttur. Epik tarzda şekillendirilenlerde estetik yan, sembolik ve metaforik anlatım daha ağır basmakta ve bu metinlerde ağırlıklı olarak sanatın farklı alanlarında söz sahibi isimlerin biyografilerinin/ otobiyografilerinin gözler önüne serilmesi amaçlanmaktadır. Bu çalışmada klasik tarzda kaleme alınmış tek perdelik oyunların sanatsal yaratılış süreçlerini ifade edebilmek için “yapılaştırma”, epik tarzda olanlar için ise “kurgulama” ya da “oluşturma” sözcüklerinin kullanılması tercih edilmiştir.

Dört temel bölümden oluşan bu çalışmanın Giriş bölümünde öncelikle tek perdelik oyun üzerine gerçekleştirilen bilimsel ve akademik çalışmalara dayalı alanyazın taramasından hareketle çalışmanın sınırları netleştirilmeye ve alana sunacağı katkı belirgin kılınmaya çalışılmıştır. Ardından oyun kavramı üzerinde durulmuş, çalışmanın metin çözümleme bölümünde sundukları verilere başvuru Freytag Piramidi ile Benjamin Roland Lewis'nin tek perdelik oyunların konu, biçim ve teknik

bakımından karakteristik özellikleri üzerine görüşlerini ortaya koyduğu çalışmalar hakkında bilgi verilmiştir. Freytag, dram sanatı/ tiyatro sanatı metin çözümlenmelerine yönelik yapısalcı ve metin merkezli bir çözümleme biçimi teklifinde bulunmuş, Lewis ise tek perdelik oyunların teknik ve içerik özellikleri üzerine hem kuramsal değerlendirmelerde bulunmuş hem de metin çözümlenmeleri gerçekleştirerek teorik olarak ortaya koyduğu verileri uygulama sahasına taşımıştır. Bu tez çalışmasında Freytag ve Lewis'nin görüşleri ışığında gerçekleştirilen metin çözümlemesi süreçlerinin temel gerekçesinin Yeni Türk Edebiyatı alanında metin merkezli çözümleme çalışmalarına duyulan ihtiyaç olduğu belirtilebilir. Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu'nun gelişme ve evrilme serüveninin panoramik olarak ortaya konulması amacıyla gerçekleştirilmiş önemli bir proje olan *Kaleminden Sahneye* serisi, bu bölümde üzerinde durulan konu başlıklarından bir başkasıdır.

Çalışmanın birinci bölümünde Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu'ndan döneminin karakteristik niteliklerini yansıtan 9 (dokuz) oyun yazarından birer tek perdelik oyun seçilmiştir: Adalet Ağaoğlu, *Duvar Öyküsü* (1992); Turgut Özakman; Ben, Mimar Sinan! (1987); Sabahattin Kudret Aksal, *Bay Hiç* (1981); Murathan Mungan, *Bir Garip Orhan Veli* (1980); Güngör Dilmen, *Galatea ile Pigmalion* (1986); Nezihe Meriç, *Sevdican* (1984); Sezai Karakoç, *Çeyiz* (1980); Orhan Asena, *Bir Küçük Gece Müziği* (1991); Turan Oflazoğlu, *Çağrı* (1990). Bu oyunlar; önce yapısalcı ve metin merkezli bir çözümleme yöntemi sergileyen Freytag Piramidi, ardından da Lewis'nin tek perdelik oyunlara ilişkin görüşleri ışığında çözümlenmiştir. Lewis'nin bu konuda görüşlerini ortaya koyduğu kitabının (Lewis, 1922) giriş bölümü, bu çalışmanın araştırmacısı tarafından 2017 yılında İngilizceden Türkçeye tercüme edilerek yayımlanmıştır. Bu çalışmada tercüme edilen bu metindeki temel veriler, hem çalışmanın metin çözümlemesine ayrılan bölümünde hem de tek perdelik oyunların karakteristik özelliklerinin ortaya konulması süreçlerinde yol gösterici bir kaynak olarak kullanılmıştır. Çalışmada tek perdelik oyunların karakteristik özelliklerinin tespit edilmesi süreçlerinde seçilen dokuz eserin çözümlenmesi sonucunda elde edilen verilerin, Freytag Piramidi'nin ve Lewis'nin görüşlerinin esas alınması; çalışmanın en temel sınırlılıklarıdır.

Çalışmanın bu bölümünde çözümlenen ilk oyun olması ve bu nedenle uygulamaya konulan çözümleme yönteminin detaylı bir biçimde ortaya konulmak

istenmesi, önce öykü olarak yazılıp ardından oyuna dönüştürüldüğünden metinler arasılk açısından biçimsel ve izleksel ciddi değişim, dönüşüm ve başkalaşım süreçlerini yansılayan kendine özgü dokusu, tarihsel- metaforik- sembolik bir yapılanış sergilemesi, metin içerisine yerleştiren sözlü ve sözsüz müzikli oyunların varlığı nedeniyle *Duvar Öyküsü* metninin çözümlenmesi süreci, çözümlenen diğer tek perdelik oyun metinlerine göre, daha detaylı gerçekleştirilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde hem birinci bölümde gerçekleştirilen metin çözümlenme süreçlerinden elde edilen veriler hem de Lewis tarafından ortaya konulan temel görüşlerden hareket edilerek tek perdelik oyunların temel karakteristik özellikleri ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu süreçte kuramsal veriler ile metin çözümlenmeye yaslanan uygulamaya dönük çıkarımların birbirini çift yönlü olarak beslediği ve desteklediği görülmüştür. Bu bölümde bu yeni türün fars, skeç, vodvil, komedy ve radyo oyunları ile benzeşen, ortak ve ayrılan yanlarına da kısaca temas edilmek istenmiştir.

Çalışmanın sonuç bölümünde tek perdelik oyunları tek perdelik oyun kılan en can alıcı niteliklerin (klasik tarzda da epik tarzda da kurgulanabilmesi/ yapılaştırılabilmesi, estetik gayeye yaslı metaforik ve/ya sembolik anlatım, etkinin tekliği, tek bir sahnede tamamlanması, değişim, dönüşüm ve evrilmeye yaslı en fazla elli sahne unsuru kullanılabilmesi; hızlıca başlama, çabucak doruk noktasına erişme, oyunun dramatik eylem tamamen bittikten sonra hemen sona ermemesi, tamamlanabilmesi için bir duygusal tepkinin ortaya konulmasının gerekliliği vb.) yoğun, kısa, öz ve keskin bir biçimde ortaya konulması amaçlanmıştır.

Çalışmanın ekler bölümünde 1980- 2000 yılları arası Türk Tiyatrosu'nun genel görünümünün gözler önüne serilmesi amacıyla tezde yer almasının uygun olacağı düşünülerek “Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Karar Tarihi Esasına Göre 1980-2000 Yılları Arasında Sahnelenmesi Uygun Görülen Tek Bölümlü Yerli Oyunlar Listesi” ile “Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Karar Tarihi Esasına Göre Repertuar Havuzuna Kabul Edilen ve Oynanan Tek Bölümlü Yerli Oyunlar Listesi”, oluşturulan tablolarla sunulmuştur. Bu tablolarda oyunların türü (çocuk oyunu, gençlik oyunu, tragedya, komedy, seyirlik oyun, müzikli oyun vb.); yazarı, çevirmeni, oyunlaştıranı, bölüm sayısı, oyuncu sayısı ve cinsiyetlere dağılımı, karar numaraları ve tarihleri ile

oynandıkları bölgeler belirtilmiştir. Böylelikle bu oyunların bölüm ve oyuncu sayıları hakkındaki teknik veriler, özellikle gözler önüne serilmek istenmiştir. Ekler bölümünün oluşturulması sürecinde dijital ortama aktarılması ile tiyatro alanı ile ilgilenenlere çok büyük bir katkı sunan dev bir arşiv niteliği gösteren -Devlet Tiyatroları'na atanan ilk dramaturg olan- Sevgi Sanlı adına düzenlenmiş oyun arşivinden yararlanılmıştır.

Bu tez çalışması devam ettiği müddetçe kıymetli vaktini ayırarak benden yardımını esirgemeyen Danışman Hocam Dr. Öğr. Üyesi Taner NAMLI'ya, çalışmanın tez izleme komitesinde yer alan ve kıymetli eleştirileri ile akademik hayatıma zenginlik katan Değerli Hocalarım Prof. Dr. Songül TAŞ'a ve Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Faruk GÜLER'e; Kıymetli Hocalarım Prof. Dr. Tarık ÖZCAN, Prof. Dr. Ebru BURCU YILMAZ ve Doç. Dr. Mutlu DEVECİ'ye ikinci doktora yapma hayalimi gerçeğe dönüştürdükleri için sonsuz teşekkürlerimle.

Gülşah DURMUŞ

ÖZET

Bu çalışmanın amacı, yeni bir dramatik tür olarak değerlendirilen tek perdelik oyunların biçim ve içerik açısından karakteristik özelliklerini metin merkezli bir yaklaşımla gerçekleştirilen çözümlenmeler ışığında ortaya koymaktır. Bu amaca ulaşabilmek için Cumhuriyet Dönemi Türk tiyatrosundan (1980- 2000) dokuz tek perdelik oyun seçilmiştir: Adalet Ağaoğlu, *Duvar Öyküsü* (1992); Turgut Özakman; Ben, Mimar Sinan! (1987); Sabahattin Kudret Aksal, *Bay Hiç* (1981); Murathan Mungan, *Bir Garip Orhan Veli* (1980); Güngör Dilmen, *Galatea ile Pigmalion* (1986); Nezihe Meriç, *Sevdican* (1984); Sezai Karakoç, *Çeyiz* (1980); Orhan Asena, *Bir Küçük Gece Müziği* (1991); Turan Oflazoğlu, *Çağrı* (1990).

Seçilen bu eserler; Freytag tarafından ortaya konulan, beş bölüm ve üç krizden oluşan yapısal metin çözümleme tablosu olan Freytag Piramidi ile B. Roland Lewis'nin *Contemporary One-Act Plays/ Çağdaş Tiyatroda Tek Perdeli Oyunlar* kitabının giriş bölümünde yer alan tek perdelik oyunların ana özelliklerinin belirlenmesine ilişkin veriler ışığında çözümlenmiştir. Çalışmanın ikinci bölümünde kısa oyunları diğer oyunlardan ayırabilecek ana özelliklere işaret edilmiştir. Çalışmanın sonuç bölümünde gerçekleştirilen metin çözümlenmelerinden hareketle tek perdelik oyunlarda konu ve teknik; karakterler, olay örgüsü, klasik sıralanış (giriş, orta ve son) ile epik düzen (klasik düzendeki herhangi bir unsurun ihmali ile oluşturulmuş sahneleme), diyalog/ konuşma örgüsü ile sahne işçiliği ve sahne yönetimi üzerine ulaşılan sonuçlar ortaya konulmuştur.

Tek perdelik oyunlarda okur/ seyirci üzerinde bırakılmak istenilen etkinin tekliği, oyun yazarının teknik unsurları bir araya getirme sürecindeki ince işçiliği, gündelik hayatta sıklıkla karşılaşılan durumlardan ziyade nadir olanın izinin sürülmesi, insan hayatının her aşamasının değil en can alıcı noktalarının ele alınarak bütünü gözler önüne serilmek istenmesi; kişi sayısının azlığı, zaman ve mekânın sınırlılığı ancak yoğunluğu ve derinliği; konu çeşitliliği (mitoloji, tarih, tasavvuf, psikoloji, felsefe, göç; aşk, sevgi; sanat, estetik vb.) çalışma boyunca tespit edilen tek perdelik oyunlara ait karakteristik özelliklerden bazılarıdır. Aslında kısa oyunlar, çoğunlukla oyunların doruk noktası/ kriz anı denilebilecek bölümleri gibidir. En vurucu anlar ile hayatın en dramatik kesitleri bir projeksiyonun aydınlığı ile sahnede belirir. Sanatçının

işaret ettiği yöne ilerleyen felsefî ve derin bir mesaj hissettirilir. Bazen klasik bazen de klasik öğelerin seyreltiildiği epik anlayış ile sahneye taşınsa da kısa oyunun en temel özelliği, ele alınan konunun çoğunlukla metafor/ yerdeğiştirmece yüklü oluşudur.

Anahtar Kelimeler: Kısa oyun, tek perdelik oyun, içerik ve teknik özellikleri, Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu (1980- 2000), oyun çözümleme.



ABSTRACT
ONE-ACT PLAYS AND REPUBLICAN PERIOD ONE- ACT PLAYS
ANALYSIS (1980- 2000)

The aim of this study is to reveal the characteristics of one-act plays which are considered as a new dramatic genre in terms of the theme and the technique in the light of the analyzes carried out with a text-oriented approach. In order to achieve this aim, nine one-act plays were selected from the Republican period of the Turkish Theatre (1980- 2000): Adalet Ağaoğlu, *Duvar Öyküsü* (1992); Turgut Özakman; Ben, Mimar Sinan! (1987); Sabahattin Kudret Aksal, *Bay Hiç* (1981); Murathan Mungan, *Bir Garip Orhan Veli* (1980); Güngör Dilmen, *Galatea ile Pigmalion* (1986); Nezihe Meriç, *Sevdican* (1984); Sezai Karakoç, *Çeyiz* (1980); Orhan Asena, *Bir Küçük Gece Müziği* (1991); Turan Oflazoğlu, *Çağrı* (1990).

These selected works were analyzed in the light of Freytag Pyramid presented by Freytag in his book which name is *Die Technik Des Dramas/ The Technique of Drama* (1863) which is the structural text analysis table consisting of five chapters and three crises and data presented in the introduction section of B. Roland Lewis's book named *Contemporary One-Act Plays*. In the second part of the study, the main features that can distinguish one-act plays from other plays are pointed out. Based on the text analysis performed in the conclusion section of the study, conclusions reached through the theme and the technique of one-act plays, the characters in one-act plays; the plot, the beginning, the middle and the end of the one-act plays; dialogue of the one-act plays and stage-business and stage-direction in the one-act plays were presented.

In one-act plays, the singleness of impression and dramatic effect to be left on the reader/ audience, the skilled workmanship of the playwright in the process of bringing technical elements together, the pursuit of the rare, rather than the situations often encountered in everyday life, handling of the most crucial points of every stage of human life and the desire to reveal the whole; the small number of people, the limitation of time and space, but their intensity and depth; subject diversity (mythology, history, mysticism, psychology, philosophy, migration, love, passion, art, aesthetics, etc.) are among the characteristic features of one-act plays identified throughout the study.

In fact, one-act plays are often the parts of plays that can be called the climax/ crisis moment. The most striking moments and the most dramatic sections of life appear on the stage with the brightness of a projection. A philosophical and profound message is felt in the direction of the artist. Even though it is sometimes brought to the stage with classical and sometimes epic understanding of classical elements, the main feature of the one-act play is that the subject is mostly loaded with metaphor/ displacement.

Key Words: Short plays, one- act plays, the theme and the technique characteristics, Republican Period of the Turkish Theater (1980 - 2000), text- oriented analysis.



İÇİNDEKİLER

| | |
|---|------------------|
| ONUR SÖZÜ | i |
| ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR | ii |
| ÖZET | vi |
| ABSTRACT | viii_Toc22203300 |
| EKLER LİSTESİ..... | xii |
| KISA OYUN VE CUMHURİYET DÖNEMİ KISA OYUN ÇÖZÜMLEMELERİ (1980- 2000) | 2 |
| GİRİŞ | 2 |
| 1. Oyun | 9 |
| 2. Tek Perdelik/ Kısa Oyun ve Batı Edebiyatındaki Kaynakları..... | 14 |
| 3. Tek Perdelik/ Kısa Oyunun Türk Edebiyatındaki Kaynakları | 18 |
| 4. Benjamin Roland Lewis ve Tek Perdelik/ Kısa Oyunlar Üzerine Eserleri | 21 |
| 5. Gustav Freytag ve Freytag Piramidi' nin Özellikleri | 23 |
| 6. Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunun Genel Görünüşü | 29 |
| BİRİNCİ BÖLÜM: TEK PERDELİK/ KISA OYUN ÇÖZÜMLEMELERİ..... | 44 |
| 1.1. Duvar Öyküsü..... | 44 |
| 1.2. Ben, Mimar Sinan!..... | 99 |
| 1.3. Bay Hiç | 115 |
| 1.4. Bir Garip Orhan Veli | 129 |
| 1.5. Galatea ile Pigmalion..... | 138 |
| 1.6. Sevdican..... | 143 |
| 1.7. Çeyiz..... | 151 |
| 1.8. Bir Küçük Gece Müziği | 158 |
| 1.9. Çağrı | 166 |
| İKİNCİ BÖLÜM: TEK PERDELİK/ KISA OYUNLARIN KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLERİ | 176 |
| SONUÇ | 209 |
| KAYNAKÇA | 221 |
| İncelenen Tek Perdelik Oyunların Yer Aldığı Eserler | 221 |
| Kitaplar, Kitap Bölümleri; Makale ve Ansiklopedi Maddeleri..... | 221 |
| Tezler | 230 |
| İnternet Kaynakları | 233 |
| EKLER..... | 234 |

| | |
|---|-----|
| Ek 1: Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Karar Tarihi Esasına Göre 1980- 2000 Yılları Arasında Sahnelenmesi Uygun Görülen Tek Bölümlü Yerli Oyunlar Listesi | 234 |
| Ek 2: Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Karar Tarihi Esasına Göre Repertuar Havuzuna Kabul Edilen ve Oynanan Tek Bölümlü Yerli Oyunlar Listesi | 245 |



EKLER LİSTESİ

Ek 1: Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Karar Tarihi Esasına Göre 1980- 2000 Yılları Arasında Sahnelenmesi Uygun Görülen Tek Bölümlü Yerli Oyunlar Listesi

Ek 2: Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Karar Tarihi Esasına Göre Repertuar Havuzuna Kabul Edilen ve Oynanan Tek Bölümlü Yerli Oyunlar Listesi



KISA OYUN VE CUMHURİYET DÖNEMİ KISA OYUN ÇÖZÜMLEMELERİ (1980- 2000)

GİRİŞ

“Dramatik sanat, Eschyl ile başlar” (Meyer, Ağustos 1972: 16).

Bu araştırmanın konusu, Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu’nda¹ tek perdelik² oyun türünün 1980- 2000 yılları arasında kaleme alınmış seçkin örneklerinden hareketle bu türün teknik ve içerik açısından taşıdığı karakteristik niteliklerin belirlenmesidir. Çalışmada metin çözümlemesi üzerinde de durulmuş ve seçilen – klasik³ ve epik⁴ tarzda kaleme alınmış- dokuz tek perdelik oyun, Freytag tarafından 1863’te yazılan *Technique of Drama/ Dramanın Tekniği* kitabında ortaya konulan Freytag Piramidi ve B. Roland Lewis’nin *Contemporary One-Act Plays/ Çağdaş Tiyatroda Tek Perdeli Oyunlar* kitabının giriş bölümünde yer alan tek perdelik oyunların ana özelliklerinin belirlenmesine ilişkin veriler esas alınarak çözümlenmiştir.

¹ Türk Tiyatrosu: Geleneksel Türk tiyatrosu ile Batılı Türk tiyatrosunu içerir. Geleneksel Türk tiyatrosu, kırsal kesimlerin köy tiyatrosu ile kentlerdeki halk tiyatrosudur (Karagöz, Ortaoyunu, Meddah). Batılı Türk tiyatrosu üç evre içinde ele alınmaktadır: Tanzimat ve İstibdat dönemlerini kapsayan birinci evre; (...) Meşrutiyet tiyatrosu, ikinci evre; (..) Cumhuriyet dönemi tiyatrosu ise üçüncü evredir (Çalışlar, 1995: 653- 654).

² Bölüm ve perde sözcükleri, bu çalışmada aynı anlama gelecek biçimde kullanılmış ve bu sözcükler için çalışma boyunca şu tanımlar esas alınmıştır: Bölüm: [Alm. Akt] [Fr. acte] [İng. act] Bir oyunda konunun ana parçalarından her biri (bkz. perde) (Taner, And, Nutku; 1966: 13). Perde: (Alm. Akt, Fr. Acte, İng. Act) Bir oyunun ana bölümlerinden her biri, sahne (Çalışlar, 1995: 495). [Alm. Vorhang, Leinwand] [Fr. acte, rideau, toile] [İng. act, curtain, screen] 1. Bir oyunda konunun ana parçalarından her biri, ilk kez Seneca bölmüştür. Beş perde- beş bölüm (bkz. bölüm), 2. Tiyatronun sahneyi seyirciye açan ve kapayan perdesi. İlk kez Roma ve Barok tiyatrolarında kullanılmıştır. 3. Bundan başka da bugünkü tiyatrodaki çeşitli perde biçimleri var: a) Kulis perdesi, b) Projeksiyon perdesi (bkz. gergi), c) Arka perde, fon perdesi, ufak perde d) Ses perdesi: seste pesliği ve tizliği gösteren kesimler (Taner, And, Nutku; 1966: 85).

³ Dramatik Tiyatro: Bertolt Brecht tarafından Aristotelesçi tiyatroyu belirtmek üzere, epik tiyatro kavramına karşıt ortaya koyduğu terim (Çalışlar, 1995: 176). *Aristocu Tiyatro* [Alm. Aristotelisches Theater] üç birlik kuralı (yer, zaman, olay) ile kurulu, dinsel niteliği olan tiyatro. Seyirciye acıma ve dehşet duyguları vererek ruhu tutkularından arıtma (katharsis) yolunu öngören tür. Bunlar daha çok tragedya türündeki oyunlar konusunda düşünülür (Taner, And, Nutku; 1966: 6).

⁴ Epik Tiyatro: Bertolt Brecht’in burjuva tiyatrosuna egemen olan Aristotelesçi tiyatro anlayışına ve dramatik tiyatroya karşı, maddeci diyalektiğin tiyatrosu olmak üzere yöntemleştirdiği tiyatro biçimi ve anlayışı (Çalışlar, 1995: 197). *Aristocu Olmayan Tiyatro* [Alm. nicht Aristotelisches Theater] 1. Aristoteles’in önerdiği kurallara ters bir yolda davranılarak ortaya çıkarılan tiyatro türü, 2. Bertolt Brecht’in Anlatımcı Tiyatrosuna (Epik Tiy.) ve kendi aralarında bağlantısız tablolar zinciri kullanan başka akımlara verilen ad. Bu tür tiyatrodaki Aristoteles’in arınım (katharsis), psikolojik gelişim ve trajik akım, bulgu anlayışına karşı durulur (Taner, And, Nutku; 1966: 5- 6).

Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'nı kronolojik olarak üç ana dönemde ele alan Akyüz (1982: 178, 186- 192), çalışmasının “tiyatro” üzerinde durulan bölümünde bu ayrıma uyar. Çalışma hem kronolojik hem de tematik değerlendirmelerle ilerler: 1. Türkiye Cumhuriyetinin kuruluşundan II. Dünya Savaşının başladığı tarihe kadar geçen dönem (1923- 1939). 2. II. Dünya Savaşının başlamasından 27 Mayıs 1960 hareketine kadar süren dönem (1939- 1960). 3. 27 Mayıs hareketinden 12 Eylül 1980 harekâtına kadar geçen dönem (1960- 1980). Ancak üzerinde durulan bu tiyatro oyunları, Akyüz tarafından biçim bakımından sistematik olarak herhangi bir sınıflandırmaya tabi tutulmamıştır. “Müzikal” ve “operet”ler, “psikolojik ve tarihî konularda yazılan manzum oyunlar”, “müzikli oyun”, “dram” ve “komedi” yazarın tercih ettiği adlandırmaların birkaçıdır (1982: 185- 189).

Enginün, Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu'nu “köy oyunları”, “aile dramları-kadın”, “politik hiciv”, “tarihî oyunlar”, “insanın yalnızlığı ve gücünü sorgulayan felsefi oyunlar”, “kasaba ve büyük şehirlerin kenar mahallelerini ele alan oyunlar” ve “Almanya'ya giden işçiler” başlıkları altında tematik açıdan ele almış ve bu temalarda eser veren oyun yazarları üzerinde durmuştur (2006: 139- 236). Çalışmasında kısa oyun kavramına temas etmeden “radyo oyunları” ve “tek/ bir perdelik oyun” ifadelerine yer veren ve “radyo oyunları” terimini Behçet Necatigil'in oyunları üzerinde değerlendirmelerde bulunurken kullanan Enginün, şairin radyo oyunlarından bahsederken onun radyo oyunlarını kendi şiirlerinin agrandizmanı⁵ saydığını, böylelikle şiir- oyun ilişkisini belirttiğini ve bu durumun da yararlı ve üzerinde düşünülmesi gereken bir uyarı olduğunu vurgulamış (2006: 140); Adalet Ağaoğlu, Feyyaz Karacan, İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci üzerinde dururken de “birer perdelik oyun/ 1 perdelik” ifadelerini ismen kullanmakla yetinmiştir: “Yazarın birer perdelik oyunları çok yoğundur” (2006: 204). “Feyyaz Karacan (...) Oda, 1 perdelik, 1968” (2006: 146). “İbnürrefik'in daha az tanınan tek perdelik oyunları da vardır” (2006: 152).

Külahlıoğlu İslam, Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu'nu kronolojik olarak beş alt başlıkta değerlendirmiş ve her alt başlıkta ele alınan metinleri tematik bir incelemeye de tabi tutmuştur: “İlk modern tiyatro çalışmaları”, “1923- 1940 cumhuriyetin ilk

⁵ “Agrandizman, bir fotoğrafçılık terimidir ve bir fotoğrafı negatifinde agrandizör aracılığıyla fotoğraf kâğıdına büyüterek geçirme işlemini ifade eder” <sanatsozlugu.org>.

yılları”, “1940- 1960 II. Dünya Savaşı ve tiyatrodaki yeni arayışlar”, “1960- 1980 İki ihtilal arası” ve “1980’den günümüze”. Ancak İslam tarafından da ele alınan tiyatro oyunları yapı bakımından sistematik bir sınıflandırmaya tabi tutulmamış, “kısa oyun”, “tek perdelik oyun”, “radyofonik oyun” vb. kavramlara temas edilmemiştir.

Aytaş (2002), çalışmasında Tanzimat’a kadar Türk Tiyatrosu’nun Osmanlı Devleti’ndeki gelişimi üzerinde durulan giriş bölümünün ardından Tanzimat Devri Türk Tiyatro Edebiyatı’nı “aile ve aile ilişkileri”, “konusunu tarihten alan piyesler”, “fıkrî ve siyasî ideolojileri ele alan piyesler”, “eğitim”, “dinî hayat ve inançlar”, “batılılaşma” ve “diğer meseleler: azınlıklar, eşkıyalık” ana başlıkları altında –sosyal meselelerin incelenmesinin amaçlandığı, sosyal meselelere temas etmeyen piyeslerin çalışma dışında tutulduğu özellikle vurgulanarak- tematik bir açıdan değerlendirmiş ancak bir edebî tür olarak tiyatroyu yapısal anlamda sistematik bir sınıflandırmaya tabi tutmamıştır.

Türk Dili Dergisi’nin Temmuz 1969’da yayımlanan Türk Kısa Oyunları Özel Sayısı’nda Metin And, “Dünyada ve Türkiye’de Kısa Oyunlar” ve Salâh Bırsel “Batıda Kısa Oyun” başlıklı yazılarında bu tür üzerine oldukça geniş bilgiler vermiş ve pek çok kısa oyunu ismen anmışlardır.

Püsküllüoğlu (1969), *Yeni Türk Tiyatrosu/ Kısa Oyunlar Antolojisi* adını verdiği kitabında Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu’ndan on seçkin sanatçıya ait birer tek perdelik oyunu biraraya getirmiştir: Necati Cumalı, *Vur Emri*; Orhan Asena, *Yurttaş A*; Cahit Atay, *Ormanda*; Adalet Ağaoğlu, *Tombala*; Sedat Veyis Örnek, *Pirinçler Yeşerecek*; Turgut Özakman, *Berberde*; Güngör Dilmen Kalyoncu, *Avcı Karkap*; Gülten Akın, *Batak*; Başar Sabuncu, *Şerefiye*; Ali Püsküllüoğlu, *Dağ Başlı*.

YÖK Ulusal Tez Merkezi üzerinden gerçekleştirilen alanyazın taraması sonucunda “kısa oyun” ve “tek perdelik oyunlar” üzerine ikisi doktora, dördü yüksek lisans tezi olmak üzere toplam altı tez çalışmasına ulaşılmıştır. Bu tezlerden ikisinin dili İngilizcedir. Bu tezleri aşağıdaki biçimde özetlemek mümkündür:

Akgün (2014) tarafından hazırlanan yüksek lisans tezinde Gilles Deleuze’un “Kuvvetler Düşüncesi” bağlamında Samuel Beckett’in kısa oyunları üzerinde durulmuştur. Çalışmada Beckett oyunlarındaki kuvvet ilişkilerini ve hareket ilkelerini felsefe içinde edimselleştirmeye dair girişimleri olan Deleuzeyen teorideki belli başlı

mefhumları ele almanın ve Beckett'in kısa oyunlarına bir kez de bu mefhumlar aracılığıyla bakmanın, hem Beckett'in yapıtı üzerine yeni okumaları teşvik etmek hem de bu oyunlara dramaturgik imkânlar sağlamak bakımından faydalı olacağı belirtilmiştir.

Salman (2013) tarafından hazırlanan Teaching One Act Plays With Their Film Productions To University Students/ Üniversite Öğrencilerine Tek Perdelik Oyunları Filmleri ile Birlikte Öğretme başlıklı yüksek lisans tezi, tek perdelik oyunların sınıf ortamında öğretimi sırasında kullanılan yöntemler ile ilgili bir araştırmayı içermektedir. Birinci bölümde tek perdelik kısa oyunların tarihi ve gelişimi, özellikleri ile birlikte verilmiştir. Bu süreçte bazı önemli yazarların eserlerine de gönderimde bulunulmuştur. Tek perdelik oyun yazarlarının kullandıkları teknikler açıklanmış ve birden fazla bölümlü oyunlarla karşılaştırılmıştır. Tiyatronun eğitimdeki önemi, oyun öğretimi için hangi yöntem ve metotların kullanıldığı üzerinde durulduktan sonra seçilen tek perdelik ve filme de alınmış iki oyunun (Trifles ve The Riders to the Sea) ders saatleri içinde öğretimi ve üniversite öğrencilerinin yaratıcılıklarını nasıl geliştirdiği üzerinde durulmuştur. Tezin dili, İngilizcedir.

Şengöz (2007) tarafından hazırlanan A Study of Fragmentation in Samuel Beckett's Characters in His One- Act Plays/ Samuel Beckett'in Tek Perdelik Oyunlarında Karakterlerin Parçalanmışlığı Üzerine Bir Araştırma başlıklı yüksek lisans tezinde Samuel Beckett'in iki dünya savaşı sonrasındaki modern insanı ve onun çaresiz durumunu gözlemlediği ve uyumsuz oyunlarında bu modern insanın acınası durumunu ele aldığı belirtilmiştir. Beckett, oyunlarında yabancılaşmadan ve yalnızlıktan yakınan modern insanın parçalanmış benliğini yansıtmıştır. Şengöz'e göre bu parçalanmış benlik, en açık biçimde özellikle Beckett'in tek perdelik oyunlarında görülür, çünkü bu oyunlarda Beckett diyalogları kısa tutma ve sahne eşyalarını en aza indirgeyerek kullanma şansına sahip olmuştur. Bu teknik sadelikte Beckett'in parçalanmış karakterleri çok daha çarpıcı bir biçimde okur/ seyirci karşısına çıkmakta, başka bir deyişle kelimeler ve diğer sahne eşyaları arasında kaybolmamaktadır. Beckett'in tek perdelik oyunlarındaki tüm karakterleri "garip" karakterlerdir ancak karakterlerini sahnede fiziksel ve ruhsal olarak parçalanmış göstererek "garip" karakter yaratmanın ötesine geçmiştir. Şengöz'e göre ilk dönem kaleme alınan tek perdelik oyunlarından Endgame, Krapp's Last Tape, Play, Breath adlı eserlerinde Beckett, görünüşte

bütünlüğe sahip olan ancak parçalanmışlıkları hareketleri ve konuşmalarıyla yansıtılan karakterler yaratmıştır. Bu karakterler, birbirleri için bir bütünü tamamlayıcıları gibidirler. Son dönem tek perdelik oyunlarında ise - Footfalls, Not I, Ohio Impromptu ve Rockaby- Beckett, parçalanmış insan benliğinin somutlaştırılması üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu oyunlarda da tüm karakterleri parçalanmıştır ancak bu parçalanmışlık karakterin vücut organlarına indirgenmesi veya bedensizleştirilmiş bir ses verilmesiyle ortaya konmuştur. Ne kadar parçalanmış olsalar da indirgenmiş parçalarda benliklerini arayan karakterler olmuşlardır. Sürekli varlıklarını sorgularlar ve bu zalim boşlukta onlara bilebilecekleri hiçbir şey bırakılmadığı ve varabilecekleri hiçbir yer olmadığı için bu sorgulama başarısızlıkla sonuçlanır. Tuzağa düşmeye mahkûm oldukları bu kısır döngüyü yok sayarak, bu karakterler sonu gelmez benlik arayışlarına devam etmeye kararlı görünürler. Tezin dili, İngilizcedir.

Zerenler (2007) tarafından hazırlanan Türk ve İngiliz Edebiyatında Kısa Oyunlar başlıklı doktora tezinde 19. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde çoğu zaman klasik tiyatro anlayışına karşı çıkan, durumun veya 'an'ın odağında diğer teknik unsurları da başarıyla sentezleyen kısa oyun türüyle karşılaşıldığı belirtilir. Yazara göre bu tür, çok kısa bir süre sonra da büyük ilgi görmüş ve birçok ülkenin yazarları tarafından da benimsenmiştir. Tez, "Türk ve İngiliz Edebiyatında Kısa Oyunlar" olmak üzere kendi içinde iki bölüme ayrılmıştır. Türk Tiyatrosu'nda mümkün olduğunca ilk kaynaklara ulaşılmaya ve bu alanda yazılmış her oyun bulunmaya çalışılmıştır. Oyunların incelenmesinde Türk Tiyatro Tarihi esas alınmış; ele alınan metinler; Tanzimat, Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerinde kısa oyunlar olmak üzere üç kısma ayrılıp değerlendirilmiştir. Oyunlar; konu, kişiler, zaman, mekân, yapı ve kompozisyon ve dil ve üslup bakımından incelenmiştir. Çalışmanın girişi; kısa oyunun tanımını, özelliklerini, tarihçesini, Türk ve İngiliz tiyatrosundaki geçmişini içerir. Ancak bu bölümde önemle üzerinde durulan husus, bu alandaki kaynakların yetersiz olduğu; türün sınırlarının henüz kesin çizgilerle belirlenmemiş, özelliklerinin tespit edilmemiş olduğu yönündedir. Birinci bölümde Tanzimat, ikinci bölümde Meşrutiyet, üçüncü bölümde Cumhuriyet Dönemi'nde yazılan kısa oyunlar; belirtilen esaslar dâhilinde incelenmiştir. Her bölümün başında tiyatronun hangi ortamda geliştiğini göstermek üzere o dönemle ilgili olarak yapılan değerlendirmeler sunulmuş; Tanzimat Tiyatrosu, Meşrutiyet Tiyatrosu ile Cumhuriyet Tiyatrosu; genel bir bakışla incelenmiştir. Çalışmanın

özelliklerinden biri de ilk defa Türk Tiyatrosu ve İngiliz Tiyatrosu'nda yazılmış kısa oyunların karşılaştırılmış oluşudur. İngiliz Tiyatrosu'ndaki kısa oyunlar da Türk Tiyatrosu bölümünde benimsenen metot doğrultusunda incelenmiştir. Türk Tiyatrosu'nda olduğu gibi İngiliz Tiyatrosu'nda da on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında varlığını gösteren kısa oyunlardan araştırmacı tarafından ulaşılabilenler, öncelikle konuları bakımından sınıflandırılmıştır. Daha sonra oyun kişileri, zaman, mekân, yapı ve kompozisyon, dil ve üslup olmak üzere - Türk Tiyatrosu bölümünde olduğu gibi- ayrı başlıklar altında değerlendirilmiştir. Çalışmanın sonuç bölümünde Türk Tiyatrosu'nun kısa oyunları ile İngiliz Tiyatrosu'ndaki kısa oyunlar karşılaştırılmıştır. Her iki ülkenin oyunları; konu, kişiler, zaman, mekân, yapı ve kompozisyon, dil ve üslup açısından değerlendirilmiştir. Aşk, sevgi, toplumsal bilinç gibi evrensel konuların; Türk ve İngiliz oyunlarında işlendiği görülmüştür. Bunun yanında bazı farklılıkların da varlığına işaret edilmiştir. Çalışma sonucunda ulaşılan önemli sonuçlardan biri; İngiliz Tiyatrosu'nun ilk dönemlerinden itibaren Batılı tarzda oyunlar vermiş olmasına karşılık Türk Tiyatrosu'nun Geleneksel Türk Tiyatrosu ile Batılı Tarzda Tiyatro arasında kalmış, bu yüzden de kendi özgün tarzını bulmakta bir hayli gecikmiş olduğu yönündedir.

Zerenler (2007) tarafından hazırlanan doktora tezinde türün adlandırılması konusunda hangi ölçütlerin (sayfa sayısı, oynanma süreci) esas alınması gerektiği konusunda alanyazındaki tartışmalara işaret edilmekle birlikte perde bölümlenmesi ölçüt kabul edilerek yapılanış/ oluşum itibarıyla tek perdelik oyunlar, "kısa oyun" kabul edilmiştir. Çalışmada kronolojik bir sıra izlenmiş (Tanzimat, Meşrutiyet, Cumhuriyet), her dönemde ele alınan eserler, tematik olarak incelenmiştir. Hazırlanan bu tez çalışması ile birlikte Zerenler'in çalışmasından farklı olarak tek perdelik oyunların teknik ve içerik açısından temel karakteristik özellikleri, hem kuramsal verilere hem de metin çözümlemesi süreçlerine dayandırılarak tespit edilmek istenmiş yine bu süreçte bu yeni tür ile fars, skeç, vodvil, komedy ve radyo oyunları arasındaki etkileşim üzerinde de durulmuştur.

Kınay (2003) tarafından hazırlanan Aziz Nesin'in Kısa Oyunlarında Güldürünün Türk Tiyatrosu Doğrultusunda İncelenmesi başlıklı yüksek lisans tezinde Aziz Nesin gerek oyunları ile gerekse oyunlarını ele alış sırasında kullandığı üslup bakımından çağdaşlarından ayrı olarak ulusaldan evrensele ulaşabilmiş önemli yazarlarımızdan

birisi olarak değerlendirilmiştir. Çalışmada dönem olarak Cumhuriyet sonrası Türkiye’de yeniden yapılanma sırasında geleneksel olanla modern olanın çatışmasını ve bu noktada ortaya çıkan çelişkileri birey düzleminde mizahi bir dille ele almış olan Aziz Nesin’in Çağdaş Türk Tiyatrosu kavramına ulaşmak yolunda Popüler Halk Tiyatrosu alanında önemli eserler ortaya koyduğu vurgulanmıştır.

Ezici (1996) tarafından hazırlanan Tennessee Williams’ın Kısa Oyunlarında Öz Biçim ve Biçem Özellikleri başlığını taşıyan doktora tezinde yazarın uzun oyunlarının; öyküler, karakterler, temalar bağlamında kısa oyunlarının genişletilmesine, birleştirilmesine dayandığı varsayımından hareketle onun tiyatrosunun, orijiniinde incelenmesine karar verilmiş, bu nedenle de çalışmada yazarın kısa oyunları üzerinde durulmuştur. Öncelikle yazarın kısa oyunları Türkçeye çevrilmiş, ele alınan yirmi yedi oyun üzerinde uzun oyunlarla yer yer koşutluklar kurularak yoğunlaşmış ve buradan hareketle yazarın dramaturjisinde üç gelişim aşaması tespit edilmiştir. Çalışmanın giriş bölümünde yazarın Amerikan tiyatrosundaki yeri; oyunlarının sosyolojik, kültürel ve psikolojik temeline değinilmiş; ilk bölümünde yazarın oyunları öz açısından, ikinci bölümünde ise biçim ve biçem özellikleri açısından ele alınmıştır.

Bütün bu çalışmalardan farklı olarak “Kısa Oyun ve Cumhuriyet Dönemi Kısa Oyun Çözümlemeleri (1980- 2000)” başlıklı bu çalışmada Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu’nun önemli yapı taşlarını oluşturan dokuz sanatçının 1980- 2000 yılları arasında kaleme alınmış ve yayımlanmış tek perdelik oyunları üzerinde durulacaktır: Adalet Ağaoğlu, Sabahattin Kudret Aksal, Murathan Mungan, Güngör Dilmen, Nezihe Meriç, Sezai Karakoç, Orhan Asena, Turan Oflazoğlu, Turgut Özakman.

Bu sanatçıların üzerinde durulacak tek perdelik oyunları ise şöyledir: Adalet Ağaoğlu, *Duvar Öyküsü* (1992); Turgut Özakman; Ben, Mimar Sinan! (1987); Sabahattin Kudret Aksal, Bay Hiç (1981); Murathan Mungan, *Bir Garip Orhan Veli* (1980); Güngör Dilmen, Galatea ile Pigmalion (1986); Nezihe Meriç, Sevdican (1984); Sezai Karakoç, Çeyiz (1980); Orhan Asena, Bir Küçük Gece Müziği (1991); Turan Oflazoğlu, Çağrı (Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi, Aralık 1990, C: 1990/II, S: 468, s. 332-335).

Gerçekleştirilen tez çalışması, türün temel ve kendisine benzeyen diğer türlerden ayrılan özelliklerini, klasik ve epik tiyatro açısından yerini tespit etmeyi amaçlaması

bakımından Yeni Türk Edebiyatı ana bilim dalına katkı sunmayı amaçlamaktadır. Bu işlem esnasında metin çözümlmelerine yer verilecek olması da çalışmayı kendisinden önce gerçekleştirilmiş çalışmalardan ayırmaktadır. Çalışmada asıl yoğunlaşılacak ve metin çözümlmelerine yer verilecek dönem, 1980- 2000 yıllarında kaleme alınmış 9 (dokuz) eser olmuştur.

1. Oyun

Oyun sözcüğü için TDK *Güncel Türkçe Sözlükte* verilen anlamların ikincisi “Tiyatro veya sinemada sanatçının rolünü yorumlama biçimi”; dördüncüsü ise “Seslendirilmek veya sahnede⁶ oynanmak için hazırlanmış eser, temsil, piyes” şeklindedir <<http://www.tdk.gov.tr>>.

Sözcük; Çalışlar tarafından “1. Tiyatro gösterisi, temsil, 2. Oyuncunun sahnede rolle gerçekleştirdiği oynayı, 3. Oynanmak üzere yazılmış yapıt, piyes” (1995: 479); Taner, And, Nutku tarafından ise “1. Tiyatro gösterisi, 2. Oynanmak üzere yazılmış yapıt, 3. Bir sahne sanatçısının oyunu” biçiminde tanımlanmıştır (1966: 77).

And’a göre Türkçede “oyun” kelimesi birçok anlamlara gelmektedir. Araştırmacıya göre çocuk oyunlarını, zar, kâğıt oyunu gibi baht oyunlarını, top gibi spor oyunlarını, halk dansları gibi dans edenlerin kendi oyalanmaları için yaptıkları oyunları; seyredilmek için yapılan oyunlardan ayırmak için sonunculara “seyirlik oyunlar” adı verilmiştir (1969: 29).

Bir tiyatro terimi olarak oyun hakkında Çalışlar tarafından hazırlanan *Tiyatro Ansiklopedisinde* şu bilgilere yer verilmektedir:

“1. Tiyatro gösterisi, temsil; 2. Oyuncunun sahnede rolle gerçekleştirdiği oynayı; 3. Oynanmak üzere yazılmış yapıt, piyes. Bu anlamda, oyun, yazılı olduğu gibi (drama yapıtı), sözlü de olabilir (doğaçlama, orta oyunu, köy seyirlik oyunu); gerçekleştiriliş biçimine ve yoluna göre değişir (gölge oyunu, kukla oyunu, radyo oyunu⁷, televizyon oyunu); sahnede oynanmak için yazılmış olduğu gibi, okunmak için de yazılmış olabilir (okuma oyunu); sözsüz olabileceği gibi (mim, pantomim), dansla da gerçekleştirilebilir

⁶ Sahnede sözcüğü, bu çalışmada “Bir tiyatro yapısında oyun için ayrılmış olan bölüm” (Taner, And, Nutku; 1966: 92) anlamını taşıyacak biçimde kullanılmıştır.

⁷ “Radyo Oyunu” ifadesi, bu çalışma boyunca “Radyoda seslendirmek (yayımlamak) üzere yazılmış, kulağa yönelik özel teknik gerektiren oyun (Çalışlar, 1995: 517). Radyoda oynanmak üzere yazılan, göze değil kulağa yönelen oyun. Bu oyunları yazmak özel bir teknik gerektirir” (Taner, And, Nutku; 1966: 89) anlamını taşıyacak biçimde kullanılmıştır.

(bale); baştan sona ezgili söylenebileceği gibi (opera), diyalog ile ezgili söyleyiş birlikte yer alabilir (operet, müzikal); türlerine göre değişebilir (tragedya, komedy. fars); konusu, içeriği ya da kimliği bakımından değişik nitelendirmelere girer (tarihsel oyun, karakter oyunu, psikolojik oyun, öğretisel oyun, pericelik oyunu, pastoral oyun); tarzı ve yöntemi bakımından bir sınıflandırmaya girer (kapalı oyun, açık oyun, iyi kurulu oyun, çözümsel oyun, dramatik oyun, epik oyun, diyalektik oyun); oyuncu sayısına göre nitelenebilir (tek kişilik oyun, kitle oyunu); tiyatro dışında oynanabileceği gibi (panayır oyunu, sokak oyunu, kilise oyunu), biçim değişikliğine de uğrayabilir (happening, performance art, Show- case); kendi içinde bölümlenişine göre ayrımlanabilir (tek-perdelik oyun, üç- perdelik oyun, beş – perdelik oyun); kendisini oluşturan öğeler (diyalog, eylem, serim, gelişim, düğüm, çatışma, doruk) bakımından değerlendirilebilir (1995: 479- 480).

Çalışlar, *Tiyatronun ABCsi* adlı kitabında oyun hakkında şu bilgileri vermektedir:

Tiyatroyu yazılı tiyatro olarak aldığımızda, tiyatronun birincil ögesi oyundur. Sahnede oynanan oyun, yani temsil anlamı dışında, oynanmak için yazılmış yapıt, piyes anlamında aldığımız oyun, dramatik yapıttır. Lirik (koşuk) ve epik (düzyazı) yanı sıra, diyaloglar hâlinde yazılan, dramatik metnin dramatik kişiler aracılığıyla kurulduğu yapıttır. Bu anlamda, oyun, dramanın kendisidir, tiyatrodan özerk var olur. Yazınsal bir yapıt olarak okunarak alımlanır; sahnelendiğinde, “piyes” olmaktan çıkarak “temsil” hâline gelir; okunarak değil, izlenerek algılanan bir tiyatro yapıtı kimliğini kazanır. Yazınsal bir yapıt olarak oyun, yazınsal eleştiriye, yazınsal çözümlenmeye bağımlıdır, yazınsal estetisin değerlendirme alanı içine girer. Oynanarak tiyatro yapıtı kimliğini aldığı zaman, tiyatro eleştirisine, tiyatro çözümlenmesine ve tiyatro estetiği ve tiyatro semiotiği alanı içine girer (1993: 11).

Özön ve Dürder’e göre (1967: 328- 329) oyun, insanların boş zamanlarında dinlenmek için başvurdukları çarelerden biridir. *Sahne oyunu*, oyuncuların el, kol, baş, kımıldatışları; gidip gelişleri, girip çıkışları ile meydana gelen etkidir. *Oyun çıkarmak*, bir oyuncunun başarılı bir rol yapması anlamını taşır. *Oyuna soyunmak*, oyuncunun sahneye çıkmak için gerekli boyanma ve giyimi yapması, sahneye girecek durumda hazır olmasıdır.

Oyunun karakteristik özelliklerinin ortaya konulması süreçlerinde üzerinde durulması gereken temel konulardan biri de oyun okuru ve onun diğer edebî tür okurlarından ayrılan özellikleridir. Tiyatroya ilgi duyan ve bu türde yayımlanmış eserleri takip eden bir okurun roman, öykü ve/ya şiir okurundan ayrılan birtakım nitelikleri bulunmaktadır. Oyun okurunun metin okurken her şeyden önce düş gücünden yararlanarak gözünün önünde canlandırma yetisi, diğer edebî türlerin okurlarına göre çok daha yoğundur. Çünkü okur, diğer yazınsal türlerde, özellikle de romanda, yazarın verdiği ipuçlarıyla kolaylıkla kurmaca dünyanın içine çekilebilir. Oysa oyun okuru,

sadece diyaloglardan ve reji notlarından yola çıkarak yaratılan dünyayı yapılaştırmak/ kurgulamak zorundadır. Bu nedenle de oyun okurundan roman, öykü ve/ya şiir okurundan beklenildiğinden daha fazlası beklenir. Oyun okuru, gizli bir yönetmen gibidir. Okuduğu oyunu gözlerinin önünde canlandırarak kafasında sahneler. Bu bakımdan iyi bir oyun okuru, aynı zamanda iyi bir seyircidir. Bir oyunu yalnızca bir kez değil birkaç kez okuyarak her okuyuşunda yeni yönlerini bulgulamayı, onu kafasında yeniden sahnelemeyi öğrenmiştir. Zaten dram sanatının/ tiyatro sanatının da diğer sanat dallarından, örneğin romandan, ayrılan en belirgin özelliği; dramaturgun, yönetmenin, oyuncuların, seyircilerin/ okurun ve oyuna katkıda bulunan herkesin katkısıyla çeşitli yorumları içeren çok sesli bir bütünü oluşturmasıdır (İpşiroğlu, 1998: 7, 12).

Dram sanatı/ tiyatro sanatı söz konusu olduğunda oyun sözcüğü iki temel terimsel anlam kazanmaktadır: Yazılı bağlam söz konusu olduğunda oynanmak için yazılmış eser, yani piyes; sözlü ve pantomime/ performansa dayalı bağlam söz konusu olduğunda ise sahnede oynanan oyun, yani temsil. Oyun, yazınsal boyutu ile dram sanatının; pantomime/ performansa yaslı yönü ile de tiyatro sanatının kapsamında yer almaktadır. Yazınsal/ edebî bir eser olarak oyun, yazınsal eleştiriye, yazınsal çözümlenmeye bağımlıdır ve yazınsal estetiğin değerlendirme alanı içine girer. Oynanarak tiyatro eseri kimliğini aldığı zaman ise tiyatro eleştirisine, tiyatro çözümlenmesine ve tiyatro estetiği ile tiyatro semiyotiği içine dâhil edilir. Tiyatro oyunu ile radyo oyunu ya da televizyon oyunu arasındaki teknik- yapısal ayrımlar; tiyatro eseri olarak oyunu her zaman için diğer medyalar için yazılmış oyundan ayrı kılar. Kısaca oyun, yazınsal bir tür olarak tiyatroyla bütünleşik bir dram sanatı metni, yazınsal eser olarak da tiyatro oyunudur. Oyun; ister roman, öykü vb. gibi diğer yazınsal türlerden oyunlaştırılmış ister başka oyunlardan uyarlanmış olsun yazınsal olduğu müddetçe dram sanatı kapsamında ele alınır. Dram sanatına ait metin (oyun), sahne açıklamaları taşımakla birlikte, sahneleme belirlemelerini içeren sahneleme metninden ayrılır. Burada aralarındaki nüansa işaret edilmesi gereken iki terim daha mevcuttur: okuma oyunu ile oynama oyunu. Okuma oyunu; oynanmayan ancak yazınsal bir metni olan oyundur ve dramının öğelerini içermekle birlikte gerek teknik gerek oyun kişileri açısından oynanmayı amaçlamayan ya da oynanması olanaksız olan oyunlardır. Bu tez çalışması kapsamında çözümlenmek üzere ele alınan dokuz oyun metni; oynama oyunu olarak tiyatro sanatı için yazılmış olan metinlerin dram sanatı kapsamında

değerlendirilebilecek yazınsal nitelik taşıyan yazılı formlarıdır. Sanatsal- estetik-dramatik düzlemde oyunun temel yapısal bileşken öğeleri; eylem, oyun kişisi ve diyalogdur. Edebiyat kapsamında bir sanat eseri; içerik- biçim bütünlüğünde bir oluşum/ kurgu ya da yapılaşır. Sanat eserinde içeriğin biçimlenmesi ile biçimin içerikleşmesi; karşılıklı etkileşimli ve bağlantılı kuruluşsal bir oluşum/ kurgulaşım ya da yapılaşırma sürecidir. İçerik ile biçim arasındaki bu diyalektik süreç, dramatik oluşumun/ yapının da kendine özgü özelliğini ortaya koymaktadır. Ancak asıl belirleyici olan, içeriktir; eylemsel biçim, eylemsel içerikle belirlenir. Eylem ve diyalogu kendinde barındıran oyun kişisi de hem içeriksel hem de biçimsel- yapısal öge olarak oyunda gerçekliği yansılayıcı temel imgedir, oyunda gerçekliği o oluşturur. Genel olarak dram sanatı/ tiyatro sanatı eserinde içeriğin temel öğeleri; öykü, olaylar dizisi, konu ve temadır. Oyunda öyküleme – anlatma yerine- oynama, gösterme ve canlandırma olduğundan olaylar dizisi eylemle bütünlüktedir. Olaylar dizisi, eylem olarak var olduğu için de oyunda konu, dramatik bir durum olarak var olur ve eylemin kendi çelişkili, çatışkan özelliğine bağlı olarak çatışmayı içerir. Bu çatışma da fiziksel, psikolojik, dış ve/ya iç çatışma biçiminde oyunda varlık bulabilir. Toplumsal içeriğindeki karşıtlıkları sivrileştirilen, en yüksek düzeyde ve en keskin çatışma olan dramatik çatışma; bu yönüyle anlatmaya dayalı diğer edebî türlerde yer alan çatışma biçimlerinden ayrılır. Oyun metinlerinde çatışmalar, yan eylemlerle belirlenen yan çatışmalarla da bütünlendirilebilir. Oyun metinlerinde yer alan bütün yaşamsal dramatik çatışmaların temelinde de hayatın kendi diyalektik çelişmeleri yatmaktadır. Aristotelesçi tiyatro, gerek uyuşan gerekse uyuşmaz olmak üzere çatışma üzerine kurulu iken epik tiyatro, çatışmanın sonunda çelişmelerin de birlikte çözülemeyeceğini kanıtlamıştır. Burada çözüm, seyirciye/ okura bırakılır; böylelikle çatışmanın tiyatronun dışında yattığı gösterilmek istenir. Hatta saçma tiyatrosu, çatışmazlık tiyatrosudur. Oyunda tema ise dramatik durumun arkasında yatar ve onu öne çıkarır. Tragedyaların ana temasının insanoğlunun yazgısına yenik düşmesi olması gibi. Dramatik biçim; oyunun oluşum/ kuruluş ya da yapılanış biçimi olarak tanımlanabilir. Dram sanatında/ tiyatro sanatında oyun söz konusu olduğunda iki temel dramatik biçim söz konusudur: açık biçim ve kapalı biçim. Bu iki dramatik biçim; iki temel dram sanatı/ tiyatro sanatı anlayışına, yöntemine, tarz ve biçimine karşılık gelir. Kapalı biçim; Aristotelesçi klasik tiyatroya karşılık gelirken açık biçim göstermecî tiyatroya karşılık gelir. “Sanatsal an”, dram

sanatı/ tiyatro sanatı eserinin (oyunun) en temel küçük birimidir ve oyun, bu anlardan oluşur/ kurgulanır ya da yapılaştırılır. Oyunda yer- zaman- eylem birliğini öngören üç birlik kuralı, Aristoteles'in tragedya kuramından kökenlenen klasik tiyatro kuralıdır. Aristotelesçi- olmayan tiyatrodaki hele epik tiyatrodaki değil eylem- yer- zaman birliğine, eylem birliğine bile rastlanmaz. Burada yer ve zaman, oyuncunun değil ama eylemin yüklenicileridir, sanatsal anın boyutlarıdır. Saçma tiyatrosunda eylem değil, durum; "negative eylem" ve/ya "karşı eylem" olarak vardır. Epik tiyatro; Aristotelesçi, idealist klasik, dramatik tiyatroların tam tersine, yabancılaştırma etmeni yoluyla eylem ile oyun arasında tam bir uzaklık yaratarak eylemi bilince bağımlılıktan (tinsel eylemden) kurtarır. Aristoteles tarafından ortaya konan tragedya anlayışına bağlı olarak tiyatro tarihinde eylemin oyunda başlıca beş uğrağı bulunmaktadır: serim (sergileme), gelişim (düğüm), çatışma, doruk noktası ve çözüm (yıkım, son). Kapalı oyunlarda olaylar dizisinin her uğrağı, sahnesel bir bölümlenmeye karşılık gelir. Eylemin uğraksal yapısını ölçüt alan oyunların klasik tiyatrodaki beş sahneli olmaları bundandır. Bu oyunlarda sahne, perde, bölüm, tablo gibi bölümlenmeler; bu eylem uğraklarının karşılığıdır. Dram sanatında/ tiyatro sanatında türlerin sınıflandırılması, sanat kuramına ilişkin türlerin tarihsel oluşum/ kurgulama ya da yapılaştırma sorunu ile ilgili bir konudur. Kimi oyun türleri; tarih boyunca süreklilik gösterip temel oyun türleri olarak var olurken kimileri özel tarihsel özellikler, kimileri de karışık karma özellikler taşımıştır. Bazı durumlarda belli bir oyunun hangi türde kaleme alındığını belirleyebilmek, başlıbaşına bir problem olarak okur/ seyirci/ eleştirmen karşısına çıkmaktadır. Dram sanatı/ tiyatro sanatı alanyazınında tartışılan konulardan biri de antitiyatro eğilimi içinde yer alan oyunların birer antidrama olarak hangi tür içinde sınıflandırılacağı problematiktir. Çalışlar; dram sanatında/ tiyatro sanatında tragedya ve komedyanın temel, birincil, ana türler; fars, melodram ve ciddi oyunun ise ikincil türler olduğunu belirtmektedir. Buna karşılık Nutku'ya göre tragedya, komedya, fars ve melodram; dram sanatının/ tiyatro sanatının dört temel türü iken tragikomedya, burlesk, revü, kabare, skeç, vodvil, opera, operet, müzikli güldürü ve müzikli dram ise dram sanatının/ tiyatro sanatının alt türleridir (Çalışlar, 1993: 11- 63; Nutku, 2001: 9- 87).

2. Tek Perdelik/ Kısa Oyun ve Batı Edebiyatındaki Kaynakları

Tek perdelik oyun/ kısa oyun konusunda pek çok tanım yapılmış, açıklamalarda bulunulmuştur ancak bir oyunun tek perdelik oyun olarak değerlendirilmesinde hangi ölçütlerin kullanılması gerektiği konusunda alanyazında henüz tam bir uzlaşmaya varıldığı söylenemez.

Cohen tarafından ifade edildiğine göre tek perdelik oyunlar, dramının yeni bir formudur ve bundan çok daha kesin bir biçimde ifade edilmesi gerekirse bu tür, edebiyatın yeni bir biçimidir. Türün sunduğu olanaklar, Avrupalı ve Amerikan yazarların dikkatini 19. yüzyılın pek çok dramatik geleneğin etkisini yitirip unutulduğu ve pek çok yeni geleneğin ortaya konulduğu son on yılda çekmeye başlamıştır. Var olan koleksiyon içindeki en eski tek perdelik oyunun Maeterlinck'in 1890'da yayımlanan *The Intruder/ Davetsiz Misafir* oyunu oluşu anlamlıdır (Cohen, 2010: 5).

Cohen tarafından yapılan değerlendirmeler ışığında bu yeni türün bu dönemdeki tarihine kısaca değinmek yerinde olacaktır. Araştırmacıya göre rağbet görüp moda hâline gelmeye başlamadan önce tek perdelik/ kısa oyunlar, bu yüzyılda vodvil salonlarında oynanmış ve Londra Tiyatroları'nda akşam yemeğini yiyip tiyatroya gelmeyi tercih eden seyircilere zaman kazandırabilmek gayesi ile perde öncesi oyun olarak kullanılmıştır. Paris'in ünlü Grand Guignol Tiyatrosu'nu bu uygulamanın dışında tutmak gerektiğine vurgu yapan Cohen, bu duruma gerekçe olarak burada akşam eğlencelerinin ürkütücü ve kan dondurucu türden birkaç tek perdelik oyun içermesini ve tamamen tek perdelik oyunlardan oluşan programların çok nadir görülmesini göstermiştir. James Matthew Barrie, tek bir prodüksiyon için grup olma niyetiyle tek perdelik oyun yazan İngiltere'deki ilk kişi olarak değerlendirilmektedir. Bu karaktere ait program, Amerika'daki kâr amacı güden tiyatrolar için alışılmışın dışında kalmış ama Barrie'nin tek programdan oluşan üç tek perdelik oyunu, Amerikan seyircisi tarafından coşkulu bir yanıtla karşılanmıştır (Cohen, 2010: 5).

Bu değerlendirmelerinin ardından Cohen, tarihsel süreç içinde tek perdelik oyun yazılmasını teşvik eden ve destekleyen iki önemli gelişme olduğu belirtmektedir: yurt dışı tiyatro repertuarları ve Atlantik'in her iki yakasında etkisi hissedilen Amerikan

Küçük Tiyatro Hareketi/ American Little Theatre Movement⁸. Bu dönemde İrlandalı oyuncuların repertuarları büyük oranda tek perdelik oyunlardan oluşturulmuş ve Amerikan Küçük Tiyatro’da da hemen hemen tamamen tek perdelik oyunlar oynanmıştır (Cohen, 2010: 5).

Percival Wilde’in *The Craftsmanship of the One Act Play* (1923) adlı kitabında kısa oyunun, uzun oyundan ayrı bir tür olduğu gösterilirken onun “birlik ve tutumluluk bakımından üstün, kısa bir sürede oynanabilen, araları, durakları gerektirmeden bir bütün olarak sindirilip özüm[s]enebilen” bir tür olduğu belirtilmiştir (And, Temmuz 1969: 298). And tarafından kısa oyunların özetlenmiş, kısa kesilmiş oyunlar olmadığı, tiyatrodan ayrı bir tür olduğu da özellikle vurgulanmıştır (And, Temmuz 1969: 298).

And tarafından kısa oyunun temel özellikleri üzerinde durulmuş, böyle bir türün ortaya çıkma sürecinin farklı dönemlerde farklı gerekçelere dayandırılması gerektiği önemle vurgulanmış ve bir oyunun kısa oyun olarak değerlendirilmesinde nelerin ölçüt kabul edilip nelerin edilemeyeceği konusunda da görüş bildirilmiştir:

“Kısa oyunda tek etki ve ilginin bir anlık, şıpın işi uyandırılmasını ve kesiksiz kavrayış[ı] buluruz; ancak perde düştükten sonra sona ermişlik duygusu verir. Kişiler, çabuk gelişmede ve keskin çizgilerle verilir. Çabuk hazırlık, hemen girişim, birlik içinde gelişme başlıca özellikleridir. Ancak tiyatro tarihi içinde kısa oyunların gelişimi, böyle bir türün oluşumu; çeşitli çağlarda çeşitli gerekçelere dayanmaktadır. (...) Perde ve tablo bölümlemesi veya tek dekorlu, tek yerde geçen oyun tanımı her zaman sağlam ölçü olmuyor. Tiyatrodan zaten zaman bakımından olayların akışının yoğunluğu, kısa oyunlarda daha da büyük bir yoğunluk gösterir. Kısa oyun; gereksiz serimlerle oyalanmadan konusunu sınırlayan, gerekince kişilerin sayısını azaltan bir türdür. Yoksa

⁸ 20. yüzyılın başı, ABD’de iki karşıt eğilimin kendini göstermesine tanıklık eder: Birincisi ABD’ye en özgü tiyatro biçimi, yani ticari tiyatro olarak müzikallerin beşiği Broadway Tiyatrosu’nun kurularak ABD’de tiyatro yaşamına egemen olması; ikincisi de, tam karşıt yönde, 1915’te Provincetown Playe[r]s Topluluğu’nun kurularak, ABD’de “[K]üçük [T]iyatro [H]areketi”ni başlatması, 1918’de kurulan Theatre Guild’in de yine sanat tiyatrosu işlevini görmesidir (Çalışlar, 1995: 2).

Amerikan Küçük Tiyatro Hareketi; genç tiyatro oyuncuları, dramaturglar, sahne teknisyenleri, sahne tasarımcıları ve aktörlerin Avrupa Tiyatrosu’ndan etkilenmelerinin bir sonucudur. Çok daha özel olarak, Alman yönetmen Max Reinhardt’ın görüşlerinden, Adolphe Appie ve Gordon Craig’in sahne tasarımı tekniklerinden ve Paris’teki Théâtre- Libre, Berlin’deki Freie Bühne ve Moskova Sanat Tiyatrosu’nun sahneleme yöntemlerinden etkilenmişlerdir. Yeni sinema ortamı, tiyatroyu büyük ölçekli bir gösteri kaynağı olarak değiştirmeye başladıkça, 1912’de ABD’de bu hareket gelişmiştir. Küçük Tiyatro Hareketi, önde gelen ticari tiyatrolarda kullanılan standart üretim mekanizmalarından arınmış dramatik sanatlar için uygulamaya dönük merkezleri de beraberinde getirmiştir <<https://www.britannica.com>>. Chicago, Boston, Seattle ve Detroit’ten başlayarak birçok büyük şehirde daha samimi, ticarî olmayan, kâr amacı gütmeyen <www.lib.udel.edu> ve reform zihniyeti taşıyan eğlence şirketleri/ merkezleri kurulmuştur (Bryer, 1982: 9).

kısa oyunlara tek perdelik adını verirsek, bu onun kısalığı için sağlam bir ölçü olmayacaktır. Kimi oyun; perde bölünmesi olmadan, arasız, uzun oyunların olağan uzunluğunu bile aşabilir. Zaten günümüzde oyunun akışını, etkisini ve yan[sıl]ama izlenimini bozacağı için perde ayırımı kaldırılan veya azaltılan bir eğilim görülüyor. Ayrıca oyunun kendi süreci veya alınan yolun sürecinin de temsili sürecini çok aştığı durumlar da vardır. Örneğin Thornton Wilder'in *The Long Christmas Dinner* (Uzun Noel Yemeği) adlı oyununda kısa sürede doksan yıl geçmekte, masa başındaki kişiler doksan yıl yaşlanmaktadır. Gene aynı yazarın *The Happy Journey to Trenton and Camden* (Trenton ve Camden'e Mutlu Yolculuk) adlı kısa oyununda bir otomobil yerine geçen dört mutfak iskemlesiyle yirmi dakikada yüz kilometreden uzun yol alınır (Temmuz 1969: 298).

And tarafından burada ortaya konan veriler ile Lewis'nin tek perdelik oyunun karakteristik özellikleri üzerine ifade ettikleri, belirli noktalarda birbiri ile örtüşmektedir. Lewis'ye göre oyunun konusuna ve yazarının niyetine karşılık gelen tek perdelik oyunlarda "etkinin tekliği ilkesi", bu oyunların okurda/ seyircide/ edebiyat eleştirmeninde yoğun, yalıtılmış, bütün gözlerin üstüne çevrildiği ve olabildiğine yalnızlaştırılmış tek bir etki etrafında oluşturuldukları/ yapılaştırıldıkları anlamını taşımaktadır. Bu oyunlarda metin kişileri, onları o kişi kılan en temel özelliklerini yansılayan, hayatlarından titizlikle seçilmiş en can alıcı anlarla ortaya konulmaya çalışılarak hayatlarının bütünü ile gözler önüne serilmek istenir. Hızlı ve etkileyici bir serimle başlayan tek perdelik oyunlar, çabucak metnin doruk noktasına oradan da sonucuna erişirilir. Ancak metin, ana kişilerin verdiği duygusal tepki ortaya konulmadan tam anlamıyla sona ermiş sayılmaz. Üzerinde çalıştığı malzemeye ustalıkla hükmedebilme becerisi taşıyan titiz ellerle kaleme alınan tek perdelik oyunlar, olabildiğince yoğun, derin ve ince işlenmiş metinlerdir. Tesadüflerden, günlük hayatın sıradanlığından olabildiğince arınmış olan diyalogların bu oyunlardaki en temel niteliği, canlı ve yepyeni oluşu; yoğunluk, derinlik, keskinlik ile gereksiz bütün detaylardan olabildiğince arınmışlığıdır (Lewis, 2017: 125- 136).

Perde sayısının bir oyunun kısa oyun kabul edilmesinde tek başına yeterli bir ölçüt kabul edilemeyeceği konusunda Salâh Birsal de görüş belirtmiştir: "Kısa oyunlar çokluk 'bir perdelik oyun' adıyla anılır. Ama bunların içinde Picasso'nun *Kuyruğu Sıkıştırılmış Şeytan* adlı oyunu 6 [altı] perdedir. Adamov'un *Düşman Akını* ise 4 [dört] perdedir. Buna karşılık Amerikan yazarlarından Reginald Rose'un *On İki Öfkeli Adam*'ının, 1 [bir] perde olduğu hâlde, kısalıkla hiçbir ilgisi yoktur" (Temmuz 1969: 302).

Buradan hareketle perde ve tablo bölümlenmesi ile zaman, mekân, dekor, olay örgüsü ve kişilere ait unsurların taşıdıkları temel özelliklerin; bir oyunun kısa oyun olarak değerlendirilmesinde her zaman tek başına yeterli bir ölçüt olarak kabul edilemeyeceği sonucuna ulaşmak mümkündür.

Sahne etmenleri [unsurları]; ses ya [da] ışıkla sahnede sahne dışı teknik araçlarla yaratılan etki olarak tanımlanabilir. Örneğin doğa etkileri; yıldızlı gökyüzü, ay, güneş, yıldırım, kar, yağmur, rüzgâr, sis, ateş gibi. Sahne aygıtlarının yardımıyla olduğu kadar, çeşitli değişik yöntemlerle sağlanan sahne etmenleri, sahnede yer alması mümkün olmayan olayların ses yükünü değerlendirmek ve atmosfer yaratmak için olduğu kadar; duygulanımı artırmak; yer, zaman ve olay birliğinde özdeşleşmeyi sağlamak için de kullanılır. Klasik tiyatroya tam anlamıyla hizmet eden sahne etmenlerine epik tiyatrodaki bunun tam aksine sahnede yansımaları kırmak amacıyla başvurulur (Çalışlar, 1995: 546- 547).

Dram sanatında/ tiyatro sanatında bir perde; değişen, dönüşen, başkalaşan sahne unsurları ölçüt kabul edilerek alt sahnelere ayrılabilir. Ortama yeni bir/kaç kişinin girmesi, ortamdan bir/kaç kişinin çıkması, yerin, zamanın, dekor unsurlarının değişmesi vb.; başkalaşan ve bir perdeyi alt sahne/ler/e bölen sahne unsurlarına örnek olarak gösterilebilir. Her oyun, okur/ seyirci/ edebiyat eleştirmeni tarafından alınılırken merkeze alınacak sahne unsuru ölçütüne göre de kendi karakteristik alt sahnelere bölünme oluşum/ kurgu ya da yapılaştırma biçimini de beraberinde getirmekte, kendi sahne sürecini yine kendisi belirlemektedir.

Samim Kocagöz'ün *Islak Ekmek* oyununu “öz ve biçim”, “yer/ dekor ve zaman”, “kişiler”, “olay dizisi” ve “konuşma örgüsü” açısından ele alarak çözümleyen Taş⁹ (2018/1), eseri öz ve biçim açısından incelediği bölümde eserde sahne unsurlarından - yer, zaman ve dekor aynı kaldığından- “kişilerin sahnede bulunuş düzeni”ni esas kabul ederek eserin on bir sahneye ayrılabilirliğini ifade etmiştir. Bu çalışmada yeni bir sahnenin doğmasına ya da eski sahnenin tamamlanmasına olanak tanıyan temel ölçüt; metin kişi/ler/inin sahneye dâhil olması ya da sahneden ayrılması, özetle sahnedeki

⁹ Taş tarafından Ahmet Necati Cumalı'nın (1921- 2001) bütün oyunları; “Genel Tanıtım”, “Öz ve Biçim”, “Dekor”, “Zaman”, “Kişileştirme/ Kişiler”, “Olay Dizisi”, ve “Konuşma Örgüsü” açısından (2001); Tarık Buğra'nın hem sahnelenmiş hem de kitap hâlinde yayımlanmış beş tiyatro eseri [Akümülatörlü Radyo (Dört Yumruk), Peşte 1956 (Ayakta Durmak İstiyorum), Güneş ve Arslan, İbiş'in Rüyası, Patron] de yorum ve değerlendirmelerde bulunularak ayrıntılı bir biçimde çözümlenmiştir.

varlığı ya da yokluğudur. Benzer çözümlerler, başka oyunlarda değişen yer/ dekor ve zamana ait sahne unsurları ölçüt kabul edilerek de gerçekleştirilebilir. Bu unsurlarda meydana gelen değişim, dönüşüm ve başkalaşım süreçlerinin her biri de oyunda yeni bir sahnenin doğumu ve/ya eski sahnenin bitimi anlamını taşımaktadır.

And (Temmuz 1969) ve Lewis (2017) tarafından tek perdelik oyunlar üzerine ortaya konan veriler ile Taş tarafından gerçekleştirilen sahne unsurlarına yash çözümlerle süreci ve bu tez çalışmasında gerçekleştirilen metin çözümlerleri bir arada değerlendirilip anlamlandırılmaya çalışıldığında değişim, dönüşüm ve başkalaşım geçiren sahne unsuru sayısının da bir oyunun tek perdelik/ kısa oyun kabul edilip edilemeyeceğine karar verilmesi süreçlerinde kullanılabilir bir ölçüt olarak teklif edilmesi olanaklıdır. Buradan hareketle tek perdelik oyunlarda değişim, dönüşüm ve başkalaşım geçirebilecek sahne unsuru sayısının otuz ile elli arasında değişebileceği ancak elliyi aşamayacağı sonucu belirtilebilir.

Kısa oyunlara 1 perdelik oyun (Türk Dili Türk Kısa Oyunları Özel Sayısı, Giriş, 1969: 297); bir perdelik oyun (Bırsel, Temmuz 1969: 302); tek perdelik oyun/ one act play, piéce en un acte (And, Temmuz 1969: 298) da denilmektedir.

Kısa oyunların Batı Tiyatrosu'ndaki kaynakları olarak asıl oyundan ayrı oynanan curtain raiser (perde öncesi), sotie (şaklabanlık), quart d'heure (quarter of an hour: çeyreklik oyun), 17 ve 18. yüzyıl Fransız salonlarında bir tür moda olan proverbe dramatique (atasözü oyunları) gösterilmekte; monologlar, dil öğretiminde kullanılan okul temsilleri ile radyo oyunlarının da kısa oyunlara kaynaklık etmiş olabileceği belirtilmektedir. Bu oyunlar, Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda ise Orta Oyununda Kavuklu ile Kavuklu Arkası arasında geçen konuşmalardan oluşan giriş ile Pişekâr'ın Kavuklu'ya muhavereyi devam ettirmesini mümkün kılan ve "anahtar verme" tabir edilen özelliğe benzetilmiştir (Parlatır vd., 2017: XIII- XVI).

3. Tek Perdelik/ Kısa Oyunun Türk Edebiyatındaki Kaynakları

Tarihî kronolojik süreç içerisinde Türklerin yerleşik hayata geçmeye başladıkları Uygur Devleti Dönemi, Türk Edebiyatı'na tiyatronun ayak seslerinin duyulmaya başladığı bir süreç armağan eder. Eski Uygur Türklerinde Budist oldukları çağda kutsal Budist metinlerinin resimlerle ve başkaca görsel malzeme eşliğinde bir tiyatro

gibi okunmasına “görmük” ya da “körmük” adı verilmiştir. Buradan hareket eden Nurullah Ataç da tiyatro sözcüğünü Türkçeleştirirken “görmük”ü önermiştir (And, 1990: 17). Görmüklerin Türk Edebiyatı’nda tek perdelik oyunlara kaynaklık ettiği ileri sürülebilecek en eski ürünler olduğu belirtilebilir.

And’ın (1969: 29- 50) Kukla- Karagöz ve Ortaoyunu üzerinde durulan *Geleneksel Türk Tiyatrosu* adlı kitabında esnaf loncaları, asker ocağı ve dini kurumların birlikte düzenledikleri; sarayın da himaye ettiği şenliklerde Mevlevilik’in bile seyirlik oyunlarla bir arada sayıldığı öne sürülmüş (42) ve bu şenliklerde düzenlenen geçit törenlerine çocukların da katıldığı belirtilmiştir (43). Çocukların katıldığı bu geçit törenlerinin bugünkü okul tiyatrosuna kaynaklık edebileceği iddia edilebilir.

And tarafından (1969: 49) Türk seyirlik oyunlarının dramatik, özellikle sözlü olanlarında birtakım ortak noktalar görüldüğü vurgulanmaktadır. Buna göre: Sözlü oyunların (...) bir özelliği de gerçekçiliğe, özdeşleşmeye dayanmayan kişileştirmeye başvurması, her yönüyle “göstermecî” tiyatro özelliğini taşımasıdır. Ayrıca oyunlar da, “açık biçim” denilecek action’a az önem veren, eklemli, organik bütünlüğü olmayan, kısa oluntulardan meydana gelmiştir.

Burada yer alan “kısa oluntu” ifadesi dikkate değerdir. Yine alıntıda geçen açık biçim, aksiyona az önem verme özelliği; bu kısa oluntuları epik tarza yakın bir konumda değerlendirmeyi gerekli kılmaktadır.

And’ın kitabından hareketle tek perdelik oyunlara/ kısa oyunlara kaynaklık ettiği iddia edilebilecek bu kısa oluntular dışındaki bir diğer Türk seyirlik oyunu unsurunun meddah hikâyelerine ait önörgüler olabileceği belirtilebilir. Bu konuda And’ın belirttiği ilginç bir kaynak, İstanbul Üniversitesi kitaplığındaki *Mecmûa-i Fevâid*’dir. Burada öncelikle meddah hikâyelerinin kısa başlıkları verilmekte, sonra da bu sıraya göre bu hikâyelerin kabataslak bir önörgüsü gösterilmektedir (1969: 74- 75). Bir meddah hikâyesinin önörgüsünün nasıl yazılmış olduğuna örnek olarak Hazinekar Ahmet Ağa Yusuf bâ Attarzade hikâyesinin önörgüsü And tarafından değiştirilmeden kitaba taşınmıştır (75- 76). Almanca “kanevas”, Fransızca “cannevas”, İngilizce “pettern” sözcükleri ile karşılık bulan önörgü terimi, dram sanatı/ tiyatro sanatı alanyazınında “konunun ana çizgisi” ve “tulûata dayanan tiyatrodaki senaryo” biçiminde tanımlanmaktadır (Taner, And, Nutku; 1966: 80).

And tarafından üzerinde durulan ve bu çalışmada tek perdelik oyunlara/ kısa oyunlara kaynaklık ettiği iddia edilebilecek bir üçüncü terim de “makaame”dir (1969: 71). Bu terim, hicrî IV. yüzyılda “toplantı, oturma” anlamında kullanılmaktadır. Bu türlü oturumların ilk kaynağı olarak Hemedanî'nin Makaamât'ı gösterilmektedir. Hemedanî, eserinde kahramanını durmadan dolaştırır; ona doğmaca hikâyeler, serüvenler anlattırarak oturumlarda topluluğun ilgisini çeker. Bunlar; serserilerin, dilencilerin serüvenlerine dayanan kısa öykülerdir, çağdaş Arap hikâyeciliğinin temeli olmuştur. Her makaame, bağımsız bir bütün olup çeşitli oluntulardan meydana gelir. Düzyazı ile nazım karışımıdır. Makaame, belli bir tür olmuş, birçok yazarlar bu türde eser vermiştir. And'a göre dramatik biçime en yakın tür, makaamedir (1969: 71).

Makâme, “[h]ayalî bir kahramanın başından geçen olayların hayalî bir hikâyeci tarafından dile getirildiği kısa hikâyeler serisinden (makâmât) meydana gelen edebî bir türdür ve aynı zamanda bu konuda yazılan eserlerin ortak adı”dır. Emevîler döneminde halifeler, vezirler, valiler gibi üst düzey yöneticilerin huzuruna çıkıldığında yapılan zühd ve takvâ hitabeleri olarak, sözcük anlamı ile bakışimli bir biçimde, “huzurda duruş, huzur konuşması” anlamını kazanmış, h. III. (m.IX). yüzyıldan itibaren vaaz ve hitâbe özelliğini kaybetmeye, hem eğlendirici hem de öğretici yönü ağır basan “dilenci hitabesi” hüviyetine bürünmeye başlamıştır. Eskiden olduğu gibi içinde yine âyet ve hadislerden alıntılar bulunmaya devam etmekle birlikte makâmeler artık nasihat eden konuşmalar olmaktan çıkarak edebî bir tür hâline gelmiştir. Bir olay etrafında şekillenmesi, hayali bir anlatıcısının ve -her konuda bilgi sahibi oluşu ve güzel konuşması ile insanları kendisine hayran bırakan, çoğunlukla dilenci konumunda-hayali bir kahramanının/ metin kişinin bulunması; dilin inceliklerini, özellikle de garip sözcüklerini öğretmeyi amaç edinmesi, dil bilgisine dayalı bilmece, edebî incelikler ve Arap atasözlerinden yararlanarak okuyucularına hoşça vakit geçirmeyi hedeflemesi bu türün temel özellikleri olarak belirtilebilir. Türün Batı Edebiyatı'ndan Arap Edebiyatı'na girmiş olan kısa hikâye özellikleri taşıdığı, hatta hikâyeden çok tiyatro eserine yakın olarak görüldüğü iddia edilmiş olsa da sağlam temellere dayanmayan bu görüşler, alan uzmanları tarafından kabul edilmemekte ve alanyazında makâmenin özgün bir edebî tür olduğu görüşü benimsenmektedir (Ayyıldız, 2003: 417- 419).

4. Benjamin Roland Lewis ve Tek Perdelik/ Kısa Oyunlar Üzerine Eserleri

Doğduktan çok kısa bir zaman sonra annesini, iki yaşındayken de babasını kaybeden, iki kardeşi ile birlikte mahalle komşuları tarafından evlatlık alınarak büyütülen, beş yaşına gelinceye kadar Almanca'yı akıcı bir biçimde konuşmayı öğrenen Benjamin Roland Lewis (3 Aralık 1884, St. Marys- 1959, Utah), 1915- 1951 yılları arasında Utah Üniversitesi İngilizce Bölümü öğretim üyesi olarak görev yapmıştır. Hem üniversitede hem de yurtdışındaki çalışmaları, onun eksiksiz ve kusursuz bir Shakespeare koleksiyonu oluşturmasını sağlamıştır. Bu çalışmaları ile birlikte Shakespeare otoritesi olarak uluslararası bir ün kazanmıştır. Lewis, Marys'teki devlet ortaokulu ve lisesine devam ettikten sonra on yedi yaşında öğretmenliğe başlamış, 1905'te lisans ve 1907'de yüksek lisans derecesi almış (science) ve bu yıllarda Ohio Northern Üniversitesi'nde çalışmıştır. 1907- 1908 yılları arasında Chicago Üniversitesi'nde yüksek lisans öğrenimi görmüş (arts) ve 1913- 1915 yılları arasında Harvard Üniversitesi'nde çalışmıştır. 1915'te Harvard'dan yüksek lisans derecesi almış (arts), Ohio Northern Üniversitesi ve Utah Üniversitesi, kendisine 1941 ve 1943 yıllarında onursal edebiyat doktorası vermiştir. Lewis, drama üzerine çalışmalar yapmış bir edebiyat uzmanı olarak Chicago Üniversitesi, Stanford Üniversitesi ve diğer bazı okullarda dersler vermiş, 1932- 1933 öğretim yılında Amerika Katolik Üniversitesi'nde misafir profesör olarak görev yapmıştır. 1925- 1926 yılları arasında Londra'daki British Museum, Oxford Üniversitesi Bodleian Kütüphanesi ve Paris'teki Bibliotheque Nationale'de araştırmalar yapmış ve pek çok yazını Huntington Kütüphanesinde araştırma yaparak, 1932- 1933 tarihleri arasındaki dönemini de Folger Shakespeare Kütüphanesinde araştırmalar yaparak geçirmiştir. Lewis, başta *Tek Perdeli Oyunların Tekniği* (1918), *Ortaokul ve Liseler için Tek Perdeli Oyunlar* (1920), *Çağdaş Tiyatroda Tek Perdeli Oyunlar* (1922) ve *Utah Üniversitesi Oyunları* (1928) olmak üzere drama konusunda pek çok kitabın yazarıdır. Bu sonuncu kitap, Utah Üniversitesi öğrencileri tarafından hem yazılan hem de oynanan ilk tek perdelik oyun serisi olması açısından önemlidir. 1942'de yayımlanan iki ciltlik bir çalışma olan *Shakespeare Belgeleri (The Shakespeare Documents)* adlı anıtsal eseri ile Lewis, uzun yıllara dayanan burs ve araştırmalarının meyvelerini toplama şansı elde etmiştir. 1942'de yayımlanan Shakespeare üzerine gerçekleştirilmiş bir diğer çalışması, Lewis'in elindeki neredeyse

bütün belgelere dayanarak oluşturduğu *William Shakespeare'in Hayatı (The Life of William Shakespeare)* adlı biyografisidir <<http://archiveswest.orbiscascade.org>>.

Lewis (1918) tarafından yazılan *The Technique of The One Act Play/ Tek Perdeli Oyunun Tekniği* adlı eser, on bir bölüm ile bir bibliyografya ve indeks bölümlerinden oluşmaktadır. Birinci bölümde dramatik bir tür olarak tek perdelik oyunlar ele alınmıştır. İkinci bölümde, oyun yazarı ve seyirci; üçüncü bölümde, oyun yazarı ve teknik; dördüncü bölümde, tek perdelik oyunda konu; beşinci bölümde, tek perdelik oyunda olay örgüsü; altıncı bölümde; tek perdelik oyunun başlangıç; yedinci bölümde orta; sekizinci bölümde ise sonuç bölümleri üzerinde durulmuştur. Dokuzuncu bölüm, dramatik karakterizasyona/ kişileştirmeye; onuncu bölüm, dramatik diyaloga/ konuşma örgüsüne; on birinci bölüm; sahne işçiliği ve sahne yönetimine ayrılmıştır. Bu bölümler, sadece kuramsal veriye yaslanmamakta, Lewis ortaya koyduğu görüşlerini belirgin kılmak için seçmiş olduğu tek perdelik oyun metinlerinden alıntılar yaparak metin çözümlemesi yapma yoluna da başvurmuştur.

Lewis'nin (1922) *Çağdaş Tiyatroda Tek Perdeli Oyunlar* adlı eser ise önsöz hariç üç bölümden meydana gelmektedir. Birinci bölüm, öğretmen ve öğrencilere yol gösterici olması amacıyla yazılmış tanıtım niteliğinde bir giriş bölümüdür. Yazarın, *The Technique of The One Act Play/ Tek Perdeli Oyunun Tekniği* adlı kitabının yoğunlaştırılmış bir özeti olarak değerlendirilebilecek bu giriş bölümünde, dramatik özel bir tür olarak değerlendirilen tek perdelik oyunların incelenmesinde kullanılabilecek yeni bir yaklaşım önerisinde bulunulmuş ve tek perdelik oyunların dramatik çözümlenmesi ile temel yapısını, seçilen on sekiz eserden yeri geldikçe örnekler de verilerek şu iki ana başlık altında ele alınıp değerlendirilmiştir: tek perdelik oyunların konusu ve tek perdelik oyunların tekniği [karakter, olay örgüsü (giriş, gelişme ve sonuç), diyalog, sahne işçiliği ve sahne yönetimi].

İkinci bölüm, tek perdelik oyun metinlerine ayrılmıştır. Bu bölümde on sekiz yazara ait tek perdelik oyun metinlerine yer verilmiştir. Bu yazarlar ve oyunları şöyle sıralanmaktadır: Sir James M. Barrie, 'The Twelve Pound Look/ On İki Sterlinlik Bakış'; George Middleton, 'Tradition/ Gelenek'; Althea Thurston, 'The Exchange/ Değiş Tokuş'; Percy Mackaye, 'Sam Average/ Sıradan Sam'; Lady Augusta Gregory, 'Hyacinth Halvey'; Eugene Pilot, 'The Gazing Globe/ Dik Dik Bakan Dünya'; Anton

Tchekov, ‘The Boor/ Hödük’; Bosworth Crocker, ‘The Last Straw/ En Son Saman’; Alfred Kreyborg, ‘Manikin and Minikin/ Manikin ve Minikin’; Paul Greene, ‘White Dresses/ Beyaz Elbiseler’; Arthur Hopkins, ‘Moonshine/ Ay Işığı’; Paul Hervieu, ‘Modesty/ Tevazu’; Jeannette Marks, ‘The Deacon’s Hat/ Deacon’ın Şapkası’; David Pinski, ‘A Dollar/ Bir Dolar’; Beulah Bornstead, ‘The Diabolical Circle/ Şeytanî Çember’; Hermann Sudermann, ‘The Far Away Princess/ Uzaktaki Prenses’; August Strindberg, ‘The Stronger/ Güçlü’.

Eserin üçüncü bölümünü dört farklı ölçüte göre düzenlenmiş bibliyografyalar oluşturmaktadır. Birinci bibliyografya, tek perdelik oyun koleksiyonlarına yönelik; ikincisi, tek perdelik oyun listelerine yönelik; üçüncüsü, tek perdelik oyun hakkında gönderimde bulunmaya yönelik; dördüncüsü ise oyunların nasıl oluşturulduğuna yöneliktir.

5. Gustav Freytag ve Freytag Piramidi’nin Özellikleri

Gustav Freytag, (13 Temmuz 1816, Kreuzburg, Silezya, Prusya [şimdi Kluczbork, Polonya]- 30 Nisan 1895, Wiesbaden, Almanya) orta sınıflar üzerine romanlar kaleme alan gerçekçi bir Alman yazarı, yapısalcı metin çözümleme teorisyeni ve uygulayıcısıdır. Breslau ve Berlin’de filoloji okuduktan sonra Breslau Üniversitesi’nde (1839) Alman edebiyatı üzerine öğretim görevlisi olmuş, ancak kendisini yazmaya adanmak için sekiz yıl sonra istifa etmiştir. Edebî eserleri; İngiliz romancıları, özellikle de Sir Walter Scott ve Charles Dickens ile Fransız oyunları üzerine gerçekleştirmiş olduğu erken okumalardan etkilenmiştir. Hâlâ en başarılı Alman komedilerinden biri olarak kabul edilen *Die Journalisten* (1854, *The Journalists/ Gazeteciler*) adlı eseri ile ismini duyurmuş ve yaygın olarak çevrilmiş romanı *Soll Haben* (1855; *Debit and Credit/ Borç ve Kredi*, 1857) ile uluslararası bir ün kazanmıştır <<https://www.britannica.com>>.

Gustav Freytag 1863’te yazdığı *Die Technik Des Dramas/ Dramanın Tekniğı* adlı kitabında Aristoteles’in prensiplerini kendi çağının tiyatrosuna bakarak yorumlama ve geliştirme çabasına girmiştir. Kendisinin en gelişmiş örnekler olarak gördüğü Shakespeare, Goethe, Schiller ve Lessing gibi yazarların eserlerini bu bakışla analiz etmeye yönelmiştir. Bu çalışması, dramayı oluşturan yapısal özelliklere merkezi bir

önem atfetmesi açısından öne çıkmaktadır. Freytag'ın drama yapısı çözümlemesinin sonucu olarak üçgen bir şemaya indirgeyerek ortaya koyduğu yapısal model, Freytag Piramidi ya da Freytag Üçgeni olarak anılmaktadır. Batı dili ve edebiyatı analizinde önemli bir referans olmuş bu şema, sadece tiyatro alanında kalmayıp roman, öykü, film senaryosu gibi farklı alanlardaki eserler için bir analiz ölçütü olmuştur. Ne yazık ki Freytag'ın bu kitabı Türkçeye çevrilmemiştir. Bu nedenle üniversitelerde Batı dilleri ve edebiyatı okutan bölümlerin aşına olduğu bir isimken tiyatro ve drama teorisi alanında pek tanınmayan bir isim olarak kalmıştır. Freytag'ın sadece piramit şemasının tanıtıldığı, oldukça sınırlı sayıdaki Türkçe İnternet kaynakları da hakkında çok genel geçer ve çoğu zaman da hatalı bilgiler vermektedir. Buradan yola çıkan Uluç Esen tarafından hazırlanan yüksek lisans tezinde çalışmanın ilk amacı, Freytag'ın dramatik yapı çözümlemesi adına ortaya koyduğu kitabını incelemek ve ortaya koyduğu temel yapısal prensipleri tartışmaya açmak olmuştur. Çalışmanın asıl amacı, *Dramanın Tekniği* kitabının tanıtılması ve entelektüel gündeme dâhil edilmesidir (Esen, 2014: 2-3).

Çalışmada bu amaçla öncelikle *Poetika*'da Aristoteles'in ortaya koyduğu yapısal prensiplerin, etik ve estetik prensiplerden mümkün olduğunca soyutlanarak ortaya konulması işlemi gerçekleştirilmiştir. Daha sonra bu prensiplerden hangilerinin Rönesans döneminde etkisinin devam ettiği, özellikle Shakespeare dönemi ve oyunları açısından incelenmiştir. Bu işlemin ardından da Freytag'ın ortaya koyduğu kavramlar ve anlamların Aristoteles ile örtüşen ve ayrılan noktaları tespit edilmiştir (4- 5).

Esen tarafından hazırlanan çalışmada, Freytag'ın *Dramanın Tekniği* kitabında yapmış olduğu kapsamlı çözümlemenin, *Poetika*'nın izinden gittiği, onun teorisini on dokuzuncu yüzyıla ve modern metinlere uyarlama çabasında olduğu varsayımından hareket edilmiştir. Eserin günümüzde edisyonu bulunmadığından, çalışmada orijinal kitabın Almanca altıncı baskısından Elias J. MacEvan tarafından İngilizceye çevrilen kitabın üçüncü baskısının taranmış PDF versiyonu, temel alınmıştır (6).

Esen'e göre Aristoteles'in *Poetikası*, kimileri tarafından bir kutsal eser gibi ele alınmış, kimileri de Freytag gibi kitaptaki teorik çerçeveyi geliştirmeye ve çağına adapte etmeye ya da Brecht gibi anti tezini üretmeye çalışmıştır (8).

Poetika'daki etik ve estetik prensiplerden mimesis, katharsis, hamartia/ trajik hata/ hatalı hesaplama (9- 11), yapısal prensiplerden plot; prolog, episodlar, exodos, koro şarkıları, plotta eylem bütünlüğü, plotta dönüşüm (peripetie/ baht dönüşümü, anagnorisis/ tanınma), yalın ve karmaşık plot, olay örgüsünün eyleminde birlik, nedensellik ilkesi ele alınmıştır (11- 17).

Freytag da *Poetika*'da olduğu gibi başkahramanın mağlubiyetiyle bitecek kapalı bir model önermiştir. O da plotun önemli bir yerinde olayların akışını değiştirecek bir dönüşüm ögesinden bahsetmiştir. Onun farkı, başkahramanı mağlubiyete götürecek patikaları ayrıntılandırması ve yeni kavramlarla zenginleştirilmesi olmuştur (67). Ancak çağının entelektüel bakış açısıyla *Poetika*'yı yeniden yorumlayan Freytag'ın Aristoteles'ten en belirgin farkı, akılcılığı ön plana almasıdır (68).

Freytag'ın drama tekniğini belirleyen başlıca kavramların çatışma (içsel çatışma, iki karakterin çatışması, karakterlerin çevreyle çatışması, toplumun toplumsal olanla çatışması, çatışma kavramının merkeze alınması), eylemin yükselişi prensibi, oyun ve karşı oyun, etkin başkarakter modeli, edilgin başkarakter modeli, oyun sonu olduğu belirtilmiş ve bu kavramlar hakkında ayrıntılı açıklamalarda bulunulmuştur (36- 52).

Freytag Piramidi beş bölüm ve üç krizden oluşmaktadır (54):

1. Serim: Bir haberci vasıtasıyla oyunun girişinin yapılması, koro ile oyuna başlanması gibi sahneleme tekniklerinin kullanımıyla başlayan [bu] süreç, Freytag'a göre Shakespeare ile olgun hâlini almıştır. Freytag'ın modelinde serim bölümü, salt bir tanıtım bölümü olmayacaktır. Ona göre serim bölümü aynı zamanda oyunun dramatik yapısının bir parçası olarak dramatik bir eylem ya da eylemler içermelidir. Ya da başka bir deyişle vukuatın bir parçası olmalıdır. Ona göre, serim bölümünde oyuna konu olacak çatışmanın da tanıtılması ya da nedenselleştirilmesi de temel bir öneme sahiptir. Bu bölüm aynı zamanda oyunun haletiruhiyesinin yani üslubunun ortaya konduğu bölümdür (55- 56).

2. Kışkırtıcı etki: Bu ilk kriz noktası ana karakteri bir eylemliliğe sevk edecek ve ana çatışmaya sahne olacak olayları başlatan etken olacaktır. Dramatik yapı içinde çatışmalı eylemin, yani başkahramanla hasım arasındaki mücadelenin başlangıcını müjdeleyen bu nokta bazen bir kriz, bazen bir vaka, bazen bir kararlar ortaya konabilmektedir. Bazı oyunlarda oldukça belirgin ve güçlü bir şekilde ayırt

edilebilir. Belki de bu nedenle Freytag da kimi zaman bu kriz anını kışkırtıcı etki, kimi zaman kışkırtıcı dürtü ya da devindirici neden gibi farklı şekillerde ifade etmiştir (57). İster başkarakter tarafından keşfedilen radikal bir bulgu anı olsun ister bir karar süreci olarak ortaya çıksın bu öge kahramanın bir eylemliliğe yönelmesinin nedenselleştirilmesidir ve Freytag'a göre uyarılmış eylemin başlangıcıdır. Bu başlangıç aynı zamanda Freytag'ın oyun olarak adlandırdığı ve kahramanın gidişatta etkin ve güçlü bir konumda olduğu vukuatın başlangıcıdır. Ona göre bu noktadan sonra gelen bölüm kademeli olarak yükselen bir eylemi anlatmalıdır (57- 58).

3. Yükselen eylem: Freytag'a göre modern dramada seyircinin beklentisi de bundan sonra bir yükseliş olacağı yönündedir ve bu kurgu içinde önemsiz parçalara yer verilmemelidir. Ona göre yükselen eylemi anlatan sahneler ilgiyi gittikçe arttıran bir yaklaşımla sıralanmalıdır. Bu sahneler ilgiyi artırmakla kalmamalı konuyu da geliştirmeli genişletmelidir. Eğer yükseliş birkaç basamaktan oluşuyorsa, her bir yeni sahne de aşama aşama varyasyonlar hâlinde bir öncekinden farklı bir vakayı ele alan ama her zaman başkarakterin yükselen eylemin odağında olduğu bir yapıda kurulmalıdır (58- 59).

4. Zirve: Bu sahneler silsilesi sonunda da başkarakterin bir anlamda başarıya ulaştığı ya da önemli bir aşama kaydettiği zirve sahnesi gelecektir. Freytag zirve sahnesini oyunda yükselen eylemin sonucunun güçlü ve kararlı bir biçimde ortaya konduğu yer olarak tarif eder. Bu sahne yine kendi tarifıyla hemen her zaman büyük, güçlü bir sahnenin en yüksek noktasında yer alır ve yükselen ve düşen eyleme ait daha küçük bağlantı sahneleri ile iliştilmiştir. Bu sahne pek çok anlamda metaforik olarak zirveyi temsil etmektedir. Oyunun kilidinin çözülmeye başladığı, ilginin yoğunlaştığı sonuçların ortaya çıkmaya başladığı andır. Bu nedenle de zirve bölümünde, yazarın en üstün becerilerini göstermesi gerektiğini söyler. Ancak edilgin kahraman üzerine kurulmuş bir drama yapısında Freytag'ın kullandığı zirve metaforu biraz kafa karıştırıcı olmaya başlar. Çünkü bu modele dayanan oyunlarda bu bölümde kahraman açısından zirve yapan nokta aslında onun bireysel yıkımına da işaret eder. Yani kahraman aşama aşama bu zirve noktasına doğru kaybedecek ve deyim yerindeyse bireysel açıdan en dip noktaya ulaşacaktır (59- 60).

5. Trajik Etki: Freytag'da bu etki, zaman zaman karakterin iradesinden sapması ya da iradesine hâkim olamaması; zaman zaman kendi dışında gelişen başka bir olguya karşı teslim olmaya başlaması, beklenmedik bir olay, karar vb. gibi karakterin yeni bir durumla karşılaştığında ona verdiği yanıtı denk düşmektedir. Artık Freytag'ın varsayımına göre bir aşağı yönde hareket başlayacaktır. Yükselen eylemle, aşağı düşüş arasındaki kesişme noktasını trajik etki birleştirecektir. Freytag'a göre bu trajik baskıyı anlatan bölüm, birbiriyle kesin bir kontrast içeren iki pasajın kesim noktasında yer alır. Trajik baskıyı aslında bir nokta değil bir sürecin başlangıcının işareti olarak algılamak daha doğru olacaktır. Birden bire oluşan bir etki değil, başkahramanın sonraki eylemlerine ve yaşayacağı olaylara yön verecek bir etkinin başlangıcıdır. Artık kahraman için düşüş başlamıştır (60- 62).

Trajik kelimesi; insandaki çözümsüz durumları, çıkışsız çatışmaları, kendi sınırlarını aşan durumlar karşısındaki çaresizliğini ve bu çaresizliğin doğurduğu çatışmaları ve çelişkileri anlatır. Trajik durum; idealin gerçek karşısındaki mağlubiyetinde yatmaktadır. İdealleriyle inandığı gerçekler arasında sıkışıp kalan insanoğlunun yaşadığı düş kırıklığı ve anlam arama çabası, estetik kategoriye dönüşünce tragedya türü ortaya çıkar. Geleneksel insanın trajik kırılmalarının sebebini bilinmezlik oluştururken modern insanın trajedisini çok şeyi bilmek ve bütün bunlara rağmen sorunlarını çözememek oluşturmaktadır. İnsanın olanla olması gereken arasındaki bu çelişkili durumu, geçmişte olduğu gibi bugün de sanatın en önemli kaynaklarından birisidir (Özcan, 2015: 11, 16- 17).

6. Düşüş: Freytag tarafından farklı adlarla anılmıştır: düşüş eylemi, düşüş, return/ dönüş, rövanş. Bu bölümü tarif ederken Freytag'ın en çok üzerinde durduğu kavramlar; merak ve ilginin ayakta tutulmasıdır. Ruhsal ve fiziksel anlamda tamamen bitmiş, hayattan hiçbir ümidi kalmamış birinin başından geçen olaylar yerine, mücadelenin kendisine yönelecek sahne efektlerinin kullanılmasını önerecektir. Efekt derken kastettiği muhtemelen, bir haberin gelmesi, beklenmedik başka bir olayın olması, bir umut ışığının belirmesi vb. gibi dramatik sahne buluşlarıdır (62- 63). Freytag, zirveden sonraki bölümün yani ikinci bölümün şairin karakteri sahiplenmesi üzerine kurulu olduğunu belirtmiştir. Ona göre kahramanın düşüşünün kaç basamaktan oluşacağı kesin bir kurala bağlı değildir. Ancak genel olarak yükselen eylemden daha az sayıda basamaktan oluşmasının daha uygun olduğunu belirtir (63). Esen, Freytag'ın

düşüş ile ilgili görüşlerine ek olarak trajedilerde düşüş bölümünde sergilenenin sadece başkahramanın kaybetmesi olmadığını, onun yakın çevresini de içine alan bir yıkıma dönüştüğünü ortaya koymuştur (64).

