



**TİYATRODA MONOLOG VE MODEL OYUNLAR
IŞIĞINDA MONOLOG ANALİZLERİ**

Arzu ÖZÇİFTÇİ

Yüksek Lisans Tezi

Sahne Sanatları

Anabilim Dalı

Yrd. Doç. Dr. Bünyamin AYDEMİR

2016

Her Hakkı Saklıdır

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI

Arzu ÖZÇİFTÇİ

TİYATRODA MONOLOG VE MODEL OYUNLAR IŞIĞINDA MONOLOG
ANALİZLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Yrd. Doç. Dr. Bünyamin AYDEMİR

ERZURUM – 2016



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
TEZ BEYAN FORMU



10/06/2016

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlanmış olduğum "Tiyatroda Monolog ve Modern Oyunlar İspatında Monolog Analizleri" adlı tez/raporun tamamen kendi çabamla olduğuna ve her aşamaya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporunun kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirtilen kurullarda saklanması için verdiğimi onaylarım.

Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca prosedür yapıldığını arz ederim.

- ☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabılır.
- ☐ Tezimin/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yetkililerinden erişime açılabılır.
- ☐ Tezimin/Raporumun 1 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporunun tamamı her yerden erişime açılabılır.

(Yazı ve İmza)
10/06/2016

Adı Soyadı

[Handwritten Signature]



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Yrd.Doç.Dr. Bünyamin AYDEMİR danışmanlığında, Arzu ÖZÇİFTÇİ tarafından hazırlanan bu çalışma 10 / 06 / 2016 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. Sahne Sanatları Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Yrd.Doç.Dr. Bünyamin AYDEMİR

Jüri Üyesi : Doç. Süreyya TEMEL

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr. Melehat ÇEVİK

İmza:

İmza:

İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 10 / 06 / 2016

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM
Enstitü Müdürü

F-85/00/22.02.2012

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	IV
ABSTRACT	V
ÖNSÖZ.....	VI
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

DRAMATİK SÖYLEM BİÇİMLERİ

1.1. MONOLOG NEDİR	16
1.2. MONOLOGUN TÜRLERİ	16
1.2.1. Dış Monolog	21
1.2.2. İç Monolog	22
1.3.1. Geçiş Monoloğu	25
1.3.2. Epik Monolog	26
1.3.3. Lirik Monolog	27
1.3.4. Yansıtıcı Monolog	30

İKİNCİ BÖLÜM

MODEL OYUNLAR VE ÇÖZÜMLEMELERİ

2.1. DİNÇER SÜMER – MAVİYDİ BİSİKLETİM.....	56
2.2. FÜRÜZAN – SEVDA DOLU BİR YAZ.....	60
2.3. BEHİÇ AK – TEK KİŞİLİK ŞEHİR	67
2.4. AZİZ NESİN – ÇİÇÜ.....	72
2.5. NİKOLAY GOGOL – BİR DELİNİN HATIRA DEFTERİ	76
SONUÇ.....	85
KAYNAKÇA	87
ÖZGEÇMİŞ.....	90

ÖZET
YÜKSEK LİSANS TEZİ

TIYATRODA MONOLOG VE MODEL OYUNLAR IŞIĞINDA MONOLOG
ANALİZLERİ

Arzu ÖZÇİFTÇİ

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Bünyamin AYDEMİR

2016, 81 sayfa

Jüri: Yrd. Doç. Dr. Bünyamin AYDEMİR

Dramatik yazın tarihinde dil ve monologların türlerinin incelenerek, Antik Yunandan Postmodern döneme gelene kadar geçirdiği gelişimler nelerdir? Hangi değişimlere uğramıştır? Oyundaki ve dramatik söylem biçimlerinde işlevleri ele alınarak Türk Tiyatrosunda:

Dinçer Sümer – Maviydi Bisikletim

Füruzan – Seveda dolu Bir yaz

Behiç Ak – Tek Kişilik Şehir

Azizi Nesin – Çiçu model oyunlarının ışığında; ayrıca Nikolay Gogol, Bir Delinin Hatıra Defteri oyunu baz alınarak monolog kavramı ve türleri detaylı olarak incelendi.