7. Son Askıda Kalma ya da Merak Etkisi: Yıkım sahnesinden önce gelecek olan sahne efektidir. Bu efektin bütün dramalarda bulunması gerekmez. Freytag'a göre yıkım, seyirciye tamamen bir sürpriz olarak gelmemelidir. Yıkımdan önce kahramanın sonunun ima edildiği örnekler, ona göre merak ögesini öldürmez. Kahramanın sonunun nasıl olacağına ilişkin seçenekler [ihtimaller], henüz bitmemiştir. Bu bölümün, yıkımdan önce seyircide zayıf bir umut hissinin oluşturulması, gidişatın başkahraman açısından farklı bitebileceğinin ima edildiği bir belirsizliğin ortaya atılması ya da yıkımdan önce cevaplanmamış bir sorunun askıda bırakılarak merak uyandırılması gibi etkilere yol açmak için kullanıldığı söylenebilir. Bu efekt, yıkıma doğru yönelen, düşüş içinde olan eylem çizgisini deforme etmemelidir (64- 65).

8. Yıkım: Freytag, oyunun finalinde yani yıkım bölümünde, yıkıma uğrayan ya da yenilen kahramanla oyunu bitirmeyi önerecektir. Tabii ki bu önerisi trajediler içindir. İlimli biten sonları ya da kahramanın zaferiyle biten sonları trajedi için uygun bulmamıştır. Bu türden bitirişe sahip olan oyunları dram olarak adlandırmıştır. Finalde kahramanın açık bir yenilgisinin görüleceği bitirişin uygun olacağını öngörmüştür. Dramaturji açısından Freytag'ın yargısı kesindir. O, Aristoteles okuluna bağlı kalacak ve finali tamamlanmışlık, bitmişlik duygusuyla bitirmek için kahramanı sonda feda edecektir. Freytag'ın önerdiği dramatik yapının klasik drama yapısı olmasının bir nedeni de finalde vardığı bu noktadır. Yıkım bölümünde varılacak son, karakterin eylem çizgisinin doğrultusunda gerekli bir sonuçtur. Ona göre bütün dramatik yapı, başlangıcından itibaren sona doğru yönelmiş ve sonu işaret etmektedir. Finalin bu yapının dışında, yani ilimli bir sonla, bir mutabakat, bir uzlaşma ya da bir yüceltme ile bitmesi tutarlılığı bozacaktır (65- 67).

Dramatik yapının analizinde ileri sürülmüş pek çok görüş içinde Gustav Freytag'ın ortaya koyduğu teknik, bugün hâlâ oyun yazımı ve incelemelerinde kullanılan bir yöntemdir. Freytag, bu tekniği Antik Yunan ve Shakespeare tragediyalarını, Klasik ve Romantik dönem Alman oyunlarını inceleyerek geliştirmiştir. Teknik, Aristotelesçi bir bakışı yansıtmaktadır. Karabulut, çalışmasında Freytag

Piramidi'nin bölüm ve kriz anlarını ayrıntılı bir biçimde incelemiş ve onu kullanarak Sophokles'in *Kral Oidipus* ve Shakespeare'in *Hamlet* oyunlarını basamak basamak çözümlenmiştir. Karabulut'un çalışmasının sonuç bölümünde Freytag Tekniği'ne yönelik bazı eleştirilere de yer verilmiştir. Bu eleştirilerden biri Dilthey'e dayandırılarak ortaya konulmuştur. Dilthey tarafından ifade edildiğine göre Freytag Piramidi'nde yer alan bu türden bir mekanik ve bilimsel işlem, hem sanatın özünü inkâr etmek hem de sanatçıları kodlanmış kurallara odaklanmaya cesaretlendirerek onları yanlış yönlendirmek anlamını taşımaktadır (Karabulut, 2015/1: 37- 54). Bu çalışmada gerçekleştirilen metin çözümlenmesi süreçlerinde hem Esen hem de Karabulut tarafından ortaya konulan veriler, yol gösterici olarak kullanılmıştır.

Freytag Piramidi, klasik tarzda yapılandırılmış oyunların incelenmesi için ortaya konulmuş yapısal bir metin çözümlenme tekniğidir. Ortaya konulan bu ilkeler, klasik/ dramatik/ Aristocu tiyatroyu belirlemede etkili olduğu gibi bu unsurların ihmal edilmesi noktasında epik anlayışı belirlemeye de yardımcı unsur ve ilkeler sunmaktadır. Çalışmada epik tarzda oluşturulmuş/ kurgulanmış oyun metinlerinin çözümlenmesi süreçlerinde piramidin ihmal edilen, kopuklaştırılan ve silikleştirilen bu unsur ve ilkelerinin tespit edilmesi amaçlanmış, böylelikle piramit epik oyun metni çözümlenme süreçlerine uyarlanmaya çalışılmıştır.

6. Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunun Genel Görünüşü

Çok Partili Dönem'den 2000'li yıllara oyun yazarlığının geçirdiği yarım yüzyıllık serüven ve ortaya çıkan çeşitli eğilimler, Yazı- Görüntü- Ses Yayınları'nın Sahne Kültürü Kitaplığı içinde birbiri ardınca yayımlamayı tasarladığı beş ciltlik *Kalemde Sahneye 1946'dan Günümüze Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler* adlı çalışma ile gündeme taşınmak istenmiştir. Bu beş cildin her birinin başka bir bilim insanı tarafından hazırlanması planlanmıştır. Bunların ilk dördü, doktora çalışmalarıdır; beşincisi ise Prof. Dr. Hülya Nutku'nun bu süreci tamamlayan özgün bir araştırması olacaktır. Ancak bu serinin sadece ilk üç cildi, yayımlanma imkânı bulabilmiştir.

Cumhuriyetin ilk yıllarında tiyatro sanatı, Halk Fırkası'nın toplumsal eğitim stratejisinin önemli bir parçası olarak büyük ilgi görmüş, bu anlamda geliştirilmiştir. Tiyatro sanatı, bu dönemde yeni düzenin temellerinin, devrimlerin, yurttaşlık bilgisinin

ve bilincinin aktarıldığı önemli bir *mass-mediadır*¹⁰ (Çelenk, 2003: 154). Tanzimat'tan beri İstanbul'da varlığını sürdüren Batı Tiyatrosu örneklerinden sonra yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nde temeli atılan kültür kurumları içinde Ankara Konservatuvarı'nın kurulmasına öncülük eden Mustafa Kemal Atatürk, tiyatro ile birlikte müzik ve opera sanatının Anadolu'da kökler salmasını umut ederek bilimsel bir eğitimi de gerekli görerek sanatın toplumu aydınlatıcı işlevinin de modern Türkiye tarafından ciddiye alındığını göstermiştir (Sokullu, Ekim 1993: 59- 60).

Uğur Akıncı'nın yazmış olduğu serinin birinci cildi, tek partili dönemden çok partili döneme geçiş yılından 1960'a kadar olan on dört yıllık süreci kapsamaktadır. Çalışmanın giriş bölümünde Türk Tiyatrosu'nun Tanzimat Dönemi'nden 1946 yılına gelinceye kadar geçirmiş olduğu değişme ve gelişme süreci, dönemin ana hatları ve belli başlı eserleri merkeze alınarak özetlenmiştir. Çalışmanın esasını teşkil eden birinci, ikinci ve üçüncü bölümlerde ise 1946- 1960 yılları arasında kaleme alınan tiyatro eserleri, üç temel eğilim ölçüt kabul edilerek sınıflandırılmıştır: 1. Toplumsal, Kültürel ve Siyasal Değişim Sürecini Ele Alan Eğilimler: Batılılaşma ve Modernleşme, Aile Kurumunun ve Toplumsal Dengenin Bozulması; Toplumsal Değişim Sürecinde Aydın Kimliği, İdealizm ve Toplumsal Sorumluluk; Çok Partili Sisteme, Politikaya ve Politikacıya Bakış; 2. Ekonomik Sorunları İrdeleme Eğilimi: Genel Ekonomik Yapı ve Oyun Yazarlığımıza Etkileri; 3. Bireysel ve Toplumsal Sorunları Evrensel Boyutta İrdeleme Eğilimi: Tarih, Efsane ve Masala Dayalı Oyunlar; Çağdaş İnsanlık Değerlerini Evrenselleştiren Oyunlar.

Çalışmada ulaşılan sonuçlar şunlardır: 1946- 1960 arasındaki on dört yıllık süreç, tiyatro açısından hem bir *geçiş süreci* hem de farklı kuşaklardan oyun yazarlarının bir *buluşma noktası*dır. Nasıl ki çok partili yaşama geçişle birlikte toplumsal, kültürel, siyasal ve ekonomik açıdan Türkiye'de köklü değişimlere tanık olunuyorsa, tiyatro da, başta oyun yazarlığı olmak üzere kurumlaşma, tiyatro binaları, oyunculuk, eleştiri gibi alanlarda sancılı ama yeni arayışlarla beslenen bir dönüşüm sürecine girmektedir. Şehir Tiyatroları'nın toparlanmaya başlaması, Devlet Tiyatrosu'nun kurulması, özel tiyatroların İstanbul dışında Ankara'da da yaygınlaşması ve tiyatro eleştirisinin giderek önem kazanmaya başlaması gibi yeni gelişmeler; bu

¹⁰ Geniş insan topluluklarına ulaştırılan ve onları derinden etkilemeyi amaç edinen gazete, dergi, radyo ve televizyon gibi bilgi ve haber kaynaklarının tamamına verilen genel isim (Hay ve Holloway, 2015: 928).

sürecin önemli köşe taşlarıdır. Günümüz Türk Tiyatrosu'nda yazar, eğitmen, eleştirmen ve oyuncu olarak önemli bir yere sahip olan isimlerin çoğunun ellili yılların genç kuşağı olduğu göz önüne alındığında, bu gelişmelerin pek de yabana atılamayacağı gerçeği ortaya çıkar (Akıncı, 2003: 153- 154).

İkinci cilt, Özlem Turan Belkıs'ın *1960'tan 1970'e Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler* üzerinde durduğu kapsamlı bir incelemedir. 27 Mayıs Devrimi'nden sonra kabul edilen anayasanın getirdiği özgürlük ortamı içinde bu kuşak yazarları, politik eğilimleri ve kesin tavırları ile önceki kuşaktan ayrılırlar. Bu dönemde toplum eleştirisinin yanı sıra Türkiye'nin dış siyaseti, uluslararası hukuku, dünya politikası da eleştirilip yorumlanır. Bu kuşağın oyun yazarları, iç düzensizliklerin; yanlış dış siyasete ve emperyalist ülkelerin Türkiye üzerindeki oyunlarına bağlı olduğunu belirtirler. Özdeki bu değişikliğin yanı sıra 1960'tan sonra kişilikli bir tiyatroyu sağlamak ve geleneksel [Türk] tiyatro[su] ile çağdaş olanı sentezlemek için tiyatro biçimi üzerinde de denemeler yapılır (Akıncı, 2003: 11). 1960'larda değil ama sonraki dönemin oyun yazarlığında izleri bul[unacak] gurbetçilik, ilk yurtdışı göçleri, altmışların hemen başında gerçekleşir (Belkıs, 2003: 296).

“Türkiye doğulu bir toplum mudur, batılı bir toplum mu?”, “Gerçek anlamıyla demokrasi ne demektir?”, “Vatandaşın devlete, devletin vatandaşına karşı sorumlulukları nelerdir?”, “Uzay araştırmalarının hızla geliştiği bir dünyada yaşarken kan davası, kız kaçırma gibi sorunlar neden ortadan kalkmamaktadır?”, “Garip bir değer karmaşasının yaşandığı bu dönemde bireyin toplumla olan ilişkisi hangi nedenlerle onu mutsuzluğa, yalnızlığa itmektir?” Bunlar gibi pek çok soru, kaynağında insan olan tiyatronun da konusunu oluşturur. Altmışlı yıllarda yazılan oyunlarda, kimi zaman büyük bir heyecanla kimi zaman da serinkanlı yaklaşımlarla bu soruların yanıtları aranmıştır. Ele al[ınan] dönem, Prof. Dr. Özdemir Nutku'nun tanımıyla Oktay Rifat, Melih Cevdet Anday, Haldun Taner, Nazım Kurşunlu, Orhan Asena, Çetin Altan, Refik Erduran ve Turgut Özakman gibi *1950 Kuşağı Yazarları* ile Güngör Dilmen, Sermet Çağan, Adalet Ağaoğlu, Güner Sümer, Vasıf Öngören, Turan Oflazoğlu ve Erol Toy gibi *1960 Kuşağı Yazarlarının* buluştuğu bir kesittir. Bireyin ve genel anlamıyla toplumun sorunları, ülkesinin ve dünyanın sorunlarıyla yakından ilgili oyun yazarları[n]ın kaleminde sahneye getirilir (Belkıs, 2003: 296).

Altmışlı yıllarda yerli oyun sayısında büyük bir artış olur. Bu artış, öz ve biçim bakımından bir çeşitlenmeyi de beraberinde getirmiştir. Oyun yazarları; kent orta sınıfının, kırsal ve gecekondü yaşamının sorunlarını, devlet yapısındaki bozuklukları, değer yargılarında yaşanan değişimin yarattığı olumsuzlukları ele almışlardır. En belirgin örneklerle incelenmeye çalışılan altmışlı yılların oyun yazarlığında içerik bakımından iki temel eğilimden söz edilebilir: Belirle[nen] temel eğilimlerin ilki, oyun yazarlarının ekonomik ve siyasal yapıdaki değişimi neden ve sonuçlarıyla birlikte ele almaları, konuyu farklı çevrelerde irdelemeleri eğilimidir. Bu eğilimde yazar, konuyu hangi çevrede biçimlese biçimlesin altyapı ve üstyapı ilişkisi bağlamı daima varlığını korur. Başka bir deyişle, bu eğilim çerçevesinde, nedenlerine –görünen nedenler ile temeldeki nedenler- ve sonuçlarına eğilerek ekonomik- siyasal- toplumsal yapı arasındaki ilişkiye/ çatışmaya dikkat çekilir. Recep Bilginer, Çetin Altan, Cevat Fehmi Başkut, Haldun Taner, Orhan Asena ve Aziz Nesin'in bu bağlamdaki oyunları, bu eğilimle kaleme alınan eserlere örnek gösterilebilir (Belkıs, 2003: 296- 297).

Altmışlı yılların oyun yazarlığında belirle[nen] temel eğilimlerin ikincisi, toplumsal ve kültürel yapının temelindeki çelişkilerin yarattığı sorunları ele alma eğilimidir. Bu başlıkta değerlendirilen oyunlarda yazarlar; bireyi kendisiyle, yakın çevresiyle ve toplumsal kurullarla ilişkileri çerçevesinde irdelemişlerdir. Açım[n]maya çalışılan ilk eğilimden farklı olarak burada siyasal- ekonomik yapının doğrudan ele alınmadığı söyle[nmelidir]. Bireyi irdelerken siyasal- ekonomik düzlem yadsınamaz ama burada vurgula[n]maya çalışılan cümle, oyun yazarlarının bireyi ön plana alıp iç çelişkileri ve toplumla çelişmesi bakımından incele[miş olmalarıdır]. Bir başka deyişle, siyasal- ekonomik yapı, bu oyunlarda bir fon olarak yansıtılmıştır. Bu bağlamda yazarların sahneye çeşitli toplum ve birey fotoğrafları getirdikleri söyle[ne]bilir. Birey ve aile, büyüteç altına alınmıştır. Evlilik kurumu, kadın- erkek ilişkileri, bireyin iç dünyasındaki çelişmeler, töre ve toplumsal normlarla yüz yüze kalan birey; ayrıntılarıyla çizilmiştir. Belirlenen iki temel eğilim arasındaki ayrım belirgin kılınmak istenildiğinde ikinci eğilim etrafında kaleme alınan bu oyunlarda yoz bir yaşam biçimi sergilenir fakat bunların ekonomik- siyasal nedenlerini göstermek ya da vurgulamak yerine bu görüntünün çelişkileri ve olumsuzlukları vurgulanır. Adalet Ağaoğlu, Güner Sümer, Çetin Altan, Vüs'at O. Bener, Turgut Özakman, Oktay Rifat,

Cevat Fehmi Başkut, Melih Cevdet Anday, Aziz Nesin, Güngör Dilmen; bu eğilimi yansıtan oyunlar kaleme almışlardır (Belkıs, 2003: 299).

Altmışlı yılların oyun yazarlığında içerik ve biçim açısından bir çeşitlilik izlenir. İçerikteki çeşitlilik, tema sayısı ile değil yazarların konuyu işleyişteki ayrıntılarında aranmalıdır. Oyun yazarları, ele aldıkları konuyu daha iyi ifade etmek amacıyla o güne kadar izlenen biçim kalıplarının dışına çıkma eğilimi göstermişler, zaman zaman soyut ve simgeci yaklaşımlara başvurmuşlardır. Tarih, mitoloji ve efsaneden yararlanma yanında dramatik kalıpların dışına çıkarak konuyu evrensel bağlamda irdeleme; dramatik bütünlüğü koruyarak kimi epik, geleneksel ve gerçeküstü öğeleri kullanma; geleneksel ve epik biçimi renkli bir bütün içinde ele alma, bu dönem oyunlarında karşılaşılan diğer eğilimlerdir. Biçimsel eğilimler içinde ulusal Türk tiyatrosu yaratma kaygısı, yazarları geleneksel biçimlerin değerlendirilmesine yönlendirmiştir. Türk oyun yazarlığının tek kişilik veya iki kişilik oyunlarının en önemli örnekleri [de] altmışlı yıllarda doğmuştur (Belkıs, 2003: 301).

İpşiroğlu, Türk Tiyatrosu'nda 1960'lı yılların Alman Tiyatrosu'yla ilişkide bir dönüm noktası olarak görülebileceğini ifade eder. Bu yıllarda toplumsal sorunlara duyulan ilgiyle birlikte Brecht ve epik tiyatro anlayışı ile tanışılmış ve Brecht'in Türk Tiyatrosu'na etkisi büyük olmuştur. Ancak Alman kuruluşlarının ilgisizliği, "biz Alman Tiyatrosu'nun Türkiye'de yaygınlaştırılmasını destekleriz, tersini değil" görüşü, İpşiroğlu tarafından öteden beri tek yönlü bir biçimde süregelen katı "kültür ihracatı" anlayışının bir etkisi olarak değerlendirilmektedir (İpşiroğlu, 1998: 124, 126).

1960- 1970 yılları arasında tiyatronun daha çok politikaya kaydığını ve kabare düzeyine düştüğünü oldukça sert bir dille belirten, bu duruma duyduğu üzüntü nedeniyle on yıldan uzun bir süre tiyatro eleştirmenliğini bıraktığını ifade eden Tarık Buğra (1969: 11), bu tablo karşısında iki iç aydınlatıcı ve gönlü besleyen teselli kaynağına sığınır: Kenterler Tiyatrosu ve İstanbul'a bu tiyatro için gelmiş bir takviye kuvveti olarak değerlendirdiği Kültür Sarayı. Buğra'ya göre pırıl pırıl ışılan "Kenterler Tiyatrosu, halk için çalışıyor, sosyal sorunun ta kendisine arka çıkıyor, tiyatroyu kurtarmak, ayakta tutmak için yiğitçe, mertçe direniyor. Üstelik ne kadar da değerli, bilgili, namuslu ve kabiliyetli ellerde" (Buğra: 1969: 10- 11).

Kaleminden Sahneye serisinin üçüncü cildinde Semih Çelenk, *1970'ten 1980'e Türk Oyun Yazarlığında Eğilimleri*, bir açıdan 12 Mart'ın etkilediği yazarlar kuşağını irdeler. Çelenk'e göre 1970'li yıllar Türk oyun yazarlığına 60'lı yıllarda başlamış bir geleneğin devamı olarak damgasını vuran başka bir yöneliş ise *toplumsal olana karşı aşırı duyarlılıktır*. Dönem içinde ürün veren oyun yazarlarının çoğu, *toplumsal olana bireysel olana yeğlemişlerdir*. (...) Önceki yılların masa başında oturan oyun yazarı, 1970'li yıllarda tıpkı Batı'da olduğu gibi tiyatro eyleminin bir parçası hâline gelmiştir. (...) 1970- 80 dönemi oyun yazarlığında dört temel içeriksel eğilim vardır. Bunlardan ilki; *işçi ekseninde düzenin çarpıklıklarını ele alma eğilimi* olarak adlandırılan ve belli bir dünya görüşü açısından bakılarak yazılan “tezli oyunlar”dır. (...) İkinci eğilim, *köydeki toplumsal değişikliği ve köy sorunlarını ele alma eğilimi*; üçüncüsü, önceki dönemlerde olduğu gibi *tarih ve söylenceyi bir malzeme ve sorgulama nesnesi olarak ele alma eğilimi*; dördüncü eğilim ise *modern kent yaşamının getirdiği sorunları, aile kurumunu ve evrensel anlamda bireysel açmazları ele alma eğilimidir*. (...) Bu dönemin bitiş tarihi olan 1980 ve sonrasında köy dekorunda ya da işçi ekseninde gelişen hiçbir oyun yazılmaması; en azından bu iki içeriksel eğilimin sadece bu döneme ait olduğunu düşündürürken bu dönem oyun yazarlığının da güncellikle ne denli iç içe girdiğinin kanıtı sayılmalıdır (Çelenk, 2003: 154- 161).

Bu çalışmanın araştırmacısı tarafından 25- 26 Nisan 2017 tarihlerinde Uğur Akıncı ve Banu Ayten Akın'dan elektronik posta yoluyla edinilen bilgiye göre yayınevi ile yaşanan anlaşmazlık neticesinde serinin 4 ve 5. ciltlerinin kitap olarak yayımlanmadığı bilgisine erişilmiştir.

Serinin dördüncü cildi olarak tasarlanan ancak kitap olarak yayımlanmayan doktora tezinde Zerrin Akdenizli Çelenk, *1980- 1990 Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu'nda Oyun Yazarlığında Görülen Eğilimler ve Kaynakları* üzerinde durur. Akdenizli Çelenk'e göre 1980- 1990 dönemi Türk Tiyatrosu oyun yazarlığında görülen içeriksel eğilimler beş temel başlıkta toplanmakta, bu ana başlıklar da kendi içerisinde alt başlıklara ayrılmaktadır: 1. *Aydın çevreye yönelme eğilimi* (kendi dünyasına çekilen romantik aydınlar, sisteme karşı bireysel direniş gösteren aydınlar, toplumsal rollerinin işlerlik kazandığı idealist aydınlar, sistemle örtüşen aydınlar/ vazgeçenler); 2. *Kapitalizmin yarattığı toplumsal sorunları ekonomik bunalım ve kültürel yozlaşma açısından ele alma eğilimi*; 3. *Kent yaşamının getirdiği kültürel değişimi ailede*

yarattığı çözümler açısından ele alma eğilimi; 4. Toplumsal sorunları birey ekseninde irdeleme eğilimi; 5. Tarihî malzemeye yönelme eğilimi (Akdenizli Çelenk, 1999: 159-397).

1990 ile 2000’li Yıllar Arasında Türk Oyun Yazarlığında Eğilimlerin ele alınacağı, Prof. Dr. Hülya Nutku tarafından yazılması planlanan ancak yayımlanmayan beşinci ve son cilt, Prof. Dr. Hülya Nutku danışmanlığında Banu Ayten Akın tarafından doktora tezi olarak çalışılır: *1990 Sonrası Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler*. Ayten Akın’a göre 1990- 2000 yılları arasında yazılmış oyunlar, on iki eğilim etrafında şekillenmiştir: 1. *12 Eylül ve sonrası* (konu olarak 12 Eylül, fon olarak 12 Eylül ve diğer ihtilaller, 12 Eylül’ü yaşayanlar, 12 Eylül 1980 sonrası Türkiye); 2. *Politika* (Güneydoğu sorunu, politik eleştiriler); 3. *İnsan* (yalnızlaşması bağlamında insan, iki kültür arasında insan, güç arayışında insan); 4. *Kadın* (birey olarak kadın, değişen aile yapısı ve kadın erkek ilişkisinde kadının yeri); 5. *Göç ve tüketim toplumu*; 6. *Hayatın saçmalığı* (ölüm bağlamında, kıyamet bağlamında); 7. *Özel televizyonculuk ve medya*; 8. *Sistem ve bilim ilişkisi*, 9. *Biyografiler*, 10. *Ritüeller, söylenceler*, 11. *Tiyatro ve sanat* (tiyatro, diğer sanatlar), 12. *Evrensel temalar* (Akın, 2009: 82- 292).

Şener, Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu’nun 1923- 1973 yılları arasında geçen elli yıllık döneminin dört ayrı dönemde incelenmesinin yerinde olacağını belirtmiştir. 1923- 1940 yılları arasında gerçekleşen birinci dönemde tiyatro edebiyatının devrimci aydın görüşünü yansıttığını ve bu dönemde yazılan oyunların malzemeyi biçimleyiş yöntemleri açısından üç ayrı kümede incelenmesinin yerinde olacağını ifade etmiştir: ülkücü oyunlar, Osmanlı dönemini eleştiren oyunlar ve toplumdaki değer değişimini yansıtan oyunlar. 1940- 1950 yılları arası arasında gerçekleşen ikinci dönemde tiyatro edebiyatında seyircinin hayat görüşünün ve duygularının dile getirilmesi ağır basmış, 1950- 1960 yıllarını kapsayan üçüncü dönemde tiyatro edebiyatında nesnel eleştiri egemen olmuş, 1960- 1973 yılları arasındaki son dönemde ise tiyatro edebiyatının ilgi alanının genişlemesi, yeni gerçeklere yönelmesi ve yeni biçim denemelerine girişilmesi söz konusu olmuştur (1974: 147- 170).

Şener’e göre Cumhuriyet Tiyatrosu’nun önde gelen ögesi, oyunun temasıdır. Bu dönem oyun yazarları, en çok toplum sorunları karşısındaki izlenimlerini belirtmeye,

toplum eleştirisi yapmaya önem vermişlerdir. Oyunun kurgusu, metin kişileri, söze ve görüntüye yaslı anlatımı, hep düşünce ögesine hizmet edecek biçimde yapılandırılmış/kurgulanmıştır. İlk dönemde daha çok, Birinci Dünya Savaşı sonrası ekonomik sorunları ile devrim ülkeleri dile getirilmiş, Osmanlı Dönemi'nden kalma aksaklıklar, yüzeysel Batı taklitçiliği, geleneklerin baskısı, vurgunculuğa elverişli ortam ve bunun sorumluları eleştirilmiştir. İkinci dönemde İkinci Dünya Savaşı'nın yansımaları üzerinde durulmuş, Batı'nın maddeci görüşüne karşı çıkılmış, gücünü yitirmekte olan memur kesiminin hayat görüşü dile getirilmek istenmiştir. Üçüncü dönemde değer karmaşası, yoksulluk, toplumsal güvensizlik, halkın bilinçsizliği, aydının sorumsuzluğu gibi konular; eleştirel bir bakış açısı ile incelenir. Ele alınan dördüncü ve son dönemde ise önceki dönemde görülen özelliklerin yanısıra yoksul çevrelerin sorunlarını dile getirme ve bu sorunları halkın çıkarları açısından ele alıp değerlendirme eğilimi kendisini hissettirmiştir. Oyun yazarları, bu dönemde artık sadece eleştirmekle yetinmemiş, aynı zamanda problemler için çıkar yollar da önermeye başlamışlardır. Bu durum da oyunlara daha çok hareket ve canlılık kazandırmıştır. Cumhuriyet Tiyatrosu, 1974 yılına gelinceye kadar gerçekçi Batı Tiyatrosu'nun dramatik yapısını ve illizyon yaratan biçimlemesini benimsemiştir (Şener, 1974: 169- 170).

Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu'nun güncel hâlini, olanı gözler önüne serip olması gerekeni ortaya koyarak etraflıca değerlendiren İpşiroğlu'na göre bizim seyircimiz anlamaz kaygısıyla hep geleneksel anlatım biçimleri içinde kalan tiyatro oyunlarına yönelmesi ya da seyirciyi hoş tutmak için suya sabuna dokunmaz müzikaller seçilmesi, Türk Tiyatrosu'nu kısır bir döngüye sokacaktır. Buna karşılık Batı'da olup biten son tiyatro olaylarının hiç hesap verilmeden uygulanmaya çalışılması, üstünkörü bir öykünmeciliğe yol açacaktır. Çağdaş ve klasik, yabancı ve yerli okuduğu birçok oyun içinden bir eleme yaparak kendi tiyatrosu için uygun olanları bulup çıkarması, yeni yazarları ve yeni oyunları bulgulaması; dramaturgun en temel görevlerinin başında gelmektedir (İpşiroğlu, 1998: 13).

1960'lı yıllarda Hidayet Sayın'ın *Pembe Kadın* oyununda ele aldığı “Anadolu kadının sorunu” konusu ve elde ettiği başarı özelinden hareket eden İpşiroğlu, bu ve benzeri konuları bugünün seyircisinin benzer bir coşkularla alımlayabileceğini düşünmediğini ifade etmiştir. Bunun nedenini konunun eskimiş ya da güncelliğini yitirmiş olmasında değil, çağdaş tiyatro anlayışı ile yeniden ele alınması gerekliliğinde

görür. İpşiroğlu'na göre çok yinelenmiş, aşınmış bir konu bile yabancılaştıran bakış açısıyla öyle değişik bir biçimde ele alınabilir ki yepyeni bir boyut kazanabilir. Bunun en güzel örnekleri de Brecht'in eserlerinde görülmektedir. Son dönemlerde Türk Tiyatro Edebiyatı; en taze, en dokunulmamış konuları bile geleneksel anlatım biçimleriyle tüketirken, Batı; en alışıldık, en bilindik konularda yeni yeni dünyalar bulgulamaktadır. Yine, gelişmekte olan bir ülke olarak değerlendirilen Türkiye'de üzerinde yeterince durulmamış, hesabı verilmemiş öyle çok sorun bulunmaktadır ki estetik sorunlar ister istemez ikinci plana itilmektedir. İpşiroğlu, Türk seyircisinin Batılı seyirciden ayrılan en temel niteliği olarak da henüz öğrenme aşamasında olmasını gösterir. Batılı seyirci, aynı oyunun değişik yönetmenlerce nasıl farklı yorumlandığını görebilmek için tiyatroya giderken daha öğrenme sürecindeki Türk seyirci için yazınsal değeri olan her oyun bir yeniliktir, kısacası tiyatronun kendisi yeniliktir ve o, tiyatroya üstün bir beceri görmek amacıyla değil kendisini yakından ilgilendiren sorunlarla hesaplaşmak için gider. Ancak bu durum, tiyatroları kolayca kaçmaya itmemeli, sanatçıları daha etkin, üretken bir davranışa yöneltmeli; çağdaş gelişmelere karşı duyarlı ve açık olunmalı ve özeleştirenden de kaçınılmamalıdır. Çağdaş sanatın belirleyicilerinden biri olan “yabancılaştırma” olgusuna Türk Tiyatrosu da kapalı kalamayacaktır. Ancak bu süreçte yabancılaştırma, estetik sorunları çözümlenecek olan bir anahtar, bir maymuncuk olarak değerlendirilmemeli; her sanatçı, onu yetiştirdiği ortam, birikim, beceri ve ilgi alanı ile dönemin şartlarını göz önünde bulundurarak yeniden yorumlamalıdır (İpşiroğlu, 2000: 124- 126). Nitekim tiyatro, bir organizma gibidir. Yüreğin beslenmesi için gereken oksijeni nasıl tüm bedeni dolaşan kan damarları sağlıyorsa bir ülkenin tiyatrosunun da serpilip büyümesi için o tiyatronun yüzünü çağının rüzgârlarına çevirirken topraklarına tutunması ve kök salması gereklidir. Ulusal Türk Tiyatrosu'nu yaratacak eserler, Anadolu'nun yürek çarpıntılarına kulak verilmesine bağlıdır (Sokullu, Ekim 1993: 60). İpşiroğlu ve Sokullu ile benzer biçimde görüş ortaya koyan Özgü de Türk Tiyatrosu'nun istenilen olumlu düzeye yaklaşmadığını; kendi kaynaklarına, henüz derinlemesine araştırmadan, sadece uzandığını; Meddah, Karagöz ve eski gösteri biçimlerini, kendi insanını, kendi koşullarını ele alıp biçimini bulmaya çalıştığını ancak tam anlamıyla buluncaya dek de Batı'nın örneklerinden kurtulamayacağını belirttiikten sonra çalışmasını şu çarpıcı soru ile bitirir: Bulduktan sonra da artık sanat mı yapacak yoksa sanattan mı kaçacak, bu henüz belli değil! (Özgü, Ocak 1979: 109).

12 Eylül 1980 Darbesi'nin politik, kültürel, sosyal ve ekonomik atmosferi; sanatın ve edebiyatın hemen her dalını etkilemekle birlikte izlerini en çok oyun yazarlığında göstermiştir. 1970'lerin toplumcu tiyatrosunun bastırıldığı bu dönemde, dünyadaki biçimci eğilimlerin de etkisiyle yeni bir sanat ve edebiyat ortamı oluşmuştur. Bu açıdan hem seyirci hem yazar hem de oyun konularında farklılaşmalar meydana gelir. Kamusal alandan uzaklaştırılan seyirci, kendi küçük dünyasına kapanmak zorunda bırakılır. Televizyon merkezli yeni eğlence anlayışı, sanat ve kültür enstrümanlarının yaygınlaşması; toplumun tiyatroya olan ilgisini zayıflatır. Bunun yanında, tiyatro kurumlarının darbeyle birlikte yeniden düzenlenmesi, sanatçıların halktan koparılması, oyun yazarlarının bir şekilde devre dışı bırakılması; dram sanatı/ tiyatro sanatı için sıkıntılı bir dönemin de habercisi olur. Benzer durum, oyun yazarlığının yaşadığı değişim, dönüşüm ve başkalaşımında da gözlemlenir. 12 Eylül Darbesi'nin kurumsallaştırdığı liberal kapitalist yaşam anlayışının etkisiyle küçük salonlarda; suya sabuna dokunmayan bulvar komedileri, sıradan dramlar ve ülkenin gerçekliğinden uzak, çoğu çevirilere dayalı oyunlar; tiyatro sahnelerini kaplar. Bu dönüşüm; tiyatro edebiyatının, 12 Eylül'ün neden olduğu toplumsal travmaları, sosyo- kültürel-ekonomik savrulmaları, rant ekonomisini, tüketim kültürünü, yabancılaşmayı anlatmasına pek de imkân tanımaz. Böylece özündeki toplumsallık düşüncesinden kopan oyun yazarlığı, bu dönemde büyük ve derin bir bocalama yaşamaya başlar. Ancak döneme damgasını vuran diyalektik bir durum söz konusudur: Sanatsal ve estetik kaygıları önemseyen ve odağına oturttuğu insanın bireysel dünyasını çeşitli biçimlerde anlatmaya çalışan bu dönemin tiyatro eserleri, herhangi bir ideolojik söyleme çok fazla angaje olmadıkları ve gerçekliği daha özgür bir söylemle ele aldıkları için 1980 sonrası dönemi çoğu zaman diğer bilim dallarından daha ayrıntılı ve insani bir noktadan yansıtmayı başarabilmiştir. Öyle ki çoğu zaman bireysel bir konuyu işleyen, herhangi bir toplumsal ya da politik unsura açıkça gönderme yapamayan tiyatro oyunları, yarattıkları atmosfer sayesinde, toplumsal ve politik konuları açıkça dile getiren birçok metinden daha fazla, yaşamın gerçekliğini gözler önüne serer. Bu dönem tiyatro edebiyatında toplumsallık düşüncesi açısından dönemin ruhunu daha doğru bir biçimde yansıtabilmek için edebiyat dünyasına darbe sonrasında adım atmış yazarların eserlerine odaklanmak çok daha yerinde bir tavidir. Çünkü daha önce eser veren oyun yazarları, bir üslup oluşturmuş oldukları için darbe ve sonrası dönemi anlatma konusunda bazı

sıkıntılar yaşayabilir. Oysa ilk oyunlarını darbe sonrası dönemde kaleme alan oyun yazarları, kendi bireysel durumları ve entelektüel gelişimleri bakımından darbe sonrası dönemi daha içeriden yaşama ve anlatma fırsatı bulmuşlardır. Dönemi daha somut ve belirli bir sistematik içerisinde ifade etmek gibi kolaylıklar getirmekle birlikte, sosyal bilimlerin diğer alanlarında olduğu gibi, edebiyatta da dönemleri, akımları, kuşakları ve eğilimleri kesin çizgilerle birbirinden ayırt etmenin zorluğu da göz önünde bulundurulursa, 1980 sonrası tiyatro edebiyatını kesin çizgilerle birbirinden ayıran tasniflerden kaçınmak gerekir. 1980'ler Türkiye'si açısından ana dönüşüm dinamiğini oluşturan ve sanatın hemen her dalında net bir biçimde gözlemlenen toplumsal düşüncesi, âdeta bir metamorfoz geçirmiş, bireycilik öne çıkmaya başlamış, küresel kapitalizme eklenme neticesinde vatandaşın yerini tüketici almış ve bütün bu etmenler; Türk Tiyatro Edebiyatı'nda yansınmıştır. Bu dönemde eser veren kimi oyun yazarları; bireysel konulardan, sıradan ilişkilerden, bireyin ruhsal durumlarından hareketle döneme ilişkin önemli ipuçları verebilen oyunlar ortaya koyabilirken kimileri ise ajitatif bir dille darbeyi teşhir etmeye çalışırken bile 12 Eylül'ün yarattığı toplumsal, kültürel ve psikolojik bölünmeyi ıskalayabilmişlerdir (Demir, 2016: 148- 150).

1980- 1990'lı yıllarda insanların daha az okuyup daha çok görmeyi tercih ettikleri günler yaşandığını, seyircinin tiyatrodan daha çok devinim ve hız beklediğini; oyunların yine metinle yürümeye devam ettiğini ancak metnin eski ağırlığının olmadığını, seyircinin artık dansı ve müziğiyle gösterileri sevmeye başladığını; sahnede artık dinginlikle devinen, söyleşen değil, tersine nerdeyse hızla koşturan aktörlerin var olduğunu belirten Karakadioğlu (1990: 56), çalışmasında bu konuyu Batı ve Almanya özelinde ele alır. Ona göre aktörlerin âdeta birer cambaz yetkinliğinde oynadığı Detroit II oyununu Berlin seyircisi pek sevmez ancak ilginç bulur. Polonyalı yönetmenler de benzer çalışmalarla tiyatro sanatına katkı sunarlar. Ancak Karakadioğlu'nun asıl sorgulamak istediği konu başkadır: tiyatronun dilinin metnin dili mi yoksa sahnede oluşan dil mi olduğunu merak eder ve bu amaçla “Dilin tiyatrodaki sanatsal bir öge, estetik bir katkı olmanın dışında bir anlatım aracı olduğu kuşkusuz (mu acaba?)” diye sorar. Bu durumun aksini gözler önüne sermek adına da başka dilden konuşan bir tiyatro topluluğunun başka bir ülkede oynamasını ve seyirciyle pekâlâ ilişki kurabilmeyi başarabilmesini örnek gösterir. Üstelik bu durum, sadece bilinen bir metni oynayan topluluklar için değil tersi için de geçerlidir. 1980 ve 1990'lı yıllar Batı'da tiyatro

festivallerinin oldukça yoğunlaştığı yıllardır. Yılda pek çok kez tiyatro karşılaşmaları düzenlenen Berlin’de bir İtalyan, bir İspanyol, bir Meksikalı topluluğa bilet bulmakta güçlük çekilmekte, biletleri çabucak tüketen Almanlar, bu dilleri bilmeseler de tiyatronun dili onları bu oyunlara alıp götürmektedir. Karakadioğlu, bunun gerekçesini araştırırken Şili, İspanya ve pek çok Afrika ülkesinde tiyatro yapmış bir Alman yönetmen olan Stefan Stroux’un görüşlerine başvurur. Stroux’a göre bu durumun arkasında oyuncunun söylediği şeyle yüreğinin tutması ve insanlığın gerçeğinin gözlerle konuşulan dille anlaşılması yatmaktadır. Bu durum, özellikle de ne dediğinden çok ne demek istediği ağır basan bir söylemle kurulmuş oyunlar için geçerlidir. Böyle oyunlarda seyirci, dili farklı olmasına karşın sahnede olmakta olanı pekâlâ algılayabilmektedir. Bunun üzerine Karakadioğlu çalışmasını 1980’li ve özellikle de 1990’lı yıllarda tiyatro sanatında tartışılan önemli sorulardan [belki de cevaplardan] biriyle sona erdirir: “Bir kez daha düşünüyorum: Tiyatronun dili metnin konuştuğu dilden çok, sahnede oluşan dil mi acaba?” (Karakadioğlu, 1990: 56- 57).

Bu konuya bir başka açıdan temas eden Canova da sahne dilinde fonetik, diksiyon ile noktalamanın önemine temas ettiği yazısında arkadaşlarının Yugoslavya turnesi dönüşünde orada iken gittikleri Arnavut tiyatrosu hakkındaki izlenimlerini anlatırken tiyatrodaki önemli olanının sese ve beden diline dayalı atmosfer ile yaratılan sahne dili olduğunu vurguladıklarını ifade eder: “Dillerini anlamamız pek büyük bir engel teşkil etmiyordu. Üzüntülerini, sevgilerini, kin ve nefretlerini kolaylıkla seziyorduk. (...) Meğer Arnavutça, sahne dili olarak ne yumuşak ne ahenkli bir dilmiş” (Canova, Mart 1977: 63).

Tiyatro sanatının yazar, aktör ve seyirci olmak üzere üç temele dayandığını, *yazarın* tiyatro metnini vücuda getirdiğini, *aktörlerin* o metni konuşma, jest ve hareketleriyle canlandırdığını, *seyircinin* de oyunu seyrettiğini belirten Kaplan’a göre (1976: 6) bunlardan biri olmazsa tiyatro denilen sanat meydana gelmez. Zihninden geçirdikleri ile tiyatronun kaynağı olan, hem filozof hem de şair, büyük tiyatro yazarları; hayat hakkında yeni, derin görüşleri olan, geniş kültürlü, yaratıcı şahsiyetlerdir. Tiyatro yazarı da şair gibi günlük dili kullanır ama yine şair gibi ona kendine göre bir ruh, şekil ve üslup verir. Gerçek tiyatro yazarı; hakiki bir şair, ressam, besteci gibi bir sanatkârdır. Aktörlük de şairlik, ressamlık gibi bir sanattır. Onda da yaratıcılık esastır. Taklit ile yaratıcılık arasında fark vardır. Fotoğraf ile resim arasındaki

fark gibi. Aktörlük, bir piyesin diyaloglarını ezberlemekten ibaret değildir. Eserin ruh ve mânâsını anlamayan bir aktör, ne sesinin tonunu ne de tavır ve hareketlerini tesirli kılabilir. Tiyatro, sosyal bir sanat olduğu için hem yazar hem de aktör, seyircinin varlığını daima dikkate almak zorundadır. Nitekim tiyatrodaki her şey; olaylar, sahne ve konuşmalar seyirciye göre düzenlenir. Şiir, roman ve hikâye seyircisizdir. Genellikle tek başına ve içten okunurlar. Ayrıca aktörlere söylediklerini ve yaptıklarını tekrarlatırabilme mümkün değildir. Seyircilerin hoşlarına gidecek, onları heyecanlandıracak ve/ya eğlendirecek konuların seçilmesi noktasında da tiyatro yazarları, seyirciyi hesaba katmak durumundadır (Kaplan, 1976: 6- 7).

Bir öğrencisinin tez yapmak için ulaştığı makaleleri incelerken, genç yaşta vefat eden Şahabettin Süleyman'ın yaşamaya devam etmiş olsa Türk edebiyatının en güçlü eleştirmenlerinden biri olabileceği hükmüne varan Kaplan, bu tespitinin gerekçesi olarak onun -Türk eleştiri tarihinde Türk sanatının mahiyetine uygun bir izah tarzına ilk kez onda rastladığını ifade ettiği- şu cümlesini gösterir: “Tiyatro, ortak bir zevkle ortak bir duygu ve düşünceye dayanır. Tiyatro gelişmek için sosyal bir çevre ister. Biz içe kapalı, ferdiyetçi bir milletiz. Bizde cemiyet ve salon hayatı bulunmadığı için, bütün gayretlere rağmen tiyatro gelişmemiştir”. Şiir, hikâye ve romanı birer inziva sanatı olarak gören Kaplan'a göre tiyatro, mahiyeti bakımından en sosyal sanattır ve sosyal bir çevreyi, sosyal duyguları gerektirir. Cumhuriyet döneminde kadının sosyal hayata karışmasının hayatımıza büyük bir değişiklik getirdiğini vurgulayan Kaplan, bu değişimin henüz tamamlanmadığını ve bu süreçte en büyük rolü üstlenen, bu işi yapacak olan kurumların, sosyal değişimin en mühim mekanizması ve merkezi konumundaki okullar olduğunu vurgulamıştır. Fakat Kaplan'a göre yılda bir ya da iki kez gerçekleştirilen temsiller, bunun için yeterli değildir. Bunun gerçekleşebilmesi için hakiki tiyatroyu okula daimi bir sosyal terbiye vasıtası olarak sokmak, öğrencileri ve ailelerini tiyatro seyircisi olarak ona alıştırmak gereklidir. Okullarda gerçekleştirilecek tiyatro etkinliklerinde kullanılacak repertuvar da bu bakımdan çok önemlidir ve mutlak surette dünya klasiklerinden seçilmelidir. Çünkü kültür ve medeniyet aşağıdan değil, yukarıdan başlar. Kültür seviyesi, ancak şaheserlerle yükseltilebilir; bunun tam aksi biçimde tiyatroyu bir siyasi propaganda sahnesi hâline getirmek, sanata yapılabilecek en büyük ihanet olacaktır. Hele okullar için böyle bir tiyatro zehirdir (Kaplan, 1967: 6- 7).

Sanatı kültürün tiyatroyu ise sanatın görünen yanlarından biri olarak değerlendiren Meyer, tiyatroyu kültüre açılan yolların ön sırasına yükseltir, bu nedenle onun için tiyatroya giden seyirciler, eskiden beri hep seçkin tabakadan kimselerdir. Bu seçkin tabaka da toplumun her sınıfından seçilmiştir. Bu, sosyal bir seçkin tabaka değildir. Meyer'in gözünde bu tabaka, tiyatroya gittiği için seçkindir. Meyer, tiyatroyu "neşe" sözcüğü ile tanımlar ve ona göre tiyatro, seyircileri karanlık salonlarda karanlık piyesleri seyretmeye davet ederek onları can sıkıntısı ile yormamalıdır. Tam aksine tiyatro, kırmızı ve altın renkli olmak zorundadır (Meyer, Haziran 1972: 14- 16).

Meyer için gerçek seyirci, sanat perdesi altında propaganda yapıldığını pek güzel hisseder, sanat onu bu anlamda kandıramaz, o sadece sanatı aramak için gelmiştir. Meyer, görüşlerini desteklemek için Giraudoux'un 1937'de ifade ettiği şu cümlelere başvurur: "Çok şükür gerçek seyirci anlamaz, hisseder. Onu işin içine karıştırmadan, hiçbir imada bulunmadan ona her şey gösterilebilir. Tiyatroda anlamak isteyenler, tiyatroyu anlamayanlardır" (Meyer, Temmuz, 1972: 12).

İki bin yıldan fazla bir zamandan beri tiyatronun kırktan çok hakiki bir şaheser veremediğinden yakınan Meyer, halkın kimin oynadığını, ne oynadığını bilmeden -tıpkı geçen yüzyılda olduğu gibi- sadece tiyatroya gitmek için tiyatroya gitmesini diler. Ancak şu gerçeği itiraf etmekten de kendini alamaz: "İnsanlığın yarattığı dünyaca meşhur kırk tane şaheseri tiyatrodaki görececek bir kimse o nispette tahsil ve terbiye görmüş bir kimse olmayacaktır. Buna karşılık, tiyatroya hiç gitmeyen fakat geniş bir kültüre sahip kimseler de vardır". Kültür- fikir ve tiyatro ilişkisi üzerine de görüşlerini şöyle ifade eder: "[T]iyatroda fikirler yok, ancak hisler, karakterler, durumlar vardır. Eğer kültür, fikirlerin hizmetinde olursa tiyatronun fikirle hiçbir ilişkisi kalmaz ve eğer tiyatro kurtarılmak isteniyorsa her şeyden önce onu kültür fikrinden kurtarmak gerekir" (Meyer, Ağustos 1972: 16).

Tiyatro sanatına "zevk" sözcüğü ekseninde baktığı yazısında Meyer (Eylül 1972: 14- 16) içerisinde daima bir zekâ alevinden âdeta uçup kaybolan bir trajik unsur bulunduğundan komik olanın asla küçümsenmemesi gerektiğine değinir. Ona göre Moliere, bu nedenle okumuş yazmışları güldürme gayretinin acayip bir işe girişmek olduğuna vurgu yapmış, bu nedenle de tiyatro eserlerinde şaka etmenin gerekliliğine dikkatleri özellikle çekmek istemiştir. Tiyatroyu her zaman her keseye uygun bir lüks

olarak değerlendiren Meyer, krallarla imparatorların sofralarına oturabilme şansını asla bulamayan insanların onlarla aynı piyesleri izleyebilmiş olabilmelerinin onlar için bir şans olarak değerlendirilmesi gerektiğini ifade etmekten de kendisini alamamıştır. Ona göre insan ya doğuştan seyircidir ya da değildir. Bir tiyatro salonu da her zaman pek çok sosyal tabakanın buluşma yeri olmuştur. Halk tabakasından her seyirci, aslında bir seçkindir. Eğer halktan bir seyirci, tiyatroya giderse seçkin olur. Ancak bunun arkasında propaganda ile bir biçime sokulmuş olmak değil, seyircinin bütünüyle özgür/ serbest bırakılmış olması yatmalıdır. Meyer'e göre aksi hâlde yazarın ve oyuncunun ne değeri kalacaktır? Tiyatroyu besleyen iki unsur bulunmaktadır: müphemiyet/ belirsizlik ve ölçü. Her eser kendi kendisini savunmayı bildiği için de seyircileri, şaheserleri belli bir tarzda dinlemeye ve izlemeye zorlamayı istemek çok iddialı bir şey olacaktır. André Gide'in "Sadece meçhulden bir şey beklerim" sözüne gönderim yapan Meyer, seyirciler ile de böyle konuşulmasını arzu ettiğini belirterek onlar için her şeyin görülebilir olmaması ve meçhulün onların ellerinden alınmaması gerektiğini savunur. Meyer, kültür konusuna geri dönerek onu muhafaza etmeye çalışmanın gereksizliğine de vurgu yapmıştır. Hatta tam aksine onun mahvına çalışanlara yardım edilmelidir. Çünkü ona göre ancak böylelikle kültürün yıkıntılarını mezarlarda bulmak şansı doğacaktır ve kültür, tıpkı bir tohum gibi, yeniden yeryüzüne çıkabilme şansını bulabilmek için mezara girmek zorundadır (Meyer, Eylül 1972: 14- 16).

Çalışmanın giriş bölümünün bu son kısmında dram sanatında/ tiyatro sanatında dil ve özeldede sahne dili ile kültür hakkında görüş bildirilen çalışmalar üzerinde özellikle durulmuştur. Nitekim tek perdelik oyunlar, ince işlenmiş kurguları/ yapıları ile sahne diline de -uzun oyunlara kıyasla- yepyeni bir soluk getirmiştir. Okurun/ seyircinin bazı durumlarda tam olarak söyleyemediği şeyler, bu oyunların sahnelerinde açık seçik ve pırıl pırıl dile getirilmekte; bütün insanlık için geçerli olan, bilinçdışında dağılık bir biçimde bulunan, hemen yitmeye meyilli şimşek çakmaları ve ışıklar; tek perdelik oyun sahnelerinde toplanarak yüksek gerilimli bir ışık kaynağına dönüşmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM: TEK PERDELİK/ KISA OYUN ÇÖZÜMLEMELERİ

1.1.Duvar Öyküsü¹¹

Önce hikâye biçiminde yazılan ardından bir dram sanatı/ tiyatro sanatı metnine dönüştürülen *Duvar Öyküsü*'nün anlatma esasına dayalı bir türden gösterme esasına dayalı bir türe dönüştürülürken geçirdiği kipsel dönüşüm süreci Gérard Genette tarafından geliştirilen Metinsel Aşknlık İlişkileri Kuramı'na göre ele alınmaya değerdir. Ancak bu çözümleme işlemi, bu çalışmanın sınırları dışında bırakılmış, burada sadece *Duvar Öyküsü*'nün yapılanış itibariyle önce hikâye biçiminde yazılan ardından oyunlaştırılan bir eser olduğunun belirtilmesi ile yetinilmiştir.

Hikâye metni, Büyükboduk Kandilci tarafından hazırlanan yüksek lisans tezinde Greimass'ın düşünceleri esas alınarak yapısalcı anlayışla çözümlenmiştir (2016: 24-27). Çalışmada öyküler, ana hatlarıyla özetlendikten sonra, kesitlere ayrılmıştır. Duvar Öyküsü, geniş bir zamanı kapsamı ve birçok değişimi bir arada sunması nedeniyle dört kesite ayrılmış ve bu şekliyle çözümlenmiştir (108). Açık uzamlar, *Duvar Öyküsü*'nde insan ve toplumdaki değişimi sergilemek için dekor işlevinde kullanılmışlardır (109). *Duvar Öyküsü*, uzun dönemleri kapsar ve nesiller boyu yaşanan değişimleri aktararak yaşamın devinimini okuyucuya hissettirmeyi hedefler (109).

¹¹ Adalet Ağaoğlu tarafından yazılan tiyatro eserlerini şu şekilde sıralamak mümkündür: 1953 *Bir Piyas Yazalım*: Sevim Uzgören ile yazdığı bu oyun, Ankara Devlet Tiyatrosu'nda sahnelenmiş ancak basılmamıştır. 1964 *Evcilik Oyunu*: İzlem yayınlarıncı basılmış ve aynı yıl İstanbul Şehir Tiyatrosu Kadıköy Sahnesi'nde oynanmıştır. 1967 *Tombala*: Türk Dil Dergisi'nde yayımlandı. 1969 *Çatıdaki Çatlak*: İstanbul Şehir Tiyatrosu ve Ankara Devlet Tiyatrosu tarafından sahnelendikten sonra Bilgi Yayınevi'nce yayımlandı. 1973 *Üç Oyun (Bir Kahramanın Ölümü, Kozalar, Çıkış)*: Çıkış, Türk Amerikan Derneği Tiyatro Kulübü'nce sergilendikten sonra Yankı Yayınları'nda yayımlandı. 1977 *Kendini Yazan Şarkı/ Evcilik Oyunu: Kendini Yazan Şarkı*, İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda 1976 yılında sergilendikten sonra yayımlandı. 1982 *Oyunlar*: Toplu olarak Remzi Kitabevi'nce yayımlandı. 1991 *Çok Uzak Fazla Yakın*: İletişim Yayınları'na yayımlandı ve 1993'te Kent oyuncularınca sahnelendi. 1996 *Toplu Oyunlar*: Yapı Kredi tarafından yayımlandı (Duğancı, 2006: 29). *Duvar Öyküsü*, Adalet Ağaoğlu'nun 1974'te yayımlanan *Yüksek Gerilim* adlı kitabında yer alan dokuz öyküden biridir: Yüksek Gerilim, Adi Suçlu, Duvar Öyküsü, Yol, Özgürlükçü, Sen de Sor, Yasemin İşçileri, Bileyici ve Gün Üç Dakika. Eser, Ağaoğlu'nun *Yüksek Gerilim* adlı öykü kitabındaki aynı adlı metninden oyunlaştırılmıştır. Hikâye olarak yazılışı 197[4]; oyun olarak yazılışı ise 1989'dur (Uğurlu, 2003: 61). Yapı Kredi Yayınları tarafından *Toplu Oyunlar*mdan ayrı olarak 1992, 1997 ve 2005 yılında yayımlanmıştır. Eser, İş Bankası Yayınları tarafından ayrı basım olarak 2004'te; *Toplu Oyunlar 2* ile birlikte 2009'da tekrar yayımlanmıştır (Akarkan, 2013: 36).

Ağaoğlu'nun dokuz oyunu, Akarkan (2013) tarafından Yapısalcı Eleştiri Yöntemi ile Schwenk (2009) tarafından ise Toplumsal Eleştiri açısından çözümlenmiş ancak *Duvar Öyküsü*, bu çalışmaların kapsamına dâhil edilmemiştir.

Duygu Gören tarafından Ağaoğlu'nun sekiz romanı ve dokuz oyunu, kadın ve kadın eğitimi açısından ele alınmıştır (2008). Ancak *Duvar Öyküsü*, bu çalışmanın da sınırları dışında bırakılmıştır.

Eserin kapak sayfasında yer alan ve Halil İncesu tarafından hazırlanan kapak illüstrasyonu ile iç kapak sayfasında yer alan [(Çocuklar ve büyükler için) OYUN] açıklaması yan metinsel birer gösterge olarak değerlendirilebilir. Bu açıklama ile yazar, kendi oyunu içinde çocuklar ve büyükler için mesajlar bulunduğu dair bir yorum ve değerlendirmede bulunmuştur. Bu durum, yapılan bu parantez içi açıklamanın yorumsal üst metin olarak da okunabileceğini gösterir. Metnin yazarından doğrudan alıntı olduğu için bu parantez içi açıklamayı metinlerarasılık kapsamında değerlendirmek de mümkündür.

Eserde dikkat çeken özellikler arasında dekorun sadeliği ve kişi sayısının azlığı gösterilebilir. Eserin giriş bölümü ile birinci ve ikinci bölümlerinde oyunun gelişiminde Duvar, sahnenin merkezidir. Her şey, onun ya içinde ya da çevresinde cereyan eder. Çevrede andızlardan başka bitki örtüsü görünmez (Ağaoğlu, 2005: 7), tohumlardan yalnızca ikisi (2005: 7), andızlardan da yalnızca biri (2005: 7) metnin işleyiş serüvenine dâhil olunur.

Yazar, eserin teknik özellikleri kapsamında değerlendirilebilecek dekora ait unsurları öylesine önemser ki onlara âdeta birer oyun kişisi hüviyeti yükler: “Oyunda ışık, ses ve görüntüler; neredeyse güneşi, yağmuru, yeli, çiyi, ayı ve yıldızları belirleyecek kerte, sanki birer oyun kişisiymiş gibi önem taşımalıdır” (2005: 8).

Duvar Öyküsü metni, tek perdelik denilse de aslında uzun oyun niteliği daha ağır basan bir metindir. Onu bu çalışma için değerli kılan temel nitelikler, okurda/ seyircide bırakmak istediği etkinin teklifi ile oyun metni içerisine yerleştirilen sözlü ya da sözsüz kısa oyunlardır. Oyunun giriş bölümünde kendisi de başlıbaşına bir kısa oyun olarak değerlendirilebilecek dört sayfalık bir sözsüz oyun yer almaktadır. Bu oyun, âdeta asıl oyunun yoğunlaştırılmış biçimi gibidir. Bu sözsüz oyun, kısa oyunların asıl oyunun başına yerleştirilmiş, asıl oyunun yoğunlaştırılması yoluyla oluşturulmuş oyunlar olup

olamayacakları sorusunu da beraberinde getirmektedir. Hem sözsüz oyun hem de asıl oyun bölümlerinde metin kişilerinin adlarının tamamen büyük harflerle yazılmış olması da metnin bir diğer özelliğidir.

Sözsüz oyunda andızlar ve hayvanlar, dans etmektedir. Gezinler, I. Rehber Kadın'ın buyruğu ile Duvar önünde saygı duruşunda bulunurlar. Bu esnada da sık sık bir seyircilere bir Duvar'a bakmaktadırlar. Duvar ise bu sırada kasılmakta, böbürlendikçe böbürlenmektedir (2005: 9).

Duvar'ın seyirciye göre sağ yanına, gölgesinin düştüğü yere öbek olmuş hayvanlar; birbirlerini dürterek gülüşürler. Duvar, tepeden bakarak onları izler. Dans edenleri yönetiyormuş sanır kendini, bir orkestra şefiymiş gibi davranır. Ama I ve II. Rehber Kadın dışında kimse "Duvar'ın şefliği"ne aldırış etmez (2005: 9).

9 ve 10. sayfalarda Duvar'ın buyruklarına uyma konusunda rehber kadınlar ile gezinlerin sergiledikleri farklı tavırlar, oldukça önemlidir. Yazar, rehber kadınların tavrını anlatmak için "dalkavukça" ifadesine başvurmuş (2005: 10) ve yazara göre rehber kadınların bu dalkavukça çabaları da gezinleri güldürmeye yetmiştir: "I ve II. REHBER KADIN'lar ise DUVAR'ın çubuğunun ucuyla verdiği buyruklara, hatta arada bir 'Bir- ki, bir- ki, Hazrol, dur! Yürü!' vb. komutlarına uymak için dalkavukça bir çaba harcarlar. Onların bu çabaları da GEZGİNLERİ güldürmeye yarar" (2005: 10)

Duvar, sözsüz oyunda Çocuk'un elinden gömleğini alır. Çocuk, bunun üzerine yırtık bir gömlek giyerek sahneye geri döner. Bölümde Kertenkele, gömleği Duvar'ın boynundan çalar.

Bölümde bağlam değiştirerek yeni bir bağlamda söyleşime giren bir çocuk tekerlemesi¹² de mevcuttur:

"Üşüdüm, üşüdüm/ A benim cânım üşüdüm...
Kürkünü giy, kürkünü giy/ A benim cânım kürkünü giy...
Kürküm yok, kürküm yok/ A benim cânım kürküm yok...
Alsana, alsana/ A benim cânım alsana...
Param yok, param yok/ A benim cânım param yok...
Çalsana, çalsana/ A benim cânım çalsana...
Asarlar, keserler/ En suçsuzu seçerler..." (2005: 11).

¹² "Üşüdüm üşüdüm a benim canım üşüdüm/ Kürkünü gey kürkünü gey/ A benim canım kürkünü gey/ Kürküm yok kürküm yok/ A benim canım kürküm yok/ Alsana alsana/ A benim canım alsana/ Param yok param yok/ A benim canım param yok/ Çalsana çalsana/ A benim canım çalsana/ Nereden nereden/ A benim canım nereden/ Saraydan saraydan/ A benim canım saraydan/ Asarlar keserler/ En güzeli bizim tarafa seçerler" (Özbek, 1981: 534).

Bölüm bölüm alıntılanarak metnin bu kısmına yerleştirilen bu tekerleme, artık çocuk tekerlemesi bağlamında kullanıldığı zaman söylediklerinden çok daha fazlasını söylemeye başlamıştır. Hem de son iki mısrasını hariç tamamen aynı sözcüklerle.

Yazar tarafından çocuk tekerlemesine ve yeni bağlama eklenen bu mısralar (Asarlar, keserler/ En suçsuzu seçerler...), oyun tekerlemesinin her sözcüğüne artık başka anlamlar yükler. Bu durum, serum kelebeği gibi metnin bütün damarlarına işleyen bir farklılık yaratmıştır.

Eser, bir sözsüz oyun ve iki bölüm olmak üzere toplam üç bölümden kuruludur.

Birinci bölümde Çocuk'u kendisi ile oynamaya davet eden Kelebek'in kullandığı diyaloga dağılmış ifadeler, oyunun yoğunlaştırılmış biçimi olan sözsüz oyun bölümündeki çocuk tekerlemesine âdeta bir göndermedir:

“Benimle oynasana/ a benim canım, oynasana..”, “Ne işin var, a benim canım/ ne işin var?”, “Anan doyursun seni/ a benim canım, anan doyursun”, “Baban doyursun seni/ a benim canım, baban doyursun”, “Çarşıdan alsana/ a benim canım, çarşıdan alsana..”, “Çalsana/ a benim canım, çalsana...” (2005: 13- 14).

“Duvar'ın gölgesinde mısır biter sanmışım, bitmedi” (2005: 16).

“Kelebek: Bu duvar dibine gölge vermezmiş ki; içine verirmiş. Bundan ötürü de kovukları kapkaranlık olurmuş. (Gururlu) Atalarım söyledi” (2005: 16).

Bu şiir üslubu, metnin ilerleyen sayfalarında devam eder: “Çocuk: Dün doğmuş bir kelebeksin/ Dünyadan haberin yok senin”, “Kelebek: Sen yine de/ gezginler gelince bir dene..”, “Kelebek: Balı, peyniri/ ekmeğe sürer yersin./ Damağın şenlenir/ keyfin yerine gelir..” (2005: 16).

“Siz insanlar her şeyi fazla dert ediniyorsunuz kendinize” (2005: 14) diyerek Çocuk'tan şikâyetçi olan Kelebek, keyfi yerine geldiğinde Çocuk'un kendisi ile oynayacağını ummuş ancak çocuğun dertlerinin hiç bitmediğini görünce de “En iyisi ben gidip başka yerler, başka çocuklar arayayım. Karnı tok, sırtı pek çocuklar..” (2005: 16- 17) demekten kendini alamamıştır. Bu durum, Maslow'un temel olanlardan estetik olanlara doğru ilerleyen İhtiyaçlar Hiyerarşisi ve Yaşantı Konisi'ni akla getirmektedir. Bu tabloya göre alt basamaklarda yer alan temel ihtiyaçlar giderilmeden üst basamaklarda yer alan sanatsal, estetik ve felsefi ihtiyaçlara sıra gelememektedir.

Metinde yer alan I. Rehber Kadın'ın yabancı dil bilmiyor oluşu ve gezginlerle el kol hareketleri yaparak anlaşmaya çalışması ironik bir durumdur: “Yok bakmak ona.

Var bakmak bura..” (2005: 17). I. Rehber Kadın, Duvar hakkında gezginlere tarihî bilgi verirken de Türkçe konuşur. Ancak “duvar” sözcüğü yerine “dıvar” demeyi tercih etmektedir: “Alâeddin-i Keykubât babamızın diktirdiği dıvar bu..”, “Selçuklu dedelerimiz buraya çıktıklarında, ilkin bu dıvarı dikmişlerdir. Surlardan önce dikmişlerdir. Dıvar, bizim öz toprağımızın taşından yapılmıştır” (2005: 18- 19).

I. Rehber Kadın’ın zaman zaman başvurduğu Almanca da oldukça bozuktur: “Gut... Gut... Şöyne...” (2005: 22). Verdiği tarihsel bilgiler ve kişi adları da sağlam kaynaklara dayanan veriler gibi durmamaktadır: “Efendimiz, beyimiz Hacı Osman Ağamız burayı keşfeyleyip kulu Esmâ’yı başına diktiğinden buyana şimdi görüldüğü gibi idiyse de, ilk dikildiğinde ulu bir dıvardı. Kale gibi sağlamdı” (2005: 22).

Karnını doyurabilmek için iş arayan “Çocuk, en yaşlı gezginin gömleği ucundan yakalayıp çekmeyi başarır. Onun kendisine bakmasını ister” (2005: 17).

Bu bölümde Duvar’ın “Anlat kadın, beni anlat sen! Anlat da görsünler, bilsinler ne olduğumu, nasıl yüce bir soydan geldiğimi, ne köklü bir ailenin kanını taşıdığımı..” (2005: 19) ifadeleri Duvar’ın, metnin başına yerleştirilen sözsüz oyun bölümündeki böbürlenmiş tavrı ile benzerlik göstermektedir. Duvar; tavırlarına yansıyan -başkalarını dinlemeye kendini kapatarak iletişim sürecini tek yönlü işletme isteğini yansılayan- tekeli tavrı ile metinde “iletişimsizlik”in ve bencilce tutumları ile de “ego”nun simgesi olarak kabul edilebilir.

Metnin bu bölümünde yazarın yer yer başvurduğu şiir üslubu devam etmektedir: “Anlat ki unutamam sızılarımı/ güneşin yakıcılığını/ böcek vızıltılarını” (2005: 19).

Duvar’ın önce heybetli olup sonra günahlardan dolayı utancından çatlayıp küçülmüş olduğunun I. Rehber Kadın tarafından belirtilmesi, âdeta düz yazıda kullanılan bir hüsnütalil sanatı gibidir:

“Kale gibi sağlamdı. Zamanla günahkâr kullarının günahlarını ve ayıplarını görüp utancından çatlamış, çatlayıp çatlayıp böyle küçülmüştür. Kimileri bunun böyle oluşuna efsane deyüp geçmekteyse de:

Efsâne mefsâne
Sığmaz mevlâm destâne.
Destâneler derse der bi yalân
Yılan dilli eder onu bin yalân” (2005: 22- 23).

Metnin şiir biçiminde devam eden ilerleyen bölümlerinde şiir üslubuna I. Rehber Kadın’ın kültür düzeyini/ dünya görüşünü gözler önüne seren söz varlığı evreni de

yansıtılmıştır: “*Dıvarımın dibi sağlam/ Günahkâra vermez aman/ Demeyesin boyu güççük/ Boyu güççük/ kendi büyük...*” (2005: 23), “*Gut... Gut... Okey. Ayağının tozunu çalacak yoksa başkaleyn, geçiyorum şimdi göstermek çün sizlere Alâeddin-i Keykubât babamızın ilk su içtiği küpü...*” (2005: 23).

Şiir üslubu; Duvar’ın konuşması ve Örümcek, Kertenkele, Yılan ve Kelebek’ten oluşan koronun sözleri ile sürdürülür:

“Duvar: Andızlar!
Hem bodur hepsi
Hem de çok uzaktalar (Yine de tedirgin.)
Korkum yok benim
Üç beş yabani ottan.
Geçip insanlar karşıma
Seyretsinler beni,
Görkemli geçmişimi” (2005: 24).

“Koro (Örümcek, Kertenkele, Yılan, Kelebek): Baharla yükselip/ yazboyu kavuran güneşe/ her zamankinden çabuk/ alıştı Duvar.
İsındı ilikleri kemikleri/ dindi/ kocamış gövdesinin sızısı” (2005: 25).

Metinde IV. Gezgin’in Duvar hakkında incelemeler yapıp gerçekleştirdiği değerlendirmeler önemlidir:

“IV. GEZGİN: (Biraz sola yürür, eğilir, elini yere sürer, parmak uçlarıyla tozu yeniden yoklar.) Hımmm.. Hı? Hıı... Duvar’ın toza dönüşümü uzun süreli. Tek canlımın zorlaması yok. Bundan sonra da olamaz. (DUVAR, kaygıyla uzaktaki andızlara bakar.) Çevrede bitki yok. (Elini gözlerine siper eder, uzaklara bakar. Sonra da dürbünüyle bakar.) Sadece şu uzaktaki andızlar... Salt bu cılız bitkiler...” (2005: 24).

“IV. GEZGİN: (Taşlara bakar) Geride kalan taşlar sağlam. Yüz yıl sonra bile toza dönüşmez. Ne yağmur ne güneş ne don ne de gecenin çiği, taşların ufalanıp dağılmasına yeterince etken olamaz” (2005: 25).

Metinde Andız Ana’nın I ve II. Tohum’un kulağına söyledikleri cümleler, tek bir tohuma söylenen aynı cümleleri andırmaktadır:

“Andız: (Bir süredir I ve II. TOHUM’larla kendisi arasındaki bir ipi eğirmektedir. Daha sonra, genişçe iki yaprakla onları yelpazeler. I. TOHUM’un kulağına eğilir, fısıldar) Uçamazsan verimli topraklara dek, umudunu kesme; diren. Bir kaya çatlağı bul; gir, sığın gölgesine. (II. TOHUM’u yana çeker; kulağına) Derinlere kök salmaya bak. (I. TOHUM’un kulağına) İlk iş, nemli bir yer bulup kökünü salmak, unutma. (II. TOHUM’a) Bakalım paraşütlerin sağlam mı? (Onları okşar)” (2005: 24- 25).

Andız Ana’nın kendisini duyamayacağı bir mesafede bulunmasına rağmen Duvar’ın söylediklerinden haberdar olabilmesi ve buradan hareketle de I ve II.

TOHUM'lara şiir şeklinde açıklamalarda bulunması metne olağanüstü nitelikler kazandırmaktadır:

Andız: (I ve II. TOHUM'lara)
Bakmayın böyle kabardığına.
Korkusu var, gizliyor.
Gözleri durmadan oysa
Doğumlarımızı izliyor. (Üçü de kalkar, danseder, şarkı söylerler)
Hazır edip tohumlarımızı
Savurduğumuz dönemlerde
güz esintileriyle
Nasıl yitirir gece uykularını,
nasıl tetikte bekler kuşkuyla
Biliriz biz
Biliriz” (2005: 26).

Bunun ardından koro, Andızlar ve Duvar; etkisini sürdüren şiir üslubu ile cevap verirler:

“KORO: (Hayvanlar. Oldukları yerden)
Biliriz,
Derinden ürperir/ kireçlenmiş yüreği
estikçe dört bir yandan/ savurgan güz yelleri...” (2005: 26).

“ANDIZLAR: Estikçe dört bir yandan/ savurgan güz yelleri...” (2005: 26).

“DUVAR: (Çubuğunu tüttürür. İzleyicilere)
Bakın hele şu hâllerine
Bodur, cılız ve mızımız!
Ne döllenebilir bunlar
ne toprağa kök salarlar...
(Daha rahat yangelir) (2005: 26).

Metnin şiir üslubuna evrilen bölümlerine Kertenkele de katılır: “KERTENKELE: [YILAN'a] Sinsice fısıldarsın ama/ ne duysan, dört bir yana” (2005: 27).

Metnin “maceraya çağrı” olarak değerlendirilebilecek bu bölümünde harekete geçiren güçlerin ilk dışavurumu olarak bir mucizeymiş gibi beliren Örümcek'e “haberci” denilebilir; ortaya çıkışının krizi “maceraya çağrı”dır. Habercinin haberleri yaşamak ya da ölmek olabilir (Campbell 2000: 65). Burada ÖRÜMCEK, DUVAR'ın içinde bulunduğu fiziksel ve psikolojik durum hakkında aydınlatıcı bilgiler veren bir “haberci” konumundadır:

“ÖRÜMCEK: Susun. Beni dinleyin şimdi. İncecik bir çatlağı var Duvar'm...” (2005: 27).

“ÖRÜMCEK: Geçen sonbahar içindeydin Duvar'm. Sonra, bütün kış da, yumurtalarımla. (Karnını okşar.) Ben bilmezsem kim bilir? Bütün korkusu işte, bu çatlağından ötürü. Andız tohumları olgunlaşıp analarıyla göbek bağlarını kopardıkları

günler var ya?.. Koparıp yakın ve uzak yolculuklara çıktıkları günler işte; o günler, Duvar'ın içindeki ürpertiler güvensizliğe dönüşür...” (2005: 27).

“ÖRÜMCEK: Ne olsa devingendir tohumlar, bilirsiniz. Ne kadar güçsüz, ne kadar uzakta olsalar da yerinden kııldamaz bir ağır taş Duvar'ın düşmanlarıdır” (2005: 28).

“ÖRÜMCEK: Kimselerin seçemediği o incecik çatlağı unutma ama. Üstelik belli olmaz ki. Ya yağmur bol yağarsa? Ya ılık geçerse mevsim? Andızlar yamaçlarda birden çoğalır mı?” (2005: 28).

“ÖRÜMCEK: Hep bunları sayıkladı durdu geçen mevsim. Duydum, uyumuyor. Kötü kötü düşmanlıklar kuruyor” (2005: 28).

“ÖRÜMCEK: Şışşt, susun. Benden öğrendiğinizi belli etmeyin sakın. Zorbanın biri zaten. Bakarsın jandarmalarını, polislerini üstüme salmış. Ne yapacağı hiç belli olmaz ki, bakarsın beni bir b*kböceğine mahmuzlatmış. Yumurtalarımı vaktinden önce çatlatmış... Etrafta ajanları bile vardır bunun. Aman susun, sakın...” (2005: 28).

Metinde KERTENKELE, Örümcek'e kuşku nedeniyle olay ve durumların farklı yorumlanabileceği konusunda telkinlerde bulunmuş ve her bildiği doğruyu istediği her yerde dile getirmemesi konusunda onu uyarmıştır:

“KERTENKELE: Fazla da sıssstlatma canım. Kuşku, dürbün gözlüdür. Her şeyi büyük görür. Bakarsın Duvar bizim burada gizli işler çevirdiğimizi sanır. (Usulca ÖRÜMCEK'e) Yılanın önünde konuşmasaydın keşke...” (2005: 28- 29).

Metnin bu bölümünde şiir üslubu etkisini sürdürmeye devam eder:

“ANDIZ: (Gülümseyerek okşar onları) Kızıl ağaç/ ya da atgözü/ ya da buralardaki adıyla, Andız/ Yöreden yöreye/ farklı çağrılız/ ama biz, direktten andız bitkileriyiz. (Mutlu bir soluk alır)” (2005: 29).

Bu satırlarda aynı zamanda andız bitkisine verilen diğer adlar hakkında da okura bilgi verilmiştir.

I ve II. Tohum, Andız'dan göbek bağlarını koparıp iki kez havalanmaya heveslenirler fakat beceremeyip geri otururlar (2005: 30).

Metinde şiir, duyguların dile dökümünde önemli bir vasıta olarak kullanılmıştır. Şiir üslubunun etkisini hissettirmeye devam ettiği metnin aşağıdaki bölümünde Duvar, Andız tohumlarından korkusunu şiir şeklinde dile getirir:

“DUVAR: (Yeniden çubuğunu yakar, derin bir nefes çekip arkasına yaslanır)
Artık dinlenebilirim. (Bir ân)
Ekim güneşi solgun/ yel duruldu.
Neydi bütün gün ve gece öyle
Nasıl da esti saçtı savurdu
Andız tohumlarını.
Kimseler duymasın: Korktum.
Kırpmadım gözümü ne gündüz ne de gece

İnce çatlağımı korudum.
Şükür atlattım bunu.
Girmedi kasıklarına
Hiçbir andız tohumu.
Şükür, şükür/ çok şükür..." (2005: 30- 31).

"DUVAR: (Uyuklar, uyanır)
Yine de yüzyıl geçse
Olamaz böyle korkulusu
(Andızlardan yana bakar gizlice)
Atlattım mı gerçekten?
Elbet canım, atlattım...
(Söylediğine inanmak için diklenip kabarıp. Ses tonunu kalınlaştırdı daha kabalaştırdı.
Söylev verir gibi) Öh, öh, öh...
Gerçi ecdadım iki kez göçmüştür göçmesine bir tohum yüzünden.
Ama o zamanlar,
 hep zeytinlik, incirlikti
 bütün buralar!
Ey dürbünlü gezgin!
 Neredesin?
Dinle de öğren:
 Çünkü öğrenemezsin bunu sen
 Benden geçinenlerden.
O zamanlar bile ancak
 Sadece bir kez
Bir zeytin kökü yüzünden
 Çatlayıp dağıldık biz.
Bir kez de
 Bir yaban inciriyle bölündük
 Sağ yamacımızdan.
Kısacası işte/ Yediysek yediysek
Sekiz yüz yılda belimize
İkicik darbe yedik.
(Güvenini bulur, keyifle güler.)
Siz eyy andızlar!
 Ey bodur bitkiler, siz!
Artık zor girersiniz
 benim böğrüme.
Daha uzun yaşadım ben
Zeytinlerden
 ve yaban incirlerinden.
Korkum yok sizden!
(Andızlara yumruk sallar. Sonra gerinir, kemiklerini çıtırdatır)
Uyy, aman uyyy, kulunçlarım...
Tetikte durmaktan/ Nasıl da ağrımakta her yanı
Neyse işte, rahatladım/ Kemiklerimi yumuşattım...
İyiyim, iyi... (Büyük bir kahkaha atar) (2005: 31- 32).

Bu satırlardan anlaşıldığına göre Duvar, Andız tohumlarından gelebilecek üçüncü bir darbe korkusu da yaşamaktadır.

Duvar'ın şiir üslubu ile duygularını dile getirdiği aşağıdaki satırlar, parodileştirilerek yeniden yazılmış ciddi bir söylev üslubunu andırmaktadır:

“DUVAR: (Sesini yine söylev tonuna ayarlar) Yerle gök arasında köprü olan biiiz!” (2005: 33).

“DUVAR: Biiiz... Öhö, öhö...
Şimdi daha sağlamız,
temel attığımız yerde!
Kök saldık
Yarıp kireç ve tuzlarını.
Aşındık, cilalandık.
Gerçi kısaldık ve azaldık,
ama ölmedik
Ve artık aslaaa
ölmeyeceğiz!.
Olduğum yere
(Ayaklarını yere vurur.)
kazık kakacağım! Böyle!” (2005: 33).

“DUVAR: Azaldım ve güçlendim
Attım arıttım çürüklerimi!
(O söylevini verirken gece inmiştir. Ay çıkar) (2005: 33).

Bu durum karşısında Hayvanlar Korosu, şiir üslubu ile durum değerlendirmesinde bulunarak bir mesaj verir:

“KORO: (Hayvanlar) Tetikte beklenen güz yellerinin/ yorgunluğunu dinlendiriyor bizimki” (2005: 34).

I ve II. Tohum’un Andız Ana ile vedalaşıp uçarak Duvar’a doğru yaklaştığı an, hayvanların ve yelin tohumlara yardım etme noktasında tavırları birbirinden ayrılır. Yel, hızını keserek tohumları bırakır. Örümcek, üfürerek onlara yardım etmeyi teklif eder. “Bana kim yardım etti ki?” diye yakınan Yılan’a karşılık Kertenkele, “Ne kötü kalplisin?” cevabını vererek Örümcek’le benzer tavır sergiler. Bu esnada alelacele namaza duran Yılan, namazı arasında olan biteni Duvar’a haber verir: “Uyan, uyan Duvar baba... Bak konuğun var” (2005: 36). Ancak Duvar, öyle derin bir uykuya dalmıştır ki olan bitenin farkında değildir. Kış için hazırlıklarını çoktan tamamlamış olan Yılan, nemelazımcı ve kurumlu bir tavırla oradan ayrılır:

“YILAN: (Duvar dibinden sürtünerek geçerken) Bunun uykusu da benim kış uykusundan derin... (Omuz silker) Aman, bana ne? (Kurumlu) Kışlık sarayım hazır benim. Eşimi çoktan gönderdim. Beni bekler (Gider)” (2005: 37).

Çaresizce gitmeyi ve daha sıcak kovuklara göçmeyi planlayan Kertenkele’ye karşılık Örümcek’in tavrı hep tohumlara yardım etmekten yanadır:

“ÖRÜMCEK: Biraz daha yardım edelim, ne olur...” (2005: 37).
“ÖRÜMCEK: Gir oradan içeri. Çatlaktan içeri gir! (Battaniyeyi yastık gibi karnına bağlar yine) Kırılacaklar...” (2005: 37).

Buradan hareketle hem yelin hem de hayvanların Duvar ile I ve II. Tohum karşısında farklı tavır sergilemiş oldukları sonucuna ulaşılabilir.

Andız'ın isteği ile Güneş gelip tohumları kurutur. Tohumlar böylece çatlağa tutunup oyuktan Duvar'ın içine girer ve bir ambriyon hâlini alır (2005: 37- 38). Bu süreç âdeta Campbell'in¹³ *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* kitabında ortaya koyduğu *balinanın karnı evresi*¹⁴ gibidir. Aynı kitaptan hareketle Rüzgâr, Örümcek, Andız Ana ve Güneş'in bu sürecin “yardımcı/ yaşlı bilge adam/ kadın”ları¹⁵, Yılan ve Kertenkele'nin ise “karşıt güçleri/ tiran arketipleri”¹⁶ biçiminde okunup anlamlandırılması mümkündür.

Birden inleyerek uyanan Duvar, bir yanına bir kılıç saplanıvermiş gibi haykırmaya başlar. Örümcek, onun önce kuluncunun tutmuş, ardından böbrek taşı düşürüyor, en sonunda da safra kesesi ile ilgili bir problem yaşıyor olabileceğini iddia etse de başlangıçta lumbagodan şüphelenen Duvar'a göre kendisinin kireçlenmeden başka bir derdi yoktur ve aslında kendisi sapasağlamdır (2005: 38).

Duvar'ın içine Tohum'un girdiğini fark edip bunu şiirle dile getirdiği bölüm, ciddi söylev üslubunun parodileştirilip yeniden yazılmış biçimi gibidir:

“DUVAR: Yaa? Hımm.. Evet (Birden)
Ayyy... Ay, nedir bu?/ Ne biçim sancı?
Bütünüyle de değil yabancı.
Aaayyy, off, aman! Sakın?. (İkırır)
Eyvaaah!
Tohum girdi içime/ kök salmaya
Kayıp gidiyor taa diplerime/
Orada tutunup yaşamaya...
(Kendi kendine) İşte bu, en büyük tehlike.
(Bağırır) Ayy! Olmaz, olmaz! Çık benden, defol git!
Ben kiii... (Yeni bir söyleve yeltenir, ama tonunu tutturamaz. ÖRÜMCEK usul usul

¹³ Özcan (Bahar, 2003; Yaz, 2003), Burcu Yılmaz (Kış, 2011), Namlı (Sonbahar, 2007), Güler (Mart, 2016) arketipsel sembolizmin mitolojik bir imgesi olan “the hero myth”i (kahramanlık mitosu) esas alarak metin çözümlemesi gerçekleştiren araştırmacılardan bazılarıdır.

¹⁴ “Büyülü eşikten geçişin bir yeniden doğum alanına geçme olduğu fikri, bütün dünyada *balinanın karnının rahim imgesi*yle simgelenmiştir. Kahraman, eşiğin gücünü ele geçirmek ya da onunla uzlaşmak yerine bilinmeyenin içinde kaybolur ve ölmüş gibi görünür” (Campbell, 2000: 107).

¹⁵ “Birdenbire belirip korkunç canavarı öldürecek olan büyülü parlak kılıcı gösteren, bekleyen gelini ve hazineler kalesini haber veren, en öldürücü yaralara iyileştirici merhemi süren ve sonunda muzaffer olanı, büyülü geceye uzanan büyük maceranın ardından normal yaşamın dünyasına ulaştıran odur” (Campbell, 2000: 20).

¹⁶ Campbell, 2000: 189.

güler) (2005: 39).

Bu süreçte ÖRÜMCEK'in TOHUM'a olan tavrı, yine onun "yardımcı" kimliğini destekler niteliktedir: "ÖRÜMCEK: Tutun, iyi tutun... Çıkıntılara yapış..." (2005: 39), "ÖRÜMCEK: (TOHUM'a, fısıltıyla) Karnını yapıştır, karnını..." (2005: 39).

Bu gelişmeler karşısında koro, yaşanan durumu açıkça gözler önüne serer:

"(Hemen bütün oyuncular, sahenin gerisinden) Ölümle dirim arasında/ bu ne kavga, bu ne kavga...
Küt küt vuruyor TOHUM'un damarları/ zamanın ibresine denk.
DUVAR'sa işte/ yeni bir çaba/ ve kasıklarının bütün gücü/ yüzyıllara dayanmış bütün kaviliğiyle/ ıknmakta..." (2005: 40).

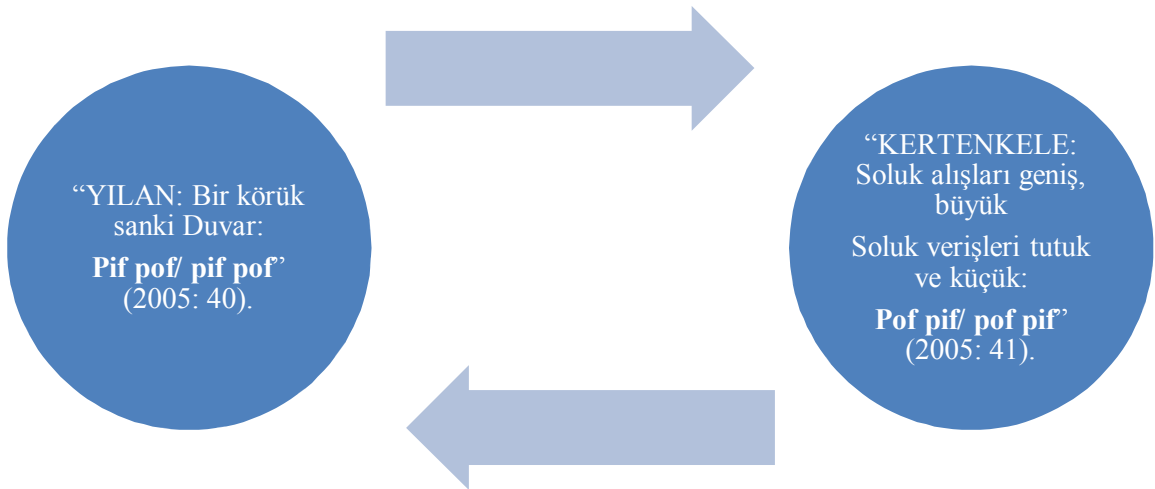
Ve ÇOCUK, âdeta bu "kavga"nın galibini önceden haber verir gibidir:

"Yaşasın! Bu kez bu ıknma
Yaramakta işe
Daha sağlam tutunmasına
TOHUM'un olduğu yere" (2005: 40).

Bu durum karşısında Yılan ve Kertenkele'nin yansılamaya ve DUVAR'ı taklide yaslanan tepkileri arasında bir ikili karşılımlı ilişki mevcuttur:

"YILAN: Bir körük sanki Duvar:
Pif pof/ pif pof" (2005: 40).

"KERTENKELE: Soluk alışları geniş, büyük
Soluk verişleri tutuk ve küçük:
Pof pif/ pof pif" (2005: 41).



Duvar'ın bu süreçte iki umudu vardır: Güz yağmurları ve Güneş- kuraklık. Süreç, anâsır-ı erbaa¹⁷ açısından yorumlandığında “toprak” unsurunu temsil eden Duvar'ın içinde bulunduğu zorlu süreçten kurtulabilmek için önce “su”dan ve ardından “ateş”ten medet umduğu sonucuna ulaşılabilir. Bu durumu okura/ seyirciye duyuran, “haberci” konumundaki Örümcek olur. Duvar'ın yağmur duası, “yağ yağ yağmur/ teknede hamur” şeklinde başlayan çocuk tekerlemesinin¹⁸ yeni bir bağlama taşınarak yeniden yazılmış biçimi gibidir:

“ÖRÜMCEK: (İzleyiciye) İlk umudu güz yağmurlarında” (2005: 41).

“DUVAR: Başlamalıyım hemen yağmur duasına.
(Ellerini yukarı doğru kaldırır.)

Yağ yağ yağmur

Güz yağmuru yağ!

Teknede hamur

Güz yağmuru yağ!

Arabada çamur

Yağmur yağ!

Yağ da/ yağ da/yağ

Yıkayıp arıt beni/ iliklerimi, kemiklerimi.

Dere yatağı hâline getirsin yağışlar

en ince çatlaklarımı bile,

sürüklenip çıksın gövdemden

oralarım buralarıma biriken.

Yağ yağ yağmur/ güz yağmuru yağ!” (2005: 41- 42).

“DUVAR: (Diklenir) Hıh, sanki... Yağışlar bol olmazsa, o zaman da kuraklık kurtarır beni andız dölünden!” (2005: 43).

“DUVAR: (İnler) Allah kahretsin... Ay, aman bittim... (Toparlanmaya çalışır.) Hayır! Bitmedim, bitmem. (Sinsi) Yağmur bol yağmadı diyelim. Güneş. Evet o. (Yukarda, sarı top içinde yangelmış durana) O, bir süre daha şu kızgınlığını sürdürürse... yerini çabucak güz yağışlarına bırakmazsa, ışınları çatlağımdan içeri sızıp en nemli köşelerime dek her yanıma kurutacaktır. (Yukarıda asılı sarı top, ağır ağır Batıya kaymağa başlamıştır. Duvar ona bağırır) Heeey Güneş, dur gitme! Kayıyor. Güneş, dur! (Güneşinlerinde bir artma olur.) Evet... İşte böyle. Güneş en kuytu köşelerime kadar kurutunca beni, şu en ince çatlağımın en serin, en besin dolu noktası da artık hiçbir canlımın barınamayacağı oranda kurumuş olacaktır. (Kaba kaba güler.) Hah hah hay! Önünde sonunda bu bozguncu, bu serseri tohum, benim sıcaklığımla kış aylarımın nemli soğukluğu arasında, kendisine en uygun ortamı hazırlayacak aylara çıkamayacaktır!” (2005: 44- 45).

¹⁷ “Anâsır-ı erbaa ‘dört unsur’ demek olup klasik felsefede toprak, su, hava ve ateşten ibarettir. İslâm felsefesindeki anâsır-ı erbaa anlayışı, antik Yunan düşüncesinden (kâinatın ilk maddesi olan arkhe) gelmektedir” (Karlığa, 1991: 149- 151).

¹⁸ Saip Egüz, Tekerleme; Morgül, 1998; Alpöge, 2006: 64.

Eserin Türk tarihinin genel akışı doğrultusunda anlamlandırılabilceği anlaşıldığından Andız Ana'nın bu süreçte karşılıık gelebileceği metaforlara ilişkin ortaya konulabilecek ihtimalleri şu şekilde sıralamak mümkündür:

1. Orta Asya Türklüğü,
2. Mustafa Kemal Atatürk'ün annesi ve onunla temsil edilen Balkan Türklüğü,
3. Kafkaslar- Azerbaycan Türklüğü.

Bu durumu destekleyen metin ipuçları Andız Ana'nın şu cümlelerinde saklıdır:

“Andız: Çok yorgunum doğumdan. Yerimden de kopamam; seğirtip küçüğüümün yanına, ona yardımcı olamam. Ah Örumcek Hanım, *bizler toprağa bağlı kalmak zorundayız...*” (2005: 43).

Bu durum karşısında Örumcek'in kendisine yönelttiği umursamaz ve alaycı sorular üzerine kendisiyle dalga geçildiğini anlayan Duvar, Örumcek'i kapı dışarı etmekle tehdit eder. Bununla da yetinmez, ona odalarını karıncalara kiraya vermediği için yaşadığı pişmanlığı dile getirir: “Bir hainsin sen. Keşke odalarımı karıncalara kiralasaydım...” (2005: 44). Bu durum, okurun aklına “Duvar'ın Örumcek yerine Karınca'yı tercih etme gerekçesi, Karınca'nın andız tohumunu yiyebilme ihtimali olabilir mi?” sorusunu da beraberinde getirmektedir.

Karıncalar'ın Duvar'a uygun kiracılar olamamalarının gerekçesinden okuru/ seyirciyi haberdar eden yine Örumcek olur: “Ama onlar toprağın altını severler, bilirsiniz. Kalabalıktırlar, ancak yeraltı dehlizlerinde *korunaklıdır ülkeleri*” (2005: 44).

Oyunun birinci bölümü boyunca Örumcek, tam bir “haberci” konumundadır. Okurun/ seyircinin merak ettiği bütün sorular, Örumcek vasıtası ile sorulur, merak edilen noktalar yine onun vasıtasıyla aydınlığa kavuşturulur: “Duvar baba, ya Tohum direnirse? Uygun zamanı kollayıp içine kök salarsa ya?” (2005: 45). Duvar'ın burada alacağını belirttiği tavır oldukça keskindir: “O zaman da *jandarmalarımı, polislerimi sürerim üstüne!*” (2005: 45).

Duvar ile Örumcek'in diyaloğuna şahit olan Tohum, -metinde *arketipsel dişi ve yüce ana*¹⁹ (Campbell, 2000: 341) konumunda okur/ seyirci karşısına çıkan- Andız

¹⁹ Erich Neumann da “The Great Mother (Yüce Ana)” adlı çalışmasında anne arketipini “temel” ve “dönüşebilen” olmak üzere iki kategoriye ayırarak ele almıştır (1991: 24- 25).

Ana'nın kendisine Duvar hakkında vermiş olduğu bilgileri hatırlar. Hangi tedbirleri alması gerektiği konusunda kendi kendisine telkinlerde bulunur:

“ (Kendi kendine) Yapar mı yapar. Çaresizliği artmaya, zorbalığı azmaya görsün, toplarını, tüfeklerini, tanklarını, uçaklarını bile sürer üstüme. En azından *falaka!*... Ne demişti Andız Ana? ‘Kapçığını sağlam tut bahara dek.’ (Durur. Üstündeki söküklere dikmeye koyulur). Pekiii, ya *güneş* ıltmazsa, *yağmur* da ıslatmazsa burayı gereği kadar? O zaman nasıl beslenir köküm? Ben nasıl büyürüm? Şuraya biraz *su* alakoymalı. Buraya da biraz *hava*... Şu da *güneş depom*. A, ama cebim delik! (Hemen diker) *Bol oksijen* doldurmalı. Hazır, çatlaklardan hava girerken... (Çok hamarattır) (2005: 45).

Bu satırlarda dikkati çeken, Duvar'ın Tohum'dan kurtulmak için medet umduğu anâsır-ı erbaa unsurları ile Tohum'un beslenip büyümek için muhtaç olduğu unsurların aynı oluşudur: güneş ve yağmur. Ancak Tohum, bu unsurlara bir üçüncüsünü daha eklemiştir: hava/ bol oksijen.

Metin kişilerinin konuşmalarına yansıyan şiir üslubu etkisini sürdürmektedir:

“Duvar: (Yukarı:) Güneş, heeey! Bekle daha. Yak beni. Kurut beni/ kurut derinliklerimi... Kurut tohumu/ Kavur onu” (2005: 45).

“Örümcek: Göremez oldum iğnemi, ipliğimi/ Tığımı ve şişimi” (2005: 45).

“Duvar: (Eğilemediği için göremediği Tohum'a) Korkarım sonunda beni çok yoracaksın/ Attıracaksın tasımı tepemin... Ve bu soylu duvarı/ sertliğe başvurmak/ zorunda koyacaksın. Sıssttt. Sabır, sabır... Nerde şu kışlık puf minderim? Çekip ayaklarımı altına/ yağış icraatını bekleyeyim” (2005: 46).

“Duvar: (Kendi kendine) Onca görkemliyim/ o kadar eskidir tarihim.
Yine de muhtaç kaldım
Bir örümcek yavrusu ılıkliğma.
Kandiline onların
Kış aydınlığına...
(...)
Kımıldama, rahat dur!
Zaten yakında göreceksin;
Çok geçmeden öleceksin.
Ben bir koca duvarım,
Sen sanki kimsin, nesin?/ Öleceksin!
Ya *bol yağmur*, ya *bol güneş*,
İkisiyle de sonun eş!
Öleceksin!” (2005: 46- 47).

Bu satırlardan anlaşıldığına göre Duvar, Tohum'dan tamamen kurtulabilmek için, *bol yağmur* ve *bol güneşten*, anâsır-ı erbaa unsurlarından *su* ve *ateşten* medet ummayı sürdürmektedir.

Andız Tohumunun Duvar'da bıraktığı etki, şiddetli bir ağrıdır. Duvar'ın varlığı ile bütünleşen Tohum için Duvar, âdeta bir *ana rahmi* olmuştur. Bu nedenle Tohum'un

eserin birinci bölümünde yaşadığı bu evrenin Campbell'in *balinanın karnı evresine* karşılık geldiği sonucuna ulaşılabilir. Duvar'ın çektiği ağrı ve acılar, birer doğum sancısı gibidir:

“Duvar: Fakat ille şu ağrılarım... Durmuyor. Durmak ne söz, giderek artıyor. (...) (Ağlayacak gibi olur) Acı mıdır, konuşuran beni böyle? (Arkasına yaslanır, sonra birden doğrulur) Ayy, aman, of! Kımıldanmasa bari. Keşke ayaklarım içime uzanabilseydi, bacaklarım her yöne bükülebilseydi; bir kelebek gibi hür olsaydı tekmelerim de, sallayıp ezebilseydim şunu. (Bağırır:) Kımıldama, rahat dur!” (2005: 46).

Duvar'ın içinde bulunduğu bu durum karşısında almayı düşündüğü tek önlem, kapısını penceresini örtmektir. Örümcek'i de bu yüzden azarlar: “Bana bak Örümcek Kadın, dışarı salacaksan sal yavrularını... Kış geliyor, kapımı pencereyi örteceğim” (2005: 46).

Bu satırlardan anlaşıldığına göre ağrılarının, içine giren Tohum'dan kaynaklandığının farkında olan Duvar, bilip bilmezden gelerek, bakışları Örümcek ve kış mevsimi üzerine çekmekte, onlara karşı tedbir aldığı anda ağrılarında da kurtulabileceğini sanmaktadır. Bu durum, Duvar'ın yaşadığı psikolojik buhranın ne olduğunun tespit edilmesi sürecinde kullanılacak önemli bir ipucu olarak okurun/seyircinin karşısına çıkmaktadır. Duvar, burada ona acı çektiren asıl sebebi inkâr etmekte ve bir adım öteye giderek tedbir alma sürecini bir başka nedene göre şekillendirmektedir. Duvar'ın bu süreçte egoya yönelik olarak geliştirdiği savunma mekanizmasının *yadsıma/ inkâr* olduğu belirtilebilir. “Ego savunma mekanizmaları, egonun kendini, id'in ifade edilmeyi bekleyen dürtüleri ve süperegonun bu dürtüleri kabul etmemesini öngören emirleri arasındaki günlük çatışmalara karşı korumak için kullandığı ruhsal yöntemlerdir” (Gerrig ve Zimbardo, 2013: 417).

Bu savunma mekanizmalarından yadsımada “Dış gerçeklik yüzleşilemeyecek kadar nahoş ise birey, bu gerçekliğin var olduğunu inkâr edebilir. (...) Bazen olguları inkâr etmek, onlarla yüzleşmekten daha iyi olabilir. Ciddi bir kriz sırasında inkâr, kişiye acımasız olgularla daha dereceli yüzleşme zamanı tanır” (Atkinson vd., 1995: 585-586). Bir başka ifade ile “Gerçekliğin inkârı; özü, nahoş gerçeklikten korumak için bu gerçekliği reddetmektir” (Gerrig ve Zimbardo, 2013: 418).

Ego, hoş olmayan gerçek bir durumla yüzleşmeyi reddederek de kendini koruma yoluna gidebilir. Freud'a göre ise yadsıma (denial); benlikte kaygı yaratacak bir

durumun, gerçeğin yok sayılması ve algılanmamasıdır. Aksi yönde birçok kanıt olmasına rağmen (doktorun teşhisi) ölümcül bir hastalığa yakalandığını kabul etmeyen hasta ya da trafik kazası geçiren oğlunun öldüğüne inanmayan baba, yadsıma mekanizmasını kullanmaktadır. Freud'a göre yadsımanın bastırmadan farkı, kaygı yaratan kaynağın id dürtüleri değil dış dünyadan gelen tehditler olmasıdır (Yazgan İnanç, Yerlikaya; 2012: 28- 29). Metinde Duvar, karşı karşıya kaldığı nahoş durum hakkında -belki de diğer metin kişilerinden çok daha derin bir farkındalık düzeyinde bulunmakla birlikte- bu durumu kabullenerek onunla yüzleşmek yerine bile isteye onu inkâr etmeyi tercih etmiştir.

Örümcek Kadın'ın Duvar'a verdiği cevap, âdeta düzyazıda kullanılan bir söz sanatı gibidir: "(Dantelini gözüne iyice yaklaştırarak örerken): Az kaldı... Az kaldı.." (2005: 46). Bu cevap, Örümcek Kadın'ın metin boyunca yüklendiği "haberci" konum dikkate alınarak anlamlandırılmaya çalışıldığında tevriyeli biçimde hem kendi yapacağı doğumun hem de Tohum'un Duvar'a kök salarak büyüüp serpilmesinin çok yaklaştığına işaret etmektedir.

Oyunun Kelebek'in yeniden doğmaya vurgu yapılan "Oh ne güzel dünya, ne aydınlık! Kıpırdanıyor toprak/ her şey yeniden doğuyor!" (2005: 13) cümleleriyle başlayan birinci bölümü, sahnede Duvar'ın "Öleceksin" (Yankı) (2005: 47) sesinin yankılanması ile son bulur. Oyunun başında *tabiatın yeniden doğuşunun yarattığı coşku* ve *neşe* oyunun ilk bölümünün sonunda yerini -insan yapımı, cansız ve sabit kalmaya mahkûm bir varlık olan ve metinde kişileştirilen- Duvar'ın tabiata ait canlı bir varlık olan Tohum için dile getirdiği *ölüm temennisine* bırakmıştır. *Doğum* ve *ölüm*, bölümde çarpışan iki sembolik değer olarak gösterilebilir.

İkinci bölümün başında vakit, sabahtır. Güz bitmekte kış kapıdadır. Tohum, bulunduğu yerde, elinde küçük bir çekiçle taş kırmaktadır. Diğer bütün hayvanlar da buldukları yerdedir (2005: 48).

Duvar'ın bu bölümün başında şikâyetçi olduğu üç durum mevcuttur: Tohum'un gece gündüz bir şeyler yapması; kendilerinden medet umduğu güneşin kızgınlığını, yağmurun da bolluk ve bereketini yitirmesi:

"(Sıçrayarak uyanır) Off, bittim! Bütün gece uyutmadı. *Durmadan çalışıyor. Gece gündüz bir şeyler yapıyor.* (Çevresine bakınır) *Ne güneş kızgın yine, ne de yağmurlar*

bol. Kara kışa varmamalı bu iş. Tohumu kıştan önce böğrümünden atmalıyım. (Güneş topu yukarda ölgün ölgün yükselir)” (2005: 48).

Duvar’ın, Örümcek’e “Bana da gökten, denizden, topraktan haber getir” demesi üzerine Örümcek, “Hay haay...” diyerek bu talebi kabul eder (2005: 48). Bu durum, Örümcek’e yüklenen “haberci” kimliğinin bu bölümde de devam ettiğinin göstergesidir. Örümcek, bu işlevini Kertenkele’ye Duvar’ı işaret ederek alçak sesle “Haber bekliyor çevreden...” derken de sürdürmektedir (2005: 49).

Metin kişilerinin şiir üslubu ile konuşturulması bu bölümde de etkisini sürdürmektedir:

“KERTENKELE: Eh, de ki sen de:
Yakın deniz, güzboyu usul usul kaynadı,
Yakın gök, geceleri boş durmadı.
Denizden derleyip topladığı çiyini
Taşa toprağa yağdırdı” (2005: 49).

“ÖRÜMCEK: Eh, kızsız da, kızmasa da doğrusu bu.
Görmüyor mu, bak işte
Çevresindeki toz yığınları
Islak bir örtüye sarındı?..” (2005: 49).

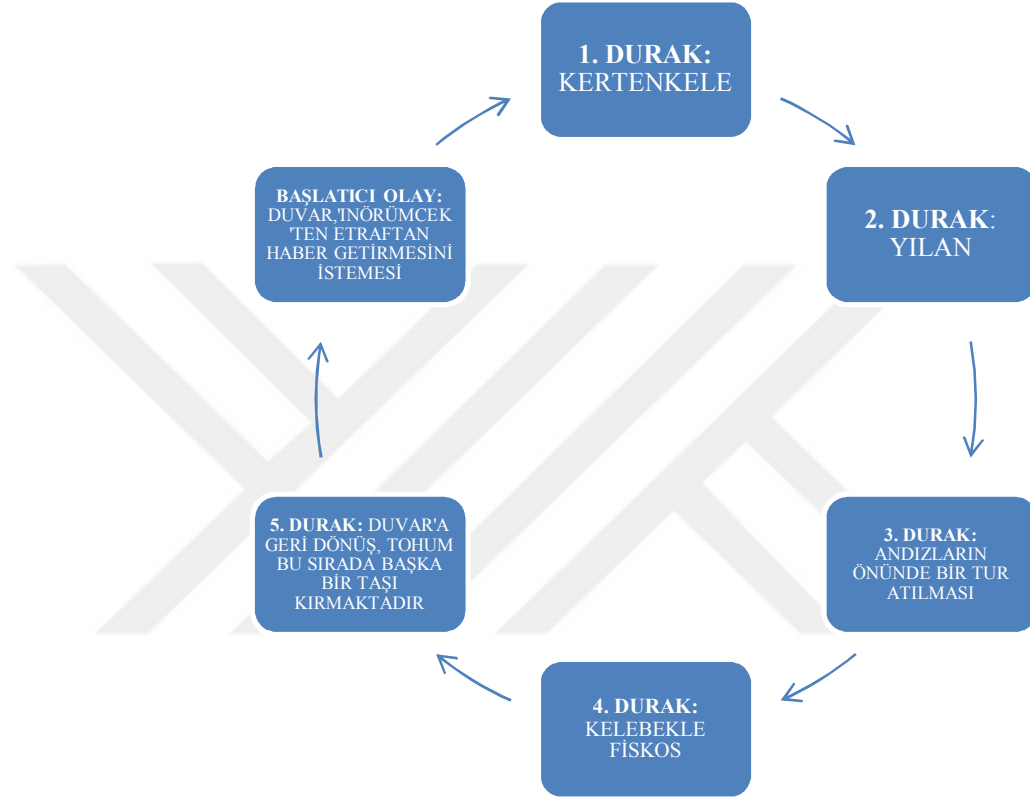
“YILAN: (Bilgiç) Tabii, tabii... O kadar ki,
Andız teri toprağa da birikti
Ve diplerinde hiç olmadığı denli
Pembelik, sürmene, defne fişkırıldı.
(Andız bu arada çevresini çiçekler, otlar ve sürüngenlerle donatır) Andız gölgesi
olmayan/
yerlerde bile yavşanotları/ kayışkıranlar boyverdi” (2005: 50).

Andız’ın etrafını çeşitli bitkilerle donatmış olması “haberci” konumunu sürdüren Örümcek tarafından şöyle değerlendirilir: “Desene kışa değil, yaza hazırlanırca donandı toprak” (2005: 50).

Örümcek, önce Kertenkele’ye sonra da Yılan’a gider. Kertenkele, taşın toprağın çiy ile kaplanmış olduğunu bildirmiştir. Yılan ise önce Duvar çiyin haberini kendisinden değil de Örümcek’ten istediği için kendi kendine öfkelenir ancak durumu Örümcek’e belli etmez, Örümcek’in ağzını aramak için geldiğinin de farkındadır: “(Birden kuşkulu) Ağzımı mı arıyorsun yoksa?” (2005: 50). Ardından Örümcek’e Tohum karşısında Duvar’ın yanında bir tavır sergilediği yönünde bildirimde bulunur: “(Büsbütün kötücül) Haklı. Ben olsam bir an barındırmam bu Tohum’u. Beni çökertecek olanı niye bırakacakmışım ki yaşasın?” (2005: 51). Bu süreçte Örümcek’in, Duvar’ın içinde bulunduğu çaresizliği dile getirmesi önemlidir: “(Küçümseyerek)

Elinde olsa o da bırakmayacak ama...” (2005: 51). Ancak sonunda Yılan’ın tavrı nemelazımcı bir yapılanışa evrilir: “Aman bana ne? Ben kúpümü zehirimle doldurmaya bakarım” (2005: 51).

Duvar tarafından kendisinden etraftan haber toplaması istenen Örümcek’in uğradığı duraklar şu şekilde şemalaştırılabilir:



Duvar, Tohum’un işini bitirmeleri için polislerini ve jandarmalarını çağırır. Hayvanlara barınmaları için kendisini bedava sunmayı vadederek. Bütün bunları, etrafına metnin üslubuna işleyen şiir tarzıyla duyurur:

“Duvar: Offf! Çatlıyor kemiklerim!
Yaaaa, öyle mi, pekiii...
Görürsün şimdi.
Artık bende de sabır bitti.
Heey, polislerim, candarmalarım!
Sizler, sizler de ey kertenkeleler,
yılanlar, çyanlar, böcekler ve sinekler!
(Alçak) Nankörler...
Koşun, gelin!
Gelin, her yanım sizin!
Hem de bedava,
nasıl bedavaysa hava” (2005: 51- 52).

Örümcek Hanım'ın erken doğan ilk bebeği Küçük Örümcek, bir örtü örüp Tohum'un üstüne örter (2005: 53). Böylece o da Duvar- Tohum mücadelesinde Tohum'a "yardımcı" bir tavır sergiler. Onu bu yolda yönlendirip şiir üslubuyla şekillendiren de annesi olmuştur:

"Örümcek: İlk bebeğim... Acelecim... (Müzik)
Rahat ol şimdi/ yerleştiğin yerde
Tohum seni korur/ ısıtır nefesiyle
Sen de Tohum'u koru/ örüp dantelini kışboyu" (2005: 53).

Duvar, Küçük Örümcek'i eğitip ağıyla Tohum'u boğmasını öğütlemeyi planlarken Küçük Örümcek ile Tohum'un dostluğu Duvar'ı çileden çıkarır:

"Duvar: Daha ben eğitmeden yavru örümceği, bunlar dost oldular. Bana yardım edeceği yerde, onu koruyor ş*ll*k. Keşke buraya kabul etmeseydim. Örümceği odalarımından çıkarmak, Tohumu çıkarmaktan daha güç. İmkânsız hatta..." (2005: 53).

Metinde önce dinlendirici bir müzik eşliğinde yağmur yağar. Tohum, Andız Ana'nın öğütlerini hatırlayarak kökünü daha sağlam tutturması gerektiğini düşünür (2005: 54- 55). Küçük Örümcek, metinde annesi Örümcek Hanım'ın "haberçi" işlevini de üzerine alarak sürdürür:

"(Yağmur dinlendirici bir müzik eşliğinde yağar).
K. ÖRÜMCEK: Kıyıcı bir yağmura benzemiyor bu. Tam karşıtı, dinlendirici. Bekle ocağımı yakayım. Seni filizlendirecek kadar. (Küçük bir ateş yakar. Karşısında dururlar)" (2005: 55).

Bu satırlardan anlaşıldığına göre Tohum'un büyüüp gelişmesi için gerekli anâsır-ı erbaa unsurları su (kıyıcı olmayan yağmur) ve ateştir (ocak, filizlendirecek kadar ateş).

Kertenkele'nin, yağın yağmurun niteliği hakkında verdiği bilgiler, Küçük Örümcek'in "haberler"ini destekler niteliktedir: "Kertenkele: (Başını bir delikten çıkararak) HUUU, Yılan kardeş, duydun mu? Yayvan ve yumuşak yağıyor bu sonbahar yağmurlar" (2005: 55). Bu satırlarda yer alan "yağmurlar" sözcüğü ile anâsır-ı erbaa unsurlarından "su"ya gönderim yapılmaktadır. Yılan'ın bu durum karşısında verdiği cevap, bulunduğu "karşıt güç" konumunu destekler nitelikte, olumsuz ve ümit kırıcıdır: "Yılan: (Çöreklenildiği yerden, uykulu bir sesle) Sürekli ama..." (2005: 55).

Duvar, kendisini (içindeki odaları) hayvanlara bedava sunacağını açıkladığında Kertenkele, “Ne dedi, ne dedi? Gerçekten bedava mı dedi?” (2005: 52) diyerek kendilerine sunulan fırsatı değerlendirmek istemiş ancak “Aşk olsun, senden ummazdım Kertenkele kardeş” (2005: 52) diyen Örümcek Hanım’ın eleştirisi ile karşı karşıya kalmıştır. Sonbahar yağmurlarının sürekliliğine vurgu yapan “karşıt güç” konumundaki Yılan’ın tavrına tahammül edemeyen bu kez Kertenkele olur. Onun Yılan’a verdiği cevapta âdeta bir özeleştirici gizlidir:

“Kertenkele: Sürekli de olsa, bir duvar çatlağının derinlerine sızabilecek kılıç keskinliğinde değil. (Kendi kendine) Bedava lafına koşuşumu hâlâ unutamıyorum. Örümcek içyüzümü gördü, ne kötü. Kötü olan benmişim meğer. (Utanarak başını yeniden delikten içeri sokar. Yağmur sesi, müzik eşliğinde: dinlendirici)” (2005: 55).

-Duvar’ın kendisinden medet umduğu- güz yağmurlarının temel nitelikleri, Tohum’un kök salmasındaki rolü, metne dağılan şiir üslubunu devralan Andızlar Korosu’nun duyguları vasıtasıyla, iyi dilek sözleriyle de birleştirilerek, dile getirilir:

“Andızlar Korosu: (Dallarından ışıltılı teller sarkarak) Güz yağmurlarının en güzeli, en bereketlisi, en doğurganıydı. Bizleri sevindirdi. Taş duvar çevresindeki Kireçli tozu bile sevindirdi. Umarız sevindirmiştir Bizim küçüklerimizi de; Son mevsim döllerimizi” (2005: 55).

Bu satırlarda yer alan ve sahneleme tekniğine ait bir ayrıntıyı yansıtan “Dallarından ışıltılı teller sarkarak” (2005: 55) ifadesi ve bu ifadenin olumlu ve aydınlık çağrışımları; metnin yazarının bu süreçteki asıl tarafını ele vermesi açısından önemlidir.

Küçük Örümcek’in Tohum’a yüklediği anlam ile yakınlık ve samimiyet derecesi; “Bak, bak Tohum abi, gördün mü?” (2005: 56) cümlesinde gizlidir. Tohum’un bu soruya verdiği cevapla birlikte metinde anâsır-ı erbaa unsurları da tamamlanmış olur: “(Taşa elini sürer, yere doğru bir şey izler, sevinçle) Ah evet, evet işte toprak! En ince, en verimli tabakası toprağın. Sel suları çatlakların arasından gönderiyor! Şimdi daha iyi beslenebilirim. Güçlenebilirim. Köküm daha sağlamlaşır” (2005: 56).

Tohum da Küçük Örümcek'in güz yağmurlarında üşüyüp ıslanması konusunda endişe taşımaktadır. Ancak Küçük Örümcek, bu konuda da Tohum'u yalnız bırakmaz ve onu teselli eder: "Benim için kaygılanma. Bu kadarı gerekli. Yoksa susuz kalırdık... Hem senin kapçığını bir güzel yumuşattı bu ıslaklık. Bak gör, artık ne kolay filiz vereceksin. Kökün, toprağın taa derinlerine inecek" (2005: 56).

Duvar, Tohum'un kendi içine kök salıp toprağa ulaşması karşısında "ateş" hariç anâsır-ı erbaa unsurlarına hem düzyazı hem de şiir üslubu ile lanet eder:

"Duvar: (Birden haykırır) Lanet olsun! Korktuğum başıma geldi. Yağışlar bana değil, şu p*ç kuruşu andız tohumuna yaradı (İnler gibi).
Lânet, lânet yağmura, çiye,
Lânet esen yele, toprağa lânet!" (2005: 56- 57).

Küçük Örümcek'in bu durum karşısında şiir üslubu ile verdiği tepki, Duvar'ın karşısında ve Andız Tohumu'nun yanında bir tavır sergilediğinin göstergesi niteliğindedir: "Durmadan bağıyor/ durmadan bağıyor/ Ben örgü örüyorum/ o kafa şişiriyor" (2005: 57).

"Günaydın Tohum abi..." (2005: 57) sözleri ile Tohum'a duyduğu sevgiyi samimiyetle göstermeye devam eden Küçük Örümcek, şiir üslubu ile ona olan hayranlığını dile getirir: "(Eğilip Tohum'un elindeki sürgüne bakar. Hayran) Hiiiihhh! En iyi ustalardan daha ustasın sen/ Oysa.../ En ince dokumayı/ biz yaparız, bilirdim ben..." (2005: 57).

Bu ifadeler, Küçük Örümcek'in Tohum'a "yardımcı" kimliğinin sürdüğünün göstergesidir. Şiir şeklinde düet yaptıkları mısralar bu durumu destekler: "dokunu dokudun/ Ilık tuttun çevremi" (2005: 57).

Tohum'un "(Normal) Güvenine teşekkür. Sevdim *türkünü*" (2005: 58) ifadesinden Küçük Örümcek'in düetleri esnasında dile getirdiği mısraları türkü olarak kabul ettiği sonucuna ulaşılabilir. Yan metinsel bir gösterge kullanılarak türkü kabul edilen bu metnin son bölümü şöyledir:

"İrileştim ve şiştim...
İstesem de çıkamazdım ya şurdan, istemedim,
Bekledim.
Bekledim sen, hazır edesin sürgününü,
Kapçığını yarıp, salıp kökünü
Günüşiğine uzanarak bir sabah
Bekledim bana,
Hem de minik

Kozacıklarına
Yol açacağın günü” (2005: 58).

Tohum’un yapmış olduğu iki nesne ve bu nesnelere yüklenen temel işlevler, “haberci” konumunu sürdüren Küçük Örümcek’in soruları vasıtasıyla aydınlığa kavuşturulur: ilk ılık günışınlarının yönünü bilebilmek için *pusula* (2005: 58) ve zamanın ibresini kollamak için *saat* (2005: 58- 59). Küçük Örümcek de Duvar’dan çıkacağı zamanın hesabını yapmaktadır:

“Kafamı işleteyim... Kafamı işleteyim... (Bir an) Tamam, buldum! Sağlam bir torba örmeliyim, karnımı da içime çekmeliyim. Ama sanırım en önemlisi; ilk ılık günışınlarının yönünü/ ben de hesap etmeliyim. Hem de titizlikle” (2005: 59).

Kış, kar, buz ve ayaz etkisini sürdürmektedir. Duvar’ın, hem Tohum’un varlığından duyduğu şikâyeti hem de sıcak olan tek noktasının Tohum’un bulunduğu yeri olduğunu itiraf ettiği aşağıdaki şiirsel satırlar, diyalektik bir nitelik taşımaktadır:

“(Sıçrayarak uyanır) Soğuk... Çok soğuk... Donuyor iliklerim. Ahh, ah, aah, nerede onurum benim/ nerde parlak günlerim?/ Tohumdan çatlamaşam/ ayazdan, buzdan çatlayıp bölüneceğim. Uyyy, uy, uy... Tek sıcak yerim/ şu sancıyan yerim. Allah kahretsin!” (2005: 60).

Metnin 60 ve 61. sayfalarında yer alan parantez içi açıklama kısmı, âdeta oyun içinde yer alan kısa bir oyun gibidir:

“([Duvar] [bjitkin, kıvrır. AY çıkar. YILDIZLAR görünür. Burada, çingil çingil sesler duyulur. Ya da ilkin AY, mavi parlak bir pelerin içinde gümüş asası, tacıyla gelir; sahnede uykuya dalmış ne varsa, hepsine asasıyla bir bir dokunur; DUVAR dâhil; hepsini aydınlatır; sonra küçük gümüş arabaları içinde YILDIZ’lar geçer. AY, YILDIZLAR’la soylu bir prens edasıyla selamlaşır. Sonra, tek tek arabalarından indirir onları, her YILDIZ’la bir kez, çapkınca dans eder. Kısacası: AY- YILDIZLAR dansı. Çok pırıltılı, düşsel bir sahne. YILDIZLAR, teker teker çekilirken çingiraklı araba sesleri de uzaklaşır”).

Duvar, sızlanmaya ve “Sayın Prens!” (2005: 61) diye seslendiği Ay hazretlerine -perili değneğini dokundurarak Tohum’u öldürmesi yolunda- derdini yanmaya devam ederken araya yerleştirilen iki parantez ile oyun içinde kısa oyun sürdürülür. Oyun ile organik bir bütünlük sergileyen bu masalsı yapılanış, kısa oyunların yapılanış alternatifleri konusunda veriler sunmaktadır: “(Dans bitimine doğru, AY, YILDIZLAR’dan en parlağını seçmiştir. Sahnede şimdi yalnız ikisi, tutkuyla dans etmekte) (AY ve ECE YILDIZ yavaş yavaş, dans ederek sahneyi bırakırlarken)” (2005: 61).

Parantez içlerine yerleştirilen oyun içinde oyun sürerken Duvar'ın Ay'a hitap biçimlerinde adım adım kendisini hissettiren kademeli bir değer yitimi süreci görülmektedir:

Ay hazretleri! (2005: 61).
↓
Sayın Prens! (2005: 61).
↓
Ay.. Ay!.. (2005: 61).
↓
Şey, ay değil yani, Siz, Yıldız'la danseden...(2005: 61).
↓
Heey, sana söylüyorum AY d*mb*leği! (2005: 61).

Bunun ardından metne yolunu şaşırılmış bir KUŞ dâhil olur. Kanadı kırık olduğu için ılık iklimlere dek uçamamıştır. Andız Ana'dan yardım ister. Andız Ana, dökülmeden kalan birkaç yaprağının altına Kuş'u davet eder. Ancak oranın pek de sıcak olduğunu sanmaması konusunda Kuş'u uyarır (2005: 61).

Metne Ağaoğlu'nun şair kimliği âdeta damgasını vurmuştur. Andız Ana ile Kuş'un titreşerek birlikte söylediği şiir şöyledir:

“İKİSİ: (Titreşerek) Üşüyen yapraklarımızı, kanatlarımızı,
Isıtsın ayışığı, yıldızlar...
Fakat, heyhaaat,
Bulanık sudan dondurulmuş
Buz parçası donukluğuyla
Işığıp durmakta Ay...” (2005: 62).

Metinde parantez içine yerleştirilmiş oyun içinde oyun sürmektedir:

“(AY, kolunu ECE YILDIZ'ın Çobanyıldızı beline dolamış, biraz yorgun ve mahmur çıkmak üzeredir)” (2005: 62).
“(AY, Çobanyıldızıyla çıkar. Çingirak sesleri uzaklaşır; mavimsi düşsel ışıklar ağır ağır loşluğa değişir)” (2005: 62).

Metinde Örümcek ve Küçük Örümcek'in üstlendikleri “haberci” kimliğini metne yeni dâhil olan Kuş devralır. Kuş, sorduğu sorular ile okurun/ seyircinin merak ettiği noktaların aydınlığa kavuşturulmasına yardımcı olan bir metin kişisi olarak okur/ seyirci karşısına çıkar:

“KUŞ: Kim, kim bu korkunç sesli?
ANDIZ: Taa oradaki Duvar. Tohumlarımdan biri girdi de böğrüne, korkuyor. Haklı aslında. Ama küçüğüm de yaşamak istiyor tabii, haklı olarak...” (2005: 62).

Kuşun sözlerinde yazarın şair kimliği, sesini duyurmaya devam eder:

“Ay ise çapkınlık peşinde/ gelirken gördüm/ Uzaklarda yolumu şaşırılmış/ uçmaya çalışırken ben/ dansediyordu o, süper yıldızlarla/ (Hayran)

En parlak pelerini üstündeydi. Bulutlar yığılmasa, siz de görebilirdiniz” (2005: 62).

Ay’ın, Duvar’ın gözündeki değer yitimi, Duvar’ın sözlerinde etkisini göstermeye devam eder:

“Duvar: (İnleyerek) Ahlaksız Ay. Pis Ay. Başını çevirip bakmadı bile. Bir yanak alıp geçti, gitti... Bütün gece yıldız peşinde. Soyuna saygısı yok ki...” (2005: 62).

Duvar’a yönelik durum değerlendirmesi yapan yine Küçük Örümcek olur: “Nice taşlar tahtlar devrilmiş, hâlâ soy sop sayıklıyor bizimki...” (2005: 62).

Metin, hem Duvar’ın Tohum’dan kurtulabilmek için medet umduğu hem de Tohum’un toprağa kök salabilmek için ihtiyaç duyduğu ortak unsurlar olan anâsır-ı erbaa unsurlarıyla şekillenmeye devam eder. Tohum, Küçük Örümcek’e bahar geldiğinde en çok Güneş’i özlemiş olacağını itiraf eder. Böylece “ateş”, özlem duyulan ilk unsur olarak okur/ seyirci karşısına çıkar: “Elbette. Önce Güneş’le el sıkışacağız. En çok onu özlemiş olacağız (İkisi de kendi dünyasına dalar, hem çalışır hem türkü mırıldanırlar)” (2005: 63).

Duvar’ın Ay’a bakışı, değer yitiminden beddua söylemine evrilir:

“Aman, aman kasıklarım... (Diklenir) Bat, batasınca Ay, bat bakalım. Senin cilanı da bulutlar döksün işte böyle... (Haykırmak ister) Bir daha da öyle çalımla... (Öksürür) Sesim de kısıldı, eyvaah! Aaaa... Eee, ööö... Ööö (Öksürür)” (2005: 63).

Burada ifade edilmesi gereken önemli bir husus vardır. Başlangıçta Andız Ana tarafından Duvar’a tutunmak üzere paraşütle uçurularak iki tohum gönderilmişti (2005: 29- 30, 36). Bu tohumlardan yalnızca biri Duvar’ın içinde kök salmayı başarabilmiştir (2005: 63).

Kuş; metinde Örümcek ve Küçük Örümcek ile birlikte yüklendiği “haberci” kimliğini sürdürür. Andız Ana’yı teselli ederek ona Tohum’dan haber getireceği müjdesini verir: “Siz kaygılanmayın. Kendimi biraz onarayım da, bir ara gider bakarım ben” (2005: 63).

Andız Ana, kuşların uçabildiğini oysa kendilerinin sürekli toprağa bağlı olduklarını belirterek Kuş’a gıpta eder. Kuş ise Andız Ana’yı teselli etmeye devam ederek ona Andız tohumlarının da çok uzaklara uçabilmelerini sağlayan paraşütleri olduğunu hatırlatır. Buradan hareketle Andız Tohumu’nun -taşıdığı temel özelliklerden uçabilme yetisi açısından bakıldığında- Kuş ile Andız Ağacı arasında bir yerde durduğu, bu iki varlığın özelliklerinin karışımı bir nitelik taşıdığı sonucuna ulaşılabilir:

| KUŞ | ANDIZ TOHUMU | ANDIZ AĞACI |
|-------------|---|----------------|
| Uçabiliyor. | Paraşütleri vasıtasıyla uçabiliyor, uygun yer bulduğunda kök salıp Andız ağacına dönüşüyor. | Toprağa bağlı. |

Tohum'a giderek Andız Ana'ya ondan haber getiren ikinci önemli yardımcı, Kuş'tur: "Kuş: (Bir an) Ben biraz kendime geldim. Bakayım Tohum ne yapıyor. Nerede asılı kalmıştı, dediniz?" (2005: 64).

Andız Ana'ya Tohum'dan haber getiren diğer unsurların kimler olduğu, okura/seyirciye yine kendisi tarafından açıklanır:

"İşte, taa oradaki taş duvarın böğründe... Hâlâ orada mı, içeri ne kadar sızabildi, nereye tutundu, tutunabildi mi? *Kelebekler, kertenkeleler, örümcekler, böcekler* bir bir çekildiğinden buyana hiç haberini alamadım doğrusu..." (2005: 64).

Duvar'ın "Hele anasının yerine kiracı gelen şu hain Örümcek yok mu?" (2005: 64) sözlerinden hareketle Anne Örümcek ile Küçük Örümcek'in Tohum'a "yardımcı" kimlik açısından birbirleri ile yer değiştirdiği sonucuna ulaşılabilir. Ancak metinde Anne Örümcek'e ne olduğu konusundaki belirsizlik sürmektedir.

Duvar'ın ciddi söylev üsluplarını hatırlatan, metinlerarasılık açısından üslup taklidi ve parodileştirerek yeniden yazma süreçlerini akla getiren sözleri etkisini sürdürmektedir:

"Ne o? Kim var orada? Evvveeeet, işte beni görmeye geldiler, tamam! Beni dinlemeye geldiler. (Omuzlarını güçlkle dikletir) Eyy ahahii! (Sesini çıkarabildiği güçte bir tona ayarlar) Eeeyy ahahii! Yüce soyumun sağlam temelleri üstünde duran been, şunu bilmenizi isterim kiii. Kuru ve çelimsiz bir tohum, benim bütünlüğümü bozamayacaktır. Haaayır! Buna izin verilmeyecektir!" (2005: 64).

"(Asasını havaya kaldırır) Yüzyıllara dayanmış olan been/ bir tohumun ağırlığından/ Yüz bin kat daha ağır olan been/ ağırlığımla ezeceğim onu! (Ayaklarını olduğu yere her zamankinden şiddetli vurur)" (2005: 65).

Bu süreçte olan ile olması arzu edilen arasındaki fark Tohum tarafından dile getirilir:

"Tohum: (Onu okşar) Evet, öyle. Ancak, Duvar cömert davranabilirdi. Bizi dışına sürmeye çalışmak yerine, bize kanat gerebilirdi. Bizi koruyabilir, zamanımız dolunca da, kapılarımız bizim özgürlüğümüze açabilirdi. Keşke böyle olsaydı... yıkmak zorunda kalmasaydım onu..." (2005: 64- 65).

Duvar, kibirden gözleri kör olmuş ve kendinden çok emin bir biçimde: “Tohum, Güneş’i asla göremeyecektir! Gövdemden dışarı başını bile uzatamayacaktır!..” (2005: 65) der. Küçük Örümcek, ona alaycı bir tavırla “Yaaaa?” (2005: 65) cevabını verir. Tohum’un bu durum karşısındaki tavrı, kararsız; korku ile ümit arasında ancak ümitten çok korkuya yakındır. Bu durum, Küçük Örümcek’e verdiği şu cevapta saklıdır: “Alay etme onunla. Çünkü başarıp başaramayacağımı henüz bilmiyorum” (2005: 65).

Küçük Örümcek, Tohum’a moral vermeye ve yönelttiği sorularla okurun/seyircinin Tohum hakkında merak ettiği noktaların aydınlığa kavuşturulmasına devam eder:

“K. Örümcek: Kökünü derinlere saldın. Neden başaramayasın?

Tohum: Ama liflerimden biri sert bir kayaya rastladı. Oradan kuruyabilir, kangren falan olabilirim...

K. Örümcek: (Korkar, telaşlanır) Sahi mi? Kır o taşı da, hadi kır. Çekici uzatır” (2005: 65).

Tohum, taşı kırmaya uğraşırken Küçük Örümcek, eğirdiği ipliklerden uzatarak ondan beline bağlamasını ister; Tohum da Küçük Örümcek’e sürgüne tutunmasını tembihler (2005: 65). Sürecin işleyişi konusundaki iyi haberi bu kez Tohum verir: “(Biraz aşağıdan) Sana iyi haberim var: Bu kaya da sallanıyor yerinden, bak...” (2005: 65).

Duvar, söylevine şiir üslubuyla devam eder: “Duvar: (Asasını havaya kaldırır) Yüzyıllara dayanmış olan been/ bir tohumun ağırlığından/ Yüz bin kat daha ağır olan been/ ağırlığımla ezeceğim onu!” (2005: 65).

Metinde Tohum ve Duvar çatışmasında çarpışan sembolik değerler, *tevazu* ve *kibir*dir.

Metinde Tohum’a zaman zaman “Tohum abi” diye hitap eden Küçük Örümcek’in ona “Sen” dediğini fark ederek “Siz” diye hitap etmediği için ondan özür dilemesi ve bu durum karşısında Tohum’un verdiği cevap, aralarındaki saygıya yaslanan samimiyeti ve dostluğu ortaya koymaktadır:

“K. Örümcek: Dikkat et, altına almasın seni... (Birden, TOHUM’a ‘sen’ demekte olduğunu farkeder) Affedersiniz, Sizi demek istedim.

Tohum: (Çekiciyle bir taş vururken) Koca kışı birlikte geçirdik. Dost olduk, acı tatlı aylar, günler paylaştık. Eşit olduk. Bana ‘sen’ diyebilirsin, neden demeyeceksin ki? (Taşa vurur)” (2005: 66).

Tohum'dan kurtulabilmek için metnin başında anâsır-ı erbaa unsurlarından medet uman Duvar, umduğunu bulamayınca Tohum'a büyük savaş ilan eder. Tabiat unsurlarına dayalı ve kendiliğinden gelişeceği umulan kurtulma planı, Duvar'ın iradesi ile şekillendirilmesi planlanan başka bir boyuta evrilir. Bu savaş, sadece Tohum'a karşı değil aynı zamanda Küçük Örümcek'e karşı da açılmıştır:

“Duvar: Ay belim, ay kasıklarım! Aman, aman, off! (Yine diklenir? Onu ağırlığımla ezeceğim, evet! Kapçığının içinde... daha gözünü açar açmaz, kirecimi, kumumu, tozumu, toprağımı dolduracağım! İşte ona büyük savaş açıyorum artık! En acımasız bombalarımınla bombalayacağım onu. Bu serseri tohumu er- geç tüketeyeceğim... Yanısıra s*rtük örümceği de tabii.. Hele o!..” (2005: 66).

Tohum'un bu süreçte içinde bulunduğu durum, “haberci” konumunu Örümcek Hanım ve Küçük Örümcek ile paylaşan Kuş tarafından Andız Ana'ya bildirilir:

“Kuş: (Andız'a) Cık... cık... cık... cık... ciik... cak!.. diyor... Ama anlattıklarım tedirgin etmesin sizi Andız Ana. Duvar'ın ilençlerinden anladığıma göre, tohumunuz sağ, yaşıyor” (2005: 66).

Duvar, tohumların “serseri” olduğunu bu sözcüğe iki kez art arda başvurarak vurgularken ve onları “törebilmez”, “aylak”, “eşkıya” ve “bozguncu” olarak nitelendirirken Tohum'un kendinden emin ve soğukkanlı tavrı dikkat çekicidir. Metinde Duvar ve Tohum ile birlikte çarpışan iki sembolik değer *anarşi* ve *soğukkanlılık* olduğu belirtilebilir: “Tohum: Şışış! Anarşi yok! Serinkanlı olalım, yolumuzu açalım. (Taşa vurmaya devam eder) Üstümüze göçürtmeden bi çatlatsam şu taşı da...” (2005: 66).

Duvar için Tohum'dan kurtulmak artık bir haysiyet meselesi hâlini almıştır:

“Duvar: İşitiyor musunuz? Hepsi serseri, hepsi törebilmez, hepsi aylak, hepsi eşkıya, bozguncu! Onların kökünü kazıyacağım. Bunun onurunu ömrüm boyu taşıyacağım!...” (2005: 66).

Duvar'ın yapmayı planladıkları, parodileştirilen söylev üslubuyla etkisini göstermeyi sürdürür:

“Dedelerimin başaramadığını ben başaracağım! Çevremde yeni seyircilerim, yeni yeni hayranlarım olacak! (Yeni bir gezgin grubu, değişik giysiler içinde gülüşerek, bakınarak kameraları, dürbünleriyle sahneyi bir baştan bir başa kateder, çıkar) Fakir fukara eteklerime atılan bahşişlerle sevinecek! (II. Rehber Kadın, I.'nin eteğine tutunmuş, ağlaşarak geçerler. I. Rehber, II.'nin başına vurur: Sus, zırlama!... vb.) Hepsinin önünde beeeen, daha yüzlerce yıl, böyle görkemli duracağım! (Duvar'ın sesi yine çatallanır. Durur, öksürür)” (2005: 67).

Metinde “haberci” konumuna yerleşen Kuş, Duvar’ın bu sözleri üzerine durum değerlendirmesi yapmakta gecikmez: “İşitiyor musunuz, nasıl gülüyor çook uzaklardaki yıldızlar bile Duvar’a” (2005: 67).

Andız Ana’nın yanında olmasına rağmen Kuş’un çok uzaklardaki Duvar’ın sözlerini işitmiş olması ve buna dayanarak yaptığı durum değerlendirmesi, yazar tarafından bazı metin kişilerine yüklenen olağanüstü özellikleri göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Ancak Kuş’un yapmış olduğu bu durum değerlendirmesi de Andız Ana’yı ferahlatma yetmez: “Yine de dindirmiyor bu, yüreğimdeki sıkıntıyı” (2005: 67).

Duvar, tabiat unsurlarını sayarak onlardan medet ummaya devam eder. “Her şey” açar sözü ile de bu unsurların kapsamını olabildiğince genişletir. Kuş ise Duvar’ın bu unsurlar arasında kendi ismini de anmasına şaşırır:

“Heeey, her şeey!
Gök, ay, deniz, yağmur ve güneş!
Yılanlar, çıyanlar ve kuşlaar!...
Kuş: Beni de saydı” (2005: 67).

Yazarın Duvar’a söylediği şu ifadeler, metnin tarihî olarak metaforlarla yorumlanabileceği yönündeki görüşü destekler niteliktedir:

“İşittiniz mi beni?/ Tarih içindeki yerimi/ daha da sağlamlaştırarak/ beeeen, heeep yaşayacağım! (Sahnenin gerisinden alkış sesleri gelir. DUVAR, gururla etrafına bakınır; kimseleri göremeyince bozular)” (2005: 67- 68).

“Haberci” konumundaki Kuş, Andız Ana’ya Duvar’ın içinde bulunduğu durum hakkında değerlendirmeler yaparken “gün doğumunda düşkün bir kral sanki, ha?” (2005: 68) ifadesine başvurur. Duvar, “(Bir süre kulak verir. Artık hiçbir şey işitemez. Çok cılız bir sesle) Ben, hep yaşa-yacağım...” (2005: 68) der. K. Örumcek’in “Sen canlı mıydım ki hey Duvar” cevabı üzerine Tohum’un verdiği soğukkanlı ve temkinli yanıt şöyledir: “Unutma, onların da bir hayatı var” (2005: 68). Tohum’un taşı kırarak köküne yer açtığını haber verdiği cümleler, bu sürecin nasıl şekillendiği hakkında fikir vermesi bakımından önemlidir: “Kırdım... Üstümüze yıkmadan, kırdım taşı... Köküme yeni bir yer açtım” (2005: 68).

Metnin önceki bölümlerinde söz edilen “pusula” ve “saat” nesnelere, birer leitmotiv olarak Tohum- Küçük Örümcek diyalogunda yeniden ortaya çıkar. “Haberci” konumundaki Küçük Örümcek’in soruları ile şekillenen bu diyalogdan öğrenildiğine göre pusula, “şu yöne”; saat de “zamanıdır” demektir (2005: 68- 69).

Zamanın ayrılık saatini vurduğu, Küçük Örümcek tarafından haber verilir (2005: 69). Tohum, bir vedaya ihtiyaç olmadığını ve Küçük Örümcek ile yollarının tekrar keşişceğini müjdelir: “Yalın olsun törenimiz. Dışarıda yine buluşuruz” (2005: 69).

Metnin 69- 70. sayfalarında parantez içine yerleştirilmiş sözsüz oyun, âdeta metin içinde metin şeklinde kurgulanmış bir kısa oyun niteliğindedir. Bu metinde Tohum, Küçük Örümcek ve metindeki bütün canlılar; bahar dansı ile Tohum’un Duvar’dan çıkışını kutlarlar. Bütün gezginler, daha da yaşlanmış olan ve büyücüye benzetilen I. Rehber Kadın, Çocuk ve Çocuk’a buyrukları ile dikkat çeken V. Gezgin, metin içinde metin biçiminde kurgulanmış bu kısa oyunun diğer kişileridir:

“(SÖZSÜZ OYUN: K. ÖRÜMCEK, sürgüne bir ip atar. Karnını çeker, torbayı sakınır. TOHUM da onu arkasından usulca iterken MÜZİK. Sahne bir an kararır. Sonra pırıl pırıl aydınlanır. GÜNEŞ, tepede, tam orta yerde. Masmavi gökyüzü. DUVAR’ın dış çatlağı bir pencere gibi açılmıştır. Burdan dışarı yeşil bir SÜRGÜN (TOHUM) uzanır. Taş duvar içinde TOHUM’un içi boş, kahverengi giysileri kalmıştır. SÜRGÜN’ün başında dipdiri iki- üç güleç yaprak. Yuvarlak, yumuşak yapraklardır. SÜRGÜN, sağa sola sevimli selamlar verirken başındaki yapraklar da hoş biçimde dalgalanır. Sahnede bütün canlılar: Bahar dansı. Dansedenler arasında incecik tülden giysiler içinde üç boyda ÖRÜMCEK vardır. Ana ÖRÜMCEK, DUVAR’daki K. ÖRÜMCEK ve Bebek ÖRÜMCEK. Hepsi birlikte iplikçikler atarlar sağa sola, dansedenleri renkli şeritlerle sararlar vb... Olabildiğince renkli, hareketli, neşeli bir sahne olmalı bu. Dansedenlerin hoplayıp zıplamalarından DUVAR sürekli sallanır. Başu iyice önüne düşmüş gibidir. BAHAR DANSI. Bir süre. Daha sonra, değişik giysiler içindeki V, VI, VII. vb. GEZGİNLER, I. REHBER KADIN ve ÇOCUK dışında hepsi çekilir. GEZGİNLER, önlerinde I. REHBER KADIN, aralarında ÇOCUK’la DUVAR’a yaklaşır. ÇOCUK’un sırtında küçük bir sandık vardır ve V. GEZGİN’in daha önce I. GEZGİN ardındadır. V. GEZGİN, arada bir küçük sandığı ÇOCUK’un sırtından indirtir; içinden özenle birtakım mercekler, dürbünler, flaşlar vb. çıkarır. Durmadan çevreyi çeker. ÇOCUK, onun buyruklarına hazır durmaktadır hep. I. REHBER KADIN, 1. Bölüm’de gördüğümüz kadındır, yalnız şimdi daha yaşlı ve daha çok bir büyücüye andırmaktadır. Ardındaki GEZGİNLERE el- kol işaretleriyle bir şeyler anlatmaya, dikkatleri DUVAR üstüne çekmeye çalışır. Ama GEZGİNLER, şaşkın, bazan da gülüşerek kadının kendisiyle daha fazla ilgilenirler. Durum, I. REHBER KADIN konuşurken de aynen sürer)” (2005: 69- 70).

Buraya kadar metnin yapısına yerleştirilen ve epik tarzda kurgulanmış kısa oyunları şu şekilde sıralamak mümkündür:

1. Metnin girişinde yer alan ve âdeta metnin temel iletilerinin süzülerek yoğunlaştırılmasıyla oluşturulmuş sözsüz oyun,
2. Ay'ın yıldızlarla ve Ece Yıldız'la dans ettiği sözsüz oyun,
3. Tohum'un Duvar içindeki taş kırarak köküne yeni yer açmasının kutlandığı Bahar Dansı sözsüz oyunu.

Metinde Duvar'ın söylev üslubu, etkisini sürdürmeye devam etmektedir: “Duvar: (Silkinerek uyanır. Yine kürsüdeymiş gibi davranmaya çalışır, ama çok bitkindir) Beeen... heeep...” (2005: 70).

I. Rehber Kadın, yöresel ağız özellikleri kullanarak ve sağlam kaynaklara yaslanmadan Gezginlere –asılsız- tarihî bilgi vermeyi sürdürür:

“(DUVAR'ın çevresinde topaç gibi dönerek) Alâeddin-i Keykubât dedemizin diktirdiği dıvar bu.
Kâbe dıvarı diye bilinmektedir.
Alâeddin-i Keykubât dedemiz kalesini yaptırmadan, yazlık saraylarını kurdurmadan önce ve Bizanslıyı buralardan sürüyüp çıkarmasıyla dikilmiş bulunmaktadır ve kâfir Bizanslı buralarda oturmakta bulunmakta idi...” (2005: 70).

Ecnebi ve Hristiyan Gezginler de bu esnada ellerindeki broşürleri karıştırarak “Kâbe” ve “Kâfir” sözcüklerinin anlamını araştırırlar (2005: 70).

I. Rehber Kadın, Duvar'ın Bizans öncesi durumu hakkında da Gezginlere bilgi verir. Bu esnada aklına gelen her şeyi düşünmeksizin sıralar:

“Kâfir Bizanslı oturmakta bulunmadan önceleyin de, haydutlar her bir yanı sarmış bulunmakta idi. Haydut başının nal izidir, diye söyledikleri, naha işte üstünde durduğu şu kayadan sonra, ilkin bu dıvar buraya kurulmuştur. Efendimiz dedemizin ayağının tozunu ilk değdirdiği yer temel alınmış olmakla, ben deyim, yüz yıl, sen de, bin yüz yıl, yıl da desin, milyon bin seksen beşe on... (Bundan sonra söyledikleri kakafoniye dönüşür, parmakları da para sayar)” (2005: 71).

Duvar, söylev üslubu ile kendini övmeye ancak içinde bulunduğu zor durum hakkında okuru/ seyirciyi bilgilendirmeye devam eder:

“Duvar: (Son gücüyle birden haykırır) Soyumun en kavi kısmıyım ben!

(...)

Duvar: Çekilin başımdan... çekiliin... Ay, ölüyorum. Çatlattı çatlatacak, göçertti göçertecek bu kök beni.

Ben ki...” (2005: 71).

Metnin bundan sonraki bölümünde Tohum'un aldığı yeni bir isim vardır: sürgün. Bu sözcük tevriyeli olarak okunabilir. Kuş, artık Sürgün ile Andız Ana arasında etkileşim kuran bir "haberci" konumundadır:

"Kuş: (Sürgün'e) Cık, cık, cık, cık... Selâm... Selâm sana Andız Ana'dan.

Sürgün: Oh, annemin kokusu var sende.

Kuş: Elbet. Dallarını arasında geçirdim kışını. Beni korudu. Kırık kanadımı onardı.

Topallamıyorum artık, bak... (Seker) Birkaç gece, birkaç sabah geldim. Şu pencerenin önüne kondum. İçeri baktım, Duvar'ı dinledim, Andız Ana'ya haberler ilettim. Öyle sevindi ki.

Sürgün: Sağol Kuş kardeş. Hizmetine karşılık, buyur, taze yaprak ye.

Kuş: Yooo, henüz erken. Tohuma kaçınca ödersiniz minnetinizi" (2005: 71).

Sürgün'ün I. Rehber Kadın ile Gezginler arasında metin boyunca geçen diyaloglar üzerine Kuş'a ifade ettiği farkındalığı dikkat çekicidir: "Bana kalırsa anlatılanlar yanlış... Onlar da bunu anlamıyor" (2005: 72). Sürgün, Kuş'a Gezginler için yaptığı değerlendirmelerden ve onlar tarafından anlaşılammama endişesinden de bahseder:

"(Yine insanları gösterir) Beni anlarlar mı acaba? Sesimi duyarlar mı? (Onlara el sallar) Günaydın... Günaydın... (Kuş'a) Hep böyle kuşkucu mudur bakışları? Uzun uzun tartıp biçerler mi bir merhaba'dan önce?" (2005: 72).

Metinde Kuş'un verdiği haberler, Sürgün'e farkındalık kazandırma süreci ve yaptığı değerlendirmeler; şöyledir:

"E tabii, çünkü seyirci onlar. Çoğu öyle. Etliye sütlüye karışmazlar. Cık cık cık... dünyayı gezmeye çıksalar bile. Ama sen şu küçüğe el sallla. Hele ona bir 'günaydın', de..." (2005: 72).

Bu satırlarda Küçük ile kastedilen "Çocuk"tur. Sürgün'e göre kendisini tek fark eden odur: "Sahi, bir o gördü beni" (2005: 72).

Duvar, bu süreçte hâlâ kibirlidir: "(Hâlâ) Beeen kiiii..." (2005: 72).

Çocuk, Gezginlere anlattığı tarihî sürece Sürgün'ü de katıp ondan da bahsetmesi gerektiği yönünde I. Rehber Kadın'ı uyarır. Ona hitap etmek için seçtiği sözcük "teyze"dir: "(Heyecanlanmıştır. Sürgün'e doğru bir atılım yapar, Rehber Kadın onu iter, o da kadının eteğinden çeker) Teyze... Teyze, bak hele, sürgüne bak... Onu da anlat" (2005: 72).

I. Rehber Kadın'ın Sürgün karşısındaki tavrı, âdeta bir bilip bilmezlenme, görmezden gelmedir:

"(Plastik pabuçlarını duvarın dibine sürtüp durmaya, kakafonik bir biçimde para dillenmeye bir an ara verir. Gözlerini kısıp Çocuk'a ters ters bakar. Sonra Sürgün'e

bakar. Minik yaprakları ilk kez gördüğünü belli etmeyerek sanki Sürgün hep oradaymış, bunu önden biliyormuş gibi) Sus sen. Biliyoruz. Anlatacağız. Her şeyin bir sırası var. (Çocuk'un başına vurur). İşime burnunu sokmasan olmaz sanki! (Çabuk çabuk konuşur) Beyler, hanımlar... Şimdi iyi bakmak şu dala. İyi tanımak siz. Mukaddes daldır. Yüz yılda bir çıkar" (2005: 72- 73).

Bebek Örümcek'in eğlenmek için Rehber Kadın'ın yüzüne ve ağzına gönderdiği ağ iplikçikleri, ona "eskimişlik" ve "köhnelik" niteliği yüklemektedir.

I. Rehber Kadın'ın Sürgün'e kutsallık atfetmesi ve onun vasıtası ile de Gezinleri kandırıp para kazanma arzusu şu satırlara yansımıştır: "Yazları kızgın güneşe dayanamayıp kurur. Yeşil iken dala dokunan sevaba girer; varlığı, sağlığı artar" (2005: 73).

Sürgün, I. Rehber Kadın'ın söylediklerinin ne anlama geldiğini merak eder. Kuş ise ona dinlemeye devam etmesini öğütler. I. Rehber Kadın:

"Dal, diriliğini, gençliğini ona elini sürene geçirir. Buyrun sürün. Buyrun sürün... (İlkin kendisi el sürmek ister, Sürgün başını kaçırır. Aksırır. Kadın, dudakları kıpır kıpır ederek bir dua okur, bitince elleriyle kendi yüzünü sıvazlar, sonra) Tü, tü, tü, tü..." (2005: 73).

Böylece Sürgün'e atfedilen kutsallık, bir ritüele dönüştürülerek ifade edilir. Bebek Örümcek, I. Rehber Kadın'ın yüzüne daha çok iplikçik sallandırır. Bunun üzerine I. Rehber Kadın, Sürgün'den biraz uzaklaşmak zorunda kalır.

I. Bölümde III. Yerli Gezin, bu bölümde VII. Yerli Gezin olarak okur/ seyirci karşısına çıkar: "VII. Gezin: Anladı siz? Sürmek elinizi oraya, dala... Olmak genç..." (2005: 73).

Yerli Gezin'in söylediklerini yerine getirmeye çalışan V, VI ve VIII. Gezinler: "Genç? Genç?.. (Gülüşerek ellerini sırayla Sürgün'e sürerler. Yüzlerine örümcek ağrı sarılmış gibi de hafif biçimde sanki ağ iplikçiklerini yüzlerinden sıyrırırlar)" (2005: 73).

Sürgün, henüz büyüüp olgunlaşmadığı için hâlâ tamamen ve çok çabuk yok olup gitmenin endişesini taşımaktadır: "Keşke görmeselerdi beni. Bıraksalar da hava alsam, güneşlensem... (Toz püskürtür. Rehber Kadın ve Gezinler aksırırlar)" (2005: 73).

I. Rehber Kadın, Sürgün hakkında dayanağı olmayan bilgiler vermeye devam eder: “(Aksırarak) Kutsal daldır. Değerbilir. Vecibesini yapana ebedi gençliği takdim eyler” (2005: 74).

Duvar’ın bu bölümde I. Rehber Kadın’ın kendisinden kayarak Sürgün’e yönelen dikkati karşısındaki tavrı; eleştirel yorumları, gelecekte beklenenleri, durum değerlendirmesi yapması; şu satırlara yansıtılmıştır:

“Büyücü k*rı. Dalkavuk! Şimdi de bi cılız dalı övüyor. Ay, ay, ay, ayyy! Ay belim. Eklemlerim... Dağıtacak bu kök beni... Yoo, kim demiş. (Son gücüyle, söylevci) Çevremde yeni bendelerim olacak! Herkes bahşişimle doycak! Bu sıska sürgün ise, önünde sonunda kuruyacak...” (2005: 74).

Metinde metaforik anlamlar yüklenen Duvar; gelişmeye, değişmeye, dönüşüm ve başkalaşmaya kapalılığı imlerken Andız ağacına evrilecek Tohum’un Sürgün’ü ise; canlı olarak büyür, gelişir, değişir, başkalaşır, olgunlaşır ve bunu kendi mücadele süreci sonunda gerçekleştirir. Metnin bir tarafında statik bir imaj olarak Duvar; diğer tarafında ise dinamik bir imaj olarak Sürgün bulunmaktadır.

I. Rehber Kadın, Gezginlerden para koparmak adına farklı yollar denemeyi sürdürür. Bunlardan biri de Sürgün’ün bir adak otu olduğu yönündeki buluşudur. Bu yalanı güçlendirmek adına dala bağladığı iplikle yeni bir ritüel de icat eder:

“(Telaşlanır. Gözlerini kısıp Sürgün’e bakar, düşünür. Sonra acele koşar, VI. Gezgin’in etekucundan biraz iplik koparıp küçük dala bağlar. Birden, buluşundan hoşnut, döner. VII. Gezgin’e) Adak otu bu. Adak otu. Söyleyin onlara, Adak otu imiş, deyin. (Kendisi söylemeye çalışır. Çırpınarak) Dilemek bir şey sizler içinizden Bağlamak sonra bir şey ora, üstünüzden Tutar dileğiniz böylece, olur muradınız Havaya uçmaz, boşa gitmez paranız...” (2005: 75).

Başlangıçta I. Rehber Kadın’a sinirlenerek hakarete varan öfkesini şiir üslubunda dile getiren Duvar, Sürgün’ün başına bir taş parçası bırakmayı başarır. Ancak Çocuk, son bir hamle yapıp fırlatarak Sürgün’ün imdadına yetişir:

“Duvar: (Çılgın gibi) Aptal, salak, mankafa
Aklı yetmedi bir türlü
Şu dalı çekip atmaya!
Ama durun, durun şimdi... Ben ne yapacağım görün şimdi... (Yanıbaşından bir taş parçası kaldırır, Sürgün’ün başına bırakır) Al işte! (Kuş hemen kanat çırpıp yana kaçmıştır. Bebek Örümcek, dans ederek Andız’lardan yana doğru uzaklaşır. Kuş geri gelir, Duvar’ın başına. Birkaç gaga vurur).
Sürgün: (Bu arada) Vay başım... başım... (Küçük bir baygınlık geçirirken, Çocuk fırlar, küçük yaprakların tozunu silkeler)” (2005: 75).

Sürgün ve Duvar ikileminde Sürgün'den yana bir tavır sergileyen Çocuk, Sürgün'ün akıbetini merak eder ve VII. Gezgin'e sorar. "Gülümsemek" fiili, Çocuk'un Sürgün'den yana tavrını imlemektedir:

"Çocuk: (Sürgün'e gülümseyerek, VII. Gezgin'e) Bu dal büyür mü orda amca?
VII. Gezgin: Allah bilir. (Çocuk'a sürünmemeye özen göstererek yanından geçer. I. Rehber Kadın, Gezinler'i Duvar'ın üst yanına sürüklerken o da peşlerine takılır)" (2005: 75).

I. Rehber Kadın, Gezinlerin Duvar dibine para atmalarını bekledikten sonra metne kutsallık atfettiği bir nesne daha ekler. Bu esnada yabancı dille konuşmak yerine devrik cümle kurmayı tercih etme tavrını sürdürür: "Var şimdi siz görmek burda, efendimiz dedemizin ilk su içtiği küpü... (Duvar'ın arkasında kaybolurlar)" (2005: 76).

VI. Gezgin, Çocuk'un kendisini izlemesini işaret ederek sürekli kamera çekimi yapar, hatta bir ara seyircilerin de filmini çeker. Sonra cebinden kocaman bir mendil çıkarıp Sürgün'e bağlar. Bu esnada da "Yes. Very interesting! Çok ilginç..." (2005: 76) der. Yüzü bağlı bir şekilde çırpan Sürgün, "Ay bu ne? Kapattı güneşimi..." diyerek tepkisini dile getirir. Ancak VI. Gezgin, Duvar'ın arkasına döner dönmez Çocuk, mendili Sürgün'den çözer ve yürür. Sürgün, uzaklaşan Çocuk'un arkasından "Hişşt, hişt, Çocuk? (Çocuk, döner) Birkaç yıl sonra yine gel" diye seslenir. Çocuk ise "(Sanki kendi kendine) Yine geleceğim, sözüm söz/ Gelip bakacağım, bakalım/ Ağaç olmuş mu sürgün... (Sırtında sandıkla Duvar'ın arkasından kaybolur)" (2005: 76).

Şiir üslubunu diğer metin kişilerinden devralan Kuş, temkinli olunması gerektiği mesajına vurgu yaparak, kendisine bir yuva kurmayı planladığını dile getirir:

"Cik... cik... cik...
Uzun sürmez bu bahar, bu yaz günleri/ ardından başlar yine güz esintileri... (Bir an)
Varayım gideyim kendime bir yuva kurayım ben de... (Sürgün'e) Bir isteğiniz var mı, gelirken getireyim?" (2005: 76).

Sürgün'ün burada Kuş'un teklifine verdiği cevap, "kişinin en çok güvenmesi gereken, kendi emeği ile eriştikleridir" mesajını vermektedir:

"Sağol Kuş kardeş. Kendi başımın çaresine kendim bakmalıyım. Önce şurayı da yarmalıyım. Şu dalımı uzatmalıyım. Görüyorsun ya, biraz daha kalınlaştım. Yerim dar geliyor" (2005: 76- 77).

Kuş'un kanat çırparak uzaklaşırken kurduğu "Ben yine uğrarım... Kurak geçerse yaz, sizi gagamla sularım" cümlesi, Hz. İbrahim'in ateşe atılması sürecinde biri ateşe dal atan diğeri ise ateşe su serpen iki kuşa gönderim yapar gibidir²⁰. Kıssada Hz. İbrahim'e "dostluğumuz/ düşmanlığımız belli olsun" mesajı veren bu kuşlar gibi *Duvar Öyküsü* metnindeki bu Kuş da Sürgün'e "dostluğumuz belli olsun" mesajı vermek istemiştir sonucuna ulaşılabilir.

Kuş, Sürgün'e yardım konusunda kararlı olduğunu ayrılırken teklifini yineleyerek kuvvetlendirir: "(Kanat çırparak uzaklaşırken) Ben yine uğrarım... Kurak geçerse yaz, sizi gagamla sularım. (Gider)" (2005: 77).

Besinle dolduğu için yerine sığmaz olan Sürgün, kendisine daha fazla yer açabilmek için Duvar'ı yarmaya devam eder. Bunun sahneye taşınması, Sürgün'ün iki yanındaki panoları itmesi ile gerçekleştirilmiştir.

Bu sırada damarlarındaki kanın çekildiğini hisseden Duvar, yazın gölgesine kışın çatlaklarına sığınan hayvanları isim isim anarak imdada çağırır:

"(Daha kötü sallanır) Hayvanlar! Yazın gölgeme sığınanlar, kışın çatlaklarımda barınanlar! Neredesiniz? (KERTENKELE, YILAN, ANA- KIZ, ÖRÜMCEKLER, hatta KELEBEK ve KUŞ gelir, biraz uzakta durup DUVAR'ın sallanıp çırpınına bakarlar) (2005: 77).

Bebek Örümcek, Bay Yılan'ı Duvar'a fazla yaklaşmaması, üstüne göçebileceği yolunda uyarır. Duvar'ın en çok medet umduğu, senelerce odalarını kiraya verdiği Örümcek Hanım'dır. Ancak Kertenkele, Duvar'a Örümcek Hanım'ın çekip gittiğini, Küçük Örümcek de bunu "tohum abinin sürgünü" sayesinde gerçekleştirdiğini, kendisinin de aynı gayret içinde olduğunu yanındaki bebek örümceklerin saçlarını okşayıp "Bunlar yumurtaydı daha.." sözleriyle haber verir.

Duvar, bunun üstüne Küçük Örümcek'in de canını yakmak ister: "Ahlaksız! Odalarımın namusunu da kirlettin..." (2005: 77).

²⁰ "Hz. İbrahim ateşe atılırken bir kuş gagasında bir parça çöp ile gelir ve o çöpü gürleyen ateşin içine atar. Hz. İbrahim bunu görünce dayanamaz kuşa sorar: 'Bir parça çöpün bu ateşi yakmada ne gücü olabilir?' Kuş: 'Maksat düşmanlığımız belli olsun der'. Daha sonra bir başka kuş gagasında birkaç damla su ile gelir gürleyen ateşin içine bırakır. Bunu gören Hz. İbrahim dayanamaz kuşa sorar: 'Bu birkaç damla suyun ne etkisi olabilir ki bu koca ateşi söndürmede?' Kuş cevap verir: 'Maksat dostluğumuz belli olsun...' (Kurtoğlu, 2008: 19).

Kendisini savunmak isteyen Küçük Örümcek, Duvar'ın para ve mal hırsına vurgu yapan şu gerekçe ile kendisini savunur: “Çatı katını erkeğime tek gecesi yüksek fiyata veren sen değil misin?” (2005: 78).

Bu duruma hayvanların hepsi gülerler. Bir durum değerlendirmesi yapan Kuş, Duvar'ın kibrinin gözlerini kör ettiğini ve bu nedenle de etrafında olup bitenleri okuyup anlamlandırma konusundaki yetersizliğini, hayvanlara şiir üslubu ile haber verir: “Öyle kaptırmıştı ki kendini/ dinlemeye salt kendi sesini/ işitemezdi söylevlerinin gümbürtüsünden/ aşk çağrılarının melodisini” (2005: 78).

Yılan, bunun üzerine gelecek kışa çatı katına oğlunu yerleştirme hayalleri kurmaya başlar. Ancak Duvar için yaklaşmakta olan tehlikenin sinyalleri Küçük Örümcek tarafından hayvanlara duyurulur: “Ortada kat mat kalırsa tabii... (Hepsi güler)” (2005: 78).

Haykırarak bütün hayvanları başından kovan Duvar, kendisi ile Sürgün'ün içinde buldukları durumu karşılaştığı, öz eleştiride de bulunduğu ve sonunun yavaş yavaş yaklaştığını haber verdiği şu değerlendirmelerde bulunur:

“Defoluun! Hiçbirinizi görmesin gözüm.
(Öylesine çatırdar ki, KELEBEK sendeler, kanat çırparak uzaklaşır.
Hayvanlar birer ikişer gölgelik köşelere dağılırlar) Kafam da çalışmıyor artık.
Düşünemiyorum. (Çubuğunu yakar, elleri titremektedir. Hele bir nefes çekeyim şundan.
(İlk nefeste tikanır gibi olur) Nefes borum da daraldı. Aman, of, boğuluyorum!
(Öksürür) Kökse, durmadan yeni sürgünler veriyor. Her yanımdan çatlıyorum. Off, of, göçüyorum! (Çubuğunu söndürür. Çırpınır. Çırpındıkça her yanı sallanır, çatırdar.
SÜRGÜN, penceresinden küçük yapraklı iki dal daha uzatır. İki dirseğiyle iki yanı zorlar. Çatırtı artar) Ay, ay gidiyorum... (Büyük bir çatırtı daha duyulur. DUVAR, haykırır. Sakalına tutunur. Sahne kararır)” (2005: 78).

Sahne yeniden açıldığında oyun, müzik eşliğinde bale tarzında düzenlenmiş dördüncü bir oyun içinde kısa oyun ile devam eder. Bu oyunda Duvar kişisi tamamen yok olmuş buna karşılık Sürgün ise artık büyüyerek Ağaç'a dönüşmüş, dalları bez parçaları ile kaplanmış, hayvanlar için Duvar'dan sonra yeni bir yaşam alanı konumunu almaya başlamıştır:

“(MÜZİK. BALE.)
Sahne yeniden aydınlandığında, bir yaz cümbüşü.
Duvar kişisi yok olmuştur. Sağ ortada, duvar yıkıntılarının olduğu yerde,
taşların arasında küçük bir AĞAÇ (SÜRGÜN) durur. AĞAÇ; özgürce, dirice gerinir.
Yapraklı kollarıyla sağa sola selamlar verir. Dallarda tek tük bez- iplik parçaları.
ÖRÜMCEK (artık bebek ÖRÜMCEK de büyümüş, ÖRÜMCEK ANA olmuştur)
ANDIZ'ın dibine oturmuş dantel örmektedir. Türkü söyler. ANDIZ da, sarı sarı çiçekler yaparken arada türküye katılır. KERTENKELE, sıçrayarak sahnede, taşlar üstünde falan

dans eder. YILAN, fısılayarak ordan oraya kayar, KELEBEK, kanat çırpır, kuş sesleri işitilir vb... AĞAÇ, sağa sola selamlar gönderdikçe hayvanlar da teker teker gelip AĞAÇ'ın elini sıkırlar, sonra çevresine çember olacak, gölgesine uzanacaklardır” (2005: 78- 79).

Bu bölümde oyun içinde kısa oyun, geçen uzun zamanın ardından yaşanan değişim ve dönüşümleri gözler önüne sermek üzere kullanılmıştır. Bu yönüyle mitlerde, efsanelerde, masallarda, destanlarda ve halk hikâyelerinde kullanılan ve metin kişilerinin “bir yere gidişleri, bir olaydan başka bir olaya geçiş, uzun zamanı kısaca ifade etme, vb. olaylar[1] kalıplaşmış sözlerle ifade ed[en]” (Alptekin, 2016: 30) geçiş formellerinin âdeta açılmaları sahneye taşınmış biçimini hatırlatmaktadır.

Kısa oyun içinde kısa oyun, hayvanların hep bir ağızdan, Kelebek'in ise tek başına Ağaç'a hoş geldin ve iyi ki doğdun dilekleri ile sürer. Bu bölümde ışıkların değişmesi ile birlikte gözler önüne serilen hususlardan biri de geçen zamanın ardından I ve II. Rehber kadınlar ile GezgİNlerde meydana gelen değişim ve dönüşüm süreçleridir:

“(Işıklar değişir.

II. REHBER KADIN, I.'nin renksiz giyimine karşın ayağında yemyeşil plastik pabuçlar, sırtında renkli penye, başında şeker pembesi naylon eşarp, ardında yeni bir gezgin topluluğuyla gelir. Bu yeni grup, eskilerin yeniden kılık değiştirmişidir. AĞAÇ'ın dibinde şimdi boyutları çok abartılmış bir konserve kutusu durmaktadır. Sahnenin başlangıcında, AĞAÇ dallarına bağlanmış tek tük bez parçaları. Oyun sona erene dek II. REHBER KADIN ve GEZGİNLER, dallara durmadan bir şeyler bağlayacakları için, sonunda AĞAÇ, bu paçavra, bez, iplik, plastik bolluğu altında neredeyse görünmez olacaktır. Yeni gezgin topluluğunun hepsi yerlidir. Yoksullukları açıkça belli olur. Kâh kadın kâh erkek toplulukları olarak gelir giderler) (2005: 79).

Bu bölümün ardından gelen dans sahnesi de oyun içinde oyun biçiminde düzenlenmiş beşinci bir kısa oyun olarak düşünülebilir: “II. REHBER KADIN ve GEZGİNLER'in ADAK DANSI. Ağaca çullar, bezler bağlarlar. ERKEK GEZGİNLER sağda, KADIN GEZGİNLER, solda öbek olup dururlar” (2005: 79).

Ağaç, büyüyüp serpilerek özgürlüğüne kavuştuğu için memnundur ancak canını sıkı ve büyümesine engel olan bir durum vardır, dallarına asılan iplikler ve bez parçaları: “(Sıkıntılı) Ufff, havamı, güneşimi, rüzgârımı kesiyor bu çullar. Serpilemiyorum. Nasıl da kısa sürdü özgürlüğüm. Köküm ise toprağa tutsak” (2005: 80).

Burada geçen “Köküm toprağa tutsak” ifadesi, üç metin kişisini devingenlik ve statik oluş açısından karşılaştırma ihtiyacını da beraberinde getirmektedir. Toprağa bağlı, büyüyemeyen, gelişemeyen Duvar; toprağa bağlı ancak büyüyebilen, gelişebilen,

değişebilen Ağaç; toprağa bağlı olmayan, hareket edebilen, büyüeyebilen, gelişebilen ve değişebilen Çocuk.

II. Rehber Kadın da tıpkı I. Rehber Kadın gibi cahil, Gezginlere tarihî şahsiyetler hakkında yanlış bilgiler veren, yabancı dil bilmeyen, batıl inançlara körü körüne bağlı bir oyun kişisi izlenimi uyandırmaktadır: “(ERKEK GEZGİNLER’e) Hacı Osmân-ı Veli’nin mübarek adına kadir mevlâmın ihsan buyurdıkları tohumdan olmuştur bu ağaç...” (2005: 80).

Ağaç, II. Rehber Kadın’ın durumunu açık açık isimlendirmekten kendini alamaz: “(Kendi kendine) Neler uyduruyor. Cahillik” (2005: 80).

II. Rehber Kadın, herhangi bir kaynağa yaslı olmayan uydurma ifadeleri Gezginler ile paylaşmayı sürdürür:

“(Tekdüze, dinsel bir tonla konuşur. Hepsine)
Hacı Osmân-ı Veli Efendimiz bir gün buralarda gezinirken önüne gökten bir nûr inmiş. (KELEBEK, kanat çırparak gelir) Nûrun içinden bir huri çıkmış... (KELEBEK, üstüne bir pelerin alır, başına taç, yüzüne de bir maske takar. Yalnız gözlerini örten bir maske. Muzip muzip güler) Ve şöyle seslenmiş Hacı Osmân-ı Veli Efendimize” (2005: 80).

Aktulum, türev ilişkilerinden alaycı (gülünç) dönüştürüm hakkında bilgi verirken;

“[b]ir yapıtın konusunu ve/ya içeriğini değiştirerek daha çok, ciddi bir yapıttan gülünç, eğlendirici bir yapıt türetmek, bir ölçüde bir başka yazarın yapıtına ait tümceleri ya da dizeleri eğlendirmek amacıyla dönüştürmek olan yansıtımadan (parodi) ayrı olarak ondan türeyen alaycı (gülünç) dönüştürümün yine soylu bir metnin eylemini ya da konusunu olduğu gibi sürdürerek, yani yapıtın temel içeriğini ve anlatsal devinimini değiştirmeden, onu bildik, sıradan, yeni bir biçimde yeniden yazmak olarak tanımlanabileceği”ni (1999: 126)

belirtmiştir.

Kelebek’in metnin devamında Huri’nin söylediklerini canlandırarak devam ettirdiği bölüm, II. Rehber Kadın’ın Gezginlere ciddi bir biçimde anlattığı menkıbenin âdeta alaycı (gülünç) dönüştürüme uğramış biçimi gibidir:

“(Huri taklidi yaparak, alaycı) Eyy Hacı Osmân-ı Veliii! Sen ki yüce bir soydan gelmesin. Çıplak kullarını giydirdin, aç kullarını doyurdun... (Kendi kendine) Yaaa, onun için bunlar böyle yarı çıplak, nefesleri kokarak... (Yeniden Huri olur) Yorgun yolcuları evinde konuk ettin, yatırdın...” (2005: 80).

Erkek Gezginler, “Bize de kısmet et” (2005: 80) diye dua ederken Kelebek, alaycı (gülünç) dönüştürüm süreci ile şekillenen üslubu ile bu kez öğretici bir durum tespiti yaparak eleştiride bulunur: “(Aynı taklit) Damının altında serinlettin onları.

Amma velâkin bir *ağaç dikmedin*. Yarın seni bulamayacakları düşünmedin...” (2005: 80).

Sürece bu kez Kadın Gezginler, aynı dua üslubu ile “Allaaah, bizi de hatırla, bizi de hatırla...” (2005: 80) diyerek dâhil olur.

Ağaç, tüm bu yaşananlardan duyduğu rahatsızlığı hem eyleme hem de söze döktüğü tepki ile ortaya koyar: “KADINLAR’dan birinin tam da yüzüne bağladığı bir çulu sıyrarak) Ne oyun!” (2005: 80).

Kelebek, aynı taklit üslubu ile eleştirilerini sürdürür: “(Aynı) Irak yol yolcularının nerde serinleyip hangi dal altında dinleneceklerini akletmedin... İhsanını tam eyle ki, yarın her kim adını anar, hayırla ansın...(....) (Aynı) Hayırla anıp sana dileğini ulatsın...” (2005: 80- 81).

Bütün Gezginler, bu kez birlikte, aynı dua üslubu ile “Mekânı cennet olsun... Mekânı cennet olsun... Allaaahhh...” derler.

Ağaç, içinde bulunduğu yeni duruma yönelik en can alıcı özeleştirisini metnin bu bölümünde yapar: “(Dertli) Sözde duvarı yıktım...” (2005: 81).

Gezginler, dua üslubunu sürdürürler: “Bizi de kurtar... Bizi de kurtar.../ Unutma biz yoksulları/ Kimsesizleri, hastaları, dulları...” (2005: 81).

Kelebek alaycı dönüştürüm sürecini sürdürür “(Huri’liğini sürdürerek) Ulanan dileği duy; öte dünyada da vecibesini yap...” (2005: 81).

Erkek Gezginler, bozuk telaffuzları ile dua etmeyi sürdürürler: “Yârap... Yârap... Yârap... (Mırıldanarak dua ederler. Biraz geri çekilirler)” (2005: 81).

II. Rehber Kadın, Ağaç üzerine anlattığı menkıbeyi sürdürür:

“Derken efendim, nûr üstüne binip yeniden göğe uçmuş huri. (KELEBEK maskesini, tacını atar, alaylı gülerek gider) Hacı Osmân-ı Veli Babamız ise rivayete göre işte tam şurada çakılıp kalmış. (YILAN kalkar. Yüzüne Hacı maskesi koyar. Dimdik durur) Ne yapacağını ne edeceğini şaşırılmış (YILAN oynar) Aptest alıp altı rekât namaz kılmış (YILAN namaz kılar) Namazını tamam edip Kadir Mevlâma seslenmiş:

YILAN: (Taklit ederek) Eyy Kâdir Mevlâm! Bu bana gönderdiğin nedir? İn midür, cin midür?... Yoksa ben ermiş miyim?...

II. Rehber Kadın: Diye suval eylemiş.

YILAN: (Tıslar) Suval eyledim... Suval eyledim... Suv. Sısss...” (2005: 81).

Metnin önceki bölümlerinde henüz ayaktayken kendisi için menkıbe anlatılan taraf Duvar iken bu bölümde üzerine menkıbe anlatılan oyun kişisi Ağaç olur. Bu

durum değişen güç dengelerinin metne yerleştirilen menkıbevi anlatılar üzerinde etkili olduğu sonucunu da beraberinde getirmiştir.

Kadın Gezinler, duygu ve düşüncelerini dua üslubu ile dile getirmeye devam ederler: “(Bir adım öne çıkarak) Ermişlerin canına sağlık... Ermişlerin ruhuna sağlık... Bizi de gör, bizi de gör...” (2005: 81).

II. Rehber Kadın, Ağaç üzerine anlattığı menkıbeyi sürdürür: “Suvaline cevap bekler iken, bir de ne görsün? Diken bitirmeyen toprakta, tam da bastığı yerde bir sürgün uçvermemiş mi?...” (2005: 81- 82).

Ağaç, bütün samimiyeti ile işin aslının bu olmadığını haykırır: “At bakalım. Öyle kolay olsaaa...” (2005: 82).

II. Rehber Kadın, menkıbeye devam eder:

“Hacı Osmân-ı Veli Efendimiz, sonunda anlamış ki kadir mevlâmın cevabıdır bu. Sürgünü her sabah sulamış, her akşam sulamış; sulayıp büyümüş... (YILAN sular)” (2005: 82).

Ağaç, menkıbede anlatılanların doğrusunu vefa duygusu ile birlikte haykırmayı sürdürür: “Çekilin başımdan! Beni yağmur suladı, ÇOCUK suladı, Kuş... (Kimse onu işitmez)” (2005: 82).

II. Rehber Kadın ve Yılan, menkıbeyi birlikte anlatmayı sürdürürler:

“Oğullarına da vasiyet etmiş ki:
Yılan: (Abartılı bir büyüklükle) Her kim ki derdine deva, hastalığına şifa bulamaz, gelsin ağaca yalvarsın... (AĞAÇ’ı gösterir) AĞAÇ, mukaddestir. AĞAÇ’a yalvarıp kendi üstünden bir bez koparsın ve dalına bağlasın. (KADINLAR eteklerini yırtarlar)” (2005: 82).

Bu kadarına tahammül edemeyen AĞAÇ’ın üslubu artık beddua üslubuna evrilir: “Asıl senin dilin bağlansın” (2005: 82).

Menkıbe anlatımı, II. Rehber Kadın ve Yılan tarafından sürdürülür:

“II. Rehber Kadın: Ve ardından şöyle buyurmuş:
Yılan: Bana bu ağacı ihsan eyleyen kadir mevlâm, benim vasıtamla kullarının derdine şifa bulmasın olmaz...(Maskesini çıkarır, AĞAÇ’ın gölgesine çöreklenir. KADINLAR, AĞACA çul bağlamak için birbirlerini iterler)” (2005: 82).

Burada tıp, eczacılık, sağlık ve şifa sembolü olan Yılan’ın II. Rehber Kadın’a uydurma menkıbenin şifadan bahsedilen bölümünün anlatımı sürecinde eşlik etmesi işlevseldir.

Gezginler, dileklerini tutarak bez parçalarını sırayla AĞAÇ'a bağlar. Kimi kaynanasının dilinin bağlanmasını, kimi oğlunun gelininden soğumasını ve kendi sözünü iki etmemesini, kimi çocuk sahibi olmayı; kimi ağrıyan böğrünü dile getirip kendisini ya ondurmasını ya öldürmesini; kimi borçlarının silinerek belini doğrultabilmeyi, kimi ağırlarından kurtulmayı, kimi iş bularak evine aş ekmek götürebilmeyi, kimi de sevdiğine kavuşmayı diler. Bu sırada aralarında teneke bir sadaka kutusu da dolaşmaktadır (2005: 82- 83).

AĞAÇ'a bağlananlar arasında bez, çul, mendil, sicim ile sevdalı bir delikanlı tarafından iliştirilen bir de kâğıt vardır. Çocuk sahibi olmak isteyen otuz yaşlarında bir kadın da Ağaç'a naylon bir şerit bağlar: “Yazmasından daha iyisi, elindeki naylon torbadan kopardığı bir şeriti bağlar, çekilir” (2005: 83).

AĞAÇ, bezlerin çulların altında çırpındığı esnada insanlar, etrafından teker teker çekilip gitmeye başlar. Gün batmaktadır. Bu esnada kendisinde son bir güç bulan AĞAÇ, içine düştüğü bu durumdan kendisine bir kurtarıcı arayıp sorarcasına haykırır:

“(Çulların, çaputların ardından sesi boğuk boğuk gelir) El daralınca yürek, yürek daralınca kafa mı daralıyor? Yoksa tersi mi doğru? Şimdi bildiğim, hiç soluk alamadığım. Rahat bir nefes alabilmek için neler vermezdim. (Çırpınır) Bana yardım edecek, şu bağlarımı bağcıklarımı çözecek kimse yok mu? Heeey! Kimse yok mu? Yok. Burada insanlar yalnızca tutsak olmak ve tutsak etmek için varlar sanki... Bağlar... Bağcıklar... Heey, Kılavuz kadın, Kılavuz kadın!... Sayın bayan...” (2005: 84).

Burada AĞAÇ'ın üslubunda dikkat çeken en önemli husus, gittikçe kendisini hissettiren kibarlık ve zarafettir. Önceki bölümde Duvar, bunun tam aksi bir üslup özelliği sergilemekteydi. Önce kibar başlayan üslubuna “Ay d*mb*ı*ği” (2005: 61) ifadesi ile son vermiş olması, bu durumu yansıtan örneklerden sadece biridir.

Ağaç'ın söylediklerini duymayan II. Rehber Kadın, adak ağacına bez bağlayanlar gittikten sonra yere oturup tencere büyüklüğündeki kutuyu önüne çeker. Hem para sayar hem hepsi bozukluk olduğu için hayıflanır hem de onları “bugünlük” ve “yarınlık” olmak üzere ikiye ayırır. Bu esnada fonda ona duygu barındırmayan mekanik bir müzik eşlik etmektedir. Kendi kendisine konuşması esnasında annesi olan I. Rehber Kadın'ın artık yatalak olduğu ve kendisinin de ona bakmak zorunda kaldığı öğrenilir: “Hep ufak para... Bir avuç toplasan bir para etmez. Bense yatalak anama bakıyorum... Bakmayıp da ne yaparsın?” (2005: 84).

II. Rehber Kadın, yardım kutusunu eski yeri olan Ağaç'ın dibine koyarken grotesk²¹ bir şarkıya başlar. Bu şarkı, onun eğitim ve kültür düzeyi hakkında bilgi vermektedir. Böylece diyaloga taşınan bir şarkı, bir metin kişisi hakkında veri sunan bir bilgi kaynağına dönüşmüştür:

“Benim için onca didinmiş
Anam olacak k*rı.
Didinmiş de n’olmuş ki
İnmeli huysuz şimdi.
Ne verdi ki bana?
Huysuz inmeli!
Ne kattı çocukluğuma
Anam olacak k*rı?
(Başından eşarbını çözerken)
*Aman her şey yalan dolan
Var biraz da sen oyalan...*
(AĞAÇ’a parmak sallar)
*Evet her şey yalan dolan
Var biraz da sen oyalan...*
(Eşarbını AĞAÇ’a bağlar)
Hadi bakalım kurtar beni de,
İnanmaz oldum kendime bile!
(Kaba bir kakhaha atarak çıkarken)
*Var biraz da sen oyalan,
Evet her şey yalan dolan...*” (2005: 85).

Yukarıdaki mısralarda üç kez yinelenen “Evet her şey yalan dolan/ Var biraz da sen oyalan” mısraları ile Yunus Emre’nin “Mal sahibi mülk sahibi/ Hani bunun ilk sahibi/ Mal da yalan mülk de yalan/ Var biraz da sen oyalan” (Sevgi, Kış 2012: 102) mısralarına gönderimde bulunulmuştur.

Metnin devamında metin içinde altıncı bir kısa oyun olarak değerlendirilebilecek müzikli bir sessiz oyun yer almaktadır. Bu oyun şöyle gelişir:

“Sözsüz Oyun: Müzik. Kadın girerken fon perdesinin önünde DELİKANLI’yı görürüz. Sırtında kazma, hep yürüyor gibi. Sahne loşlaşır. Hayvanlar çeşitli yerlerde uyku durumuna geçerler. DELİKANLI da sol dipteki andızların dibine oturur. Arkasını yaşlı ANDIZ’a dayar. GECE SESLERİ” (2005: 85).

Sahne yeniden aydınlanırken ÖRÜMCEK gelir ve AĞAÇ’ın boynuna sarılmak ister ancak dallarına asılı iplik, çul, bez, naylon ve mendil parçaları nedeniyle insanların

²¹ “Kaba gülünçlüklerden, tuhaf ve olmayacak şakalaşmalardan yararlanan, karşıt görüntüleri, bağdaşmaz durumları şaşırtıcı biçimde birleştiren, söylemek istediğini usçuluğa karşı, usa aykırı yadırgatmalarla veren güldürü biçimi” (Taner, And, Nutku, 1966: 42- 43). “Tiyatroda karikatürleştirme işleminin özü olan grotesk, seyirciyi yabancılaştırarak, tuhaf ve şaşırtıcı biçimlerle karşıt görüntüleri birleştirerek güldürmeye yönelik, ussal dizgeye karşı çıkarak ussal bir sonucu getiren, temelde ciddi ama görünüşte gülünç ve abartılı olan biçim” (Nutku, 2001: 246).

kendisine yaptıklarından usanan AĞAÇ, ÖRÜMCEK'e müsaade etmez. Ağaç, Örümcek'in dallarındaki her şeyi çözüp atmasını ister ancak ondan "Aa, neden çözecektim! Kalsa daha iyi. Yumuşacık köşeler benim için" cevabını alır. Bunun üzerine AĞAÇ, Örümcek'in annesi ile geçirmiş olduğu "sürgün" dönemi üzerine bir durum değerlendirmesinde bulunur:

"(İçini çeker) Annenle geçen günlerimizde düşmanımız ortaktı. Oysa şimdi bana düşman olan senin için düğün bayram... (Onu iter) Yazık, birlikte olamayız... (Çulların arasından çevresini görmeye çalışır) Dilimden anlayacak kimse yok mu?" (2005: 86).

Bunun üzerine Örümcek de Ağaç'ın, tanıdığı eski Sürgün'den bambaşka birisine dönüştüğünü anlar: "(Omuz silkerek uzaklaşırken kendisiyle Ağaç arasında ince uzun bir ip kalır) Bizim sevimli Sürgün'ümüz ne suratsız bir Ağaç olmuş..." (2005: 86).

Bu durumun asıl gerekçesi, yine Ağaç tarafından açıklanır: "(Arkasından kızgın) Bir yığın zavallı, seni de çul- çaputa boğsaydı, suratını görürdük... (Yine seslenir) Durumumu anlayacak, beni seçecek kimse yok mu?" (2005: 86).

Bu sırada Ağaç'ı "seçecek" olan kişi belirir. Bu kişi o daha sürgün iken tanıştığı ve onu bulmak için geri döneceğine dair kendisine söz veren Çocuk'tur. Ancak geçen yıllar ile birlikte bu Çocuk da artık bir DELİKANLI'ya dönüşmüştür.

Delikanlı, kendi kendine konuşurken Sürgün'e verdiği sözü tutmak için geri döndüğünü belirtir ve onu bulabilmek için bir Kertenkele'yi takip etmeye başlar. Çünkü ona göre Kertenkeleler; "en çok eski duvarlar, kayalar, taşlar arasında dolanırlar" (2005: 87).

Ağaç, kurtarılmayı bekleyerek "Beni işiten biri var mı?" diye sesini duyurmaya çalışırken metne hayvanların birer ikişer dans etmeye başladıkları bir sözsüz, müzikli oyun daha yerleştirilmiştir (2005: 87). Bu oyun için metnin içine yerleştirilmiş yedinci kısa oyun ifadesi kullanılabilir.

DELİKANLI, sonunda bütün olan bitenin farkına varır:

"Burada bu ağaç var mıydı? Hatırlamıyorum. Burada bir duvar kalıntısı vardı. (KERTENKELE, yıkıntı üstünde dolanmaya başlar. DELİKANLI ona bakarken dağılmış taşları görür) Yıkılmış... Bana gülümseyen sürgün herhâlde, gelişip duvarı yıkmış! Bu ağaç o olamaz mı?" (2005: 87).

Ağaç, sesi tanıdık bulur ve II. Rehber Kadın'a "teyze" şeklinde hitap ederek "Ses hiç yabancı değil. Yineler: Bak teyze, onu da göster" (2005: 87) diyerek ciddi bir

biçimde asıl üzerinde durulması gerekenin bu DELİKANLI olduğunu vurgulamak ister. Çünkü II. Rehber Kadın'ın anlattığı asılsız hurafelerden bıkmış usanmıştır. Delikanlı, Ağaç'ın içinde bulunduğu zor şartların temel sebebini hemen çözümler: “Fakat nasıl da engel oluyor bezler, paçavralar, ağacın özgürce serpilmesine, sarı çiçek tozlarının döllemesine...” (2005: 87).

Ağaç, Delikanlı'dan “Çözün beni! Her kimseniz, çözün beni!” diyerek yardım ister. Delikanlı, eleştirel bir tavırla mesajını verir. Aciz olan insanlar; önce Duvar'ı, sonra da güç dengeleri değişince Ağaç'ı kutsal ilan etmişlerdir. Böylece gücü temsil eden iki unsur, birbirleri ile yer değiştirmiştir: “Muhtaç insanlar için gerekli olan... Öyle ya, Duvar değilse, Ağaç. Hemen oracıkta kutsal ilan edilmişti zaten Sürgüncük...” (2005: 87).

Ağaç, devingenlik ve toprağa bağımlılık konusunda kendisinin Duvar'dan, Delikanlı'nın da kendisinden bir adım önde olduğunu, kendisi ve yaşama gayesi hakkında öz değerlendirmede bulunduğu şu sözlerle ortaya koyar:

“Ben sadece bir ağacım. Basit bir andız ağacı. Çoğalmalı, toprak kaymalarına engel olmalıyım. Çözün beni... (DELİKANLI bezleri aralar) Hiç yabancı gelmiyor yüzünüz/ Tamdık ya da değil/ lütfen beni çözünüz. Benden daha devingensiniz siz. Bunu yapabilirsiniz” (2005: 87).

Delikanlı, Ağaç ile aralarında var olan vefaya dayalı sevgiyi şu sözlerle ortaya koyar: “Söz vermiştim ya geri geleceğime...” (2005: 87).

Ağaç, Delikanlı'nın hislerine “seçmek” fiiline yüklenen ilk oluş, sevgi ve vefa duyguları ile karşılık verir: “(Deli gibi sevinir) Aa, siz o çocuksunuz! Yeryüzünü ilk gördüğümde, günışınları filizlerime ilk değdiğinde, beni seçen, bana gülümseyen çocuksunuz” (2005: 88).

Delikanlı, Ağaç üstündeki bez ve iplik parçalarını nereden başlayarak temizleyeceğini bilemez. Ancak bunu yavaş yavaş, dikkatli bir biçimde ve tomurcuklara zarar vermeden yapması gerektiğinin farkındadır.

Ağaç ise “insan” a dair bir yorumda bulunur. Ona göre kendisini bu kötü duruma düşüren de onu bu durumdan kurtarabilecek olan da yalnız ve ancak insandır: “(Biraz soluklanır) Ah evet, ancak bir insan kurtarabilirdi beni, bana bir insanın ettiğinden... (Bir an) Sanırım birlikte büyüdü. (Çözün diye kollarını uzatır)” (2005: 88).

Her ikisi de büyümüştür ancak bu sürecin farklı mekânlarda gerçekleştiğini ilk kabul eden Delikanlı olur. Bu esnada çözdüğü malzemenin ne anlama geldiğini ve Ağaç'a bağlanma niyetini de merakla sorgular. Onları tanımak, bilmek ister. Yaptığı işi bilinçli olarak tamamlayıp sürecin hem akılcı hem de kalıcı olmasını arzu etmekte, aynı zamanda bu bez parçalarına bütün ümitlerini yükleyen insanların çaresizliğine de acımaktadır: “Ama değişik iklimlerde... (Çözmeyi sürdürür). Bu mendil neden dokunmuş?... Nedir anlamı bu ipliğin... (Çözdüğü her parçayı inceler) Ya bu çul parçası kimin çulu? Kimin dileği?” (2005: 88).

Yetişilen mekânların farklı olduğu Ağaç tarafından da yinelenir. Ağaç, Delikanlı'ya bir de Duvar Öyküsü anlatmayı teklif eder: “Kurtarıyorsun beni tutsaklığımdan, çözdüğün her parçayı tanıyarak. Ama demiştin ki ayrı iklimlerde büyüdük. O hâlde bir yandan da bende olsun kulağın. Sana bir Duvar Öyküsü anlatacağım” (2005: 88).

Bu esnada Hayvanlar Korusu; Ağaç ve Delikanlı'nın tüm konuşmalarına şahit olmuştur ve hep bir ağızdan araya girerler: “Dinle dinle esen yelde/ Dinle duvar öyküsünü” (2005: 88).

Metnin devamında hem iç içe geçmiş hem de basamaklandırılmış helezonik bir metaforik süreç yaşanır. Delikanlı, önce Duvar Öyküsü'nün yer değiştirebileceği ilk metafor olarak tohum türküsünü teklif eder: “Neden tohumun da türküsü olmasın bu?” (2005: 88). Sürecin ikinci metaforik basamağı Ağaç tarafından teklif edilir: “Ya da belki de sizinki?” (2005: 88). Ortaya konan görünüşte bir Duvar Öyküsü olsa da onunla eş zamanlı olarak söylenen ve ilerleyen bir Tohum- Ağaç bir de Çocuk- Delikanlı türküsü vardır.

Metnin sonuna yerleştirilen ve Ağaç, Delikanlı, Koro ve hepsinin birlikte adım adım icra ettikleri tohum türküsü söylenen bölüm, metnin içine yerleştirilen sekizinci oyun içinde kısa oyun olarak kabul edilebilir. Metnin tüm oyuncularının sahnede olduğu bu bölüm, okura/ seyirciye bir veda atmosferi de yaşatır: Metin, önce bölümde neler olduğunun panoramik olarak sergilendiği bir kısımla başlar:

“[Ağaç ve Delikanlı] (Birbirlerine göz kırpar, gülümserler) Ağaç, esintide usul usul sallanır. Kuşlar, böcekler öter. Bu arada oyunun geri kalan kadrosu da sahnede yerlerini alır. Hepsi ilkin delikanlı hariç önce mırıltıyla sonra hemen hemen bir esinti fısıltısıyla hiç bağırmadan fakat etkili bir biçimde bir türküyü söylerler. Onlar melodiyi

mırıldandıktan sonra [sırasıyla Delikanlı, Koro, Hepsi, Ağaç, Delikanlı, Hepsi, Genç Kız, Delikanlı ve Kız, Hepsi türkünün kendilerine ayrılan bölümünü seslendirirler].
Delikanlı: Her küçük tohum gibi/ O da savruldu bir gün/ Özgürce boy atmak/ Gelişmek için (Çocuk oyuncu temsil eder. Paraşütlü tohumlar dans ederler” (2005: 88- 89).

Bu bölümde Delikanlı’yı Çocuk oyuncunun temsil etmesi, Ağaç ile birlikte paraşütlü tohumların da aynı sahnede yer alması; yaşam serüveninin geçmişini ve geleceğini anda toplaması açısından önemlidir. Tohum türküsü şöyle sürer ve eser sona erer:

“Koro: Önü açık değildi/ Önü açık değildi: Katı zorba bir duvar/ Tam önüne gerildi. (Duvar’ı oynayan ÇOCUK’un önünde).
Hepsi: Savurgandır fırtınalar/ Ardına bakmaz güz yeli/ Hayvanlar hoplar sıçrar/ Çözemez düğümleri... (Hayvanların dansı. Çocuk, onların omuzlarında Duvar’a el sallar).
Ağaç: Dinle nasıl sürdü bu...
Delikanlı: Dinle nasıl sürmeli... (AĞAÇ, dallarını çözmeyi bitirmiştir. GÜNEŞ, AY ve her şeyi tek tek selamlarken türküyeye katılır).
Hepsi: Dinle dinle esen yelde/ Dinle duvar öyküsünü/ sözü benden sazı senden / Dinle tohum türküsünü (REHBER KADIN’ı oynayan şimdiki çağdaş bir GENÇ KIZ görünümünde belki de başında galaksiler simgesi bir taçla gelir, sahnenin önünden DELİKANLI’ya el uzatırken)
Genç Kız: Dinle öğren, dinle sürdür/ Dinle insan öyküsünü...
Delikanlı ve Kız: Savurgandır fırtınalar/ Ardına bakmaz güz yeli/ Dinle öğren, dinle sürdür/ Dinle tohum türküsünü.
Hepsi: Dinle dinle esen yelde/ Dinle duvar öyküsünü...
ÇOK RENKLİ BİR SAHNEYLE OYUN BİTER” (2005: 89- 90).

Şahin tarafından ifade edildiğine göre günümüz Modern Türk Edebiyatı’na bakıldığında tarih ve edebiyatın alegorik tarzda harmanlanarak Ağaoğlu’nun *Duvar Öyküsü* adlı eserinde uyumlu bir ikili olarak okur/ seyirci karşısına çıktığı görülmekte; eserde doğanın insan hüviyetine bürünüp dile gelişine, yüzyıllardır süregelen bir Türk tarihinin nasıl bir değişimden geçtiğine tanıklık edilmektedir. Ağaoğlu, diğer romanlarından ve oyunlarından farklı olarak sıra dışı bir teknikle, alegorik bir anlatımla Türk’ün binlerce yıllık tarihini, kısa ve öz olarak bu eserinde gözler önüne serer; yani *Duvar Öyküsü*’nde imgeli anlatımlarla Türk’ün tarihini konuşturur. Eserdeki alegorik imgeleri, tüm ihtimalleri gerekçeleri ile birer birer ortaya koyarak yorumlayan Şahin’e göre metindeki *Duvar*, en belirgin biçimde bütün bir tarihi ile birlikte Türk ulusunu, daha dar anlamda ise artık “hasta adam” olarak görülmeye başlanan Osmanlı Devleti’ni; *Andız Tohumu (sonra Sürgün, sonra Ağaç)*, başlangıçta Parlamenter sistemi getirmeye uğraşan Yeni Osmanlıları/ Genç Türkleri, ardından ise *Duvar*’ın yıkılışı ile kurulan Türkiye Cumhuriyeti Devleti’ni; *Örümcek*, Osmanlı Devleti’nin en çok güvendiği ve kapitülasyonlar vererek ayrıcalık tanıdığı ülke olan Fransa’ya; *Kertenkele*, o

dönemlerde İstanbul ve boğazları ele geçirip açık denizlere ve Akdeniz'e inmeyi kafasına koymuş olan Sovyet Rusya'ya; *Yılan*, 20. yüzyıl başlarına kadar Osmanlı Devleti'nin toprak bütünlüğünü savunan ancak 93 Harbi'nden sonra bu tavrını değiştirerek Mısır ve Kıbrıs'ı işgal eden İngiltere'yi; *birinci darbe*, Genç Türklerin hazırladığı anayasayı kabul etmeyen Sultan Abdulaziz'in tahttan indirilip yerine Beşinci Murat'ın geçirilmesini; *ikinci darbe*, aklı dengesi yerinde olmadığı gerekçesiyle Beşinci Murat'ın tahttan indirilip yerine II. Abdulhamit'in getirilmesini ya da 31 Mart Vakası'nı; fazla kapalı ve belirsiz bırakılmakla birlikte *Çocuk*, Atatürk'ü; *değişik iklimler* diye bahsedilen yerler, Anadolu ve Selanik'i; *Gezginler*, oryantalistleri; *Ağaç*, Türkiye'nin şu anki durumunu; *Kelebek (sonra Kuş olarak geçer)*, metinde düşmanca bir tavır görülmeyen, Osmanlı Devleti'ni kendi yanında I. Dünya Savaşı'na sürükleyen Almanya'ya; *Ay ve Çoban Yıldızı*, Türk bayrağını; çevresindeki *Yıldızlar* da diğer Türk cumhuriyetlerini (Türk dünyasını) temsil etmektedir. Ancak Şahin, çalışmasında I ve II. Rehber Kadınların alegorik bir imge olarak neye karşılık gelebileceği konusunda herhangi bir değerlendirmede bulunmamıştır (Şahin, 2011, <<https://www.academia.edu>>).

Duvar Öyküsü'nde hiciv yerine daha örtülü bir edebiyat eleştirisi yöntemi olarak ironiye başvuran Ağaoğlu, metinde ironiyi güçlendiren unsurlardan biri olarak tezaadın yanında metafor ve sembollerden de yararlanmıştı. Yazar, metinde hem Duvar ve Tohum sembollerini kullanarak hem de Duvar ile aynı saftaymış gibi bir tavır sergiliyor izlenimi uyandırmaya çalışarak gerçekleştirmeyi arzu ettiği ironinin dozunu iyice artırmıştır. Yazar, metinde yerli Rehber Kadın'ın etkisinde kalarak hiçbir kutsallığı olmayan bir taşı kutsayan halkı eleştirmiştir. Oyun, ilki Ağaç'la Duvar'ın sembolik ilişkisi; ikincisi Rehber Kadın'ın turistlerle ilişkisi etrafında şekillenmiştir. Yazarın ifadeleriyle metin, "kocamış, tutucu, baskıcı Duvar'ı yıkan genç Tohum" (Ağaoğlu, 2008: 184) üzerine kurulmuştur. Eskiden kalmış bir Duvar'ın Andız Tohumu tarafından yavaş yavaş yıkılması üzerine kurulu metinde Duvar, *halkın kutsallık atfettiği olguları*; Ağaç ise *yazarın yanlış bulunduğu bu inançların tamamını yıkan gücü* temsil eder. Metinde dini terimlerin sık sık tekrar etmesi okuyucuda bıkkınlık duygusu uyandırma amacına hizmet ederken önce *hareketsiz bir taş yığını* olan Duvar'a, ardından Ağaç'a maneviyat yükleyen *halkın bâtil inançları* eleştirilir. Oyunda Duvar'ın ve Ağaç'ın geçmişini veren olay örgüsü, halkın özünde hiçbir manevi arka planı olmayan eşyayı

dinî bir simgeye dönüştürme sürecini gösterme işlevi üstlenmiştir. Yazarın materyalist bakış açısının etkili olduğu oyun metninde uydurma bir dinî şahsiyet *Hacı Osman-ı Veli*, uydurma dinî inançlar *ağaca yalvarmak, bez koparmak*; yerli ve para düşkünü [iki] Rehber Kadın tarafından oluşturulur ve zamanla halka mâl olur (Coşkun, 2013: 156-157). Ağaoğlu'nun metnindeki karakter ve tiplerin ironik tasnifini gerçekleştiren Coşkun, Rehber Kadın'ın Aristoteles tarafından ortaya konulan ironik tiplerden *alazon*, yazarın ise *eiron*²² olarak değerlendirilebileceği yönünde görüş belirtmiştir (Coşkun, 2013: 163).

Oyun metninde her iki Rehber Kadın da “yerli”, Duvar'ı gezen turistler ise “yabancı” nitelmesiyle zıtlıkları vurgulanmış bir durumdadır. Yerli ile gösterilen *gelenekçi, tutucu ve baskıcı hurafeler bütünüdür*. Yabancı ise *akılcılığı* temsil eder (Büyükboduk Kandilci, 2016: 26).

Yapılan bu açıklamaların ardından metnin beş bölüm ve üç krizden oluşan Freytag Piramidi'ne göre çözümlenmesi sürecine geçilebilir.

Freytag'a göre oyunun ilk bölümü olan serimde ya bir haberci vasıtasıyla oyuna giriş yapılır, ya oyuna koro ile başlanır ya da oyunun dramatik yapısından izler taşıyan ve vukuatın bir parçası olan eylem ya da eylemlerle metnin üslubu ortaya konulmaya çalışılır. Duvar Öyküsü metninin serim bölümü, dekora yönelik açıklamaların yapıldığı bölüm ile oyunun âdeta yoğunlaştırılmış bir biçimi olarak görülebilecek sözsüz bir oyun ile gerçekleştirilmiştir. Bu bölümde bütün metin kişileri, karakterlerini yansıtacak bedensel hareket ve tavırlarla [pantomimlerle] okurla/ seyirciyle tanıştırılmıştır.

Bu bölümde Duvar; böbürlendikçe böbürlenmiş, bir orkestra şefi gibi hareket etmiş ancak rehber kadınlar dışında hiç kimse onun direktiflerine aldırış etmemiştir. Duvar ve rehber kadınların çabaları karşısında hayvanlar ve gezginler, birbirlerini dürterek gülüşmüştür. Andız Ana; I ve II. tohumları önce yıkayıp uyutmuş, ardından iki yaprakla üstlerini örtmüştür. Çocuk; Duvar'ın dibine tohum serpmiş, Duvar ise bu

²² “İroniyle ilgili olarak üzerinde durulması gereken konulardan biri de ironik tiplerdir. Aristoteles tarafından ortaya konulan *eiron* ile *alazon* tipleri arasındaki karşıtlık, ironik metinlerin de temel yapısını oluşturur. Aristoteles'e göre *eiron*, “kendi kendisini kötüleyen bir karakterdir ve sürekli övünen *alazon*la karşıtlık oluşturur”(Cebeci, 2008: 279). “Alozan ya da kurban; bir şeyin öyle olduğunu ya da olmadığını körü körüne varsayan, bir şeyin olacağını ya da olmayacağını özgüven içinde bekleyen biridir; her şeyin onun sandığı gibi ya da onun beklediği gibi olmayabileceğinden bir an için bile olsa kuşku duymaz” (Egan, 2009: 64).

tohumları avuçlayıp yutmuştur. Çocuk, hiç vazgeçemeyip tohum serpmeye işlemini tekrarladığında Duvar, bu kez kocaman ayaklarıyla tohumları ezmiştir. Bitkin ve aç olduğu anlaşılan Çocuk, yırtık bir gömlek giyerek geri gelmiş, fırtınalı ve karlı bir havada titreyerek tohumların başında nöbet tutmuştur. Çocuk; bunun ardından daha çok büzülerek çocukların neşeye söyledikleri bir oyun tekerlemesini (üşüdüm üşüdüm...), Yılan, Örümcek ve Kertenkele ile birlikte ancak bu kez çok alçak tonda, hüznü, kar yağışı altında ve durgun bir biçimde söylemiştir. Bölümün sonunda önce yağmur yağmış, ardından güneş açmıştır. Çocuk da yerde bulduğu kuru bir dalı yontarak sahnenin önüne gelip oturmuş ve dalı yontmayı sürdürürken sözsüz ve pantomimsel bu oyun bölümü bahar müziği ile sona erdirilmiştir. Asıl metin bölümünde Duvar'ın I. Rehber Kadın Esmâ tarafından kutsal anlamlar yüklenerek turistlere pazarlandığı kısım da eserin serim bölümüne eklenebilir.