Monoloğun dram sanatındaki varlığı, kullanımı, oyunlardaki işlevi araştırıldı.

Monoloğun çeşitli şekillerde kullanılması, sadece didaktik bir araç olarak sayılmamalıdır. Bu sanatsal yaradılışın garip ve gizemli bir mesele olmasını ve bir yazarın genellikle konusuna, tam nüanslarıyla, sadece acil mücadeleler esnasında, seçtiği formlar ve kendi kendilerini öneren kelimeler ile rastlamasını gözlemlemek çok da gerekli olmayacaktır. Dramatik monolog seçiminin, yazarın kendi temasının anlayışına, ne zaman bu kadar önemli derecede katkıda bulunduğunu görmek imkânsızdır. Bunun yanında, biçim ve içerik arasındaki savunulmaz ayrımlara rastlamaktayız.

Tarihsel süreçte üstlendiği işlevlere bakacak olursak en başta Antik tiyatroda, koronun kalkmasından sonra, onun görevini gerçekleştirmek için, oyun kişinin, daha önceki olayları ya da eylemi değerlendirdiği, kendi düşüncelerini aktardığı monologlar da mevcuttur. Tiyatral iletişimde sahne ile seyirci taraflardır.

Gerçek hayattaki gibi konuşan kişi ve dinleyen kişi biçimindeki iletişimi gibi değildir.

Dramatik dil, konuşma günlük konuşmadan farklıdır. Gerçek yaşamda olan sohbetlerin bire bir taklidi yapılmaz. Yerine çatışma ve dramatik gerilim ve merak uyandıracak sözleri söylemeye çalışırlar.

Monolog diyalojik özellikler göstermeye yatkındır. Bu özellikle kahramana kendi durumunu değerlendirdiğinde, hayali bir muhabata yönelttiğinde ya da iç kaygısını maddileştirdiğinde olur. Postmodern oyunlarda görülen eylemsizliğin sonucu olduğu varsayılır. Dramatik yazın tarihi içinde bir konvansiyon olarak monolog, çokça nefes almış ve daha da böyle devam edecektir.

Postmodern dönem içindeki yazarları ele alarak düşünürsek, yazarın dramatik yapı içinde monoloğa verdiği önem ve kazandırdığı yeni nitelikler hem tutarlı hem de devinimli bir yol izlediğini göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: monolog, iç monolog, Dış monolog, Diyalog, Tirad, Apar, Postmodern dönem, Tiyatro.

ABSTRACT

**MONOLOGUES IN THEATRE AND THE ANALYSIS OF MONOLOGUES
UNDER THE LIGHT OF MODEL PLAYS**

Arzu ÖZÇİFTÇİ

Advisor: Assistant Professor Bünyamin AYDEMİR

2016, Page: 81

Jury: Assistant Professor Bünyamin AYDEMİR

Dramatic literature by examining the history of the language and the kind of monologue, what are spent on development until the postmodern era of ancient Greece? Which has undergone changes? Gaming and dramatic discourse patterns by considering the functions of the Turkish Theatre:

Dinçer Sümer - blue bicycle was. Füzûzan - Sevda Filling a Summer

Behiç AK City – One Double

Aziz Nesin -Çiçu model in light of the game;

Also Nikolay Gogol, The Diary of a Madman game based on the concept of monologues and species have been studied in detail.

The presence of the monologue of drama, use, function in the game it was investigated. Monolog to be used in a variety of ways, should not be perceived as a didactic tool. This artistic creation with strange and mysterious to be an issue and the issue of a writer's usually full of nuances, not only during emergency combat, forms his choice and to observe the encounter with the very words themselves proposing will not be necessary.

Selection of dramatic monologues, the author's understanding of its theme, when you see next to the impossible contributed so important and dogs, we find the untenable distinction between form and content.