Eser, klasik tarzda yapılandırılmış olmakla birlikte bu sözsüz oyun ve metne yerleştirilen oyun içinde kısa oyun bölümleri; eserin dramatik yapısını kırmaya, kopuklaştırmaya ve silikleştirmeye başlamış, onu bir oluşum ve kurguya yaklaştırmıştır. Buradan hareketle bu eserde metin içi kısa oyun kurgularının klasik tarzda yazılmış bir eseri, epik tarza yaklaştırma fonksiyonu yüklediği belirtilebilir.

Freytag Piramidi'nin ilk kriz noktası olan kışkırtıcı etki, oyun metinlerinin ana kişi/ler/ini bir eylemde bulunmaya sevk eden, ana çatışmaya sahne olacak olayları başlatan etken, devindirici neden ve dürtüdür. Metin incelendiğinde Duvar ile Tohum-Ağaç arasında yaşanan bu sürecin temel kışkırtıcı etkisi, yaşamı sürdürebilme ve hayatta kalabilme dürtüsüdür. Duvar, içine yerleşen Tohum'un kendi sonunu hazırladığının farkındadır ve bu hayatta kalabilme mücadelesini kazanabilmek adına etrafındaki her şeyi ve herkesi seferber etmek ister. Başlangıçta umutsuz olsa da Tohum'un amacı, hayatta kalabilmek adına Duvar'a kökleriyle sınıksız tutunmak ve nihâyet onu yıkmaktır. Hem Duvar'ın hem Tohum'un sözlerinin, davranışlarının, tavır ve tepkilerinin ardında yatan temel neden, hep bu yaşama tutunma ve hayatta kalabilme arzusudur.

Piramidin yükselen eylem basamağında okurun/ seyircinin beklentisi bundan sonra bir yükseliş olacağı yönündedir. İlgi gittikçe artar ve konu genişletilir. Tohum'un Andız Ana tarafından paraşütleriyle uçurularak Duvar'ın içine yerleşmesi, eserde hem

doruk noktası hem de yükselen eylemin başlangıcıdır. Doruk noktasıdır çünkü okur/seyirci artık bunun ardından bir yol ayırmasına gelmiş ve bu çatışma sürecinin galibinin kim olabileceğini merak etmeye başlamıştır. Yükselen eylemi sürdüren diğer eylemler; Tohum'un Örümcek ile dost olması, Çocuk ile tanışması ve daha derinlere kök salıp hayata tutunabilmek adına taşları büyük bir sabırla kırmaya devam etmesidir.

Freytag Piramidi'nde bütün bu sahneler silsilesi sonunda metnin ana kişinin/kişilerinin başarıya ulaştığı ya da önemli bir aşama kaydettiği zirve sahnesi gelmektedir. Yükselen eylem/ler/in sonucu, bu bölümde güçlü ve kararlı bir biçimde ortaya konur. *Duvar Öyküsü* metninde Tohum, bu zirve anını iki kez yaşar. İlkinde Duvar'ı yıkarak Ağaç olmayı başarabilmiş ancak karşısına bu kez insan kaynaklı başka bir engel çıkmıştır. Ağaç, I. Rehber Kadın'ın kızı olan II. Rehber Kadın tarafından bir adak ağacına dönüştürülerek Gezginlerin bez, mendil, naylon, çul- çaput vs. bağladıkları bir uğrak yeri hâline getirilmiş, hiçbir şeyi göremez ve nefes bile alamaz olmuştur. Ağaç'ın bu durumdan kurtulması ve zirveyi ikinci kez yaşaması -artık bir Delikanlı'ya dönüşmüş olan- Çocuk'un sözünü tutarak geri dönmesi ve Ağaç'ı üzerine bağlanmış bütün adak ritüeli nesnelere kurtarıp arındırması ile gerçekleştirilmiştir. Artık metinde Duvar Öyküsü, yerini Tohum ve Delikanlı türküsüne bırakmıştır. Metnin sonunda erişilen zirve hem *tarihî* hem *metaforik* hem de müziğe yaslı yönüyle *estetik* bir zirvedir. Bu zirve, yalnız Tohum'un değil aynı zamanda Çocuk'un- Delikanlı'nın da zirvesidir.

Metnin yapılanışı; Freytag Piramidi'nin "zirve" basamağı ile sona ermiş, eserde ana kişi/ler/in -trajedilerde olduğu gibi- yıkım sürecine evrilen serüven basamakları yer almadığından piramidin "trajik etki", "düşüş", "son askıda kalma ya da merak etkisi" ve "yıkım" basamakları; eserde tespit edilememiştir.

Eserin Freytag Piramidi esas alınarak çözümlenmesinin ardından Lewis'nin tek perdelik oyunlarda tema ve teknik konuları üzerine ortaya koymuş olduğu görüşler ışığında anlamlandırılması sürecine geçilebilir.

Duvar Öyküsü, epik bir sözsüz oyun biçiminde kurgulanmış giriş ile iki bölümden kurulu olmakla birlikte tek bir sahnede gerçekleştirilmekte ve eserde tek bir durumla mücadele edilmektedir. Bu da tek perdelik oyunların karakteristik özelliklerinin başında gelmektedir. Eserde Duvar ve Tohum, birbirlerine karşı bir

hayatta kalma, bir yaşam mücadelesi gerçekleştirirler. Oyun, bu konu etrafında şekillenir ve Lewis, tek perdelik oyunlarda “yazarın okurdan/ seyirciden tam olarak görmesini ve hissetmesini istediği şey” olarak tanımladığı “yazarın niyeti” ya da “oyunun konusu” için “oyunun etkisinin tekliği” ifadesini kullanmayı tercih eder (Lewis, 2017: 131). Bu, aynı zamanda yazar tarafından okurda/ seyircide uyandırılmak istenen duygusal coşkuya karşılık gelmektedir. Eserin ilk anlam düzeyinde Duvar’ı yıkıp yaşam mücadelesini kazanan Ağaç’ın Çocuk tarafından onu adak ağacına dönüştüren bütün nesnelere arındırılması, ikinci ve tarihî sürece yaslı metaforik anlam katmanında ise Osmanlı Devleti’nin yıkılışının ardından kurulan Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin batıl inanç ve hurafelerden arındırılmış, bilime ve akla yaslanan aydınlık yüzü; okurda/ seyircide yaratılmak istenen duygusal coşku anlarının temel gerekçesi olarak gösterilebilir.

Klasik tarzda yapılandırılmış tek perdelik oyunlarda bütün bir hayat hikâyesi layıkıyla işlenemez ve karmaşık bir olay örgüsü kullanılamaz. Yazar, metin kişilerinin yaşamlarındaki önemli an ve deneyimleri, onun önemli karakter özelliklerini gözler önüne serebilecek ve hayatının bütünü hakkında okura/ seyirciye fikir verebilecek biçimde titizlikle seçerek ve işleyerek ortaya koyar. Seçilen bu kesitler, öyle anlaşılır ve önemli anlar olmalıdır ki bir bütün olarak yorumlanıp çözümlendiklerinde bütün bir hayatı gözler önüne serbilmelidir. Asıl üzerinde durulmak istenen olay, karakter unsuru ve/ya duygu; araştırmacı bir tavır sergileyen yazar tarafından güçlü bir ışık tutularak bilinçli bir biçimde ve kasten yalnızlaştırılır. *Duvar Öyküsü* metninde ana metin kişilerinin hayatlarının bütünü gözler önüne sermek amacıyla titizlikle seçilerek metne taşınan, yoğunlaştırılmış ve işlevsel kılınmış, güçlü bir ışık tutulmuş hayat kesitlerinden bazıları şunlardır: Duvar’ın söylev üslubu alaycı dönüştürümü ile böbürlendiği ve dil sürçmeleri ile asıl korkusunu dile getirdiği kısımlar, Andız Ana ile tohumların temel arzularının, duygu ve düşüncelerinin ortaya konulduğu kısımlar ile Tohum’un Duvar’ın içine yerleştiği ve orada tutunabilmek için çalıştığı kısımlar, I ve II. Rehber Kadın’ın Duvar ve Ağaç hakkında uydurdukları hurafeleri Gezginler ile paylaştıkları anlar, Sürgün ile Çocuk’un tanışma, Ağaç ile Delikanlı’nın yeniden bir araya gelme, Delikanlı’nın Ağaç’ı çul- çaput, bez, naylon, iplik ve mendillerden kurtarıp arındırma anları, hayvanların her birinin Duvar ve Tohum/ Sürgün/ Ağaç yanında/ karşısında olduğunu ele veditiği söz, davranış, tavır ve tepki vs. ile yansılanan

anlar. Metin kişi/ler/inin çarpıcı bir biçimde çözümlenebilmesi için gerekli olan, ortaya koymak istedikleri bilişsel, duygusal ve davranışsal tepkilere yönelik vurgular; kendi hayat sınavları ile karşılaşmaları süreçlerinde rol oynayan bütün karakter özellikleri, özenle seçilmiş bu anlara gizlenmiş gibidir.

Eserde metin kişilerinin bu temel karakteristik özellikleri; diyaloglara, her birinin beden dillerini kullanım biçimlerine yaslanan pantomime ve italik dizilen parantez içi açıklamalara yansıtılarak okura/ seyirciye tanıtılmak istenmiştir. Ancak eserde bu süreçte en baskın pay, diyaloga verilmiştir. Duvar'ın kişiliğinin diyaloglara yansıtılan en temel özellikleri; kibir, kindarlık, anarşi ve bencillik iken Tohum- Sürgün- Ağaç ile Çocuk; bu süreçte tevazu, soğukkanlılık, hoşgörü, vefa ve adanmışlığı temsil ederler.

Oyun, belirli dramatik unsurların kesin bir biçimde tanımlandığı bir serimle hızlıca başlatılmıştır. Duvar'ın böbürlenmiş tavrına karşılık belli etmemeye çalışsa da andız tohumlarından korkusu, I. Rehber Kadın'ın Gezginlere Duvar hakkında yapmış olduğu tarihî dayanağı olmayan uydurma açıklamalar, Andız Ana'nın tohumları paraşütleri ile uçurarak Duvar'ın içine yerleştirme arzusu, hayvanların Duvar ve Tohum hakkında yapmış oldukları değerlendirmeler ve onlar karşısındaki/ yanındaki tavır, davranış, söz ve açıklamaları; bu süreci şekillendiren tanıtıcı başlıca unsurlardır.

Eserin yoğunlaştırılmış bir biçimi olan, epik tarzda kurgulanmış giriş bölümü de okuru/ seyirciyi sonradan gelişecek olan dramatik sahnelerin doğacağı başlangıç durumundan haberdar eden etkileyici bir başlangıç bölümü olarak değerlendirilebilir.

Klasik tarzda yapılandırılmış tek perdelik oyunların başlangıç bölümlerinde okur/ seyirci; yazar tarafından bir erginlenme süreci ve mücadele olmaksızın çözüme kavuşturulamayacak bir durumla, bir problemle aniden yüz yüze getirilmelidir. *Duvar Öyküsü* metninde bu temel problem durumu, yaşam mücadelesini kazanan tarafın kim olacağıdır? Duvar mı yoksa Tohum mu? Aniden okura/ seyirciye sunulan bu problem durumu, oyunun başlangıcıdır ve sonra gerçekleşecek olan dramatik eylem, tamamen bu başlangıç durumunun üzerinden gelişip şekillenecektir.

Tek perdelik oyunlarda gerçekleştirilen bu hızlı ve tanıtıcı serim bölümünün ardından konudan uzaklaşmadan çok çabuk ve etkin bir biçimde mühim olan sahneye geçilmelidir. Klasik tarzda yapılandırılmış bir tek perdelik oyun, kırılma ya da doruk

noktasının, başka bir ifade ile oyunun en mühim anının dramatik açıdan güçlü ya da ruhsuz ve/ya zayıf oluşuna göre başarılı ya da başarısız olarak değerlendirilir. *Duvar Öyküsü* metninde oyunun doruk noktasını yansıtan, okurun/ seyircinin merakını en üst düzeye çıkaran ve bundan sonra ne olacağı, çatallanan yolun hangi taraftan devam edeceği yönündeki soruları beraberinde getiren kısım, Tohum'un paraşütleri ile uçup gelerek Duvar'ın içine yerleşmeyi başardığı bölümdür.

Klasik yapılarıdaki tek perdelik oyunların sonunda olay örgüsüne ait eylem, hızlı bir biçimde tamamlanır. Ancak tek perdelik oyun, burada sona ermez. Onun en karakteristik niteliklerinden biri, olay örgüsü tamamlandıktan sonra metnin ana kişi/ler/inin oyunun doruk noktasına verdiği tepkilerin sunulmasını gerekli kılmasıdır. Bu tepkiler, duygusal tepkiler olabileceği gibi, ana kişilerde aniden gerçekleşen yeniden öz- düzenlenme süreçleri de olabilmektedir. Eser, sanatsal ve dramatik anlamda tam bir bütünlük sergileyebilmek için bu duygusal tepkiye ihtiyaç duyar. *Duvar Öyküsü* metninin sonunda Tohum ve Delikanlı, metnin eriştiği ikinci zirveyi birbirlerine “göz kırp[ıp] gülümse[yerek]” (Ağaoğlu, 2005: 88) karşılar ve oyun kişilerinin “hepsi ilkin Delikanlı hariç önce mırıltıyla, sonra hemen hemen bir esinti fısıltısıyla, hiç bağırmadan, fakat etkili bir biçimde bir türküyü söylerler” (Ağaoğlu, 2005: 88- 89). Paraşütlü tohumlar, dansederler; hayvanlar, hoplar sıçrar ve dans ederler; Güneş, Ay ve her şeyi tek tek selamlayarak türküyü katılır. Rehber Kadın'ı oynayan kişi, çağdaş bir Genç Kız görünümünde başında galaksileri simgeleyen bir taçla gelerek sahnenin önünden Delikanlı'ya elini uzatır ve yaşanan zirveyi bütün duygusal coşkusu ile yansıtan çok renkli bir sahneyle oyun sona erer.

Eserde konuyu olay örgüsü ve kişileştirme ile birlikte okura/ seyirciye ileten bir diğer araç olarak diyalog; yoğunluğu, ne söylenmek isteniyor ise yalnızca onu yansıtmayı, yepyeniliği, doğal bir biçimde kendiliğinden gelişmesi; sıradanlık, belirsizlik ve tutarsızlıktan arındırılmışlığı ile tam da bu amaca uygun biçimde yapılandırılmıştır. Metin kişilerinin duygu ve düşüncelerini duygusal işleyişin en yüksek noktasından ifade etmiş, olay örgüsünü geliştirip şekillendirmiş, kişilerin en temel karakter özelliklerini gözler önüne sermiştir. Yer yer alaycı yer yer didaktik yer yer karamsar ve yer yer de aydınlık ve umut dolu oluşu, eserde diyalogun taşıdığı diğer temel nitelikler olarak belirtilebilir.

Oyunda genellikle italik yazılan ve parantez içinde belirtilen sahne işçiliği ve sahne yönetimi de diyalogun, olay örgüsünün, dramatik eylemin ve karakterlerin daha açık bir biçimde çizilmesinde yardımcı olmuş; yazar, eserin beden diline yaslanan pantomimsel etkisini gösterebilmek için sahne işçiliği ve yönetimine başvurmuştur. Eserde Duvar tarafından tütürülen çubuk, Çocuk tarafından giyilen ceket, Ağaç üzerine bağlanan bez, çul- çaput, naylon, iplik parçaları ile mendiller; I ve II. Rehber Kadın'ın kullandığı teneke kutu; Duvar'ın içinde belli bir süre bir arada kalan Tohum ve/ya Örümcek tarafından kullanılan çekiç, pusula ve saat vs. işlevsel olarak kullanılan ve tarihî süreçte metaforik olarak okunup anlamlandırılabilir dekor unsurlarından birkaçıdır.



1.2.Ben, Mimar Sinan!²³

Biyografik- belgesel tek perdelik oyun kapsamında değerlendirilebilecek olan eser, kısmen didaktik kısmen açıklayıcı (epik) bir tarzda oluşturulmuş/ kurgulanmıştır ve hatta eseri, alanyazında tek perdelik oyunların güçlü bir biçimde etkileşim hâlinde olduğu belirtilen, okul tiyatrosu bahsine dâhil etmek mümkündür.

Eserde kendisine tüm çağlara hükmeden çağlar ötesi bir özne niteliği verilen Mimar Sinan, olgunluk çağı görünümü ve giysileri içinde okur/ seyirci karşısına çıkar ve kendi yaşam öyküsünü adım adım yine kendisi anlatır. Anlatıcı özne konumundaki Mimar Sinan, eserde sesi duyulan tek ana karakterdir.

²³ Yazarlık hayatı boyunca gençlere özel bir önem veren Turgut Özakman; biri ilk kez 1983 yılında sahnelenen Ah Şu Gençler, diğeri ise 1988 yılında sahnelenen Ben, Mimar Sinan! olmak üzere iki gençlik oyunu kaleme almıştır. 1987 yılında göstermecî oyun anlayışıyla yazılan ve tek kişilik bir anlatı niteliği taşıyan Ben, Mimar Sinan!; 1988 yılının UNESCO tarafından Mimar Sinan Yılı ilan edilmesi vesilesiyle, ilk kez 13 Kasım 1988'de, Kerim Afşar yönetiminde, Devlet Tiyatrolarının Çocuk ve Gençlik Tiyatrosu birimince sahnelenmiştir. [B]üyük Osmanlı mimarı Mimar Sinan'ın yaşam öyküsünden hareketle büyük bir sanatçının taşınması gereken temel nitelikleri ortaya koymaya çalışan oyun, genç seyircilere Mimar Sinan'ın sanat anlayışını anlatmak, bu sanat anlayışının arka planındaki düşünüş biçimini göstermek amacıyla yazılmıştır (Çağlar, 2010: 63, 264, 478, 505, 602). Oyunun yazılış amacı, Akdenizli Çelenk tarafından "Gençlere ulusal kültürümüzü sevdirek tanıtmak" şeklinde ifade edilmiştir (1999, 355).

Yazarın toplu oyunlarının basılması süreci, 1991 yılı Ekim ayında, ilk olarak Ah Şu Gençler, Töre ve Ocak adlı oyunlarının *Toplu Oyunları 1* başlığı altında Mitos Boyut Yayınevine yayımlanmasıyla gerçekleşir. İkinci kitap, 1992 yılı Haziran ayına kalır. *Toplu Oyunları 2* başlığı altında yayımlanan ikinci kitapta yazarın Sarıpınar 1914, Fehim Paşa Konağı, Resimli Osmanlı Tarihi, Bir Şehnaz Oyun adlı oyunları bulunmaktadır. Dizinin üçüncü kitabı, 1999 yılında aynı yayınevi tarafından yayımlanan *Toplu Oyunları 3* başlıklı cilt olur. Bu ciltte kısa oyunları [Hastane, (1959); Karagöz'ün Dönüşü, (1959); Kardeş Payı, (1966); Darılmaca Yok, (1969); Berberde, (1969)], gençlik oyunlarından biri [Ben Mimar Sinan!, (1987)] ve tek çocuk oyunu olan Ak Masal Kara Masal (1982) bir araya getirilir. 1999 Kasım ayında yayımlanan *Toplu Oyunları 4* başlıklı dördüncü ciltte Pembe Evin Kaderi ve Güneşte On Kişi; 2000 yılı Mayıs ayında yayımlanan *Toplu Oyunları 5* başlıklı beşinci ciltte ise Duvarların Ötesi, Kanaviçe, Paramparça adlı oyunları yer alır. Sözü edilen çalışmaların daha sonraki yıllarda yeni baskıları da yapılır (Çağlar, 2010: 65). Ben, Mimar Sinan!'ın ilk sahnelenme ve basılışına yönelik bilgiler, aşağıdaki tabloda gösterilmektedir:

| | | |
|--------------------------------------|-----------------|---|
| Ben, Mimar Sinan! (Gençlik Oyunu) | İlk Sahnelenme: | 13 Ekim 1988, Ankara Devlet Tiyatrosu. Yönetmen: Kerim Afşar |
| | Basılış: | <i>Toplu Oyunları 3</i> , Şubat 1999, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları. <i>Bütün Oyunları 3</i> , Temmuz 2008, Ankara: Bilgi Yayınevi. (2. Baskı, Kasım 2009). |

Adım adım gözler önüne serilen bu yaşam öyküsünün ana duraklarını/ durumlarını şöyle sıralamak mümkündür:

Mimar Sinan'ın 29 Mayıs 1490 tarihinde Kayseri'nin Ağırnas köyünde dünyaya gözlerini açtığı gün, İstanbul'un fethinin 37. yıldönümüdür.

Kendisinden önceye, sonraya ve ölüme hükmü geçen Mimar Sinan, eser boyunca gençlere sık sık “Sevgili gençler!”, “Gençler!” ya da “Değerbilir gençler!” (Özakman, 2014: 141, 143, 155, 159) diye hitap ederek hayatını ve çağını anlatma sürecinde onları metnin “muhatap olunan özne”leri konumuna taşımaya amaçlar.

98 yıl yaşayan ve devlete 70 yıl hizmet eden Mimar Sinan, Yavuz Sultan Selim döneminde birkaç yıllık bir ön eğitimden sonra Acemi Ocağı'na alınmış ve burada ağırlıklı olarak marangozluk dersleri almıştır. Bir taraftan bu sanatı öğrenmeye gayret gösterirken bir taraftan da başkent büyük İstanbul'u tanımaya ve anlamaya çalışmaktadır.

Doğduğu küçük köyün ardından geldiği İstanbul'da bir imparatorluğun yüreğinde dolaştığını hisseden Mimar Sinan için her şey çok ilginçtir ancak onu özellikle kendisine çeken bir yapı vardır: Ayasofya.

İstanbul'un fethinin ardından camiye dönüştürülmüş eski bir Bizans kilisesi olan bu yapının kubbesinin büyüklüğü sayesinde Doğu Roma İmparatoru Justinianos, eski İsrail Kralı Süleyman'ın tapınağını yendiğini tüm dünyaya haykırmıştır. Ancak mühendislik ve mimarlığın inceliklerini öğrendikçe bu kadar büyük bir kubbenin bu kadar yükseğe oturtulabilmesini olağanüstü olarak görmeye başlayan ve bunu başaran mimarlara saygı duymaktan kendini alamayan Mimar Sinan'ın yüreğini yaralayan başka bir husus vardır. Bazı yabancı mimarlar tarafından ifade edildiğine göre “İslam uygarlığı, hiçbir yerde, Ayasofya kubbesi gibi bir kubbe yapmayı başaramamıştır. Bu kubbe, üstünlüğümüzün kanıtıdır” (Özakman, 2014: 143).

Bunun üzerine Mimar Sinan, eserde dört kez yinelenen bir leitmotiv olan eylemi gerçekleştirir ve büyük bir hışımla pergelini sahnedeki tezgaha saplar, pergelin üzerine bir an için kırmızı bir ışık düşer.

Metinde eğitim süreci hakkında gençlere bilgi vermeye kaldığı yerden devam eden Mimar Sinan, öğrenimi sona erince Yeniçeri ordusunda istihkâm subayı olarak

görevlendirilmiş ve bu orduyla çeşitli savaflara katılarak pek çok Doğu ve Batı ülkesine gitmiştir. Bu süreçte hem savaşın gerektirdiği işleri yerine getirmiş hem karşılaştığı her binayı ve harabeyi bir ders gibi incelemiş hem de mimarlık üzerine pratiğini ilerletmeye çalışmıştır. Bilgiyle dolup taşmak üzere hissettiği bir zamanda kendisini göstermek amacıyla fırsat kollamaya başlamıştır. İlk fırsat eline 44 yaşında iken 1534 yılında geçmiştir [metinde bu yıl, ilk geçtiği yerde (Özakman, 2014: 143) 1554 olarak gösterilmiştir oysa Mimar Sinan'ın doğum yılı olan 1490 yılına 44 eklenmesi ile 1534 yılına ulaşılır]. Burada gençlerin dikkatini çekmeyi ve onlara yeri gelmişken hemen bir mesaj vermeyi amaçlayan Mimar Sinan, 44 yaşın bazı insanların emekli olmayı düşündüğü bir yaş olduğuna işaret eder.

Mimar Sinan'ın eline geçen bu ilk fırsat şudur: Osmanlı ordusu 1534 yılında Van Gölü'nün batı yakasına ulaşmıştır. Ancak gölün diğer kıyısındaki şartlar, henüz belirsizdir. Vezir Lütü Paşa, gölün doğu kıyısındaki durumun öğrenilebilmesi için Mimar Sinan'dan gemi yapmasını ister. Hiç sızlanmadan işe koyulan Mimar Sinan, karşılaştığı her zorluğu sabırla yenerek kısa zamanda üç gemiyi suya indirmeyi başarır. Adamlarıyla gölün doğu kıyısını keşfe çıkan Mimar Sinan, dönüşte izlenimlerini Lütü Paşa'ya rapor olarak sunmuş ve böylelikle Van Kalesi'nin kısa sürede düşmesini sağlamıştır.

Hiçbir çabanın boşa gitmeyeceğine inandığını belirten Mimar Sinan, dört yıl sonra yaşadığı olayların bu inancını doğruladığını belirtir. 1538'de Osmanlı ordusu, Kanuni Sultan Süleyman yönetiminde bu kez Batı'ya sefere çıkar. Ordunun Prut nehrinden kuzeye geçebilmek için bir köprüye ihtiyacı vardır. Lütü Paşa, Kanuni'nin huzuruna çıkarak bu köprüyü yapabilecek mimarın Mimar Sinan olduğunu belirtir ve padişahтан bu görevin Mimar Sinan'a verilmesini talep eder. Mimar Sinan'a göre işte bu an, bunca yıllık çalışmasının ve sabrının meyvesini toplayacağı saat çalmıştır. Köprüyü on üç (13) günde tamamlayan Mimar Sinan, böylece ordunun nehrin karşı tarafına geçmesini başarmıştır.

Bu seferden geri dönerken müjdeli bir haber daha alınmış; Barbaros Hayrettin Paşa, Preveze'de 600 kişiden oluşan haçlı donanmasını yenmiştir. Preveze Deniz Savaşı ile kendisinin Prut'ta elde ettiği başarı arasında bir bakışlımlık bulan Mimar Sinan,

kurmuş olduğu bu analogi yoluyla gençlere bilgisi, azmi ve çalışkanlığı ile Prut'ta asil yendiği şeyin kendi talihi olduğunu bildirir.

Bu başarıdan iki yıl sonra, 1540 yılında, bir Azeri Türkü olan mimarbaşı Acem Ali Ağa vefat eder. Dönemin sadrazamı Lütü Paşa, padişaha mimarbaşılık görevi için Mimar Sinan'ı önerir ve padişah da bu öneriyi kabul eder. Böylece Mimar Sinan, 50 (elli) yaşındayken o sırada en görkemli dönemini yaşayan Osmanlı Devleti'nin mimarbaşı olmuştur.

Gençlere aşlamak istediği temel değerlerden biri de vefa olan Mimar Sinan, her şeyini borçlu olduğu asker ocağından –artık dönemin mimarbaşı olarak görev yapacağı için- ayrılmak zorunda kalışının üzerinde bıraktığı hüznü de onlarla paylaşır. Ancak bu hüznün, onu yeni görevine adapte olmaktan, sanatını gösterebileceği her işe şevkle koyulmaktan alıkoymaz. Tam aksine bu hüznü eşlik eden *yeni görevinde daha da başarılı olacağına dair sezgisi*, askerlik sürecine yansıyan titizliğini yeni işine aktarmasına vesile olur. Aynı heyecan ve coşkuyla Kanuni Sultan Süleyman, II. Selim ve III. Murat dönemlerinde mimarbaşı olarak görev yapar. Bu dönem, tarihçilerin “Türk Yüzyılı” olarak adlandırdıkları XVI. yüzyıldır.

Tarihçilerin bu iddiasını destekler biçimde döneminin önemli sanatçıları ismen anan ve eserlerinden alıntılar yaparak onlara doğrudan gönderimlerde de bulunan Mimar Sinan, böylece okura/ seyirciye disiplinler ve sanatlar arası bir bakış açısına sahip, döneminin bu sahalarda en yetkin isimlerinin farkında bir mimarbaşı olduğunu hissettirir. Bu isimler; şair Baki ve Fuzuli, vitray ustası nakkaş İbrahim, büyük minyatür sanatçısı Matrakçı Nasuh, hattat Karahisarlı Ahmet Efendi, büyük İtri'nin müjdecileri olan besteciler Şeyh Abdülâli ile Bahram Ağa, tarihçi Hoca Saadettin, Coğrafya bilgini Seydi Ali Reis, ünlü denizci ve harita uzmanı Piri Reis; Turgut Reis ve Barbaros Hayrettin Paşa'dır (Özakman, 2014: 146). İsmen anılan söz konusu tarihî şahsiyetler/ kişiler ile metinler arasılık açısından dolaylı gönderim süreçlerine, yapılan alıntılar vasıtası ile de doğrudan gönderimlere başvurulmuş ve esere metinler arası bir derinlik kazandırılmıştır.

Bu dönemde imparatorluğun sınırları yaklaşık 15 milyon kilometre kareye ulaşmıştır. İmparatorluğun gücünün de bununla bakışımı bir biçimde doruğunda olduğunu belirten Mimar Sinan, Osmanlı Padişahı'nın Fransa Kralı'na hitap biçimini

doğrudan alıntılama yoluna giderek bu iddiasını destekleyecek biçimde kullanır. Yazar, metninde doğrudan gönderimlere yer vererek böylelikle metinler arasındaki etki gücünden de yararlanmak istemiştir:

“Ben ki sultanlar sultanı, Akdeniz’in ve Karadeniz’in ve Rumeli’nin ve Anadolu’nun ve Karaman’ın ve Azerbaycan’ın ve Acem’in ve Şam’ın ve Halep’in ve Mısır’ın ve Kudüs’ün ve külliye diyar-ı Arap’ın ve Yemen’in ve dahi nice memleketlerin padişahı Sultan Süleyman Han’ım. Sen ki France vilayetinin kralı Françesko’sun!” (Özakman, 2014: 147).

Bunun ardından okur/ seyirci, Mimar Sinan’ın ağzından mimarbaşılık görevinde kaldığı 48 (kırk sekiz) yıl içerisinde yaptığı eserleri öğrenir: 83 büyük cami, 50’den fazla küçük cami, 60 medrese, 31 konak, 19 türbe, 17 imaret, 15 kemerli su yolu, 7 okul, 3 hastane, 52 han ve hamam. Bu eserlerin Mimar Sinan tarafından belirtilen en önemli özellikleri, hiçbirinin planının ötekine benzememesidir. Buradan hareketle *Mimar Sinan’a göre nitelikli bir sanatçıda bulunması gereken temel özelliklerden biri de özgün olma gayretidir* sonucuna ulaşılabilir. Aynı zamanda Sinan, İstanbul’a bağlanıp da kalmamıştır. Eserleri; Mekke, Halep, Şam, Kırım, Sofya, Saraybosna, Budapeşte ve Yunanistan’a yayılmış, bunun yanında Anadolu’da da Edirne’den Erzurum’a kadar pek çok şehirde kendisinden bir iz, bir eser bırakmıştır.

Bu süreç içerisinde Sinan; sadece mimari ile ilgilenerek tek boyutlu kalmamış, hem pek çok sefere katılmış hem de sanatını geleceğe taşıyacak öğrenciler yetiştirmiştir. İstanbul’daki Sultan Ahmet Camisi ile Hindistan’daki Tac Mahal türbesinin mimarlarının kendi öğrencileri olduğunu okura/ seyirciye yine Mimar Sinan bildirir. Bu durum, onun bilgi konusunda kıskanç ve bencil olmadığını, tam aksine bilimi birikimli olarak ilerleyen bir bayrak devir teslim süreci olarak değerlendirdiğinin göstergesidir. Sanatını ve deneyimlerini öğrencilerine aktaran Mimar Sinan, böylelikle geleceğe taşınarak ölümsüz olmayı arzu etmiştir.

Eserde üzerinde durulan temel değerlerden biri de *rakip ile güzel yarışmaktır*. Mimar Sinan, bu amaçla ilk göz ağrısı ve en büyük yürek yarası olan Ayasofya’yı kendi elleriyle onarır. Bunun nedenini onu “[b]ir gün yeneceksem, yerinde sapasağlam durmalıydı!” (Özakman, 2014: 148) cümlesiyle itiraf eder. Bunun ardından eseri bir bütün olarak kendisi ile söyleşim içine sokan leitmotiv, ikinci kez okur/ seyirci karşısına çıkarılır: Sinan; pergeli çeker, bir daha saplar. Pergelin üstüne tekrar ilk saplanışta olduğu gibi kırmızı bir ışık düşer.

Eserin devam eden bölümlerinde Mimar Sinan, okura/ seyirciye üç önemli eserinin yaratılış öyküsünü adım adım anlatacaktır: *çıraklık eseri* (Özakman, 2014: 148) Şehzade Camisi, *kalfalık eseri* (Özakman, 2014: 154) Süleymaniye Camisi ve *ustalık eseri* (Özakman, 2014: 155) Selimiye Camisi.

1542 yılında Estergon seferinden dönmekte olan Kanuni Sultan Süleyman, neşeli bir biçimde geldiği Edirne’de en sevdiği oğlu Şehzade Mehmet’in ölüm haberini alır. İstanbul’a gelince de Mimar Sinan’dan oğlunun anısına bir cami yapmasını emreder. Mimar Sinan, ilk büyük eseri olan Şehzade Camisi’ni beş yılda tamamlar ve onu çıraklık eseri olarak nitelendirir. İçinde her gece sekiz bin kandilin yanacağı bu caminin bulunduğu yer de ilerde Şehzadebaşı diye anılacaktır.

Başarılı olmanın temel sırlarından birinin büyük hayaller kurmaktan geçtiğini bilen Mimar Sinan, bu düşüncesini gençlerle paylaşmak için “Durmadan çeşitli binalar yapıyordum ama hiçbiri hayallerim kadar büyük değildi” (Özakman, 2014: 148) cümlesini kurar.

Mimar Sinan tarafından ifade edildiğine göre bir sabah yine tezgâhının başında çalışırken bir saray görevlisi çıkagelmiş ve ona padişahın kendisini beklediğini iletmiştir. Zaman kaybetmeden Topkapı Sarayı’na koşan Mimar Sinan, hemen huzura alınır. Padişah, ondan kendi adını yeryüzünde yaşatacak güzel bir cami yapmasını ister. “Baş üstüne” diyerek bu isteği kabul eden Mimar Sinan, Kanuni Sultan Süleyman’ın adını taşıyacak ve yaşatacak bir caminin muhakkak Ayasofya’yı aşması gerektiğine hükmeder. Ancak bunu nasıl gerçekleştireceği sorusu onu gecelerce uyutmaz. Kader, bu soruyla onu âdeta sınava çekmektedir. Nihayet bir karara varır, caminin yerini seçer ve planını bitirir.

1550 Haziran ayında büyük bir törenle caminin temeli atılır, törene hem padişah hem de devletin bütün ileri gelenleri katılmış, temele ilk taşı devrin şeyhülislamı Ebussuud Efendi koymuştur.

Mimar Sinan, tasarladığı kubbeyi oturtmak için gerekli olan her biri tek parça dört dev sütunun ikisini İstanbul’dan temin etmiş, üçüncüsünü İskenderiye’den, dördüncüsünü ise Baalbek harabelerinden getirtmiştir. Sonunda sütunlar dikilmiş ve 28 metre çapındaki kubbe, bu sütunlara yerleştirilmiştir. Oysa Ayasofya’nın kubbesinin

çapı, 30 metre 90 santimetredir. Bunun üzerine Mimar Sinan, niyetini şu cümlelerle açıklığa kavuşturarak kendini savunur:

“Doğru. Ama ben, Ayasofya’nın kubbesi ile, boyutları ile yarışmamaya karar vermiştim. Amacım, dev bir kule yapmak değil, mimari bir şaheser yaratmaktı. Ben, Ayasofya’dan daha güzel bir cami yapmak istiyordum” (Özakman, 2014: 150).

Böylece güzelliği büyüklüğe önceleyen Mimar Sinan, asıl gayesinin Ayasofya’yı boyut olarak değil estetik anlamda aşmak olduğunu da dile getirmiş olur. Ona göre mimaride güzellik, büyüklükten çok daha güçlü bir ölçüttür.

Hem geçmişe- ana ve geleceğe hem de kendisi ve eserleri üzerine yazılan kitaplara hâkim, âdeta Tanrısal bir anlatıcı özne olan Mimar Sinan, amacına ulaştığını gözler önüne sermek için Lady Montagu isimli aydın bir Hıristiyan’ın 1718’de yazdığı şu satırları -tezgâhın üzerinde duran kitaplardan birini alıp açarak- okura/ seyirciyeye okur:

“İstanbul’da gördüğüm birçok camiyi, Ayasofya’dan daha çok beğendim. Mesela Süleymaniye Camisi. Muntazam bir kare şeklinde. Köşelerinde gayet *güzel* dört kubbe var. Ortada, mermer sütunlar üzerinde *zarif* bir kubbe” (Özakman, 2014: 150).

Burada olay örgüsünün kronolojik akışında bir kırılma meydana getiren Mimar Sinan, okuru/ seyirciyi alıp yeniden Süleymaniye Camii inşaatının başına götürür. En ufak ayrıntıya bile olabildiğince çok özen gösterdiği için bu büyük yapının yükselmesinin oldukça yavaş ilerlediğini belirtir. Caminin kapıları ve camları dönemin en değerli sanatçıları tarafından işlenir. Caminin karakteristik niteliklerinden biri de bu camların renklerinin güneşin ve mevsimlerin ışıklarıyla değişmesi ve caminin içine her an başka bir manzara vermesidir.

Mimar Sinan, nihayet caminin azametli kubbesini kapatır. Ancak etrafta Mimar Sinan’ın büyük kubbe tutkusuyla delirdiği, bu nedenle işi bırakıp başka şeylerle oyalanmaya başladığı yönünde dedikodular dolaşmaya başlar. Bu dedikodular kendisine kadar ulaşınca Padişah da hiç beklenmedik bir anda inşaat alanına giderek Mimar Sinan’ı sorguya çeker. Ondan caminin iki ay içinde tamam olacağı yönünde söz alıp bu sözü önce etrafındakilere ardından haznedarına teyit ettirdiğinde ise Mimar Sinan’ın korkusundan aklını kaçırdığına hükmeder. Ancak Mimar Sinan, tam iki ay sonra caminin ana kapısını ve diğer kapılarını kapatmayı başarır. İnşaatın tamamlanması tam 7 yıl sürmüş, 1597 yılının Haziran ayında padişah, maiyeti ve halk; caminin avlusuna girmişlerdir. Kapının altın anahtarını padişaha teslim eden Mimar Sinan, hayat

serüveninin bu can alıcı noktasının taşıdığı temel değerleri gençlere şöyle ifade eder: dedikodulara asla aldırmama; yapabileceğini söyleme ve söylediğini de yapma.

Padişah, caminin kapısını açmaya en layık olan kişinin kim olduğunu sorduğunda maiyetinden birinden “Mimar Sinan Ağa kulunuz” (Özakman, 2014: 153) cevabını alır. Padişah da bu görevi o sırada 67 yaşında bulunan ancak genç bir delikanlı gibi kızaran, elleri titreyen, böylelikle meslek heyecanından hiçbir şey kaybetmediği anlaşılan Mimar Sinan’a verir. Padişaha göre bina ettiği bu Tanrı evini dua ile yine onun açması en doğrusu olacaktır.

Kronolojide yeni bir kırılma yaratan ve yüzyıllar ötesinden haberdar bir anlatıcı özne olan Mimar Sinan, metnin bu bölümünde kendisinden asırlar sonra yaşamış bir şair olan Yahya Kemal Beyatlı’nın Süleymaniye’de Bayram Sabahı şiirini okur. Doğrudan alıntı yoluyla metne dâhil edilen bu şiir, oyuna metinler arasılık açısından zengin bir *söyleşi ortamı* niteliği kazandırır. Metin, belki de bu şiirde geçen “Kalkıyor tozlu zaman perdesi her ân aradan” mısraının bir tek perdelik oyun biçiminde estetik varlık sahasında yeniden görünür kılınmış biçimi gibidir. Nitekim tozlu zaman perdesi, metnin tüm zamanları anda yaşayan anlatıcı öznesi için ezeli ve ebedi olarak bütünüyle aradan kaldırılmıştır.

1566’da Zigetvar Kalesi kuşatılır. Dış kale düşmüştür ancak iç kale direnmektedir. Kalenin düşmesine çok az bir zaman kala Kanuni Sultan Süleyman, savaş çadırının içinde hayata gözlerini yumar. Metnin bu bölümünde onun Muhibbî mahlası ile yazdığı şiirlerinden biri olan ve “Halk içinde muteber bir nesne yok devlet gibi” (Özakman, 2014: 154) mısraı ile başlayan gazelinin ilk iki beyti doğrudan alıntılanarak verilmiştir.

Kanuni Sultan Süleyman’ın yaşayan tek oğlu olan Selim, II. Selim unvanı ile tahta geçer. Zamanlar ötesi bir anlatıcı özne konumundaki Mimar Sinan, tarihçilerin II. Selim’i hiç sefere çıkmadığı, içki ve eğlenceye düşkün olduğu için eleştirdiklerini belirtir ancak II. Selim’in kendisi için önemli bir insan olduğunu vurgulamaktan da kendini alamaz. Burada gençlere *başkaları tarafından eleştirilen birine onların etkisinde kalmadan değer verme, insanları başkalarının etkisinde kalmadan değerlendirme* mesajı verilmek istenmiştir.

Tahta çıkalı henüz bir yıl olan II. Selim, Mimar Sinan'ı huzuruna çağırır. Ona zevk ve sefaya düşkünlüğü, tek bir zafer kazanamamış ve bilgece bir iş yapamamış oluşundan dem vurarak âdeta bir özeleştiride bulunur. Mimar Sinan'dan kendi adını geleceğe taşıyacak eşsiz bir cami inşa etmesini isteyerek bunun gerçekleştirilebilmesi için kendisinden hiçbir şeyin esirgenmeyeceğini belirtir. Cami, sultanın çok sevdiği Edirne'de yapılacaktır. Yaşı 77'ye dayandığından bunun kendisi için belki de son fırsat olduğunun farkında olan Mimar Sinan'ın -sultanın bu emri üzerine- yüreği hem kaygı hem de sevinçle dolar. Bu duygu yoğunluğu ile birlikte geçtiği tezgâhının başında eserin leitmotivi üçüncü kez belirir. Tezgâhın üzerinde saplı duran pergelin üzerine yeniden kırmızı bir ışık düşer.

1567 yılında Mimar Sinan'ın "ustalık eserim" dediği Selimiye Camii'nin temeli atılır. Ölümünün yaklaştığını sezinleyen Sultan, cami inşaatı ile yakından ilgilenir, bazen inşaata giden Sultan, gidemediği vakitlerde de yazışmalar yolu ile gidişattan haberdar olur. Cami bittiği yıl da hayata gözlerini yumar.

Tüm zamanları anda yaşayan Mimar Sinan, bu kez tüm gözleri bir bütün olarak Türk mimarisinin kader çizgisine çevirir. Ona göre bu mimarinin temel birimi, kubbeli kareküptür. Bu birim, tek başına bir cami ve bir türbedir. Medrese, han ve kervansaray planları da bu birimlerin yan yana dizilmesi ile ortaya çıkmaktadır. Birimlerin yan yana ve art arda dizilmesiyle de büyükçe bir caminin planı meydana gelmektedir. Ancak kubbeleri taşıyan sütunlar yüzünden caminin içi sütunlarla dolmaktadır. Oysa Türk mimarlarının asırlarca gerçekleşmesini diledikleri tek bir arzusu vardır: İnsanları Tanrının birliğini ve sınırsızlığını temsil eden büyük ve tek bir kubbenin altında toplamak. Kullandıkları malzemeye bağımlı olan mimarlar, mimari sanatının birikimli ilerleyen yapılanışı ile birlikte bir tutkuya dönüşen bu arzularına adım adım kademeli yaklaşarak erişebilmişlerdir. Bu da camilerde kullanılan tek kubbenin çapının adım adım artırılması yoluyla gerçekleştirilebilmiştir.

Metinde kubbe çapı 10 metre 30 santimetre olan İshak Bey Camii ile başlatılan bu süreç, detaylı bir biçimde kubbe çaplarındaki artış adım adım verile verile açıklanmıştır. Sürecin taşındığı zirve noktası, 31 metre 50 santimetre kubbe çapı ile Ayasofya'yı da geride bırakan Selimiye Camii ile tamamlanır. Mimar Sinan, bu kubbeyi yerine oturtacağı zaman da pek çok dedikoduya maruz kalmış ancak metnin bu

bölümünde eserinin asırlar sonra bile sapasağlam ayakta duruşuyla övünen zamanlar üstü bir mimar olarak okur/ seyirci karşısına çıkarılmıştır. Olağanüstülüklerle donatılmış sanatçı kimliğine eserleri hakkında kendisinden sonra yazılanları bile okuyabilme fırsatı eklenen Mimar Sinan, tezgâhın üzerinden bir kitap açarak sanat tarihçisi Ernst Diez'in Selimiye Camii hakkında yazdıklarını okura/ seyirciye satır satır okur. Eserde metinler arasılık, Mimar Sinan'a zamanlar ötesi bir mimar olabilme niteliği kazandıran metin ötesi söyleşim biçimlerinden biridir:

“Selimiye Camisi'nde mekân tesiri, insanüstü yüksekliği ve büyüklüğü ile, Hindistan'daki Adil Şah Türbesi'ni, Roma'daki Panteon ve Sen Piyer Kilisesi de dâhil, yeryüzündeki bütün diğer yapıları, gölgede bırakmaktadır. (...) Yeryüzünün bütün kültürlü milletleri içinde yalnız Türkler, Ayasofya'yı aşmak cesaretini göstermişlerdir” (Özakman, 2014: 158).

Gençlere II. Selim'in Selimiye açıldığı gün “Ey Justinyanos! Ben de seni yendim!...” diye haykırmak yerine –metne göre nesi var nesi yok bu esere harcadığı için hakkıdır- secdeye kapanmakla yetindiğini haber veren Mimar Sinan, kendisinin de Sultan II. Selim ile benzer biçimde düşündüğünü belirterek vefa duygusu ile şekillendirilmiş şu satırlar ile Ayasofya'nın mimarlarına haklarını teslim eder ve elde ettiği başarının içinde bulunulan Türk yüzyılına damgasını vuran temel erdemlerin doğal bir sonucu olduğunu onlara itiraf eder:

“(Banttan) Ey Ayasofya'nın değerli mimarları! Ey Aydınli Artemios! Ey Muğlalı İsodoros! Yalnız meslektaşım değil, yurttaşımınız da. Hepimiz bu bereketli Anadolu toprağının çocuklarıyız. Şunu bilmenizi istiyorum. Sizi, ben Mimar Sinan, tek başıma yenmedim. Çünkü yaşadığım yüzyıl; *çalışkan, hoşgörülü, cömert, adil, değerbilir, erdemli* bir milletin, Türklerin yüzyılıydı. Bu maddi ve manevi zenginlik içinde, Artemios'u ve İsodoros'u yenmemek elimde değildi” (Özakman, 2014: 158- 159).

Metnin sonu, metinler arasılık ve esere yerleştirilen leitmotivin dördüncü kez belirmesi ile şekillendirilir. Mimar Sinan, dolaylı alıntı yolu ile anılarını yazdığı eserinin adını anar: *Tezkiret-ul Bünyan*. Ardından bu eserin doğrudan alıntılanarak metne yerleştirilen son cümlesini okura/ seyirciye okur:

“Ümit ederim ki kıyamete kadar gayret ve çalışmam unutulmaz ve yaptığım eserler yıkılsa bile –bu anıları- okuyanlar, beni hayır dualarından unutmayıp hatırlarına getirirler” (Özakman, 2014: 159).

Metin, Mimar Sinan'ın “Değerbilir gençler! Hepinize başarılar dilerim” biçiminde ifadesini bulan iyi dilekleri ve bir leitmotiv olarak eserde dördüncü kez yer alan *tezgâhın üzerine düşen kırmızı ışık* ile sona erer. Mimar Sinan, gençlere bu son

hitabı ile onların kendisi için çok kıymetli olduğunu belirtmiş olmasının yanında onlardan beklentisinin yüksek olduğunu da ifade etmiştir: vefa, sanatın- sanatçının değerini bilmek ve çok çalışmak.

İçerik özellikleri ile tarihî bir şahsiyetin hayatı ile sanatı arasındaki bağa işaret eden ve daha çok bilgilendirici/ öğretici/ didaktik yönü ile dikkati çeken oyunun Freytag Piramidi'ne göre çözümlenmesi sürecine geçilebilir.

Eserin serim bölümü, dram sanatının tiyatro sanatına²⁴ aktarılması sürecinde dramaturglara yol gösterici nitelikte sahnenin taşınması gereken temel özelliklerin, dekor unsurlarının belirtildiği, eserin atmosferinin ortaya konulduğu, temel niteliğinin biyografik- otobiyografik bir eser olduğunun okura/ seyirciye hissettirildiği bir tanıtım bölümüdür. Sahne ve dekor unsurları hakkında verilen bilgiler şu şekildedir:

“Perde kapalıdır. Salonun ışıkları alınırken perde hafifçe aydınlatılır. Aynı anda, gittikçe yükselen bir müzik başlar. Perde, ağır ağır açılır. Sinan, sağ öndedir; bir silüet olarak görünür. Sol köşede, ayakta çalışan küçük bir çizim tezgâhı. Üzerinde pergel, cetvel, birkaç da kitap. Müzikle birlikte, fona verilen ışığın şiddeti de yükselecektir. Mimar Sinan'ı olgunluk çağı görünümü ve giysileri içinde görürüz. Müzik, Sinan konuşmaya başlamadan önce, birdenbire kesilir” (Özakman, 2014: 141).

Burada belirtilen dekor unsurlarından çizim tezgâhı, pergel, cetvel ve birkaç kitap; eserin ilerleyen bölümlerini şekillendirecek işlevleri olan dekor unsurlarıdır. Çizim tezgâhı ve pergel, üzerine kırmızı ışık düşürülerek eserde dört kez beliren bir leitmotive dönüştürülecek; cetvel Sinan'ın mimar kimliğini tamamlayacak, kitaplar ise tüm zamanları anda yaşayan bir ana karakter olan Mimar Sinan'ın kendisinden sonra

²⁴ Dram sanatı ve tiyatro sanatı arasındaki nüans ortaya konulmadan önce “tiyatro” ve “tiyatro eleştirisi” ifadelerinin bu çalışmada hangi anlamda kullanılmış olduğunun aydınlığa kavuşturulması yerinde olacaktır:

Tiyatro: 3. (galat olarak) drama, oyun, 4. (genel anlamda) oyun, oyuncu, sahne ve izleyici gibi temel öğelerden oluşan sanat; dramatik metin, oyunculuk, sahneleme, sahne tasarımı, sahne giysisi, sahne müziği, ışıklama ve sahne tekniği öğelerinin tümünü birlikte içeren etkinlik; bu anlamda tiyatro, (görecelikle) dramadan bağımsız, kendi başına kolektif bir sanat alanıdır. 7. Bir yazarın oyunlarını gösterir, örneğin Shakespeare tiyatrosu (Çalışlar, 1995:631).

Tiyatro Eleştirisi: Bir tiyatro yapıtının değerlendirilmesi. (...) Tiyatro eleştirisi, drama yapıtı olarak oyun açısından edebî eleştiri kapsamına girer; bu nedenle de edebiyat eleştirisi ve estetiğinin metodolojisini içermek durumundadır (Çalışlar, 1995: 632).

Dram Sanatı ve Tiyatro Sanatı: Dram ile tiyatro sanatları birbirleriyle iç içe ilişkisi olan, ama iki ayrı alanı veren kavramlardır. Her ikisinin de kendine özgü kapsamı ve sınırı vardır. Dram sanatı, tiyatro sanatının sınırlarında daha ötelere uzanırken tiyatro sanatı da dram sanatının sınırlarını aşar. Dram sanatı, tiyatro olgusunun kuramsal ve yazınsal yanını işlerken, tiyatro sanatı, bu olgunun deneysel ve görsel işitsel yanını kapsar. Dram sanatının seyirci karşısında gerçekleşmesi tiyatro sanatı yoluyla olur (Nutku, 2001: 29- 30).

sanatını ve eserlerini değerlendirmiş kişilerden satırlar okuyabilmesine izin veren zamanlar üstü eserlere dönüştürülecektir.

Mimar Sinan, metnin anlatıcı öznesi ve ana karakteri olarak gençlik ve yaşlılık dönemlerinde değil, sanatının zirvesinde olduğu olgunluk döneminde okur/ seyirci karşısına çıkarılmıştır. Böylelikle üzerinden gençliğin tecrübesizliği ve yaşlılığın güçsüzlüğü silinmek istenmiş, yıldızının en parlak olduğu anlarıyla gençlerin zihinlerine kazınması arzu edilmiş olabilir.

Bu bölüm, oyunun atmosferi yani üslubu hakkında da okura/ seyirciye fikir verir. Sinan, önce adını söyler. Ardından doğum yerini, tarihini ve bu tarihin Osmanlı tarihi içerisindeki yerini belirtir ve hayat hikâyesini gençlere adım adım anlatma gayesini okurla/ seyirciyle paylaşır. Kendisine muhatap olarak gençleri seçtiği de yine bu satırlarda hissettirilir:

“Ben, Mimar Sinan!

(Türk müziği tadı taşıyan bir fanfar yükselir ve biter. Sinan, kımlıdamamıştır. Yüzüne, nokta ışık düşer).

29 Mayıs 1490 yılında, Kayseri'nin Ağırnas köyünde doğdum. O gün, İstanbul'un fethinin 37. yıldönümü günüydü.

(Bütün sahne aydınlanır. Kulis panoları siyahtır; fon, bütünüyle beyazdır. Sinan biraz öne gelir)

Sevgili gençler! 98 yıl yaşadım. Devlete tam 70 yıl hizmet ettim. Size hayatımı ve çağımı anlatmak istiyorum. İlginç bulacağınızı umuyorum” (Özakman, 2014: 141).

Eserde ana karakteri bir eyleme sevk edecek ve ana çatışmaya sahne olacak olayları başlatan etken olan kışkırtıcı dürtü ya da devindirici neden, doğduğu küçük köyden İstanbul'a gelerek bir imparatorluğun yüreğinde dolaşmaya başlayan Mimar Sinan'ın Ayasofya ile karşılaşması ile kendini hissettirmeye başlamıştır. Onu bu şehirde en çok kendisine çeken, İstanbul'un fethinden sonra camiye dönüştürülmüş bu eski Bizans kilisesi olur. Buna göre metnin kışkırtıcı dürtüsünün *rakibini güzel yarışarak yenme arzusu* olduğu belirtilebilir. Sinan, bu arzusuna güzelliği büyüklüğe önceleyip estetiği üstün gördüğü Süleymaniye Camii ile yaklaşacak ve onu mimarlık sanatındaki birikimli ilerlemeyi; sabrı, çalışkanlığı, değerbilirliği, döneminin imkânları ile birleştirerek Selimiye Camii ile gerçekleştirecektir.

Metinde okura/ seyirciye hissettirilen bu kışkırtıcı dürtü ile birlikte okurun/ seyircinin beklentisi, bundan sonra bir yükseliş olacağı yönünde gelişir. Yükselen eylemi anlatan sahne/ler, ilgiyi gittikçe artıran bir yaklaşımla sıralanır. Aynı zamanda

konu da geliştirilerek genişletilir. İncelenen metinde kışkırtıcı dürtüyü zirveye taşıyan yükseliş, birkaç basamaktan oluşmakta ve yaratılan her bir yeni küçük sahne, aşama aşama bir öncekinden farklı, ancak başkarakterin yükselen eylemin her basamağının odağında olduğu, bir oluşum sergilemektedir. Mimar Sinan'ın sanat hayatında eline geçen fırsatlara ve elde ettiği başarılarla odaklanılan ve onu adım adım zirveye yaklaştıran bu yükselen eylem basamaklarını şu şekilde sıralamak mümkündür:

1. Mimar Sinan'ın eline yeteneklerini gösterebilmek için ilk fırsat, 1534 yılında, 44 yaşında iken geçer. Burada Osmanlı ordusu, Van Gölü'nün batı yakasına ulaşmış ve Vezir Lütfü Paşa, Van Gölü'nün doğu yakasına erişebilmek için Mimar Sinan'dan gemi yapmasını istemiştir. Mimar Sinan, bu amaçla üç gemi yapar ve böylelikle Van Kalesi'nin çok kısa bir süre içinde düşmesini sağlar.
2. 1538 yılında, Kanuni Sultan Süleyman'ın Prut Seferi esnasında ordunun Prut nehrinin kuzeyine geçebilmesi için Lütfü Paşa, Mimar Sinan'dan bir köprü yapmasını ister. Mimar Sinan, bu köprüyü 13 (on üç) gün içinde tamamlar.
3. 1540 yılında dönemin mimarbaşının ölümü üzerine Sadrazam Lütfü Paşa'nın tavsiyesi ile Mimar Sinan, Osmanlı Devleti'nin mimarbaşı olur. Mimar Sinan, bu görevde kaldığı 48 yıl içerisinde Osmanlı coğrafyasının farklı bölgelerinde hiçbirinin planı diğerine benzemeyen pek çok eser yaptığını belirtir. Bu eserler: 83 büyük cami, 50'den fazla küçük cami, 60 medrese, 31 konak, 19 türbe, 17 imaret, 15 kemerli su yolu, 7 okul, 3 hastane, 52 han ve hamam.
4. Mimar Sinan, Kanuni Sultan Süleyman'ın oğlu Şehzade Mehmet'in ölümü üzerine padişahın isteğiyle -çıraklık eseri olarak değerlendirdiği ve "ilk büyük eserim" dediği- Şehzade Camisi'ni yapar.
5. Mimar Sinan, Kanuni Sultan Süleyman'ın isteği ile onun adını geleceğe taşımak üzere Süleymaniye Camisi'ni yapar. Bu camiyi kalfalık eseri olarak değerlendirir ve güzelliğin estetik anlamda büyüklükten üstün olduğu tezinden hareketle bu eseri ile Ayasofya'yı estetik anlamda aştığını belirtir.

Yükselen eylem basamaklarına yaslanan bu sahneler silsilesi sonunda başkarakterin başarıya ulaştığı zirve sahnesine geçilmiştir. Metnin zirve sahnesinde II. Selim'in isteği ile Edirne'de Selimiye Camisi'ni yapan Mimar Sinan, bu eseri ile kubbe

çapı açısından büyüklük ölçütüne göre de Ayasofya'yı aşmış, böylece eseri şekillendiren kışkırtıcı dürtü ve eserin ana karakterinin temel arzusu da gerçekleşmiş olur. Mimar Sinan, bu başarısını mimarlık sanatının birikimli ilerlemesine, yaşadığı Türk yüzyılında hâkim olan temel değerlere ve döneminin kendine sunduğu imkânlarla, sabrına, çalışkanlığına ve merakına borçlu olduğunu belirterek bu süreçte emeği geçen herkese hakkını teslim eder. Ayasofya'yı önce güzellik, ardından büyüklük açısından yenmeden evvel onu kendi elleriyle onarmış olması da (Özakman, 2014: 147) Mimar Sinan'ın *rakibini güzel yarışarak yendiğinin* metindeki somut göstergesidir. II. Selim'in mimari alanındaki bu üstün başarı karşısında camiye giderek secdeye kapanmayı tercih etmesi gibi Mimar Sinan da tevazu ve vefayı metnin zirvesine hâkim kılmıştır.

Ana karakterinin eriştiği zirve ile sonlanan eserde Freytag Piramidi'nin trajik etki, düşüş, son askıda kalma ya da merak etkisi ile yıkım basamaklarına göre şekillendirilmiş eylem basamaklarına rastlanmamıştır.

Eserin Freytag Piramidi esas alınarak çözümlenmesinin ardından B. Roland Lewis'nin tek perdelik oyun üzerine ortaya koymuş olduğu görüşler ışığında anlamlandırılmaya çalışılması sürecine geçilebilir.

Lewis'ye göre “tek perdelik oyun, ‘tek bir sahnede’ sunulmalıdır” (Lewis, 2017: 129). Bu kural ile bakışlı bir biçimde Ben, Mimar Sinan! metni de yükselen eylem bölümü basamaklandırılmış küçük tablolar olarak adlandırılabilir bölümlerle kurgulanmış olmakla birlikte bu tabloların tamamı tek bir sahnede art arda ve perde arası verilmeksizin sunulmaktadır.

Lewis'ye göre “[tek perdelik oyun] başlarken belirli dramatik unsurların kesin bir biçimde tanımlandığı bir serimle hızlıca başlamalıdır ve durmadan ve konudan uzaklaşmadan çok çabuk ve etkin bir biçimde mühim olan sahneye geçilmelidir” (Lewis, 2017: 129). Metinde doğum gününün İstanbul'un fethinin 37. yıl dönümüne denk geldiği özellikle vurgulanan Mimar Sinan, hızlı bir biçimde köyünden İstanbul'a gelmiş, burada sanat hayatını şekillendirecek kışkırtıcı dürtünün kaynağı olan Ayasofya ile tanışmış, kendini gösterme şansı yakaladığı fırsatları adım adım sıralamış ve eserin en mühim sahnesi olan üç önemli eserinin (Şehzade, Süleymaniye ve Selimiye camileri) yapılış hikâyesinin anlatılmasına geçmiştir. Metnin en can alıcı sahnesi burada başlar çünkü Mimar Sinan, en büyük arzusu ve metnin kışkırtıcı dürtüsü olan Ayasofya'yı

aşma denemelerini hayata geçirmeye bu noktadan itibaren başlamıştır. Bu durum, Lewis tarafından ortaya konulan “[tek perdelik oyunda] tek bir durumla mücadele edilir” (Lewis, 2017: 130) kuralı ile de uyum göstermektedir. Mimar Sinan’ın metin boyunca mücadele ettiği bu tek durum, Ayasofya’yı her anlamda aşabilmektir.

Lewis tarafından ifade edildiğine göre “[d]ramanın daha kısa olan bu formu, uzun oyunlardan farklı olarak bir insanı dokundurarak geçmek dışında bütünüyle göstermez; ancak önemli bir anı ve deneyimi, önemli bir karakter özelliğini gözler önüne serer. (...) O, çoğunlukla yaşamın bir anlık görünümünden başka bir şey bildirmez, ama bu öyle anlaşılır bir kesittir ve öyle önemlidir ki bütün bir hayat böylece gözler önüne serilmiş olur” (Lewis, 2017: 130). Oyun metninde burada ifade edilenler ile uyumlu bir biçimde Mimar Sinan’ın sanat hayatının en can alıcı noktaları titizlikle seçilip işlenmiş ve böylelikle sanat hayatının bütünü gözler önüne serilmek istenmiştir.

Mimar Sinan’ın ruhunda yüce bir mücadele yaratan bunalım anı, sanat hayatında büyük bir değişiklik yaratacak ya da dönüm noktası olarak değerlendirilebilecek ana kırılma noktası; bazı yabancı mimarların söylediği ve yüreğini derinden yaralayan şu sözler ile kendini hissettirmeye başlar: “İslam uygarlığı, hiçbir yerde, Ayasofya kubbesi gibi bir kubbe yapmayı başaramamıştır. Bu kubbe, üstünlüğümüzün kanıtıdır” (Özakman, 2014: 143).

Lewis’ye göre “[Tek perdeli] oyunun etkisinin tekliği; oyunun konusudur. Bu, yazarın okurdan ve seyirciden tam olarak görmesini ve hissetmesini istediği şey[dir]” (Lewis, 2017: 131). Metinde Mimar Sinan’ın Ayasofya’yı adım adım aşma gayretleri ve sonunda bunu hem estetik hem kubbe çapı açısından başarması, eserde işlenmek istenen tek etkiyi ortaya koymaktadır. Eser, bir bütün olarak Mimar Sinan’ın sanat hayatına ve sanatçı kimliğinin temel erdemlerine ışık tutsa da bir mum tepsisine benzetilebilecek bu sürecin en parlak mumu, Ayasofya’nın her anlamda aşılması süreci olacaktır.

Tek perdelik oyun metinleri çözümlenirken karakter/ler/in kalbine girilmeli ve onun en temel nitelikleri ortaya konulmaya çalışılmalıdır. Metnin zamanlar üstü ana karakteri Mimar Sinan; çalışkan, sabırlı, sözünde duran, vefalı, kararlı, işi ile ilgili konularda meraklı, karşısına çıkan fırsatları iyi değerlendiren ve mütevazı bir kişilik sergiler. Onu metnin anlatıcı öznesi kılan yazar, tüm karakter özelliklerini diyalog yoluyla gözler önüne sermiştir.

Oyunun giriş bölümü, işlevsel dekor unsurlarının ortaya konulduğu, metnin ana karakterinin kendisini tanıtmaya başladığı ve metnin biyografik- otobiyografik atmosferinin okura/ seyirciye tanıtıldığı bölümdür. Orta bölümde Mimar Sinan'ı adım adım esas başarısına taşıyan ve sanat hayatının yükselen eylem basamakları olarak değerlendirilebilecek mimari başarı tabloları art arda sıralanır. Metnin sonuç bölümünde metin bir kırılma noktasına, bir önemli ana, bir doruk noktasına erişir. Mimar Sinan, her anlamda Ayasofya'yı aşacak bir eser ortaya koyar: Selimiye Camii. Lewis'ye göre “[ö]nemli ana ya da doruk noktasına ulaşıldığında oyunun olay örgüsüne ait eylem tamamlanmıştır ancak oyun henüz tamamlanmamıştır. [Nitekim oyunun sonunda en büyük ilgili gören bu bölüm, olay örgüsünün tamamlandığı bu nokta değil], bir oyunda karakterlerin doruk noktasına karşı olan duygusal tepkileri ve sonrasında karakterler arasında az ya da çok biçimde aniden gerçekleşen yeniden düzenlenme [biçimleridir]” (Lewis, 2017: 134). Metnin sonunda kibre kapılmak yerine secdeye kapanmayı tercih eden II. Selim ile kendisinden önceki bütün mimarların başarısı üzerindeki hakkını teslim eden Mimar Sinan, elde ettikleri başarıya karşı duygusal tepkilerini mütevazı davranmayı tercih ederek göstermişlerdir. Metnin sonuç bölümüne damgasını vuran ve doruk noktasına karşı gösterilen temel duygusal tepki, vefa ve tevazudur.

Metin, genç okurlara/ seyircilere nitelikli bir sanatçıda bulunması gereken temel erdemlerin neler olduğunu bir sanatçının yaşam öyküsünü merkeze alarak anlatmak amacıyla kurgulandığından eseri şekillendiren diyaloglar; didaktik, ahlakçı ve iyimser bir özellik sergilemektedir.

Eserde sahneleme ve sahne işçiliğinin kullanımı ile dekor unsurlarının işlevsel kılınması konusunda ise Çağlar (2010: 512- 513), şu değerlendirmelerde bulunmuştur:

“Eserde canlandırmadan ve slayt gibi anlatı yardımcılarından yararlanıldığı görülür. Kayıtlı sesler ve dekor parçaları yardımıyla gerçekleştirilen canlandırmanın temelinde anlatı yer almaktadır. Canlandırmayla anlatı, anlatıyla canlandırma oyunda sık sık birbirinin içine girer. Sinan, kayıtlı seslerle konuşur; onlar karşısında, tıpkı onların sahipleri varmış ve sahnedeymiş gibi jest ve mimiklerde bulunur. Kayıttan verilen her türlü ses, tarihi kişilik Mimar Sinan'ın yaşadıklarını oynamaya başlamasında bir itici güç, bir yardımcı güç işlevi de görür. Öyle ki bu durum, kimi zaman bir bilgi karşısında tepki verme (oynama) sonucunu da doğurur. Eserde ışık ve efekt kullanımına da yer verilmiş, onlara kimi zaman simgesel anlamlar yüklenmiştir. Sinan'ın bir mimar olarak büyüüşü, fona düşen küçük bir sarı ışığın güneş görünümüne almasıyla görselleştirilir örneğin (BMS/BO3, 144). Kanuni Sultan Süleyman'ın ölümünün görsel ve işitsel karşılıkları ise şu şekilde tanımlanır: “Bütün sahne kırmızı ışıkla dolar. Aralıklarla kös vuruşları duyulur. Sinan'ın başı önüne düşer” (BMS/BO3, 154). Aynı şekilde padişah Kanuni Sultan Süleyman'ın Süleymaniye Camiinin yapımını denetlemeye gelmesi anlatısında padişahın geliş ve gidişleri “at kişnemeleri ve nal sesleri” ile verilir. Bu sesi

duyan Sinan, padişahın gelişine “padişaha dönüp ellerini kavuşturarak”, padişahın gidişine ise “bir süre [gidenlerin] arkalarından bakarak” tepki verir (BMS/BO3, 152). Bu uygulama, oyunda kullanılan varsaymacanın temelini oluşturmaktadır”.

Böylece sahne yönetimi ve işçiliği; diyalogun, kurgulanan tabloların ve karakterlerin daha açık bir biçimde çizilmesine yardım etmiş; fikir, duygu ve durumların daha etkili bir biçimde ifade edilebilmesinde zaman zaman diyaloga destek olmuş, diyalogun yetersiz kaldığı durumlarda ise onu tamamlamıştır sonucuna ulaşılabilir.

1.3.Bay Hiç²⁵

Eser, yazarın iki kişilik tek oyunudur²⁶. Yazarın görmüş olduğu felsefe öğreniminden izler taşımakta, bireyin var oluş problemlerini gözler önüne sermekte ve yer yer bilinç ve benlik parçalanmalarını yansıtan derinlikli bir yapılanış sergilemektedir.

Klasik tarzda kaleme alınan eserde olay, biri Kadın, diğeri Erkek olarak belirtilen iki kişi arasında geçmektedir. Kişilerin özel adları ile değil de cinsiyetleri ile esere taşınmış olmaları kadın ve erkek arası cinsiyet ayrımlarını ve bu ayrımdan kaynaklanan çatışmaları işleyen eser için yerinde bir tercih olarak değerlendirilebilir. Eserin konusu için *eşinden ayrılmış bir kadının -belki de yaşadığı derin boşanma*

²⁵ Sabahattin Kudret Aksal tarafından 1969’da yazılmış tek perdeli bir oyun olan *Bay Hiç*, ilk kez 1980 yılında sahnelenmiştir (Çamurdan, 2001: 99). Yazarın 1980 sonrası yayımlanan oyunlarının basılış tarihleri şöyledir: 1. *Bay Hiç* 1. Baskı: Devlet Tiyatrosu Yayınları, İstanbul, 1981. (*Sonsuzluk Kitabevi* ile birlikte); 2. Baskı: Cem Yayınevi, İstanbul, 1991. (*Sonsuzluk Kitabevi* ile birlikte); 3. Baskı: Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998; 2. *Sonsuzluk Kitabevi* 1. Baskı: Devlet Tiyatrosu Yayınları, İstanbul, 1981. (*Bay Hiç* ile birlikte); 2. Baskı: Cem Yayınevi, İstanbul, 1991. (*Bay Hiç* ile birlikte); 3. Baskı: Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998; 3. *Önemli Adam* 1. Baskı: Devlet Tiyatrosu Yayınları, İstanbul, 1983; 2. Baskı: Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998 (Keser, 2007: 16). Yazarın 1983 yılında yazdığı *Önemli Adam* adlı oyunu ilk kez 23 Şubat 1983 yılında Devlet Tiyatroları Ankara Yeni Sahne’de Y. Kenan Işık tarafından sahnelenir. (...) Oyun, *Bay Hiç*’in devamıymış duygusunu uyandırır. Farklı bir sonla *Bay Hiç*, karşı pencereden dairesini izlediği Kadın ile evlenmiş, yıllar geçtikçe de Aksal’ın mutsuz erkeklerinden birine dönüşmüştür. Ayşegül Yüksel, *Önemli Adam* için şu değerlendirmelerde bulunur: “*Önemli Adam*, tıpkı Beckett’in *Godot’u Beklerken* oyunundaki, zaman ötesine geçmiştir, Vladimir ve Estragon ile Ionesco’nun *İskemeler*’indeki çok yaşlı karı koca gibi sonsuz bir hiçliği, sonsuz yinelemelerle yaşayan Erkek ile Kadın’ın ‘birey’ olarak ‘var olma’ özleminin anlatımıdır” (Yüksel,1997: 92; Dinç, 2015: 109).

²⁶ Eser; Dinç (2015: 105- 108) tarafından “zaman ve mekân tasarımı”, “kişileştirme”, “kurgulama” ve “oyunun iletisi”; Keser (2007: 116- 128) tarafından “eserin tertibi”, “özet”, “olay örgüsü”, “şahıs kadrosu”, “zaman”, “mekân”, “sahneleme tekniği” ve “sembol dünyası”; Özmen (2008: 68- 74) tarafından “olaylar dizgesi” ve “kadın- erkek ilişkileri”; Gök (2010: 135- 139) tarafından ise sanatçının şiir ve öyküleri ile birlikte türler arası ilişkiler merkeze alınarak tematik açıdan “yalnızlık, karamsarlık, düş ve gerçeklik” başlıkları etrafında yorumlanarak incelenmiştir.

travması sonucu geçirdiği bilinç ve benlik parçalanması ile zihninde yarattığı hayalî bir erkeğe yüklediği- “Bay Hiç” kimliği ile geçirdiği vicdan muhakemesidir denilebilir.

Eserde mekân, bir apartman katında orta hâlli bir oturma odasıdır. Bir yanda evin giriş kapısı, tam karşıda da büyükçe bir pencere bulunmaktadır. Eşya azdır. Vakit gece, akşam yemeğinden hemen sonradır. Kadın sahnededir. Vazodaki çiçeklerin suyunu değiştirirken kapı çalınır. Hemen gidip kapıyı açar. Kapının dışında Erkek görünür. Üstünde kara bir giysi, beyaz bir gömlek vardır. Kravatı ve elinde tuttuğu şapkası da koyu renktedir. Kadın, günlük kılığı iledir. Erkek, kırk yaşlarında, Kadın ise ondan beş altı yaş küçük göstermektedir.

Kapıyı açan Kadın’a birkaç soru soran Erkek, bütün karşı koymalarına rağmen Kadın’ın evine girmeyi başarır. Erkek, Kadın’ın evine geliş gerekçesi olarak yazgiya işaret eden aşağıdaki cümleleri kurarak kendini savunur:

“Rayların üstünde koşup giden bir tren düşünün. İlk istasyona yüz kilometre var ve o yüz kilometre hızla gidiyor saatte. Bir saat sonra, o istasyona girmek zorunda değil midir?” (Aksal, 1998: 588).

Kadın, Erkek’e kim olduğunu ve ne için geldiğini sorar. Erkek, bunu kendisinin de bilmediğini belirtse de Kadın, sorusuna cevap alabilmek için ısrarcı davranır ve acele eder. Erkek’in bu tavır karşısında verdiği cevap şu şekildedir:

“Bakın, rica ederim, çok rica ederim sizden! Bana sadece şimdi değil, hiçbir zaman ‘çabuk söyle’ demeyin, beni aceleye zorlamayın. Çünkü biliyor musunuz, hazır tasarımlarım yoktur benim. Her şeyi yavaş yavaş oluştururum. Anlıyor musunuz, yavaş yavaş...” (1998: 588- 589).

Erkek, bu cümleleriyle sanki kendisinin zamanı imlediğini haykırır gibidir. Çünkü görünür âlem, zamanın yavaş yavaş mekânlaşmış biçimidir. “Oluşturmak” fiilinin “yaratmak” fiilini çağrıştırdığı düşünülürse bu cümlelerin ardına gizlenenin Tanrı olabileceği de söylenebilir. Sanki Kadın; kendisiyle, eski kocasıyla, zamanla ve Tanrı’yla yüzleşmekte ve bir mahkeme sahnesini andıran oyunda âdeta boşanılan kocaya, zamana ve Tanrı’ya hesap verilmektedir.

Erkek, sonunda Kadın’a “komşunuz” cevabını vererek kendini tanıtır. Kadın’ın evinden yaklaşık bir kilometre uzakta oturmaktadır ve iki yıla yakın bir süredir her gece Kadın’ın evinin ışığını gözetlemektedir. Kadın’a pencereden kendi evinin olduğu yeri göstermek isteyen Erkek, evin içinde iyice ilerlemeye başlamıştır. Bu durum, Kadın tarafından şu cümlelerle ifade edilir: “Boyanızla evimi boyuyorsunuz sanki! (Bir susuş.)

Boydan boya kül rengine!” (1998: 590).

Eserde birer leitmotiv olarak Kadın ve/ya Erkek tarafından kullanılan üç yapılanış söz konusudur. Bunlardan ilki:

“babamdan kalma, ona da babasından kalmış” (1998: 592, 627),
“annemin armağanı, ona da annesinden kalmış, ona da büyük annesinden” (1998: 617, 627);

İkincisi:

“koruyalım umutlarımızı” (1998: 593, 595, 596),
“koruyalım” (1998: 593, 595);

Üçüncüsü ise:

“mutsuz bile değilmişsiniz, ne yazık!” (1998: 599),
“demek siz bir kan emici bile değilmişsiniz meğerse” (1998: 609),
“bir hırsız bile değilmişsiniz meğerse”dir (1998: 619).

Kadın, Erkek’in bakkalın çırağına bir ay kadar önce kendisini sordurduğunu iddia eder. Bunun üzerine Erkek, konuyu yazarlık ve yazma eylemine getirip Kadın’ın evinin ışığını kendi öyküsünün konusu olarak nitelendirir. Bu bölümde eser âdeta yazılış serüvenini gözler önüne seren bir üst kurmacaya dönüşmeye başlar:

“Biliyor musunuz, her yazarın bir yerde saklı bir konusu vardır. Bütün iş bulmaktır onu. Bir hamlede hem de. Onu buldu mu kurtulur ya da batar büsbütün. Benim de konum bu ışık, bu pencereydi. Öykümü bunun üstüne kurdum. Siz sorup araştırdığımı söylüyordunuz ya, sorup araştırmadan, kafamda buldum sizi, bu ışığın yoluyla” (1998: 592).

Buradan hareketle Kadın’ın evinin ve bu evin ışığının metaforik olarak yazarın zihnine ve bilinç altına işaret ettiği sonucuna ulaşılabilir. Bu kısımda, özellikle de son cümlede, Varoluşçuluk izleri de kendisini hissettirmektedir. Nitekim Sartre’a göre insan ilk önce öznel olarak kendini yaşayan bir tasarıdır. Yani insanın tasarımıdan önce hiçbir şeyi yoktur. İnsan nasıl olmayı tasarladı ise öyle olacaktır. Olmak istediği şey değil tasarladığı şeydir (Sartre, 1997: 30- 31).

Kadın’ın kendisini yazar zannetmesi üzerine Erkek, ömründe bir satır bile yazmadığını ve belki de bu yüzden yeryüzünün gelmiş geçmiş en büyük yazarı olduğunu iddia eder (1998: 592). Erkek’in bu görüşünü gerekçelendirirken kullandığı cümleler, Çehov’un hikâyelerini andırmaktadır:

“Umutları korumanın yolu da o alanda, o umudun alanında, neyse o, hiçbir şey yapmamaktır, anlıyor musunuz, hiçbir şey yapmamak! Bayan, çok rica ederim sizden, koruyalım umutlarımızı!” (1998: 593).

Çünkü hiçbir şey yazmamış olan birinin dünyanın en büyük ve güçlü yazarı

olabilme ihtimali vardır. Oysa kalemi eline alıp bu yolda tecrübeler edinenler için bu ihtimal, ilk sözcüğün yazılmaya başlandığı andan itibaren düşmeye başlamış demektir. Eserde ele alınan bu durum, tragedyalarda esas olarak ele alınan *hiç dünyaya gelmemiş olmak arzusu* ile benzerlik göstermektedir.

Erkek, Kadın'dan kılık kıyafetine bakarak mesleğini tahmin etmesini ister. Kadın, bir meslek bulamayınca Erkek buna çok sevinir. Çünkü ona göre bu bir başarıdır. Kişi; mesleğini üstüne sindirmemeli, bu konuda iğretliliğini koruyabilmelidir. Bu satırlarda Varoluşçuluk izleri hissedilmektedir. Nitekim Sartre'a göre "İnsan, her ne ise o değil, her ne olmuşsa odur. İnsan, kendi hayatından başka bir şey değildir" (Sartre, 1997: 81):

"Sevindim buna! Demek ki işimi üstüme başıma sindirememişim. İğretliliğini koruyabilmişim. Böyle söylemekle işimi sadece geçimimi sağlamak için yaptığıma beni bir kez daha inandırdınız. Teşekkür ederim. İşini bir etiket gibi yüzünde taşıyan insanları hiç sevmem de. Onlar gibi olmak istemem. Bilirsiniz siz de, öyle insanlar vardır ki mesleklerinin somut bir görünüşüdürler sanki. Karıları bile onlardan, 'bizim doktor' diye söz eder ya da 'bizim başkan'..." (1998: 594).

Konuşmaların ardından Erkek'in mesleğinin banka memurluğu, Kadın'ın mesleğinin ise mankenlik olduğu ortaya konulur. Ancak her ikisi de bu konuda birbirlerine inanmazlar.

Kadın, bir gece ansızın evinde bulduğu Erkek'in kendisine sığınmak için geldiğini düşünür ve onun sığınağı olmaya, yaralarını kabuk bağlatmaya, her Kadın gibi onun için mutsuzluğun ilacını yazmaya hazır olduğunu belirtir (1998: 596- 597). Ancak Erkek, Kadın'ın düşündüğü gibi biri olmadığını belirtir ve bu yüzden de çok mutsuz olduğunu ekler (1998: 597). Burada Kadın, sanki boşandığı kocasını temsil etsin diye zihninde yarattığı Bay Hiç imajı ile hesaplaşmakta ve âdeta boşanmalarının ardında yatan nedenlere yönelik -dil sürçmelerine yaslanan- ipuçları sunmaktadır:

"Hayır demeyin, ne olur, hemen başlayalım işe! Onarımınıza! Bilirim ben... Ben bilirim... Gereken ne size? Ne kadar ısı, ne kadar aydınlık? Ne kadar su, ne kadar besin? Ne kadar müzik, ne kadar resim? Şiltinizin yumuşaklığı, yastığınızın sertliği ne kadar olacak? Uyku süreniz, uyanıklık süreniz ne kadar olacak? Susun! Güvenilen bir elde duyun kendinizi! İyileşmenin birinci koşulu, daha doğrusu iyileşmek istemenin birinci koşulu, insanın kendisini bakıcısının eline hiçbir şey düşünmeden, karşı koymadan bırakmasıdır. Siz de bunu bilecek kadar akli başında bir kişiye benziyorsunuz. Başka türlü olsaydı kapıyı çalıp girer miydiniz buraya, bu tanımadığınız eve? Mutsuzluktan karamasaydı gözleriniz, acımasaydı yaranız? Söyleyin girer miydiniz, girebilir miydiniz?" (1998: 597- 598).

Erkek'in önce bir *ozan* (1998: 596), ardından *sokaklardan bezmiş bir mutsuz*

(1998: 598- 599) olduğunu iddia eden Kadın, eserin devam eden bölümlerinde onun önceden gazetede halka uyarı ilanı verilen *vampir* olduğunu (1998: 602) ardından sırasıyla *eski kocasının kendisini takip etmesi için peşine taktığı arkadaşı* (1998: 613), evine girip büyük anneannesinden miras kalan pırlanta bileziğini çalan bir *hırsız* (1998: 616) olduğunu zanneder. Ancak Erkek, Kadın'a bu tahminlerinin hepsinde yanlış olduğunu tek tek ispat eder ve ona "Bay Hiç" olduğunu, bunu da kendi çabasıyla gerçekleştirdiğini itiraf eder. Her yerde olan *hiç fabrikasına* bir hammadde olarak girmiş; dökülüp, bükülüp, öğütülüp, eğitilip Bay Hiç olarak bu fabrikadan çıkmıştır (1998: 620- 621). Buradaki hiç fabrikasında şekillendirilen "hammadde" ile kastedilen belki de Varoluşçuluktaki insanın kendi özünü adım adım yine kendisinin yaratma serüvenidir. Hiçlik bunalımdan doğduğundan bu serüven bunalım kaynaklıdır. Erkek'in serüvenini öğrenen Kadın, ona kocası olmayı teklif eder:

"Ama ben hep bunu düşünmüştüm, Bay Hiç? Biliyor musunuz, ben hep bunu düşünmüştüm. Ben, hep sizi beklemiştim. Siz nasıl baktığınızı söylüyorsanız bunca yıl pencerenizden ışığıma, sonra doğru mu bilmiyorum ya, ben de hiçbir ışığa bakmadan hiçbir pencereden, sizi beklemiştim. Sabahlar da geceler de sizdiniz, Bay Hiç! İstasyonlardan trenleri, rıhtımlardan vapurları, alanlardan uçakları beklemiştim, çıkarsınız diye içlerinden siz! Bir ömür boyu süren, ne bir ömrü, yüz ömür boyu süren, insanlık kadar eski, bin ömür boyu süren çok kıvançlı, çok da üzgün bir beklemeydi bu! Umuttan umutsuzluğa, umutsuzluktan umuda en usta cambazın çevikliğiyle sıçranıveren bir beklemeydi bu! Gergef işleyerek, aş pişirerek, odalarda kapalı bir sinek gibi camlara duvarlara vurarak, sokakları fir dönerek, çok konuşarak, çok susarak süren bir beklemeydi bu! Anlıyor musunuz?" (1998: 622- 623).

Olası evliliklerinin nasıl geçeceği konusunda Kadın'ın düşünce ve tekliflerini bir dinleyen Erkek'in verdiği cevap şöyledir: "Çok daha güzel geldi bana kabuğumda sümüklüböcek olmak" (1998: 624).

Kadın'ın Erkek'e evlenme teklif ettiği an (1998: 622), eserin doruk noktasıdır. Çünkü bu noktada Erkek, artık bir yol ayrımına gelmiştir. Eserin yazgısı, artık Erkek'in bu soruya vereceği cevaba bağlıdır.

Kadın, Erkek'e üç kez daha evlenme teklif eder (1998: 624- 625). Ancak Erkek, evine gidip kendisine dedesinden kalan koltuğa gömülüp ışığı söndürüp sonsuza kadar Kadın'ın ışığına bakacağını söyleyerek bu teklifi reddeder. Kadın'dan da büyük anneannesinden kalan pırlanta bileziğini bileğine takmasını ister (1998: 627).

Eser, Kadın'ın "Durun! Gitmeyin!" (1998: 627), "Sözümü yerine getirin..." (1998: 628), "Bay Hiç, Bay Hiç, Bay Hiç!" çığlıkları ile sona erer (1998: 628).

Eser; Kadın ve Erkek'in birbirlerinde gördükleri anima ve animusları²⁷ bağlamında da veriler sunmaktadır:

“Kadın: Böyle bir durumun sık sık rastlanabilecek bir durum olduğunu siz de düşünemezsiniz, sanmıyorum. Kim bilir, belki de bugüne değin hiç görülmemiş bir olay bu. Gelmiş geçmiş bunca kadının arasından, daha doğrusu kadın türünün içinde bir benim başıma geliyor. Yalan mı?” (1998: 596).

“Kadın: İnanırım mı sanıyorsunuz? Beni o kadar çocuk mu buluyorsunuz? Ama inanmış görüldüm, ne de olsa hoşuma gitti. Ayrık bir kişiyle karşılaşmak, ayrık bir durumun içine itilmek, beni de ayrık bir yere getirip koydu. Türümün önüne geçtim ya da dışına çıktım birdenbire! Kadın türünün! Gerçek bir kişi olmaktan çıktım da bir oyun kişisi oldum birdenbire! Ölümsüz nitelikte, hem de! Ama? Ama gerçek de var! Yok mu? Var! Gerçeğin sesine kulak verince de, sizin bir kilometre uzaktan iki yıldan beri bir süreyle, her gece benim ışığıma baktığımızı, sonra bunun için, sadece bunun için, kalkıp buraya geldiğinizde, kapıyı çalıp biraz da zorla, ne birazı, düpedüz zorla içeriye girdiğinizde inanmamı istiyorsanız benden...(Kahkahalarla güler) İnanamayacağım! Hayır, hayır inanamayacağım! Çocuk değilim ben!” (1998: 598).

“Erkek: Oysa gerçek, söylediğimde sadece. Olağan ya da olağanüstü, ama oydu. O kadar” (1998: 599).

“Erkek: Bir an için kendimi öyle duydum, dedim sadece. Sizin benim için çizdiğiniz resme benzetemediğim için kendimi... Öyle birdenbire. Bir... kısa... varla yok arası bir süre için... Hiç düşünmedim. Mutluluğu da, mutsuzluğu da hiç düşünmedim. Biliyorsunuz, düşünmek ad koymaktır olaylara, gerçeklere! Adı olmayan şey de yok gibidir, yoktur!” (1998: 599).

“Erkek: Bilmiyorum... Bilmek de istemiyorum. Hiçbir şeyi. Anlıyor musunuz. Hiçbir şeyi bilmek istemiyorum. Sayıları, geometrik biçimleri, yeryüzünü, karaları, denizleri, fiziği, fizikötesini, ayları, günleri, mevsimleri bilmek istemiyorum” (1998: 600).

“Erkek: Bu gece var mı ya da yok mu, bilmiyorum ki ben!” (1998: 604).

“Erkek: Ben de neler ummuş, neler kurmuştum bayan! Boşluktaki gezegenlerin yalnızlığına denk bir yalnızlık biçmiştim size kafamda! Bir saf su gibi düşünmüştüm sizi, hani şu eczacılıkta, kimyagerlikte kullanılan! Hiç bir şey karışmamış ona, o hiçbir şeye karışmamış! Etkimemiş ve etkilenmemiş! Deneyci filozofların insan usu için kullandıkları deyimle, bomboş levha gibi! Ben o bomboş levhaya neler, neler, neler... bütün bir uygarlık tarihini, geçmişten çözümlenmeler, gelecekte bildiriler... Oyunlar, öyküler, şiirler... Yığınla betikler yazacaktım” (1998: 611).

Kadın'a büyük anneannesinden kalan pırlanta bilezik (1998: 616) ile Erkek'in Kadın'ın avcuna koyduğu lületaşından ağızlık (1998: 619) ve bir gece Kadın'ın evine ansızın girdiği kapı (1998: 587) psikanalitik olarak yorumlanabilecek kadınlığı ve erkekliği imleyen nesnelere olması bakımından önemlidir.

Eserde Kadın ile eski kocasının boşanmalarının ardında yatan temel sebebi

²⁷ “Kadınlardaki *animus*, erkekteki *animanın* karşılığıdır. Anima gibi o da üç kökten türemiş gibi görünmektedir: Bir kadına miras kalan erkeğin kolektif imajı, yaşamı boyunca erkeklerle olan ilişkilerinden kaynaklanan, erkeklikle ilgili kendi deneyimi ve içindeki gizli erkeksi köken” (Fordham, 2008: 69).

Kadın'ın dil sürçmelerinden ve bir leitmotiv olarak değer kazanan “Anlayışlı bir kadını ben!” cümlelerinden çıkarmak mümkündür: kadının evlilikleri süresince eşine karşı anlayışsız oluşu. Nitekim Flaubert'e göre “[i]nsan bir şeyi ne kadar az hissederse, onu gerçekte olduğu gibi ifade etme şansı o kadar yüksektir” (Booth, 2012: 76). Roland Barthes'ın ifade ettiği gibi “[bir sözün] söylenmesindeki aşırılık, altındaki arzunun başarısızlığını, tıpkı kalamın mürekkebiyle yaptığı gibi karartıp örtmek için”dir (Rifat, 2008: 79). Yazarın ifadesiyle eserde “[h]er şey tersine gibi!”dir (1998: 609):

“Ben anlayışlı bir kadını ben, belki de benim kadar anlayışlı bir kadın hiç görmediğinizdir... Anlıyorum sizi! Çok iyi anlıyorum sizi!” (1998: 606).

“Ama ben anlıyorum, sizi! Hastalığınızı anlıyorum. Çekinmeyin benden, sığın bana!” (1998: 606).

“Görüyorsunuz, nasıl anlıyorum... Anlayışlıyım ben! Anlayışlı bir kadını ben! Benden çekinmeyin!” (1998: 606).

“Tören istersiniz gibime geliyor benim. Mutluluğun tek başına kolay kolay gerçekleşmeyeceğine inanırsınız.. Tanıkları olmayan bir mutluluk, aynası olmayan bir güzel yüz düşünemezsiniz.. Yanılmıyorsam, anlayışlı bir kadını ben, hayır demem hayır demem düşün yapmamıza da! Görüyorum, görüyorum, üzülmeyin... Karar vermek güç geliyor size... Alırım o yükü de sırtınızdan, yerini de zamanını da ben seçerim, isterseniz, çağıracağımızı da” (1998: 625).

“Görüyorsunuz, bu konuda da anlıyorum sizi, anlayışlı bir kadını ben! Anlayışlı bir kadın olmak yerine göre çok iyidir, yerine göre de çok, çok, çok kötü! Önceden mutsuz edebilir insanı!” (1998: 625).

“Öyleyse eğer.. Nedenini sormayacağım size.. Anlayışlı bir kadını ben, ben... Ama çabuk söyleyin. Düşünün... Düşünün ki... Bir kadın için önemlidir zaman!” (1998: 626).

Eser, Attila İlhan'ın *Böyle Bir Sevmek* şiirinde geçen “ne kadınlar sevdim zaten yoktular” (2005: 33) mısrasının tek perdelik oyun biçiminde yeniden yazılmış biçimi gibidir. Bir tek farkla, *Bay Hiç*'te sesi baskın olarak duyulan eser kişisi, bir Erkek yazar tarafından yaratılmış bir kadındır ve bu kadın eser boyunca âdeta “ben eski kocamı çok sevdim ama o zaten yoktu” diye haykırır gibidir. Eserin alın yazısı tabakasında yazar, belki de “en muhteşem eş, aslında sadece hayalde var olan, gerçekte var olmayan eştir” mesajını vermek istemektedir.

Seksenli yıllarda gerçeküstü ve simgesel mekânlarda geçen, absürt durumlardan beslenen oyunlar da yazılmaktadır. Aksal'ın gerçeküstücü bir yaklaşımla ele aldığı *Bay Hiç* (1980), *Sonsuzluk Kitabevi* (1980), *Önemli Adam* (1983) bunlara örnektir. Bu oyunların temel özelliği düşüncelerin ön planda olmasıdır (Çelenk, 2003: 14; Dinç,

2015: 12).

Esen Çamurdan, oyun yazarlığı 1947- 1983 yıllarını kapsayan Aksal'ın oyunlarını iki döneme ayırmıştır. Bu bölümlenmeyi konuların biçimlendirilmesi ve ele alınmasına göre oluşturmuştur. İlk dönem, 1947 ile 1965 arasındadır. *Evin Üstündeki Bulut, Şakacı, Bir Odada Üç Ayna, Tersine Dönen Şemsiye* ilk dönem oyunları arasında yer alırken; ikinci dönem oyunları, 1960 sonrası yazılan *Kahvede Şenlik Var, Kral Üşümesi, Bay Hiç, Sonsuzluk Kitabevi ve Önemli Adam*'dir. İkinci dönem oyunlarında Ionesco etkisi açıktır. Aksal, birinci dönem oyunlarını yetersiz bulur. Bu yaklaşımının temelinde oyunların gereksiz ayrıntılar ile donatılması, beraberinde yoğunlaşmayı getirememesi ve gevşek bir dokudan oluşmasının etkisi vardır. Yazarın ikinci dönem oyunları daha sağlam bir yapı ile kurulmuştur (Çamurdan, 2001: 7; Dinç, 2015: 60).

Aksal'ın Şubat 1981'de Sahne Dergisi'nde yayımlanan bir röportajda kendisine yöneltilen “Son oyunlarınız arasında bulunan *Kahvede Şenlik Var, Kral Üşümesi, Bay Hiç* ve *Sonsuzluk Kitabevi*; us dışı tiyatro ya da uyumsuz tiyatro diye adlandırılan türe girer mi[?]” biçimindeki soruya verdiği yanıt, kendi ürünlerini geriye doğru nasıl değerlendirdiğinin de ölçülerini verir:

“(…) Ben sanmıyorum. Kuşkusuz, o oyunların us dışı ya da uyumsuz tiyatro dediğimiz türle yakınlığı vardır. Bir oyunun bir tiyatro akımı ile yakınlığı olması, o oyunda bir akımın rüzgârının esmesi, bir oyunun bir akımının kuramını simgelemesinden başka bir olgudur. Alfred Jarry ile başlayan, zamanımıza dek süregelen us dışı ya da uyumsuz tiyatronun çıkış noktası, 20. yüzyılın başlarında özellikle şiir ve resim sanatında görülen gerçeği bozmak ya [da] usun ilkelerinin dışına çıkmak çabasına koşut olarak, tiyatrodaki benzeri olayı gerçekleştirmektir. Tiyatro, yaşayabilmesi için öbür sanatlarla göre daha çok sayıda insana seslenmek zorunda olduğundan, tüm değişimler gibi bu yenilenme de ondan, öbür sanatlarla göre daha sonra görülecekti, öyle de oldu. Amaç, tiyatrodaki öyküyü, gerçeği, usun ilkelerini yadsımaktır. Benim amacım dildi, tiyatrodaki şiirin dili ile konuşmaktır. Tiyatrodaki şiirin dili ile konuşmak özlemi, benim oyunlarımda da, bir oranda da olsa öyküyü, gerçeği, usun ilkelerini yadsımakla sonuçlandı. Böyle olması da doğaldır. Çünkü saydığım bu nitelikler yüz yıla yakın bir süreden beri şiire egemen birimlerdir” (Sabahattin Kudret Aksal ile Röportaj, 1981: 40- 41; Dinç, 2015: 61- 62).

Yapılan bu açıklamaların ardından metnin beş bölüm ve üç krizden oluşan Freytag Piramidi'ne göre çözümlenmesi sürecine geçilebilir.

Piramidin birinci bölümü olan serimde ya bir haberci vasıtasıyla oyunun girişi yapılır, ya koro ile oyun başlatılır ya da bunlara benzer sahneleme tekniklerinden biri kullanılabilir. Bu bölümde oyunun sadece bir tanıtımı yapılmaz, aynı zamanda oyunun dramatik yapısının bir parçasını yansıtan eylem ya da eylemler okura/ seyirciye sunulur.

Bir başka deyişle bu kısım, eserin bütün vukuatının bir parçası olabilir. Oyunun temel konusu olacak çatışmanın tanıtılması ve gerekçelendirilmesi işlemi de bu bölümde gerçekleştirilebilir. Serim bölümü, oyunun üslubunun ortaya konulduğu bölüm olduğu için de oldukça önemlidir. Bay Hiç metninin serim bölümü; metnin ana kişilerinin temel özellikleri ile zaman, mekân ve dekor unsurları hakkında okurun/ seyircinin aydınlatıldığı bölümdür. Mekân, bir apartman katında orta hâlli bir oturma odasıdır. Bir yanda evin giriş kapısı, tam karşısında ise büyükçe bir pencere bulunmaktadır. Eşya oldukça az ve sadedir. Zaman, akşam yemeğinden hemen sonra, gecedir. Kadın sahnede vazodaki çiçeklerin suyunu değiştirirken aniden kapı çalınır. Hemen gidip kapıyı açar. Kapının dışında bulunan kişi, Erkek'tir. Erkek'in üzerinde kara bir giysi ve beyaz bir gömlek vardır. Boyunbağı ve elinde tuttuğu şapka da koyu renktir. Kadın, günlük elbiseleri iledir. Erkek, kırk yaşlarında, Kadın ise ondan beş altı yaş küçük göstermektedir. Kadın başlangıçta Erkek'in evine girmesini istemez, hatta buna engel olabilmek için Erkek'i bağıırıp etraftan yardım çağırarak tehdit eder. Ancak Kadın'ın bütün çabalarına rağmen Erkek, eve girebilmeyi başarır.

Freytag Piramidi'nin ilk kriz noktası olan kışkırtıcı etki, metnin ana kişi/ler/inin bir eyleme sevk eden, metnin ana çatışmasına götüren olayları başlatan temel faktördür. Metin kişileri arasında yaşanacak mücadelenin başlangıcını müjdeleyen bu nokta; bir kriz, bir olay, bir karar biçiminde ortaya konulabilmektedir. Metin kişi/ler/inin eyleme yönelmesinin ardındaki temel neden, bu kışkırtıcı dürtü ya da devindirici nedendir. Bay Hiç metninde bu temel dürtünün *merak duygusu* olduğu ifade edilebilir. Erkek'in eve girebilmeyi başardığı andan itibaren her iki metin kişisi de birbirinin kim olduğunu sorgulamaya başlarlar.

Piramidin üçüncü basamağı olan yükselen eylemde seyircinin beklentisi bundan sonra bir şeyler olacağı yönünde olabildiğince yükseltilecek merak duygusu artırılır. Metin, önemsiz kabul edilebilecek detay ve parçalardan arındırılır. Hem ilgi artırılır hem de beraberinde konu genişletilir ve geliştirilir. Bu yükseliş, tek bir basamaktan oluşabileceği gibi kademeli bir yapılanış sergileyerek birden çok basamağı içinde de barındırabilir. Eğer yükseliş, basamaklı bir yapılanış sergiliyor ise baş metin kişi/ler/inin bu basamakların her birinin mutlaka odağında bulunması gerekmektedir. Bay Hiç metni, piramidin bu basamağı açısından çözümlenmek istendiğinde metnin birden çok basamak ile şekillendirilmiş bir yükselen eylem yapılanışı sergilediği görülmektedir. Bu

yapılanışın temel basamaklarını metnin kronolojik ilerleyişi ile bakışumlu bir biçimde şu şekilde sıralamak mümkündür: 1. Kadın'ın Erkek'i yaralı bir ozan zannetmesi (1998: 596), 2. Kadın'ın Erkek'i sokaklardan bezmiş mutsuz bir kişi zannetmesi (1998: 599), 3. Kadın'ın Erkek'i gazetede haberi çıkmış ve etrafı korkuya boğmuş bir kan emici (vampir) zannetmesi (1998: 602), 4. Kadın'ın Erkek'i eski kocasının barışmak için kendisine gönderdiği bir aracı ya da gözlemci zannetmesi (1998: 613), 5. Kadın'ın Erkek'i annesinden kalmış pırlanta bileziğini çalmaya çalışan adi bir hırsız zannetmesi (1998:616).

Bu süreç, aynı zamanda Kadın'ın yaşadığı bir basamaklı çatışma süreci olarak değerlendirilebilir. “Basamaklı çatışma düzeniyle kurulmuş olan çatışmada kişiler, isteklerinde ısrarlı ve bir düşünce ya da duygu üzerinde direnen karakterlerdir” (Nutku, 2001: 174). Kadın, metin boyunca Erkek'in kimliğini öğrenme noktasında meraklı ve ısrarcı bir tavır sergilemiş; aynı tavrı ona evlenme teklif ettiği kısımlarda da sürdürmüştür.

Freytag'a göre edilgen metin kişi/ler/i üzerine kurulmuş bir drama yapısında, özellikle de trajedilerde zirve metaforu, okurun/ seyircinin kafasını karıştıracak bir yapılanış sergilemeye başlar. Çünkü böyle oyunlarda zirve noktası, metin kişinin bireysel yıkımının başladığı ana karşılık gelir. Metnin bu bölümünde Kadın, artık merakını gidererek Erkek'in kim olduğunu yine Erkek'ten öğrenmiştir. Buna göre Erkek, hiç fabrikası tarafından üretilmiş bir hiçtir. Ancak metnin bundan sonraki kısımlarında Kadın'ın karşı cins tarafından sevilme, Erkek'i sevgi ve ilgiye boğarak onun yaralarını iyileştirme, yitirilen eski kocayı yeniden elde etme arzusu ile Erkek'in boş bir levha (Aksal, 1998: 612) olmasını arzu ettiği Kadın'ı istediği biçimde şekillendirebilme dileği; metnin bu bölümünü şekillendiren hem iki temel kışkırtıcı dürtü hem de metni felsefi bir zirveye taşıyan temel etken olarak anlamlandırılabilir. Bu dürtüleri tatmin etme konusunda her iki metin kişise de başarısızlığa uğrar. Bu kaybedişle birlikte metin, âdeta felsefi bir zirveye erişir: düşlenen her şey, elde edilen gerçeklerinden çok daha güzeldir.