In the first place the ancient theater we look at the functions undertaken by the historical period, after the choir's Kaklu to perform his duties, the person game, the previous event or is considering action in his monologue transfer their ideas to talk like that to survive the audience side are real the scene available. Theatrical communication and it is not like listening to people in the form of communication.

Dramatic language to talk one on one chat with the it is different. Real imitation of life from every day speech is made. Instead of conflict and try to say the words to evoke the dramatic tension and curiosity. Monologues are prone to show dialogic properties. This is especially the hero to assess their own situation, when the dream becomes a deal with or when turned. The internal concerns materialize, seen in Postmodern game is assumed to be the result of inertia. convention in history as dramatic monologue summer, was breathing heavily and will continue to do so.

Considering Considering writers in the postmodern era , new qualities in the author's emphasis on dramatic monologues that give structure and shows that both followed a consistent path dynamically.

Keywords: Monologues, Interior monologue, Foreign Monologues, Dialogues, Triads, Apr, Postmodern Era theater.

ÖNSÖZ

Günümüzde iletişimde en önemli yere sahip olan dilin yeri ve gücü tartışılmaz Edebiyat, tiyatro’da bu gücün bilincinde olarak kullanmaya başlamıştır.

Tiyatral (dramatik) dil kullanımının nasıl geliştiğini, çeşitlerini dönemsel olarak uğradığı farklılıkları inceleyerek aralarındaki bağ ve gelişim sürecini irdeledim.

Dramatik söylem biçimleri, türlerini incelerken monolog nedir, türleri tiyatrodaki monolog kavramı, çeşitli model oyunlarda monoloğun kullanımı nasıl olmuştur.

Bu çalışmamda bana rehber olan bilgilerini ve birikimlerini benimle paylaşan değerli hocam danışmanım Yrd. Doç. Dr. Bünyamin Aydemir’e katkılarından dolayı çok teşekkür ediyorum. Ayrıca arkadaşım Öğrt. Gör. Nurhan Akbulut’a ve bu süreçte maddi manevi benden desteklerini esirgemeyen canım Anneme, kardeşime, Bircan’a ve Zeynep Ada’ya sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

GİRİŞ

İletişimde en büyük öneme sahip olan dilin yeri ve gücünün de tiyatroda da önemsenmeyecek kadar büyüktür. Kedinin ifade etme, toplumda iletişime yardımcı olan dil sanat dallarında üstlendiği görevi yerine getirmektedir. Bu görevi çeşitli şekillerde yerine getiren dil çeşitleri şunlardır. a) Konuşma dili, b) Yazı dili c) Yazın (edebiyat) dili

Tiyatral da iletişim de sahne ile seyirci taraflardır. Gerçek hayattaki gibi konuşan kişi ve dinleyen kişi biçimindeki iletişimi gibi değildir. Sahne iletinin taşıyıcısıdır ve seyirci alımlayıcıdır. Sözü sahne söyler, seyirci alır. Bu durumda bire bir karşılıklı iletişimden bahsedemeyiz.

Bu yüzden ki tiyatroda dil çok önemlidir. Tiyatral (dramatik) dil günlük konuşmadan farklıdır. Gerçek yaşamda olan sohbetlerin bire bir taklidi yansıtılmak yerine çatışma ve dramatik gerilim ve merak uyandıracak sözleri söylemeye çalışırlar. Ayrıca romandaki diyalog dilinden farklıdır, tiyatral konuşma yazınsal olandan farklıdır. Oyun yazarının en önce dikkate alacağı şey, dramatik karakterizasyon ve eylemdir; diyalog, eylemdeki karakterleri gösterir, yazınsal denemecilere karşıt olarak, tarafsız bir biçimde yorumlar.

Tiyatral konuşma, konuşma sanatından farklıdır. Görünüşünde aynı gibi gözüксе de farklılıkları vardır. İnsan dili ile vardır, dil ise insanla bu yüzden ki sanat ve tiyatroda inşalar için var olduğundan tiyatroda dilin varlığı ve kullanımı çok önemlidir.