Piramidin trajik etki, düşüş, son askıda kalma ve merak etkisi ile yıkım basamakları; Kadın'ın Erkek'e dört kez evlenme teklif etmesi, her teklif sonunda okurun/ seyircinin Erkek'in bu teklife vereceği cevabı merak etmesi, metnin sonunda

Erkek'in bu evlenme teklifini reddederek evine geri dönmesi ve Kadın'ın bu terk edilme karşısında yaşadığı duygusal yıkım süreçleri ile metne taşınmıştır.

Eserin Freytag Piramidi esas alınarak çözümlenmesinin ardından Lewis'nin tek perdelik oyunlarda tema ve teknik konuları üzerine ortaya koymuş olduğu görüşler ışığında anlamlandırılması sürecine geçilebilir.

İster klasik tarzda yapılandırılmış ister epik tarzda kurgulanmış olsun tek perdelik oyunun en temel karakteristik özelliği, 30 ile 45 dakikalık oynanma sürecini aşmaması ile tek sahnede sunulmasıdır. Bay Hiç eseri de bölüm ve alt sahnelere ayrılmayan bir yapılanış sergilenmekte ve tek bir sahnede sunulmaktadır.

Eser, klasik tek perdelik oyunların temel özellikleri ile bakışumlu bir biçimde belirli dramatik unsurların (zaman, mekân, kişiler, kişilerin kostümleri, dekor unsurları vb.) kesin bir biçimde tanımlandığı bir serimle hızlıca başlamış ve eserde durmadan, konudan uzaklaşmadan çok çabuk biçimde mühim olan sahneye geçilmiştir. Klasik tarzda yapılmış tek perdelik oyunlarda metnin serim bölümünde okur/ seyirci, dramatik unsurların etkileşimi olmaksızın çözümlenemeyecek bir durumla/ olayla/ problemle aniden yüz yüze geldiğini hissetmelidir. Bay Hiç metninde serim bölümünü şekillendiren bu temel problem; Erkek'in, Kadın'ın evine girebilmeyi başarıp başaramayacağıdır. Oyunun sahnesi ve dekor unsurları da serim bölümünün bir parçasıdır. Bay Hiç metninin serim bölümü, metnin devam eden bölümlerinde işlevsel olarak kullanılacak nesnelere yer aldığı, sade ve oyunun kendi tonu ile uyumlu bir biçimde düzenlenmiştir.

Erkek'in, Kadın'ın evinin içine girebilmeyi başardığı ana kadar geçen kısım, metnin serim bölümü; bu andan itibaren başlayan ve her iki metin kişinin merak duygusu ile birbirlerinin kimliklerini sorgulamaya başladıkları süreç ile şekillendirilen bölüm ve Kadın'ın Erkek'e dört kez evlenme teklif ettiği kısım, eserin orta bölümüdür. Eser boyunca okur/ seyirci karşısına iki mühim olan an/ doruk noktası çıkar. Birincisi Erkek'in evin içine girmeyi başardığı an, ikincisi ise Kadın'ın Erkek'e dördüncü kez evlenme teklif ettiği andır. Her iki anda da okur/ seyirci, bundan sonra ne yaşanacağı konusunda merak duygusunun üst düzeyde yaşandığı bir yol ayrımına ulaştırılır. İkiye ayrılan bu yolların ilkinde Erkek'in evde kalmaya devam edip etmeyeceği, ikincisinde ise kendisine yapılan evlenme teklifini kabul edip etmeyeceği merak konusudur. Tek

perdelik oyunların orta bölümünün en önemli özelliği, dramatik gerilim ve duygusal işleyişin güçlü olduğu bölüm oluşudur.

Çoğunlukla dikkate alınmayıp gözden kaçırılmakla birlikte tek perdelik oyunun sonu, oldukça önemlidir. Klasik tarzda yapılandırılmış tek perdelik oyunlarda oyunu yapan ya da yıkan kısım tam da burasıdır. Tek perdelik oyunların sonuç bölümüne ait en temel karakteristik nitelik; olay örgüsüne ait eylemin tamamlanmış olmasının oyunun sona ermesi için gerekli oluşu, ancak yeterli olmayışdır. Oyunun sanatsal ve dramatik anlamda bir bütün hâline getirilebilmesi için hâlâ ihtiyaç duyduğu bir husus bulunmaktadır: ana kişi/ler/in doruk noktasına verecekleri duygusal tepkileri ve onlarda aniden gerçekleşen yeniden düzenlenme süreçleri. Bay Hiç metninin sonuç kısmında gitmekte kararlı olan Erkek'e ısrarla kalmasını teklif eden Kadın, onun gidişini görmeyi göze alamaz ve bu nedenle gözlerini kapar. Erkek, odaya yeniden göz atıp unuttuğu şapkasını da alarak evden ayrılmıştır. Kapının gürültüsünü duyan Kadın, gözlerini açmaya cesaret edemez ve oturduğu koltukta "(çığlıklarıyla) Bay Hiç, Bay Hiç, Bay Hiç!" (Aksal, 1998: 628) diye feryat ederken oyun sona erer. Boşandığı eşi tarafından terk edilmesinin ardından aynı süreci bir kez de bir metafor olarak kocasının yerine koyduğu Bay Hiç ile yaşayan Kadın, bu sürece yönelik duygusal tepkisini gözlerini kapamayı ve onun ismi ile feryat etmeyi seçerek gösterir. Böylece tek perdelik oyun, hem sanatsal hem de dramatik olarak tamamlanmış olur. Bölümün yaratılış sürecinde hem diyalogun hem de pantomimin etki gücünden bütünsel olarak yararlanılmıştır.

Klasik tarzda yapılandırılmış tek perdelik oyunda tek bir durumla mücadele edilir. Bay Hiç metninde Kadın sevilme ve anaç bir tavırla Erkek'i sarıp sarmalama arzusundadır. Erkek ise -bencil bir biçimde- boş bir levha gibi işlenmemiş ve tertemiz bulmayı arzu ettiği Kadın'ı istediği biçimde şekillendirebilmeyi arzu etmiş ancak onun daha önce bir evlilik yaşadığını öğrendiği andan itibaren bu arzusunun gerçekleşebilme ihtimalinin olmadığını fark etmiştir. Metinde çarpışan bu iki arzu karşısında her iki taraf da kaybeder. Ne Kadın, Erkek tarafından sevilmiş ve ona her anlamda hizmet edebilme imkânı bulabilmiş ne de Erkek, bir gece ansızın kapısını çaldığı bu apartman dairesinde hayallerindeki gibi işlenmemiş, el değmemiş bir Kadın ile karşılaşabilmiştir.

Bütün bir hayat hikâyesinin tek perdeli bir oyunda hakkıyla işlenebilmesi mümkün değildir. Elindeki kısıtlı şartlara hükmederek yoğun ve derin bir anlatıma

ulaşmayı amaçlayan ve incelikli bir kalemle maharet göstermeyi arzulayan tek perdelik oyun yazarı, bir karakter unsuruna ya da değişen bazı duygulara araştırmacı bir tavırla güçlü bir ışık tutabilmek için olayları ya da gözler önüne sermek istediği şeyi bilinçli bir biçimde kasten yalnızlaştırır. Bu eserlerde insan hayatından titizlikle seçilen anlar ortaya konularak bütün bir hayat gözler önüne serilmek istenir. Bay Hiç'te Erkek'in, Kadın'ın evini gözetlerken düşündüklerini ifade ettiği, Kadın'ın evine girmeyi başardığı, Kadın ve Erkek'in birbirlerinin kimlikleri üzerine tahminde buldukları, Kadın'ın Erkek'e evlenme teklif ettiği ve reddedilince duygusal yıkım yaşadığı anlar, yazar tarafından bilinçli bir biçimde seçilen ve metin kişilerinin hayatlarının bütünü hakkında fikir veren özel zaman dilimleridir. Bay Hiç'te yaklaşık bir gecelik, basitleştirilmiş gibi görünen bir zaman diliminde bütün bir hayatın yoğunlaştırılmış ve sıkıştırılmış izleri, bu hayattan seçilmiş anlaşılır ve önemli kesitlerle gözler önüne serilmek istenmiştir.

Lewis, tek perdelik oyunun konusu, yazarın niyeti ve okurda/ seyircide uyandırdığı duygusal coşku için “oyunun etkisinin teklifi” ifadesini kullanır (Lewis, 2017: 131). Ona göre tek perdelik oyunların temel amacı, okuruna/ seyirci grubuna sahip olduğu bu etkinin bütünlüğünü ve kararlılığını sunabilmeyi başarmaktır. Etkinin teklifi, daha açık bir ifade ile, oyun yazarının okurdan/ seyirciden tam olarak görmesini ve hissetmesini istediği şeydir. Bay Hiç metninin konusu/ etkisinin teklifi; hayal edilen idealize edilmiş eşi bulma arzudur. Erkek, Kadın'ın evine boş levha/ tabula rasa ifadesinin ardına gizlediği, zihnindeki ideal kadını bulma arzusu ile gelir. Metnin orta bölümünde hem Kadın hem de Erkek, birbirlerinin kimliklerini sorgularken aslında zihinlerindeki ideal eş modeline ne ölçüde uyup uymadıklarını sorgulamaktadırlar. Eserin konusu, insan doğasının temel unsurlarından sevmek ve sevilme arzusu ile ilgilidir. Ancak Kadın ve Erkek, bir noktada birbirlerinden ayrılırlar. Erkek, sevebileceği el değmemiş kadını ararken Kadın hem sevmek, muhatabını sarıp sarmalayıp ilgiye boğmak ancak hem de sevilme ister. Eserde bu iki metin kişisi vasıtasıyla âdeta akılcı, usçu; varoluşsal, deneyci felsefeye yaslı aşk anlayışı ile romantik aşk anlayışı arasındaki fark, belirgin kılınmak istenmiştir.

Eser, bir Kadın'ın sevgi açlığının dışavurumu gibidir. Oysa anti- feminist yazar Esther Vilar, kadın- erkek ilişkilerinde kadının aldığı tavırların erkekteki izdüşümü konusunda oldukça farklı veriler ortaya koymaktadır. Ona göre;

“Kadınlar, erkeklerin onlar için çalışmalarını, onların yerine düşünmelerini, onların sorumluluğunu almalarını sağlar, gerçekte erkekleri sömürür. (...) Onun [erkeğin] en son istediği şey, özgürlüktür. (...) [E]rkek, *özgür olmamaktan alınan haz* ilkesine göre yaşar. Onun için ömür boyu özgürlüğe mahkûm edilmek, ömür boyu köleliğe mahkûm edilmekten çok daha kötüdür. Başka bir deyişle erkek, hep kölesi olacağı bir şeyin ya da insanın arayışı içindedir, çünkü sadece köle olarak kendini emniyette hissetmektedir. Ve kural olarak kölesi olmak için –ama *sadece onun kölesi* olmaya itildiği- bir kadını seçer” (Vilar, 1999: 8, 13- 14).

Vilar’ın ortaya koyduğu bu görüşlerden hareketle Bay Hiç’te yer alan Kadın’ın hem eski kocasını hem de Erkek’i kaybetmesinin, her ikisi tarafından da terk edilmesinin arkasında yatan temel gerekçelerden birinin onlara göstermiş olduğu aşırı sevgi ve ilgi ile onları âdeta bir anne gibi sarıp sarmalama arzusu olduğu ifade edilebilir.

Okurun/ seyircinin, tek perdelik oyunun hakkını verebilmesi, metin kişilerini ayrıntılı bir biçimde tanınması ile doğru orantılıdır. İlgisini bu doğrultuda göstermesi, enerjisini bunun için sarf etmesi okuru/ seyirciyi metin kişilerinin âdeta kalbine girmeye götürecektir. Metin kişilerinden Bay Hiç, deneysel psikologların ortaya koydukları temel verileri savunan, bencil, içinde bulunduğu şartlardan son derece hoşnutsuz biri olarak okur/ seyirci karşısına çıkarken Kadın ise sevmeye aç ve muhatap olarak hayatına girebilecek herhangi bir erkeğe kendini adamaya hazır bir kişilik özelliği sergilemektedir. Metnin yazarı; onları kişileştirirken eylem, diyalog, tavır, konuşma ve dış görünüş özellikleri ile sahne işçiliği ve yönetiminin sağladığı imkânlardan bir bütün olarak yararlanmıştı. Ancak bu süreçte en büyük pay, diyalogun sunduğu imkânlara aittir. Metinde diyalog, hem metin kişilerinin duygu ve düşüncelerinin en yüksek duygusal ve düşünsel işleyiş noktasından ifade edilmesine hem olay örgüsünün geliştirilmesine hem okurun/ seyircinin sahnede canlandırılmayan olaylardan haberdar edilmesine hem de karakterlerin gözler önüne serilmesine hizmet etmiştir. Kendiliğindenlik, yepyenilik; günlük hayatın sıradan, belirsiz ve tutarsız soru ve cevaplarından uzaklık ile söylenmek istenen ne ise doğrudan yalnızca onu söylemek; didaktiklik ve kötümserlik Bay Hiç metninde diyalogun taşıdığı temel nitelikleri ortaya koyabilmek için başvurulabilecek ifadelerden birkaçıdır.

Oyun metninde italik yazılan ve parantez içinde gösterilen sahne işçiliği ve yönetimi; diyalogun, olay örgüsünün, dramatik eylemin ve metin kişilerinin temel karakteristik özelliklerinin çizilmesinde yardımcı olmuştur. Ancak onun asıl katkısı, diyalog ile ifade edilmek istenilenlerin yetersiz kaldığı durumlarda onu tamamlamasıdır.

Metni etkili kılan ve işlevsel olarak kullanılan başlıca sahne ve dekor unsurları; pırlanta bilezik, lületaşından ağızlık, kapı, koltuk, gazete, pencere, ışık (lamba), şapka, dürbün; ceket, gömlek ve boyunbağı (renkleri açısından); ismen anılan hiç fabrikasıdır.

1.4. Bir Garip Orhan Veli²⁸

Murathan Mungan, 1980 sonrası Türk Tiyatro Edebiyatı'nda oyun yazarlarının moda eğilimlerinden biri olan ünlü şairlerin şiirlerinin kurgulanarak oyunlaştırılmasına yabancı kalmaz. Orhan Veli Kanık'ın şiirlerini *Bir Garip Orhan Veli* adıyla 1981'de tiyatroya aktarır. 1980 Darbesi'nin hemen ardından kaleme alınan bu oyun, darbe koşullarının kendisini amansız bir biçimde hissettirdiği bir ortamda, toplumsal ve politik konulardan uzak durma zorunluluğunun bir sonucudur. Eserde 12 Eylül ve sonrasına dair herhangi bir konuya değinilmemiş olması, darbenin toplum üzerindeki baskısının henüz çok sıcak olduğu o dönem için anlaşılabilir bir tercihtir. Eser, Mungan'ın sahnelenebilen ilk oyunudur (Demir, 2016: 190).

Eser; benzer tarzda oluşturulmuş/ kurgulanmış Ben, Mimar Sinan! ve -sanat eserinin taşıması gereken temel nitelikler ile yaratılma süreçlerine dair ipuçları taşıyan-Bay Hiç metni ile birlikte okunup anlamlandırılmaya çalışıldığında biyografik/ otobiyografik nitelik taşıyan ve epik tarzda oluşturulmuş/ kurgulanmış tek perdelik oyunlar için “belgesel- sanatsal tek perdelik oyun” adının yeni bir tek perdelik oyun biçimine ad olarak teklif edilmesi sürecini de beraberinde getirmektedir.

Bir şairin kendi şiirlerinin -onun hakkında epik tarzda biyografik bir tek perdelik oyun kurgulanırken birer belge olarak- kullanıldığı, bu nedenle de belgesel- sanatsal bir tek perdelik oyun olarak nitelendirilebilecek metinde Orhan Veli'nin 99 şiiri, doğrudan alıntılanarak kullanılmıştır. Bu şiirler, metindeki sırasıyla şunlardır: Ben Orhan Veli, Dalga, Sakal, Macera, Efkarlanırım, Karmakarışık, Sevdaya mı Tutuldum, Pazar Akşamları, İş Olsun Diye, Sokakta Giderken, Ali Rıza ile Ahmet'in Hikâyesi, Bedava, Ahmetler, Meyhane, Quantitatif, Yokuş, Zilli Şiir, Kuyruklu Şiir, Cevap, Erol Güney'in Kedisi, Kapalı Çarşı, Galata Köprüsü, Sizin İçin, ?, Mahallemdeki Akşamlar İçin,

²⁸ Mungan'ın sahnelenen ilk oyunu, Orhan Veli'nin şiirlerinden kurgulayarak oyunlaştırdığı *Bir Garip Orhan Veli*'dir. İlk kez 1981'de sahnelenen bu oyun, yirmi iki yıl sahnelendikten sonra 1993'te kitap olarak basılmıştır (Sezer, 2007: 2). İlk kez 20 Ocak 1981'de İstanbul'da Kenter Tiyatrosu'nda sahnelenen oyunda Orhan Veli'yi Müşfik Kenter canlandırmıştır (Mungan, 2014: 67).

İçinde, Mangal, Hayat Böyle Zaten, Asfalt Üzerine Şiirler, Çok Şükür, Pırpırlı Şiir, Deniz, Karşı, Eski Karım, Kuşlar Yalan Söyler, İçkiye Benzer Bir Şey, Baharın İlk Sabahları, Dalgacı Mahmut, Ağacım, Güzel Havalara, Şoförün Karısı, Ne Kadar Güzel, Derdim Başka, Değil, Dedikodu, Söz, Baş Ağrısı, Gölge, Montör Sabri, Gemilerim, İstanbul'u Dinliyorum, Deniz Kızı, Hürriyete Doğru, Gün Olur, Bir Duyma da Gör, Şehir Haricinde, Sere Serpe, Sabah, Hicret I, Hicret II, Kumrulu Şiir, Tren Sesi, Seyahat Üstüne Şiirler, Seyahat, Hoy-Lu-Lu, Edith Almera, Üstüne, Oktay'a Mektuplar, Dağ Başı, Beyaz Maşlahlı Hanım, Yaşıyor musun, Ah!, Neydi Benim Gençliğim, Sol Elim, Sabaha Kadar, Yolculuk, Tahattur, Gemliğe Doğru, Misafir, Giderayak, Yalnızlık Şiiri, İntihar, Anlatamıyorum, Bir Roman Kahramanı, Festival, Tenezzüh, Veda, Harbe Giden, Vatan için, Karanfil, Bizim gibi, Tereyağı, Gangster, Rahat, Illusion, Rubai, Yaşamak, Kitabe-i Seng-i Mezar, Ölüme Yakın, Aşk Resmigeçiti'dir (Mungan, 2014: 67).

Orhan Veli'nin aşkları, hayal kırıklıkları ve ümitleri, şiirleri eşliğinde *Bir Garip Orhan Veli*'de anlatılır. Denize tutkun olan Orhan Veli; kayıkta yatmış, karşılıksız aşklar yaşamış, parasız kalmış ama ümidini hiç yitirmemiştir. Alabildiğine içkiye düşkündür. Oyunda, Orhan Veli'nin insan ve doğa sevgisi, hayata esprili yaklaşımı şiirleriyle belirgin bir şekilde ifade edilmiştir. Macaristan'a gidişi, oradan arkadaşlarına mektup yazışı, İkinci Dünya Savaşı yılları, Hitler'in acımasızlığı; kendine özgü ifade tarzıyla şiirlerine yansımıştır. Oyun boyunca Orhan Veli'nin hayatının her döneminde insanlarla iç içe olduğu belirtilmiş, maddî anlamda birçok sıkıntı yaşamasına rağmen yine de mutlu olmayı başardığı vurgulanmıştır (Zerenler, 2007: 260). *Bir Garip Orhan Veli*'de Orhan Veli'nin anlattığı yerler slaytlar aracılığıyla sahneye yansır. Perdede Orhan Veli'nin vesikalık bir resmi görü[lür]. Üç farklı boyuttaki bu resmin görüntüsü sırayla perdeye yansıtılır. Böylece merkezî oyun kişinin sahnedeki varlığı görselleştirilmiştir. Oyun, Orhan Veli'nin 'İstanbul Türküsü' adlı şiirinin bestesi ile başlar (Zerenler, 2007: 353).

Eser, Murathan Mungan'ın "ellinci yaşı" için hazırlanmış özel bir basım olarak yayımlanan *Elli Parça* eseri ile benzer biçimde metinler arasılık merkeze alınarak şekillendirilmiştir. Mungan'ın *Elli Parça* eseri, nasıl yazarın gelecekte kitap olarak yayımlanacak dosyalarından farklı türlerde parçalar içeriyor ise *Bir Garip Orhan Veli* isimli kısa oyunu da Orhan Veli Kanık'ın şiirlerinin kolaj tekniği ile alıntılanıp metin ile

organik bir bütün hâline getirildiği, metinler arasılık ile şekillendirilmiş bir yapılanış sergilemektedir.

XX. yüzyılın en önemli yeniliklerinden biri olarak kabul edilen, daha önce var olan yapıtlardan, nesnelere, iletilerden belli sayıda unsuru alıp yeni bir yaratı içine sokmak olan kolaj (yapıştırma), 1910'lu yılların başında plastik sanatlar alanında doğar. (...) Güzel sanatlar dışında kolaj; resimden sinemaya, yazına, fotoğrafa, reklam alanına, afişlere değin geniş bir uygulayım alanı bulur. (...) Metinlerarası kolaj; ister sözselsun ister olmasın, yeni bir bütün içerisine sokulan gazete manşetlerine, makalelerine, ilanlara, resmi belgelere, afişlere, prospektüslere, broşürlere, başka metinlerden parçalara; kimi zaman da moda şarkılara, opera parçalarına, radyo anonslarına vb. daha önce düzenlenmiş ayrışık unsurlara gönderir. (...) Kolaj tekniği, metin alanına [uygulandığında] Palempsest dışında, şu ya da bu metinlerarası yöntemegöre, metin dışından alınan en küçüğünden en büyüğüne kadar her ayrışık unsurun bir bütün oluşturacak biçimde montajlanıp, belli bir düzğüye göre belirlenmiş bir yapıt içerisine sokulması işleminin, birçok eleştirilenle birlikte, bir kolaja benzediği [söylenebilir]. (...) Resimde ayrışık parçaları bir bütüne yapıştırmak işlemi olan kolaj, metinsel bağlamda, alıntı ve/ya metinlerarası göndergeyle eşanlımlı olarak kullanılır (Aktulum, 1999: 222- 224).

İster metinlerarası ister kolaj olsun başka yapıtlara ait metinsel unsurların yeni bir yapıta sokulması, Bakhtin ve Angenot'un söyledikleri gibi, bir "söyleşim" süreci başlatır. Bu süreç içerisinde her tür metinlerarası kılığı, bir yapıştırma ve kimilerine göre bir yeniden- yazma imgesi doğurur. Kolaj, iki aşamada gerçekleşen bir süreç başlatır: önce bir bütünden bir unsur alınır ve başka bir bütün içerisine katılır. Kolajla bir 'kesme' işlemi gerçekleştirilir, daha önce oluşmuş, var olan iletiler, metinler kesilip alınarak yeni bir yapıta sokulurlar. Belli bir düzğü içerisine sokulmuş, daha önce düzenlenmiş unsurlar; yeni bir dizgeye oturtulmaya çalışılır. Ancak böyle bir işlem, yeni bağlamda, bir bütün içerisinde bir kopukluk etkisi yaratır. Bir metnin başka bir metinden kesilip alınarak yeni bir metne yapıştırılması işlemi, bütünüyle alıntının (dolayısıyla tüm metinlerarasının) işleyişine uyar. Her kolaj, bir alıntıdır. Her alıntı, söylemin çizgiselliğini ve sürekliliğini keser ve ikili bir okumayı gerektirir: bir yandan alıntılanan- yapıştırılan kesitin köken metne göre aldığı yeni anlam; öte yandan yeni bir bütüne sokulan parçanın orada aldığı anlam. Kolaj yoluyla ayrışık unsurların bir yapıta

sokulmasıyla onun bir ‘açık yapıt’ ya da ‘çoğul yapıt’ özelliğine sahip olduğu vurgulanır. (...) Resim alanında olduğu gibi yazınsal alanda, alıntı ve (metinlerarası) ile neredeyse eşanlamlı olarak kullanılan kolaj da bir yapıtta çizgisellik, bütünlük düşüncesini öne çıkaran palimpsest’in tersine, ayrışıklık, kopukluk izlenimi uyandırır. (...) Palempsest ile kurulmaya, ulaşılmaya çalışılan birlik, bütünlük; ayrışıklık özelliğiyle belirlenen metinlerarasılık ya da benzer anlamda kullanılan kolajla yok edilir. Ayrışıklık özelliğiyle belirlenen metinlerarasılık olgusunun iyice belirginleşip benimsenmesinin ardından kitap konusunda bilinen geleneksel tanım da yerini ayrışık unsurlarla örülen bir kitap tanımına bırakır. (...) Palempsest’le öne çıkarılmaya çalışılan çizgisel metin anlayışının yerini bir yap-boz, mozaik, kolaj biçiminde metin anlayışı alır; çizgisel metin yerini kopuk metne bırakır (Aktulum, 1999: 224- 226).

[Brikolajda ise] ayrışık özelliğiyle belirlenen, başka yerlerden alınan parçalarla kurulan metinlerin gerçekleştirdikleri alıntılama işlemi, kolajın gerçekleştirdiği işleme koşuttur. Başka metinlere ait ayrışık unsurlar, yeni bir metinde bir araya getirilip monte edilerek, yeni (ama özgün olmayan) bir metin oluşturulur. Ayrışık parçalar, yeni bir birleşim düzeni içerisine sokulurlar. (...) İster alıntı ister metinlerarası isterse kolaj olsun, bir metinden ötekine yapılan her tür aktarım bir ayrışıklık yaratır ve yeni bağlamda her alıntı yeni bir anlamla donatılır. Dolayısıyla bu anlamın araştırılmasını gerektirir (Aktulum, 1999: 227- 228, 235).

Mungan’ın eserinde kolaj yöntemine başvurması; onu çizgisel anlatıyı tercih eden, cümlelerde ve tüm metinde bir anlam bütünlüğü yaratmak çabasında olan geleneksel anlatım biçiminden âdeta koparır ve dağınık, ayrışık cümleleri yan yana getirerek okuru onlardan kendine göre yeni anlamlar çıkarmaya çağıran postmodern anlatılara yaklaştırır.

Biyografik- monografik izler taşıyan ve tek kişilik, tek perdelik bir oyun olan eserde yazar; kendisi tarafından oluşturulan kısımları italik, Orhan Veli’den alıntılacağı şiir metinlerini ise normal biçimde yazmıştır. Oysa kolaj yöntemi bunun tam tersi biçimde alıntılanan kısımların italik dizilmesini gerekli kılmaktadır. Mungan, böyle yaparak belki de kendi oluşturduğu kısımlar ile alıntılanan şiir metinlerine postmodern anlamda söyleşimsel- yer değiştirmeceli yepyeni bir biçim ve anlam yüklemek niyetindedir.

Metinde alıntılanan şiir metinleri kolaj ve brikolaj teknikleri açıklanırken ifade edildiği biçimde bir ayrışıklık izlenimi uyandırmamakta tam aksine metnin oluşturulma sürecinde başvurulan temel bir teknik unsur olarak okur karşısına çıkmaktadır. Orhan Veli, metnin yazarı tarafından metin boyunca alıntılanan kendi şiirleri vasıtasıyla konuşturulmakta; zaman, mekân ve yaşanan duygusal değişim ve dönüşüm süreçleri ise italik dizili satırlarda Mungan tarafından ortaya konulmaktadır. Metin nazım- nesir karışık üslubu ile de yapılanış olarak halk hikâyelerini hatırlatmaktadır:

Sonra seyirciye döner, seyirciyle konuşarak ve sanki ona yakınıyormuşçasına kollarını iki yana açar, gökyüzüne bakar, havayı solur:
-Beni bu güzel havalar mahvetti,

Ağaçta bağlı bulunan boyunbağını çözer, kendi boynuna gelişigüzel dolar.
-Böyle havada istifa ettim
Evkaftaki memuriyetimden.

Cebinden bir tabaka çıkarır, bir cigara yakar.
-Tütüne böyle havada alıştım,

Yandaki evlerden birinin penceresini işaret eder:
-Böyle havada âşık oldum;
Eve ekmekle tuz götürmeyi
Böyle havalarda unuttum;
Şiir yazma hastalığım
Hep böyle havalarda nüksetti;
Beni bu güzel havalar mahvetti (Mungan, 2014: 31).

Eser, bir şairin hayatının şiirlerine yansıyan kısımlarının şairin yine bu şiirler ile konuşturulması vasıtasıyla ortaya konulması biçiminde şekillendirildiği için bu eserde Freytag Piramidi'nin beş bölüm ve üç krizden oluşan dramatik yapılanışını; kışkırtıcı etki, yükselen eylem, zirve, trajik etki, düşüş, son askıda kalma ve merak sahnelerini tespit etmek oldukça güçtür. Eser, şairin hayatından kesitlerin, kişisel özelliklerinin, yaşadığı duygusal değişimlerin ya da iç dünyasına çekilmelerinin onun şiirlerine yansıyan kısımlarının art arda sıralanan sahnelerle gözler önüne serilmesi biçiminde kurgulanmıştır:

Orhan Veli'nin balkondaki nazenin güzele tersinlemeli serenat yaptığı sahne (2014: 14), yolda yürümesini sürdürürken yolda ters yönden gelen iki kişiyle, Ali Rıza ve Ahmet'le karşılaştığı sahne (2014: 15), panodaki ciğerci kedisi ile sokak kedisinin Orhan Veli tarafından karşılıklı olarak seslendirildiği sahne (2014: 18-19), Orhan Veli'nin Kapalı Çarşı'da bir dükkân vitrini önünde yaptığı hüznü konuşma (2014: 19-20), ceketini çıkarırken ona "mahrem-i esrarım sensin" dediği sahne (2014: 28), Orhan

Veli'nin gökyüzünü ve bulutları boyadığı ve bir konuşma balonu ile şekillendirilen düşüncesinde rakı şişesinde balık olmayı arzu ettiği sahne (2014: 29- 30), Orhan Veli'nin yaşadığı mahalledeki ağaçla konuştuğu sahne (2014: 30), Orhan Veli'nin gölgesi için yazdığı şiiri okuması (2014: 35), Orhan Veli'nin Montör Sabri'yi şiirle anlattığı sahne (2014: 36), Orhan Veli'nin bir sandalda uzanarak usul ve yumuşak bir sesle İstanbul'u Dinliyorum şiirini okuması (2014: 36- 38), metinde Orhan Veli'nin kendi sesinden –banttan- Hicret şiirini okuduğu sahne (2014: 42), Orhan Veli'nin bir kompartımanda, valizi ayaklarının kıyısında manzarayı seyrettiği ve Seyahat Üstüne şiirini okuduğu sahne (2014: 43- 44), Orhan Veli'nin Oktay Rifat'a mektuplar yazdığı sahne (2014: 46- 47), Orhan Veli'nin bir otel odasında elinde sigara, karışık bir masanın başında pencereden dışarıyı seyrederken alçak bir sesle yaşadığı duygu değişimlerine bakışımı bir biçimde sırasıyla Dağ Başı, Ah Neydi Benim Gençliğim, Sol Elim, Yolculuk, Tahattur, Gemliğe Doğru şiirlerini okuduğu sahne (2014: 47- 48), Orhan Veli'nin herhangi bir evde ev sahibi –biri erkek diğeri kadın- kocaman iki bez kukla ile sandalyede oturduğu ve Misafir ile Giderayak şiirlerini okuyarak onlarla konuştuğu sahne (2014: 51- 52), Orhan Veli'nin aynalı bir konsolun önünde oturduğu, Yalnızlık Şiiri, İntihar şiirlerini okuduğu sahne -bu sahnenin sonunda ayna, arkasına geçen Orhan Veli'nin yüzü olmuş ve Orhan Veli, Anlatamıyorum şiirini okumuştur- (2014: 53), bir evin penceresinden içeriye bakmaya çalışan Orhan Veli'nin içerde olup bitebilecekleri anlattığı Tenezzüh şiirini okuduğu sahne (2014: 54- 55), bir çocuk sanki kendisiyle aynı odada bulunuyormuş ve kapıyı açıp dışarı çıkmışçasına Orhan Veli'nin gözleriyle onu izlediği ve onun gidişinin ardından Harbe Giden ile Vatan İçin şiirlerini söylediği sahne (2014: 56), perdeye art arda II. Dünya Savaşına ait görüntülerin yer aldığı slaytların düştüğü ve Orhan Veli'nin Karanfil, Bizim Gibi, Tereyağı, Gangster şiirlerini okuduğu sahne –Gangser şiirinin başında parantez içinde yer alan “Hitler kendini edebiyata verecek” mısrası, oyun metninde parantez içinde gösterilmemiş, sağa dayalı olarak yazılmıştır- (2014: 56- 58), Orhan Veli'nin sahnenin önünde Rahat şiirini okuyarak seyirciyle konuştuğu sahne (2014: 58), Orhan Veli'nin metnin önceki kısımlarında söylediği hüzünlü sözlerin parodisini yaparcasına Illusion şiirini okuduğu sahne (2014: 58), Orhan Veli'nin perdeden mezarlık, türbeler, bir cenaze alayı, güçsüz ve sakat insanlar ve cami önlerine ait slaytlar geçerken bir duvara yaslanmış ve ellerini koltuğunun altına sokmuş biçimde Rubai ve Yaşamak şiirlerini ve adım adım ölüme

yaklaşıyor muşçasına Kitabe-i Seng-i Mezar şiirlerini okuduğu sahne (2014: 58- 59), bir kış günü akşamın alacasında kar yağarken bir evin önünde duran Orhan Veli'nin uzun bir ney taksimi eşliğinde Ölüme Yakın şiirini okuduğu sahne (2014: 60- 61), Orhan Veli'nin Aşkın Resmigeçiti şiirini okuduğu son sahne (2014: 61- 65).

Bu açıklamaların ardından oyun metninin Freytag Piramidi açısından yorumlanması sürecine geçilebilir. Freytag Piramidi, Aristocu/ klasik tarzda yapılandırılmış oyunların incelenmesi için ortaya konulmuş yapısal bir metin çözümlenebilir. Oysa *Bir Garip Orhan Veli*, epik tarzda kurgulanmış bir eserdir. Freytag Piramidi'nin, ortaya koyduğu ilkelerle klasik tiyatroyu belirlemekte etkili olduğu gibi bu unsurların ihmal edilmesi noktasında epik anlayışı belirlemeye yardımcı ilke ve unsurlar sunduğu iddia edilebilir. Bu çalışmada epik tarzda kurgulanmış oyun metinlerinin çözümlenmesi süreçlerinde piramidin ihmal edilen, kopuklaştırılan ve silik kılınan unsur ve ilkelerinin belirlenmesi amaçlanmıştır, böylece piramit epik tarzda oluşturulmuş oyun metinlerinin çözümlenme süreçlerine adapte edilmek istenmiştir.

Metnin Freytag Piramidi'nin 'serim' ve 'yıkım' adları verilen ilk ve son bölümleri açısından ele alınması mümkündür. Freytag'ın modelinin aksine *Bir Garip Orhan Veli* oyunun serim bölümü, oyunun dramatik yapısının bir parçası olarak dramatik bir eylem ya da eylemler içermez, vukuatın bir parçası değildir. Epik tarzda kurgulanan metin, Orhan Veli'nin *Ben Orhan Veli* şiirini okuyarak kendisini tanıtmaya başlar. Oyun, Orhan Veli'nin şiirlerinden kurulu konuşmalarıyla şekillendiğinden, metinde duyulan bütün sesler birinci ağza yani Orhan Veli'ye aittir. Buradan hareketle oyunun üslubu, metne yansıyan Orhan Veli'nin üslubudur sonucuna ulaşılabilir.

Oyunun serim bölümüne oyunun başlatıcısı olan sahneleme teknikleri açısından bakıldığında bu işlemin karanlık bir salonda sahne gerisindeki perdeye düşen slaytlarla sağlanmaya çalışıldığı ve böylelikle seyircide bir sinema izlenimi uyandırılmak istendiği belirtilebilir. Orhan Veli'nin slaytlar vasıtasıyla adım adım büyüyen ve yakınlaştırılan vesikalık fotoğrafı, oyuna emeği geçenlerin adlarının yazılı olduğu sonraki tüm slaytlar için de çoğaltılarak bu fotoğrafa bir jenerik işlevi yüklenmiştir. Yazılar bittiğinde tekrar görünen bu vesikalık fotoğraf olur. Perdede oyunun en başında görüntülenen bu vesikalık fotoğrafa tekrar döndüğünde fonda Orhan Veli'nin İstanbul

Türküsü şiirinin bestesi duyulmaya başlar. Fotoğrafın üstündeki ışık, sahnenin ortasında oturan Orhan Veli'yi aydınlatır. Sahnesi ve kostümü hakkında Mungan tarafından bilgi verilen Orhan Veli, metnin serim bölümünde metnin tamamına yayılmış bütün küçük sahne parçalarından izler taşımaktadır: “Orhan Veli, ıslıl ıslıl gözleriyle ortada öylece oturmaktadır. Sırtında buruşuk bir pardösü, başında ezilmiş, eski bir fötr şapka, elinde kenarları demir zımbalı tahta bir bavul vardır. Orhan Veli, sürekli gurbette yaşayan bir yolcu görünümündedir. Müzik bittiğinde, Orhan Veli, yerinden kalkar, şapkasını eline alır, şapkasını çevire çevire öne gelir, mahcup bir edayla seyirciyle konuşmaya başlar” (Mungan, 2014: 7- 8).

Orhan Veli'nin en son beyaz panonun ardından kaybolması ile imlenen ölümü ile şekillendirilen metnin sonuç bölümü de, Freytag Piramidi'nin yıkım bölümü ile bakışımı bir yapılanış göstermektedir. Aristoteles okuluna bağlı kalan Freytag, finalde seyirciye bir bitmişlik, bir tamamlanmışlık duygusunun verilebilmesi için kahramanın sonda feda edilmesini önerir. Ancak Orhan Veli'nin bu ölümü, piramidin diğer bölüm ve krizleriyle şekillendirilen ve metnin başlangıcından itibaren sonuna kadar adım adım sesi duyulan, seyirci tarafından beklenen gerekli bir sonuç olarak çizilmemiştir. Bunda metnin karşıt güç, kişi, sembol ve değerler arasında yaşanan çatışma ve krizlerden arındırılmış biyografik- monografik kurgulanışının etkili olduğu belirtilebilir.

Orhan Veli'nin yaşamı bir çeşit lunaparka benzetildiğinden -üzerinde renkli ışıklarla Aşk Resmi Geçidi yazan panoyla- bir lunapark izlenimi yaratılmaya çalışılan metnin son sahnesinde insan boyu kadın resimlerinin çizili olduğu panolar vardır. Tıpkı lunapark fotoğrafçıların stüdyolarında olduğu gibi bu panoların yüzü oyulmuştur. En sonuncu pano, düz beyaz bir panodur. Orhan Veli, Aşkın Resmigeçiti şiirindeki kadınları karakterize eden bu panoların ardına sırayla geçerek panolardaki yüz boşluğuna kendi yüzünü yerleştirir ve şiirin o panoda karakterize edilen kadının anlatıldığı bölümünü okur, en sonda yer alan düz beyaz panonun ardında kaybolur (Mungan, 2014: 65). Sahnenin bir yanından çıkan ikinci kişinin sahne önüne gelmesi ve şunları söylemesi ile oyun son bulur: “Ölümünden sonra müsveddesi dış fırçasına sarılmış bir kâğıtta bulunan bu son şiiri tamamlanmamıştır” (Mungan, 2014: 65). Oyuna dâhil olan bu ikinci kişi, bu son cümleyle birlikte boş beyaz panoya çevirir başını. Panonun üzerine [Orhan Veli'nin] ilk sahnede gör[ülen] vesikalık resmi düşer. Bütün ışıklar söner. Yalnızca panodaki resim kalır (Mungan, 2014: 65).

Uzun oyunlar ile kısa oyunları birbirinden farklı kılan özellikleri vurgularken heykel ve cameo [cameo: rölyeften alınmış profil ile oluşturulmuş madalyon] metaforlarına başvuran Lewis'ye göre “[t]ek perdelik oyun, ‘tek bir sahnede’ sunulmalıdır; başlarken belirli dramatik unsurların kesin bir biçimde tanımlandığı bir serimle hızlıca başlamalıdır ve durmadan ve konudan uzaklaşmadan çok çabuk ve etkin bir biçimde mühim olan sahneye geçilmelidir” (Lewis, 2017: 129). Burada ifade edilenlerle koşut biçimde Bir Garip Orhan Veli oyunu da tek bir sahnede sunulmaktadır. Oyunun çabuk ve etkin bir biçimde ulaşılan mühim olan sahnesinin –metinde yer alan bütün küçük sahne kesitleri de mühim olmakla birlikte- oyunun sonunda yer alan ve lunaparkı andıran Aşkın Resmigeçiti sahnesi olduğu belirtilebilir.

Lewis'ye göre “[d]ramanın daha kısa olan bu formu, uzun oyunlardan farklı olarak bir insanı dokundurarak geçmek dışında bütünüyle göstermez; ancak önemli bir anı ve deneyimi, önemli bir karakter özelliğini gözler önüne serer” (Lewis, 2017: 130). Eserde Orhan Veli'nin hayatının tamamı, bütün detayları ile gözler önüne serilmek yerine hayatının şiirlerine yansıyan kesitleri, art arda sıralanmış ve böylelikle bir karakter olarak Orhan Veli, seyircinin gözünde belirgin kılınmak istenmiştir.

Oyunun tek kişilik bir oyun olarak tasarlanmış olması da Lewis'nin şu görüşleri ile gerekçelendirilebilir: “Tek perdelik oyun yazarı, herhangi önemli bir olaya, herhangi temel karakter unsuruna ve değişen bazı duygulara daha araştırmacı bir tavırla güçlü bir ışık tutabilmek için olayları ya da istediği şeyi kasten yalnızlaştırır. (...) O, çoğunlukla yaşamın bir anlık görünümünden başka bir şey bildirmez, ama bu öyle anlaşılır bir kesittir ve öyle önemlidir ki bütün bir hayat böylece gözler önüne serilmiş olur” (Lewis, 2017: 130).

Orhan Veli'nin şiirleri ile birlikte onun dünya görüşü, hayata ve insanlığa bakışı, savunduğu temel değerler de metne taşınmıştır. Kuyruklu Şiir ile Cevap şiirlerinde konuşulan “ciğercinin kedisi” ve “sokak kedisi” vasıtasıyla “sosyal eşitlik ve adalete duyulan özlem” metne yansıtılır. Şairin kadına ve aşka bakışı da bu değerler sisteminin etkisi altındadır. Quantitatif şiirinde şair, okurun bu konudaki merakını şöyle giderir: “Güzel kadınları severim/ İşçi kadınları severim/ Güzel işçi kadınları/ Daha çok severim” (Mungan, 2014: 16). Aşkın Resmigeçidi şiirinde hayatına giren kadınlar arasında en çok bağlandığı sonuncu kadın/ insan, dünya görüşü açısından kendisine en

çok benzeyendir: “Gelelim sonuncuya/ Ona bağlandığım kadar/ Hiçbirine bağlanmadım/ Sade kadın değil, insan/ Ne kibarlık budalası/ Ne malda mülkte gözü var/ Eşit olsak der/ Hür olsak der/ İnsanları sevmesini de bilir/ Yaşamayı sevdiği kadar” (Mungan, 2014: 64).

Oyunda Orhan Veli tarafından şiir biçiminde kaleme almış 99 metin, metnin ana kişisinin konuşmalarına dönüştürülmüştür. Böylelikle meydana getirilen sürecin bir kipsel dönüşüm işlemi olduğu belirtilebilir. “[b]içimsel bir değiştirim biçimi olan (...) kipsel dönüşüm, kurgusal bir yapıtın gösterim biçimine –anlatısal ya da dramatik- ve kipte yapılan değişikliğe verilen addır. Burada bir kipten başka bir kipe geçilirken oluşan değişiklikler ele alınır. Örneğin bir romanın sahneye aktarılması ya da sinemaya uyarlanmasının ardından ortaya çıkan değişiklikler araştırılır” (Aktulum, 1999: 146). Burada belirtildiği biçimde Orhan Veli’nin şiir biçiminde oluşturulmuş metinleri, başka bir kipe aktararak tiyatro metni metin kişisi konuşma bölümleri hâline dönüştürülmüş, böylelikle bir kipsel dönüşüm işlemi gerçekleştirilmiştir.

Metinde hem Orhan Veli’nin hem de Murathan Mungan’ın sesinin duyulması, eseri Bakhtin’in söyleşim kuramı ile “karnaval” ve “çok seslilik” kavramı açısından incelenmeye değer kılmaktadır. Burada da “[y]azar, bir başkasının sözcüsünü ona yeni bir anlam vererek, kendi amaçları doğrultusunda kullanabilir, ancak sözcenin daha önce sahip olduğu anlamı atmaz” (Aktulum, 1999: 34).

Mungan tarafından Orhan Veli’nin başka şiirlerinin değil, bu 99 şiirinin seçilmiş olması, seçilen bu şiirlerin de metnin başka bir bölümünde değil, Mungan tarafından belirlenen bölümlerinde yer alması; eseri Mungan’laştıran yönlerdir. Bu şiir metinleri, Orhan Veli’den birebir alıntılanmış metinler olsa da onlar artık başka bir bağlamda başka anlamlar yüklenmiş metinlerdir. Eserde Mungan’ın yazdığı kısımlar ile Orhan Veli’nin şiirleri âdeta söyleşmektedir.

1.5.Galatea ile Pigmalion²⁹

Oyunda bir mermer yontucusunun yarattığı esere âşık olması ve Sevi Tanrıça’dan onu canlandırmasını istemesi anlatılır. Pigmalion, başka kadınlarda

²⁹ 1986’ yazılan bir bale olan *Galatea ile Pigmalion*, Güngör Dilmen’in Yunan mitolojisinden alınan bir konu etrafında aşk konusuna değinen kısa oyunudur.

bulamadığı nitelikleri kendinde toplayan heykeline hayran kalır. Kendini onun çekimi altında hisseder ve gözlerini ondan alamaz. Bunun üzerine Sevi Tanrıça'ya adaklar adayarak ondan Galetea'yı uyandırmasını ister. Sevi Tanrıça ise Pigmalion'a her yerini severek öptüğü takdirde hayaline kavuşacağını söyler. Pigmalion, Galetea'nın her yerini öperek onu canlandırmayı başarır. Bu davranışı, erkeklerin kadınların güzelliğine ve çekiciliğine kapıldıklarında onların esiri olmayı kabul edişlerine de bir göndermedir. Galetea ile Pigmalion'da erkeklerin aşkları için neler yapabileceği ortaya konmuştur. Pigmalion, Galetea'ya âşık olur. Onun her dediğini yapar, ona taparcasına davranır. Oyunun başlangıcında diyalog yer almaz. Yazar, parantez içinde oyun kişinin hareketlerini anlatır ve yorumlar. Sevi Tanrıça ve Pigmalion arasındaki konuşmalar da Galetea ortaya çıktıktan sonra gerçekleşir.

Can, *Klasik Yunan Mitolojisi* kitabında Pigmalion hakkında şu bilgilere yer verir:

“Kıbrıs adasında Amathontus'de ‘Pygmalion’ adında bir heykeltıraş yaşıyordu. Bu adam mesleğinin âşığı idi. Hayatta biricik zevki, yaptığı cansız ve dilsiz heykeller arasında vakit geçirmektir. Onun insanlardan kaçması ve onlardan nefret ederek ruhsuz heykeller arasına sığınmasının sebebini Propoetides’lerde aramak gerekir. Propoetides’ler kimdi? Bunlar, Aphrodite’ye inanmayan ve onun kudretini inkâr eden Amothonte’nin genç kızlarına verilen isimdi. Bu kızları cezalandırmak için Aphrodite, kalplerine şehvet doldurmuş ve utanma perdelerini yırtarak onları birer yüz­süz o..... yapmıştı. Onlar rastgeldikleri erkeklerle nerede olursa olsun, köpekler gibi çiftleşirlerdi. Sonunda onların hepsi birer kaya oldular da bu rezalet, bu iğrenç hâller sona erdi. İşte asil ruhlu Pygmalion, bu f.....leri görerek kadınlardan iğrenmiş, canlı insanlardan nefret etmişti. Bilhassa o kadınların toplu buldukları yerden veba hastalığından kaçır gibi uzaklaşırdı. Bu heykeltıraş, aynı zamanda gönüllere sevgi sokan Aphrodite’ye ibadet etmezdi. Bir gün Pygmalion, fildişinden bir kadın heykeli yaptı. Bu heykel o kadar güzel, o kadar gönül alıcı oldu ki, heykeltıraş yaptığı heykelin âşığı oldu. Onu candan sevdi. Fakat, ruhsuz heykel onun sevgisine mukabele edemiyordu. Aphrodite, bu garip âşıkı acıdı, bir gün cansız ve soğuk heykeli kolları arasında sıkır ve öperken Pygmalion, birdenbire fildişinin canlandığını ve buselerine karşılık verdiğini hayretle gördü. Bir mucize olmuş, heykel canlanmıştı” (Can, 2000: 100).

Erhat’a göre “Kyproslu bir heykeltıraş olan Pygmalion, kadınlardan nefret eder. Birgün bir kadın heykeli yapar. Ve ona âşık olur, çok acı çeker. Aşk Tanrıçası, Pygmalion’a acır ve yaptığı heykele can verir. Sevgililer evlenir, heykele Galateia adı verilir, bir de Pabhos adında bir çocukları olur” (1996: 259).

Metin, bir Antik Yunan mitinin anametiksel ciddi dönüşümler geçirerek yeniden yazılması biçiminde oluşturulmuştur. Bu süreç, teknik olarak çözümlenmek istendiğinde Can ve Erhat tarafından verilen orijinal mite ait metinlerin “alt metin”,

Dilmen tarafından yaratılan yeni metnin ise “ana metin” olduğu belirtilebilir. Dilmen, Can’ın ortaya koyduğu mit metninden Propoetides’leri, Erhat’ın verdiği metinden ise Pygmalion ile Galatea’nın evlenme ve Pabhos adında bir çocuk sahibi olma sahnelerini indirgemıştır. “Bir metni indirgemenin en kolay yolu, metinden bir parçayı kesip çıkarmaktır” (Aktulum, 1999: 144). Dilmen tarafından yaratılan yeni ana metin düzyazı biçiminde kurgulandığından gerçekleştirilen ana metinsel ciddi dönüştürüm sürecinin bir “düzyazılaştırma” işlemi olduğu belirtilebilir (Aktulum, 1999: 142- 146).

6 (altı) sahneden oluşan ve 4 (dört) sayfa süren eser, Fraytag Piramidi açısından çözümlenmeye çalışıldığında Pigmalion’un tek bir ışık altında bir mermeri yontarken görüldüğü birinci ve ikinci sahnenin oyunun serim bölümü olduğu, burada oyunun üslubunun ortaya konduğu, oyunun dramatik yapısının bir parçası olarak dramatik bir eylem içerdiği belirtilebilir.

Mermer heykelin giderek şekillenip güzel bir kadın bedenine dönüştüğü, Pigmalion’un eserini coşkuyla seyrettiği üçüncü sahne ile yonttuğu kadına hayran kalıp gözlerini ondan alamadığı dördüncü sahnenin Freytag Piramidi’nin kışkırtıcı etki/ dürtü olarak adlandırılan ilk kriz noktası olarak değerlendirilebileceği belirtilebilir. Burada ana karakteri eyleme sevk edecek kışkırtıcı dürtü, Pigmalion’un yarattığı heykele duyduğu aşırı hayranlık ve tutkudur.

Pigmalion’un elinde adak çanağı, Sevi Tanrıça’ya yonttuğu mermer kadının canlanması için yalvardığı ve Sevi Tanrıça’nın da kendisine gülümsediği beşinci sahne, Freytag Piramidi’nin yükselen eylem basamağına denk gelmektedir. Seyircinin ilgisini artıran bu sahne, onda metnin sonrasında bir yükseliş olacağı beklentisini uyandırmaktadır.

Altıncı sahnede Pigmalion’un atölyesine gelen Sevi Tanrıça, yontunun güzelliği karşısında hayranlık, hatta kıskançlık duyar. Ancak bu kıskançlık, metne Freytag Piramidi’nin trajik etki, düşüş, askıda kalma ve yıkım basamaklarını dâhil edebilecek yoğunlukta bir etkiye sahip değildir. Pigmalion, Sevi Tanrıça’dan özenerek yarattığı bu heykeli canlandırmasını ister. Sevi Tanrıça, bunun tek yolunun içten öpüş ve dokunuşlardan geçtiğini, heykeli öpüp okşarsa onun canlanacağını söyler. Heykel, Pigmalion’un tutkulu dokunuşlarının ardından canlanır. Canlanan heykelle Pigmalion arasında tutkulu bir dans başlar. Sevi Tanrıça, onları gülümseyerek izler. Böylece

sahneler silsilesi, sonunda başkarakterin başarıya ulaştığı, Freytag Piramidi'nin 4. basamağında yer alan metaforik zirveye ulaştırılmış olur. Eser, yapılış bakımından Freytag Piramidi'nin kahramanın aşama aşama kaybettiği ve deyim yerindeyse bireysel açıdan en dip noktaya ulaştığı bölüm ve krizleri (trajik etki, düşüş, askıda kalma ve yıkım) içermemektedir.

Pigmalion miti, disiplinler arası etkileşimler vasıtasıyla eğitim ve yönetim alanlarını etkilemiş ve bu alanlarda iki yeni terimin doğuşuna kaynaklık etmiştir. Eğitim ve yönetim alanında bu konu ile ilgili yapılan önemli çalışmalar incelendiğinde bir öğretmen öğrenciye, bir yöneticinin çalışanına yönelik oluşturduğu beklentilerin davranışları etkilediği, olumlu beklentilerin pozitif etkiye (Pygmalion etkisi), olumsuz beklentilerin ise negatif etkiye sahip olduğu (Pygmalion etkisinin tersi olarak tanımlanan Golem etkisi) sonucuna ulaşılmıştır (Boydak Özcan, Gündüzalp; 2016: 69, 72- 73).

Çağdaş İngiliz tiyatrosunun en ünlü örneklerinden biri olan Bernard Shaw'ın - Pigmalion mitinin çağdaş düzlemde yorumlanarak yeniden yaratıldığı- *Pygmalion* adlı eserinde -dil bilim merkezli bir yaklaşımla- 'gündelik dil' biçiminde yer alan 'sözel şiddet', dili yetkin biçimde kullanamayanlar üzerinde otorite kurmak için uygulanmaktadır. Oyunda aşağı tabakaya mensup olan çiçekçi kız Liza (Eliza), Profesör Higgins'in sözel şiddetine maruz kalır ve daha sonra ondan aldığı fonetik dersleri sonucunda toplumsal açıdan önemli bir değişim geçirir. (...) Aldığı fonetik eğitimi sonucunda Liza, 'standartlaşmış', topluma uyum sağlamış ancak toplumsal düzeyde gerçek anlamda bir yükselme gerçekleştirememiştir. Liza'nın bu süreçte yaşadıklarının bir 'yabancılaşma' olarak değerlendirilmesi daha yerinde olacaktır. Çünkü aldığı eğitimle sınıfının dışına düşmüş ne ki başka bir sınıf tarafından da bütünüyle kabul edilmemiştir (Şenlen, 2008: 29).

Fransız hikâyeci Jean Dutourd'un *Pygmalion* yahut *Sanat Aşkı* hikâyesi ile Ahmet Mithat Efendi'nin *Çingene* adlı romanı da bu mit etrafında şekillenmiş; bu iki eser ile Bernard Shaw'ın *Pygmalion* oyunu, Çağın tarafından Pigmalion miti merkeze alınarak çözümlenmiştir. Çağın, çalışmasında Pigmalion mitinin Ovidius'un *Metamorphoze* adlı eserinde yer alan varyantını³⁰ esas almıştır. Bu varyant, şu

³⁰ Hamilton, Edith, (2016), *Mitologya*, çev. Ülkü Tamer, Varlık Yayınları, İstanbul, ss. 76- 78.

şekildedir:

“Kypros’lu bir heykeltari olan Pygmalion, kadınlardan nefret ederdi. And içmişti; ömrü boyunca evlenmeyecekti. Sanatı yetiyordu kendine. Günlerden birinde bir kadın heykeli yapmaya karar verdi. Artık bilinçaltının itmesiyle mi verdi bu kararı, yoksa insanlara kusursuz bir kadının nasıl olması gerektiğini göstermek mi istedi, orası bilinmiyor. Uğraştı, didindi, o zamana kadar yapılmış en güzel kadın heykelini yaptı. Yaptığıyla yetinmedi, kerelerce düzeltti heykelini, usta parmaklarıyla yeniden biçimlendirdi. Sonunda da o fildişi parçasına tutuldu. Hani insan da o heykeli ilk görüşte canlı bir kadın sanırdı. Hem öyle bir kadın ki, güzellikte eşi benzeri yok... Bir süre çocuklar oyuncaklarıyla nasıl oynuyorlarsa Pygmalion da heykeliyle öyle oynadı. Ona çeşit çeşit elbiseler giydirdi, küçük kuşlar, pırıl pırıl çiçekler armağan etti. Gece olunca yatağına yatırdı onu, öptü, kokladı. Düşlerinde hep onun canlandığını gördü. Ama sonunda cansız bir şeyi sevdiğini, o acı gerçeği anlayıverdi. Aşk tanrıçası bütün bunları görüyor, bu yepyeni aşk çeşidiyle yakından ilgileniyordu. Mutsuz delikanlıya yardım etmeye karar verdi. Venüs bayramı gelmişti. Halk, aşk tanrıçası için kurbanlar kesiyor, her yerde şenlikler yapıyor, şöenler veriliyor, sevgililer Venüs’e yakarıyorlardı. Pygmalion da aşk tanrıçasının tapınağına giderek yakardı ona; karşısına, yaptığı heykele benzeyen bir kız çıkarmasını diledi. Sonra evine dönüp fildişi sevgilisinin karşısına geçti. Uzun uzun baktı heykele. Eğilip cansız dudaklarından öptü onu. Ansızın irkilerek geri çekildi Pygmalion. Öptüğü dudaklar her zamanki gibi soğuk değildi, ılıktı. Bir daha öptü; o ılık dudakların gittikçe ısındığını, yumuşadığını duydu. Büyük bir sevinçle sarıldı heykele; Venüs bu büyük aşkı karşılıksız bırakmamış, sevgilisini canlandırmıştı. Öykünün bundan sonrası anlatılmamış, yalnız sevgililerin evlendiği, heykelin Galateia adını aldığı, bir de çocukları Paphos’un bir şehre isim babası olduğu biliniyor” (Hamilton, 2016: 76- 78).

Pigmalion miti, hem varyantlaşma süreci ile hem de kaynaklık ederek yeniden yaratıldığı farklı türlerde oluşturulmuş edebî metinlerle -geçirmiş olduğu biçimsel ve izleksel anametiksel ciddi dönüştürüm süreçlerinin ortaya konulabilmesi ve arketipsel sembolizm³¹ açısından- geniş kapsamlı olarak ele alınmayı gerekli kılan zengin veriler sunmaktadır.

Akıl ve mantık etkisinde kalarak bütün kadınlardan nefret eden Pigmalion; sürece kalbinin, ruhunun ve tutkularının dâhil edilmesiyle birlikte kendi elleriyle yarattığı kadın heykeline âşık olmaktan kendini alamamıştır. Eser, âdeta okura/seyirciye bu tek etkinin (Lewis, 2017: 131) yaratılarak hissettirilmesi amacıyla yapılandırılmıştır. Şahıs kadrosu, zaman ve dekora ait unsurlarının derinlemesine işlenebilmeye elverişli olabilecek biçimde olabildiğince sınırlı tutulması, Lewis

³¹ Bu çalışmada çözümlenen metinlerin tek perdelik birer oyun olarak biçim, içerik ve teknik açıdan taşıdıkları temel niteliklerin tespit edilmesine odaklanılmış, bu nedenle metinlerin arketipsel sembolizm açısından taşıdıkları temel niteliklerin tespiti çalışmanın sınırları dışında bırakılmış ve bu unsurların yeri geldikçe sadece ismen anılması ile yetinilmiştir. Bu metinler, gerçekleştirilecek başka çalışmalarda arketipsel sembolizm açısından çözümlenebilir ve bu süreçte şu kaynaklardan yararlanılabilir: Eliade, 2001; Campbell, 2000; Fordham, 2008; Lings, 2003; Durand, 1998; Jung, 2012; Hooke, 1991; Carpenter, 2007; Ateş, 2012; Gökeri, 1979, Can, 2000.

tarafından ifade edilen tek perdelik oyunlara ait karakteristik niteliklerden eserde tespit edilenlerin bazılarıdır.

Lewis tarafından belirtildiğine göre tek perdelik oyunun sanatsal ve dramatik anlamda tamamlanabilmesi, eserin ana karakter/ler/inin vereceği duygusal tepkilere ya da onlarda gerçekleşecek yeniden öz- düzenleme süreçlerine bağlıdır (Lewis, 2017: 134). Ana karakterler tarafından verilen bu duygusal tepkiler, Galatea ile Pigmalion metninin sonuna “gülümseme, göğüs geçirme, utanma, çılgık çılgığa sevişme” eylemleri ile taşınmıştır: “Galatea, yavaş yavaş gözlerini açar; Pigmalion’a gülümser. Göğüs geçirir. Çıplaklığından önce utanır. Sonra alışır. Yükselen tatlı bir müzikle iki sevgili arasında önce yumuşak, sonra tutkulu, çılgık çılgığa bir sevişme dansı başlar ve sürer. Sevi Tanrıça, kendi dansıyla onları gülümseyerek izler. Müziğin ve sevişmenin doruğunda ışıklar değişir” (Dilmen, 1996: 66).

1.6. Sevdican³²

Kadınlar, *Sevdican*'da yurt dışına göç sorunu etrafında bir araya getirilmiştir. Altı kadının yer aldığı oyunda kadınlardan biri, diğer beş kadını tanıtmak için seyirci karşısına çıkmaktadır. “Almanya’ya göç” etrafında bir araya getirilen kadınlardan biri bir Alman ile evlenmiş, bir diğeri çocuklarını çalışmalarını için Almanya’ya göndermiş,

³² Oyun, 1984 yılında Almanya’nın Vestfalya Eyalet Tiyatrosu (Wast- falisches Landestheater, WLT) tarafından sahnelenmiş, dünya galası Hamm- Leverkusen- Remscheid belediyeleri ile Wuppertal ve Gutersloh kentleri kültür sekreterliklerinin ortak etkinliği olarak Hamm kentinde yapılmıştır. 1984’te İstanbul Festivali’ne katılmış, 1988’e kadar Almanya’nın çeşitli kentlerinde turne yapmıştır (Meriç, 2002: 111). Hikâye ve roman yazarlığının yanı sıra oyunları da bulunan Nezihe Meriç’in Almanya’ya göç ve kadın konularını ele alan *Sevdican* adlı oyunu (1984’te yazılır, 1992’de *Sular Aydınlanıyordu* ile birlikte yayımlanır) tematik olarak, toplumun çok farklı kesimlerinden gelen, mutluluğa ulaşamamış, aşk vurgunu ancak hayata tutunmaya çalışan, sevgi dolu ve duyarlı iki kadının (Feriha ve Güneşi) yaşam öyküsünün sergilendiği *Çın Sabahta* oyunu (1984’te yazılır, 1995’te yayımlanır) ile birlikte okunup yorumlanmaya açıktır. Edebî hayatının ikinci devresine zorunlu ve uzun bir susma döneminin ardından giren yazar, yaşadığı siyasi kaçaklık döneminin birikimlerini ve ruh dünyasına yansıyan karamsarlık duygusunu *Dumanaltı* (1979), *Bir Kara Derin Kuyu* (1989), *Alagün Çocukları* (1976), *Sevdican* (1984) ve *Çın Sabahta* (1984) oyunlarında işlemiştir. Yazar, sanat hayatının ilk döneminde daha çok bireysel sorunları ele alırken ikinci dönem eserlerinde toplumsal konulara yönelir. İnsanı bunalıma iten olaylar ile kültürel yozlaşmalar ve insan ilişkilerindeki bozulmalar, bu dönem eserlerinde yoğun olarak üzerinde durulan konulardır. Yayımlanan oyunlarında ağırlıklı olarak kadın sorunları üzerinde duran yazar, sadece *Öyle Bir Gün*’de (2003) bu konunun dışına çıkarak siyasi konuları işlemeye yönelmiştir. Yazarın bu oyunla birlikte 2003’te yayımlanan ikinci oyunu olan *Tartışma*, yapılanış ve oluşturulma serüveni açısından diğer oyunlarından farklı bir yerde durmaktadır. Daha önce kaleme aldığı üç radyo oyununu tartışma teması altında birleştirerek tek bir oyun hâline getirmek isteyen yazar, sonra bu oyunlardan sadece birinin bir bölümünü *Tartışma* adıyla yayımlamıştır (Hilmioğlu, 2004: 15- 16, 149- 150). Yazarın oyunları üzerindeki bu tavrı, metinlerarasılık açısından ele alındığında gerçekleştirilmek istenen işlemin bir indirgeme ve öz-özetleme süreci olabileceği belirtilebilir (Aktulum, 1999: 144- 145).

diğer üçü ise bu ülkeye giderek orada çalışmıştır.

Türkiye’de yurtdışına işçi göçü, 1957 ve 1964 yılında yapılan işgücü gönderme anlaşmalarıyla başlamıştır (Şahin 2008: 55). Yazar, metinde Türkiye’den Almanya’ya yapılan işçi göçleri üzerinde kadın merkezli olarak durmakla güncel tarihe de gönderimlerde bulunmuş, böylelikle ekonomik anlamda yaşanan tarihî bir hareketlilik, sosyolojik ve psikolojik boyutlarıyla edebî metne yansıtılmıştır.

Eserde yer alan Birinci Kadın, çocuklarını -para kazanıp durumlarını düzelttikten sonra memleketlerine geri döneceklerini umut ederek- Almanya’ya gönderen yaşlı bir kadındır. Ancak çocuklarının kültürel çatışma sonucu yaşadıkları belirsizlikten şikâyetçidir:

“Derler ki, bizim o güzel yiğit oğullarımızı sevmezlermiş gittikleri yerlerde. Aboooooov! O kara gözlerini, o kara bıyıklarını! İşe almak için bizim güzel oğulları, ata bakar gibi dişlerini açıp bakmışlar. Donlarını açıp her bir yerlerine. Bak hele bak! Yalanım yok be! Yapmışlar! Namuslarına dokunmuş oğullarımın, ama dönülmez yollara gitmişler bir kere. Bıçak taşıyorlar diye kızarlarmış. Kız, yiğit olur da, bıçak taşımaz olur mu? Töbe töbe, Müslüman diye kızarlarmış. Bak hele kız! Doğanda da bir ölede de insan dediğin. Bre Allah’ın zalımları, nerde bunun farkı? Onların burasında üç tane mi var?” (Meriç, 2002: 120).

Ona ayrılan bölümün sonunda Birinci Kadın’ın çektiği hasret dayanılmaz bir boyuta ulaşmış, geri dönme vaadiyle giden çocukları sözünde durmamıştır:

“Vay ben bir kocamış karıyım. Hasret beni bitirdi vayyy!
Hani geri geleceklerdi?
Hani dükkân açacaklardı?
Hani traktör alacaklardı?
Hani ağa olacaklardı?” (Meriç, 2002: 120).

Almanya’ya göç ettikten sonra sözünde durup memleketlerine geri dönmeyi başaran insanlar da olmuştur. Ancak onlar da Birinci Kadın’a göre artık ‘ne oralı ne de buralı’dır. Kültürel ikilem, âdeta bu insanların kaderlerine işleyen silinmez bir boyadır:

“Gelenleri de gördük vaayyy! Otomobile binip gelenleri de gördük vayyy! Kim bunlar kız? Bizim bebeler mi? Bakışları başka, halları başka? Bir bakarsın Alamanyalı, bir bakarsın buralı. Kim bunlar kız? Aboooooov, hangi dünyanın adamları? Bizi bir tanırlar sanki, bir tanımazlar. Aşları başka olmuş, işleri başka. Bebeleri bile başka” (Meriç, 2002: 121).

İkinci Kadın, işten çıkarılan ve kumar oynayan kocasının bir de metresi olduğunu öğrenince onu evden kovar. Üç çocuğunu annesine emanet ederek çalışmak için Almanya’ya gider. Fakat hastalanan annesini görmek için Türkiye’ye geri dönmek istediğinde Almanlar buna izin vermez:

“ANAM HASTA! Ben yurduma dönmeliyim.
DÖNEMEZSİİİN!
GİTMELİYİM, GİTMELİYİM... YAVRULARIM ORTADA KALDI. GİTMELİYİM,
GİTMELİYİM...
GİDEMEZSİİİN!
Gitmeliyim, gitmeliyim, git...
Gidemezsin, gidemezsin, gidemezsin...
YA BEN ÖLEYİM Mİ!
ÖLEMEZSİN!
BEN ÇOKTAN ÖLMÜŞÜM” (Meriç, 2002: 128).

Alman kocası Hans’la lüks içinde yaşayan Üçüncü Kadın, fakirleri ve Almanya’daki Türk işçilerini küçümsemekte, Almanlara da onları ülkelerine çağırdukları için kızmaktadır. Türk işçilerin iki kültür arasında bocaladıklarını düşünmektedir ancak bu süreç en az onlar kadar kendisini de derinden etkilemiş, sığa-gurbet arası bir kimlik ve aidiyet ikilemi ile baş başa bırakmıştır:

“Gene çenem açıldı. Benim gene sığa hastalığım tuttu demektir bu! Memleketimi özleyiveriyorum. Başlıyorum anlatmaya. Ama, ah! Oraya gidince de Almanya burnumda tütüyor. OOOOOF OF! Yuvarlanıp gidiyoruz işte” (Meriç, 2002: 132).

Zorla evlendirildiği, zengin ancak cinsel problemleri olan kocasını terk ederek Almanya’ya giden Dördüncü Kadın, orada kötü yola düşüp çok para kazanmaya başlamıştır. Ama aynı zamanda büyük bir boşluk içindedir:

“Her şeyim var biliyor musunuz? Zengin bir kadını. Rahatım beyde yok. Evet, her şeyim var. Irz, namus, ahlak, saygınlık, dürüstlük dışında ne ararsanız her şey! Pırlantalar, altınlar, antikalar, gayrimenkul, oğoooo... AMA, ya bu boşluk! Boşluk, boşluk... Nedir bu boşluk dediğimiz. Bir şey gerek bana. Ayağa kalkıp dinlenmeli, bir yol tutturup yürümeliyim. İnsanca yaşamak istiyorum. Ama, insanca yaşamak nasıl bir şeydir yeryüzünde bilemiyorum. İN SAN CA YA ŞA MAK NASIL BİR ŞEY DİR Bİ LE Mİ YO RUM. Siz biliyor musunuz? Efendim? Bir bilen yok mu?” (Meriç, 2002: 138).

Beşinci Kadın, kocasını bir trafik kazasında aniden kaybedince Almanya’ya gitmiş, orada on iki yıl bir TV fabrikasında çalışmıştır. Ülkesine dönünce kazandığı parayla bir daire almış ama ne yazık ki tam dinleneceği, hayatının keyfini süreceği bir zamanda hastalanmıştır:

“Bakmayın öyle esip gürlediğime. Teselli arıyorum kendime. Şaşıtı doktor bağırdı. ‘AMAN HANIM, NE YAPTIN BU VÜCUDU SEN? NASIL KULLANDIN BU VÜCUDU BÖYLE?’ Ne kalp kalmış, ne mide. Barsaklar sarkmış na burama. Tansiyon, romatizm... Bak garibin kaderine. Böyle mi olmalıydı? BİRAZCIK DİNLENMEK, BİRAZCIK YAŞAMAK BENİM DE HAKKIM DEĞİL MİYDİ? AMA OLSUN! OLSUN, YENİLMEYİM YA ŞU FELEĞE! N’APALIM, CANIMIZ İÇİMİZDE SAĞ OLDUKÇA, BU DÜNYA BÖYLE DÖNDÜKÇE, BU AKIL BENDE OLDUKÇA, UMUT KESİLMEZ! Ne demiş şair, bizim kız hep söylerdi: İNSAN TÜKENMEZ BEN YENİLMEZ HASTALIKLARIN DA ÜSTESİNDEN GELİRİM!” (Meriç, 2002: 144).

Eser, oyunun başında diğer beş kadını kısaca tanıtan Altıncı Kadın'ın şu sözleri ile son bulur:

“KADIN: DÜŞ MÜ BU?
DÜŞ MÜ GERÇEK Mİ?
ORADASINIZ GÖRÜYORUM.
ACIYA TUZ BASTIM.
GÖRDÜNÜZ. BENİ ANLADINIZ!
İŞTE BU BENİ GÖNENDİREN.
ANLAŞABİLİRİZ.
BUNU TA İÇİMDE DUYUYORUM” (Meriç, 2002: 145).

Hem eserin girişinde ve sonunda sesi duyulan Altıncı Kadın'ın bu sözleri hem de yazarın eserin giriş bölümünde yer alan “Oyunda birkaç kadın sergilenmekteyse de aslında tek bir kadının oyunudur bu” cümlesi bir arada okunup anlamlandırılmaya çalışıldığında yazgısı benzer kadınlarla ortaya çıkan bir “parçalanmış özne”, tüm bu kadınları içine alan bir “üst özne” kavramını akla getirmektedir. Kurgulanan bu kısa oyunda ele alınan kadınların hayatlarının tamamı hakkında okura fikir verebilecek en çarpıcı kesitleri sunulmuş, buradan hareketle de yazgılarının ortak noktası, ekonomik- psikolojik- sosyolojik ve felsefi bir bakış açısı sentezi ile anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Başlangıçta bütün kadınların toplamı olan “tanıtıcı kadın özne”, ışığın prizmadan geçmesi gibi beş ayrı bölümde beş farklı kadın tipiyle Almanya'ya göç olgusunun türlü renkleriyle okur/ seyirci karşısına çıkmış, metnin sonunda dağılan bu ışık yeniden prizmadan geçirilerek yine bu kadının sesinde birleşerek toplanmıştır. Eser, bu yönüyle âdeta fizikteki beyaz ışığın prizmadan geçirilerek renklerine ayrışması ve ardından ikinci bir prizmadan geçirilerek ayrışan tüm renklerin yeniden beyaz ışıktaki toplanması deneyini (ışığın tayfı) hatırlatmaktadır. Eserde prizma işlevi yüklenen üst yapı unsurunun dönemin sosyo- kültürel- ekonomik yapısı ile felsefesi olduğu belirtilebilir. Ecevit, bireyin öznelliğinin çoktan ortadan kalktığı postmodern anlatılarda okur karşısına çıkan bu parçalanmış özne için “öznellik ötesi bir geçişimlilik/ transsubjektivitat” ifadesini kullanır ve bunların üst kurmaca düzlemin canlı kişisi metne kadar uzandığı bir dünyanın roman kişileri olduğunu belirtir (Ecevit, 2016: 183).

Bu açıklamalardan sonra oyun metninin Freytag Piramidi açısından anlamlandırılması sürecine geçilebilir. Freytag Piramidi, dramatik/ Aristocu/ klasik tarzda yapılandırılmış oyunların incelenmesi için ortaya konulmuş yapısal bir metin çözümlene tekniğidir. Sevdican ise epik tarzda kurgulanmış bir eserdir. Freytag

Piramidi'nin, klasik tiyatro unsurlarının ihmal edilmesi noktasında epik anlayışı belirlemeye yardımcı ilke ve unsurlar sunduğu iddia edilebilir. Bu çalışmada epik tarzda kurgulanmış oyun metinlerinin çözümlenmesi süreçlerinde piramidin ihmal edilen, kopuklaştırılan ve silik kılınan unsur ve ilkelerinin belirlenmesi amaçlanmış, böylece piramit epik tarzda oluşturulmuş oyun metinlerinin çözümlenme süreçlerine adapte edilmek istenmiştir.

Epik tarzda oluşturulmuş eser, yazgıları toplayıp parçalayan sonra tekrar toplayan prizmatik yapısı ve yedi kısa bölümlük kurgusuyla (Kadın, Birinci Kadın, İkinci Kadın, Üçüncü Kadın, Dördüncü Kadın, Beşinci Kadın, Kadın) Freytag Piramidi'nin dramatik yapısına göre çözümlenmeye elverişli bir yapılanış sergilememektedir.

Eserin başına yerleştirilen ve "Sevdican Üzerine" başlığını taşıyan bölüm, hem yazarın dramaturgi çalışmalarında dikkat edilmesini istediği hususları belirtmek amacıyla kaleme alındığı belirtilebilecek bir aydınlatıcı serim bölümü hem metnin bizzat metnin yazarı tarafından bir indirgeme işlemine başvurulmuş gerçekleştirilmiş bir öz- özetlenmiş biçimi hem eserin nasıl yazıldığı üzerine özellikle konunun seçilmesi süreci noktasında aydınlatıcı ipuçları taşıyan bir ön meta- anlatı bölümü hem de metnin yazarının kendi eseri üzerine yine kendisine ait yorum ve değerlendirmelerine yer verdiği bir yorumsal üst metinsel ön metin olarak kabul edilebilir.

Yorumsal üst metinsellikte yazarlar, eserleri üzerine ileri sürdükleri düşüncelere anlatılarının içinde ya da anlatılarından bağımsız olarak oluşturulmuş başka metinlerde yer verirler. Edebiyat eleştirmenlerinin kaleme aldıkları yorum ve değerlendirme yazıları da birer yorumsal üst metin kabul edilebilir (Aktulum, 1999: 88).

Metinde bilinç parçalanması yoluyla beşe bölünen metnin anlatıcı öznesi; eserin konu seçiminin nasıl bir zihinsel yolculuk sonucu kararlaştırıldığı üzerine, bu bölümde okura/ seyirciye şu ipuçlarını verir:

"Bu oyun, 'Bu dünya nedir? Yaşamının anlamı nedir? Ben kimim? Neyim? İnsanlara, mutluluk denen şeye nasıl bakmalıyım? Yaşadığım bu toplumun içinde, bu dünyada kendime nasıl bir anlam kurabilirim?' diye düşünen bir kadının, düşünüp dururken kurguladığı düşsel bir serüvendir. Düşüncesi insanlar, yaşamak, mutlu olmak vb. üzerine gelişirken, bir yerde göç sorunu girmiştir araya. O zaman, serüvenin kurgusu, göç olgusu çevresinde odaklanmıştır. Oyunda birkaç kadın sergilenmekteyse de, aslında tek bir kadının oyunudur bu" (Meriç, 2002: 113).

Eserin kuruluşunda etkisi hissedilen çağdaş felsefe yaklaşımları, özellikle de varoluşçuluk ve individüalizm/ bireycilik, anlatıcı özne tarafından okura/ seyirciye bu ön bölümde açık bir biçimde ifade edilerek metnin anlamlandırılması ve yorumlanması sürecinde kullanılacak metin dışı ve disiplinler arası veriler; açıklığa kavuşturulmuştur:

“Oyunun kuruluşunda bu kadın, çağdaş felsefenin getirdiği bir yaklaşımla ele alınmıştır. Şöyle: ‘Bir birey, insan ırkını temsil eder. O, insan ırkının özgül bir örneğidir. Hem kendisi hem de herkeştir. Özellikleriyle bir bireydir, ama aynı zamanda insan ırkının tüm özelliklerinin temsilcisidir de’. Yoksa amaçlanan, oyuncunun çeşitli kadın tiplerini canlandırarak virtüozite gösterisi yapması değildir elbette. Zaten kadın, öbür kadınları canlandırırken de düşüncesini sürdürmekte; kendini, yaşamayı, insanları irdelemektedir” (Meriç, 2002: 113).

Alıntılanan bu bölümde tek tırnak içerisinde verilen ve anlatıcı özne tarafından başka bir kaynaktan aktarıldığı hissettirilen kısımlar, Erich Fromm’un *Kendini Savunan İnsan* kitabının İnsan Doğası ve Özyapı konusuna ayrılan bölümünde yer alan “insansal durum” başlığından âdeta doğrudan alıntılanmış gibidir:

“Birey insan ırkını temsil eder; o, insan türünün özgül örneğidir. Hem ‘kendisi’, hem de ‘herkes’ tir. Özellikleriyle bir birey ve bu anlamda eşsiz olan insan, aynı zamanda insan ırkının tüm özelliklerinin temsilcisidir de. Onun bireysel kişiliği, tüm insanlarda ortak olan insansal varoluş özellikleriyle belirlemiştir. Bu yüzden, kişilik tartışmasından önce, insansal durum tartışmasının yapılması gerekir” (Fromm, 2001: 75).

Ön bir meta- anlatı izlenimi yaratan bu ön bölümde sesi duyulan anlatıcı özne, ele alınan beş kadının seçilme süreci ve nasıl anlamlandırılması gerektiği konusunda okuru/ seyirciyi aydınlatan genel yorum ve değerlendirmelerde de bulunmuştur:

“Bu oyun, bu serüven pek çok kadınla kurulabilir. Burada göç olgusuyla ilgili olarak şöyle bir seçme yapıldı: Geride kalan. Gidip yenilen. Gidip kazandığını sanan. Gidip kaybolan. Gidip hayvana yakın bir duyarsızlıkla ya da insani değerler karmaşası içinde yaşamını sürdüren” (Meriç, 2002: 113).

Yazarın hakkında bilgi verdiği, metnin çözümlemesi sürecinde de kullanılacak, bu kadınlar üstü kadın metaforundan hareketle bu üst kadının her bölümde üzerinde durulan her ayrı görünümü, Freytag Piramidi’nin bir basamağına karşılık gelecek biçimde okunup anlamlandırılmaya çalışılabilir.

Buna göre metnin konusunun nasıl seçildiğinin, hangi felsefi görüşün etkisi ile şekillendirildiğinin ve ele alınan kadınların temel özelliklerinin belirtildiği “Sevdican Üzerine” bölümü, eserin üslubu hakkında okura/ seyirciye fikir veren serim bölümü olarak kabul edilebilir.

Diğer bölümlerde ele alınacak beş kadını kendi bünyesinde toplayan kadınlar üstü kadına ayrılan bir sonraki bölümde sırasıyla ilkokula, ortaokula, liseye, üniversiteye giden, evlenen, birinci ve ikinci çocuğunu dünyaya getiren ve onları sırasıyla ilkokula, ortaokula, liseye vs. gönderen kadınlar üstü kadın, “annesinin annesinin annesinin annesi” (Meriç, 2002: 117) gibi olmak istememekte, eserin *kışkırtıcı dürtüsü* olarak değerlendirilebilecek *sert bir düzen eleştirisini* ve *tüm insanlara dağıtılmak istenen sevgiyi gözler önüne sermektedir*:

“Bir de ‘ben’ varım. Ya Ben ne olacağım? Bu içimdeki, nasıl anlatsam, o yanan ateş, o tüm insanlara dağıtmak istediğim sevgi, onları tanımak isteği. Sonra benim de problemlerim yok mu? (...) Ben açıkta kalmamak için çok çabaladım. Olmadı. Yapamadım. Çünkü, her girdiğim işte kafa tuttum, her girdiğim işte düzeni sert eleştirilerimle yere çalıp olay çıkardım” (Meriç, 2002: 117).

Anlatıcı özne işlevi de yüklenen bu kadın, bölümün sonunda yaşadığı bilinç ve benlik parçalanmasının sonucu ortaya çıkan ve kendisinden birer parça olan insanları anlatma isteğini dile getirir. Öznellik ötesi geçişkenlik izlerinin görünür kılındığı bu satırlar, metnin devamında söz edilecek kadınların, kadınlar üstü bir kadının iz düşümleri olduğu gerçeğini somut bir biçimde ortaya koymaktadır:

“O zaman ben/ şimdi sizlere/ yıllardır içimde biriktirdiğim, acısını taşıdığım/ benden birer parça olan insanları/ bazılarını/ anlatarak kendimi tanıtayım. Bir uzun hikâyedir bu!” (Meriç, 2002: 118).

Beş kadının her birine ayrılan bölümler, bir bütün olarak, Freytag Piramidi’nin okurun ilgi ve merakını gittikçe artıran ve beklentisini bir yükseliş olacağı yolunda şekillendiren yükselen eylem basamağına karşılık gelmektedir. Ancak her bölümün sonunda önce bir düşüş ardından da bir yıkım yaşanır. Birinci Kadın’ın gurbete giden oğulları geri dönmez. Bölüm bu kadının çocuklarını tekrar yanında görmeyi arzuladığını haykırdığı feryadıyla sona erer. Eşi tarafından aldatılan ve boşanan, bunun ardından çocuklarını annesine bırakıp çalışmak için Almanya’ya giden İkinci Kadın, annesi hastalandığında yurda dönme kararı alır ancak kendisine Alman hükümeti tarafından izin verilmez. Bir Alman’la evlenen Üçüncü Kadın, aidiyet problemi yaşamakta ve kendisini ne Alman ne de Türk (ne oralı ne de buralı) olarak tanımlayabilmektedir. Almanya’ya gitse Türkiye’ye, Türkiye’ye dönse Almanya’ya derin bir özlem hissetmektedir. Zorla evlendirildiği kocasını terk ederek Almanya’ya giden Dördüncü Kadın, kötü yola düşmüş, metinde kendisine ayrılan bölümün sonunda da manevi bir yıkıma uğrayarak insanlıktan ümidini tamamen kesmiştir, ona göre insanlık artık

yaşamayan ölmüş bir değerdir. Kocasını bir trafik kazasında aniden kaybeden Beşinci Kadın, Almanya'ya gitmiş, orada on iki yıl bir TV fabrikasında çalışmıştır. Ülkesine dönünce kazandığı parayla bir daire almış ancak tam dinleneceği, hayatının keyfini süreceği bir zamanda amansız bir hastalığa yakalanmıştır.

Metnin sonunda sözü tekrar devralan kadınlar üstü kadın, metnin hem Sevdican Üzerine bölümünde hem de kendisinin sözü ilk kez devraldığı bölümde ortaya koyduğu ereğine kavuşmuştur. Onu en derinden etkileyen, göç sorunu etrafında ruhunu en çok yaralayan Beş Kadın'ın kendi deyimiyle “uzun” ancak görünüşte kısa ve yoğun “hikâye”sini anlatmayı başarmış ve böylelikle vazifesini ifa etmiştir. Bunun kendisi tarafından açıkça ortaya konulduğu satırların Freytag Piramidi'nin zirve basamağına karşılık geldiği sonucuna ulaşılabilir. Nitekim Freytag Piramidi'ne göre sahneler silsilesi sonunda başkarakterin bir anlamda başarıya ulaştığı ya da önemli bir aşama kaydettiği zirve sahnesi gelecektir:

“KADIN: DÜŞ MÜ BU?
DÜŞ MÜ GERÇEK Mİ?
ORADASINIZ GÖRÜYORUM.
ACIYA TUZ BASTIM.
GÖRDÜNÜZ. BENİ ANLADINIZ!
İŞTE BU BENİ GÖNENDİREN.
ANLAŞABİLİRİZ.
BUNU TA İÇİMDE DUYUYORUM” (Meriç, 2002: 145).

Eseri tasarlayıp kurgulamak adına seçilen felsefi doruk noktası, ana karakter sayısının azlığı, zaman ve dekorun sade ancak işlevsel kullanımı, toplanan- dağılan ardından yeniden toplanan, öznellik ötesi geçişkenlik özelliği gösteren bir kadınlar üstü kadına yaslanan boyutu, yazarın titiz işçiliği; Lewis (2017: 125- 136) tarafından ortaya konulan tek perdelik oyunlara ait karakteristik niteliklerden eserde tespit edilenlerden bazılarıdır. İnsanlıktan sevgi beklentisi içerisinde olmak ile düzeni eleştirerek ona başkaldırmanın bireyi sürükleyebileceği yıkım biçimleri, eserin kendisi için yaratıldığı “tek etki”ye (Lewis, 2017: 131) işaret etmesi açısından önemlidir.

1.7.Çeyiz³³

Çeyiz’de yazar, gözleri bir genç kızın düğün arifesine çevirerek bu kısa zaman diliminden hareketle onun ömrünün tamamına sinen temel değerleri, ailesini, hayata bakışını, geleceğe yönelik temenni ve dualarını, korku ve endişelerini, gizli kalmış tüm yönlerini bir bütün olarak anlatmak ister. Sahneye taşınan düğünden bir gece öncesi olsa da çağrışımlar yoluyla sezdirilmek istenen geçmişi, anı ve geleceği ile bütün bir ömürdür. Sahnede yanan ışık sadece çeyiz odasını değil genç kızın -çeyiz odası merkezli anlamlandırılması istenen- ömrünün tamamını aydınlatmaktadır.

Metinde gelin olacak genç kız, çeyizinin başına bir şey gelmemesi için onun başında sabaha kadar bekler. Şeytan, onun bir anlık gaflet anından faydalanmak için pusuya yatmış; gurur, kötü düşünce veya nefsi arzularını gördüğü an çeyizini

³³ Haziran 1980’de Aylık Diriliş Dergisi’nde yayımlanan eser, yazarın Ertelenen Düğün, Perde ve Görev adını taşıyan kısa oyunları ile birlikte *Piyesler I* adıyla kitaplaştırılmıştır.

Ertelenen Düğün’de evlenmek için ailelerini bin bir zorlukla ikna eden genç bir çift üzerinde durulur. Genç bir adamın -“mercan” metaforu ile imlenen dünyanın sırrını, varlığın sebebini bulmak üzere- yola çıkma arzusunu evlenmek üzere olduğu genç kıza anlatması ve onu bu durumu kabullenmeye ikna etmeye çalışması hikâye edilir. Metnin sonunda genç kız, gittiği yerden dönmeme ihtimali de olsa nişanlısını bekleyeceğine söz verir, “büyük davanın ayırımına varır, aydınlanır ve sevgilisinin gitmesine razı olur. Böylece kutsal dava için dünya düğünü ertelenir” (Tosun, 2015: 326).

Perde’de babaları Birinci ve İkinci Devrim’de karşıt görüşte olan ve öldürülen iki asker ele alınır. Vatan tehlikeye düşünce ikisi de aynı amaç için birleşen bu askerlerden Aydın Üsteğmen, bir çatışma esnasında Polat teğmenin hayatını kurtarmıştır. Metnin sonunda her iki asker de şehit olmuş ve böylelikle gözlerinden hakikati gizleyen “perde” kalkmıştır. Metin, Anadolu halkının bağımsızlığına düşkünlüğü ve kadınıyla erkeğiyle hangi şartlar altında olursa olsun onurunu korumak için ne gerekiyorsa yapmaya hazır oluşu etrafında şekillendirilmiştir. Metinde “savaş, iki ayrı düşüncedeki insanı aynı cephede birleştirmiştir. Savaş sonunda Aydın ve Polat şehit olurlar ama vatan kurtulur. Oyunda özetle, dış düşmanların kıskırtmasıyla, kardeşin kardeşi kırdığı bir iç karışıklık yaşayan ülkenin, düşman saldırısıyla birlikte tek vücut olarak düşmana karşı koyarak zafere ulaşması anlatılır” (Tosun, 2015: 327).

Görev, bireyin hem kendisine hem insanlığa hem de tabiata karşı olan sorumlulukları etrafında şekillendirilmiştir. Celal, Sami, Ahmet ve Hasan tarafından kendisine gizli bir görev iletilen Mehmet, bu gizemin cazibesine kapılan dört arkadaşı ile onlara önderlik ederek bir kasabaya gider. Orada ilk kapıyı çalarak hasta bir çocuk olduğunu öğrenir, çocuğun ihtiyaçları temin edilir ve iyileşmesi için dua edilir. Ancak yabancıların tavırları bekçiyi ve kasabalıları rahatsız eder ve kasabadan uzaklaştırılırlar. Kasabadan çıkışta yol üzerinde rastladıkları yaşlı bir adam tarafından da insanın tabiata karşı sorumlulukları hususunda bilgilendirilirler. Eser, metin kişilerinin yeni görev arayışları içinde yolculuklarına devam etmeleri ile sona erer. Onlar için bir insanı kurtarmak bütün insanlığı kurtarmak gibidir. Öncelikle birey; ruhunu olgunlaştırmalı, herkesten ve her olaydan bir ders çıkarmalıdır. Böylece birey, hem hayata anlam verip hem de hayatın gerçek anlamını bulabilecektir.

Kitapta yer alan oyunlardan Ertelenen Düğün ve Çeyiz, evlilik teması etrafında şekillendirildiklerinden birbirleri ile ilişkili oyunlar olarak değerlendirilebilir. Perde oyunundaki kendisini vatanına adanmış ve metnin sonunda şehit olmuş subaylar da dikkate alındığında bu üç oyunun dolaylı olarak hem iç içe ve birlikte hem de birbirinden bağımsız oyunlar olarak anlamlandırılabilmesi mümkündür. Nitekim Tosun, Çeyiz’i bir önceki oyun olan Ertelenen Düğün’ün devamı kabul ederek Ertelenen Düğün’de sevgilisini düğünden hemen önce uzaklara gönderen genç kızın Çeyiz’de çeyiziyle baş başa bir gece geçirmekte olduğunu belirtir (Tosun, 2015: 326). Tosun’a göre kitabın üçüncü oyunu olan Perde de diğer ilk iki oyunun devamı sayılabilir (Tosun, 2015: 327).

mahvetmeye hazırdır. Ancak ne Şeytan ne de kötü ruhlu cinler, amaçlarına ulaşabilmişlerdir. Çünkü genç kız, gün doğumuna kadar çeyizini muhafaza etmeyi başarmış ve hayattaki duruşunu herkese ispat etmiştir.

On sayfalık metinde toplam on altı bölümde düğün arifesindeki bir genç kızın çeyizi hakkındaki yorumlar, felsefi- metafizik derinlik taşıyan ifade ve dilekler ile sunulur. Bu bölümlerin her biri, çeyizi okurun/ seyircinin gözünde biraz daha belirgin kılan, onun bir başka açıdan anlam ve değerini gözler önüne seren on altı farklı ışık kaynağı gibidir. Çeyizin asıl anlamı, tüm bu yorumların sentezi olacaktır. Metin on altı farklı şair/ heykeltıraş/ bestekâr/ eleştirmen tarafından on altı farklı bakış açısıyla yorumlanan bir şiir/ heykel/ beste/ okuma biçimi- yorum gibidir. Her bir yorum, kendi iç tutarlılığı ölçüsünde geçerli ve değerlidir: genç kız, kuşlar, genç kız, anne, baba, genç kız, genç adam, *yatur*, genç kız, şeytanlar, kötü cinler, iyi cinler, kediler- köpekler, *yatur*, horoz, genç kız. Metinde genç kıza ayrılan bölüm sayısı beş, yatıra ayrılan bölüm sayısı iki olduğundan metinde sesi duyulan çeyiz yorumcusu sayısını on bire düşürmek mümkündür.

Oyunun birinci Genç Kız bölümünde vakit sabaha doğrudur. Genç Kız arkadaşlarının gözünde zaman zaman kendisini unutturabilecek kadar öne geçen çeyizinin kendisinde bıraktığı izlenimleri daha somut hâle getirebilmek için üç metaforla ifade eder: *bin depremin yere düşüremeyeceği bir avize*, *bin rüzgârın söndüremeyeceği bir kandil* ve *bir şamdan*. Ancak ışıkla çerçevelenen ve gönülde yapılan bu çeyiz, aynı zamanda *ufak bir taşın tuzla buz edebileceği bir sırça saray* ve *kötü bir soluktan sönüp gidecek gibi bir güldür*. Böylelikle Genç Kız tarafından çeyize zıtlıkların birlikteliğini ifade eden diyalektik bir anlam yüklenmiş olur.

Genç Kız'ın, çeyizinden “konuk” ve “alçakgönüllülük” açar sözleri ile anlamlandırılması gereken bir isteği vardır: ondan kendisine anlam vermek niyetiyle bir konuk gibi değil, alçakgönüllü davranarak kendi anlamını bulmak için gelmesini ister. “Birbirimizle kaynaştığımız, birbirimizde kaybolacağımız anı bekle...” (Karakoç, 2005: 24).

Kuşlar sahnesinde havada uçuşan yeşil kanatlar, her cümleden sonra gelen kanat sesleri ve bir musiki parçası gibi anlatımlı bir ses, sahneleme tekniğini şekillendirir. Bölüm, Genç Kız için yardımcı konumunda değerlendirilebilecek, oyunun olumlu

değerlerini temsil eden kuşların bir dua metnini andıran, metafizik unsurlarla yüklü şu sözleri ile şekillendirilmiştir:

“Gökyüzü! Gagalarımıza bulaşan bir elmas parçası ol! Öyle ki, senin zerrelerini, şu düğün arifesinde görünmeyen saatlerde bir bir şu kızın çeyiz eşyasına taşıyalım. O eşyayı, ancak mikroskopla görülebilecek elmas, yakut, zebrecet ve zümrüt tanecikleriyle donatalım. Öyle ki bütün gözler kamaşsın çeyiz sergilendiğinde. Doğadaki bütün çiğleri incileştirerek serpelim bu olağanüstü gün eşyasının üstüne...” (Karakoç, 2005: 24- 25).

Kendisine ayrılan ikinci bölümde Genç Kız, gönüllerinin çok temiz olduğunu hissettiği kuşlara (güvercinler, kumrular, kuğular, serçeler ve baharı sesiyle tutup getiren bülbül) çeyizinin musikisini borçlu olduğunu ve bu musikin ilk hatırasının hangi şartlar altında olursa olsun gözünü kapatacağı ana kadar kendisini bırakmayacağını bildirir. Genç Kız, bu bölümün sonunda kuşlardan anne babasının çeyizine olan bakışlarının değişip yumuşaması, zamanın insafsızlığına karşı daha dayanıklı olmaları için kuşlardan dua ister.

Kendisine ayrılan bölümde anne, odanın bir köşesinde beyaza çalan yumuşak çizgili bir hayal olarak belirir. Rüya görmektedir. Anne, bu rüyada Allah’tan kızının çeyizinin babasının gücünü sergilemesini ve kızını mahcup etmemesini, kızına bu çeyizi bütünleyecek bir talih vermesini diler. Ancak en çok arzu ettiği, bu çeyizin içinde mutluluk tohumları yeşermesidir. Duanın devamında anne; Allah’tan kızının çeyizinin kızı için avundurucu bir arkadaş, teselli ve ihtiyarlıkta gençlik kaynağı; onlar toprağa karıştıktan sonra kızına anne ve babasını hatırlatacak bir anılar demeti, güldestesi olmasını ister: “[M]umyalanmadığı hâlde genç kalan, diri kalan, tazelik iksiriyle korunmuş bir çiçek sepeti gibi, evin bir köşesinden, eve mutluluk buhurdanı gibi ruh üfleyip dursun kızımın çeyiz sandığı” (Karakoç, 2005: 26). Buradan hareketle annenin de eserde Genç Kız için bir yardımcı konumunda olduğu ve eserin olumlu değer ve çağrışımlarını temsil ettiği sonucuna ulaşılabilir.

Bir sonraki kısa bölümde okur/ seyirci karşısına çıkan baba, odanın öbür köşesinde -annenin tam tersi biçimde- siyaha çalan sert çizgili bir hayal olarak belirir. O da anne gibi rüya görmektedir. Kurulan yuva kutlu olduğu için onun donanımının gökten ineceğine inanan baba, kızının çeyizini eksiksiz bir düzeye çıkarma konusunda -ekonomik anlamda iyiye gitmesinde- Allah’ın kendisine yardım edeceğinden emindir. Bu nedenle de kızının başlayacağı yeni hayat için birinci plana maddi imkânları temsil

eden çeyizi değil, *onuru* koyar: “Onur, meydanlara dikilecek tek anıttır. Onur, tek başına, kızımın çeyizidir. Onurumuzdan hiçbir şey kaybetmeden kızımıza karşı bu görevimizi yerine getirmeyi nasip et Allah’ım!” (Karakoç, 2005: 27). Buradan hareketle babanın da kızının yuva kurma serüveninde ona yardımcı konumda durduğu ve metinde kazanılması gereken olumlu değerlerden *onuru* temsil ettiği sonucuna ulaşılabilir.

Bir sonraki bölümde yeniden sesi duyulan Genç Kız, annesinin hep “mutluluğu”nu babasının ise “onur”unu düşündüğünün farkındadır. Kendisine “Ya, ben neyi düşünürüm” sorusunu yönelten Genç Kız, bu soruya şu yanıtı verir: “Mutsuz gönüllerin acısından biraz hafifletmek için pay almayı.. Ve onursuzluğa ellerinde olmadan düşmüş zavallıların alinyazılarına perde olmayı..” Biyolojik anlamda anne ve babasının bir sentezi olan Genç Kız, anne ve babasının savunduğu değerler karşısında da böylece bir sentez gerçekleştirir. Hatta bir adım daha ileri giderek onları aşar, gönlünün kapılarını mutsuz insanlara ve istemeden onursuzluğa düşmüşlere de ardına kadar açar. Anne ve babaların kız çocukları için koşulsuz arzu ettiği “mutluluk” ve “onur” değerlerini evrensel bir sevgi ve şefkatle yeniden yorumlar. İnsan iradesini aşan yazgılarda mazlumların yanında durur. Bu yolda düşüncelerini gerçekleştirmeye gücünün yetip yetmeyeceğini sorgularken de Allah’ın gücünün önünde hiçbir kötülüğün duramayacağı sonucuna ulaşır. Ona göre “her kasabanın yatırı [da] yardımcısı olur Tanrı yolunu gerçekleştirenlerin” (Karakoç, 2005: 27). Bölümün sonunda çeyizini bu gazaya adadığını belirttikten sonra ekler: “Ve hayat arkadaşım olacak olan, bu gazada ileri atılan ilk kişi olmalı” (Karakoç, 2005: 27).

Bir sonraki bölümde sözü damat adayı genç adam alır. Sahnede tam cepheyi tutmuş, al yeşil bir hayal olarak okur/ seyirci karşısına çıkmıştır. Eşi olacak Genç Kız’ın ne düşündüğünü merak ettiğinden kendisini bir türlü uyku tutmamaktadır. Kızın çeyizinin içindeki olay ihtimallerini de merak etmektedir: “Trajedi, dram, komedi... Hâl veya makam...” (Karakoç, 2005: 28). Girdikleri kıldan ince ve kılıçtan keskin bu yolda onlara yardımcı olması ve zillet uçurumuna yuvarlanmaktan koruması için Allah’a dua eder. Bu duaya hem benimsenmesi hem de sakınılması istenen değerler şekil verir: “Allah’ım beni kuvvetin mağruru ve onu servetin tutkunu yapma. Bizi alçakgönüllülük kevserinden nasipli kıl. Onur, mutluluk, umut, sevinç günlerindeki gibi acı günlerimizde de sebat ve sabırla bizi silahlandır. Bir araya geliyoruz, insanlık için ve bütün yaratıklar için olumlu bir katkı olsun” (Karakoç, 2005: 28). Genç adam, evlilik olgusuna insanlık

adına, hatta tüm yaratılanlar adına bakarak bu noktada Genç Kız'ın bakış açısı ile benzer bir yaklaşım sergiler. Tavrı ve söylediklerinin çağrışımları olumlu, Genç Kız açısından konumu yardımcıdır.

Sözü Yatır'ın aldığı sahneye teknik olarak bakıldığında sahneyi hafif bir ışık kaplamıştır. Anlatım, insanın kendi kendisiyle konuşması, yani bir iç konuşma gibidir. Genç Kız ve çeyizi için dua eden yatırın duası, İslam dinine ait unsurlarla şekillendirilmiştir. Bu bölümde baskın olan, dinî değerlerdir. Yatırın dileği, Genç Kız çeyizindeki maddi unsurların manevi değeri olanlarla yer değiştirmesi yönündedir: “Namazlar ve oruçlar olsun hakiki çeyiz yükü. Örtüler, Kâbe örtüleri, yolculuklar hac yolculuğu, günler cuma, geceler kadir gecesi, göçler hicrete bitişik, gurbetler sıla-yı rahm vuslatına dönük, kavuşmalar vahdet mestliğiyle damıtılmış olsun. (...) [G]özleri Peygamber elinin değdiği gözler gibi hep aydınlık görsün. Kur'an şifası şifaları olsun. (...) Allah'ım bu yaklaşan günü kutlu kıl, bu iyi niyetleri kabul et ve toplumun bütün gayretiyle armağan ettiği bu çeyizi, sadık tanıklar ey” (Karakoç, 2005: 29). Bu dua söyleminden hareketle, yatırın da genç kız, genç adam ve çeyiz karşısındaki tavrının olumlu, konumunun yardımcı, temsil ettiği temel değerlerin dinî olduğu sonucuna ulaşılabilir.

Sözü tekrar devralan ve metinde “farkındalık” ile özdeşleştirilebilecek olan Genç Kız, bu kez hem önceki bölümde yer alan yatırın iyi niyetinden hem de sonraki bölümlerde yer alacak şeytanlar, cinler ile zavallı kedi ve köpeklerin niyetlerinden haberdar olduğunu sezginin hâkim olduğu bir anlatımla okura/ seyirciye hissettirir: “Yatırın türbesi ışıklı gibi... Sanki oraya bir nur düşmüş. O nurun vurmasıyla bu çeyiz eşyası da başka anlamlarla aydınlanıyor. Sırlar apaçık, apaçık olan şeyler de hep sır. Öte yandan şeytanlar, cinler ve zavallı kediler ve köpekler var” (Karakoç, 2005: 30). Annenin duasıyla mutluluk, babanın duasıyla onur, kuşların duasıyla parlaklık ve ısıltı, genç kızın duasıyla merhamet, genç adamın duasıyla vefa ile süslenen çeyiz, yatırın ettiği dua vasıtasıyla da dini değerlerle donatılmış olur.

Şeytanlar, çirkin görünüşlü karaltılar korosu olarak hile kokan seslerle okur/ seyirci karşısına çıkar. Onlar da isteklerini sakınılması gereken değerlerden kurulu açar sözlerle dile getirirler: “Tanrım, bir fırsat... Bir anlık dalgınlığı, seni unutuşu yok mu? Onu yakalayalım. Bir anlık unutuş... Bir anlık gurur... Bir anlık kötü düşünce... Nefsin

tepişi...” (Karakoç, 2005: 30). Buradan hareketle şeytanların metnin karşıt gücünü temsil ettiğini, isteklerinin çağrışımlarının olumsuz olduğunu belirtmek yerinde olacaktır.

Aptal, alık hayaller biçiminde sahnede yerlerini aldıkları belirtilen kötü cinler, yapmayı arzu ettiklerini şöyle söze dökerler: “Gelin arkadaşlar, gizlice girelim şu eve; şu çeyiz denen inci boncuğu kırıp dökelim. Tozla, tavan döküntüleriyle kirletelim onları... Böceklerle onları kesip biçme ilhamını aşılalım” (Karakoç, 2015: 30- 31). Buradan hareketle metnin karşı güçlerinden bir diğerrinin kötü cinler olduğu sonucuna ulaşılabilir. Tavan döküntüleri ile böceklerle hükmederek çeyize zarar vermeyi planlamaktadırlar.

İyi cinler, sahneye sevimli yaratıklar görüntüsüyle gelir. Söylemlerinden şeytanlara ve kötü cinlere karşı, çeyizi koruyacakları anlaşılmaktadır: “Durun, yerinizde kalın, kötülük tohumlarının yeşertileri. Bir adım atarsanız bizi karşınızda bir hisar gibi bulacaksınız. Ve tarih, tarih olalı, sizinle yapacağımız cenk gibi bir kanlı savaşı kaydetmemiştir” (Karakoç, 2005: 31). Savaş merkezli sözcüklerle şekillendirilen bu satırlarda iyi cinler, şeytanları ve kötü cinleri tehdit etmiş, iyilik ve kötülüğün savaştığı bu metinde taraflarının iyilikten yana olduğunu ortaya koymuşlardır. Buradan hareketle iyi cinlerin de genç kız, genç adam ve çeyize yardımcı konumunda olduğu sonucuna ulaşılabilir.

Kediler ve köpekler düğüne karınlarını gönüllerince doyurabilecekleri bir ziyafet olarak baktıklarından çeyizin onlarda da bıraktığı izlenim olumludur: “(Miyavlar ve havlar gibi...) Bu çeyiz, bir düğüne işarettir. O düğün bir ziyafete... Tanrıya şükür” (Karakoç, 2005: 31). Bu konuşma ile metne dâhil olan temel değer, şükür olur. Buradan hareketle kedi ve köpeklerin metindeki tavrının –kendi çıkarlarını düşündükleri için bile olsa- olumlu olduğu sonucuna ulaşılabilir.

İkinci kez söz alan yadır, şeytanları, kötü cinleri ve iyi cinleri uyarır. Burada şeytanlar ve kötü cinlerin uyarılması anlaşılabilir ancak yadırın iyi cinleri neden uyardığı konusu belirsizdir: “Şeytanlar, kötü cinler, iyi cinler. Boşuna yorulmayın. Sınırlarınızı aşmayın. Çizgilerinizi geçmeyin. Başka yasaların geçerli olduğu bölgeye adım atmayın. Sizi yakıp kül edecek güçlerin yurt edindiği iklimlere ayak basmaya heveslenmeyin” (Karakoç, 2005: 31).

Metne haberci konumu ile dâhil olan horoz, Genç Kız'a güneşin doğuşuyla birlikte âdeta sınavının başarı ile sona erdiğini müjdelere gibidir: "Uyanın, uyanın sabah oluyor. Gün doğmak üzere. Günaydın çeyiziyle baş başa bir gece geçiren kız! Günaydın çeyiz olmakla mücevherata dönüşmüş eşya... Cennet seslerini duyuyorum. Ve müezzine yarışan üstatlarımız o ulu horozlara ne mutlu!" (Karakoç, 2005: 31- 32). Bu satırlarda içinde bulunulan zamana göre varlığın, eşyanın ve insanın mahiyetinde meydana gelen değişim ve dönüşüm süreçleri üzerinde durulmuştur.

Metnin sonunda sözü tekrar metnin başkışisi olan Genç Kız alır. İçinde yer alan "muhafaza eden Allah" açar sözünden hareketle Levh-i Mahfuz, Kur'an, amel defteri, kader/ alinyazısı bağlamında da okunup anlamlandırılabilir şu satırlar ile metin son bulur: "Ortalık ağarıyor.. Güneş, ilk ışıklarını gönderdi gönderecek. Çeyizi gecede değiştirmeden muhafaza eden Allah'a hamdler ederim. Beni mahcup etmeyen Rabbimi ulularım. O yücedir, sonsuz yücedir" (Karakoç, 2005: 32). Metin, oyunun başkışisinin gün ışığının olumlu çağrışımları ile desteklenen zaferiyle sona erdirilmiştir.

Bu açıklamaların ardından oyun metnine Freytag Piramidi açısından bakılabilir. Freytag Piramidi, Aristocu/ dramatik/ klasik tarzda yapılandırılmış oyunların incelenmesi için ortaya konulmuş yapısalcı bir metin çözümleme tekniğidir. Ancak Çeyiz, epik tarzda oluşturulmuş bir eserdir. Freytag Piramidi'nin, ortaya koyduğu ilkelerle klasik tiyatroyu belirlemede etkili olduğu gibi, bu unsurların ihmal edilmesi noktasında epik anlayışı belirlemeye yardımcı ilke ve unsurlar sunduğu iddia edilebilir. Bu çalışmada epik tarzda oluşturulmuş oyun metinlerinin çözümlenmesi süreçlerinde piramidin ihmal edilen, kopuklaştırılan ve silik kılınan unsur ve ilkelerinin belirlenmesi amaçlanmış, böylece piramit epik tarzda oluşturulmuş oyun metinlerinin çözümlenme süreçlerine uyarlanmak istenmiştir.

Eser, düğün arifesindeki bir genç kızın çeyizine farklı metin kişileri tarafından yüklenen anlamların, yine bu kişiler tarafından dua/ beddua üslubu ile dile getirildiği on altı kısa bölümlük kurgusuyla Freytag Piramidi'nin klasik/ Aristocu/ dramatik yapısına göre çözümlenmeye elverişli bir yapılanış sergilememektedir. Epik açıdan bakıldığında ise "gece, sabaha doğru, çeyiz odasının penceresinde" ifadesi ile metne taşınan zaman ve dekora ait unsurlar ile Genç Kız'ın çeyizine yüklediği anlamı ifade ettiği kısımlar, metnin serim bölümü; çeyiz ile temsil edilen Genç Kız'ın masumiyetinin sabaha kadar

korunup korunamayacağı endişesi, metnin kışkırtıcı etkisini; diğer bütün metin kişilerinin çeyize olumlu/ olumsuz bakışları ile dua/ bedduaları metnin yükselen eylem basamağını; çeyizini düğün sabahına kadar muhafaza etmeyi başararak güneşin ilk ışıklarına erişen Genç Kız'ın ettiği şükür ise eserin zirve basamağını yansılamaktadır.

Lewis'ye göre bir yazarın okurdan/ seyirciden tam olarak görmesini, hissetmesini istediği şey; oyunun konusu, bir başka ifade ile etkisinin tekligidir (Lewis, 2017: 131). Çeyiz metninde masumiyeti simgelediği iddia edilebilecek çeyizin Genç Kız tarafından korunarak düğün sabahına saf ve tertemiz olarak çıkarılıp çıkarılamayacağı ihtimali, eserin konusuna/ etkisinin tekligine karşılık gelmektedir.

Lewis tarafından ifade edildiğine göre tek perdelik oyunlarda olay örgüsüne ait eylemin tamamlanmış olması, oyunun tamamlanması için gereklidir ancak yeterli değildir. Oyunun burada hâlâ sanatsal ve dramatik olarak tamamlanmaya ihtiyacı bulunmaktadır. Bunun için de ana karakter/ler/in oyunun doruk noktasına bir duygusal tepki ile karşılık vermesi ya da kendisinde gerçekleşen bir yeniden öz-düzenlenme sürecinin mutlaka sunulması gerekmektedir (Lewis, 2017: 134). Çeyiz metninin sonunda masumiyetini düğün sabahına kadar muhafaza etme süreci, çeyiz metaforu ile metne taşınan Genç Kız, elde ettiği bu zafere karşı duygusal tepkisini Allah'a şükrederek göstermiştir: "Ortalık ağarıyor.. Güneş, ilk ışıklarını gönderdi gönderecek. Çeyizi gecede değiştirmeden muhafaza eden Allah'a hamdler ederim. Beni mahcup etmeyen Rabbimi ulularım. O yücedir, sonsuz yücedir" (Karakoç, 2005: 32). Böylece yaşanan zirve, aynı zamanda bir dinî- ahlaki zirveye evrilmiştir.

1.8. Bir Küçük Gece Müziği³⁴

"Bir meyvenin vitamini nasıl onun dokusundaysa, toplumsal söz, toplumsal öz de bir sanat eserinin özünde, dokusunda olmalıdır. İnsan nasıl vitamin almak için meyve yemezse, tersine meyve yerken vitamin alırsa.. Sanatı da öyle algılamalıdır" Orhan Asena.

*"Doğru çözüm, sonradan doğru yorumlayanlardan gelir!"
Orhan Asena.*

³⁴ Turan Oflazoğlu ile birlikte "çağdaş Türk tiyatrosunun tarihi oyun yazarı ikilisi" olarak değerlendirilen Orhan Asena, 1991'de yazılan, tek perde ve iki sahneden kurulu bu kısa oyununda yaşanan an, bu anın geçmişi ve beş yıl sonrası üzerinde durmuştur.

Bir Garip Orhan Veli metninde Orhan Veli'nin şiirlerinin; Ben, Mimar Sinan! metninde Mimar Sinan'ın eserlerinin ele alınması ile bakışımı bir biçimde bu eserin de Mozart'ın *Bir Küçük Gece Müziği* adlı eseri merkeze alınarak okunup anlamlandırılması gerekmektedir. Eserin merkezinde -bu kez diğer eserlerdeki şiir ve mimari sanat eserleriyle aralarında metaforik bir ilişki kurulabilecek- bir klasik müzik eseri yer almaktadır. Bu durum akla “tek perdelik oyunların bir özelliği de farklı sanat dallarından sanatçıların estetik duyarlıklarını ortaya çıkarma arzusu olabilir mi?” sorusunu da beraberinde getirmektedir.

Sanatçının bir şeyleri çözümlmek için yazmadığına vurgu yapan Orhan Asena; onun sergileyen, düşündüren, tartışan, yorumlayan, sonucu seyirciye bırakan bir tavır içinde olması gerektiğine inanır (Nutku, 2001: 12). Seyircilerin tiyatroya insanı ve onu var eden koşulları görmeye geldiğini düşünen yazar; alanyazında bir karakter yaratma ustası ol[arak kabul edilmekte] ve ‘Şeytan dürterse yazarım’ düşüncesiyle daktilosunda her zaman takılı bir sayfası bulundurmaktadır (Nutku, 2001: 12). Aynı zamanda çocuk doktoru olan Orhan Asena³⁵, bu eserinde aynı hastanede çalışan ve iki ayrı milliyet ve dinden olan iki kişiden Alman hemşirenin Türk çocuk doktoruna âşık olmasını işlemiştir. Hemşire, aşkına karşılık göremez. Bunda doktorun evli olması ve ülkesine kesin dönüş yapma kararı alması etkili olmuştur. Henüz 23 yaşındaki genç hemşire, çözümü manastıra kapanıp dine bağlanmada ve kadınlık duygularını körelterek kendisini hastalara adamada bulur. 43 yaşındaki çocuk doktoru ise karısına, evine ve yurduna dönerek hayatına kaldığı yerden devam etmeyi ummaktadır. Ancak arzu edilen ile olan birbirini tutmayacaktır.

Beş yıl sonrasını aydınlatan metnin ikinci sahnesinde ülkesindeki siyasi koşullar nedeniyle Almanya'ya dönmek zorunda kalan doktor, burada aynı hastanede tekrar çalışmaya başlayacaktır. Adını (ilk sahnede İlze, ikincide Colomba) ve yaşam biçimini değiştirmiş olan rahibe hemşire, onu beş yıl önceki duygularından hiçbir şey yitirmemiş olarak karşılar. Esere adını veren Mozart'ın *Bir Küçük Gece Müziği/ Eine Kleine Nachtmusik* adlı eseri, hemşirenin aşkını itiraf ettiği, ayrıldıkları gecede de tekrar bir araya gelip karşılaştıkları anda da fonda onlara eşlik eden bir leitmotiv olarak okur/

³⁵ 1954'te, tiyatroya ilk damgasını vurduğu *Gilgamesh*'le başlayan 54 oyun, 12 senaryo ve 2 müzikal, 2 librettonun yazarı Asena, *Gilgamesh* için yazarlık yaşamı boyunca kendisine *bir deniz feneri gibi ışık tuttuğunu* söyler. Yazar, 1962 yılında ilk kez *Gecenin Sonu* adlı kısa oyunuyla İstanbul Şehir Tiyatroları sahnesinde yer alır (Nutku, 2001: 12).

seyirci karşısına çıkar: “Kadın: (Birden durur, Bir Küçük Gece Müziği’ni dinler bir süre) Bir Küçük Gece Müziği. Sanki koca bir zaman akıp gitmemiş aramızdan” (Asena, 1998: 69). Bu durum, aradan geçen beş yılı âdeta görünmez kılmıştır. Hemşireye göre kendisini bu aşkın felaketlerinden Tanrı değil, doktorun vicdanı korumaktadır: “Kadın: (Gene hıçkırarak) Benim Tanrım var, sizin vicdanınız. Ne acı! Beni kendi Tanrım değil de, sizin vicdanınız koruyor” (Asena, 1998: 71- 72). Metin, doktorun “yasak aşk” sorunsalı temelinde iki kez birlikte sınındığı hemşireyi söz oyunları ile ikinci kez ikna etmeyi başararak işinin başına göndermesi ile son bulmuştur.

Metin kişileri, kendi isimleri ile değil “Kadın” ve “Erkek” olarak konuşturulmaktadır. Hemşirenin değişen yaşam biçimi ile değişen ismi de metne taşınmıştır. Ancak metinde doktorun adı belirsizdir.

Hemşire ve doktor; metinde milliyet ve dinlerinin farklı oluşu, aralarındaki yaş farkı (ilk sahne 23 ile 43, ikinci sahne 28 ile 48) ve medeni durumları açısından üç farklı biçimde çatışırlar.

Aralarındaki milliyet ve din farkı, metnin başında hemşire ile çatışan ve “Kadının Sesi” adıyla metne dâhil olan kendi iç sesi vasıtasıyla metne taşınmıştır: “Kadının Sesi: Nasıl? Nasıl tanıyabilirsin ki onu bu kadar yakın? Dili dilinden değilken, dini dininden değilken. Gelenekleriniz... Görenekleriniz... Dünyalarınız....” (Asena, 1998: 48). Bu çatışma, hemşirenin ağzından ancak bu defa annesinin gözünden tekrar taşınır metne: “Kadın: Küplere bindi annem. Nasıl olur da dili dilimden olmayan dini dinimden olmayan birine tutulabilirdim. Onu yalnız işin bu tarafı ilgilendiriyordu herhalde” (Asena, 1998: 58).

Yaş farkı açısından metne taşınan çatışma, doktorun cümlelerine şöyle yansımıştır: “Erkek: Farkındayım. Onun için seve seve kabul ettim öğrenciliğinizi. Siz yirmi üç yaşında, ben kırk üç. Yoksa kolay mı sanıyorsunuz, çocuğu yaşında bir genç kızdan insanın ders almasını?” (Asena, 1998: 51).

Evli olduğu gerçeğini metne taşıyarak aralarındaki medeni durum farkını dile getiren de yine doktor olur: “Erkek: Hemen postaneye koştum. Tel çektim eşime. Hemen gel diye” (Asena, 1998: 58).

Freytag Piramidi'nin beş bölüm ve üç krizden oluşan basamaklı yapısına göre çözümlenmeye uygun bir dramatik yapılanış sergileyen metin, bu çözümleme işlemi sonucu şu verileri ortaya koymaktadır:

Eserin sadece bir tanıtım bölümü olmayan, aynı zamanda onun dramatik yapısının bir parçası olarak dramatik bir eylem içeren serim bölümü, eserin vukuatının bir parçası olarak kurgulanmış ve bu bölümde eserin ruh atmosferi yani üslubu da ortaya konmuştur. A ve B olmak üzere iki bölüme ayrılan sahnenin A bölümü, bir çocuk hastanesinin servis odasını göstermektedir. Bir masa, iki iskemle, masa üstünde bir dinleme aleti, bir telefon ve birkaç biberon mevcuttur. B sahnesi ise bu bölümün girişidir. Orada da portatif askıda beyaz gömlekler, plastik önlükler ve yerde beyaz ayakkabılar mevcuttur. Bebek koğuşlarından birinden çıkan Alman hemşire, oldukça kararsız ve tedirgindir. Birkaç defa telefona eli uzanır, kendi iç sesiyle bir mücadeleye girişirse de bu mücadeleyi kazanır ve ertesi gün memleketine dönmek üzere hastane ile ilişkisini kesmiş bulunan doktora telefon etmeyi başarır. Ona hastaneye kanı değişmesi gereken hasta bir bebek getirildiği yolunda bir yalan söyleyerek doktorun hastaneye gelmesini sağlar.

Oyunun kışkırtıcı etkisi, kadının doktora duyduğu aşkı ona itiraf etmesi ile kendini hissettirir. Oyuna hâkim olan kışkırtıcı dürtüler, kadınsı ve erkeksi dürtüler yani cinselliktir. Kadının hislerini uzun zamandır sezinleyen doktor, karısı memlekette olduğundan aylardır kadınsız kalmış ve başlangıçta üstüne düşerse hemşireyi elde edebileceğini düşünmüştür. Her ikisi de -birbirlerini dinlemeksizin- bu süreçte adım adım neler yaşadıklarını sırasıyla anlatırlar. Hemşire, manastırla, annesiyle abisiyle neler yaşayıp paylaştığını; doktor da karısını apar topar nasıl Almanya'ya getirttiğini anlatır. İki ana metin kişisi arasındaki mücadelenin başlangıcını müjdeleyen bu kriz, doktorun memleketine dönme, hemşirenin de bir manastıra bağlanarak ömrünü hastalara bakmaya adama kararı ile daha da açıklığa kavuşturulur. Metinde kışkırtıcı dürtü, metin kişilerinden birinin bir eyleme yönelmesinin nedenselleştirilmesinde kullanılmıştır. Hemşireyi doktora telefon etme eylemine yönlendiren ve onu bir aşk itirafına iten, doktorun memleketine kesin dönüş kararı ile baş edilemez bir boyuta evrilen kadınlık dürtüleridir.

Eserin yükselen eylem basamağında okurun/ seyircinin beklentisi, bundan sonra bir yükseliş olacağı yönündedir. Burada önemsiz parçalara yer verilmez, gereksiz ayrıntılara girilmez, sahneler ilgiyi gittikçe artıran bir yaklaşımla sıralanır. Bu eserin yükselen eylem bölümü, birkaç basamakta ele alınabilir: Doktorun ülkesinde yaşanan siyasi çalkantılar nedeniyle çaresiz bir dönem yaşaması, bu dönemde Almanya’da çalıştığı hastanenin doktorlarından birinden yine aynı hastanede ve aynı pozisyonda çalışmak üzere bir davet mektubu alması, Almanya’ya dönmesi, hastanenin misafirhanesine yerleşmek üzere iken yaşlı bir hemşire ile konuşması, ondan nöbetçi hemşirenin kim olduğunu sorarak “hemşire Colomba” cevabını alması, ancak hemşire Colomba’nın kim olduğundan habersiz oluşu; diğer taraftan hemşire İlze’nin kendisini hastalara adanmış bir manastır mensubu olarak geçirdiği beş yıllık süreçte yaşadıkları.

Eserde Freytag Piramidi’nin izlerinin sürüldüğü son sahne zirve sahnesidir. Piramidin trajik etki, düşüş, son askıda kalma ya da merak etkisi ile yıkım sahneleri eserde bulgulanmamıştır. Bunda eserin her iki metin kişisi için de ahlaki bir zaferle sonuçlanan bir zirve sahnesi ile noktalanması etkili olmuştur. Beş yıl aradan sonra hemşire İlze ile tekrar Bir Küçük Gece Müziği eşliğinde karşılaşan ve onun tarafından ikinci kez “yasak bir ilişki” teklifi ile karşı karşıya bırakılan doktor, toplum önünde İlze’yi küçük düşürmemek, onu kendinden bile sakınmak, sorumluluğunu alamayacağı bir yolculuğa çıkarmamak, mücadelesinde yalnız bırakmamak arzuları ile vicdan ve merhamet duygularının âdeta bir sentezi kabul edilebilecek zirve metaforu vasıtasıyla mücadelesini ikinci kez kazanır. Bunu yaparken başvurduğu söz oyunlarının merkezinde İlze ve Colomba karşılaştırmaları yer alır: “Erkek: Şunu iyice bilin ki ben Colomba’yı değil, İlze’yi, o küçük, saf, çekingen kızı sevmiştim. O sevgisini iki yıl, zalim bir diş ağrısı gibi içinde taşıyan, bir kez, bir kez yakınmayan kızı, o ancak ayrılık gününde, acısının birazını da bana aktararak hafifletmeye çalışan kızı” (Asena, 1998: 75).

Metin boyunca İlze’yi harekete sevk eden hep cinsel dürtüleri olurken, İlze, doktora yalnızca cinsel bir bakış açısından yaklaşırken doktorun ona duyduğu gerçek sevgi, hemşireyi kendisinden bile koruyup sakınmasını sağlar. Bunda yaşı, tecrübeleri, vicdanı, merhameti, akli ön planda tutan yapısı ve evli olduğu için tatmin etmeyi başarmış olduğu cinsel arzuları etkili olmuştur. Ancak bu süreç içerisinde zorlu bir imtihandan geçtiğini ve işinin aslında hiç de kolay olmadığını doktor da zaman zaman

itiraf etmekten kendisini alamaz: “Erkek: Sizin bu sözünüz de beni utandırıyor işte. Ben hiç de o kadar iyi değilim. Ya da her insan gibiyim. Yani ak ve kara. Siz benim bir ak yanıma rastladınız hep. (...) Erkek: Görüyorsunuz ya, ben de sandığınız kadar iyi değilim. Hile yapıyorum arada bir” (Asena, 1998: 76).

Metnin sonunda doktorun kendisi için özel bir İsa olduğunu söyleyerek görevine geri dönen İlze, kapıya yönelirken zirve sahnesine damgasını vuran şu sözleri söyler: “Bu geceyi unutmuyacağım. Zifaf gecem oldu bu benim. O kadar, o kadar mutluyum ki... Işıkla doldurdun ruhumu. Yüreğimi de. Senden bana bir şey geçti. Hiçbir erkekten hiçbir kadına geçmemiş bir şey. Ben gönlümde onu taşıyacağım. Hiç doğmayacağı için de hiç ölmeyecek çocuğumuz. Ben ölmedikçe. (Elini kapıya atar, bir an döner, gülümser) Teşekkür ederim. Çok teşekkür ederim. Bu gece için. (Çıkar). Erkek: (Arkasından bakakalır)” (Asena, 1998: 77).

Orhan Asena'nın 1964 yılında Almanya'ya gitmesi ve orada iki buçuk yıl kalması, 1971 yılında ülkenin koşulları nedeniyle tekrar gitmesi, çocuk doktoru olması; “Metinde yer alan doktor kendisi mi? Bu olay yaşanmış mı?” sorularını akla getirir. (Adıyaman, 2003: 47). Bu soruya Asena şöyle cevap verir: “Evet. Aynıısıyla yaşandı” (Nutku, 1998: 148).

Metin kişilerinden Yaşlı Hemşire (hemşire Rhunburgis), ikinci sahnenin başında doktorun hastaneye tekrar gelmesi sürecinde ona yardımcı olurken çok kısa bir zaman dilimi içinde de olsa sesi duyulan bir diğer metin kişisidir. İlze'nin annesi ve ağabeyi, doktorun eşi, Dr. Haubrich, Prof. Katzmann; metinde ismen anılan diğer kişilerdir. Ayrıca metnin ilk sahnesinin başında gaipten gelen bir ses olarak verilen “Kadının Sesi”, İlze'nin yaşadığı iç çatışmayı gözler önüne sermektedir.

Metnin ilk sahnesinde doktor gelmeden hemen önce, onu beklerken İlze tarafından açılan radyodan, ikinci sahnesinde ise yeniden döndüğü hastane misafirhanesinde doktor tarafından açılan radyodan İlze gelmeden hemen önce duyulan Mozart'ın Bir Küçük Gece Müziği serenatı, özlenen/ beklenen sevgilinin gelmesini müjdeleyen bir leitmotiv özelliği kazanmıştır.

Metinde iki ana metin kişinin karakterleri, hayata bakışları, aşk anlayışları, aile yapıları, dinî görüşleri, kısaca onları o kişi hâline getiren bütün karakteristik özellikleri, bu metin kişilerinin mercek altına alınarak okurun/ seyircinin dikkatine sunulan iki

karşılaşma sürecinden hareketle ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu durum, Lewis tarafından belirtilen özel bir dramatik tür olarak tek perdelik oyunların karakteristik özelliklerinden birini akla getirmektedir: “Tek perdelik oyun yazarı, herhangi önemli bir olaya, herhangi temel karakter unsuruna ve değişen bazı duygulara daha araştırmacı bir tavırla güçlü bir ışık tutabilmek için olayları ya da istediği şeyi kasten yalnızlaştırır.. Hayatın basitleştirilmiş ya da idealize edilmiş özel bir bölümünü ya da yönünü coşkulu, sıkıştırılmış ve davetkâr bir şekilde sunar. O, çoğunlukla yaşamın bir anlık görünümünden başka bir şey bildirmez, ama bu öyle anlaşılır bir kesittir ve öyle önemlidir ki bütün bir hayat böylece gözler önüne serilmiş olur” (Lewis, 2017: 139). Metin boyunca gözler önüne serilen hayat kesitleri, metin kişilerinin hayatlarının bütününe yönelik ipuçları taşıyan, özenle işlenmiş cameoları hatırlatmaktadır.

Lewis tarafından ifade edilen tek perdelik oyunlarda “oyunun etkisinin teklifi kuralı”ndan hareketle (Lewis, 2017: 131) metnin konusunun cinsel arzu ve tutkuları baskın bekâr bir hemşire ile akıllı, sevgiyi, merhameti ve vicdanı önceleyen evli bir çocuk doktorunun karşı karşıya kaldıkları “yasak aşk imtihanı”nda birbirleri ve kendileri ile olan mücadeleleri olduğu sonucuna varılabilir. Buradan hareketle metnin temel mesajı; “gerçek aşkta cinsel arzu ve istekler ile tutkunun değil; masumiyet, sadakat, fedakârlık, vicdan, merhamet ile akıl ve sevginin baskın olması gerektiği”dir.

Eserde üzerinde durulması gereken önemli noktalardan biri de metin boyunca diyaloglara yüklenen çoklu işlevlerdir. Eserde diyaloglar; karakterlerin duygu ve düşüncelerini en yüksek duygusal ve düşünsel işleviş noktasından ifade etmekte, olay örgüsünü geliştirmekte, sahnede canlandırılmayan olaylardan okuru/ seyirciyi haberdar etmekte ve karakterleri gözler önüne serip belirgin kılmakta kullanılmıştır.

Metinde derinlemesine işlenen karakterler, okurun/ seyircinin belirsiz ve zayıf genellemelerle yetinemeyeceği bir titizlikle çizilmişlerdir. Ahlaki ve dini değerler ile aşk ve tutku arasında bocalama, kararsızlık, cinsel arzu ve isteklerin etkisinden kurtulamama hemşire İlze'nin; akıl ve mantık ile hareket, sevgiyi aşktan daha önemli görme, vicdan ve merhamet, bir kadını toplumun acımasız yüzüyle tek başına mücadele mecburiyetinde bırakmama için sürekli kendisiyle mücadele etme, doktorun metne yansıtılan karakteristik özellikleridir.

Aynı hastanenin ilk sahnede servis odasında, ikinci sahnede ise misafirhanesinde gerçekleşen iki ana metin karakterinin karşılaşma süreçleri, dekorun çeşitlendirilmemiş bu sade yapılanışının da etkisiyle diyalogun, olay örgüsünün, dramatik eylemin ve karakterlerin daha açık bir biçimde çizilmesine yardımcı olmaktadır.

Yazar, eserinde kendi zihninde dramatik bir problem tasarlamış ve bu problemi yine kendisine has bir yolla ortaya koymuştur.

Metinde metinlerarası bir yaklaşımla *Grimm Masalları*'ndan (Şipal, 2016) *Uyuyan Güzel ve Pamuk Prenses ile Yedi Cüceler*'de yer alan “uykuya dalan bir prensesin bir prens tarafından öpülmesinin ardından yıllar süren derin uykudan uyanması” fonksiyonuna/ epizotuna da gönderimde bulunulmuştur; bu gönderim, Kadın ile Kadının Sesi arasında geçen şu diyalog vasıtasıyla metne taşınmıştır:

“Kadının Sesi: Uyumuşsun bunca yıl.

Kadın: Uyumuşum bunca yıl.

Kadının Sesi: Ve o uyandırdı seni.

Kadın: Ve o uyandırdı beni.

Kadının Sesi: (Batıcı bir alayla) Bir öpücükle mi?

Kadın: (Kahrolurcasına) Değil... Değil... Değil... Hep umduğum buydu. Bir öpücükle uyandırılmak. Tam yirmi üç yıl. Düş bunun on beş yılını. On beş yıl çocukluk çağı, demek ki sekiz yıl, aşkı çok daha başka türlü bekledim.

Kadının Sesi: (Dışardan) Nasıl başka?

Kadın: Herhalde böyle sancılı değil, böyle acı verici değil.

Kadının Sesi: (Alaycı) Böyle utanç verici değil” (Asena: 1998: 47- 48).

Bu durum; metinlerarasılığa bir “okuma etkisi” ve “alımlama kuramı” olarak bakarak “okur merkezli” bir kuram ortaya koyan, temel elementlerini “sıradan/ zayıf” ve “zorunlu metinlerarası”, “sıradan” ve “bilgin/ dâhi okur”, “anlam” ve “anlamlama”, “mimetik” ve “göstergebilimsel okuma”nın oluşturduğu Michael Riffaterre’in metinlerarasılık kuramının “hayalet metin” terimini anımsatmakta/ çağrıştırmaktadır. “Riffaterre’in ‘hayalet metin’ adını verdiği, içerisinde göndergenin ikinci anlamsal değerinin kesinlendiği metindir. Hayalet metin (yani çift anlamlı sözcüğün öteki göndergesi) doğrudan bir metinde yer almaz; okur tarafından çıkarılmalıdır” (Aktulum, 1999: 66). Buradan hareketle *Uyuyan Güzel ve Pamuk Prenses ile Yedi Cüceler* masallarının Bir Küçük Gece Müziği metninin anlamlandırılması sürecinde kullanılmak üzere okur tarafından izinin sürülmesi arzulanarak yazar tarafından sezdirilmek/ çağrıştırmak/ anımsatılmak istenen hayalet metinler olarak değerlendirilebileceği sonucuna ulaşılabilir.

1.9.Çağrı³⁶

I. Bilge ve II. Bilge, bir erkek ve bir kadın ile erkek ve kadın yarışçılarını oyuncu kadrosunu oluşturduğu tek perdelik bir bale olan Olimpiyat'ta savaşıyor iki tarafın bilgeleri vasıtasıyla dünyadaki rekabet ve güç savaşını sürecinde insanlık arzu ettiği takdirde barış ve huzura erişilebileceği, olimpiyatların ortaya çıkış serüveniyle birlikte anlatılmıştır. Bütün insanlığın kardeş olduğu mesajının verilmek istendiği metinde iki bilge, insanların güçlerini savaşlarda tüketmek yerine spor alanında kullanmalarının insanlığın geleceği için daha faydalı olacağını belirtmişlerdir. Böylece insanlığın rekabet duygusu da öldürülmemiş, yüceltilerek başka bir alana aktarılmış olacaktır.

Bu tavır, Freudyen teori tarafından ortaya konan savunma mekanizmalarından yer değiştirme ile ifade edilebilir. “Yer değiştirmede düşmanca itkiler, fiziksel temasın bulunduğu sporlara katılım yoluyla toplumsal olarak kabul edilir ifade tarzı bulabilir. Yer değiştirme, engellenmiş itkileri tamamen bertaraf edememekle birlikte temel bir dürtü engellendiğinde yerine koyulan faaliyetler, gerilimi azaltmada yardımcı olmaktadır. Burada bastırılmış duygulardan özellikle düşmanlık, bu duyguyu ortaya çıkaran nesnelere daha az tehlikeli olan/lar/a yöneltilir” (Atkinson vd., 1995: 590; Gerrig ve Zimbardo, 2013: 418). Alanyazında bu savunma mekanizması, “yüceltme” olarak da adlandırılmaktadır (Morgan, 2017: 302).

Oyunda üzerinde durulan, en az zafer kazanmak kadar kıymetli olan bir başka erdemli tavır, bugün de “fairplay” sözcüğüyle etkisini hissettirmeye devam eden “güzel yarışmak”tır: “II. Bilge: Üstün geleyim de nasıl olursa olsun deme/ rakibinle yarışa girerken/ Çirkin kazandıktan daha değerlidir/ güzel kaybeden. (...) I. Bilge: Olimpiyat koşusu hileyle, rüşvetle değil/ ayakların hızıyla, vücudun gücüyle kazanılır. II. Bilge: Ancak erdemle sağladığın başarı/ olimpiyat zaferleri arasında anılır” (Oflozoğlu, 2010: 72- 73).

³⁶ Eser, Oflozoğlu'nun iki perdelik operası Fatih, tek perdelik balesi Olimpiyat, tek perdelik balesi Şenlik ve tek perdelik oyunu Sultan Ahmet Camii Ses ve Işık Gösterisi ile birlikte *Fatih ve Kısa Oyunlar* adıyla kitaplaştırılmıştır. Yazarın kısa oyunlarının ilk kez yayımlandıkları dergilerin künyeleri, şu şekilde sıralanabilir (Türkmen, 2010: 13): Sultan Ahmet Camii Ses ve Işık Gösterisi, Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi, Haziran 1985, C: XLIX, S: 402, s. 539-550; Olimpiyat, Bale, (Oyun), Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi, Mart 1987, C: LIII, S: 423, s. 147-162; Şenlik, Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi, Ekim 1990, C: 1990/II, S: 466, s. 213-223; Çağrı, Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi, Aralık 1990, C: 1990/II, S: 468, s. 332-335.

Metinde sadece Yunanlıların değil başka ülkelerden gelen sporcuların da katılımıyla dört yılda bir olimpiyat şenliklerinin düzenlenmesine karar verilmiş, eski karşılaşmalara yenilerinin (kürek, yüzme, su topu, yelken, tenis, eskrim, bisiklet, futbol, kayak, artistik patinaj vb.) eklenmesi sürecine de değinilmiştir: “Haydi gençler, kopup gelin ülkelerinizden/ türlü alanlarda deneyin kendinizi/ ömrü taçlandırarak, dünyayı ışıklandırarak/ ödüller bekliyor sizi!” (Oflazoğlu, 2010: 79- 80).

Eserde modern olimpiyatların kurucusu Baron Pierre de Coubertin’e, ilk modern olimpiyatların Atina’da düzenlenmeye başlandığı 1896 yılına ve olimpiyatların ilkesi olan Citius, Altius, Fortius’a (Daha Hızlı, Daha Yüksek, Daha Güçlü) ismen gönderimde bulunulmuştur (Oflazoğlu, 2010: 77, 79, 81; <<http://sgm.gsb.gov.tr>>).

Oyunun sonunda oyuncular yarışırken olimpiyatların yerleriyle tarihleri Paris 1900’den Los Angeles 1984’e kadar sırayla dünya haritasında ışıkla gösterilir. Ufuktan olimpiyat işaretli Seul 1988’in belirmesi, gittikçe büyüyerek yaklaşırken de yarışmacıların uçarcasına dans etmesiyle oyun sona erer. Oflazoğlu, metinde olimpiyat yarışlarıyla birlikte farklı inanç, kültür ve milletten pek çok insanın kardeş olabileceğini ve tüm dünyada barışın, huzur ve mutluluğun hüküm sürebileceğini vurgulamıştır: “I. Bilge: Hangi soydan, inançtan olursa olsun/ yükselir dört yılda bir ülkelerden/ bu kardeşlik türküsü. II. Bilge: Güç de olsa geç de olsa bir gün/ ışıtsın diye dünyamızı baştanbaşa/ insanlık türküsü” (Oflazoğlu, 2010: 82).

Eseri şekillendiren kışkırtıcı dürtü, metnin başında savaşıyan iki tarafla esere taşınan düşmanca itkiler olan kin ve nefrettir. Tarafların zararına işleyen bu temel dürtü, her iki taraftan devreye giren birer bilge vasıtasıyla erdemlerle donatılıp yeniden biçimlendirilerek yüce bir eyleme evrilir: olimpiyatlarda güzel yarışmak. Metnin başında atılan savaş naralarının yerini metnin sonunda kardeşlik ve insanlık türküleri alır. Metin, bu yönüyle tüm insanlık adına olumlu mesajlar içeren felsefi bir derinlik taşımaktadır.

Tek perdelik bir bale olan Şenlik’te Kanunî Sultan Süleyman’ın, oğlunun hastalığı karşısındaki çaresizliği üzerinde durulmuştur. Kanunî, zafer üstüne zafer kazanıp ülkesinin sınırlarını genişlettikçe genişletmekte ve böylelikle de gücüne güç katmaktadır. Ancak şehzadenin hastalığı karşısında aciz kalmıştır. Oğlunu tedavi etmeleri için en iyi hekimleri seferber etmişse de hasta bir türlü iyileşmez: “Padişah:

(umutsuz) Oğlum hasta düşeli/ tıkanıp kaldı şafak (ordun oraya giderek) yol yok mu deyin bana/ güneşini doğurtacak?” (Oflozoğlu, 2010: 90).

Oyunun sonuna doğru şehzadenin iyileşme belirtisi göstermesiyle birlikte Musâhip, dost düşman herkesi şenliğe/ cümbüşe/ sevince davet etmeye başlar: “Musâhip: Neye inanırsan inan/ ne renk olursa olsun derin/ doğudan batıya, kuzeyden güneye/ sevinçtir özlediği gönüllerin. (...) Derken taşıyor sevinç dalgası/ İstanbul şehrinin sınırlarından/ Her yerinden ülkenin/ yedi iklim dört bucaktan/ koşup geliyorlar cümbüşe” (Oflozoğlu, 2010: 94, 96).

Önce İstanbul esnaf loncaları, hünerlerini sıra sıra gösterdikleri bir resmigeçit düzenler. Ardından Anadolu’dan pek çok şehir, Afrika’dan (Mısır), Kafkaslar’dan, Kırım’dan, Balkanlar’dan, Doğu’dan ve Batı’dan pek çok ülke, temsilciler göndererek padişahın sevincini sırayla paylaşır: “Musâhip: Bunlar çeşitli ülkelerinden Asya’nın: Hintliler, Çinliler, Moğollar, Afganlılar, İranlılar ve nice Türk boyları bozkırın! (Asyalılar). İşte sevinç elçileri Avrupa krallarının: İtalyanlar, Fransızlar, İngilizler, İspanyollar ve öbür ulusları Batı dünyasının! (Avrupalılar)” (Oflozoğlu, 2010: 98).

Her işin başının sağlık olduğunun vurgulandığı oyun metni, “Muhıbbi” mahlasıyla şiirler yazmış Kanunî’nin şu beytinin oyun biçiminde âdetâ yeniden yapılandırılmış şekli gibidir: “Halk içinde muteber bir nesne yok devlet gibi/ Olmaya devlet cihanda bir nefes sıhhat gibi” (Ak, 1987: 763; Yavuz ve Yavuz, 2006: 24; Banarlı, 1971: 568).

Metnin temel kıskırtıcı dürtüsü; evlat için çekilen ölüm korkusu, hastalık karşısında yaşanan acizlik, umutsuzluk ve hüznüdür. Ancak metnin sonunda umutsuzluğun sonu gün ışığına, hüznün sonu ise sevince varır: “Padişah: Yeryüzünde saltanat kuran korkular/ sevinç çalkantılarıyla son bulsun. (Her yandan sahneye doluşulur; genel raks). Koro: Sevinç çakıntılılarıyla! Padişah: Ve umutsuzluğun açtığı uçurumlar/ cümbüşün güneşleriyle dolsun” (Oflozoğlu, 2010: 99).

Tek perdelik Sultan Ahmet Camii Ses ve Işık Gösterisi oyununda Osmanlı sanat tarihinin mimari alanındaki önemli isimlerden Mimarbaşı Sedefkâr Mehmet Ağa’nın sanat hayatı üzerinde durulmuştur. Metinde bununla eş zamanlı biçimde bir metin kişisine dönüştürülen İstanbul’un ağızından İstanbul’un Bizans tarafından alınması, birçok ülkenin fethetmeyi arzuladığı bir şehir olması, en sonunda Türklerin eline

geçmesi kronolojik bir düzen içinde anlatılmış; Osmanlı Devleti hâkimiyetindeki görkemli dönem, I. Dünya Savaşı günlerindeki acı ve kanlı manzara, Kurtuluş Savaşı'ndaki zulüm ve sonunda Cumhuriyet'in kurulmasıyla birlikte yeniden gençleşen ve güzelleşen İstanbul, Atatürk sevgisi ile iç içe anlatılır.

Eş zamanlı ilerleyen asıl metinde Sultan Ahmet'in bu dünyaya ataları gibi güzel ve manevi değeri yüksek bir eser bırakmak istemesiyle meşhur Sultan Ahmet Camiinin yapılma sürecine yer verilir. Camiinin inşaatı yedi yıllık bir sürecin ardından tamamlanır. Şaşaalı yapının en önemli özelliklerinden biri aydınlık olmasıdır: “Sedefkâr: Evet padişahım, iki yüz altmış penceresi olacak. Yapıya büyük bir hafiflik sağlayacak bu ve hiçbir camide görülmeyen bir ışık sağlayacak. (...) ölümlülere ölümsüzlüğü tattıran/ birer billur avize olacak/ içinde yaşanan her an” (Oflozoğlu, 2010: 123).

Eserde Mimarbaşı Sedefkâr Mehmet Ağa'nın Sultan Ahmet'e mahcup olmamak için azimle çalışması, rüyasında gördüğü ustası Mimar Sinan'dan aldığı öğütler, ustasına bu yola onu aşmak için girdiğini itiraf etmesi, inşaatın tamamlanması hususunda yaşadığı korku ve endişeleri ile bunun yanında titizlik merkezinde şekillenen sanat anlayışı yansıtılır: “Yollar hemen açılmalı, kalfabaşı/ caminin taşları taşınmalı buraya/ sanatta mazeret kabul olunmaz. (...) Böyle büyük bir işe girişen herkes/ aşmak zorundadır kendini, kalfabaşı/ Bilesin ve emrinde çalışanlara bildiresin!” (Oflozoğlu, 2010: 121).

Eş zamanlı ilerleyen metinlerde bir taraftan Sedefkâr Mehmet Ağa sonunda hem sultanının hem de kendi adının ölümsüzleşmesini sağlayacak eserini tamamlamış; diğer taraftan da İstanbul düşman işgalinden kurtarılmış ve Cumhuriyet ilan edilmiştir.

Eseri şekillendiren kışkırtıcı dürtü, padişah açısından bakıldığında ataları gibi ölümsüz bir eser bırakma ve bu eseri çok sevdiği Allah'a adama ve böylelikle günahlardan arınma arzusudur: “Tanrım, Sedefkâr Mehmet kuluna bağışladığın deha ve ona yardım eden binlerce kişinin emeği, senin adına kurdu bu yapıyı. Onu bu ölümlü Ahmet kulunun elinden ölümsüzlüğüne kabul et!” (Oflozoğlu, 2010: 126).

Sedefkâr Mehmet Ağa açısından bakıldığında ise eserin kışkırtıcı dürtüsünün ustası Mimar Sinan'ı geçme arzusu olduğu belirtilebilir. Mimarbaşı, bunu rüyasında ustasına açık açık itiraf da eder. Bu itiraf, onun korkularını da içinde barındırmakta; ustasından âdeta medet ummaktadır: “Ama ben yolda kaldım ustam/ Göçüp gittiğin

sonsuzluktan/ bir işaret sal bana!/ Orta kubbeye başlayamam bir türlü/ Ya çökerse kaygısı yok mu/ için için kemirir beni” (Oflozoğlu, 2010: 124). Mimar Sinan, kendisi de dâhil nice nice mimarların hep bu hisle dolu olarak hep aynı kaygıyla işe giriştiklerini belirterek Sedefkâr Mehmet Ağa’yı teselli eder: “Senden öncekiler de aynı kaygıyla kıvrandılar/ Dön de bir bak Ayasofya’ya! Kim bilir kaç gece uykusuz kaldı mimar Antemius’la mühendisi İsidoros/ Süleymaniye’yle Selimiye bitinceye dek/ neler çektiğimi ben bilirim. Korkma/ Böyle çetin bir yolculuğa çıkmayı göze alan/ yolun sonuna varmayı başarır er geç” (Oflozoğlu, 2010: 124).

Eser, bir sanatçının sanat hayatının; en kritik anlarını sahneye taşıyarak bir bütün olarak onun sanat anlayışını gözler önüne sermeyi amaçlamıştır. Benzer durum, Sultan Ahmet’in sanata, sanatçıya ve Allah’a verdiği değeri gösteren ömür dilimleri ile Bizans döneminden Cumhuriyet’e geliş sürecinde İstanbul’un geçirdiği merhalelerin, acıların, sevinçlerin, korkuların, hüznünlerin, savaşların, fetihlerin metne taşınış biçimi için de geçerlidir. Eser; bir sanatçı, bir padişah ve bir şehrin onları anlamlı kılan en kıymetli anların onları bir bütün olarak görmeye ve anlamlandırmaya imkân tanıyacak biçimde bir araya getirildiği bir sentezdir.

Oflozoğlu’nun bu çalışmada asıl üzerinde durulmak istenen tek perdelik balesi Çağrı, yazar tarafından metnin başlık sayfasından sonra gelen sayfada alıntılanan Yunus Emre’nin “Canlar canını buldum bu canım yağma olsun/ Kârdan ziyandan geçtim dükkânım yağma olsun” (Oflozoğlu, 2010: 103) beytinin bir başka mutasavvıf şairin, Mevlânâ’nın, hayatından bir kesite uyarlanarak yeniden yazılmış biçimi gibidir. Oyun metninin ana gövdesinden bağımsız olarak alıntılanan bu beytin Yunus Emre Divanı’ndaki orijinal biçimi şöyledir: “Cânlar cânını buldum bu cânım yağma olsun/ Assı ziyândan geçdüm dükkânım yağma olsun” (Tatçı, 1990: 279).

Metinde Mevlânâ’nın Konya’nın kuyumcular çarşısında kuyumcuların çekiç sesini duyarak semaya durması; önce etrafındaki tüm insanları, ardından Selâhattin Zerkûb’u semaya davet etmesi üzerinde durulmuştur. Kuyumcu Selâhattin; Mevlâna’ya duyduğu derin sevgi, saygı, dostluk ve bağlılık ile Allah inancı nedeniyle hem tüm kuyumculardan hem de kendi çırağından çekiç seslerinin hiç susmamasını ister. Çünkü Mevlânâ’ya sema boyunca ezgi gerekmektedir. Ancak altının da belli bir dövülme süresi vardır. Bu yüzden diğer kuyumcu dükkânlarında çekiç darbeleri kesilirken sadece

Selâhattin'in dükkânından çekiç sesleri duyulmaya devam eder. Kısa bir süre sonra Selâhattin'in dükkânın her tarafı; örs, çekiç vb. bütün aletler, kapı, pencere, duvarlar, döşeme, tavan som altın kesilir. Bu durumu Selâhattin'e haber veren çırağı olur. Oysa altın, Selâhattin'in umurunda bile değildir. O, Mevlânâ ile birlikte varlığını Allah'ta yok etmenin hazzı içindedir. Canlar canını, ballar balını bulmuştur. Halk, Selâhattin'in dükkânını çılgınca yağmalar ve bitap düşer. Metin, Mevlânâ'nın sema yaparak dolunay ile birleşmesi, Selâhattin'in de sema ederek Mevlânâ'ya doğru yaklaşması; halkın aşağıda, Mevlânâ ile Selâhattin'in ise gökyüzünde sema ederek coşkunca dönmesiyle sona erer.

Ceyhan'ın Ferîdûn-ı Sipehsâlâr'dan aktardığına göre Mevlânâ'nın ilk halifesi olan Selâhaddin-i Zerkûb, ilk defa Mevlânâ'ya intisap etmiş; Mevlânâ, kuyumcular çarşısından geçerken Selâhaddin'in dükkânından gelen çekiç seslerinin âhengine uyarak cezbeyle semâ etmeye başlamış, Selâhaddin ona bu sırada intisap etmiştir. Hâlbuki Sahih Ahmed Dede'ye göre bu meşhur olay, Ebülfazl Camii'ndeki ilk intisaptan dört yıl sonra 3 Receb 645 (3 Kasım 1247) tarihinde meydana gelmiştir (2009: 340- 341).

Fürûzanfer tarafından belirtildiğine göre ise Selâhaddin Ümmî, “okuyup yazması olmayan bir kimse idi. Vaktini Konya'da kuyumculukla geçiriyor, kuyumcu dükkânında oturuyordu. Ömrünün bir saatini, medresenin dedikodusu, bu taifenin inancına göre en büyük perde olduğundan zâhiri ilimlerin tahsili ile geçirmemişti. Hatta o kadar ki ediplerin lügatlarıyla, kerimleriyle doğru dürüst söz söyleyemezdi” (2005: 131). Şems'in gidişinin ardından inzivaya çekilen Mevlânâ, kimseyle görüşmek istememiş, Selâhattin'i kendisine halife tayin ederek halkı ona itaate, müritliğe davet etmiş ancak Mevlânâ'nın Selâhattin'e gösterdiği bu lütf, kıskançlık ve düşmanlıkla karşılanmıştır. Manevi akrabalık ve ruhî yakınlıktan başka Mevlânâ ile Selâhaddin'in aileleri arasında akrabalık da mevcuttur. Selâhaddin'in kızı Fatma Hatun ile Mevlânâ'nın oğlu Bahaeddin Sultan Veled, evlenmişlerdir (2005: 130- 136).

Oyuna ilham veren, Mevlânâ ve Selâhattin'in kuyumcular çarşısında karşılaşmaları ve kuyumcu dükkânlarından gelen çekiç seslerinden etkilenen Mevlânâ'nın semaya durması olayı; Fürûzanfer tarafından şöyle anlatılmaktadır:

“Mevlânâ bütün dünyaca meşhur olan heyecanları içinde bulunduğu bir zamanda kuyumcular civarından geçiyordu. Onların çekiçlerinden çıkan tak tak sesleri, mübarek kulağına erişince o seslerin hoşluğundan Mevlânâ'da acayip bir hâl meydana geldi. Semâya başladı, Şeyh Selâhaddin feryat ederek dükkândan dışarı fırladı. Mevlânâ'nın

ayağına kapanıp kendinden geçti. Mevlânâ, onu semâyâya çekti. Şeyh, ondan aman dileyerek benim hüdavendgâr ile semâ etmeye gücüm yetmez. Çünkü çok riyazat etmekten ziyadesiyle zayıf olmuşumdur. Dükkândaki çıraklarına işaret ederek asla çekiçlerini vurmaktan geri durmamalarını, Mevlânâ semâdan vazgeçinceye kadar devam etmelerini emretti. Böylece Mevlânâ, öğle namazından ikinci namazına kadar semâda oldu. Ansızın ‘güyendeler’ geldiler [ve Mevlânâ’nın] şu gazeli[ni] okumaya başladılar: O kuyumcu dükkânından bir hazine çıktı/ Bu ne güzel sûret, ne güzel mânâ, ne kadar güzellik” (Fürûzanfer, 2005: 136).

Bu metnin, oyunun anlamlandırılması sürecinde kullanılabilecek, anametinsel ciddi biçimsel ve anlamsal dönüşüm süreçlerini içinde barındıran bir “alt metin” (Aktulum, 1999: 84) olarak kabul edilmesi mümkündür. Oyun metninde Selâhattin’in çıraklarından sadece birine yer verilmiş olması bir “indirgeme” işlemi (Aktulum, 1999: 144) olarak değerlendirilebilir; buna karşılık metne eklenen Selâhattin’in de Mevlânâ ile birlikte semaya katılması, varlığını Allah’ta yok ederek asıl varlığı bulması, kuyumcu dükkânındaki her şeyin som altına dönüşmesi, halkın Selâhattin’in dükkânını yağmalaması, ardından Mevlânâ ve Selâhattin’in birlikte yaptıkları semaya halkın da katılması sahneleri; bir “genişletme” süreci (Aktulum, 1999: 144) olarak kabul edilebilir.

Oyun metni, beş bölüm ve üç krizden oluşan Freytag Piramidi’ne göre çözümlendiğinde ulaşılan sonuçları şöyle sıralamak mümkündür:

Metnin serim bölümünde parantez içinde belirtilen “Konya, kuyumcular ve tak tak çekiç sesleri” (Ofazoğlu, 2010: 105) ifadeleri, oyunun mekânı ve işitme duyusuna seslenen ses boyutu hakkında teknik olarak okuru/ seyirciyi aydınlatmaktadır. Bölümde sahneleme tekniklerinden koro ile oyuna başlanması yoluna başvurulmuş, “haberci” işlevi yüklenen bu koro; Mevlânâ’nın tasavvuf felsefesi ile şekillendirilen bir anlatımla okura/ seyirciye onun gelmekte olduğunu müjdelemiştir. Mevlânâ’nın geliş amacının da ifade edilmesiyle birlikte oyunun dramatik yapısına ait bir eylemin ayak sesleri duyulmaya başlanmış, oyunun tasavvufî atmosferi ve üslubu gözler önüne serilmek istenmiştir:

Mevlânâ geliyor, yana yana geliyor
Konya’nın kuyumcular çarşısına geliyor
Yürekleri kaygıdan arıtmak için
Dünyayı saran karanlığı dağıtmak için
Mevlânâ geliyor, sana bana geliyor (Mevlânâ ağır ağır girer, ritmik çekiç
seslerine kulak kabartır, derken semâyâ durur. Kadınlı erkekli halk iki yandan girer,
hayran onu izler)” (Ofazoğlu, 2010: 105).

Hem gerçekleşen ritüele gönderim yapmak hem de göğe yönelme anlamı vermek amacıyla Mevlânâ'ya “sema'a durdum” yerine “semaya durdum” dedirten yazar, bu ritüelin tasavvuf felsefesine yaslanan esas gerekçesini Mevlânâ'ya şöyle açıklar:

“Dört yanda pusuya yatanı gördüm
meyveyi çürüten kökleri kurutanı gördüm
işe dönmeyen avare düşlerde
düşten uzak kısırlaşan işlerde gördüm
onun için semâya durdum
Korkudan ürperen tende
damarları tıkayan kanda gördüm
murada erenlerin halesiz suskunluğunda
murada erememişlerin bozgununda gördüm
onun için semâya durdum.
Yaşlıların ıssız loş bakışında
nehirlerin bozbulanık akışında gördüm
avcının okunu salmasında
avin yıkılıp kalmasında gördüm
saltanatları bozup dağıtanı
ülkeleri hallaç pamuğu gibi atanı gördüm
içerde pusuya yatanı gördüm
onun için semâya durdum” (Oflazoğlu, 2010: 105- 106)

Buradan hareketle semanın esas gerekçesinin varlığın ölümlü yanlarından benliği arıtp Allah'ta yitme, maddeden vazgeçip mânâyâ erme ve böylelikle ölümsüzlüğe erişme olduğu belirtilebilir. Çünkü varlık âleminde isim, sıfat ve fiilleriyle tecelli eden yalnız Allah'tır ve ona erişmenin tek yolu da masivadan kurtulmaktır. Şiir biçiminde düzenlenmiş bu konuşma cümlelerinde geçen “murada erenlerin halesiz suskunluğu” ifadesi ile Mevlânâ'nın mahlaslarından biri olan “hâmûş”a (Öngören, 2004: 446) da gönderim yapılmıştır.

Koronun “ancak böyle kanatlanır ruhlarımız/ böyle atılır ölümlülük safrası/ Uyduk sana Mevlânâ uyduk sana!” (Oflazoğlu, 2010: 106) cümlesi ile sona eren ve dönerek yapılan biatının ardından Mevlânâ, etrafındaki herkesi semaya davet eder: “Açılsın bütün kapılar bütün pencereler/ bütün saatler ayarlansın sonrasızlığa/ tâ ki gözler o gizlenen yüzü görelere/ tâ ki düşünümüz bayram ola her çağa! (Selâhattin çırağıyla dükkândan çıkıp Mevlânâ'yı seyredere. Çekiç sesleri yavaşlarken)” (Oflazoğlu, 2010: 106).

Oyun metnine de adını veren bu çağrının ardından metin kişilerinden Selâhattin'i bir eyleme sürükleyen, Mevlânâ'yı gördüğü anda onu bir karar verme

sürecine iten kışkırtıcı dürtü; onun Mevlânâ'ya duyduğu aşırı sevgi ve bağlılıktır. Bu dürtünün etkisi ile Selâhattin, verdiği kararı görünür kılıp eyleme dönüştürmesi için çırağına şöyle der: “Git söyle ustalara, çekiç vursunlar/ altın yapraklar parçalanasıya/ lime lime olasıya vursunlar/ ezgi gerek Mevlânâ'ya” (Ofazoğlu, 2010: 106).

Metnin okurun/ seyircinin ilgisini gittikçe artıran, beklentisini yükselten, konuyu daha da genişleten yükselen eylem aşaması basamaklı bir yapılanış sergilemektedir. Bu yapılanışı oluşturan eylem basamaklarını şöyle sıralamak mümkündür:

1. Mevlânâ'yı özlemekten yorgun düşen Selâhattin'in gücünün yetmeyeceğini gerekçe göstererek Mevlânâ ile birlikte sema etmekten edep etmesi:

“Baştan beri gece gündüz yolunu gözlesem de
her şeyi bırakıp sana ermeyi özlesem de
gücüm yetmez sana yaklaşmaya
seninle semâya durup ötelere taşmaya
seninle birlikte sonsuzlaşmaya
yetmez gücüm yetmez gücüm
Seni özlemekten öylesine yorgun düştüm” (Ofazoğlu, 2010: 107).

2. Ustasının altınların dövülmeye devam etmesi yolundaki ısrarcı tavrı karşısında Selâhattin'in çırağının, ustasını bunun altınların telef olmasına neden olacağı gerekçesiyle uyarması: “Belli sayıda inermiş çekiç örse/ inceliş telef olurmuş altın/ daha fazla dövülürse” (Ofazoğlu, 2010: 107).

3. Mevlânâ'nın insanlığa yeniden sema çağrısı yapması:

“Sizlerle semâya geldim
uçmaya uçurmaya geldim
seslerin altın merdiveni yükseledursun
vadileri doruklara bağlamaya geldim” (Ofazoğlu, 2010: 107).

4. Selâhattin'in çırağına kuyumcu ustalarına altınların dövülmeye devam etmesi yolundaki arzusunu iletmesini yinelemesi:

“Selâhattin: (Çırağa) Çekiç vursun ustalar durmamasıya
altın yapraklar da yok olsun isterse
çekiçler, örsler, dükkânlar da
yok olsun isterse bütün dünya
ezgi gerek Mevlânâ'ya” (Ofazoğlu, 2010: 107).

Metin, Selâhattin'in hem maddi hem manevi anlamda zafere eriştiği zirve basamağı ile son bulur. Maddi zafer, Selâhattin'in dükkânında ne varsa her şeyin som altın kesilmesi, manevi zafer ise Mevlânâ ile birlikte sema eden Selâhattin'in varlığını Allah'ta yok ederek eriştiği fenafillah mertebesidir. Eriştiği maddi zafer, Selâhattin'in umurunda bile değildir. Bu nedenle halkın dükkânını yağmalamasını ister. Metnin

sonunda Mevlânâ ile birlikte sema ederken dolunayla birleşen Selâhattin gökyüzünde, halk ise yeryüzünde sema ederek coşkunca dönmektedir. Metnin temel iletisi, dönüşüm geçirerek önce Selâhattin'in, ardından Mevlânâ'nın ağzından şöyle ifade edilir:

“Selâhattin: Ona gidiyorum, altın olmayanı altın yapana
altının tükenmez kaynağına gidiyorum
Mevlânâ'ya gidiyorum, kendimi bulmaya gidiyorum.
sizler geceler içre altınla oyalanırken
ben geceler üstü bir dolunaya gidiyorum
Mevlânâ'ya gidiyorum” (Ofazoğlu, 2010: 109).

“Mevlânâ: Ölümlü dünyadan kalımlı dünyaya gel!
Uçalım boşlukta beraber doya doya, gel!” (Ofazoğlu, 2010: 109).

Selâhattin'in metnin temel iletisine yönelik olarak dile getirdiği ifadelerden hareketle Mevlânâ'nın ve yapmış olduğu çağrının onun seyrüsülûk serüveninde fenafillaha erişme yolculuğunda bir vasıta olduğu sonucuna ulaşılabilir.

Metin, Freytag Piramidi'nin zirve basamağı ile şekillenen maddi ve manevi iki boyutlu bir zaferle son bulmuş, metinde piramidin trajik etki, düşüş, son askında kalma ya da merak etkisi ve yıkım basamaklarına göre şekillendirilmiş eylem basamaklarına rastlanmamıştır.

Eserde sembolik anlamda çarpıştırılan iki temel güç, dünya malına ve manevi hayata gösterilen önemdir. Eserde manevi hayata gösterilen önemin dünya hayatına gösterilen önemle aynı derecede olmadığı belirtilerek insanların bu konudaki hırsı eleştirilmiştir. Bu çerçevede kendi nefsiyle manevi bir savaş veren Selâhattin, bütün mal varlığından vazgeçerek bu savaşı kazanmıştır. Selâhattin'in dükkânında altın parıltılarının artarak çoğalması, dükkândaki her şeyin som altın kesilmesi; onun Mevlânâ'nın yolundan gitme isteğinin kabul edildiğinin ve nefis mücadelesini kazandığının metindeki somut göstergeleridir.

Metinde yer alan başkarakter sayısının olabildiğince az tutulması, zamanın ve dekorun sınırlandırılması, metnin ana karakterlerinin tasavvufi hayatlarının en can alıcı noktalarına -onları o kişi hâline getiren özel anlara- bir projektör gibi sahne ışıklarını çevirerek karakterlerinin bütünün gözler önüne serilmeye çalışılması, etkinin tekliği ilkesinin gözetilmiş olması; zamanın, mekânın, kişilerin, olay örgüsünün, dekorun şekillendirilmesinde gözetilen titiz ve ince işçilik; psikolojik, sosyolojik ve tasavvufi derinlik; tek perdelik oyunlara yönelik olarak Lewis (Lewis, 2017) tarafından ortaya konan temel karakteristik özelliklerden bu metinde tespit edilenleridir.

İKİNCİ BÖLÜM: TEK PERDELİK/ KISA OYUNLARIN KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLERİ

Çalışmanın bu bölümünde Benjamin Roland Lewis'nin *Tek Perdeli Oyunların Tekniği ve Çağdaş Tiyatroda Tek Perdeli Oyunlar* kitaplarının girişinde yer alan -ve bu doktora tezinin araştırmacısı tarafından Türkçeye çevrilen- *Çağdaş Tiyatroda Tek Perdeli Oyunlar* başlıklı giriş bölümünde yer alan veriler ışığında tek perdelik oyunların konusu ve tekniği hakkında elde edilen temel bulgular sıralanmıştır. Ancak bu işleme geçilmeden önce, And (Temmuz 1969) tarafından ortaya konulan ve -Lewis'nin görüşleri ile örtüştüğü belirtilebilecek- tek perdelik oyun üzerine yapılmış yorum ve değerlendirmeler üzerinde durulması yerinde olacaktır.

And'a göre kısa oyunda tek etki ve ilginin "bir anlık", "şıpın işi" uyandırılması ve kesiksiz kavra[n]ış[1] bulunmakta ve ancak perde düştükten sonra sona ermişlik duygusu verilmektedir. Bu sürecin, Lewis tarafından ortaya konulan "tek perdelik oyunda etkinin tekliği" ilkesine karşılık geldiği iddia edilebilir. And'a göre tek perdelik oyunlarda kişiler, çabuk gelişmekte ve keskin çizgilerle verilmektedir. Lewis de tek perdelik oyunda, metin kişi/ler/inin hayat öykülerinin tamamının ortaya konulmasının imkânsızlığından hareketle, yaşam öykülerinin o kişileri o kişi kılan en can alıcı noktalarına odaklanılarak ve bu anları da olabildiğince derin işleyip yalnızlaştırarak o kişi/ler/in hayat öykülerinin bütününe gözler önüne serilebileceğini iddia etmiştir.

And'a göre çabuk hazırlık, hemen girişim, birlik içinde gelişme kısa oyunların başlıca özellikleridir. Lewis de tek perdelik oyunlarda hızlıca gelişen ve etkileycilik niteliği ile öne çıkan serim bölümünün hızlı bir şekilde metnin doruk noktasına ulaştırıldığını, doruk noktasından da benzer biçimde çabucak sonuca geçildiğini belirtmiş, metnin dramatik ve sanatsal anlamda tamamlanabilmesi için de metin kişi/ler/inin metnin sonucuna mutlaka duygusal bir tepkide bulunmalarını gerekli görmüştür.

And'a göre tiyatro tarihi içinde kısa oyunların gelişimi, böyle bir türün oluşumu; çeşitli çağlarda çeşitli gerekçelere dayanmaktadır. (...) Perde ve tablo bölümlenmesi veya tek dekorlu, tek yerde geçen oyun tanımı, tek perdelik oyun tanımlaması için her zaman sağlam bir ölçüt olamamaktadır. Tiyatroda zaman bakımından olayların akışının yoğunluğu, kısa oyunlarda daha da büyük bir yoğunluk göstermektedir. Kısa oyun;

gereksiz serimlerle oyalanmadan konusunu sınırlayan, gerekince kişilerin sayısını azaltan bir türdür. Yoksa kısa oyunlara tek perdelik oyun adının verilmesi, onun kısalığı için sağlam bir ölçüt olmayacaktır. Kimi oyun; perde bölünmesi olmadan, arasız, uzun oyunların olağan uzunluğunu bile aşabilir. Ayrıca oyunun kendi süreci veya alınan yolun sürecinin de temsilin sürecini çok aştığı durumlar vardır (And, Temmuz 1969: 298; Lewis, 2017: 125- 136).

Özel bir dramatik tür olarak doğan ve hem konu hem de teknik açıdan karakteristik nitelikler taşıyan tek perdelik oyunlar, belki de dünya edebiyat alanyazınında öykü türünün kıpkısa/ kısa kısa/ küçürek öykü³⁷ türüne evrilme serüveni gibi bir süreci müjdelemekte, kendisinden sonra dünyaya gelecek olan kıpkısa/ kısa kısa/ küçürek oyun türüne işaret fişekliği yapmaktadır.

Hem Amerika'da hem Avrupa'da hem de Türk edebiyatında varlığı kabul edilen, dikkatleri yoğun bir biçimde üzerine çeken özel bir dram sanatı/ tiyatro türü olarak yorumlanan, ancak biçim ve içerik açısından henüz tam anlamıyla ele alınıp incelenmemiş olan tek perdelik oyunlar, tasarlanma sürecinden üretim ve yazılışına, dramaturgi çalışmalarından sahnelenme tekniklerine kadar ciddi bir özen ve emek gerektirmektedir. Bu yeni türü anlamlandırma gayreti içerisinde olan hedef kitle de azımsanmayacak ölçüde geniştir: oyun yazarları, aktörler ve aktrisler, sahne tasarımcıları, dramaturglar, tiyatro yazarları, amatör ya da bilgin dram sanatı/ tiyatro okurları/ seyircileri, akademisyenler, yüksek lisans ve doktora öğrencileri vb.

Yeni ve bağımsız bir tür olarak anlamlandırılmayı bekleyen tek perdelik oyunlar, kendilerini uzun oyunlardan farklı kılan özelliklerini başarıyla yansıtan örnekler yoluyla insanlığa yeni bir dramatik ifade biçimi armağan etmiştir. Ekonomik kalkınma ile birlikte fen ve uzay bilimlerinde yaşanan gelişmeler, izlerini sosyal bilimlerde de göstermeye başlamış, değişen ve başkalaşan ihtiyaçlar yeni edebî dramatik türleri de beraberinde getirmiştir. Ortaya çıkmaları kaçınılmaz olsa da doğum süreçleri sancılı olan bu yeni türler, ne kadar güçlü bir ihtiyaç neticesinde doğmuş iseler ve kendilerine

³⁷ “Küçürek öykü” terimi, Korkmaz ve Deveci (2011) tarafından Yeni Türk Edebiyatı alanyazınında yeni bir türe ad olarak verilmiş, araştırmacılar tarafından bu yeni tür üzerine hazırlanan kitapta türün tanımı ve temel özellikleri, yapı unsurları, dil ve üslup açısından taşıdığı temel nitelikler, diğer türler ile ilişkisi üzerinde durulmuş, uygulamaya dönük bir boyut kazandırılmak istenen çalışmada metin çözümlemeleri gerçekleştirilmiş, kitabın son bölümünde okura Türk ve Dünya edebiyatlarından bir küçürek öykü seçkisi sunulmuştur.

en çok benzeyen türlere bile onlardan farklı oldukları yanlarını kabul ettirebilmiş iseler hayata tutunma mücadeleleri de o kadar başarılı olur.

Bu süreci başarılı bir biçimde atlatan ve dünya edebî dramatik türler alanyazınına gözlerini açan tek perdelik oyunlar da metin merkezli bir yaklaşımla kendi karakteristik özelliklerini sergileyen örnek metinlerden yola çıkılarak bu özellikleri somut verilerle ortaya koyan çalışmalara ihtiyaç duymaktadır. Tek perdelik oyunlar, bir vakıa olarak oyun yazarları tarafından fark edilmiş, yazılmış, dramaturgi işlemlerinden geçirilmiş ve sahnelenmiş, okunmuş ve seyredilmiştir. Bu süreç, işlemeye devam da etmektedir. Ancak bu türün temel özellikleri metin merkezli bir yaklaşımla henüz tam anlamıyla aydınlatılamamıştır. Bu tez çalışmasında alanyazına bu açıdan seslenilmesi amaçlanmış, 1980- 2000 yılları arasında Türk dram sanatı/ tiyatro edebiyatından seçilen örnek metinlerden hareketle bu türün Türk edebiyatındaki iz düşümleri ve kendine has niteliklerinin tespit edilmesi arzulanmıştır.

Uzun oyunlar ve kısa/ tek perdelik oyunlar, birtakım ortak nitelikler taşımakla birlikte sanat açısından ve teknik açıdan farklılıklar gösterirler. Ortak yanları, yazarın her ikisinde de okurun/ seyircinin dikkatini çekmeyi, onda estetik ve duygusal bir etki oluşturarak maşeri bir ruh yaratmayı amaçlamış olmasıdır. Yazar, elindeki her tür malzemeyi sürecin her aşamasında bu amaca hizmet etmek adına bir araya getirerek yeni bir sentez yaratmak niyetindedir. Okurda/ seyircide kalıcı bir izlenim bırakmak üzere yarattıkları dramatik etkinin kararlılığı, üst düzey sanat zevkini gerekli kılan birer sanat biçimi olmaları; benzeştikleri diğer noktalar olarak belirtilebilir. Ancak Lewis, dram sanatının/ tiyatronun bu iki özgün biçimini cameo ve heykel metaforlarına başvurarak birbirinden ayırır.

Cameo, süs taşlarının veya oyulmaya uygun malzemelerin üzerine belirlenen tasarımın rölyef hâlinde oyulmasıdır. Geleneksel Cameo; taşlaşmış lav, deniz kabuğu, mercan, sedef, fildişi, kemik, seramik, taş vb. yüzeyler üzerine oyulur. Cameo, heykeltıraşlık yetisine sahip ustaların minyatür işleridir. Konuları çoğunlukla mitoloji, İncil, İsa ve daha çok kadın portreleri olan Cameolar günümüzde hâlâ büyük beğeni görmekte ve takı olarak kullanılmaktadır. Cameo, Latince “oyulmuş taş” anlamına gelen *Cammaeus* sözcüğünden gelmektedir. Cameonun ilk kez M.Ö. 6.yy’da kullanıldığı söylenmekle beraber Roma, Yunanistan ve Mısır’ın Cameonun gelişiminde

önemli merkezler olarak rol oynadıkları bilinmektedir. Daha sonra tüm dünyaya yayılan Cameolar, çok erken dönemlerde mühür ve imza yerine de kullanılmıştır (Gönenç ve Çaputçu, 2017: 26).

Lewis'ye göre uzun oyunlar ve kısa/ tek perdelik oyunları birbirinden farklı kılan temel nitelikler; tek perdelik oyunların kısalığının yanı sıra tıpkı bir cameo gibi olabildiğince yoğunlaştırılmış ve titizlikle, ince ince işlenmiş yapılarıdır. Bu durum, bu iki türün dramaturgi çalışmalarında da kendini hissettirir. Tek perdelik oyunların bir diğer temel niteliği; bölüm ve sahnelere ayrılmış olabilmekle birlikte, genel anlamda tek bir perdede sunulmalarıdır. Vukuatın bir parçasını içeren dramatik unsurların keskin bir biçimde ortaya konulduğu hızlı akan bir serim bölümüyle başlamaları, bir eylem ya da basamaklandırılmış yükselen eylemlerle durmadan ve konudan ayrılmadan hızlı ve etkin bir biçimde eserin en mühim/ can alıcı sahnesine geçilmesi, tek perdelik oyunların belirtilmesi gereken en temel nitelikleridir.

Tek perdelik oyunlar, uzun oyunların en can alıcı anları olan doruk noktalarının seçilip alınarak Freytag Piramidi'nin sekiz basamaklı yapılarına göre yoğunlaştırılıp, derinleştirilip, titiz bir işçilikle şekillendirilerek âdeta yeniden yaratılmış biçimi gibidir. Seçilen bu doruk noktası, bazen bir zaman zirvesi, bazen bir mekân zirvesi, bazen bir olay zirvesi, bazen de felsefi bir zirve olarak okurun/ seyircinin karşısına çıkar.

İncelikle işlenmiş bir dramatik tür ortaya koyan tek perdelik oyun yazarı, ya bir başyapıt yaratır ya da hezimete uğramaya mahkûm olur. Onu başarıya taşıyan temel sır, tek perdelik oyunun teknik özellikleri ile içerik yapısı arasında kuracağı uyum, denge, simetri ve ahenkte saklıdır. Bu uyum, denge ve ahenk; kılı kırk yararcasına kurgulanmış titiz bir işçilikle ortaya konmadığı müddetçe seçilen ve yaratılan malzeme ne kadar nitelikli olursa olsun ortaya çıkan ürün bir başyapıt niteliği taşıyamayacaktır.

Elinde dünyanın en değerli taşları ve bunları işleyecek bir düzenek bulunan bir kuyumcunun elindeki malzeme de sahip olduğu işleme düzeneği de tek başına hiçbir işe yaramayacaktır. Ancak bir harmoni; kuyumcunun yaratıcılığı, değerli taşlar ve düzenek arasında bir uyum, denge, simetri ve ahenk meydana getirebildiğinde ortaya bir sanat eseri çıkabilir. Bu sürecin analogi yoluyla tek perdelik oyun yaratım sürecine adapte edilmesi mümkündür. Bu analogi sürecinde tek perdelik oyunun teknik özellikleri kuyumcunun değerli taş işleme düzeneğine, içeriğe ait unsurları değerli taşlara, tek

perdelik oyun yazarının yaratıcılığı da kuyumcunun değerli taşlar ile işleme düzeneği arasında kurduğu uyum, denge, simetri ve ahenge yaslanan harmoniye karşılık gelmektedir.

Burada kullanılan “yazarın yaratıcılığı” ifadesi yerine “yüksek düzeyde bir sanatsal duyuş” ifadesini de kullanabilmek mümkündür. Cameo ve heykel metaforları arasındaki ilişkiye analogi yoluyla, incelikle işlenmiş bir tek perdelik oyunun en az uzun oyunlar kadar bir sanat eseri olduğu belirtilebilir. Her ikisinin yapılanışında da bir teknik ve tasarım süreci söz konusudur; ancak tek perdelik oyunun tekniği ve tasarımı uzun oyunlardan daha becerikli ve fazlasıyla ustalaşmış bir sanat duyuşu ile zarif bir kalem gerektirir. Çünkü tek perdelik oyun yazarının hâkimiyet sahasında verili unsurlara hükmediş biçimi kısıtlı şartlar altında gerçekleştirilmek zorundadır.

Tek perdelik oyunlar, tek bir metin bölümünden oluşabileceği gibi, tablo, sahne veya bölüm adı verilen birden çok tiyatro metninin/ metin parçasının bir araya getirilmesi biçiminde de oluşturulabilmektedir. İster tek bir metin bölümünden oluşsun ister tablo, sahne veya bölüm gibi alt metin parçalarına ayrılmış olsun, tek perdelik oyunlarda mutlaka tek bir durumla mücadele edilmesi esastır. Bu mücadele iki karakter arasında olabileceği gibi, iki sembolik değer, ana karakter ile toplum, ana karakter ile doğa veya karakter ile kendi iç dünyası ya da parçalanmış bilinci/ kişiliği/ benliği arasında gerçekleşebilmektedir.

Bütün bir hayat öyküsünün okura/ seyirciye en ince ayrıntılarıyla sunulabilmesi ve karmaşık bir olay örgüsünün kurgulanmış olması tek perdelik oyunlar için söz konusu değildir. Tek perdelik oyunlarda önemli bir ya da birkaç metin karakterinin en temel özelliklerini yansıtan en can alıcı hayat kesitleri, en önemli anlar; o kişileri o kişi kılan en temel özellikleri yansılayacak biçimde seçilip kurgulanır ve böylelikle okurun/ seyircinin bu karakterlerin hayatlarının tamamına yönelik çıkarımlarda bulabilmesi sağlanmaya çalışılır. Eser, olabildiğince sıkıştırılmış, yoğunlaştırılmış ancak bir o kadar da derinleştirilmiş anlar toplamından ibarettir. Böylece insan hayatının özenle seçilmiş belirli anlarına dokunularak hayatının büyük resmi bir bütün olarak görülüp anlamlandırılmaya çalışılır. Buradan hareketle tek perdelik oyunların okunup anlamlandırılması ve yorumlanması sürecinde en büyük işlevi okurun/ seyircinin/ edebiyat eleştirmeninin hayal gücü üstlenir sonucuna ulaşılabilir.

Tek perdelik oyun yazarı, özenle seçtiği bir olayı, bir karakter niteliğini ve/ya art alanını sorgulamak istediği bir duyguyu tüm gözleri ona çevirecek biçimde özellikle yalnızlaştırarak bu önemli kesitle bütün bir hayatı, bu hayatın türlü biçimlerde cendereden geçirdiği bir ruhu gözler önüne sermeyi amaçlar. Bu amaca erişebilmek için de yazar, -tek perdelik oyunlarda vurgulanabilecek tek bir olay, duygu ya da durum olabileceği için- ana karakter/ler/i yüce bir erek uğruna bir çatışmaya sürükleyecek bir bunalım anını, büyük bir değişim ve dönüşüm sürecini, bir dönüm noktasını ya da bitmek üzere olan bir ömrün son zamanlarını seçmek durumunda kalacaktır.

Teknik anlamda tek perdelik oyunları uzun oyunlardan ayıran özelliklerden biri de değişim ve dönüşüme yaslanan unsurların tek perdelik oyunlardaki sınırlılığıdır. Bu sınırlılığı daha belirgin kılmak adına, bu çalışmada ulaşılan sonuçlardan biri olarak, tek perdelik oyunlarda sahneleme tekniğinde kullanılan en fazla elli değişim ve dönüşüm unsurunun var olabileceği belirtilebilir. Bu değişim ve dönüşüm unsurları; zamanın ve/ya mekânın değişimi, sahneye yeni kişilerin eklenmesi, sahneden kişi ya da kişilerin çıkarılması, dekora ait yeni unsurların eklenmesi ya da dekorda yer alan bazı unsurların çıkarılması, çatışan sembolik değer ve metaforların değişmesi vb. olarak sıralanabilir.

Tek perdelik oyunun okunma/ seyredilme/ sahneye konulma amacı, yalnızca olay örgüsünü kavra/t/mak değildir. Eğer bu dramatik tür, alanyazında dram sanatının/ tiyatro sanatının ayrı bir tarzı, biçimi olarak kabul edilecek ise o hâlde kendisine özgü birtakım sanatsal, teknik, biçimsel ve izleksel/ anlamsal terimleri ve bu terimlerle işletilen bir çözümlenme sürecini de gerekli kılmaktadır. Öğrenciler, öğrenme- öğretme süreçlerinde, tek perdelik oyunları -sıradan bir okur gibi- sadece olay örgüsünü çözümlenmek amacıyla okumamalı; bir şiiri, bir öyküyü, bir kısa öyküyü, bir kısa kısa öyküyü çözümlerken nasıl bu türlerin organik yapısını, içeriğini ve tekniğini anlamlandırmaya çalışıyorsa benzer bir süreç, bu defa içerisine sahneleme tekniklerini de almak suretiyle, tek perdelik oyun çözümlenmeleri için de ortaya konulmalıdır.

Öğrencileri bekleyen bu çözümlenme sürecinin ilk basamağında yazarın çözümlenmek istenen tek perdelik oyunu kurgulama gerekçesinin tespit edilmesi ve hemen ardından da bu amaca ulaşabilmek için nasıl bir yol izlediğinin araştırılarak ortaya konması süreci yer almaktadır. Tek perdelik oyun okuru/ seyircisi/ dramaturgu/ eleştirmeni; yazarın tek perdelik oyun kurgularken “değerler eğitimi”nin ötesinde yüce

bir sanatsal ereğe sahip olması gerektiğinin farkında olmalı, en azından dram sanatının/ tiyatro sanatının kuruluşunun temel ilke ve elementlerini bilmelidir. Yaratıcı düzeni ve üstün işçiliği ile tek perdelik oyunlar, yalnızca başarılı birer metin olmakla kalmaz mükemmel yapıları ile aynı zamanda hayranlık da uyandırır.

Tek perdelik oyun, tıpkı uzun oyun; uzun öykü, kısa öykü, kısa kısa öykü; roman ve şiir gibi edebî bir sanat ürünüdür. Bir tablo, bir gravür, bir minyatür, bir heykel, bir şiir ya da tarihî bir bina gibi tek perdelik oyunun da asıl niyeti; okuyucu ya da seyirci üzerinde bırakacağı etkinin tekliği/ biricikliğidir. Bir tablo, bir gravür, bir cameo, bir şiir ya da sanatın herhangi bir dalına ait bir sanat eseri; kendi bütünlüğünden soyutlanmış herhangi bir parçasının yüzeysel görünüşü ile değil onu oluşturan bütünün derinlikli etkisi göz önünde bulundurularak anlandırılmaya çalışılmalıdır. Bir sanat eseri olan tek perdelik oyunun da en temel amacı, okuruna/ seyircisine bir bütün olarak yansıttığı etkisinin tekliğini ve kararlılığını sunabilmektir. Yaratacağı maşeri ruh, okurda/ seyircide uyandıracığı bu duygusal coşkuda kendisini hissettirir. Oyunun etkisinin tekliği, onun aynı zamanda konusuna karşılık gelmekte ve tek perdelik oyun yazarının okurdan/ seyirciden tam olarak görmesini ve hissetmesini istediği şeyi yansıtmaktadır. Kısacası yazarın niyeti, bu oyunu kaleme almakla tam olarak yapmayı arzu ettiği şeydir. Buna metnin niyeti ile yazarın niyetinin olabildiğince iç içe geçmesi de denilebilir.

Bu çalışmada ele alınan ve 1980- 2000 yılları arasında kaleme alınan tek perdelik oyunların konusu da tarihsel sembolizm yoluyla Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin kuruluş serüveninden bireyin kalabalıklar içindeki yalnızlığına ve yaşadığı bilinç/ benlik parçalanmasına, bir şairin kimliğini kuran toplumsal, psikolojik ve düşünsel arka plandan mitolojik unsurlar ve arketipsel sembolizm ile şekillendirilen kadından nefret- kadının güzelliğine tutku diyalektiğine, Almanya'ya göç olgusunun kadınlarda bıraktığı yıkıcı ve dayatmacı izlerden bir genç kızın düğün arifesinde çeyizine farklı perspektiflerden yöneltilen dua/ beddua merkezli bakışlara, sevgi ve tensel arzular çarpışmasının yasak bir aşk üçgeninde sevginin galibiyeti ile evrildiği yüce boyuttan mutasavvıfların içsel yolculuk serüvenlerinde maddeden geçip mânâyı bulma ve manevi mertebeleri birer birer aşarak asıl varlıkta kaybolma arzularına ve bir sanatçıyı başarılı kılan erdemlere kadar geniş bir yelpazeye yayılmıştır.

Tek perdelik oyunlar çözümlenirken bir okurun/ seyircinin, edebiyat eleştirmenin ya da öğrencilerin odaklanması gereken ilk önemli nokta; oyunun amacının, yazarın bu oyunu kurgulama niyetinin ne olduğunu, oyunun okurda bırakmak istediği etkinin biricikliğini yani oyunun konusunu açık bir biçimde ortaya koymaktır. Tek perdelik oyunun bir oturuşta okunup bitirilmesi süreci, onun tam anlamıyla anlamlandırılıp çözümlenmesi için gereklidir ancak tek başına yeterli değildir. Tek perdelik oyunların yöneltilecek bazı sorular ile yeniden anlamlandırılarak çözümlenmeye çalışılması gerekmektedir. Bu da özel bir çaba gerektirir. Bu sorulardan bazıları şunlar olabilir: Tek perdelik oyun yazarı, bu eseri yapılandırırken/ kurgularken okurun/ seyircinin neyi anlamasını/ düşünmesini/ hissetmesini amaçlamıştır?, Yazarın bu oyunu yapılandırmaktaki/ kurgulamaktaki asıl niyeti (intentio auctoris) nedir?, Oyun, tam olarak neden bahsetmektedir, ne hakkındadır?, Oyunda anlatılanlar; felsefi ya da psikolojik bir öğretilere mi yaslanıyor, bir gözlem sonucu elde edilen izlenimleri mi yansılıyor yoksa varsayıma dayalı olarak mı kurgulanmış? Eğer bu kurgulama biçimlerinin hepsine yer yer başvurulmuş ise bunlar nasıl bir dağılım gösteriyor?, Yazar, öğretici kimliğini ön plana çıkararak okura/ seyirciye yapay bir kurulumla ahlaki dersler mi vermek istemiş?, Eser, insan doğasını şekillendirilen hangi temel unsur/ dürtü/ duygu merkeze alınarak şekillendirilmiş? Aşk, nefret, sabır, vatan sevgisi, kıskançlık, korku; sadakat ya da ihanet; id, ego ya da süperego?

Burada belirtilmesi gereken önemli bir nokta bulunmaktadır. Tek perdelik bir oyunun konusunun tespit edilmesi ya da yaratmak istediği etkinin tekliliğinin ortaya konulması demek, onun vermek istediği ahlaki dersin ne olduğuna karar vermek demek değildir. Zaten tek perdelik oyunun esas gayesi, öğretici bir tutumla okura/ seyirciye ahlaki öğütler vermek de değildir. Bu tavır, tam aksine tek perdelik oyunda bir değer yitimine sebep olur. O, propagandaya başvurmadan “şu iyidir”, “bu kötüdür” demeden de –seçilmiş hayat kesitleri sunup hayatın esasını yansıtmaya çalışarak- çok daha yüce bir gayeye, sanatın kendisine hizmet ederek de okuruna/ seyircisine ahlaki değerlendirmeler yaptırabilir. İşte tam anlamıyla bunu başarabilmek; derin bir ruh duyusu, özgür bir yaratıcılık, estetiğe yaslı bir samimiyet ve sabır isteyen ince bir işçiliği gerekli kılmaktadır. Tek perdelik oyun yazarı, tüm bu özelliklerin sanat ve estetikle şekillendirilmiş özgün bir toplamıdır.

Okurun/ seyircinin/ edebiyat eleştirmeninin ya da öğrencinin oyunun konusunu, yani yazarın niyetini ve kendi üzerinde bıraktığı etkinin tekliğini tespit ettikten sonra yapması gereken esas iş, yazarın bu etkiyi yaratabilmek için nasıl bir yol izlediğini ortaya koyabilmektir. Okurun/ seyircinin ne anlamasını, ne düşünmesini ve nasıl hissetmesini arzu ettiğine karar veren, yani oyunun konusunu kendi ruhunda belirleyen tek perdelik oyun yazarı, bunun ardından elindeki bütün malzemeyi bu amaca erişebilecek biçimde ince bir işçilikle bir araya getirir. Bu süreçte takip ettiği ve başarılı bir biçimde sona erdirdiği, incelikli yola *tek perdelik oyunun tekniği* adı verilmektedir. Teknik, tek perdelik oyun yazarının oyununu yaratma niyetini okura/ seyirciye aktarmak üzere başvurduğu uygulamaya dönük yöntemlerin bütünüdür. Yazarın bu süreçte kullandığı bütün malzemeler de seçilen teknikle şekillendirilen alt unsurlardır. Bu malzemeler; metinde yazgısı ortaya konulan ve sesi duyurulmaya çalışılan *ana karakterler*; klasik ya da epik olsun yani kesin ya da seyreltilmiş başlangıcı, ortası ve sonu ile bir bütünlük gösteren *olay örgüsü*; tek perdelik oyunlara özgü karakteristik özellikleri yepyenilik, doğallık ve yoğunluk olan *diyalog* ve oyunlarda genellikle italik yazılan *sahne işçiliği ve sahne yönetimidir*.

Tek perdelik oyun, yaratılan ana karakter/ler/in/ oyun kişilerinin kendisinden doğar. Oyunun merkezinde bu karakter/ler vardır. Okur/ seyirci, oyunu oluşturan bütün malzemeyi oyunun karakter/ler/ini anlamlandırabilmek üzere kullanır. Her birinin bu yolda kendisine sunduğu ipucu niteliğindeki şifreleri çözmeye uğraşır. Okurun/ seyircinin/ edebiyat eleştirmeninin ya da öğrencinin metindeki karakter/ler/i tam anlamıyla tanıyabilmesi için bu yolda düşünsel anlamda ciddi çaba sarf etmesi gerekmektedir. Bu açıdan bakıldığında tek perdelik oyun okuru/ seyircisi, oyunu anlamlandırma noktasında asla kolaycılığa kaçmayan özel bir okur/ seyircidir sonucuna ulaşılabilir. Bu okur/ seyirci, karakter/ler/in beyniyle düşündüğü, onların kalbiyle hissettiği, onların ruhunda dolaştığı, kısacası karakter/ler ile yer yer özdeşim kurduğu (klasik yapı) yer yer de eleştirel bir bakışla uzaklaştığı, yabancılaştığı (epik kurgu) ölçüde onları hakkıyla tanıyabilecektir. Belli noktalarda karakter/ler/in çözümlenmesi süreçlerinde metin içi kaynaklar yetersiz kalacak ve tek perdelik oyun okuru/ seyircisi, onları tam anlamıyla bir bütün olarak görüp anlamlandırabilmek için metin dışı kaynakları da sürece dâhil etmek durumunda kalacaktır. Toplumlari şekillendiren tarihi olayların yarattığı sosyo- kültürel- ekonomik travmalar, mitoloji ve arketipsel

sembolizmin temel verileri, edebiyat kuramları ve eleştiri, metinler arasılık, felsefe ve psikanaliz alanında ortaya konulan yenilikler; tek perdelik oyun karakterlerinin anlamlandırılması sürecinde kullanılacak metin dışı temel başvuru kaynaklarından bazılarıdır.

Okur/ seyirci, edebiyat eleştirmeni ya da öğrenci, tek perdelik oyundaki bütün karakterleri temel özellikleri ile –acele etmeden- ayrıntılı ve derinlikli bir biçimde, zayıf ve belirsiz genellemelere başvurmadan ortaya koyabilmelidir. Bunun için zaman zaman metin dışı bazı kaynaklara (edebiyat kuramları, çağdaş felsefecilerin görüşleri, psikanalitik kuramlar, metinler arasılık üzerine oluşturulmuş kaynaklar vb.) başvurabileceği gibi süreci belirlediği sorularla da şekillendirebilir:

Karakterde ağır basan insanî nitelik nedir? Âşık mı, sevgi gösteren mi, bencil mi, kindar mı, kötümser mi, romantik mi, korkak mı, güvenilir mi? *Duvar Öyküsü*'ndeki Rehber Kadın'ın batıl inançlara düşkünlüğü ve cehaleti, *Duvar*'ın gelişmelere kapalı, bencil ve kindar yapısı; *Ben, Mimar Sinan!*'da Mimar Sinan'ın kendisinden önceki mimarlara duyduğu vefa duygusu ve mütevazılığı, *Çağrı*'da Mevlânâ ve Selâhattin Zerkûb'un ilahî aşkı örnek gösterilebilir.

Yazar, oyun kişilerini nasıl karakterize etmiştir? Eylemleriyle mi, diyalogla mı, hoşlandıkları ya da nefret ettikleri şeylerle mi, ırk özellikleri, dinî inanç ya da dış görünüşleriyle mi? Oyun kişileri, tiyatro tekniklerine uygun biçimde çizilebilmiş mi? Eyleme dayalı/ düşünsel ya da duygusal anlamda tepki vermeye mecbur bırakıldıkları güçlü bir çatışma ile karşı karşıya bırakılabilmişler mi? *Okurun/ seyircinin empati kurmasını sağlamışlar mı? Onda sempati uyandırabilmişler mi? Okurun/ seyircinin, davranışlarını şekillendiren dürtülere uygun hissetmesini sağlayabilmişler mi?* İtalik dizilen bu son üç soru, -tek perdelik oyun okurları/ seyircileri ile yarı yapılandırılmış görüşme formlarıyla gerçekleştirilecek nitel bir çalışmada kullanılarak- yeni bir çalışma konusu olarak hayata geçirilebilir. Hazırlanan bu tez çalışması, kendisinden sonra hazırlanabilecek başka çalışmalara sunduğu bu öneriyle kapı aralaması açısından alanyazında önemlidir.

Tek perdelik oyunların karakteristik özelliklerinin ortaya konulması sürecinde dikkate alınması gereken noktalardan birisi de klasik ve epik tiyatro/ dram sanatı ayrımıdır. Her ikisinin de başı, ortası ve sonu olabilir. Ancak farkları şuradan

kaynaklanır. Klasik, yapılandırmada olay dizisi, serim, çatışma, düğüm, doruk noktası ve çözüm şeklinde kesinlik ister. Epik kurguda durum/ kesit veya olay, yabancılaştırma etmeni ile yani izlenilenin oyun olduğu hissettirilerek başı, ortası, sonu seyreltilmiş parçalılık hâlinde verilir. Klasik bütünlük, epik parçalılık ile ilgilidir. Parçalılık, bütünün izlerinden tadımlık olsa da yabancılaşarak bağımsızlaşır. Klasik oyun empatiye, epik oyun eleştirel bakışa; klasik oyun gerçeklik duygusuna, epik oyun izlenilenin oyun olduğunun açıkça belirtilmesine yaslanır. Klasik oyun, yapılandırılır; epik oyun kurgulanır. Epik oyun; diyalektik oyun içinde yer alır, sürecin yeniden başlatılması demektir ve ön yargısız yargıya imkân tanır. Klasik oyun; önyargıdan beslenir, bir fikri/ duyguyu/ olayı benimsetmeye yönelir. Epik, daha eleştirel ve mesafeli yargı imkânı sunar.

Ben, Mimar Sinan!'da Mimar Sinan'ın Osmanlı kültür tarihini ve sanatını temsil eden bir sanatçı olarak taşıdığı temel niteliklerin metne taşınmasında yazar, diyalogun gücünden yararlanmış ve ana karakteri kendine özgü bütün yönlerini açıkça ortaya koyan konuşmalarıyla gözler önüne sermiştir. Benzer durum, *Bir Küçük Gece Müziği*'nde evli bir erkeğe hissettiği yasak aşkın en can alıcı noktalarının âşık olduğu doktor ile diyaloglarına yansıtıldığı İlze karakterinde de görülmektedir. *Çağrı*'da da diyaloglar ile okur/ seyirci ile buluşturulan Mevlânâ ve Selâhattin Zerkûb'un karakterlerini şekillendiren tasavvufi görüşleridir.

Klasik tarzda oluşturulmuş tek perdelik oyunlarda karakter ile olay örgüsünün şekillendirilmesi iç içedir. Biri diğerinden ayrı düşünülemez. Bu iki unsur, birbirine sınımsız bağlıdır. Bu tarz tek perdelik oyunlarda olay örgüsünü günlük hayattan alınmış, okurun/ seyircinin karşılaşma ihtimalinin çok yüksek olduğu bir hikâyeye oluşturmaz. Tam aksine bu oyunlarda insan hayatlarından alıntılanmış küçük ancak oldukça önemli anların seçilip birbirini bir seri hâlinde yakından takip ederek bir doruk noktasının oluşmasına sebep olduğu olaylar, gözler önüne serilmeye çalışılır. Sahne projeksiyonlarının uzun oyunların sadece doruk noktalarına çevrilmesi yoluyla ortaya çıkmış olabileceği iddia edilebilecek tek perdelik oyunlar, günlük hayatta sıklıkla karşılaşılabilecek yaşam öykülerinden ziyade az rastlanır olanın peşinden koşar, nadire odaklanır. Tek perdelik oyun yazarı, elindeki malzemeyi dramatik unsurları art arda sıralayıp aralarında neden- sonuç ilişkisine yaslanan bir etkileşim yaratarak ve buradan da -Freytag Piramidi'nde olduğu gibi- birkaç büyük krize ya da hayati bir ana ulaşarak

yapılandırır/ kurgular. Tek perdelik oyunlarda olay örgüsü için yazarın konuyu açıkladığı dramatik çerçeve veya dram sanatının/ tiyatro sanatının verileri ile yapılandırılmış kısa hikâyedir denilebilir. Olay örgüsünün varlık nedeni yalnızca kendisine göndermez, o aynı zamanda yazarın niyetini, oyunun konusunu ve etkinin teklifiğini okuyucu/ seyirci ile buluşturan en temel teknik araçlardan biridir. Yazar, olay örgüsünü yapılandırabilmek/ kurgulayabilmek için kendi idaresindeki bütün malzemeyi sonuna kadar kullanır.

Yazarın niyetini, oyunun konusunu, etkisinin teklifiğini fark edip açıkça ortaya koyan, hemen ardından yazarın karakter yaratma biçimlerine odaklanarak metinde işlenen ana karakter/ler/in temel özelliklerini tespit eden okurun/ seyircinin/ edebiyat eleştirmenin ya da öğrencinin tek perdelik oyun çözümlemelerinde başvuracağı üçüncü işlem basamağı; olay örgüsünü/ olay dizisini dikkatli bir biçimde sorgulamak olmalıdır. Bu süreçte kullanılacak sorulardan bazıları şunlardır: Olay örgüsünde sergilenen malzemeler, günlük hayattan alınmış sıradan birer unsur izlenimi mi uyandırıyor yoksa yazar, epik tarzı arayıp bulmak isteyen sorgulayıcı/ eleştirel bir tavırla az rastlanır unsurları bir araya getirerek günlük hayatta nadir görülebilecek bir olay örgüsü mü kurgulamış? Olay örgüsü ile yazarın niyeti örtüşüyor mu, bu örgü konuyu örneklemek ve etkinin teklifiğini yaratabilmek için uygun mu? Olay örgüsünün kurulduğu noktadan onu yeniden yapılandırarak olsanız bunu nasıl gerçekleştirirdiniz? Tek perdelik oyunların olabildiğince basitleştirilmiş olay örgüsünde oyunun akışını sekteye uğratacak herhangi bir karmaşıklık, alakasızlık ya da konudan uzaklaşma söz konusu mu? Olay örgüsünün başarılı bir biçimde yapılandırılmış/ kurgulanmış bir başlangıcı, ortası ve sonucu var mı?

Sahneye konulması için uzun oyunlara göre kısa bir zaman dilimine ihtiyaç duyan, çoğu zaman otuz dakika çok nadir olarak da kırk beş dakikada sahnelenen tek perdelik oyunların başlangıç bölümü oldukça kısadır. Çünkü bu oyunların en temel nitelikleri; yoğunluğu, etkili bir anlatım ile şekillendirilmiş olması ile kısalığıdır. Pek azının giriş bölümü yarım sayfadan uzun sürer. Genel anlamda iki ya da üç karşılıklı konuşma ile şekillendirilir. Oyunu sonuna kadar dikkatli bir biçimde inceleyen okur/ seyirci, onun her bir basamağının dramatik arka planının ne amaçla ve ne zaman yapılandırılmış/ kurgulanmış olabileceğini tahmin edebilecektir.

İyi yapılandırılmış/ kurgulanmış bir başlangıç bölümü, okuru/ seyirciyi derinden etkilemeli, onu diğer dramatik unsurların etkileşimi olmaksızın çözüme ulaştırılamayacak bir durumla aniden yüz yüze getirmelidir. Sonradan geliştirilecek dramatik eylemlerin tamamı, bu başlangıç durumunun üzerinden şekillendirilecektir. *Bir Küçük Gece Müziği*'nde âşık olduğu doktorun ertesi gün hastaneden bir daha dönmek üzere ayrılacağını bilen hemşire İlze'nin telefonun başında onu arayıp aramama konusunda yaşadığı kararsızlık anlarını sergileyen sahne, buna örnek gösterilebilir. *Galatea ile Pigmalion*'da kendi elleriyle yarattığı kadın heykeline karşı baş edilemeyecek derecede yoğun bir tutku ve hayranlık beslemeye başlayan Pigmalion'un ona yönelttiği bakışlar, okura/ seyirciye metnin devamında bu çerçevede yeni bir şeyler olacağını sinyallerini veren etkileyici bir durumdur ve bu durum, oyunun başlangıcıdır. *Bay Hiç*'te evinde yalnız oturan bir Kadın'ın aniden kapısının çalması, gelen Erkek'in Kadın'ın tüm engellemelerine rağmen içeri girmeyi başarması; bu iki ana metin karakterinin sonradan gerçekleştirecekleri tüm konuşmaların fitilini ateşleyen durum olarak metnin başlangıç bölümünü oluşturmaktadır.

Tek perdelik oyunlarda başlangıç bölümü üzerine çözümlenmeler yapılırken kullanılacak sorulardan bazıları şunlardır: Bu bölüm çok mu kısadır yoksa çok mu uzun tutulmuştur? Okurun/ seyircinin karşılaştığı ilk dramatik durumu belirgin kılmakta yeterli midir? Oyun yazarı, onu daha açık ve etkili bir biçimde başka nasıl kurgulayabilirdi? Başlangıç bölümü tam olarak nerede sona ermekte ve metnin ortası tam olarak nerede başlamaktadır?

Okur/ seyirci, başarı ile yapılandırılmış/ kurgulanmış bir tek perdelik oyunda bu iki bölümden ilkinin nerede bittiğini ve diğerinin tam olarak nerede başladığını tereddüt etmeksizin tespit edebilmektedir. Tek perdelik oyunların teknik özellikleri ile şekillendirilen kendine özgü organik -epik tarzda- oluşumun, kurgunun, düzenin ya da karmaşanın -klasik tarzda- yapının kolaylıkla tespit edilebileceği, muhakemeye dayalı bir metin çözümleme yöntemi olarak, okura/ seyirciye/ edebiyat eleştirmenine ya da öğrencilere -bu konuda yetkinleşinceye kadar- metinde başlangıç bölümünün sona erip orta bölümünün başladığı yere renkli kalemle bir işaret konulması ya da sayfa boyunca bir çizgi çizilmesi önerilebilir.

Oyunun sahnesi ve bu sahneyi şekillendiren serim unsurları da tek perdelik oyunların başlangıç bölümünün birer parçasıdır. Dekora ait unsurlar, metinde genellikle üçüncü şahıs ağzından, şimdiki ya da geniş zamana uygun olarak çekimlenmiş fiillerle ve parantez içinde italik olarak yazılarak gösterilir. Bu unsurların çözümlenmesi sürecinde kullanılacak sorulardan bazıları şunlardır: Dekor hangi edebiyat akımının etkisi ile şekillendirilmiştir? Gerçekçi midir? Romantik midir? Sanat akımlarından Rönesans mı, Gotik ya da Barok etkisinde mi yoksa Rokoko stilinde mi şekillendirilmiştir? Fantastik midir? Tuhaf mıdır? Sahne tasarımı ile yaratılan atmosfer ve renk uyumu ile oyunun kendi tonu arasında bir bakışlılık, ikili bir karşılımlık söz konusu mudur? Dekor, okurun/ seyircinin karşısına gerçekten oyunun organik bir parçası olarak mı çıkmaktadır yoksa ondan tamamen ayrı, eğreti bir yapılanış mı sergilemektedir?

Tek perdelik oyunların en önemli bölümü, belki de orta bölümde ortaya konulan doruk noktasıdır. Öyle ki tek perdelik oyunlar, âdeta uzun oyunların sadece doruk noktalarının alınarak olabildiğince derinlemesine yeniden işlendiği yeni bir dramatik tür izlenimi uyandırmaktadır. Oyunun orta bölümünde doruk noktası, eserin en can alıcı anı ya da başka bir ifade ile başlangıç bölümünün kendisine neden olduğu dramatik hareket, okur/ seyirci ile buluşur. Başarılı bir tek perdelik oyun, orta bölümünde büyük bir krize ya da eserin en can alıcı anına neden olan bir dizi küçük krizler içerir. *Bir Küçük Gece Müziği*'nde hemşire İlze'nin verdiği kararsızlık mücadelesinin ardından doktora aşkını itiraf etmeye karar verdiği an, *Çağrı*'da Selâhattin Zerkûb'un dükkânındaki altınlardan vazgeçerek Mevlânâ'nın sema davetini kabul ettiği an, *Bay Hiç*'te Kadın'ın evine gelen davetsiz bir misafir olan Erkek'e kocası olmayı teklif ettiği anlar, *Galatea ile Pigmalion*'da Pigmalion'un Sevi Tanrıça'ya giderek ondan yarattığı kadın heykeline can vermesini istemeye karar verdiği an; çözümlenen tek perdelik oyunların orta bölümlerinde yer alan doruk noktaları olarak belirtilebilir. Tek perdelik oyunların asıl varlık sebebi, yaratılan bu kırılma noktası ve erişilen bu büyük sahnedir denilebilir. Tek perdelik oyunun başarılı ya da başarısız olarak değerlendirilmesi, yaratılan bu kırılma noktasının dramatik anlamda güçlü ya da zayıf oluşunu bağlıdır. Bu bölümde dramatik gerilim ve duygusal işleyiş, en üst düzeydedir. Bunu şu şekilde de ifade etmek mümkün olabilir: Tek perdelik oyun, uzun oyunların son dönemeç noktası/ doruk noktası olarak değerlendirilebilecek zirvenin daha şiirsel ve felsefi bir yorumudur. Buradan hareketle

roman, öykü ve küçürek öykü arasında nasıl bir türsel devinim ve evrilme süreci yaşanmışsa bununla benzer biçimde hâlihazırda bir uzun oyun, kısa/ tek perdelik oyun ve küçürek oyun değişim ve dönüşüm sürecinin yaşanmakta olduğu sonucuna ulaşılabilir.

Tek perdelik oyun çözümlemelerinde orta bölümün en can alıcı kısmı olan doruk noktasının belirlenmesi sürecinde şu sorulardan yararlanılabilir: Oyundaki doruk noktası ya da başka bir ifade ile kırılma anı, tam olarak oyunun neresindedir? Oyunda olay örgüsünü kırılma noktasına götüren kriz/ler nelerdir? Doruk noktasına çabucak erişilmiş midir yoksa dramatik etkinin gücünü artırmak için ince bir ustalıkla bu erişim geciktirilmiş midir? Olay örgüsü içerisine serpiştirilmiş bazı hayati sonuçlar, varlığını hissettirmiş mi? Oyunun bu bölümü, karakterin güçlü duygusal tepkileri ile şekillendirilmiş mi?

Tek perdelik oyunun orta bölümünün, başlangıç bölümü ile benzer biçimde, sayfa boyunca renkli kalemle yatay bir çizgi çekmek suretiyle belirlenmesi mümkündür. Başarılı bir tek perdelik oyunun doruk noktası, kesinlikle metnin sonuç kısmında yer almaz. Teknik anlamda onun esas mekânı, metnin orta bölümüdür.

Tek perdelik oyunları, başarılı ya da zayıf kılan ancak çoğunlukla ihmal edilen hususlardan biri de onun sonuç bölümünün planlanma yani kurgulanma ya da yapılaştırılma biçimidir. Tek perdelik oyunlarda can alıcı ana, doruk ya da kırılma noktasına ulaşıldığında olay örgüsüne ait eylemler neredeyse tamamlanmıştır ancak oyun henüz bitmemiştir. Çünkü hem günlük hayatta insanların hem de kurgusal metinler söz konusu olduğunda okurun/ seyircinin/ edebiyat eleştirmeni ya da öğrencinin ağırlıklı olarak dikkatini yoğunlaştırdığı nokta, küçük krizlerle adım adım şekillendirilen ana kriz anları değil bu krizler etkisini göstermeye başladığı andan itibaren ana karakter/ler/in vermeye başladığı duygusal tepkiler ve onlarda aniden etkisini hissetmeye başlayan kendini yeniden öz-düzenleme süreçleridir.

Tek perdelik oyunlarda her ne kadar asıl önemsenen nokta olarak *doruk noktası* gösterilmiş olsa da metnin *kırılma anı* ne kadar yetkin çizilmiş olursa olsun bu *en can alıcı an* sonrasında ana karakter/ler/in evrilme süreçleri ile verdikleri duygusal tepkileri üzerinde durulmadığında metin eksik kalacaktır. Tek perdelik oyunlarda metnin sonu da en az metnin *kırılma noktası* kadar önemlidir. *Bay Hiç*'te metnin sonunda koltukta

oturup gözlerini kapatan Kadın'ın -hiç beklemediği bir anda- Bay Hiç'in kapıdan çıkıp gitmesi üzerine gerçekleşen ve gözyaşlarıyla birleşen "Bay Hiç, Bay Hiç" haykırıları âdeta kendi yazgısı üzerine bir feryat, bir öz- ağıttır. Tek perdelik oyunun sonu, bu çoklu amacı gerçekleştirmek üzere yapılandırılmıştır.

Tek perdelik oyunun başarısı, oyunun sonunun kısa ancak bir o kadar da yoğun ve etkileyici bir biçimde kurgulanmış ya da yapılandırılmış olmasına bağlıdır. Bu bölüm, oyunun başlangıç bölümünden bile daha kısa olmalıdır. Oyunun sonu, ana karakter/ler/in kırılma noktasına yönelik duygusal tepkilerini yansıtan bir iki kısa konuşma biçiminde yapılandırılabilir/ kurgulanabileceği gibi aynı işlevi yerine getirmek üzere metnin sonuna yerleştirilmiş bir pantomim vasıtasıyla da çok daha etkili kılınacak biçimde yapılandırılabilir/ oluşturulabilir.

Tek perdelik oyunların sonuç bölümlerinin çözümlenmesi süreçlerinde şu sorulardan yararlanılabilir: Oyunun sonu, diyalog ile mi şekillendirilmiş, pantomim ile mi, yoksa her ikisine de mi başvurulmuş? Çok mu uzun ya da kısa? Dramatik mi? Kesin ve tatmin edici mi, yoksa belirsiz mi bırakılmış? Daha etkileyici yapılandırılabilmesi/ kurgulanabilmesi için nasıl bir yola başvurulabilirdi? Ana karakter/ler/in –farklı disiplinlerin verilerinden metinler arası bir yaklaşıma başvurularak çözümlenmeye müsait- duygusal tepkilerini ve kişiliklerini yeniden yapılandırma süreçlerini yansıtıyor mu?

Tek perdelik oyunlarda olay örgüsü ve karakterizasyon/ karakter yaratım süreci³⁸ dışında konuyu okura/ seyirciye taşıyan bir üçüncü unsur olarak diyalog/ konuşma örgüsü gösterilebilir. Başarılı bir tek perdelik oyunda dramatik diyalogun yapılandırılış amacı tam olarak budur. Tek perdelik oyunlarda diyalogun taşınması gereken en temel özellik; günlük hayatının sıradanlığından, belirsizliğinden ve gerçekçiliğinden uzak; yoğunlaştırılmış, derinleştirilmiş, neyi ifade etmek istiyorsa onu doğrudan ve korkusuzca söyleyen, kendiliğinden doğal bir biçimde gelişen yepyeni iletileridir. Tek perdelik oyunlarda karakter/ler/in duygu ve düşüncelerinin eriştiği en yüksek noktayı yansıtan ve oyunun dramatik yapısını kuran küçük krizler serisini oyunun doruk noktasına bağlayan, başarılı yaratılmış dramatik diyaloglardır. Ancak diyalog sayısının olabildiğince fazla olması, tek perdelik bir oyunu dramatik anlamda başarılı kılan

³⁸ Sevda Şener, bu süreci ifade etmek için "kişileştirme" terimini kullanır (Şener, 1998: 60, 295).

ölçütlerden biri olamayacağı gibi bu oyunları kuran bütün diyalogların da dramatik olması beklenemez.

Tek perdelik oyun incelemelerinde diyalog ve teknik işlevleri üzerine gerçekleştirilen çözümlene süreçlerinde yararlanılabilecek sorulardan bazıları şunlardır: Diyalog; karakter/ler/in duygu ve düşüncelerinin eriştiği en yüksek noktaları, duygusal gelişim, değişim, dönüşüm ve başkalaşım aşamalarını gerekçelendirerek yansıtabiliyor mu? Olay örgüsünün geliştirilmesinde ve karakterizasyon/ karakterlerin yaratılma süreçlerinde ne ölçüde işlevsel kullanılabılmış? Söylenmek istenenleri dolandırmadan ve kendiliğinden gelişen bir doğallık içinde yansıtabiliyor mu? Tatsız mı? Eğlendirici mi? Didaktik mi? Satirik mi? İyimser mi? Alaycı mı? Sahnede canlandırılmayan olaylardan okuru/ seyirciyi haberdar ediyor mu?

Tek perdelik oyunların vazgeçilmez bir parçası olarak kabul edilen sahne işçiliği ve sahne yönetimi, oyun metinlerinde genellikle parantez içinde ve italik yazılarak gösterilir. Niyetini görünür kılmak isteyen roman ve hikâye yazarı, başarılı bir metin kurgulamak için nasıl *betimleme* ve *öykülemeye* başvuruyor ise tek perdelik oyun yazarı da bu iki unsura karşılık olarak oyunlarında diyalog ve pantomimin gücünden yararlanmaya çalışır. Burada *pantomim* ile kastedilen sözsüz ve beden diline yaslanan özel bir dramatik türden ziyade -çok daha geniş bir anlatımla- tek perdelik oyunlarda oyuncuların bir bütün olarak sergiledikleri her tür devinimsel hareket ile sahneye taşınan oyunların bedene yaslanan boyutudur. Tek perdelik oyunları, *büyük bir doruk noktasını yaratmak için özenle işlenerek bir araya getirilen ve art arda hızla sıralanan küçük krizler dizisinin okura/ seyirciye karakter/ler, diyalog, sahne işçiliği ve yönetimi ile pantomim vasıtasıyla sunulmasıdır* biçiminde tanımlamak mümkündür. Tek perdelik oyun yazarı, oyununun devinime yaslanan pantomimsel etkisini ortaya koyabilmek için sahne işçiliği ve yönetimi unsurlarını işlevsel bir sentez yaratabilecek biçimde kullanma yoluna gider.

Tek perdelik oyunların sahne işçiliği ve sahne yönetimi açısından çözümlenmesi süreçlerinde okura/ seyirciye, edebiyat eleştirmenlerine ve öğrencilere yardımcı olabilecek temel soruları şöyle sıralamak mümkündür: Tek perdelik oyunda sahne işçiliği ve yönetimi; diyalogun, olay örgüsünün, dramatik eylemin ya da karakter/ler/in işlevsel bir biçimde çizilmesine yardımcı olabilmemiş mi? Sahne işçiliği ve yönetiminin

etkili kullanımı ile tek perdelik oyunların kısaltılabilmesi mümkün mü? Sahne işçiliği ve yönetimi; fikir, duygu ve durumların yansıtılması süreçlerinde diyalogun yetersiz kaldığı durumlarda devreye konularak kullanılabilir mi?

Tek perdelik oyun çözümlemelerinin her basamağında sorulması gereken büyük soru ise şöyle ifade edilebilir: “Yazar, tek perdelik oyununu kaleme almadan önce zihninde nasıl bir *dramatik problem* tasarlamış ve seçtiği konuyu *kendine has bir yolla* nasıl ortaya koymuş ve *çözümüne kavuşturmuştur*? Bu büyük sorunun, etrafında şekillendiği dramatik anahtar sözcükler ise *konu, yöntem/ teknik ve sonuçtur*.

Tek perdelik oyunun karakteristik özelliklerinin ortaya konulabilmesi süreçlerinde üzerinde durulması gereken noktalardan biri de onun kendisine yakın olduğu düşünülen dram sanatı/ tiyatro sanatı ana ve alt türleri ile benzeşen, ortak ve ayrılan niteliklerinin belirgin kılınması olacaktır. Bu nedenle çalışmanın bu bölümünde tek perdelik oyun ile fars, skeç, vodvil, komedy ve radyo oyunları hakkında karşılaştırmaya dayalı yorum ve değerlendirmelerde bulunulmuştur. Aslında yerinde olan ve çalışmanın bu bölümünde ortaya konulmaya çalışılan tavır, tek perdelik oyunların bu tür ve biçimlerle benzer, ortak ve farklı yanlarını belirlemenin çok ötesindedir. Çünkü burada söz konusu olan tek perdelik oyunların tem (theme), eda (mood) ve konu (subject) olarak yazılış biçimlerinin arkasına gizlenmiştir. Tek perdelik oyunlar, bu üç temel ölçüte uygun olarak farstan komedyaya genişletilebilecek bir yelpazede farklı tarzlarda (tem, eda ve konularda) yazılabilmektedir. Tek perdelik oyun, aslında, “uzun oyun olmayandır” şeklinde de tanımlanabilir. Bu bölümde ele alınan ana türlerden komedy üzerine -yer yer tragedya ile karşılaştırmalı olarak- durulurken yapılmak istenen asıl şey, aynı zamanda tek perdelik oyunların uzun oyunlardan farklı olan yönlerinin de –kısmen- ortaya konulmasıdır. Yine benzer biçimde radyo oyunlarının da tek perdelik oyunların gelişim serüveninde katkısı vardır. Nitekim bu oyunların bir kısmı, aynı zamanda sahnede oynanacak niteliktedir (Parlatır vd., 2017: XIV- XVI). Şimdi tema, eda ve konu açısından birbirlerinden ayrılan bu farklı tarzların her biri üzerinde kısaca durmak yerinde olacaktır.

Dram/ tiyatro sanatının dört temel türünden biri olarak değerlendirilen fars; ilkel, yalnız güldürme öğelerinden yararlanan, kimi kez inanırlığın sınırlarını aşan, gülümsetmekle yetinmeyip güldürmeyi amaç edinen hafif komik oyundur. Moliere

tarafından yazılan *Pathelin* bu tarza örnek olarak gösterilebilir (Taner, And, Nutku; 1966: 36).

Nutku, farsı komedyanın biraz daha spor giydirilmiş, hareketleri biraz daha serbest, abartılı ve gürültülü bir duruma getirilmiş biçimi olarak kabul eder. Bu türde gülünçlük sağlamak için olay dizisi zaman zaman bilinçli bir biçimde bozular. Metin kişileri, yalnızca tiplerdir ve ön planda olan, durumlardır. Komedyacı, karakterleri de kullanması yönüyle farstan ayrılmaktadır. Farslarda tipler durmadan bir abartılı durumdan bir başka olmayacak duruma atlarlar. Ancak bu durum, farsların kendi icra atmosferleri/ performansları içinde okura/ seyirciye asla yadırgatıcı ve mantıksız gelmez. Fiziksel aksiyonun ve durumların kişilerden daha çok önemsenmesi, farsı komedyacıdan ayıran bir diğer belirleyici özelliktir. Alanyazında ağırlıklı olarak *sahne üzerindeki karikatür sanatına* benzetilen farsların, George Bernard Shaw ile birlikte deha aşamasına yükselen öğeleri yaratılmıştır. Bu türde insanların zayıf ve kusurlu yanları, büyütülerek karikatürleştirilir. Farslarda eğlendirici öğe, merak ögesine baskın gelmektedir. 18. yüzyılda İtalyan oyun yazarlarından Carlo Goldoni, Türk edebiyatında ise Cumhuriyet Dönemi oyun yazarlarından Turgut Özakman, usta birer fars yazarı olarak anılabilir. Sözcüğün dayandığı Latince “doldurmak” anlamına gelen “farcire” kökü ile bakışımı bir biçimde bu türde nükteler, olabildiğince konuşma örgüsüne doldurulmaktadır. Kişinin doğduğundan beri yaşadığı yerden alınıp hiç bilmediği bir yere getirilmesi, ikizler motifi, kendi kazdığı çukura düşen güldürü kişileri; farslarda yer alan ve kuşaktan kuşağa bıkılmadan aktararak getirilen çeşitli güldürme kurgularından bazılarıdır. Çağdaş farslarda bu kurgular, birtakım değişim, dönüşüm ve başkalaşım geçirmiştir. Oğluna ders vermek isterken ondan öğüt alan baba, saf bir kimsenin etrafındaki kurt insanlara farkında olmadan takkelerini ters giydirmesi, karı- koca ilişkilerinde asıl aldananın aldatan taraf olması vb. durumlar, yenileşme sürecinde bu türde görülmeye başlanan yeni temalara örnek olarak gösterilebilir. Ancak hangi dönemde yazılmış olurlarsa olsunlar farsların en belirgin niteliği, okurun/ seyircinin onlardan birer “kıssadan hisse” çıkarmalarıdır. Didaktik bir havadan ziyade, eğlendirici bir atmosfere sahip olan farslarda insanlığın zayıf yönleri taşlanarak okura/ seyirciye fark ettirmeden ders de verilir. Ancak bu süreçte okur/ seyirci, tıpkı komedyacıda olduğu gibi gülünç bulduğu bu zaafı hep başkasına aitmiş gibi algılar ve onlara hep başkasını düşünerek güler. Okurda/ seyircide gülünen şeye uzaklık, eleştirilen şeye akılcı

yaklaşım, konuşma örgüsünde akılda kolayca kalabilecek hatta ele geçen ilk fırsatta kullanılacak nokteler; farsların en temel karakteristik niteliğinden birkaçıdır (Nutku, 2001: 71- 74).

Çalışlar, farsın temel bir drama türü değil ama ikincil, komedyaya altlaştık bir tür olduğunu belirtir ve onu türsel kökenler olarak Eski Yunan’da Dor farsı ile Eski Roma’da Atellan farsına kadar götürür. Açık saçık halk doğaçlamaları, grotesk tipler ve gündelik yaşamın gülmece dolu havasına dayanan Atellan güldürüsü, farsın ön biçimi olarak değerlendirilebilir. Karakteristik özellikleri ile tuluat tiyatrosunu olduğu kadar komedyayı da etkileyerek fars- komedyaya gibi ara- türsel özellikler kazanmıştır. Özünü komik olanın değil gülünç olanın oluşturması ve düşündürmeye değil de salt güldürmeye yol açması, onu komedyadan ayırır. Hızlıca yürüyen öyküdeki rastlantısallık, sanki bir kurallılıkmiş gibi kendisini ortaya koyar. Bazı durumlarda farsların güldürmece işlevlerini aşarak eleştiri yüklü güldürmeceye veya bir polemik aracına evrildiği de görülmektedir. 15. yüzyıldan sonra “entremes”ten taşlama ve parodiye, vodvil ile fars- komedyaya biçiminden salon komedyası, maske- yüz ikiliği ve güldürü tiyatrosuna evrilen bir değişim, dönüşüm ve başkalaşım sürecinin ardından avangart anti- tiyatrodada, saçma tiyatrosunda grotesk özelliği kazanarak saçma fars (Frisch, Dürrenmatt), tragi- fars ya da grotesk- fars biçiminde (Beckett, Adamov, Ionesco) yer almıştır (Çalışlar, 1993: 47- 48).

Alanyazında dram/ tiyatro sanatının alt türlerinden biri olarak değerlendirilen skeçler; olayları uzun uzadıya geliştirmeden en can alıcı çizgiler içinde veren, çoğu kez günlük, sıradan olaylara değinen, bir nükte ile biten, kısa süreli, espirili güldürü türüdür (Taner, And, Nutku; 1966: 98). Aile sorunlarına da değinilen bu tür, gevşek dokulu çeşitli gösterilerle kurgulanır. Vodvil, burlesk, revü, kabare gibi kurgu dizgesine göre ortaya çıkan gösterilerde yerini almakla birlikte ayrıca radyo ve televizyon izlencelerinde, özellikle de eğlence programlarında bulunabilmektedir (Nutku, 2001: 83). Bu türü İngilizlerin beğendikleri bir janr³⁹ olarak değerlendiren Özön ve Dürder’e göre skeç; en çok iki dakika süren tablolarından kuruludur ve bu tablolar arasında bağlantı yoktur. Bu yönleri, onları epik tiyatroya yaklaştırmaktadır. Skeçlere hâkim olan, daha çok müzik ve baledir. Hatta skeçlere özel müzik parçaları bulunmaktadır. Tablolardaki olaylar, ritmik hareket ve danslarla anlatılır. Sadece taklit ve tuhaflıklardan ibaret

³⁹ Fransızca “genre”; tarz, [edebî] tür (TDK, Güncel Türkçe Sözlük, <<http://tdk.sozluk.gov.tr/>>).

skeçler de vardır. Bu tarz skeçlerin, radyo skeçleri ile herhangi bir ilgisi bulunmamaktadır. Radyodakilere “radyofonik skeç” adı verilmesi, çok daha yerinde bir tavidir (Özön, Dürder; 1967: 378).

Vodviller, tanıma yanılgılarına ve olguların tuhaflığına dayanan kaba çizgili bir güldürü türüdür (Taner, And, Nutku; 1966: 117). En temel niteliklerinin başında birbirine gevşek biçimde bağlı bölümlerden kurulu olması ile şarkılı bir oyun türü oluşu gelmektedir. Bölümleri, klasik ya da epik tarzda, dört değişik biçimde yapılandırılabilir/ oluşturulabilir: müzikli, dramatik, akrobatik ya da kalın çizgili güldürü ya da tabloları kapsayacak biçimde. Bölümlerinin kısa oluşu ile dikkat çeken bu türe “hafif müzikli oyun” da denilmektedir. Türe isim olan sözcük, kökenini Normandiya’da bulunan küçük bir köyden alır: vau de Vire/ Vire vadisi ezgileri. Başlangıçta taşlamayı ve politik popüler baladları içeren hafif bir güldürü durumunda iken sonraları işlev dönüşümüne uğrayarak ticari bir eğlence durumuna gelmiştir. Fransız yazarların başlangıçta halkın müzikli oyunlara olan istek ve ihtiyacını görerek yazmış oldukları vodviller, zamanla bulvar tiyatrolarının oyun dağarcığında yerlerini almaya, oradan da radyo ve televizyonlarda görülmeye başlanmıştır. Bu türün Fransız edebiyatındaki başlıca temsilcileri; Eugène Scribe, Victorien Sardou ve Eugène Labiche’tir (Nutku, 2001: 84). Vodvili varyete, revü, kabare gibi müzikli güldürü türleri ile birlikte tiyatronun yan türlerinden biri olarak değerlendiren Çalışlar, onun Fransa’da 18. yüzyılda Lesage elinde özel bir oyun türüne dönüştüğünü, Scribe ve Labiche gibi yazarlarca yaygınlık kazanarak komik operaya öncülük ettiğini, Alman dili içinde de Nestroy tarafından şarkılı farslar olarak ele alınan oyunlar olduğunu belirtmiştir (Çalışlar, 1993: 57- 58). Vodvili komedi grubundan bir oyun türü olarak ele alan Özön ve Dürder, onun olay bakımından kuruluşunun ustalığa dayandığını, zekâ ürünü olduğunu ve bu eserlerin baştan aşağı akla gelmedik tesadüfler ve entrikalarla; yanlışlık, anlamsız şaka ve garip çatışmalarla örülmüş olduklarını belirtmişlerdir. Bu tarz eserlerin birinci perdesi, çoğunlukla serim gibidir. İkinci perdede olay, oldukça karmaşık bir hâl alır. Üçüncü perdede ise çözüme kavuşturulur. Fakat vodvilin bu üç perdelik tarzını bozan ve beş perdelik vodvil yazarlar da bulunmaktadır. Bu türü geliştiren Fransızlardır (Özön ve Dürder, 1967: 431).

Taner, And ve Nutku; komedyya sözcüğünün önce Almanca (komödie), Fransızca (comédie), İngilizce (comedy) ve Yunanca (comos: cümbüş, alay; ode: ezgi)

karşılıklarını belirtir ve komedi türünün temel karakteristik özellikleri üzerinde dururlar. Onlara göre güldürücü bir oyun türü olan komedi; insanların, olayların ve durumların gülünç yanlarını ele alıp işler ancak kaba ve alaylı değildir, insanları gülünç duruma düşürmeden onların sadece zayıf yanlarını belirtir. Bu anlayışın yarattığı gülme de neşeli bir gülmedir. Başlangıç eserleri olarak Antik çağa ait Aristophanes ile Plautus ve Terentius'un eserleri; zirve olarak Shakespeare ve Moliere, Alman tiyatrosundan da Gotthold Ephraim Lessing'in *Minna von Barnhelm* ile Kleist'in *Der zerbrochene Krug* adlı eserleri örnek olarak gösterilmiştir (Taner, And ve Nutku; 1966: 59).

Tiyatronun görevi, her insanı kendi bütünlüğü içinde düşünürken meraklandırmak ve heyecanlandırmak, kendisini bir başkasının yaşam aynasından görebilmesini sağlamaktır. Komedyayı tragedyaya, fars ve melodram ile birlikte dram sanatının dört temel türünden biri olarak değerlendiren Nutku (2001), onun antik tiyatrodan bu yana gelen tragedyadan sonra ikinci dramatik tür olduğunu belirtir. *Poetika*'nın komedyaya ilişkin bölümü bulunamamıştır ancak eserin bazı bölümlerinde yeri geldikçe komedyadan da bahsedilmiştir. Burada ifade edildiğine göre komedyaya, phallos ezgilerinden doğmuş ve var olmuştur. Evrensel özü ortaya çıkaran, güdülerini ve duygularını düzenleyen büyüsel davranış ile tarihsel özü veren insanın güncel yaşayışını yansıtan güncel konular, komedyanın sentezini getirir. Tragedyanın seyirci üzerindeki gerilimini dağıtmak için yazılmaya başlanan komedyalarda ortalamadan daha kötüler, tragedyalarda ise ortalamadan daha iyi olan kişiler yansıtılmak istenmiştir. Gülünç olanı, soylu olmayışı ve kusuru yansıtan komedyada üzerinde durulan kusur, acı ve zarar veren hiçbir etkide bulunmaz. Tragedyada komik olana yer vermek kusurdur, benzer biçimde komedyada da trajik olana yer yoktur. Komedyada sergilenen kusur, acı ve zarar verici olmamalıdır. Cicero'ya göre komedyanın uygun tipleri; evhamlılar, huysuzlar, böbürleneler, kuşkulular ve budalalardır. Komedyada sözle ve anlatımla sağlanan gülmede söz oyunları, dil cambazlıkları, yanlış anlamalar ve şaşırtmacalar yer alırken düşünceden sağlanan gülmede karikatürleştirme, hayal kırıklığı, tersinleme, çirkin ve utanç verici olana benzetme, uyumsuz bireşim, safmış gibi görünme numarası vardır. Cicero'nun "komedyaya; güncel yaşamın yansıması, törelerin görünüşü, gerçeğin aynasıdır" tanımını Özdemir Nutku, komedyanın en çok konuşulan ve tartışılan en önemli tanımı olarak değerlendirir. Tragedyanın üstün kişileri ve olağanüstü durumları ele almasına karşın komedyanın orta sınıf halkın günlük

ilişkilerini göstermesi kuralı, antik ve klasik anlayışın temel ilkelerinden biri olmuştur. Tragedya, soylu kişilerin; komedyaya ise halkın dramıdır. Baş oyun kişisi, mekân, durum ve sonuç yollarıyla gelişen komedyaya; dört bölüme ayrılır. Birinci bölüm olan prologus dört değişik biçimde seyirci karşısına çıkabilir. İlkinde yazar ya da öykü övülür, ikinci biçiminde düşman yerilir ve seyirciye teşekkür edilir, üçüncü türde oyunun konusu anlatılır, son olarak da bütün bu üçü birleştirilerek bir ön açıklama yapılabilir. Komedyanın ikinci bölümü olan protasis, aksiyonun başlangıcıdır. Oyunun hem gelişmeye başladığı hem de seyircide merak ögesinin yaratıldığı bölümdür. Üçüncü bölüm epitasis, dramatik gelişme yoluyla düğümlerin atıldığı kısımdır. Son bölüm olan catastrope ise kıssadan hisse çıkarılan bölüm yani seyircilerin olaylardan ders aldığı sonuçtur. Roma komedyaya yazarları koroyu kaldırdıkları için Rönesans komedyalarında koro bulunmaz. Hem yetişkinleri hem de çocukları eğiten komedyaya, eğlendirici olduğu kadar öğreticidir. Bu nedenle pazar yerinde uygunsuz hareketlerde bulunan bir soytarı, bir komedyaya kişisi olamaz. Komedyanın yukarıdan aşağıya doğru evrilen basamakları, düşünce ve kapalı mizahla gelişen komedyaya ile başlayıp gülünç öge olarak en çok açık saçıklığı kullanan kalın çizgili komedyaya doğru uzanan bir sıralanış izler. İlkel taklitlerle başlayan komedyaya, halk eğlencelerinden doğmuştur. Gelişim çizgisindeki gerilimin yumuşaklığı, bu nedenle seyirciyi heyecanlandırmaktan çok meraklandırması; kişilerden çok olay ve durumların ön planda olması, seyircilerin oyun kişilerinin bazı yönlerini kendilerinininkiyle değil başkalarınıninkiyle karşılaştırmaları (merak ögesinin ardındaki temel neden budur), seyircinin daha çok akılcı ve çizgisel bir yönelim içinde olması, insanın nasıl yaşadığından çok nasıl davrandığını göstermesi, sergilenen bu davranışların da toplumsal ölçütlere, törelere, göreneklere ve eğilimlere bir tepki olduğundan bulunduğu çağa ve topluma göre değişmesi, belli bir dönemde gülünç olan şeylerin başka bir dönemde gülünç olarak kabul edilemeyebileceği ve konu bütünlüğü bozulmadan aksiyonun arzu edilen ölçüde uzatılıp kısaltılabilmesi komedyanın en temel özelliklerinden birkaçıdır. Alay, çok anlamlılık ve günlük espriler; espri ve alayın yapan karaktere renk vermesiyle oluşan komik öge; komedyanın bütünlüğü içinde dört beş koldan anlam bulan espri ve alay; komik ögenin başlıca üç aşamasıdır. İnsanların yanlış ve gülünç yönlerini eleştiren komedyaya, seyirciyi yumuşak bir yoldan etkiler ve böylece de komedyanın öğretici yanı daha ağır basar. İnsanlara kusurlarını gösteren komedyaya, ciddi bir eleştiri ve onların kendilerini düzeltmeleri için bir uyarıcıdır. Komedyanın

başlıca türleri hakkında şunları söylemek mümkündür: Ciddi komedyaya, bir tezte seyircinin karşısına çıkar ama bunu tartışarak değil, oyundaki kişiler arasındaki ilişkilerle, konuşmalarla, seyirciyi düşündürerek ortaya koyar. Kahramanlık komedyası, en çok romantik tragedyaya benzer. Tek bir kahramanın öteki oyun kişilerini peşine takıp sürüklediği bu metinlerde bu oyun kişisi, hem aksiyonu geliştiren hem de maceraların merkezinde olan kişidir. Romantik komedyaya, şövalyelik ve serüven komedyasıdır. En yetkin ve bütünlenmiş komedyaya türü olan töre ve karakter komedyasında kişiler arasındaki ilişki o toplumun töreleri ele alınarak gösterilir. İnsan yaşamıyla ilgili konuları, psikolojiye yönelerek onların kişisel yorumlarını yaparak gösterir. Birey ve toplumun taşlaması zaman zaman da eleştirisi amaçlanır. İçli komedyaya, çocuksu ve kalın çizgildir. Bu oyunlarda genellikle birbirini çok seven ve önlerinde çeşitli engeller bulunan bir oğlanla bir kız bulunmaktadır. Entrika komedyası olarak da bilinen dolantı komedyasında komik öge, birbirine ustalıkla bağlanmış durum ve hareketlerle sağlanır. Hafif komedyaya ise en gevşek dokulu komedyaya türüdür. Farstan farkı, oyun kişilerinin daha iyi işlenmiş olmasıdır. İnsanların günlük yaşantıları içindeki basit küçük olaylar konu edilir ve bu oyunların sonu hep mutlu biter (Nutku, 2001: 9-71).

Poetika'da komedyaya üzerine söylenenler, yüzyıllarca komedyanın tanımının temel çizgisini oluşturmuş ve komedyaya hep Aristoteles'ten yola çıkılarak açıklanmıştır. Aristoteles, tragedyaya ve komedyaya türlerini yalnızca konu bakımından birbirinden ayırmakla kalmamış bu iki türün yazarlarının mizaç, hatta ahlak düzeyi bakımından birbirlerinden farklı olduklarını öne sürmüştür. Ona göre tragedyaya yazanlar, ağırbaşlı ve soylu karakterli şairler iken komedyaya yazmayı tercih edenler, ağırlıklı olarak hafifmeşrep karakterli şairlerdir. Tragedyada olaylar, istenen etkinin uyandırılabilmesi için iyiden kötüye doğru gelişirken komedyada bu durumun tam tersinin olması beklenir. Komedyaya yazarlarının, oyunlarını kurarken olasılık ilkesini de göz önünde bulundurduklarının göstergelerinden biri de komedyaya kişilerine karakteristik adlar vermeleridir. Aristoteles, tragedyanın mutlu sonla bitmesinin tragedyaya özgü; komedyanın mutlu sonunun ise komedyaya özgü zevk sağladığını ifade etmiştir. Ancak ona göre farklı zevk düzeyindeki kişilerin hoşlandıkları sanat türleri de birbirinden farklı olacaktır. Hem tragedyaya hem de komedyaya, uyandırdıkları duygularla ruhu tutkularından temizlemekte, arındırmaktadır. Bu işlem, tragedyaya söz konusu olduğunda

katharsis; komedyaya söz konusu olduğunda ise kathastasis adını almaktadır. Yazarı ve yazılış tarihi bilinmemekle birlikte M.Ö. 4- 2. yüzyılda yazılmış olabileceği tahmin edilen, yazarının Aristoteles'in izinden gittiği iddia edilebilecek bir eser olan *Tractatus Coislianus* adlı eserde Aristoteles'in tragedya için ortaya koyduğu arınma ilkesi olan katharsis, komedyaya uyarlanmış; komedyanın da zevk ve kahkaha yaratarak seyirciyi heyecanlarından arındırdığı belirtilmiştir (Şener, 2000: 50- 52).

Komedyayı doğuran gözlem, dış gözlemdir ve komedyaya yazarı, bu dış gözlemi, kendi gülünçlüklerini arayarak değil, başka insanlar üzerinde yapar. Düzeltme ve öğretme gibi bilinçli olmayan ereği, komedyayı hem diğer bütün sanatlardan farklı kılmakta hem de ona hayat ile sanat arasında gidip gelebilen bir sanat türü olma özelliği sunmaktadır (Şener, 2000: 205).

Yaralamaktan, yıkmaktan çok düzeltme, onarma, bütünleştirme işlevi olan komedyanın kaynağını büyüünün yaşamı kutsayan sürecinden aldığı belirten Sokullu'ya göre Eski Yunan'da şarap ve bolluk tanrısı Dionysos adına yapılan ölüp dirilme törenleri, hem komedyanın hem de tragedyanın öz ve biçimini vermiştir. Bu törenlerde kovulma ya da ölümü izleyen yeniden doğuş, bir şenlikle kutlanmakta ve buna komos adı verilmektedir. Komedyaya türü de verimliliği, yenilenmeyi ve yaşamı kutsayan bu ritüel anlam ile temellenmiştir. Toplumun sağlığının ve dengesinin önemsendiği, kişinin toplumsal olmayan davranışları nedeni ile toplumdan sürülerek cezalandırıldığı komedyalarda insan davranışlarına yön veren; toplumun –evrensel olmayıp- belli bir zaman ve yer için geçerli olan tinsel değerleridir. Buradan hareketle kaynağını verimliliği kutsayan törenlerden alan komedyanın bir sanat türü olarak gelişirken, tragedyadan farklı olarak, mitolojik konu ve kişilere arkasını döndüğü, böylelikle de dünyasal ve toplumsal içeriğini güçlendirdiği belirtilebilir. Komedyalarda toplumun dengesini sarsan kusurlu kişi, okur/ seyirci karşısına getirilir. Sağduyuyu temsil eden seyirci de kahkahası ile hatalı davranışları cezalandırmış olur. “Komik”, “gülünç” ve “gülme” kavramlarını açıklamaya çalışan kuram ve kuramcılar üzerinde etraflıca durarak işlevsel bir çözümlemeye yönelik Sokullu'ya göre komedyanın iki temel işlevi bulunmaktadır. Bunlardan ilki, tragedyanın “katharsis”ine karşılık gelen “kathastasis” yani insanı bastırılmış, itilmiş duygularından kurtararak gevşetme ve rahatlatma iken ikincisi gülme ile budalalığı ve kusuru gösterip cezalandırmak ve bu yolla toplumsal yaşamı düzeltmek, iyileştirmek, bütünleştirmektir. Gülünç konusunda

Aristoteles'ten beri araştırma yapanların çoğunluğunun birleştiği nokta, komedyanın özünü oluşturan gülüncün küçük düşürücü alayı içermeyeceği hususudur. Komedyacı yazarı, hafif ve yüzeysel olan kusurları göstermekle hem kusurlu bireyi hem de ibret yoluyla diğerlerini düzeltmeyi, bu yoldan toplumu bütünleştirmeyi amaç edinmiştir (Sokullu, 1993: 1- 22).

Şener'e göre de Aristoteles, komedyanın kaynağı hakkında bilgi verirken kişisel taşlamaya karşı olduğunu, acıtıcı alayı kınadığını belirtmiştir. Bugün dram sanatı/ tiyatro sanatı alanyazınında mizah ile taşlama arasındaki fark belirgin kılınmakta, öfkeli ve saldırgan olan, ciddi kusurları gösteren taşlama, komedyanın dışında bir tür olarak kabul edilmektedir (Şener, 2000: 50).

Komik olan, mantıksal olan ile tarihsel olan arasındaki uyumsuzluğu da gösterdiğinden Hegel ve Marx, tarihte komik olanı, tarih bağdaşmazlığıyla (anakroni) açıklamaya çalışmışlardır. Marx, tarihte bir olayın önce trajik; ikinci kez ise komik olarak yer aldığını belirtmiştir. Komik olanı bağdaşmazlık kuramı içinde açıklayan Kant'a göre ise komik olan, yeni ile eski, içerik ile biçim, amaç ile araç, davranış ile çevre, insanın gerçek doğası ile kendisine ilişkin kanısı arasında varolan bağdaşmazlığı yansıtır. Buradan hareketle bir oyunda komik olan; ana metin kişilerinin/ karakterlerin kendisinden (karakter komedyası), ahlak kuralları ve törelerden (töre komedyası), yaşamın neden olduğu durumlardan (durum komedyası), ve karmaşık olaylardan (dolantı komedyası) hareketle ortaya konabilir. Klasik tarzda yapılandırılmış komedyaların eylemsel yapısını genellikle uyum- dengesizlik- uyumun yeniden sağlanması süreci inşa eder. Çözümüne ulaşma sürecinde çatışmayı değil, uyumsuzluğu geliştirdiğinden erişilen bu çözüm, tragedyadaki yıkımın tersine genellikle uyumun yeniden kurulması ile yapılandırılan mutlu sonudur. Komedyacı, fars ve kaba güldürü gibi güldürü türleri ile sürekli etkileşim hâlinde olagelmıştır. Grotesk, komedyalarda komik uyumsuzluk ve bağdaşmazlığın en keskin anlatım biçimi olarak okur/ seyirci karşısına çıkar. Tragedya, ne denli "uyum"a bağlaşıksa ise komedyacı o kadar "uyumsuzluk"a bağlaşıktır. Bu nedenle tragedyacı ile tamamen zıt bir biçimde merkez- kaç yapıya, açık oyun biçimine ve anakronik yapıya yönelimlidir. Komedyalarda ağırlıklı olarak yazınsal bir dil yerine halkın dili ve gündelik konuşma kullanılmıştır. Eski Komedyacı'da yazarın seyirci ile atıştığı; düzene siyasal, açık eleştiri yönelttiği parables ile birlikte komedyacı, halkın elinde bir eleştiri silahı hâline gelmiştir. Halk, tespit ettiği ve derin bir biçimde

kendisini rahatsız eden her tür toplumsal uyumsuzluğu, siyasî bir eleştiri aracı olarak komedyayı kullanarak egemen kesimlere iletebilmiştir. Çehov ile birlikte evrensel bir boyut kazanarak “insanlık komedyası”na evrilen biçimde komedyaya; insansal yabancılaşma, kişinin toplumsal varlığının kendi özüne aykırılışması ve en nihayetinde varoluşsal uyumsuzluğun anlatımı olarak kendisini ortaya koymayı denemiştir. Komedyanın kökeninde yer alan Eski Komedyaya, toplumsal- siyasal taşlama ve yergi ile birlikte kaba güldürüyü de içeren bir forum niteliği taşımakta iken daha sonraki toplumsal değişmelere koşut olarak ortaya çıkan Yeni Komedyaya içerisinde Eski Yunan komedyası, Eski Roma komedyasına uyarlanarak töre komedyasına evrilmiştir. Tarihsel gelişim süreci içerisinde tipler komedyası, hümanist komedyaya, karakter komedyası, dolantı komedyası, töre komedyası, Restorasyon komedyası, acıklı komedyaya, duygulu ve gülünçlü komedyaya, burjuva komedyası, gerçekçi komedyaya, bulvar ve salon komedyaları, grotesk komedyaya ve halk komedyaları evrelerinden geçerek 20. yüzyıla erişen komedyaya toplumsal- eleştirel komedyaya (Shaw, Mayakovski, Brecht) ve alegorik, fantastik komedyaya (Claudel, Pirandello) biçiminde rastlanırken anti- tiyatrodada (gerçeküstücü tiyatro, saçma tiyatrosu) anti- komedyaya (Jarry, Gombrowicz, Beckett) biçiminde rastlanmaktadır. Bu en sonuncusunda insanlık hâlinin karikatürleştirilmesi olarak komedyaya, saçma ve grotesk olanla özdeşleşir. Buradan anlaşıldığına göre komedyaya; tarihsel dönemlere ve dünya görüşlerine, sanatsal doğrultulara bağlı olarak çeşitlilik gösterebilmekte, hem karşı sınıflara eleştiri hem kendi sınıfına öz- eleştiri niteliği taşıyabilmekte, tarihsel- mantıksal uyumsuzluk ve bağdaşmazlığın dramatik bir anlatı olarak çok farklı biçimlerinde kendisini ortaya koyabilmektedir (Çalışlar, 1993: 42- 47).

Tek perdelik oyunların kuruluş/ yapılanış itibariyle etkileşim hâlinde bulunduğu dram sanatı/ tiyatro sanatı türlerinden bir diğeri de radyo oyunları ya da bir başka ifade ile radyofonik oyunlardır. Nursel Duruel tarafından (2004: 55- 58), Kitaplık Dergisi'nin radyo oyunu özel dosyasına ayrılan 70. sayısı için kaleme alınan “Çok Sevilen Az Bilinen Bir Edebî Tür: Radyo Oyunu” başlıklı yazıda bu tür hakkında ayrıntılı bilgiler verilmiş ve değerlendirmelerde bulunulmuştur. Bu yazıda radyo oyunları hakkında ortaya konan temel ve karakteristik verilerin şu şekilde özetlenmesi mümkündür: İngiliz drama yazarı Richard Huges'un 15 Ocak 1924'te Londra Radyosu'ndan yayınlanan oyunu A Comedy of Danger [Tehlikenin Komedisi], radyo oyunu yazarlığının başlangıç

tarihi kabul edilmektedir. Radyo oyununun dünyadaki serüveni, radyonun kendi serüveni ile iç içe süregelmiştir. Radyonun dünyayı sardığı yıllarda altın çağını yaşamış, televizyonun yaygınlaşması ile pırlıtısını yitirmiş, radyoların yeniden atağa geçişi ve dijital ortamla birlikte yeni bir yaşama adım atmaya başlamıştır. Radyo oyunu, radyo dramalarının özgül bir dalıdır. Gözünü açar açmaz kendini edebiyatın en köklü türlerinden biri olan tiyatronun kucağında bulmuş ancak kendisini araması ve bulması, özgün niteliklerine kavuşması kolay olmamıştır. Radyolar, ilk dönemlerde hazır malzeme olarak buldukları tiyatro oyunlarından yararlanmış, sahne için yazılmış oyunlar ya mikrofon başında yeniden oynatılmış ve canlı olarak yayınlanmış ya da tiyatrolardan naklen yayın yapılmıştır. Radyonun olanakları keşfedildikçe radyo için radyoya özgü oyunlar yazılması da zorunlu hâle gelmiştir. Ortamından kaynaklanan ayırıcı özellikleri belirginleşip tanımlanınca radyo oyunu, modern edebiyatın tiyatrodan ayrı, tiyatrodan bağımsız bir türü olarak kabul görmüştür. Yapısal özellikleri ile öykünün kardeşi, imgesel yanıyla şiirin sevgilisi olan radyo oyunu, sese dönüştürülmek üzere kurulan, ona göre yapılandırılan bir edebî metin türüdür. Kâğıt üzerinde yazılı olan ne varsa –diyalog, monolog, düz anlatım, efekt, müzik- prodüksiyon aşamasında canlandırılacak, işaretler seslere dönüşecek ve ancak yayımlandığında alıcısına (dinleyicisine) ulaşacaktır. Radyo oyunu, gücünü eksik yanından, yani “gör[ün]mez” oluşundan alan bir türdür. Alıcısına beş duyudan yalnızca biriyle, işitme yoluyla ulaştığı için doğrudan hayal gücüne yönelir. Göstermez, görülmeyeni görüldenden daha görünür kılar. Dinleyici, edilgen bir alıcı değil, aktif bir katılımcı konumundadır. Oyun, onun kendi zihninde yeniden ürettikleriyle varlık bulur. Radyo oyunu, zamanı ve mekân sınırlarını kolaylıkla aşar. Zamanı istediği gibi ileri geri işletebilir, en olmayacak yerleri yan yana getirebilir, iç içe geçirebilir; nesnelere üst üste, yan yana koyabilir. Bunları yaparken de alıcısında gerçeğin dışına düştüğü etkisi yaratmaz, ona aykırı gelmez. Tersine, dinleyicinin hayal gücünden, zihinsel sıçramalarından destek alır. İngiltere’de Dylan Thomas, MacLeish; İrlanda’da Samuel Beckett; Fransa’da Jacques Audiberti, Jean Giono, Artur Adamov, Eugene Ionesco; İsviçre’de Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch; İtalya’da Vasco Pratolini, Alberto Perrini; İsveç’te Par Lagerkvist, Ingmar Bergman; Almanya’da Bertolt Brecht, Günter Eich, Heinrich Böll, Peter Handke, Wolfgang Borchert, Jürgen Becker; Avusturya’da Ilse Eichinger, Ingeborg Bachmann gibi şair ve yazarlar; radyo oyunu dalının da önde gelen temsilcileri olmuşlardır.

Yirminci yüzyılın bu türü yeterince değerlendirdiği, hak ettiği yere oturttuğu söylenemez. Ancak, iletişim teknolojisindeki yeniliklerle birlikte ortaya çıkan gelişmeler, durumun 21. yüzyılda farklı olacağını göstermektedir. Türkiye’de ilk düzenli radyo oyunu yayını, 6 Mayıs 1972’de İstanbul Radyosunda başlamış, bir süre sonra Ankara Radyosu da yayına girmiştir. Ekrem Reşit Rey, İ. Galip Arcan, Muvaffak İhsan Garan gibi isimler çok sayıda oyun yazmışlardır. Basılmış radyo oyunu sayısının çok az olması, oyunların metinlerinin elde bulunmaması, oyunların düzeylerinin düşük olması bu konuda edebiyatımızda karşılaşılan başlıca sorunlardır. Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatro Edebiyatı’na damgasını vuran en önemli radyo oyunu yazarı Behçet Necatigil’dir. *Gece Aşevi*, Almanca *Dünya Edebiyat Eserleri Ansiklopedisinde* Türkiye’deki ilk modern radyo oyunu olarak yer almıştır. 1952’de Ankara Radyosu Söz Temsil Yayınları bölümünde çalışmaya başlayan ve yazar olarak türün seçkin örneklerini veren Adalet Ağaoğlu’nun gayretleri, gözlem ve deneyimleri anılmaya değerdir. 1955’te radyoların o sırada bağlı olduğu Basın Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü, bir radyo oyunu yarışması düzenler. Yarışmaya sekiz ay içinde 654 oyun katılır. Orhan Asena’nın Karacaoğlan, Muvaffak İhsan Garan’ın Poyraz Osman, Lemia Balı’nın Cem Sultan adlı oyunları ödüle değer görülür (Duruel, 2004: 55- 58).

Ferit Edgü’den Aslı Tohumcu’ya on altı yazar, Kitaplık Dergisi’nin radyo oyunları özel dosyası için birer radyo oyunu yazmışlardır: Ferit Edgü, Son Duruşma (Radyo İçin Bir Fars); Mehmet Taner, Kontrat; Refik Algan, Bir Masal; Balkan Naci İslimyeli, Sayın Gizli Yayın Dinleyicileri; Tarık Günersel, Disket; Zehra Başar, Gölgeler; Serdar Rifat, Bay Hertz; Seyhan Erzözçelik, Esma’yla Babası; Sadık Yalsızuçanlar, Sekerat; Jale Sancak, Bir Dal Sardunya Oyunu’ndan; Doğan Yarıcı, Sesimi Duyan Var mı?; Levent Şentürk; Unutkan, 30.; Nilüfer Güngörmüş, Güzel ile Çirkin; Reha Erdem, Söyle; Aslı Tohumcu, Son Dakika; İpek Seyaloğlu, Güve’dir.

Radyo Tiyatrosu ve Piyas adını taşıyan kitabında radyofonik piyes yazma tekniği ve bununla ilgili genel kurallar, radyo tiyatrosunun en temel özellikleri ve bir konuyu piyes hâline getirme süreçleri üzerinde duran Çorbacıoğlu (1964), bu konuyu kuramsal boyutta bırakmakla yetinmez. Öncelikle, yazma işlemini basamak basamak nasıl gerçekleştirdiğini anlattığı Guguklu Saat adını taşıyan tek perdelik radyofonik komedisini de kitabına ekler. Sahne ve radyo için yazdığı kısa komedileriyle Türk Tiyatro Edebiyatı’na başarılı örnekler veren Çorbacıoğlu, oynanmış ve beğenilmiş birer

perdelik beş komediden oluşan kitabı *Satılık Şapka*'yı 1968'de yayımlamıştır. Bu kitapta yer alan oyunların isimleri şöyledir: Satılık Şapka, Brahms Kapıyı Çalınca, Her Şeyin Hayırlısı, Bayram Çorbası, Cankurtaran.

Sahip olduğu geniş olanaklar açısından radyofonik tiyatronun temel özellikleri; seyircinin hayal gücünden faydalanması, sahnelerinin gerçeğe daha uygun olması, yer sınırının bulunmaması ve temsilinin kolay oluşudur (Çorbacioğlu, 1964: 42- 44). Türün, yazarı teknik güçlüğe iten yönleri ise renk, ışık ve mimikten; toplu seyircisi olmadığı için toplum heyecanından yoksun oluşu, görülebilen sanatların yardımından yoksun bulunduğu için diyalogun kendi ödevinden başka birçok ödevler yüklenmek zorunda kalması ve bu tarz piyeslerin, gişeleri olmadığı için, kazanç getirmemesidir (Çorbacioğlu, 1964: 44- 45). Radyofonik piyeste diyalog; zaman, yer, aksesuar ve durum belirtir (Çorbacioğlu, 1964: 46- 54). Radyofonik piyesin uzunluğu bir saatten fazla olmamalıdır. Radyofonik piyeste perde olmadığına göre bölümler, “birinci bölüm”, “ikinci bölüm” gibi ayrımlarla adlandırılır. Bölüm araları müzikle belirtilebilir. Genellikle oyuna giriş ve bitim de müzikle yapılır. Yazar, isterse eserine en uygun düşecek parçaları belirtebilir. Fon müziğinde bu, oldukça önemlidir (Çorbacioğlu, 1964: 61- 62). Radyofonik piyeslerde metin kişilerini konuşurma süreçlerinde tiradlardan kaçınılmalı; kişiler, kendi kendilerine konuşurulmamalı; diyalog, aksiyonsuz olmamalı; oyun içinde hikâyeye anlatılmamalı; okura/ seyirciye [dinleyiciye] bilgi ya da öğüt vermekten ve özdeş düşünceyi savunan kişileri karşılıklı konuşturmadan kaçınılmalı; espri, nükte ve taşlamada ölçü kaçırılmamalıdır (Çorbacioğlu, 1964: 33- 36). Radyofonik oyunlarda tiyatro dili uyumlu, popüler, olayın geçtiği çağa uygun olmalı; kişiler, kültürel durumlarına göre konuşturulmalı, lehçe ve şive yerinde kullanılmalıdır (Çorbacioğlu, 1964: 36- 40).

Çorbacioğlu tarafından sadece klasik tarzda yapılaştırılmış radyo oyunları üzerinde durulmuş, epik tarzda oluşturulmuş/ kurgulanmış radyofonik oyunlar, bu konuda çalışmak isteyen başka araştırmacılara bırakılmıştır (Çorbacioğlu, 1994: 10).

TRT tarafından hazırlatılan *Radyo Oyun Yazarları İçin Bilgiler* kitapçığında radyo oyunlarında müzik efektinin kullanılış şekilleri üzerinde durulurken radyo tiyatrosu alanyazımına ait iki yeni kavram hakkında bilgi verilmiş ve bu kavramların radyo oyunlarındaki temel işlevleri üzerinde durulmuştur: “fading” ve “ters fading”.

Müzik efektinin diğere bir kullanım şekli olan “fading”in Türkçe karşılığı, ‘hafifleyerek kaybolma’dır. Fading’den hem diyaloglarda hem de müzikte yararlanılabilir. Bir diyalogda, sahne değişiminden önceki son konuşmayı yapan kişi, daha önceki sahnelerde geçen bir olayı karşısındakine anlatmak durumundaysa, olay dinleyici tarafından bilindiği için, baştan sona anlatılması, tekrarlamak ve dolayısıyla da dinleyiciyi sıkmak olacaktır. Bunu önlemek için, son konuşmacı, olayı anlatmaya başlar başlamaz, “fading”e başvurur. Ses hızla uzaklaşırken hafifler ve kaybolur. Bu sahnenin üzerine binen müzikten sonra, dinleyicide, olayın uzun uzun anlatılmış olduğu duygusu uyandırılır. Aynı yöntemle, “ters fading” kullanılarak olayın anlatımını ortasından başlatmak ve onu devam ettirmek de mümkündür (TRT, 1991: 12).

Radyofonik oyunlarda başvurulan fading ve ters fading süreçlerinin mit, efsane, masal, destan, halk hikâleri gibi anlatmaya ve/ya göstermeye/ performansa dayalı edebî formlarda geçen zamanı ve değişen mekânı imleyen geçiş formellerine çok benzediği belirtilebilir.

Tiyatro sanatının her şeyden önce görmeye dayandığına inanan And (Haziran 1990: 17), görme duyusunun tamamen devre dışı bırakıldığı radyo oyunlarının bu eksik yanına işaret etmek için İngiliz tiyatro kuramcısı Richard Southern’in şu sözlerine gönderimde bulunmuştur: “En iyi, en sağlam tiyatro sağırların da izleyip beğenisini kazanabilen tiyatrodur. Bu bakımdan da radyo tiyatrosunun sözünü etmek tam bir çelişki olur: Görülmeyen tiyatro!”.

Burada üzerinde durulması gereken en önemli edebî tür; kısalığını *Kelile ve Dimne*’den beri şekillenen *Gülistan* ve *Bostan*, mesel, fıkra, fabl, şiir vb. edebî metinlerin dünyasından arınarak elde etmiş olan küçürek öyküdür. Atmosferini simgesellik, yoğunlaştırma ve muğlak metin yaratmanın oluşturduğu bu eserler, uzun soluklu türlerin aksine ayrıntılardan kaçınan bir yapıya sahiptir. Cep öykü olarak da adlandırılan küçürek öyküler, yeterli zamana sahip olmayan modern insanın kaşla göz arasında okuyabileceği kısalıktadır. Oluşumunda gizli bir dil şeklinde ve gizli bir akıntı olarak hayretin de rolü olmuştur. Doruk noktasına yakınlık açısından diğere türlerden ayrılır. Diğere türler, doruk noktasını adım adım kurarken küçürek öykü, zirveye en yakın yerden işe başlayarak bir iki adımda okuyucusunu büyük bir zihinsel kanama ve duygusal anafomla başbaşa bırakır. Küçürek öykü, boşluğu sever ve küçürek öyküde

aslolan anlatılmayanlardır. Küçürek öykü yazarının anlatmaya ve söylemeye zamanı olmadığı gibi ikna etmeye tahammülü de yoktur. Bu metinlerde sebep olmadığı gibi sonuç da yoktur. Sebep ve sonuç, okuyucunun anlama kapasitesine bırakılmıştır. Küçürek öyküde soru- cevap yoktur ancak sorgulama vardır. Bu metinlerde insan tekinin varoluşu sorgulanır. Yazar tarafından bilinçli bir biçimde ikiye ayrılan bir resme benzetilebilecek bu metinlerde resmin parçalarından biri yazarın diğeri ise okurun bilinçaltındadır. Küçürek öykü, okurun bilinçaltını tahrik ettiği müddetçe anlam arayışı devam edecektir. Çözumsuzlük, çoğu durumlarda çağdaş insanın en büyük gerçeği olduğundan küçürek öykü çözümsüzlüğü de gösterebilir. Küçürek öykü yazarları, geleneksel metinlerin dünyasında önemli bir yer tutan merkez düşüncesini yıkarak ve okuyucuyu şok ederek çözümsüzlüğü göstermeye çalışan merkezsiz metinler yazmışlardır (Özcan, 2013: 23- 31).

Hacim olarak bir çığlık ne kadar uzun olabilirse küçürek öykü de o kadar uzundur. 250 veya 500 sözcük, çığlığı nağmeye dönüştürmek için yeterli süreyi hazırlayan bir anlatım örgüsü oluşturur. Bu bakımdan 100 sözcüğü geçmeyecek anlatılar ancak küçürek öykü diye adlandırılabilir (Korkmaz, Kasım- Aralık 2003: 26).

Küçürek öykülerin bir hikmeti nakletme, bir düşüncüyü vülgarize ederek anlaşılır kılma (Sadi'nin veya Mevlana'nın Mesnevi'sindeki meseller biçimiyle), birilerine ders/ öğüt verme gibi görünür amacı ve işlevi yoktur. Tezli bir yaklaşımı oluşturup sürdürebilecek hacim ve zamana da sahip olmayan küçürek öyküler, bir bakıma anlatı kişilerinin zamansızlık ve yurtsuzluk sorunlarının metinleşmesi gibidir (Korkmaz, Deveci; 2011: 12). Bu anlamda tek perdelik oyunlarla küçürek öykü arasındaki benzerlik ilişkisi, daha çok yoğunlaştırılmış ve derinleştirilmiş özellikler taşımalarındandır. Belki de tek perdelik oyunlarda gelecekte yapılacak büyük tiyatro binalarının her bir salonunda sahne işçiliği ve yönetimi açısından tek bir parantez içi açıklamaya yaslı ve bir ya da iki konuşma cümlesinden kurulu küçürek oyunların ayak sesleri duyulmaktadır.

Tek perdelik oyunlar, rutinleşmiş olan kompozisyon düşüncesiyle de küçürek öyküden farklıdır.

Tek perdelik oyunların ortaya çıkış serüvenlerinde buraya kadar ele alınan bu formların etkisi olmuş, yaşanan türsel gelişim ve evrilme süreci; bu formlarla kurulan

metinler ve türler arası etkileşimler yoluyla şekillendirilmiştir. Tek perdelik oyun yazarı, eserini kurgularken ya da yapılandırırken bu türlerden birinin ya da birkaçının sunduğu biçim, içerik ve teknik özelliklerden yararlanabilir. Ancak tek perdeli oyun, hiçbir zaman ne sadece bir fars ne komedi ne tragedya ne skeç ne vodvil ve ne de bir radyofonik oyundur. Bu tarzlardan yararlanılmış ve/ya etkilenilmiş olması, tek perdelik oyunlardan hiçbir şey götürmez. Ancak onun kendisi olabilmesi, kendi sesini duyurabilmesi, edebiyatın varlık evreninde kendisine ontolojik bir yer bulabilmesi ve burada tutunabilmesi; kendine özgü karakteristik nitelikleri korumasına ve yansıtmasına bağlıdır. Ancak bu korunma süreci; değişim, dönüşüm ve başkalaşıma kapalı, donuk bir süreç değildir. Tam aksine doğal yollardan gerçekleşebilecek, kaçınılmaz bir akış olarak değerlendirilebilir. İçerisinde kısmen diyalektik izler barındıran bu kaçınılmaz kendisi kalarak doğal yollardan evrilme serüveni, gelecekte doğma ihtimali yüksek, yepyeni bir edebî formu da okura/ seyirciye müjdelemekte ve onu sabırsızlıkla bekletmektedir: kısa kısa/ kıpkısa/ küçürek oyun.

SONUÇ

“Sanat, kendisini öğretici ve tartışmacı ahlaki öğretilerden daha yüce şeylerle meşgul kılar” B. Roland Lewis.

“Kısa Oyun ve Cumhuriyet Dönemi Kısa Oyun Çözümlenmeleri (1980- 2000)” başlıklı bu çalışmanın sonucunda öncelikle Benjamin Roland Lewis’in *Contemporary One-Act Plays/ Çağdaş Tiyatroda Tek Perdeli Oyunlar* kitabının girişinde yer alan -ve bu tez çalışmasının araştırmacısı tarafından Türkçeye tercüme edilen- veriler ışığında tek perdelik oyunların konusu ve tekniği hakkında elde edilen temel bulgular sıralanmıştır. Ardından bu çalışmanın esas bölümünde Freytag Piramidi ile Benjamin Roland Lewis’in görüşlerine uygun olarak çözümlenmek üzere seçilen, 1980- 2000 yılları arasında kaleme alınmış, dokuz dram sanatı/ tiyatro sanatı eserinde tespit edilen tek perdelik oyunların temel nitelikleri hakkında yorum ve değerlendirmelerde bulunulmuştur.

Tek perdelik oyunların temel özelliklerinin başında hem klasik hem de epik tarzda kaleme alınabilmeleri gelmektedir. Sanat, felsefe, psikoloji, psikiyatri, sosyoloji, tarih, mitoloji, tasavvuf vb. alanlar merkeze alınarak yaratılabilen bu eserler, estetik anlamda tam bir yoğunlaşmayı gerekli kılmakta; bu türde oluşturulan epik tarz metinler, ağırlıklı olarak biyografik ya da otobiyografik bir nitelik taşımaktadır. Ben, Mimar Sinan! metni, biyografik belgesel niteliği ile öne çıkarken Bir Garip Orhan Veli metninde biyografik sanatsal taraf ağır basmaktadır. “Biyografik belgesel”, “biyografik sanatsal” ve “biyografik felsefi” vb. terimler, epik tarzda kurgulanmış (öz) yaşam öyküsüne yaslı metinlerin adlandırılması süreçlerinde kullanılabilecek yeni terimler olarak teklif edilebilir. Bu çalışmada çözümlenen eserler bir bütün olarak değerlendirildiğinde Bay Hiç; Ben, Mimar Sinan!; Bir Küçük Gece Müziği ve Bir Garip Orhan Veli metinlerinin estetik duyarlılığın özellikle ortaya çıkarılması amacıyla kaleme alınmış metinler olduğu görülmektedir. Bu durum, tek perdelik oyunların sanatın ve estetiğin ince bir duyarlılıkla işlendiği ve okura/ seyirciye ince bir duyuş kazandırılmasının amaçlandığı metinler olduğu yönündeki görüşü destekler niteliktedir.

Ortaya çıkış serüveni açısından küçürek öykü ile benzer özellikler taşıdığı belirtilebilecek olan bu metinler, gelecekte doğması kuvvetle muhtemel yeni bir türe, küçürek oyunlara âdeta kaynaklık etmekte, evrilme süreci açısından uzun oyunlar ile

küçürek oyunlar arasında bir yerde ancak kendisine özgü belirleyici nitelikleriyle durmaktadır.

Tek perdelik oyunlar, kısa olmalarının yanı sıra olabildiğince yoğunlaştırılmış ve ince bir titizlikle işlenmiş yapıları ile uzun oyunlardan ayrı bir yere konumlanmakta, alanyazında bu iki türü birbirinden ayırabilmek için bu nedenle cameo ve heykel metaforlarına başvurulmaktadır. Kısıtlandırılmış şartlara beceri, ustalık ve zarafet ile hükmedebilme becerisi; tek perdelik oyun yazarlarının en temel niteliği olarak belirtilebilir.

İster tablo, sahne ya da bölüm adı verilen alt yapıları ayrılmış ister tek bir metin bölümü biçiminde yaratılmış olsun tek perdelik oyunlar; okurda/ seyircide psikolojik, felsefi, estetik, duygusal ya da sanatsal vb. anlamda tek bir etki bırakmalı, tek perdelik oyun boyunca okur/ seyirci; sadece tek bir olayla/ olguyla/ durumla/ duyguyla mücadele süreci ile başbaşa kalmalıdır. Bunun sağlanabilmesi için de bu oyunlarda yer alan değişim ve dönüşüm geçiren sahne unsuru (zaman, mekân, kişi, dekor, sembolik değer ya da metafor vb.) sayısı en fazla elli olmalıdır.

Tek perdelik oyunlarda metin kişileri, ömürlerinin en can alıcı anları ile okur/ seyirci karşısına çıkarılmalı, seçilmiş ve yoğunlaştırılmış bu zaman parçalarından hareketle hayatlarının tamamı hakkında yorum ve değerlendirmelerde bulunulabilmelidir. Bu parçaları birleştirerek bir senteze erişme ve büyük resmi görebilme, bu süreçte hayal gücünün el değmemiş, parlak ufuklarında özgürce seyahat edebilme yetisi, tek perdelik oyun okuru/ seyircisinin karakteristik niteliklerinden biridir.

Bu oyunlarda titizlikle seçilen bir olay, kişilik özelliği, duygu ya da problem; bilinçli bir biçimde özellikle yalnızlaştırılarak işlenir ve bir projektör titizliği ile bütün gözler bu unsura odaklanır. Doruk noktası olarak adlandırılacak bu zaman dilimleri, tek perdelik oyunların belki de kendisi için yaratıldıkları en kıymetli anlardır.

Tek perdelik oyunlarda sanatın yüceliği, hiçbir zaman değerler eğitimi ve ahlakçılık süreçlerine feda edilmez. Bu oyunlar, açıktan açığa ahlaki mesajlar vermeden de estetik gücü ile insanlığı olgunlaştırıp aydınlatılabilir. “Yaratıcı düzen”, “üstün işçilik”, “başarı”, “mükemmel kurgu ya da yapıları”; tek perdelik oyunların okurda/ seyircide hayranlık uyandırmasını sağlayan karakteristik açar sözlerdir.

Tek perdelik oyunların yaratılış amacı, yazarın oyunu kendisi için kaleme aldığı etkinin tekliğinin kararlı bir biçimde sağlanmasıdır. Yazarın görülmesini ve hissedilmesini istediği bu duygusal coşku, seyircide âdeta maşeri bir ruh yaratmaktadır. Tek perdelik oyunları tek perdelik oyun kılan en karakteristik özellik, belki de bu etkinin tekliği ilkesidir. Buradan hareketle dram sanatı/ tiyatro sanatı alanyazınına tek perdelik oyunlara karşılık gelmek üzere “tek etkili oyunlar” terimi teklif edilebilir.

Yazarın, tek perdelik oyun kaleme alırken kullandığı bütün malzemeyi şekillendirirken izlediği yol, oyunun tekniğidir. Bu malzemelerden ilkinde de kişi/ler oluşturmaktadır. Yazar, o kişiyi o kılan en can alıcı anları özenle seçmeli, bu kıymetli zaman parçalarını nasıl sunacağını da önceden kararlaştırmalıdır. Metin kişinin temel özellikleri; diyaloga yansıyan kendi sözleri, tavır, davranış ve tepkileri ile ya da başkaları tarafından ortaya konan söz, tavır, davranış ve tepkilerle yansınabilmektedir. Hatta bu yansı, bazen susma yolu ile de metne taşınabilmektedir.

Tek perdelik oyunlar; nadir, el değmemiş ve günlük hayatta sıklıkla karşılaşılacak olanın peşinden koşar. Bu nedenle de onu ifade edebilecek açar sözlerden biri de “yepyenilik”tir. Klasik tarzda oluşturulan eserlerin olay örgüsünde bu yepyenilik, kendisini bütünlük, tutarlılık ve akış ile gerçekleştirirken epik tarzda bu nitelikler yerini parçalanmışlık, kopukluk ve yabancılaşmaya bırakır.

Tek perdelik oyunların başlangıcı olabildiğince kısadır. Bu bölümün temel fonksiyonu hızlı bir biçimde akarak kurgu ya da yapılanışı belirgin (klasik) ya da silik (epik) doruk noktasına ulaştırmaktır. Bu hıza gönderim yapmak için alanyazında başvurulan ifadelerden biri de “şıpın işi”dir (And, Temmuz 1969: 298). Doruk noktasından sonuca erişme süreci de hızlı gerçekleşmekte ancak bu hız başlangıç bölümündeki tempoyu aşmamaktadır. Tek perdelik oyunlarda kısa, yoğun ve etkileyici bir biçimde kurgulanmış ya da oluşturulmuş sonuç bölümünün en karakteristik niteliği, olayın sona ermesi ile metnin tamamlanma sürecinin bitmemesi; bunun için bir de duygusal tepki sürecinin gerekli olmasıdır. Metnin ana kişisi, doruk noktası vasıtasıyla eriştiği bu sona duygusal anlamda tepkisini ortaya koymadan tek perdelik oyun metni sona ermez. Serimlenen unsurlardaki değişim, dönüşüm ve başkalaşım biçimleri de bu metinlerin başlangıç, orta ve sonuç bölümlerinin çözümlenerek aydınlatılması süreçlerinde kullanılacak temel malzemelerdir.

Korkusuzluk, yepyenilik, yoğunluk, derinlik ve ne ifade edilmek isteniyorsa doğrudan onu yansıtmaya; tek perdelik oyunlarda diyalogun en belirgin özellikleridir. Ancak bu metinlerde diyalog yaratma süreçlerinde dramatik dengenin sağlanmasına da olabildiğince özen gösterilmelidir.

Tek perdelik oyun metinlerinde genellikle italik ya da parantez içinde gösterilen sahne işçiliği ve yönetimi de oyunun devinime yaslanan pantomimsel etkisini yaratabilmek adına bütün unsurların harmonik bir sentezinin yaratılabilmesi süreçlerinde etkili bir biçimde kullanılabilir.

Tek perdelik oyunların yakın etkileşim içerisinde oldukları, yer yer benzer ve ortak yönleri yansıttıkları ifade edilebilecek dram sanatı/ tiyatro sanatı ana ve alt türleri; fars, skeç, vodvil, komedi, tragedy vb. olarak gösterilebilir ve bunlara radyo oyunları da eklenebilir. Tek perdelik oyun; tem (theme), eda (mood) ve konu (subject) bakımından bu temel ve alt türler kullanılarak hatta zaman zaman aynı metin içerisinde bunların birkaçına başvuru yapılandırılabilir/ kurgulanabilir. Ancak burada önemli olan ve belirtilmesi gereken temel nokta, tek perdelik oyunların bu türlerden de yararlanılarak yaratılması süreçlerinde onlara biçim, içerik ve teknik anlamda kendi karakteristik özelliklerini, kendi damgasını mutlaka vurması gerektiğidir.

Tarihsel gelişim süreci içerisinde asıl oyundan ayrı oynanan curtain raiser (perde öncesi), soite (şaklabanlı), quart d'heure (quarter of an hour: çeyreklik oyun), 17 ve 18. yüzyıl Fransız salonlarında bir tür moda olan proverbe dramatique (atasözü oyunları); tek perdelik oyunların Batı Tiyatrosu'ndaki kaynakları olarak gösterilebilir. Yurt dışı tiyatro repertuarları ve Atlantik'in her iki yakasında etkisi hissedilen Amerikan Küçük Tiyatro Hareketi'nin de tek perdelik oyun yazılmasını teşvik eden ve destekleyen iki önemli gelişme olduğu belirtilebilir. Monologlar, dil öğretiminde kullanılan okul temsilleri ile radyo oyunlarının da tek perdelik oyunlara kaynaklık etmiş olabileceği ifade edilebilir. Bu oyunlar, alanyazında zaman zaman Orta Oyunda Kavuklu ile Kavuklu Arkası arasında geçen konuşmalardan oluşan giriş ile Pişekâr'ın Kavuklu'ya muhavereyi devam ettirmesini mümkün kılan ve "anahtar verme" tabir edilen özelliğe de benzetilmiştir.

Uygur Türklerinde kutsal Budist metinlerinin resimlerle ve diğer görsel malzeme eşliğinde tiyatro gibi okunmasına dayalı görmük/ körmükler, Türk- İslâm devletlerinde

saray tarafından himaye edilen şenliklerde düzenlenen geçit törenleri, Türk seyirlik oyunlarının sözlü olanlarında geçen “kısa oluntu”lar, meddah hikâyelerine ait önörgüler; Araplar arasında başlangıçta üst düzey yöneticiler huzurunda âyet ve hadislerle gerçekleştirilen zühd ve takva hitabeleri anlamını taşıırken 9. yüzyıldan itibaren Arap edebiyatında –anlatıcısı ve metin kişisi hayalî olan, dilenci hitabelerine yaslı- bir edebî türe evrilen makâmeler de tek perdelik oyunlara kaynaklık etmiş olabilir.

Tek perdelik oyunların içerik ve teknik açıdan taşıdıkları karakteristik nitelikler ile bu metinlerin olası temel kaynakları üzerine ulaşılan sonuçlar bu şekilde belirtildikten sonra çalışmada tek perdelik oyunların bu temel niteliklerini metin çözümlemeleri ile daha belirgin kılmak adına seçilen ve çözümlenen dokuz tek perdelik oyun hakkında elde edilen sonuçlar da şu şekilde yorumlanıp değerlendirilebilir:

Adalet Ağaoğlu’nun bir çocuk oyunu olarak tasarlanmış *Duvar Öyküsü* adını taşıyan tek perdelik oyununda tarihsel sembolizme başvurulmuş esere yetişkinlere de seslenen izleksel bir derinlik kazandırılmıştır. Osmanlı Devleti’nin yıkılışı ve Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin kuruluş süreçleri; Duvar, Çocuk, Andız, Tohumlar; Örümcek, Kelebek, Yılan, Kertenkele vb. hayvanlar; Ay ve Çoban Yıldızı, I ve II. Rehber Kadın ve Gezginlerden kurulu bir şahıs kadrosu ile her birine yüklenen metaforik anlamlar etrafında şekillendirilmiştir. Eserde tek perdelik oyunlarda etkinin tekliği ilkesine bağlı kalındığı tespit edilmiş, bilim ve akıl ile şekillendirilen yeni Türk devletinin aydınlık yüzü belirgin kılınmaya çalışılmıştır. Ana karakter sayısının azlığı, zamanın ve mekânın sadeliği, metnin metin kişilerine metaforik anlamlar yüklenen özel anlara odaklanılarak şekillendirilmiş olması; tek perdelik oyunların eserde tespit edilen karakteristik özelliklerinden bazılarıdır. Eser, iki bölüm hâlinde yapılandırılmış tek perdelik bir oyun olmakla birlikte, oyun içerisine yerleştirilen sekiz kısa oyunla da kısa oyun içinde kısa oyun yapılanışı sergilemekte, bu açıdan da üzerinde durulan diğer tek perdelik oyunlardan farklı bir yapılanış göstermektedir.

Turgut Özakman’ın özel bir amaca hizmet etmek üzere, 1988 Unesco Mimar Sinan Yılı dolayısıyla oluşturduğu biyografik eseri Ben, Mimar Sinan!’da geçmişe- ana ve geleceğe hâkim, çağlar ötesi bir özne olarak Mimar Sinan, okur/ seyirci karşısına çıkar. Seslendirilen tarihî şahsiyetlerle konuşan, onların sorularına cevap veren Mimar

Sinan, metnin anlatıcı- ana karakteri konumundadır. Acemi Oğlanlar Ocağı'nda marangozluk yaparak başlayan, kendi mimarlık serüveninin dönüm noktası niteliğindeki anlarını, özellikle de çıraklık (Şehzade Camii), kalfalık (Süleymaniye Camii) ve ustalık (Selimiye Camii) eserlerinin yaratılış serüvenlerini adım adım anlatırken genç okurlara/ seyircilere başarılı bir sanatçıda bulunması gereken temel nitelikler hakkındaki görüşlerini de açıklamıştır. Eser, önemli tarih kitaplarından, Lady Montagu'den, sanat tarihçisi Prof. Ernst Diez'den, Kanuni Sultan Süleyman'ın fermanlarında Fransız Kralı'na hitaplarından; Muhibbî mahlası ile şiirler yazan Kanuni Sultan Süleyman'ın şiirlerinden; Fuzuli ve Baki'nin beyitlerinden, Yahya Kemal Beyatlı'nın Süleymaniye'de Bayram Sabahı şiirlerinden doğrudan yapılan alıntılar ile Mimar Sinan'ın anılarını yazdığı *Tezkiretü'l-Bünyan* adlı eserine yapılan ismen gönderim ile metinler arasılık açısından zengin bir konuma taşınmaktadır. Üzerine kırmızı ışık düşürülen bir pergelin bir leitmotiv olarak dört kez kullanılmasıyla eserin farklı bölümleri arasında bir ortak birliktelik ilişkisi, bir söyleşim kurulmaya çalışılmıştır.

Eserde üzerinde durulan bir sanatçıyı erdemli ve başarılı kılan temel niteliklerden bazıları şunlardır: yüreğini incitse bile rakibine saygı gösterme, karşılaştığı her eseri bir ders gibi inceleme, kendisine bir iş verildiğinde sızlanmadan hemen işe koyulma, sabırla her zorluğun üstesinden gelme, hiçbir çaba ve emeğin boşa gitmeyeceğine inanma, vefa, kendi döneminin farklı bilim ve sanat alanlarında başarılı isimlerinden haberdar olma, biri diğerine benzemeyen özgün eserler verme, kendini tekrar etmeden aşma gayreti, başarılı öğrenciler yetiştirme; rakibi ile güzel yarışma, hatta onun yapmış olduğu eseri onarma; sanat eserinde estetik değeri önceleyerek güzelliği büyüklükten daha güçlü görme, dedikodulara kulak asmama, yapabileceğini söyleme ve söylediğini de yapma, heyecanını asla yitirmeme; başkalarının eleştirdiği bir padişaha -hakkında konuşulanların etkisinde kalmadan- değer verme, insanları başkalarının değil kendi gözüyle değerlendirme; kendisinden önceki sanatçıların hakkını teslim etme, bilim ve sanatın birikimli ilerlediğinden haberdar olma ve bu alanlara katkı sunanların emeğine saygı duyma, tevazu. Eserde odaklanılan bu temel erdemlerin işlendiği zamanlar, aynı zamanda metinde projektör çevrilerek belirgin kılınmak istenen en can alıcı anlardır. Eserde tek perdelik oyunlarda etkinin tekliği ilkesi, bu anlara dağıtılarak verilmek istenmiştir. Bu anlar, değerler eğitimi çerçevesinde yoğunlaşır. Böylelikle dram sanatı/ tiyatro sanatına ait bir tek perdelik oyun, âdeta

sanata dönük ahlaki değerlerin kazandırılması amacıyla kurgulanmıştır. Eserde tespit edilen tek perdelik oyunlara özgü temel niteliklerin şöyle sıralanması mümkündür: Etkinin teklifi ilkesinin gözetilerek metnin tasarlanması, Mimar Sinan'ı Mimar Sinan yapan en can alıcı anlara odaklanması, kişi sayısının azlığı, tek bir anlatıcı ana karaktere yer verilmiş olması, zamanın ve mekânın yoğun ve derin mesajlar verecek biçimde serimlenmesi.

İnsanlığın varoluş probleminin tartışıldığı, modern ve postmodern dünyada kalabalıklar içindeki yalnızlığının ortaya konulmaya çalışıldığı Sabahattin Kudret Aksal'ın Bay Hiç adlı tek perdelik oyununda varoluşçu felsefenin bir izdüşümü olarak metnin ana karakterlerine “Kadın” ve “Erkek” isimleri verilmiş, dünyada yaşayan bir canlı türü olarak insana ait bir genelleme yapılma yoluna gidilmiştir. Kadın, bir gece ansızın evine gelen ve ne yapıp edip içeri girmeyi başaran Erkek'in yaklaşık iki yıldır bir kilometre kadar uzaktaki evinden kendi penceresindeki ışığı izlediğini ve merak ederek kendisini bulmak için geldiğini öğrenir. Kimliği konusunda merak uyandıran Erkek'i, onunla yaşadığı basamaklı çatışma süreçlerinde, önce bir ozan, ardından sırasıyla sokaklarda dolaşan bir mutsuz, kan emici bir vampir, eski kocasının kendisini koruyup gözetmek için yolladığı bir aracı ya da gözlemci, adi bir hırsız zanneden Kadın; en sonunda onun bir “hiç fabrikası”nda varlığının bütün kayıtlarından arınan Bay Hiç olduğunu öğrenir.

Metin boyunca Bay Hiç'e dört kez kocası olmasını teklif eden Kadın, metnin sonunda -tahammül edememe endişesiyle gidişini görmemek için gözlerini kapatıp oturduğu koltukta- bir kez de Bay Hiç tarafından terk edilir. Metinde eski kocası tarafından incitilerek terk edildiği anlaşılan bir Kadın'ın acı çeken ruhunun derin feryadı işitilmektedir. Bay Hiç, belki de bu Kadın'ın her an dönmesini arzu ettiği eski kocasının, zihninde yeniden yarattığı ve olmasını istediği biçimdir. Ancak bu acı hakikat, öylesine gerçektir ki zihninde kendisinin yarattığı bu hayali kocayı yanında tutmaya Kadın'ın kendi iradesi bile yetmez. Onun tarafından da terk edilir.

Yapılanış ağları güçlü leitmotivlerle dokunmuş oyun metni, arka planına sindirilmiş bilimsel veriler ile felsefi görüşler açısından ele alınan tek perdelik oyunlar arasında kendine özgü bir yerde durmaktadır. Metnin bütününe sindirilmiş nihilist felsefe, deneyci (ampirik) filozoflardan John Locke'a ait “tabula rasa/ boş levha” terimi

(Aksal, 1998: 612) metne derinlik katan izlerden bazılarıdır. Metinde insan türüne ait âdeta bir cinsiyet eleştirisi yapılarak kendi varlığından vazgeçip kendisini tamamen kocasına adayan kadınların, erkeklerin gözünde uğradığı değer, anlam ve varlık yitimine odaklanılmış, onlar tarafından terk edilmelerinin ardından yaşadıkları hiçlik hissi üzerinde durulmuştur. Metindeki Bay Hiç, Kadın'ın parçalanan bilincinin âdeta diğer yarısıdır. Metinde yalnızlık öyle derinden hissedilen bir duygu hâline gelmiştir ki Kadın, onunla baş edebilmek adına kendi bilincini parçalayarak yarattığı düşsel ve ideal bir koca imajıyla ondan kurtulmaya çalışmış ancak bunda da başarılı olamamıştır. Eser, âdeta düşlerin gerçeklerden çok daha güzel olduğunu göstermek için yazılmıştır. Metnin kendisi için yaratıldığı bu tek etki, özenle seçilerek yeniden yaratılmış bir felsefi doruk noktasıdır. Seçilip alınarak projeksiyonların çevrildiği bu yoğun doruk noktası, kişi sayısının azlığı, olabildiğince sade ancak yoğun ve titizlikle işlenmiş zaman ve dekor unsurları, özenle seçilmiş leitmotivler; eserde tespit edilen tek perdelik oyunların kendine has özelliklerinden bazılarıdır. Metin, Freytag Piramidi'nin bütün basamak ve kriz anlarının tespit edilebildiği yapılanışı ile de çözümlenen diğer tek perdelik oyunlar arasında kendine özgü felsefi yorum ve metaforik anlam ile değer kazanmaktadır.

Bir Garip Orhan Veli'de Orhan Veli'nin 99 (doksan dokuz) şiirini seçerek metinler arası kolaj tekniği ile yepyeni bir metin kurgulayan Murathan Mungan, bir sanatçı ustalığı göstererek bu şiirleri bir yaşam yolculuğu sırasıyla sahneye taşımıştır. Eser, bu yönüyle üzerinde durulan diğer oyun metinlerinden ayrılır. Şiirlerine yansıyan hayat kesitleri art arda sıralanan Orhan Veli, okura/ seyirciye âdeta son nefesinde bütün hayatı bir film şeridi gibi gözlerinin önünden akıp giden birini hatırlatmaktadır. Metinde yaşama sevinci ve aşkları ile ön plana çıkarılan Orhan Veli, bir bütün olarak dönemin sosyo- kültürel- ekonomik krizleri ile yaşanan siyasal olayların iz düşümleri, ölüm korkusu ve sosyal adaletsizlik düşüncesi ile sembolik anlamda âdeta bir değer çatışması yaşamaktadır. Eser, anlatıcı konumunu da üstlenen tek bir ana karaktere sahip olunması, bu ana karakterin hayatının köşe taşı olarak nitelendirilebilecek özel anlarına odaklanılması, sadelik ve işlevselliği ile ön plana çıkarılan ancak ince bir işçilikle derinleştirilen zaman ve dekor unsurları açısından tek perdelik oyunların karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır.

Güngör Dilmen, bu dönemde bambaşka bir kaynağa yönelerek ilhamını Antik Yunan mitolojisinden aldığı Galatea ile Pigmalion oyunu ile okur/ seyirci karşısına

çıkar. Kendi elleri ile yarattığı kusursuz kadın heykeline duyduğu hayranlık, iradesini elinden alan bir tutku ve aşka dönüşen Pigmalion, Sevi Tanrıça'dan yarattığı heykele can vermesini isteyecek ve ondan bunun yolunun onu gerçek bir kadın varsayarak öpüp sevmekte olduğunu öğrenecektir. Kendisine söylenenleri bir bir yerine getiren Pigmalion, Galatea'nın gerçekten canlanmasını sağlayarak onu âdeta ikinci kez yaratır. Eser, Galatea ile Pigmalion mitinin diğer varyantları ile bir arada düşünülüp bir bütün olarak anlamlandırılmaya çalışıldığında okuru/ seyirciyi insan hayatının en temel sınanma noktalarının onun zaafları etrafında şekillenen ön yargılarında saklı olduğu sonucuna götürür. Akıl ve mantık çerçevesinde şekillenen –görünüşte- haklı gerekçelerle bütün kadınlardan nefret eden Pigmalion; sürece kalbinin, ruhunun, arzu, istek ve tutkularının dâhil olmasıyla birlikte kendi elleriyle yarattığı heykele âşık olmaktan kendini alamayacaktır. Eser, âdeta okura/ seyirciye bu tek etkinin yaratılarak hissettirilmesi amacıyla yapılandırılmış gibidir. Beslendiği temel kaynak ve taşıdığı olağanüstü niteliklerle çözümlenen diğer oyun metinlerden farklı olan oyun, altı kısa sahnesi ve dört sayfalık hacmine karşın taşıdığı anlam yoğunluğu ve derinliğiyle gelecekte karşılaşılması muhtemel küçürek oyun türüne belki de en yakın olanı, bu türün ayak seslerini en güçlü duyurandır. Şahıs kadrosu, zaman ve dekora ait unsurlarının derinlemesine işlenebilmeye elverişli olabilecek biçimde olabildiğince sınırlı tutulması, eserin taşıdığı tek perdelik oyunlara ait karakteristik niteliklerden bazılarıdır.

Nezihe Meriç'in Sevdican adlı tek perdelik oyunu, yazarın kendisinin de ifade ettiği biçimde, çağdaş felsefecilerden Erich Fromm'un "insan hem bir bireydir hem de insan türünün özgül bir örneğidir" görüşünün tek perdelik oyun biçiminde yeniden kurgulanmış biçimi gibidir. Eserde projektörlerin çevrildiği seçilmiş doruk noktası, felsefi bir nitelik ve derinlik taşımaktadır. Kadınlar üstü bir kadın olan ve hem benlik hem de bilinç parçalanması yaşayan –öznellik ötesi geçişken- anlatıcı özne; kendisini okura/ seyirciye daha iyi anlatabilmek adına onu derinden etkileyen beş farklı kadının "Almanya'ya göç olgusu" etrafında yaşadıklarını, düzenin sert bir eleştirisi ile derin insan sevgisini kışkırtıcı birer dürtü olarak kullanarak gözler önüne sermeyi amaçlamıştır. Gurbet; bu kadınlardan kiminin elinden oğullarını almış, kimini kötü yola düşürmüş, kimini annesine ve çocuklarına hasret bırakmış, kimini kültürel bir ikilemin avuçlarında kıvrandırmış, kimini de hayatının tam rahata erişip huzura kavuşacağı bir

zamanında amansız bir hastalık ile baş başa bırakmıştır. Eseri tasarlayıp kurgulamak adına seçilen felsefi doruk noktası, ana karakter sayısının azlığı, zaman ve dekorun sade ancak işlevsel kullanımı, toplanan- dağılan ardından yeniden toplanan, öznellik ötesi geçişkenlik özelliği gösteren bir kadınlar üstü kadına yaslanan boyutu, yazarın titiz işçiliği; eserde tespit edilen tek perdelik oyunlara ait karakteristik niteliklerden bazılarıdır. İnsanlıktan sevgi beklentisi içerisinde olmak ile düzeni eleştirerek ona başkaldırmanın bireyi sürükleyebileceği -gurbet olgusu etrafında şekillenen- yıkım biçimleri, eserin kendisi için yaratıldığı “tek etki”ye işaret etmesi açısından önemlidir.

Sezai Karakoç’un evlilik olgusu etrafında gelişen Çeyiz adlı tek perdelik oyununda düğün arifesindeki bir genç kızın çeyizine gelin ve damadın, anne ve babanın, çeyizin kendisinin, soyut varlıkların, hayvanların ve yatırın bakışları; yaratılan her bir bölüm için ayrı pencerelerden yansıtılan bir dua/ beddua ile iç içe verilmiştir. Soyut varlıklara, yatıra ve hayvanlara -konuşturulmaları, yorum ve değerlendirmelerde bulunmaları suretiyle- insana özgü bazı niteliklerin aktarıldığı oyun metni, taşıdığı bu olağanüstülüklerle çözümlenen diğer tek perdelik oyunlar arasında kendine özgü bir yerde durmaktadır. Esere hem bir fabl hem bir masal hem de dini unsurların ağır bastığı bir menkıbe hüviyeti kazandırılmak istenmiş gibidir. Kibir, gurur ve gaflet ile tevazu değerlerinin sembolik anlamda çarpıştığı metin; çeyizinin başında sabahlayan ve onu kem göz ve bedduaların bütün olumsuzluklarından kurtaran genç kızın gün ışığıyla gelen zaferiyle sonuçlanır. Metinde çeyiz, metaforik olarak âdeta bir genç kızın masumiyetini imlemektedir. Dinî ve felsefi derinliği, yaratmak istediği etkinin tekliği; ince işlenmiş dekor, zaman ve dekor unsurları; kısa ancak yoğun ve ince işlenmiş yapılanışı; eserde tespit edilen tek perdelik oyunlara ait karakteristik özelliklerden bazılarıdır.

Tek perdelik oyunlarda “etkinin tekliği ilkesi” çerçevesinde okunup anlamlandırılmaya çalışıldığında Orhan Asena’nın iki sahne ve tek perdeden kurulu Bir Küçük Gece Müziği adlı oyununun “sevginin cinsel dürtülere galip gelmesi” mesajı üzerine kurulmuş olduğu görülür. Eserdeki bu özel mesajın hem birinci hem de ikinci sahnede tekrarlanmış olması, eseri çözümlenen diğer oyunlar arasında daha beşeri/ evrensel bir konuma taşımaktadır. Freudyen teoriye uygun olarak yorumlanabilecek biçimde id- ego- süperego çarpışması etrafında şekillenen bir “yasak aşk sınavı”ndan geçen oyundaki erkek ve kadın karakterler; erkek karakterde süperegonun baskın olması

neticesinde aynı sınavdan iki kez galibiyetle çıkarlar. Beş sene arayla yaşanan iki karşılaşma sürecine yaslanan sınırlandırılmış zaman, aynı hastanenin farklı bölümleri ile şekillendirilen daraltılmış, sadeleştirilmiş ancak bir o kadar da işlevsel ve derin kılınmış dekor, iki ile sınırlandırılmış ana karakter sayısı, sahne ışıklarının çevrildiği ve karakterlerin temel özellikleri ile hayatlarının bütününe ait ipuçları taşıyan en can alıcı anlar; keskin, çarpıcı, derin ve gereksiz her ayrıntıdan arındırılmış yoğun diyaloglar; eserde tespit edilen tek perdelik oyunlara has niteliklerden bazılarıdır.

Üzerinde durulan 1980- 2000 yılları arasında Türk dram sanatında/ tiyatro sanatında tek perdelik oyunları besleyen ana kaynaklardan biri de tasavvuftur. Mevlânâ ve ilk halifesi Selâhattin Zerkûb'un menkıbevi hayatlarının özel anlarını okurla/ seyirciyle buluşturan tek perdelik oyun, A. Turan Oflazoğlu'nun Çağrı'sıdır. Esas metne başlamadan hemen önceki sayfada alıntılanan Yunus Emre'ye ait beyit, hem oyunun temel iletisini içermekte hem de mutasavvıf şairler arasında bir söyleşimi, bir çok sesliliği esere hâkim kılmaktadır. Konya'da kuyumculuk yapan Selâhattin, bütün Konya halkı gibi Mevlânâ'ya hayrandır, ona derin bir saygısı ve sevgisi vardır. Kendisini tasavvuf felsefesini açıklayarak semaya davet eden Mevlânâ'yı yorgun düştüğü için önce reddeden Selâhattin, yüreğinin sesini dinler ve Mevlânâ'nın ikinci davetini kabul eder. Yaptığı semaya ezgi olsun diye bütün altınlarını Mevlânâ'ya feda etmek ister ve metnin sonunda iki boyutlu bir zafere erişir. Hem dükkânında ne varsa altına dönüşmüş hem de o, Mevlânâ vasıtasıyla varlığını Allah'ta yok ederek masivadan arınmış ve fenafillah mertebesine ulaşmıştır. Altına dönüşen dükkânından vazgeçen Selâhattin, neyi var neyi yoksa halka bağışlamıştır. Metin boyunca Selâhattin ile birlikte bir imtihan yaşayan Konya halkı, metnin sonunda önce Selâhattin'in dükkânını yağmalamaktan bitap düşmüş, ardından yeryüzünde sema etmeye başlayarak Mevlânâ ve Selâhattin'in gökyüzünde devam eden semasına katılmışlardır. Böylelikle bu süreçte Konya halkı da maddeyi bırakıp mânâyı tercih etmiştir. “Asıl varlığı bulmak için Allah'tan başka her şeyden vazgeçilmesi gerektiği, bunun kişiye hem maddi hem de manevi zaferler nasip edeceği” mesajının verilmek istendiği metin, yaratılmak istenen tasavvufi derinlik ile tek perdelik oyunlarda “etkinin tekliği ilkesi”ni gözler önüne serer. Ana karakter sayısının iki oluşu, ana karakterlerin menkıbevi hayatlarının onları o mutasavvıf hâline dönüştüren anlarına odaklanılmış olunması, zaman ve dekorun

kısıtlanması ancak derin işlenmesi eserde tespit edilen tek perdelik oyunların ana özelliklerinden birkaçıdır.

Ele alınan dokuz oyundan ikisi (Bir Garip Orhan Veli ile Ben, Mimar Sinan!) biyografi özelliği ile dikkati çekmektedir. Buradan hareketle estetik yanı ağır basan bir edebî tür olarak tek perdelik oyunların sanatçıların biyografik/ otobiyografik niteliklerini yansıtırma bakımından uzun oyunlara göre çok daha etkili ve uygun olduğu belirtilebilir.

Yapılan tüm bu açıklamaların ve gerçekleştirilen bütün değerlendirme ve çözümleme süreçlerinin ardından tek perdelik oyunların; elindeki kısıtlı şartlara dram sanatına/ tiyatro sanatına özgü bir teknikle hükmedebilme becerisine sahip yaratıcı ve usta yazarlar tarafından titizlikle yapılandırıldığı/ oluşturulduğu; okur/ seyirci üzerinde estetik, felsefi, duygusal, tarihî, tasavvufî ya da mitolojik vb. tek bir etki yaratmak istediği; olay örgüsünün/ ele alınan özel durumun hızlı ve etkileyici bir şekilde başlayarak bütün ışıkların kendisine çevrildiği, bilinçli bir biçimde yalnızlaştırılmış bir doruk noktasına eriştiği ve bu noktadan sonra ulaşılan sonucun yalnız ve ancak ana metin kişi/ler/i tarafından verilen duygusal tepki ile tamamlandığı; insan yaşamının en can alıcı anlarına odaklanılarak bütününe gözler önüne serilmek istendiği; değişim, dönüşüm ve başkalaşım gösteren en fazla elli sahne unsuruna yaslı metinler oldukları sonucuna ulaşılmıştır. Oyun metninin/ performansının okurda/ seyircide başlı başına bir zirve izlenimi uyandırması, hızlıca gelişen başlangıç bölümü ile doruk noktasının birbirlerine oldukça yakın oluşları, bu eserlerde kişinin daha çok kendisi ile yüzleşmesi ve/ya hesaplaşması, sürprizli oluşu ve metaforik anlatımı; tek perdelik oyunların bu çalışmada tespit edilen diğer karakteristik nitelikleri olarak belirtilebilir. Tek perdelik oyun, dram sanatında/ tiyatro sanatında doruk noktasının şölenidir.

KAYNAKÇA

İncelenen Tek Perdelik Oyunların Yer Aldığı Eserler

- Ağaoğlu, Adalet, (2005), Duvar Öyküsü, (3. baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Aksal, Sabahattin Kudret, (1998), Bütün Yapıtları/ Oyunlar/ Evin Üstündeki Bulut'tan Önemli Adam'a, (1. baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Asena, Orhan, (1998), Kısa Oyunlar, (1. baskı), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- Dilmen, Güngör, (1996), Toplu Oyunları 3, (1. baskı), Mitos- Boyut Yayınları, İstanbul.
- Karakoç, Sezai, (2005), Piyesler I/ Ertelenen Düğün- Çeyiz- Perde- Görev, (3. baskı), Diriliş Yayınları, İstanbul.
- Meriç, Nezihe, (2002), Toplu Oyunlar/ Çın Sabahta- Sular Aydınlanıyordu- Sevdican- Tartışma- Öyle Bir Gün, (1. baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Mungan, Murathan, (2014), Bir Garip Orhan Veli, (6. baskı), Metis Yayınları, İstanbul.
- Oflazoğlu, A. Turan, (2010), Fatih ve Kısa Oyunlar, (2. baskı), İz Yayıncılık, İstanbul.
- Özakman, Turgut, (2014), Bütün Oyunları 3, (6. baskı), Bilgi Yayınevi, Ankara.

Kitaplar, Kitap Bölümleri; Makale ve Ansiklopedi Maddeleri

- Ağaoğlu, Adalet, (2008), Göç Temizliği, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Ak, Coşkun, (1987), Muhibbî Dîvânı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Akıncı, Uğur, (2003), Kalemde Sahneye 1946'dan Günümüze Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler (1946- 1960), 1. Cilt, (1. baskı), Yazı- Görüntü- Ses Yayınları, İstanbul.
- Aktulum, Kubilay, (1999), Metinlerarası İlişkiler, Öteki Yayınevi, Ankara.
- Akyüz, Kenan, (1982), "(Yeni) Türk Edebiyatı", *Türk Ansiklopedisi*, C.32, Fasikül: 257, ed. Hasan Eren, Millî Eğitim Basımevi, Ankara, ss. 134- 201.
- Alpöge, Gülçin, (2006), Okul Öncesi Müzik Eğitimine Yardımcı Etkinlikler ve Şarkılar, Bu Yayınevi, İstanbul.

Alptekin, Ali Berat, (2016), Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı, (8. baskı), Ankara, Akçağ Yayınları.

And, Metin, “20. Yüzyılın Eşiğinde Tiyatromuzun Genel Görünümü Üzerine Aykırı Düşünceler”, *Milliyet Sanat Dergisi*, Haziran 1990, (242), ss. 17- 20.

And, Metin, (1969), Geleneksel Türk Tiyatrosu, Bilgi Yayınevi, Ankara.

And, Metin, “Dünyada ve Türkiye’de Kısa Oyunlar”, *Türk Dili Dergisi Türk Kısa Oyunları Özel Sayısı*, Temmuz 1969, (214), ss. 298- 301.

Ateş, Mehmet, (2012), Mitolojiler ve Semboller/ “Ana Tanrıça ve Doğurganlık”, (3. baskı), Elif Kitabevi Milenyum Yayıncılık, İstanbul.

Atkinson, Rita L.; Atkinson, Richard C., Hilgard, Ernest R.; (1995), Psikolojiye Giriş II, çev. Kemal Atakay, Mustafa Atakay, Aysun Yavuz, Sosyal Yayınları, İstanbul.

Aytaş, Gıyasettin, (2002), Tanzimatta Tiyatro Edebiyatı Tarihi, Akçağ Yayınları, Ankara.

Ayyıldız, Erol, (2003), “Makâme”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C. 27, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, İstanbul, ss. 417- 419.

Banarlı, Nihat Sami, (1971), Resimli Türk Edebiyatı Tarihi I, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, ss. 568.

Belkıs, Özlem, (2003), Kaleminden Sahneye 1946’dan Günümüze Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler (1960- 1970), 2. Cilt, (1. baskı), Yazı- Görüntü- Ses Yayınları, İstanbul.

Birsel, Salâh, “Batıda Kısa Oyun”, *Türk Dili Dergisi Türk Kısa Oyunları Özel Sayısı*, Temmuz 1969, (214), ss. 302- 315.

Booth, W. C. (2012), Kurmacanın Retoriği, çev. Bülent O. Doğan, (1. baskı), Metis Yayınları, İstanbul. (Eserin orijinali 1983’te yayımlandı).

Boydak Özan, Mukadder; Seda Gündüzalp; “Pygmalion Etkisi ve Liderlik”, *Munzur Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2016, 5(9), ss. 69- 79.

Bryer, Jackson (1982), *The Theatre We Worked For*, Yale University Press, New Haven and London, ss. 9

Buğra, Tarık, “Tiyatro”, *Hisar*, Mayıs 1969, (65), ss. 10- 11.

Burcu Yılmaz, Ebru, “Hikâye ve Romanlarda Sembol Dilinin Görüntüleri Üzerine Bir Değerlendirme”, *Bilig*, Kış 2011, (56), ss. 45- 56.

Campbell, Joseph, (2000), Kahramanın Sonsuz Yolculuğu, çev. Sabri Gürses, (1. baskı), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Can, Şefik, (2000), Klasik Yunan Mitolojisi, (8. baskı), İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

Canova, Mahir, “Sahne Dilimiz”, *Millî Kültür*, Mart 1977, (3), ss. 60- 65.

Carpenter, Thomas H., (2007), Antik Yunan’da Sanat ve Mitoloji, çev. Bensen B. M. Ünlüoğlu, (2. baskı), Homer Kitabevi, İstanbul.

Cebeci, Oğuz, (2008), Komik Edebi Türler/ Parodi, Satir, İroni, İthaki Yayınları, İstanbul.

Ceyhan, Semih, (2009), “Selâhaddîn-i Zerkûb”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C. 36, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, İstanbul.

Cohen, Helen Louise, (2010), One- Act Plays by Modern Authors, Nabu Press, Charleston SC, United States of America.

Coşkun, Betül, “Adalet Ağaoğlu’nun Hikâyelerinde Bir Eleştiri Vasıtası Olarak İroni”, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi TAED*, 2013, (49), ss. 145- 170.

Çağın, Sabahattin, (2007), “Efsaneden Edebiyata”, *Tunca Kortantamer İçin içinde*, ed. Yavuz Akpınar, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, ss. 245- 258.

Çalışlar, Aziz, (1995), Tiyatro Ansiklopedisi, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Çalışlar, Aziz, (1993), Tiyatronun ABCsi, Simavi Yayınları, İstanbul.

Çamurdan, Esen, (2001), Haykırmakla Hıçkırmak Arası, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.

Çelenk, Semih, (2003), Kaleminden Sahneye 1946’dan Günümüze Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler (1970- 1980), 3.Cilt, (1. baskı), Yazı- Görüntü- Ses Yayınları, İstanbul.

- Çorbacıoğlu, Fazıl Hayati, (1968), Satılık Şapka, (1. baskı), Minnetoğlu Yayınları, İstanbul.
- Çorbacıoğlu, Fazıl Hayati, (1964), Radyo Tiyatrosu ve Piyes, Mikrofon Yayınları, İstanbul.
- Demir, Fethi, (2016), 1980 Sonrası Türk Tiyatro Edebiyatı, (1. baskı), Mitos- Boyut Yayınları, İstanbul.
- Durand, Gilbert, (1998), Sembolik İmgelem, çev. Ayşe Meral, İnsan Yayınları, İstanbul.
- Duruel, Nursel, “Çok Sevilen Az Bilinen Bir Edebî Tür: Radyo Oyunu”, *Kitaplık Dergisi (Dosya: Radyo Oyunu)*, Mart 2004, (70), ss. 55- 58.
- Ecevit, Yıldız, (2016), Türk Romanında Postmodernist Açılımlar, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Egan, Cort, “İroninin Kurbanı”, (çev. Yurdanur Salman, Deniz Hakyemez), *Kitaplık*, Ocak 2009, (123), ss. 64- 69.
- Eliade, Mircea, (2001), Mitlerin Özellikleri, çev. Sema Rifat, (2. baskı), Om Yayınevi, İstanbul.
- Enginün, İnci, (2006), Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı, (7. baskı), Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Erhat, Azra, (1996), Mitoloji Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Fordham, Frieda, (2008), Jung Psikolojisinin Ana Hatları, çev. Aslan Yalçın, (7. baskı), Say Yayınları, İstanbul.
- Fromm, Erich, (2001), Kendini Savuna İnsan, çev. Necla Arat, Say Yayınları, İstanbul.
- Fürûzanfer, Bediüzzaman, (2005), Mevlânâ Celâleddin Biyografisi, çev. Feridun Nafiz Uzlu, Konya Valiliği Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, Konya.
- Gerrig, Richard J.; Zimbardo, Philip G.; (2013), Psikolojiye Giriş Psikoloji ve Yaşam, çev. Gamze Sart, Nobel Yayınları, Ankara.
- Gönenç, Serkan; Çaputçu, Ayten; (2017), “Kameo ve Kuyumculuk Sanatındaki Yeri”, *Geçmişten Günümüze Kuyumculuk Sempozyumu (GÖNKUYSEM- 2017) Bildiri ve*

Poster Özetleri Eser Kataloğu; Süleyman Demirel Üniversitesi Gönen Meslek Yüksekokulu, Isparta; 10- 13 Mayıs 2017, ss. 26.

Grimm Kardeşler, (2016), Grimm Masalları I-II, çev. Kamuran Şipal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Güler, Ahmet Faruk, “Arketipsel Sembolizm Açısından ‘Küçük Ağa’ Romanının Şahıs Kadrosu Düzleminde İncelenmesi”, *Asos Journal The Journal of Academic Social Science*, Mart 2016/ Prof. Dr. İbrahim KAVAZ Özel Sayısı, 4(24), ss. 251- 263.

Hamilton, Edith, (2016), Mitologya, çev. Ülkü Tamer, Varlık Yayınları, İstanbul, ss. 76- 78.

Hay, Leonie; Holloway, Suzanne; (2015), “Mass- media”, *Oxford Advanced Learner’s Dictionary Unternational Student’s Edition*, (9. baskı), Oxford University Press, Oxford, United Kingdom, ss. 928.

Hooke, Samuel Henry, (1991), Ortadoğu Mitolojisi, çev. Alâeddin Şenel, (1. baskı), İmge Kitabevi, Ankara.

İlhan, Attila, (2005), Böyle Bir Sevmek, (10. baskı), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

İpşiroğlu, Zehra, (2000), Tiyatroda Devrim, (3. baskı), Mitos- Boyut Yayınları, İstanbul.

İpşiroğlu, Zehra, (1998), 2000’li Yıllara Doğru Tiyatro, (1. baskı), Mitos- Boyut Yayınları, İstanbul.

İslam, Ayşenur Külahlıoğlu, (2014), “Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu”, *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı* içinde, ed. Ramazan Korkmaz, (9. baskı), Grafiker Yayınları, Ankara.

Jung, Carl Gustav, (2012), Dört Arketip, çev. İhsan Kırımlı, Sayfa Yayınları, İstanbul.

Kaplan, Mehmet, “Tiyatro Sanatı”, *Hisar*, Mayıs 1976, (149), ss. 6- 7.

Kaplan, Mehmet, “Okullarda Tiyatro”, *Hisar*, Haziran 1967, (42), ss. 6- 7.

Karabulut, Tufan, “Dramatik Yapının Analizinde Freytag Tekniğinin Kullanımı”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 2015/1, (39), ss. 37- 54.

Karakadioğlu, Gülşen, “Tiyatroda Dil Tiyatronun Dili”, *Hürriyet Gösteri*, Eylül 1990, (118), ss. 56- 57.

Karlığa, H. Bekir, (1991), “Anâsır-ı Erbaa”, Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, C. 3, (1. baskı), Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, ss. 149- 151.

Korkmaz, Ramazan, “Küçürek Öykü (Short Short Story) Türü ve Örnek Bir Öykü Çözümlemesi Ferit Edgü’nün Öç’ü”, *Adam Öykü*, Kasım- Aralık 2003, (49), ss. 25- 30.

Korkmaz, Ramazan; Deveci, Mutlu; (2011), Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür Küçürek Öykü, (1. baskı), Grafiker Yayınları, Ankara.

Kurtoğlu, Mehmet, (2008), Urfa Efsaneleri, Şanlıurfa Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, Şanlıurfa.

Lewis, Benjamin Roland, “Çağdaş Tiyatroda Tek Perdeli Oyunlar (Tek Perdeli Oyun Üzerine Yapılan Çalışmaların Ana Hatları ve Bibliyografyalarıyla)”, çev. Gülşah Durmuş; *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, (Prof. Dr. Tahsin Aktaş Armağanı), ISSN: 1308- 2140; 2017, 12(7), ss. 125- 136.

Lewis, Benjamin Roland, (1918), *The Technique of The One-Act Play*, (1. baskı), John W. Luce and Company Boston, Boston.

Lewis, Benjamin Roland, (1922), *Contemporary One-Act Plays*, (1. baskı), Charles Scribners’s Son Yayınevi; New York, Chicago, Boston.

Lings, Martin, (2003), *Simge ve Kökenörnek/ Oluşum Anlamı Üzerine*, çev. Süleyman Sahra, (1. baskı), Hece Yayınları, Ankara.

Meyer, Jean, “Tiyatronun Kültürdeki Rolü IV Tiyatro: Bir Zevk”, (çev. Necdet Bingöl), *Hisar*, Eylül 1972, (105), ss. 14- 16.

Meyer, Jean, “Tiyatronun Kültürdeki Rolü III: Sanat ve Tiyatro”, (çev. Necdet Bingöl), *Hisar*, Ağustos 1972, (104), ss. 12- 14.

Meyer, Jean, “Tiyatronun Kültürdeki Rolü II: Hürriyetsiz Tiyatro Olmaz”, (çev. Necdet Bingöl), *Hisar*, Temmuz 1972, (103), ss. 12- 14.

Meyer, Jean, “Tiyatronun Kültürdeki Rolü I”, (çev. Necdet Bingöl), *Hisar*, Haziran 1972, (102), ss. 14- 16.

Morgan, Clifford T., (2017), Psikolojiye Giriş; ed. Sirel Karakaş, Rükzan Eski; Eğitim Kitabevi Yayınları, Konya.

Morgül, Mahiye, (1998), Oyunlu Şarkılar, Kök Yayıncılık, İstanbul.

Namlı, Taner, “Arketipsel Sembolizm Açısından Elif Şafak’ın Pinhan Romanının İncelenmesi”, *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Sonbahar 2007, 2(4), ss. 1210- 1230.

Neumann, Erich, (1991), The Graet Mother An Analysis of The Archetype, Princeton University Press, USA.

Nutku, Hülya, “Cumhuriyet Tarihimizin Yakın Tanığı Bir Yazar: Orhan Asena”, *Cumhuriyet Kitap*, Haziran 2001, (592), ss. 12.

Nutku, Hülya, (1998), Cumhuriyetin 75. Yılında Yetmiş Beş Yılım Tanığı Bir Yazar: Orhan Asena, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, ss. 148.

Nutku, Özdemir, (2001), Dram Sanatı Tiyatroya Giriş, (4. baskı), Kabalıcı Yayınları, İstanbul.

Öngören, Reşat, (2004), “Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C. 29, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, İstanbul.

Özbek, Mehmet, (1981), Folklor ve Türkülerimiz, Ötüken Yayınları, İstanbul.

Özcan, Tarık, (2015), Şâir ve Trajedi, Kesit Yayınları, İstanbul.

Özcan, Tarık, “Art Zamanlı Bir Geçiş: Kelile ve Dimne’den Küçürek Öyküye”, *Erdem Atatürk Kültür Merkezi Dergisi*, 2013, (65) Küçürek Öykü Özel Sayısı, ss. 23- 31.

Özcan, Tarık, “Osmancık Romanı’nın Arketipsel Sembolizm Bakımından Çözümlemesi”, *Bilig*, Yaz 2003, (26), ss. 103-116.

Özcan, Tarık, “Oğuz Kağan Destanı’nın Kahramanlık Mitosu Bakımından Çözümlemesi”, *Millî Folklor*, Bahar 2003, (57), ss. 76- 81.

Özgül, Melâhat, “Çağdaş Dünya Tiyatrosu Karşısında Türk Tiyatrosu”, *Ulusal Kültür Dergisi*, Ocak 1979, (3), ss. 100- 109.

Özön, Mustafa Nihat; Dürder, Baha; (1967), Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Parlatır, İsmail; Enginün, İnci; Okay, Orhan; Kerman, Zeynep; Yetiş, Kazım; Birinci, Necat; (2017), Güzel Yazılar Kısa Oyunlar, (5. baskı), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

Püsküllüoğlu, Ali, (1969), Yeni Türk Tiyatrosu Kısa Oyunlar Antolojisi, Nokta Yayınları, Ankara.

Rifat, Sema, “Kendi Anlatımıyla Roland Barthes”, *Kitaplık Dergisi (Dosya: Roland Barthes “Yazma Arzusu”)*, Mayıs 2008, (116), ss. 77- 79.

“Sahnenin Konuğu, Sabahattin Kudret Aksal ile Röportaj I”, *Sahne Aylık Tiyatro Dergisi*, Ocak 1981, Bakış Matbaa, İstanbul.

“Sahnenin Konuğu, Sabahattin Kudret Aksal ile Röportaj II”, *Sahne Aylık Tiyatro Dergisi*, Şubat 1981, Bakış Matbaa, İstanbul.

Sartre, Jean Paul, (1997), Varoluşçuluk, çev. Asım Bezirci, Say Yayınları, İstanbul.

Sevgi, Ahmet, “Yunus Emre’de İnsan Sevgisinin Evrensel Niteliği Üzerine”, *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Kış 2012, 7(1), ss. 99- 103.

Sokullu, Sevinç, (1993), Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi, (2. baskı), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Sokullu, Sevinç, “Cumhuriyetin 70. Yıldönümünde Türk Tiyatrosu’na Bir Bakış”, *Kültür Dergisi*, Ekim 1993, (101), ss. 59- 60.

Şener, Sevda, (2000), Düünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi, (2. baskı), Dost Yayınları, Ankara.

Şener, Sevda, (1974), “Cumhuriyet Dönemi Tiyatro Yazarlığı”, *Cumhuriyetin 50. Yıldönümünü Anma Kitabı*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara.

Şenlen, Sıla, “Bernard Shaw’ın *Pygmalion* Adlı Oyununda Dil, Eğitim ve Toplumsal Sınıf İlişkisi”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 2008, 48(2), ss. 29- 41.

Şahin, Elmas; “Tarihin Söyleyemediklerini Edebiyat Söyler: Duvar Öyküsü”, Türk Yurdu, Kasım 2011, 31(291),

<https://www.academia.edu/19458993/Tarihin_S%C3%B6yleyemediklerini_Edebiyat_S%C3%B6yler_Duvar_%C3%96yk%C3%BCs%C3%BC> 30.07.2019.

Taner, Haldun; And, Metin ve Nutku, Özdemir; (1966), Tiyatro Terimleri Sözlüğü, Türk Dil Kurumu Yayınları Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.

Tatçı, Mustafa, (1990), Yunus Emre Dîvanı Tenkitli Metin, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Taş, Songül, “Samim Kocagöz’ün Islak Ekmek Oyunu Üzerine Bir İnceleme”, *Folklor/ Edebiyat Dergisi*, 2018/ 1, 24(93), ss. 63- 72.

Taş, Songül, (2011), “Tarık Buğra’nın Tiyatro Eserleri Üzerine”, *Tarık Buğra*; ed. Mehmet Tekin, Ebru Burcu Yılmaz; Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Taş, Songül, (2001), Necati Cumalı ve Oyunları, (1. baskı), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Tosun, Necip, (2015), “Sezai Karakoç’un Piyesleri”, *Medeniyetin Burçları Sezai Karakoç Kitabı* içinde, ed. Ali Dursun, Medeniyet Burçları Derneği Yayınları, Kayseri.

TRT, (1991), Radyo Oyunu Yazarları İçin Bilgiler, Basım ve Yayın Müdürlüğü Yayınları, Ankara.

Vilar, Esther, (1999); Kölenin Mutluluğu, Kadının Dünyası, Erkeğin Rüyası; çev. Selçuk Budak, (6. baskı), Öteki Yayınevi, Ankara.

Yazgan İnanç, Banu; Yerlikaya, Eşef Ercüment; (2012), Kişilik Kuramları, (6. baskı), Pegem- Akademi Yayınları, Ankara.

Yavuz, Kemal ve Yavuz, Orhan; (2006), Muhibbî Dîvânı, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, İstanbul.

Yüksel, Ayşegül, (1997), Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.

Tezler

Adıyaman, H., (2003), *Orhan Asena'nın Tiyatroları*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Afyon (Türkiye).

Akarkan, S., (2013), *Adalet Ağaoğlu'nun Tiyatrolarında Yapısalcı Eleştiri Uygulaması*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Ankara (Türkiye).

Akdenizli Çelenk, Z., (1999), *1980- 1990 Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu'nda Oyun Yazarlığında Görülen Eğilimler ve Kaynakları*, (Yayımlanmamış doktora tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı, İzmir (Türkiye).

Akgün, O. U., (2014), *Gilles Deleuze'ün "Kuvvetler Düşüncesi" Bağlamında Samuel Beckett'in Kısa Oyunları*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Kuramları, Eleştiri ve Dramaturgi Ana Bilim Dalı, Ankara (Türkiye).

Akın, B. A., (2009), *1990 Sonrası Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler*, (Yayımlanmamış doktora tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı, İzmir (Türkiye).

Akıncı, U., (1996), *Çok Partili Döneme Girişte (1946- 1969) Türk Oyun Yazarlığının Görünümü*, (Yayımlanmamış doktora tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı, İzmir (Türkiye).

Büyükboduk Kandilci, M., (2016), *Adalet Ağaoğlu Öykülerini Yapısalcı Anlayışla Çözümleme Denemesi*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Eskişehir Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Eskişehir (Türkiye).

Çağlar, M., (2010), *Turgut Özakman'ın Oyun Yazarlığı*, (Yayımlanmamış doktora tezi), Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Adana (Türkiye).

Çelenk, S., (1997), *1970'den 1980'e Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler*, (Yayımlanmamış doktora tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı, İzmir (Türkiye).

Dinç, B. D., (2015), *Sabahattin Kudret Aksal Tiyatrosu*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı, İzmir (Türkiye).

Duğancı, N., (2006), *Adalet Ağaoğlu'nun Romanları ve Romancılığı*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Çanakkale (Türkiye).

Esen, U., (2014), *Aristoteles'ten Freytag'a Klasik Drama Yapısı*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı, Eskişehir (Türkiye).

Ezici, T., (1996), *Tennessee Williams'in Kısa Oyunlarında Öz, Biçim ve Biçem Özellikleri*, (Yayımlanmamış doktora tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Ana Bilim Dalı, Ankara (Türkiye).

Gök, S., (2010), *Türlerarası İlişkiler Açısından Sabahattin Kudret Aksal'ın Şiir, Öykü ve Tiyatroları*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, İstanbul (Türkiye).

Gökeri, A. İ., (1979), *Arketiplere Dayanan Yeni Bir İnceleme Yönteminin Tanıtılarak İngiliz ve Türk Edebiyatında Bazı Romans ve Epik Niteliğinde Yapıtlara Uygulanması*, (Yayımlanmamış doktora tezi), Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi, Ankara (Türkiye).

Gören, D., (2008), *Adalet Ağaoğlu'nun Roman ve Tiyatrolarında Kadın ve Kadın Eğitimi*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Orta Öğretim Sosyal Alanlar Eğitimi Bölümü, Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Ana Bilim Dalı, İzmir (Türkiye).

Hilmioğlu, S., (2004), *Nezihe Meriç'in Hayatı, Sanatı ve Eserleri*, (Yayımlanmamış doktora tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı, Konya (Türkiye).

Keser, G., (2007), *Sabahattin Kudret Aksal'ın Tiyatroları ve Tiyatroculuğu*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Elazığ (Türkiye).

Kınay, A. Y., (2003), *Aziz Nesin'in Kısa Oyunlarında Güldürünün Türk Tiyatrosu Doğrultusunda İncelenmesi*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Ana Sanat Dalı, Ankara (Türkiye).

Özmen, Y. D., (2008), *Melih Cevdet Anday ve Sabahattin Kudret Aksal Tiyatrosunda Kadın- Erkek İlişkileri*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı, Tiyatro Sanat Dalı, İstanbul (Türkiye).

Salman, S., (2013), *Teaching One Act Plays With Their Film Productions To University Students*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İngiliz Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Konya (Türkiye).

Schwenk, S. M., (2009), *Adalet Ağaoğlu'nun Oyunlarında Toplumsal Eleştiri*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Ana Sanat Dalı, İstanbul (Türkiye).

Sezer, A., (2007). *Murathan Mungan'ın Mensur Eserlerinde Halk Bilimi Unsurları*, (Yayımlanmamış doktora tezi), Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Diyarbakır (Türkiye).

Şahin, L., (2008). *Uluslararası İşgücü Akımlarının Ekonomik Etkileri: Türk İşçi Göçü*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), İnönü Üniversitesi, Malatya (Türkiye).

Şengöz, Ö., (2007), *A Study of Fragmentation in Samuel Beckett's Characters in His One-Act Plays*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İngiliz Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Ankara (Türkiye).

Türkmen, H., (2010). *A. Turan Oflazoğlu'nun Tiyatro Eserlerinde Şahıs Kadrosu*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Sakarya (Türkiye).

Uğurlu, S. B., (2003), *Adalet Ağaoğlu'nun Hayatı, Roman ve Hikâyeleri Üzerine Bir Araştırma*, (Yayımlanmamış doktora tezi), Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler

Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Van (Türkiye).

Zerenler, D., (2007), *Türk ve İngiliz Edebiyatında Kısa Oyunlar*, (Yayımlanmamış doktora tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Konya (Türkiye).

İnternet Kaynakları

Agrandizman, <sanatsozlugu.org> 30.09.2019.

American Theatre in the 20th Century, <[University of Delaware Library: Playwrights, Production, and Performance: American Theater in the 20th Century > Section 10](http://www.libraryofdelaware.edu/library/playwrights-production-and-performance-american-theater-in-the-20th-century-section-10)> 14.03.2019.

Benjamin Roland Lewis Papers, 1915- 1955;
<<http://archiveswest.orbiscascade.org/ark:/80444/xv57269>> 26.07.2019.

Devlet Tiyatroları, <<http://devtiyatro.gov.tr/hakkimizda-tarihce-1981.html>> 14.03.2019.

Devlet Tiyatroları Sevgi Sanlı Oyun Arşivi,
<<http://www.devtyatro.gov.tr/DevletTiyatro/Basdramaturgluk/9018>> 14.03.2019.

Gustav Freytag, <<https://www.britannica.com/biography/Gustav-Freytag>> 26.07.2019.

Little Theatre American Theatrical Movement, Encyclopædia Britannica,
<<https://www.britannica.com/art/little-theatre-American-theatrical-movement>>
26.07.2019.

Olimpiyat Oyunlarının Tarihçesi, <<http://sgm.gsb.gov.tr/Sayfalar/128/163/olimpiyat-oyunlarinin-tarihcesi.aspx>> 14.03.2019.

Olimpiyat Sembolleri, <<http://sgm.gsb.gov.tr/Sayfalar/127/163/olimpiyat-sembolleri.aspx>> 14.03.2019.

TDK Güncel Türkçe Sözlük,
<http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.58aed7246b6715.66559710> 14.03.2019.

EKLER

Ek 1: Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Karar Tarihi Esasına Göre 1980- 2000 Yılları Arasında Sahnelenmesi Uygun Görülen Tek Bölümlü Yerli Oyunlar Listesi

| DEVLET TİYATROLARI GENEL MÜDÜRLÜĞÜ KARAR TARİHİ ESASINA GÖRE 1980- 2000 YILLARI ARASINDA SAHNELENMESİ UYGUN GÖRÜLEN TEK BÖLÜMLÜ YERLİ OYUNLAR LİSTESİ | | | | | | | | | | | | | | |
|---|------------------|------------------|---------|----------------|--------|--------|----------|---------|---------|-------------|-----------------|----------|---|------------|
| (SEVGİ SANLI OYUN ARŞİVİ ESAS ALINARAK DÜZENLENMİŞTİR.) | | | | | | | | | | | | | | |
| Oyun Adı | Oyun Türü | Yazar | Çeviren | Oyun laştır an | Bö lüm | Deko r | Oy un cu | K ad in | Er ke k | K ar ar N o | K ar ar Tari hi | Oy na dı | Oynadığı Bölge | Rap or |
| ANA | OYU N | ORHAN ASENA | | | 1 | 1 | 1 | 1 | | 13 08 | 10.0 5.19 88 | Ev et | ANTAL YA 1996- 1997/199 7- 1998/Dİ YARBA KIR- 2000- 2001/ | Rap orlu |
| ANA HANIM KIZ HANIM | SEYİ RLİK OYU N | CAHİT ATAY | | | 1 | 1 | 9 | 3 | 6 | 11 48 | 01.0 7.19 81 | Ev et | GENEL MÜDÜR LÜK 1981- 1982/TR ABZON 1988- 1989/KO NYA- 2003- 2004/200 4-2005/ | Rap orlu |
| ANITK ABİR | BEL GES EL OYU N | TURAN OFLAZO ĞLU | | | 1 | 1 | 8 | ## ## # | 8 | 11 37 | 27.0 3.19 81 | Ha yır | | Rap orlu |
| ANTO NİUS, KLEOP ATRA ARAD A BİR CAESAR | OYU N | ORHAN GÜNER | | | 1 | 1 | 3 | 1 | 2 | 13 92 | 14.0 6.19 94 | Ev et | ANKAR A 1994- 1995/ | Rap orsu z |
| ANYA MANY A KUMPA NYA | ÇOC UK OYU NU | BİLGESU ERENUS | | | 1 | 1 | 15 | | | 14 32 | 09.1 0.19 99 | Ha yır | | Rap orlu |
| ARKA BAHÇE | OYU N | BİLGESU ERENUS | | | 1 | 1 | 10 | 3 | 7 | 13 87 | 22.0 1.19 94 | Ev et | ANKAR A 1998- 1999/199 9-2000/ | Rap orlu |
| AŞAĞI DAKİLER | OYU N | İRFAN YALÇIN | | | 1 | 1 | 2 | 1 | 1 | 13 79 | 30.0 6.19 93 | Ev et | İSTANB UL 1993- 1994/ | Rap orsu z |
| AŞK BİR MASA | OYU N | GÜNER SÜMER | | | 1 | 1 | 8 | 3 | 5 | 13 68 | 05.0 6.19 92 | Ev et | ADANA 2005- 2006/200 | Rap orlu |

| | | | | | | | | | | | | | | |
|----------------------------|---------------|---|--|-------------|---|---|----|---------------|----|------|------------|-------|---|----------|
| LDİR | | | | | | | | | | | | | 6-2007/ | |
| BACILARLA YUNUS (MOLA) | OYUN | MARAL ÜNER / TOMRİS ÇETİNEL / MUSTAFA ŞEKERCİ OĞLU / MERAL ÜLKÜ | | | 1 | 1 | 4 | 3 | 1 | 1386 | 05.12.1993 | Ev et | ANKARA 1994-1995/1995-1996/ | Raporsuz |
| BAY HİÇ | OYUN | SABAHA TTİN KUDRET AKSAL | | | 1 | 1 | 2 | 1 | 1 | 1115 | 25.02.1980 | Ev et | GENEL MÜDÜR LÜK 1979-1980/1980-1981/ | Raporsuz |
| BAYRAM YERİ | ÇOCUK OYUNU | SALİH YAKIN / İHSAN YAKUT | | | 1 | 1 | 14 | 2 | 6 | 1294 | 05.05.1987 | Ev et | İZMİR 1988-1989/TR ABZON 2015-2016/ | Raportlu |
| BEBEK UYKUSU | OYUN | YUSUF KENAN İŞİK | | | 1 | 1 | 4 | 2 | 2 | 1295 | 14.05.1987 | Ev et | İSTANBUL 1988-1989/1989-1990/BURSA 1991-1992/1992-1993/ | Raportlu |
| BELGELERLE KURTULUŞ SAVAŞI | OYUN | | | ERGİN ORBEY | 1 | 1 | 35 | | 35 | 1223 | 06.07.1983 | Ev et | ANKARA 1984-1985/ | Raporsuz |
| BEN, MİMAR SİNAN | GENÇLİK OYUNU | TURGUT ÖZAKMAN | | | 1 | 1 | 1 | ## ## # | 1 | 1306 | 20.12.1987 | Ev et | ANKARA 1987-1988/TR ABZON 1988-1989/ | Raporsuz |
| BINA | OYUN | BEHİÇ AK | | | 1 | 1 | 5 | 2 | 3 | 1425 | 10.04.1999 | Ev et | İSTANBUL 1994-1995/SİVAS-2001-2002/ | Raporsuz |
| BİR ATEŞ YUMAGI | OYUN | HİDAYET SAYIN | | | 1 | 1 | 7 | 4 | 3 | 1435 | 04.12.1999 | Hayır | | Raportlu |
| BİR BEYAZ ADAM | OYUN | ALPAGUT ERENULUĞ | | | 1 | 1 | 8 | 3 | 5 | 1381 | 24.09.1993 | Hayır | | Raporsuz |

| | | | | | | | | | | | | | | |
|---------------------------------------|---------------|------------------------|--|--|----------|----------|-----------|----------------|----------|--------------|---------------------|--------------|---|----------------|
| BİR GARİP ORHAN VELİ | OYUN | MURATHAN MUNGAN | | | 1 | 1 | 1 | ## ## # | 1 | 13 93 | 23.1 0.19 94 | Ev et | BURSA 1994-1995/1995-1996/1996-1997/1997-1998/ADANA 1998-1999/1999-2000/SİVAS 2000-2001/2001-2002/İZMİR 2007-2008/2008-2009/2009-2010/2010-2011/2011-2012/2012-2013/2013-2016/ | Raporlu |
| BİR İNSAN BAŞI ÜSTÜN E ÜÇ SESLİ ÜZÜNÇ | OYUN | AZİZ NESİN | | | 1 | 1 | 3 | ## ## # | 3 | 13 92 | 14.0 6.19 94 | Hayır | | Raporsuz |
| BİR KADIN İÇİN DÜET | OYUN | AZİZ NESİN | | | 1 | 1 | 2 | 2 | ## ## # | 13 92 | 14.0 6.19 94 | Hayır | | Raporsuz |
| BİR ÖMRÜN AKŞAMINDA | OYUN | ORHAN ASENA | | | 1 | 1 | 11 | 6 | 5 | 14 09 | 28.0 6.19 97 | Hayır | | Raporlu |
| BİRAZ GELİR MİSİNİZ | ABSURD | AZİZ NESİN | | | 1 | 1 | 9 | 3 | 6 | 13 92 | 14.0 6.19 94 | Hayır | | Raporsuz |
| BİŞEY YAPMET | ABSURD | AZİZ NESİN | | | 1 | 1 | 7 | 3 | 4 | 13 92 | 14.0 6.19 94 | Hayır | | Raporsuz |
| BİZİM YUNUS | OYUN | SÖNMEZ ATASOY | | | 1 | 1 | 1 | | 1 | 14 06 | 28.0 9.19 96 | Ev et | ANKARA 2013-2014/2014-2015/2015-2016/ | Raporlu |
| BOK ÇUKURU | OYUN | COŞKUN IRMAK | | | 1 | 1 | 12 | | | 14 35 | 04.1 2.19 99 | Hayır | | Raporlu |
| BOZKIR DİRLİĞİ | SEYİRLİK OYUN | ÜNAL AKPINAR | | | 1 | 1 | 21 | 9 | 12 | 11 03 | 25.0 8.19 79 | Ev et | VAN 1997-1998/ANKARA 2006-2007/ | Raporsuz |

| | | | | | | | | | | | | | | |
|---|-------------|------------------------------|--|--|---|----------|----|----|---------------|------|------------|----------|---|----------|
| BOZKIR GÜNEŞİ | OYUN | HİDAYET SAYIN | | | 1 | 2 | 7 | 3 | 4 | 1435 | 04.12.1999 | Hayır | | Raporlu |
| CONLENON | OYUN | SEMİH FIRINCIOĞLU | | | 1 | 1 | 5 | 3 | 2 | 1317 | 24.11.1988 | Hayır | | Raporsuz |
| ÇALMASINI BİLDÜDÜĞÜ | OYUN | M.TANER ÇELİK | | | 1 | 1 | 23 | 12 | 11 | 1394 | 07.01.1995 | Hayır | | Raporlu |
| ÇİĞLİK | OYUN | RIZA HİLAL KÖSEOĞLU | | | 1 | DEĞİŞKEN | 13 | 6 | 7 | 1414 | 29.03.1998 | Hayır | | Raporlu |
| ÇIN SABAH TA - BALKI YANNE | OYUN | NEZİHE MERİÇ | | | 1 | 1 | 2 | 2 | ## ## # | 1393 | 23.10.1994 | Ev et | ANKARA 1995-1996/1996-1997/ | Raporlu |
| DAMD AKILER | DRAM | ALİ HALİM NEYZİ | | | 1 | 1 | 12 | 1 | 3 | 1389 | 26.03.1994 | Hayır | | Raporlu |
| DEDETORUN | ÇOCUK OYUNU | ORHAN ASENA | | | 1 | 1 | 13 | 3 | 9 | 1282 | 06.11.1986 | Hayır | | Raporlu |
| DEREBEYİ OYUNU | ORTA OYUNU | HALDUN MARLALI | | | 1 | 1 | 7 | 1 | 6 | 1394 | 07.01.1995 | Hayır | | Raporlu |
| DÖRT KÖŞE PALYAÇO | ÇOCUK OYUNU | TAMAY SAYAR / ŞEKİP TAŞPINAR | | | 1 | 1 | 4 | | | 1393 | 23.10.1994 | Ev et | ANKARA 1994-1995/1995-1996/KONYA 2011-2012/2012-2013/ | Raporlu |
| DUYARLILIK ÜZERİNE VİVACE | OYUN | ERHAN GÖKGÜÇÜ | | | 1 | 1 | 2 | 1 | 1 | 1404 | 25.05.1996 | Hayır | | Raporlu |
| EL KAPISI | OYUN | ORHAN ASENA | | | 1 | 1 | 1 | 1 | ## ## # | 1386 | 05.12.1993 | Hayır | | Raporsuz |
| ELLİ METRE YÜKSEKTEN İÇİ SU DOLU KONSERVE KUTUSUNA BALIK LAMATLAMAK | OYUN | COŞKUN IRMAK | | | 1 | 1 | 2 | 1 | 1 | 1400 | 16.12.1995 | Ev et | ANKARA- 2000-2001/2001-2002/TR ABZON 2013-2014/2014-2015/ | Raporlu |
| ERTELEME OYUNU | OYUN | AHMET METİN ÖNEL | | | 1 | 4 | 3 | 1 | 2 | 1435 | 04.12.1999 | Hayır | | Raporlu |

| | | | | | | | | | | | | | | |
|-----------------------|---------------|-----------------------|----------------|--|----------|----------|----------|----------|------------------------|------------------|-----------------------------|-------------------|---|---------------------|
| EŞEĞİN GÖLGESİ | OYUN | HALDUN TANER | | | 1 | 1 | 16 | | 16 | 14 16 | 18.0 8.19 98 | Ev et | TRABZON 1998- 1999/199 9- 2000/VAN 2000- 2001/AD ANA 2005- 2006/AN TALYA 2011- 2012/ | Rap orsu z |
| FANTASYA VE GERÇEK | GENÇLİK OYUNU | SEVİM KOPARAL | | | 1 | 5 | 13 | 5 | 8 | 12 90 | 17.0 4.19 87 | Ha yır | | Rap orlu |
| GALİLEO GALİLEİ | ÇOCUK OYUNU | GÜLTEN KARLI | | | 1 | 1 | 6 | | 5 | 14 35 | 04.1 2.19 99 | Ha yır | | Rap orlu |
| GEÇKİN KIZ | OYUN | ORHAN ASENA | | | 1 | 1 | 1 | 1 | ## ## # | 13 86 | 05.1 2.19 93 | Ha yır | | Rap orlu |
| GERÇEK KURBANIN ACISI | OYUN | ERHAN GÖKGÜÇÜ | | | 1 | 1 | 11 | 5 | 6 | 14 12 | 22.1 1.19 97 | Ha yır | | Rap orlu |
| GÖKYÜZÜN DE BİR KIYI | OYUN | OBEN GÜNEY | | | 1 | 1 | 1 | 1 | ## ## # | 14 00 | 16.1 2.19 95 | Ha yır | | Rap orlu |
| GÜLEMRİ | ÇOCUK OYUNU | ÜLKER KÖKSAL | | | 1 | 1 | 12 | 5 | 7 | 13 89 | 26.0 3.19 94 | Ha yır | | Rap orlu |
| GÜLPRENSES | ÇOCUK OYUNU | RÜVEYDA SİNANOĞLU | ESİN AFSARARAL | | 1 | 1 | 16 | 5 | 8 | 12 20 | 21.0 6.19 83 | Ev et | TRABZON 2006- 2007/ | Rap orsu z |
| GÜLİSTAN | ÇOCUK OYUNU | HİDAYET SAYIN | | | 1 | 1 | 11 | 3 | 9 | 14 14 | 29.0 3.19 98 | Ev et | İZMİR- 2002- 2003/ | Rap orlu |
| GÜNEYDEKİ ORMAN | ÇOCUK OYUNU | MURAT KARAHÜSEYİNOĞLU | | | 1 | 1 | 8 | 3 | 5 | 13 99 | 29.0 5.19 95 | Ev et | ANTALYA 2014- 2015/201 5-2016/ | Rap orlu |
| HARİKALAR MUTFAĞI | ÇOCUK OYUNU | EGE IŞIK / HALUK IŞIK | | | 1 | 1 | 5 | 1 | 4 | 14 12 | 22.1 1.19 97 | Ev et | ADANA 1997- 1998/SİV AS 1998- 1999/199 9- 2000/AN TALYA 2003- 2004/200 4- 2005/200 8- 2009/İZ MİR 2012- 2013/201 3-2014/ | Rap orlu |

| | | | | | | | | | | | | | | |
|--------------------------------|-----------------|--------------------|-----------------------------------|--|----------|----------|-----------|----------|----------------|-------------|-------------------|---------------|---|-----------------|
| HAVA DA BULUT YOK | ŞİİRTİ YATRO SU | SEMA İŞİSAĞ | TOMRİS ÇUHA DARO ĞLU / MARAL ÜNER | | 1 | 1 | 9 | 4 | 5 | 1406 | 28.09.1996 | Ev et | ANKARA 1997-1998/ | Rap orlu |
| HAZIR OL | OYUN | AZİZ NESİN | | | 1 | 1 | 2 | ## ## # | 2 | 1392 | 14.06.1994 | Ha yır | | Rap orsu z |
| HERKE SİN BİLDİĞ İ SİRLAR | OYUN | YAVUZ ÖZKAN | | | 1 | 1 | 2 | 1 | 1 | 1423 | 13.02.1999 | Ev et | İSTANB UL 2011-2012/2012-2013/2013-2014 | Rap orlu |
| HÜCRE İNSANI (HÜCRE) | OYUN | YILMAZ ONAY | | | 1 | 1 | 1 | ## ## # | 1 | 1394 | 07.01.1995 | Ha yır | | Rap orlu |
| HÜZÜN MAHALLESİ OTOBÜ SÜ | OYUN | MURAT KARASU | | | 1 | 1 | 2 | 1 | 1 | 1277 | 11.05.1986 | Ev et | BURSA 1993-1994/ | Rap orlu |
| İKİLİ YAŞAM | OYUN | ORHAN ASENA | | | 1 | 1 | 1 | 1 | ## ## # | 1386 | 05.12.1993 | Ha yır | | Rap orlu |
| İKİNCİ NÖBET ÇİNİN SIKINTILARI | OYUN | ORHAN GÜNER | | | 1 | 1 | 3 | 1 | 2 | 1389 | 26.03.1994 | Ev et | ANKARA 1994-1995/ | Rap orlu |
| İLK KADIN | OYUN | NEDİM GÜRSEL | ESEN ÖZMAN | | 1 | 1 | 2 | 1 | 1 | 1394 | 07.01.1995 | Ev et | İSTANB UL 1994-1995/ | Rap orsu z |
| KADER KISMET OYUNU | KOMEDİ | UMUR BUGAY | | | 1 | 1 | 2 | 1 | 1 | 1406 | 28.09.1996 | Ev et | ERZURUM 1998-1999/1999-2000/İZ MİR 2002-2003/VAN 2009-2010/SİVAS 2013-2014/2014-2015/ | Rap orlu |
| KADIN VE KEDİ | OYUN | BEHÇET NECATİGİL | | | 1 | 1 | 3 | 1 | 2 | 1409 | 28.06.1997 | Ha yır | | Rap orlu |
| KADINLAR DEVLETİ | OYUN | YÜCEL ERTEN | | | 1 | 1 | 14 | 7 | 7 | 1432 | 09.10.1999 | Ha yır | | Rap orlu |
| KAFAMDA ÇİÇEKLER AÇTI | ÇOCUK OYUNU | GÜLTEN KARLI | | | 1 | 1 | 12 | 1 | 11 | 1435 | 04.12.1999 | Ha yır | | Rap orlu |
| KAPILAR | OYUN | ORHAN ASENA | | | 1 | 1 | 17 | 5 | 12 | 1386 | 05.12.1993 | Ev et | ANTALYA 1996-1997/ | Rap orlu |
| KARAKEDİ GEÇTİ | OYUN | YILMAZ ONAY | | | 1 | 1 | 4 | 2 | 2 | 1394 | 07.01.1995 | Ev et | BURSA 2007-2008/2008-2009/ | Rap orlu |

| | | | | | | | | | | | | | | |
|--------------------------|---------------|---------------------|--|--|---|---|----|---------------|---|----------|--------------------|-----------|---|------------------|
| KARDEŞ KANI | GENÇLİK OYUNU | SEMİH SERGEN | | | 1 | 1 | 15 | 7 | 8 | 13 99 | 29.0 5.19 95 | Ha yır | | Rap orsu z |
| KARGI | TRAGEDYA | RIZA HİLAL KÖSEOĞLU | | | 1 | 1 | 6 | ## ## # | 6 | 12 95 | 14.0 5.19 87 | Ha yır | | Rap orlu |
| KELOĞLAN'LA ZÜLFÜ SARI | ÇOCUK OYUNU | YUSUF KENAN IŞIK | | | 1 | 1 | 6 | ## ## # | 6 | 12 67 | 03.0 2.19 86 | Ev et | ADANA 1986- 1987/BU RSA 1988- 1989/198 9- 1990/İZ MİR 1998- 1999/ | Rap orlu |
| KIRIK BOYN UZUN HİKAYESİ | ÇOCUK OYUNU | KEMAL BAŞAR | | | 1 | 1 | 7 | 1 | 4 | 14 07 | 15.0 2.19 97 | Ev et | TRABZON- 2000- 2001/200 1- 2002/KO NYA 1997- 1998/ | Rap orlu |
| KIRMI ZI KARA AĞAÇ | OYUN | BİLGESU ERENUS | | | 1 | 1 | 6 | 3 | 3 | 14 00 | 16.1 2.19 95 | Ev et | İSTANBUL 1999- 2000/200 0- 2001/200 1- 2002/200 2-2003/ | Rap orlu |
| KOD ADI KONGO | KOMEDİ | MÜRSEL YAYLALI | | | 1 | 1 | 9 | | | 14 27 | 10.0 4.19 99 | Ev et | İSTANBUL 2009- 2010/ | Rap orlu |
| KOMPARTİMAN | OYUN | ŞAİKA GÜNSEL | | | 1 | 1 | 9 | 4 | 4 | 13 32 | 05.0 9.19 89 | Ha yır | | Rap orlu |
| KORKUNÇ OYUN | OYUN | ORHAN ASENA | | | 1 | 1 | 5 | 3 | 2 | 13 86 | 05.1 2.19 93 | Ha yır | | Rap orlu |
| KOZALAR | OYUN | ADALET AĞAOĞLU | | | 1 | 1 | 3 | 3 | | 14 09 | 28.0 6.19 97 | Ev et | İSTANBUL 1997- 1998/ER ZURUM 2004- 2005/BU RSA 2014- 2015/201 5-2016/ | Rap orlu |
| KURŞUN ASKERİN UTANC I | ÇOCUK OYUNU | HALUK IŞIK | | | 1 | 1 | 4 | 1 | 3 | 13 99 | 29.0 5.19 95 | Ev et | TRABZON 1995- 1996/ER ZURUM 1998- 1999/İST ANBUL 2005- 2006/VAN 2012- 2013/201 3- 2014/201 4-2015/ | Rap orsu z |

| | | | | | | | | | | | | | | |
|---------------------------------------|---------------|----------------------|--|--|---|---|----|---------------|----|----------|--------------------|-----------|--|------------------|
| KUŞ | GENÇLİK OYUNU | COŞKUN IRMAK | | | 1 | 1 | 1 | ## ## # | 1 | 13 48 | 21.1 2.19 90 | Ev et | TRABZON 1991- 1992/ | Rap orlu |
| KUŞLAR İZMİR ÜSTÜN DE UÇAR | GENÇLİK OYUNU | MEHMET BÜYÜKAĞAOĞLU | | | 1 | 1 | | | | 12 49 | 22.0 5.19 85 | Ev et | İZMİR 1984- 1985/198 5-1986/ | Rap orsu z |
| KUVA Y-I MİLLİ YE KADIN LARI | OYUN | NEZİHE ARAZ | | | 1 | 1 | 1 | 1 | | 14 12 | 22.1 1.19 97 | Ev et | BURSA 1997- 1998/SIV AS 1998- 1999/199 9- 2000/KO NYA 2007- 2008/200 8-2009/ | Rap orlu |
| KÜÇÜK BİR AİLE SORUNU | OYUN | TEVFIK AKBAŞLI | | | 1 | 1 | 23 | 7 | 16 | 14 14 | 29.0 3.19 98 | Ha yır | | Rap orlu |
| KÜÇÜK ESMA SULTAN | TARİHİ OYUN | ADNAN GİZ | | | 1 | 4 | 17 | 7 | 10 | 10 11 | 05.0 6.19 75 | Ev et | GENEL MÜDÜR LÜK 1975- 1976/ | Rap orsu z |
| KÜÇÜK ÖLÜM | OYUN | ÖZCAN ÖZER | | | 1 | 1 | 2 | 1 | 1 | 14 12 | 22.1 1.19 97 | Ha yır | | Rap orsu z |
| KÜLBELLE K (ÜSTÜNE KÜLYAĞAN HAYATLAR) | OYUN | BANU BELİZ GÜÇBİLMEZ | | | 1 | 1 | 2 | 1 | 1 | 14 27 | 10.0 4.19 99 | Ev et | İSTANBUL 2009- 2010/ | Rap orsu z |
| LADESYA DA AİLE OCAĞI | OYUN | BAŞAR SABUNCU | | | 1 | 1 | 4 | 2 | 2 | 14 09 | 28.0 6.19 97 | Ha yır | | Rap orlu |
| MASALLARLA YENİDEN | ÇOCUK OYUNU | OZAN SANLI ŞENTÜRK | | | 1 | 1 | 17 | 7 | 10 | 14 23 | 13.0 2.19 99 | Ev et | VAN- 1999- 2000/200 0-2001/ | Rap orlu |
| MAT | OYUN | TOYGUN ORBAY | | | 1 | 1 | 2 | | 2 | 14 17 | 05.1 0.19 98 | Ev et | İSTANBUL- 2000- 2001/ | Rap orlu |
| MAVİYDİ BİSİKLETİM | OYUN | DİNÇER SÜMER | | | 1 | 1 | 1 | ## ## # | 1 | 12 82 | 06.1 1.19 86 | Ev et | ANKARA 1986- 1987/198 7- 1988/198 8- 1989/198 9- 1990/199 0- 1991/199 1- 1992/200 1-2002/ | Rap orlu |

| | | | | | | | | | | | | | | |
|--|---------------|--|--|--|---|---|----|---------------|---------------|----------|--------------------|-----------|--|------------------|
| MİSAFİRİ İSTİSKAL | OYUN | ALİ BEY | | | 1 | 1 | 6 | ## ## # | 6 | 13 46 | 20.0 8.19 90 | Ha yır | | Rap orsu z |
| MUTLU OLACAĞIM YER | OYUN | NEŞE CEHİZ | | | 1 | 1 | 3 | 2 | 1 | 14 00 | 16.1 2.19 95 | Ha yır | | Rap orlu |
| MÜNEVVERİN HASBİ HALİ | OYUN | İBNÜRRE FİK AHMET NURİ SEKİZİN Cİ | | | 1 | 1 | 1 | 1 | ## ## # | 13 46 | 20.0 8.19 90 | Ha yır | | Rap orsu z |
| ONLAR I KAHDEN ŞARKILAR | OYUN | İNÇİ GÜRBÜZ ATİK | | | 1 | 1 | 8 | 4 | 1 | 14 35 | 04.1 2.19 99 | Ha yır | | Rap orlu |
| ÖÇ | OYUN | ORHAN ASENA | | | 1 | 1 | 3 | ## ## # | 3 | 13 86 | 05.1 2.19 93 | Ev et | SİVAS 1999- 2000/Dİ YARBA KIR 2000- 2001/200 1- 2002/200 2- 2003/KO NYA 2007- 2008/200 8-2009/ | Rap orlu |
| ÖLÜLE R KONUSMAK İSTERLER | OYUN | MELİH CEVDET ANDAY | | | 1 | 1 | 8 | 2 | 6 | 14 09 | 28.0 6.19 97 | Ev et | İSTANB UL 1997- 1998/ | Rap orlu |
| PALYA ÇO PRENS (KOMİK PRENS İLE MUTSUZ PRENS ES) | ÇOCUK OYUNU | TURGAY YILDIZ | | | 1 | 1 | 12 | 4 | 8 | 13 60 | 28.0 8.19 91 | Ev et | ANKAR A 1994- 1995/199 5- 1996/200 2- 2003/200 3-2004/ | Rap orlu |
| PRENS ES VE ÇOBAN | GENÇLİK OYUNU | ÜNVER ORAL | | | 1 | 1 | 11 | 3 | 8 | 13 71 | 10.1 0.19 92 | Ha yır | | Rap orlu |
| PROMETHEIA | OYUN | YILMAZ ONAY | | | 1 | 1 | 1 | | | 13 94 | 07.0 1.19 95 | Ha yır | | Rap orlu |

| | | | | | | | | | | | | | | |
|-------------------------------|---------------|--------------------------|--|------------------------|---|---|----|---------------|---|----------|--------------------|-----------|--|------------------|
| SAVAŞ DÜŞLERİMİ ÇALDI | ÇOCUK OYUNU | HALUK İŞİK | | | 1 | 1 | 5 | 1 | 3 | 14 13 | 17.0 2.19 98 | Ev et | İZMİR 1997- 1998/199 8- 1999/AN TALYA 1997- 1998/KO NYA 1999- 2000/200 0- 2001/BU RSA 2002- 2003/200 3- 2004/200 4- 2005/Dİ YARBA KIR 2006- 2007/200 7-2008/ | Rap orlu |
| SENGARADEĞİLSİN | OYUN | AZİZ NESİN | | | 1 | 1 | 3 | ## ## # | 3 | 13 92 | 14.0 6.19 94 | Ev et | ANKAR A 2002- 2003/200 3-2004/ | Rap orsu z |
| SEVDALIBULUT | ÇOCUK OYUNU | NAZİM HİKMET RAN | | ORH AN GÜN ER | 1 | 1 | 6 | 1 | 5 | 13 99 | 29.0 5.19 95 | Ev et | KONYA 2005- 2006/Dİ YARBA KIR 2015- 2016/ | Rap orlu |
| SEVGİLİ KULÜBEMİZ | ÇOCUK OYUNU | ÜLKER KÖKSAL | | | 1 | 1 | 8 | 1 | 3 | 13 89 | 26.0 3.19 94 | Ha yır | | Rap orlu |
| SEVGİLİ TİYATRO | GENÇLİK OYUNU | AHMET METİN ÖNEL | | | 1 | 1 | 10 | 3 | 6 | 13 06 | 20.1 2.19 87 | Ev et | ANKAR A 1987- 1988/ | Rap orlu |
| SEVİLMEK | OYUN | BİLGE KARASU | | | 1 | 1 | 3 | 1 | 2 | 14 09 | 28.0 6.19 97 | Ha yır | | Rap orlu |
| SIRÇAKÖŞK | ÇOCUK OYUNU | ÜLKER KÖKSAL | | | 1 | 1 | 11 | 3 | 8 | 13 89 | 26.0 3.19 94 | Ev et | TRABZ ON 1998- 1999/SİV AS 2002- 2003/200 3- 2004/BU RSA 2013- 2014/201 4-2015/ | Rap orlu |
| SOKAK KEDİSİ MARILU | ÇOCUK OYUNU | YEŞİM DORMAN | | | 1 | 1 | | 1 | | 13 79 | 30.0 6.19 93 | Ev et | DİYARB AKIR 1993- 1994/AD ANA 2006- 2007/ | Rap orlu |
| SONSUZLUK KİTAP EVİ YADA KUYR | OYUN | SABAHA TTİN KUDRET AKSAL | | | 1 | 1 | 3 | 2 | 1 | 11 15 | 25.0 2.19 80 | Ev et | GENEL MÜDÜR LÜK 1979- 1980/ | Rap orsu z |

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|--------------------------------|-------------|-------------------|--|--|---|---|----|---|---|----------|--------------------|-----------|--|------------------|--|
| UKLU YILDIZ | | | | | | | | | | | | | | | |
| ŞAİR EVLENMESİ | OYUN | İBRAHİM ŞİNASI | | | 1 | 1 | 10 | 4 | 6 | 14 25 | 10.0 4.19 99 | Ev et | GENEL MÜDÜR LÜK 1939-1940/1971-1972/ | Rap orsu z | |
| ŞİFRELİ KÖPEK (KARA GÖZ OYUNU) | ÇOCUK OYUNU | ALİ MERİÇ | | | 1 | 1 | 7 | 1 | 6 | 13 06 | 20.1 2.19 87 | Ev et | GENEL MÜDÜR LÜK 1987-1988/BU RSA 1992-1993/AN TALYA 1998-1999/ | Rap orlu | |
| UÇAN ŞEMSİYE | ÇOCUK OYUNU | ÜMİT DENİZER | | | 1 | 1 | 7 | 3 | 4 | 13 73 | 10.1 1.19 92 | Ev et | İSTANBUL 1992-1993/AD ANA 2004-2005/ | Rap orsu z | |
| VAHŞİ DOĞA | KOMEDİ | REFİK ERDURAN | | | 1 | 5 | 7 | 3 | 4 | 14 32 | 09.1 0.19 99 | Ev et | ANTALYA-2000-2001/ | Rap orlu | |
| YALNIZLAR PARKI | OYUN | İRFAN YALÇIN | | | 1 | 1 | 7 | 4 | 3 | 13 95 | 19.0 3.19 95 | Ha yır | | Rap orlu | |
| YAŞASIN KAVUNCI | OYUN | AZİZ NESİN | | | 1 | 1 | 4 | 2 | 2 | 13 92 | 14.0 6.19 94 | Ev et | ANKARA 2002-2003/2003-2004/ | Rap orsu z | |
| YAZILAN BOZULMAZ | OYUN | AHMET KUTSİ TECER | | | 1 | 1 | 9 | 3 | 6 | 12 19 | 20.0 6.19 83 | Ev et | GENEL MÜDÜR LÜK 1946-1947/ | Rap orsu z | |
| YEDİ KÖYÜN YARGICI | ÇOCUK OYUNU | SÖNMEZ ATASOY | | | 1 | 1 | 9 | 2 | 7 | 13 87 | 22.0 1.19 94 | Ev et | İZMİR 1978-1979/1979-1980/2006-2007/TR ABZON 1988-1989/AN KARA 1992-1993/1993-1994/1994-1995/Dİ YARBAKIR 1999-2000/AD ANA 2012-2013/ | Rap orsu z | |
| | | | | | | | | | | | | | | | |

Ek 2: Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Karar Tarihi Esasına Göre Repertuar Havuzuna Kabul Edilen ve Oynanan Tek Bölümlü Yerli Oyunlar Listesi

| DEVLET TİYATROLARI GENEL MÜDÜRLÜĞÜ KARAR TARİHİ ESASINA GÖRE REPERTUAR HAVUZUNA KABUL EDİLEN VE OYNANAN TEK BÖLÜMLÜ YERLİ OYUNLAR LİSTESİ | | | | | | | | | | | | |
|---|---------------|----------------|------------------------|--------------|-------|--------|-------|-------|--------|----------|--------------|---|
| (SEVGİ SANLI OYUN ARŞİVİ ESAS ALINARAK DÜZENLENMİŞTİR.) | | | | | | | | | | | | |
| Oyun Adı | Oyun Türü | Yazar | Çeviren | Oyunlaştırma | Bölüm | Oyuncu | Kadın | Erkek | Karar | Karar No | Karar Tarihi | Oynadığı Bölge |
| ADVIYE | MODERN | H. CAN UTKU | | | 1 | 3 | 2 | 1 | Ka bul | 1506 | 07.08.2007 | BURSA 2007-2008/2008-2009/ERZURUM 2014-2015/ |
| AH KARAGÖZ VAH KARAGÖZ (KİM KORKAR MİKROPTAN) | ÇOCUK OYUNU | FİKRET TERZİ | | | 1 | 9 | 1 | 8 | Ka bul | 1437 | 21.01.2000 | İSTANBUL 2014-2015/ |
| AKILLI SOYTARI | ÇOCUK OYUNU | FİKRET TERZİ | | | 1 | 9 | 1 | 8 | Ka bul | 1404 | 25.05.1996 | ANKARA 1996-1997/1997-1998/İZMİR 1999-2000/2000-2001/ADANA 2002-2003/BURSA 2008-2009/2009-2010/ |
| ALLEM KALLEM | ÇOCUK OYUNU | ANONİM | Öykü: NAZİM HİKMET RAN | ERMAN OKAY | 1 | 4 | 1 | 3 | Ka bul | 1486 | 13.11.2005 | VAN 2012-2013/ |
| ANA | OYUN | ORHAN ASENA | | | 1 | 1 | 1 | | Ka bul | 1308 | 10.05.1988 | ANTALYA 1996-1997/1997-1998/DİYARBAKIR-2000-2001/ |
| ANA HANIM KIZ HANIM | SEYİRLİK OYUN | CAHİT ATAY | | | 1 | 9 | 3 | 6 | Ka bul | 1148 | 01.07.1981 | GENEL MÜDÜRLÜK 1981-1982/TRABZON 1988-1989/KONYA- 2003-2004/2004-2005/ |
| ANLATILAN SENİN HİKAYENDİR | DRAM | CENGİZ TORAMAN | | | 1 | 1 | | 1 | Ka bul | 1564 | 27.08.2012 | ERZURUM 2013-2014/2014-2015/ |
| ANTONİUS, KLEOPATRA ARADA BİR CAESAR | OYUN | ORHAN GÜNER | | | 1 | 3 | 1 | 2 | Ka bul | 1392 | 14.06.1994 | ANKARA 1994-1995/ |

| | | | | | | | | | | | | |
|----------------------------|-------------|--|--|-------------|----------|----------|----------|----------|---------------|--------------|--------------------|--|
| ARKA BAHÇE | OYUN | BİLGESU ERENUS | | | 1 | 10 | 3 | 7 | Ka bul | 13 87 | 22.01 .1994 | ANKARA 1998-1999/1999-2000/ |
| AŞAĞIDAKİLER | OYUN | İRFAN YALÇIN | | | 1 | 2 | 1 | 1 | Ka bul | 13 79 | 30.06 .1993 | İSTANBUL 1993-1994/ |
| AŞK BİR MASALDIR | OYUN | GÜNER SÜMER | | | 1 | 8 | 3 | 5 | Ka bul | 13 68 | 05.06 .1992 | ADANA 2005-2006/2006-2007/ |
| AŞK EVLERDEN UZAK | DRAM | ÖZEN YULA | | | 1 | 10 | 5 | 5 | Ka bul | 14 75 | 24.05 .2004 | ANKARA-2004-2005/2005-2006/ |
| AY ECESİ | DRAM | BURÇAK ÇÖLLÜ | | | 1 | 20 | 7 | 13 | Ka bul | 15 50 | 11.06 .2011 | İSTANBUL 2012-2013/ |
| AYRILIK | OYUN | BEHİÇ AK | | | 1 | 2 | 1 | 1 | Ka bul | 14 56 | 22.09 .2002 | İZMİR 2002-2003/2003-2004/2004-2005/2005-2006/VAN 2013-2014/ERZURUM 2015-2016/ |
| BACILARLA YUNUS (MOLA) | OYUN | MARAL ÜNER / TOMRİS ÇETİNEL / MUSTAFA ŞEKERCİOĞLU / MERAL ÜLKÜ | | | 1 | 4 | 3 | 1 | Ka bul | 13 86 | 05.12 .1993 | ANKARA 1994-1995/1995-1996/ |
| BAL SİNEĞİ | KOMEDİ | AYDIN ARIT | | | 1 | 3 | 1 | 2 | Ka bul | 60 6 | 27.03 .1965 | GENEL MÜDÜRLÜK 1965-1966/İZMİR 1975-1976/ |
| BARİŞ ÇİÇEĞİ | ÇOCUK OYUNU | ŞAHİN ÖRGEL | | | 1 | 6 | | | Ka bul | 15 44 | 16.10 .2010 | ANTALYA 2013-2014/2014-2015/2015-2016/ |
| BAY HİÇ | OYUN | SABAHAT TİN KUDRET AKSAL | | | 1 | 2 | 1 | 1 | Ka bul | 11 15 | 25.02 .1980 | GENEL MÜDÜRLÜK 1979-1980/1980-1981/ |
| BAYRAM YERİ | ÇOCUK OYUNU | SALİH YAKIN / İHSAN YAKUT | | | 1 | 14 | 2 | 6 | Ka bul | 12 94 | 05.05 .1987 | İZMİR 1988-1989/TRABZON 2015-2016/ |
| BEBEK UYKUSU | OYUN | YUSUF KENAN İŞİK | | | 1 | 4 | 2 | 2 | Ka bul | 12 95 | 14.05 .1987 | İSTANBUL 1988-1989/1989-1990/BURSA 1991-1992/1992-1993/ |
| BE CERİKSİ ZLER | ABSURD | CUMA BOYNUKARA | | | 1 | 3 | 1 | 2 | Ka bul | 15 44 | 16.10 .2010 | DİYARBAKIR 2013-2014/ |
| BELGELERLE KURTULUŞ SAVAŞI | OYUN | | | ERGİN ORBEY | 1 | 35 | | 35 | Ka bul | 12 23 | 06.07 .1983 | ANKARA 1984-1985/ |

| | | | | | | | | | | | | |
|-----------------------------|----------------------|--------------------------------|--|--|----------|----------|----------------|----------|---------------|--------------|--------------------|---|
| BEN RUHİ BEY NASILIM | OYUN | EDİP CANSEVER | | | 1 | 11 | 3 | 8 | Ka bul | 14 46 | 05.05 .2001 | İSTANBUL 2001-2002/2002-2003/2003-2004/2004-2005/2005-2006/2006-2007/ |
| BEN, MİMAR SİNAN | GENÇLİK OYUNU | TURGUT ÖZAKMAN | | | 1 | 1 | ## ## # | 1 | Ka bul | 13 06 | 20.12 .1987 | ANKARA 1987-1988/TRABZON 1988-1989/ |
| BENİMLE OYNARMISINIZ? | ÇOCUK OYUNU | OZAN YILDIRIM | | | 1 | 7 | 2 | 5 | Ka bul | 14 37 | 21.01 .2000 | TRABZON 1999-2000/2000-2001/ |
| BERSİSA | DRAM | B. BABÜR TURNA / GÜLEBRU TURNA | | | 1 | 19 | 4 | 16 | Ka bul | 15 10 | 14.11 .2007 | İSTANBUL 2015-2016/ |
| BİNA | OYUN | BEHİÇ AK | | | 1 | 5 | 2 | 3 | Ka bul | 14 25 | 10.04 .1999 | İSTANBUL 1994-1995/SİVAS- 2001-2002/ |
| BİR GARİP ORHAN VELİ | OYUN | MURATHAN MUNGAN | | | 1 | 1 | ## ## # | 1 | Ka bul | 13 93 | 23.10 .1994 | BURSA 1994-1995/1995-1996/1996-1997/1997-1998/ADANA 1998-1999/1999-2000/SİVAS 2000-2001/2001-2002/İZMİR 2007-2008/2008-2009/2009-2010/2010-2011/2011-2012/2012-2013/2015-2016/ |
| BİR KAHVE MOLASI | DRAM | ŞİFA MEYDANAL | | | 1 | 5 | 4 | 1 | Ka bul | 15 02 | 11.02 .2007 | ANKARA 2012-2013/ |
| BİR KUŞLUK VAKTİ | ABSURD | RAŞİT ÇELİKEZER | | | 1 | 2 | | 2 | Ka bul | 14 54 | 05.05 .2002 | ANKARA 2003-2004/ |
| BİZİM YUNUS | OYUN | SÖNMEZ ATASOY | | | 1 | 1 | | 1 | Ka bul | 14 06 | 28.09 .1996 | ANKARA 2013-2014/2014-2015/2015-2016/ |
| BOZKIR DİRLİĞİ | SEYİRLİK OYUN | ÜNAL AKPINAR | | | 1 | 21 | 9 | 12 | Ka bul | 11 03 | 25.08 .1979 | VAN 1997-1998/ANKARA 2006-2007/ |
| BU DA GEÇER YAHU | MÜZİKLİ KOMEDİ | UĞUR SAATÇİ | | | 1 | 10 | 2 | 7 | Ka bul | 15 64 | 27.08 .2012 | TRABZON 2012-2013/2013-2014/ |
| BÜYÜK KAÇIŞ | ÇOCUK OYUNU | HARUN ÖZER | | | 1 | 6 | | | Ka bul | 15 64 | 27.08 .2012 | TRABZON 2012-2013/2013-2014/ |

| | | | | | | | | | | | | |
|--|---------------------|------------------------------|--|--|---|----|---|---------|--------|-------|-------------|---|
| BÜYÜYÜNCENE OLACAKSIN | ÇOCUK OYUNU | TURGUT DENİZER | | | 1 | 7 | 3 | 4 | Ka bul | 14 48 | 07.07 .2001 | KONYA 2001-2002/2002-2003/İZMİR 2005-2006/2006-2007/DİYARBAKIR 2008-2009/2009-2010/ |
| CANLANAN MASALLAR | ÇOCUK OYUNU | UMUT UĞUR | | | 1 | 5 | | | Ka bul | 15 50 | 11.06 .2011 | İZMİR 2012-2013/2013-2014/2014-2015/ |
| ÇİÇEĞİM SOLMASIN | ÇOCUK OYUNU | KEREM GÖKÇER | | | 1 | 7 | | 2 | Ka bul | 14 77 | 27.06 .2004 | İSTANBUL 2006-2007/2014-2015/2015-2016/ |
| ÇIN SABAHTA - BALKIYAN NE | OYUN | NEZİHE MERİÇ | | | 1 | 2 | 2 | ## ## # | Ka bul | 13 93 | 23.10 .1994 | ANKARA 1995-1996/1996-1997/ |
| ÇİRKİN PRENSESLE , ŞİŞKO PRENS | ÇOCUK OYUNU | HARUN ÖZER | | | 1 | 9 | 3 | 6 | Ka bul | 14 86 | 13.11 .2005 | ANKARA 2007-2008/2008-2009/2009-2010/ |
| DIŞARDAKILER | OYUN | HALDUN TANER | | | 1 | 19 | 4 | 15 | Ka bul | 33 9 | 01.07 .1957 | GENEL MÜDÜRLÜK 1957-1958/ |
| DÖRT KÖŞE PALYAÇO | ÇOCUK OYUNU | TAMAY SAYAR / ŞEKİP TAŞPINAR | | | 1 | 4 | | | Ka bul | 13 93 | 23.10 .1994 | ANKARA 1994-1995/1995-1996/KONYA 2011-2012/2012-2013/ |
| DÜNYANIN ESKİ ZAMANLARINDA | ÇOCUK OYUNU | IŞIL KASAPOĞLU | | | 1 | 7 | 3 | 4 | Ka bul | 15 14 | 27.01 .2008 | DİYARBAKIR- 2007-2008/VAN 2008-2009/2009-2010/2010-2011/ |
| ELLİ METRE YÜKSEKTE N İÇİ SU DOLU KONSERVE KUTUSUNA BALIKLAM A ATLAMAK | OYUN | COŞKUN IRMAK | | | 1 | 2 | 1 | 1 | Ka bul | 14 00 | 16.12 .1995 | ANKARA-2000-2001/2001-2002/TRABZON 2013-2014/2014-2015/ |
| ESKİ DÜNYA MASALI | MÜZİKLİ ÇOCUK OYUNU | MUZAFFER H. KIRIKKALP | | | 1 | 12 | | | Ka bul | 15 98 | 08.08 .2015 | ADANA 2015-2016/ |
| EŞEĞİN GÖLGESİ | OYUN | HALDUN TANER | | | 1 | 16 | | 16 | Ka bul | 14 16 | 18.08 .1998 | TRABZON 1998-1999/1999-2000/VAN 2000-2001/ADANA 2005-2006/ANTALYA 2011-2012/ |

| | | | | | | | | | | | | |
|---|-------------|---------------------------------------|-----------------|--|---|----|---|----|--------|-------|-------------|---|
| EŞEK KULAKLI KRAL MİDAS | ÇOCUK OYUNU | İBRAHİM YAKUT | | | 1 | 15 | | | Ka bul | 15 48 | 24.02 .2011 | İZMİR 2015-2016/ |
| EZİK OTLAR | OYUN | NECATİ CUMALI | | | 1 | 7 | 3 | 4 | Ka bul | 76 8 | 20.05 .1969 | GENEL MÜDÜRLÜK 1969-1970/ |
| GILGAMES | DRAM | ŞİRİN AKTEMUR TOPRAK / GÖKHAN AKTEMUR | | | 1 | 13 | 3 | 10 | Ka bul | 15 29 | 07.05 .2009 | KONYA 2009-2010/2010-2011/ |
| GÖZLERİMİ KAPARIM VAZİFEMİ YAPARIM | KOMEDİ | HALDUN TANER | | | 1 | 33 | 6 | 27 | Ka bul | 10 86 | 13.07 .1978 | GENEL MÜDÜRLÜK 1978-1979/1979-1980/TRABZON 1989-1990/1990-1991/ADANA 1993-1994/BURSA 1997-1998/1998-1999/DİYARBAKIR 2000-2001/ERZURUM 2000-2001/ANKARA 2004-2005/2005-2006/2014-2015/2015-2016/ANTALYA 2006-2007/ |
| GÜL PRENSES | ÇOCUK OYUNU | RÜVEYDA SİNANOĞLU | ESİN AFŞAR ARAL | | 1 | 16 | 5 | 8 | Ka bul | 12 20 | 21.06 .1983 | TRABZON 2006-2007/ |
| GÜLİSTAN | ÇOCUK OYUNU | HİDAYET SAYIN | | | 1 | 11 | 3 | 9 | Ka bul | 14 14 | 29.03 .1998 | İZMİR-2002-2003/ |
| GÜNEYDEKİ ORMAN | ÇOCUK OYUNU | MURAT KARAHÜS EYİNOĞLU | | | 1 | 8 | 3 | 5 | Ka bul | 13 99 | 29.05 .1995 | ANTALYA 2014-2015/2015-2016/ |
| HADİ ALDAT BAKALIM (GÜLDÜRÜ ÜSTÜNE ALDATMA YA DA TAM TERSİ) | OYUN | AHMET METİN ÖNEL | | | 1 | 6 | 2 | 4 | Ka bul | 14 41 | 10.06 .2000 | ANTALYA 2010-2011/ |
| HARİKALAR MUTFAĞI | ÇOCUK OYUNU | EGE IŞIK / HALUK IŞIK | | | 1 | 5 | 1 | 4 | Ka bul | 14 12 | 22.11 .1997 | ADANA 1997-1998/SİVAS 1998-1999/1999-2000/ANTALYA 2003-2004/2004-2005/2008-2009/İZMİR 2012-2013/2013-2014/ |

| | | | | | | | | | | | | |
|---------------------------------------|----------------|---------------------|----------------------------------|--|----------|-----------|----------|-----------|---------------|--------------|--------------------|--|
| HAVADA BULUT YOK | ŞİİR TİYATROSU | SEMA İŞİSAĞ | TOMRİS ÇUHAD AROĞLU / MARAL ÜNER | | 1 | 9 | 4 | 5 | Ka bul | 14 06 | 28.09 .1996 | ANKARA 1997-1998/ |
| HERKES SİHİRBAZ OLACAK | ÇOCUK OYUNU | KUBİLAY TUNÇER | | | 1 | 5 | | | Ka bul | 15 34 | 22.12 .2009 | İSTANBUL 2009-2010/2010-2011/ |
| HERKESİN BİLDİĞİ SIRLAR | OYUN | YAVUZ ÖZKAN | | | 1 | 2 | 1 | 1 | Ka bul | 14 23 | 13.02 .1999 | İSTANBUL 2011-2012/2012-2013/2013-2014 |
| HİÇ KİMSENİN ÖYKÜSÜ | ABSÜRD | ERDİ MAMİKOĞLU | | | 1 | 2 | | 2 | Ka bul | 15 28 | 24.03 .2009 | BURSA 2010-2011/2011-2012/ |
| HÜZÜN MAHALLESİ İTOBÜSÜ | OYUN | MURAT KARASU | | | 1 | 2 | 1 | 1 | Ka bul | 12 77 | 11.05 .1986 | BURSA 1993-1994/ |
| İKİ BAVUL DOLUSU | ÇOCUK OYUNU | NEDİM BUĞRAL | | | 1 | 2 | | 2 | Ka bul | 14 82 | 26.02 .2005 | ERZURUM 2008-2009/2009-2010/ |
| İKİ ÇARPI İKİ | MODERN | BEHİÇ AK | | | 1 | 4 | 2 | 2 | Ka bul | 15 06 | 07.08 .2007 | İSTANBUL 2009-2010/2010-2011/2011-2012/ |
| İKİNCİ NÖBETÇİNİN SIKINTILARI | OYUN | ORHAN GÜNER | | | 1 | 3 | 1 | 2 | Ka bul | 13 89 | 26.03 .1994 | ANKARA 1994-1995/ |
| İLK KADIN | OYUN | NEDİM GÜRSEL | EŞEN ÖZMAN | | 1 | 2 | 1 | 1 | Ka bul | 13 94 | 07.01 .1995 | İSTANBUL 1994-1995/ |
| KAÇAKLAR | ÇOCUK OYUNU | MURAT CAN KİBİROĞLU | | | 1 | 5 | 1 | 4 | Ka bul | 15 64 | 27.08 .2012 | BURSA 2012-2013/2013-2014/2014-2015/ |
| KADER KISMET OYUNU | KOMEDİ | UMUR BUGAY | | | 1 | 2 | 1 | 1 | Ka bul | 14 06 | 28.09 .1996 | ERZURUM 1998-1999/1999-2000/İZMİR 2002-2003/VAN 2009-2010/SİVAS 2013-2014/2014-2015/ |
| KAPILAR | OYUN | ORHAN ASENA | | | 1 | 17 | 5 | 12 | Ka bul | 13 86 | 05.12 .1993 | ANTALYA 1996-1997/ |
| KARA BÖCEK | ÇOCUK OYUNU | MÜMTAZ ZEKİ TAŞKIN | | | 1 | 19 | 7 | 12 | Ka bul | 58 | 13.09 .1950 | GENEL MÜDÜRLÜK 1948-1949/1950-1951/ |
| KARA KEDİ GEÇTİ | OYUN | YILMAZ ONAY | | | 1 | 4 | 2 | 2 | Ka bul | 13 94 | 07.01 .1995 | BURSA 2007-2008/2008-2009/ |
| KARAGÖZ'ÜN RÜYASI (KARAGÖZ'ÜN CAFESİ) | ÇOCUK OYUNU | ÖMER NACİ TOPCU | | | 1 | 9 | 2 | 7 | Ka bul | 15 84 | 11.02 .2014 | ERZURUM 2013-2014/2014-2015/2015-2016/ |

| | | | | | | | | | | | | |
|---|----------------|--|--|---|----------|-----------|---------------|----------|-------------------|------------------|------------------------|---|
| KARAGÖZÜ N SALINCAK SEFASI | ÇOCUK OYUNU | | | Derleyen: CEMAL ÜNLÜ | 1 | 2 | | 2 | Ka bul | 14 63 | 03.05 .2003 | İSTANBUL 2002- 2003/2003- 2004/BURS A 2006- 2007/2007- 2008/ |
| KAYIP BOLLUK ÜLKESİ (TELEPİNÜ) | ÇOCUK OYUNU | HARUN ÖZER | | | 1 | 14 | 2 | 12 | Ka bul | 15 50 | 11.06 .2011 | ADANA 2011-2012/ |
| KELEBEĞİN GÜNLÜĞÜ | ÇOCUK OYUNU | ALİ YOLERİ | | | 1 | 7 | | | Ka bul | 14 92 | 29.04 .2006 | SİVAS 2009-2010/ |
| KELOĞLAN' LA ZÜLFÜSARİ | ÇOCUK OYUNU | YUSUF KENAN IŞIK | | | 1 | 6 | ## ## # | 6 | Ka bul | 12 67 | 03.02 .1986 | ADANA 1986- 1987/BURS A 1988- 1989/1989- 1990/İZMİ R 1998- 1999/ |
| KEZİBAN | OYUN | TURAN OFLAZOĞ LU | | | 1 | 12 | 6 | 6 | Ka bul | 60 0 | 27.06 .1965 | GENEL MÜDÜRL ÜK 1965- 1966/İZMİ R 1975- 1976/ |
| KILÇIK MAHALLESİ | ÇOCUK OYUNU | NİLBANU ENGİNDEN İZ | | | 1 | 10 | 6 | 4 | Ka bul | 14 59 | 25.01 .2003 | İZMİR 2005- 2006/2006- 2007/ |
| KIRIK BOYNUZUN HİKAYESİ | ÇOCUK OYUNU | KEMAL BAŞAR | | | 1 | 7 | 1 | 4 | Ka bul | 14 07 | 15.02 .1997 | TRABZON - 2000- 2001/2001- 2002/KON YA 1997- 1998/ |
| KIRMIZI KARAAĞAÇ | OYUN | BİLGESU ERENUS | | | 1 | 6 | 3 | 3 | Ka bul | 14 00 | 16.12 .1995 | İSTANBUL 1999- 2000/2000- 2001/2001- 2002/2002- 2003/ |
| KISMET | DRAM | GÜLRİZ SURURİ | | | 1 | 6 | 4 | 2 | Ka bul | 15 36 | 22.03 .2010 | ADANA 2010-2011/ |
| KOD ADI KONGO | KOMEDİ | MÜRSEL YAYLALI | | | 1 | 9 | | | Ka bul | 14 27 | 10.04 .1999 | İSTANBUL 2009-2010/ |
| KOKONA YATIYOR | KOMEDİ | ALİ BEY | | Günümüz Türkçesine Uyr. YILMAZ ÖĞÜT | 1 | 3 | 1 | 2 | Ka bul | 15 12 | 29.12 .2007 | SİVAS 2008-2009/ |
| KORKMA | BİYOGR AFİK | DERLEYEN : ÇAHİT ÇAĞIRAN / FİRDEVS AYLİN TEZ | | | 1 | 8 | 2 | 6 | Ka bul | 15 82 | 15.12 .2013 | ANKARA 2013-2014/ |
| KOZALAR | OYUN | ADALET AĞAOĞLU | | | 1 | 3 | 3 | | Ka bul | 14 09 | 28.06 .1997 | İSTANBU L 1997- 1998/ERZ URUM 2004- 2005/BURS A 2014- 2015/2015- 2016/ |
| KREDİ KARTI | OYUN | CÜNEYT ÇALIŞKUR | | | 1 | 1 | | 1 | Ka bul | 15 30 | 15.08 .2009 | İSTANBUL 2009- 2010/2010- |

| | | | | | | | | | | | | |
|--|---------------------|-----------------------|--|-----------------------------------|---|---------------|---------------|----|--------|-------|-------------|---|
| | | | | | | | | | | | | 2011/ |
| KURŞUN ASKERİN UTANCI | ÇOCUK OYUNU | HALUK İŞİK | | | 1 | 4 | 1 | 3 | Ka bul | 13 99 | 29.05 .1995 | TRABZON 1995-1996/ERZURUM 1998-1999/İSTANBUL 2005-2006/VAN 2012-2013/2014-2015/ |
| KUŞ | GENÇLİK OYUNU | COŞKUN IRMAK | | | 1 | 1 | ## ## # | 1 | Ka bul | 13 48 | 21.12 .1990 | TRABZON 1991-1992/ |
| KUŞLAR İZMİR ÜSTÜNDE UÇAR | GENÇLİK OYUNU | MEHMET BÜYÜKAĞA OĞLU | | | 1 | | | | Ka bul | 12 49 | 22.05 .1985 | İZMİR 1984-1985/1985-1986/ |
| KUVAY-I MİLLİYE KADINLARI | OYUN | NEZİHE ARAZ | | | 1 | 1 | 1 | | Ka bul | 14 12 | 22.11 .1997 | BURSA 1997-1998/SİVAS 1998-1999/1999-2000/KONYA 2007-2008/2008-2009/ |
| KUYUDAKİ ASLAN (SEN DE GEL) | MÜZİKLİ ÇOCUK OYUNU | ÖMER NACİ TOPCU | | | 1 | 15 | | 4 | Ka bul | 14 80 | 27.11 .2004 | KONYA 2004-2005-2005-2006/ |
| KÜÇÜK BİR MUCİZE | ÇOCUK OYUNU | ULVİYE BURSA KARACA | | | 1 | 9Cinsi yetsiz | | | Ka bul | 15 07 | 24.10 .2007 | ANKARA 2007-2008/2008-2009/2009-2010/ |
| KÜÇÜK ESMA SULTAN | TARİHİ OYUN | ADNAN GİZ | | | 1 | 17 | 7 | 10 | Ka bul | 10 11 | 05.06 .1975 | GENEL MÜDÜRLÜK 1975-1976/ |
| KÜÇÜK KORSAN | ÇOCUK OYUNU | NECMETTİN TETİK | | | 1 | 16 | 2 | 11 | Ka bul | 15 26 | 21.02 .2009 | VAN 2009-2010/2010-2011/ |
| KÜL BELLEK (ÜSTÜNE KÜL YAĞAN HAYATLAR) | OYUN | BANU BELİZ GÜÇBİLMEZ | | | 1 | 2 | 1 | 1 | Ka bul | 14 27 | 10.04 .1999 | İSTANBUL 2009-2010/ |
| MASALLAR , İNSANLAR, BİR DE TÜRKÜLER. .. | ÖYKÜ | SAİT FAİK ABASIYAN IK | | GÜROL TONBUL | 1 | 3 | | 3 | Ka bul | 15 78 | 05.10 .2013 | İSTANBUL 2013-2014/ |
| MASALLAR LA YENİDEN | ÇOCUK OYUNU | OZAN SANLI ŞENTÜRK | | | 1 | 17 | 7 | 10 | Ka bul | 14 23 | 13.02 .1999 | VAN-1999-2000/2000-2001/ |
| MASALLAR -TÜRKÜLER | ÇOCUK OYUNU | | | SELİM GÜRATA/RUMEN STEFANOV RACEV | 1 | 8 | | | Ka bul | 15 22 | 06.09 .2008 | ANTALYA 2008-2009/ |
| MAT | OYUN | TOYGUN ORBAY | | | 1 | 2 | | 2 | Ka bul | 14 17 | 05.10 .1998 | İSTANBUL -2000- |

| | | | | | | | | | | | | |
|---|---------------------|---|--|-------------------------|---|----|---------------|---|-----------|----------|----------------|--|
| | | | | | | | | | | | | 2001/ |
| MAVIYDI BİSİKLETİM | OYUN | DİNÇER SÜMER | | | 1 | 1 | ## ## # | 1 | Ka bul | 12 82 | 06.11 .1986 | ANKARA 1986- 1987/1987- 1988/1988- 1989/1989- 1990/1990- 1991/1991- 1992/2001- 2002/ |
| MERHABA HAYAT | MÜZİKLİ ÇOCUK OYUNU | AZADE KÜÇÜKAYCAN | | | 1 | 3 | 1 | | Ka bul | 15 70 | 28.12 .2012 | ADANA 2013- 2014/2014- 2015/ |
| MEVLANA-AŞK VE BARIŞ ÇIĞLIĞI | DRAM | SEMİH SERGEN | | | 1 | 10 | 2 | 8 | Ka bul | 15 76 | 13.08 .2013 | ANKARA 2013- 2014/2014- 2015/ |
| MOR GECE MAVİ GÜN | ÇOCUK OYUNU | AYTÜL AKAL / MAVİSEL YENER / NİLAY YILMAZ | | | 1 | 7 | 3 | 3 | Ka bul | 14 90 | 12.02 .2006 | ANKARA 2006-2007/ |
| MÜFETTİŞLER | KARA KOMEDİ | MELİH CEVDET ANDAY | | | 1 | 4 | 1 | 3 | Ka bul | 15 98 | 08.08 .2015 | ANKARA 2015-2016/ |
| MÜZİKLİ KENT | ÇOCUK OYUNU | AYÇE ABANA | | | 1 | 7 | 1 | 6 | Ka bul | 14 50 | 06.10 .2001 | İSTANBUL 2001-2002/ |
| NASREDDİN İNADIN SONU | ÇOCUK OYUNU | ÖZER TUNCA | | | 1 | 7 | 1 | 6 | Ka bul | 14 59 | 25.01 .2003 | VAN 2006- 2007/2007- 2008/2008- 2009/ERZU RUM 2014- 2015/2015- 2016/ |
| NAZİM HİKMET'İN MEMLEKET İMDEN İNSAN MANZARALARI'NDAN ONBİR TABLO | ŞİİR | NAZİM HİKMET RAN | | DÜZENLEYEN:NİHAT ASYALI | 1 | 1 | | | Ka bul | 15 38 | 05.06 .2010 | ANKARA 2010- 2011/2011- 2012/2012- 2013/ |
| NE GÜZEL ŞEY HATIRLAMAK SENİ | ŞİİRSEL OYUN | NAZİM HİKMET RAN | | | 1 | 3 | 1 | 1 | Ka bul | 15 58 | 23.12 .2011 | İSTANBUL 2011- 2012/2012- 2013/ |
| NEREYE | DRAM | HÜSEYİN ALP TAHMAZ | | | 1 | 8 | 2 | 6 | Ka bul | 15 32 | 05.10 .2009 | DİYARBA KIR 2011- 2012/ANK ARA 2013- 2014/2014- 2015/ |
| NEŞE' DERT' AŞK | OTOBİY OGRAFİK | ŞİRİN AKTEMUR TOPRAK Müzik: NEŞET ERTAŞ | | | 1 | 3 | 1 | 2 | Ka bul | 15 88 | 16.08 .2014 | ANKARA 2014- 2015/2015- 2016/ |
| NEŞESAÇAN | ÇOCUK OYUNU | METİN ARSLAN | | | 1 | 18 | 4 | 9 | Ka bul | 15 66 | 20.10 .2012 | DİYARBA KIR 2013- 2014/ |
| ORKESTRA | ÇOCUK OYUNU | ZEKİ YORULMAZ | | | 1 | 6 | 2 | 4 | Ka bul | 15 24 | 21.12 .2008 | KONYA 2009- 2010/2010- 2011/ |

| | | | | | | | | | | | | |
|--|--------------|-----------------------------------|--|--|---|----|---------|----|--------|-------|-------------|---|
| OTOBÜS DURAĞINDA ÜÇ BENCİL | ÇOCUK OYUNU | ÖZER TUNCA | | | 1 | 3 | | 3 | Ka bul | 14 69 | 17.01 .2004 | BURSA 2003-2004/2004-2005/2005-2006/2006-2007/ |
| OYUN İÇİNDE OYUN | ÇOCUK OYUNU | TEKİN ÖZERTEM | | | 1 | 10 | | | Ka bul | 14 38 | 04.03 .2000 | VAN-2000-2001/ |
| OYUNUN ADI KÜLKEDİSİ | ÇOCUK OYUNU | ÖZER TUNCA | | | 1 | 5 | 2 | 3 | Ka bul | 14 38 | 04.03 .2000 | ERZURUM 2001-2002/DİYA RBAKIR 2005-2006/2006-2007/SİVA S 2007-2008/2008-2009/BURSA 2015-2016/ |
| ÖÇ | OYUN | ORHAN ASENA | | | 1 | 3 | ## ## # | 3 | Ka bul | 13 86 | 05.12 .1993 | SİVAS 1999-2000/DİYA RBAKIR 2000-2001/2001-2002/2002-2003/KONYA 2007-2008/2008-2009/ |
| ÖĞRETMENİN JUDOSU (IŞIK ÖĞRETMENİ) | MÜZİKLİ OYUN | TÜLAY GÜNGÖR | | | 1 | 3 | 1 | 2 | Ka bul | 14 44 | 28.01 .2001 | ANKARA 2008-2009/ |
| ÖLÜLER KONUŞMAK İSTERLER | OYUN | MELİH CEVDET ANDAY | | | 1 | 8 | 2 | 6 | Ka bul | 14 09 | 28.06 .1997 | İSTANBUL 1997-1998/ |
| ÖYLE BİR AKIL Kİ.. | ORTA OYUNU | MÜNİR CANAR | | | 1 | 15 | 4 | 11 | Ka bul | 14 54 | 05.05 .2002 | TRABZON -2003-2004/ |
| PALYAÇO PRENS (KOMİK PRENS İLE MUTSUZ PRENS) | ÇOCUK OYUNU | TURGAY YILDIZ | | | 1 | 12 | 4 | 8 | Ka bul | 13 60 | 28.08 .1991 | ANKARA 1994-1995/1995-1996/2002-2003/2003-2004/ |
| PİR SULTAN ABDAL | TARİHİ OYUN | MAHMUT GÖKGÖZ | | | 1 | 31 | 5 | 26 | Ka bul | 15 28 | 24.03 .2009 | İSTANBUL 2010-2011/ |
| PİRİNÇLER YEŞERECEK | OYUN | SEDAT VEYİS ÖRNEK | | | 1 | 6 | 3 | 3 | Ka bul | 76 9 | 27.05 .1969 | GENEL MÜDÜRLÜK 1969-1970/ |
| PURNİMA VE SİRLER ORMANI | ÇOCUK OYUNU | GÜNAY ERTEKİN / HANDAN ERGİYDİREN | | | 1 | 19 | | | Ka bul | 15 78 | 05.10 .2013 | İSTANBUL 2015-2016/ |
| PUSUDA | KOMEDİ | CAHİT ATAY | | | 1 | 3 | ## ## # | 3 | Ka bul | 47 3 | 12.07 .1961 | GENEL MÜDÜRLÜK 1961-1962/1962-1963/1963-1964/1964-1965/SİVA S 1999-2000/2000-2001/2002-2003/KON |

| | | | | | | | | | | | | | |
|---|---------------|------------------|--|--------------|---|----|---------------|---|--------|-------|-------------|--|-------------------------|
| | | | | | | | | | | | | | YA 2007-2008/2008-2009/ |
| PUŞİDE-İ SİYAH (KARA ÖRTÜ) | DRAM | ZERRİN TİĞLIOĞLU | | | 1 | 11 | 5 | 6 | Ka bul | 15 29 | 07.05 .2009 | BURSA 2009-2010/2010-2011/ | |
| REZERVUAR KANIŞLERİ | KOMEDİ | BÜLENT USTA | | | 1 | 8 | 2 | 6 | Ka bul | 15 16 | 07.04 .2008 | İZMİR 2009-2010/ | |
| SANDALIM KIYIYA BAĞLI | ŞİİR | DİNÇER SÜMER | | Dinçer Sümer | 1 | | | | Ka bul | 14 69 | 17.01 .2004 | ANKARA 2005-2006/2006-2007/ | |
| SAVAŞ DÜŞLERİMİ ÇALDI | ÇOCUK OYUNU | HALUK IŞIK | | | 1 | 5 | 1 | 3 | Ka bul | 14 13 | 17.02 .1998 | İZMİR 1997-1998/1998-1999/ANT ALYA 1997-1998/KON YA 1999-2000/2000-2001/BURSA 2002-2003/2003-2004/2004-2005/DİYA RBAKIR 2006-2007/2007-2008/ | |
| SEKSEN BİRİNCİ CADDE ONDÖRDÜNCÜ BİNA İKİ NUMARALI DAİRE | MODERN OYUN | ERDİ MAMİKOĞLU | | | 1 | 2 | | 2 | Ka bul | 14 88 | 25.12 .2005 | İSTANBUL 2006-2007/ | |
| SEN GARA DEĞİLSİN | OYUN | AZİZ NESİN | | | 1 | 3 | ## ## # | 3 | Ka bul | 13 92 | 14.06 .1994 | ANKARA 2002-2003/2003-2004/ | |
| SEVDA DOLU BİR YAZ | OYUN | FÜRUZAN | | | 1 | 1 | 1 | | Ka bul | 14 38 | 04.03 .2000 | ANKARA 2001-2002/2002-2003/2003-2004/2004-2005/ | |
| SEVDALI BULUT | ÇOCUK OYUNU | NAZİM HİKMET RAN | | SELÇUK SAZAK | 1 | 6 | 3 | 3 | Ka bul | 14 44 | 28.01 .2001 | DİYARBA KIR- 2000-2001/ | |
| SEVDALI BULUT | ÇOCUK OYUNU | NAZİM HİKMET RAN | | ORHAN GÜNER | 1 | 6 | 1 | 5 | Ka bul | 13 99 | 29.05 .1995 | KONYA 2005-2006/DİYA RBAKIR 2015-2016/ | |
| SEVGİ ÇEMBERİ | ÇOCUK OYUNU | HASAN ERKEK | | | 1 | 6 | 2 | 2 | Ka bul | 14 77 | 27.06 .2004 | VAN 2004-2005/ | |
| SEVGİLİ TİYATRO | GENÇLİK OYUNU | AHMET METİN ÖNEL | | | 1 | 10 | 3 | 6 | Ka bul | 13 06 | 20.12 .1987 | ANKARA 1987-1988/ | |
| ŞİHİRLİ KAPI | ÇOCUK OYUNU | TANER TURAN | | | 1 | 4 | | | Ka bul | 15 86 | 07.06 .2014 | BURSA 2014-2015/2015-2016/ | |

| | | | | | | | | | | | | |
|---|-------------|---------------------------------|--|-------------------|----------|----------|----------|----------|---------------|--------------|--------------------|---|
| SİNEK KADAR KOCAM OLSUN BAŞIMDA BULUNSUN | ÖYKÜ | HATİCE MERYEM | | FUNDA METE | 1 | 1 | 1 | | Ka bul | 15 32 | 05.10 .2009 | ANKARA 2009-2010/2010-2011/2011-2012/2012-2013/2013-2014/ |
| SINIR | KARA KOMEDİ | MUZAFFER İZGÜ | | | 1 | 2 | | 2 | Ka bul | 15 54 | 15.10 .2011 | ADANA 2011-2012/2012-2013/ |
| SIRÇA KÖŞK | ÇOCUK OYUNU | ÜLKER KÖKSAL | | | 1 | 11 | 3 | 8 | Ka bul | 13 89 | 26.03 .1994 | TRABZON 1998-1999/SİVA S 2002-2003/2003-2004/BURSA 2013-2014/2014-2015/ |
| SOKAK KEDİSİ MARILU | ÇOCUK OYUNU | YEŞİM DORMAN | | | 1 | | 1 | | Ka bul | 13 79 | 30.06 .1993 | DİYARBAKIR 1993-1994/ADANA 2006-2007/ |
| SON KUŞLAR | ANLATI | SAİT FAİK ABASIYAN IK | | FİRDEVS AYLİN TEZ | 1 | 4 | | | Ka bul | 15 92 | 20.12 .2014 | ANKARA 2014-2015/2015-2016/ |
| SONSUZLUK KİTABEVİ YA DA KUYRUKLU YILDIZ | OYUN | SABAHAT TİN KUDRET AKSAL | | | 1 | 3 | 2 | 1 | Ka bul | 11 15 | 25.02 .1980 | GENEL MÜDÜRLÜK 1979-1980/ |
| ŞAHMERAN HİKAYESİ | MİTOLOJİK | ASLIHAN ÜNLÜ | | | 1 | 23 | 3 | 20 | Ka bul | 15 60 | 13.02 .2012 | ANTALYA 2012-2013/2013-2014/ |
| ŞAİR EVLENMESİ | OYUN | İBRAHİM ŞİNASI | | | 1 | 10 | 4 | 6 | Ka bul | 14 25 | 10.04 .1999 | GENEL MÜDÜRLÜK 1939-1940/1971-1972/ |
| ŞEKİL BOZUKLUĞU | KOMEDİ | HAYRİYE ERSÖZ | | | 1 | 5 | 2 | 2 | Ka bul | 15 50 | 11.06 .2011 | TRABZON 2012-2013/ |
| ŞİFRELİ KÖPEK (KARAGÖZ OYUNU) | ÇOCUK OYUNU | ALİ MERİÇ | | | 1 | 7 | 1 | 6 | Ka bul | 13 06 | 20.12 .1987 | GENEL MÜDÜRLÜK 1987-1988/BURSA 1992-1993/ANTALYA 1998-1999/ |
| TOMBALA | OYUN | ADALET AĞAOĞLU | | | 1 | 2 | 1 | 1 | Ka bul | 76 9 | 27.05 .1969 | GENEL MÜDÜRLÜK 1969-1970/ |
| UÇAN ŞEMSİYE | ÇOCUK OYUNU | ÜMİT DENİZER | | | 1 | 7 | 3 | 4 | Ka bul | 13 73 | 10.11 .1992 | İSTANBUL 1992-1993/ADANA 2004-2005/ |
| ÜSTAT MOLİERE EVLENİYOR | FARS | MEHMET MURAT İLDAN | | | 1 | 16 | 4 | 6 | Ka bul | 15 98 | 08.08 .2015 | ANTALYA 2015-2016/ |
| VAHŞİ DOĞA | KOMEDİ | REFİK ERDURAN | | | 1 | 7 | 3 | 4 | Ka bul | 14 32 | 09.10 .1999 | ANTALYA - 2000-2001/ |

| | | | | | | | | | | | | |
|---------------------------------|---------------------|-----------------------------------|--|--|---|----|---|---|--------|-------|-------------|--|
| VAK'AA | DRAM | CÜNEYT ÇALIŞKUR | | | 1 | 1 | | 1 | Ka bul | 15 20 | 19.07 .2008 | İSTANBUL 2009-2010/2010-2011/ |
| VE HEP BİRLİKTE SOLDAN ÇIKARLAR | GENÇLİK OYUNU | KEREM KURDOĞLU | | | 1 | 3 | 1 | 2 | Ka bul | 15 52 | 10.08 .2011 | İSTANBUL 2011-2012/ |
| VUR EMRİ | OYUN | NECATİ CUMALI | | | 1 | 7 | 2 | 5 | Ka bul | 76 8 | 20.05 .1969 | GENEL MÜDÜRLÜK 1969-1970/ |
| YARINLARA GEÇ KALMADAN | GENÇLİK OYUNU | FEYZULLAH ARSLAN-NERMİN ERTÜRKMEN | | | 1 | 11 | 5 | 6 | Ka bul | 15 16 | 07.04 .2008 | BURSA 2008-2009/2009-2010/ADANA 2013-2014/2014-2015/ |
| YAŞASIN KAVUNİÇİ | OYUN | AZİZ NESİN | | | 1 | 4 | 2 | 2 | Ka bul | 13 92 | 14.06 .1994 | ANKARA 2002-2003/2003-2004/ |
| YAŞLI KUKLACI | MÜZİKLI ÇOCUK OYUNU | AHMET SOMERS | | | 1 | 7 | 3 | 4 | Ka bul | 15 38 | 05.06 .2010 | ERZURUM 2013-2014/2014-2015/ |
| YAZILAN BOZULMAZ | OYUN | AHMET KUTSİ TECER | | | 1 | 9 | 3 | 6 | Ka bul | 12 19 | 20.06 .1983 | GENEL MÜDÜRLÜK 1946-1947/ |
| YEDİ KÖYÜN YARGICI | ÇOCUK OYUNU | SÖNMEZ ATASOY | | | 1 | 9 | 2 | 7 | Ka bul | 13 87 | 22.01 .1994 | İZMİR 1978-1979/1979-1980/2006-2007/TRABZON 1988-1989/ANKARA 1992-1993/1993-1994/1994-1995/DİYARBAKIR 1999-2000/ADANA 2012-2013/ |
| YERİN ALTINDA | MODERN DRAM | SEMA GÖKTAŞ | | | 1 | 5 | 3 | 2 | Ka bul | 15 36 | 22.03 .2010 | İZMİR 2011-2012/ |
| YEŞİLÇAM | KOMEDİ | UĞUR SAATÇİ | | | 1 | 11 | 3 | 8 | Ka bul | 15 86 | 07.06 .2014 | ANKARA 2014-2015/2015-2016/ |
| YİRMİBİRİNBEŞ TRENİ | OYUN | TOYGUN ORBAY | | | 1 | 4 | 1 | 3 | Ka bul | 14 56 | 22.09 .2002 | ANKARA 2003-2004/2004-2005/2005-2006/ |
| ZALIM MAHMUT (BİR KURLU KISSA) | KOMEDİ | SALİH DÜNDAR MÜFTÜOĞLU | | | 1 | 8 | 4 | 4 | Ka bul | 15 34 | 22.12 .2009 | İSTANBUL 2011-2012/2012-2013/ |