Çoğunlukla anlamlar üreten olaylar, durumlar ve kişilerin değişen halindeki açmazlarını dramatik dil aracılığıyla, sahneleyen, aktaran dram sanatı, genel olarak da kendine özgü bir dil pratiğine sahiptir. Bu dil pratiği dramatik anlatımda iletişimi sahne ile seyirci arasındaki ilişkiyi anlatımda iletişimi sahne ile seyirci arasındaki ilişkiyi sağlamada oyun metninin, sahne araçlarının (dekor, ışık, kostüm) ve tümünde kendisini göstermektedir.

Temelde metin dili ve sahne dili olmak üzere iki temel noktaya sahiptir. Metin dili öncelikle bir bilgiyi, her an kullanabilir durumda ve örnek bir biçimde emanete alınmış,

kolayca belleğe alınabilen bir bilgidir.¹Çünkü yazılı olan şey bir nesnedir. Oysa dram sanatında asıl olan eylem ve canlandırmadır. Bu yüzden oynanmamış bir metin dramatik metin edebiyatıdır.²

Bu noktada şunun farkında görmek gerek dil iletişimde kullanılan bir araç ikin, diyalog iletişimin kendisidir. Bu yüzden diyalog dil olmaksızın gerçekleşmez ancak dilin varlığı diyalogun olmasını gerekli kılmaz.

Dil insanın toplumsal ve bireysel genetik kodlarından uygarlıkların oluşumunu sağlamaya varıncaya dek her şeye nüfuz eder. Bireyin olduğu kadar toplumsal katman ve toplumlarında görme, okuma ve yorumlama yaklaşımını biçimlendirip estetik algısında etkisi altında almaktadır.

Bunlardan yola çıkarak genel bir tanım ve bakış açısı ile dilin insanı, yaşamı ve dünyayı söze dönüştürmede kodlar bütünü ve düşünceyle birlikte ruhsal ve toplumsal duruş ve karakteri yansıtan varlık olduğunu söyleyebiliriz. Temel amacı iletişimi ve anlaşmayı sağlamaktadır. Anlatma ile ortaya çıkar ve Anlatım işlevini, iletişim işlevini de zorunlu kılmaktadır. Dil hem tarihsel, evrimsel bir süreç içerir, herhangi bir evrede, daha önceki dönemlerin ürünü olan ve çağlar boyunca sürekli biçimde değişme uğrayan bir kalıt niteliği taşır; hem de evrimsel sürecin her aşamasında, içerdiği öğelerin işlevlerini yerine getirmesini ya da işleyişini sağlayan kendine özgü bir düzen özelliği sunar.³

Dil zaman içinde başkalaşır, değişim gösterir. Canlı ve yaşayan bir organizma olmasından dolayı doğanın kuralı gereği değişir, evrilip biçimlenir.

Gerçek yaşamda iletiler tek taraflı değildir. Konuşan dinleyiciye söz söylerken, bu kez dinleyici konuşan olur ve kendi yorumunu aktarır. Oysa tiyatral iletişimde çoğunlukla tek taraflı bir ileti aktarımı söz konusudur. Sahne iletinin taşıyıcısıdır ve seyirci alımlayıcıdır. Sözü sahne söyler seyirci alır. Bu durum ise gerçek bir karşılıklı diyalog ya da iletişim söz konusu değildir. Bu yüzden ki dramatik dil, dramatik metin ve bunlarla ilgilenen dram sanatı diye bir sanat varoluşum göstermiştir.

¹Bkz; Michel Charles, Introduction à l'étude des textes. Paris, 1995, s.33 (Aktaran Nedret Tanyolaç Öztokat Yazınsal Metin Çözümlemesinde Kuramsal Yaklaşımlar, Multilingual yay.) İstanbul, 2005,s.26.

² Martin Esslin, *Dram Sanatının Alanı*, Çev; Özdemir Nutku, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996,s.22.

³ Berke Vardar, *Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1982, s.84.

Dil, tiyatronun gereçlerinden biridir. Ama sadece gereçlerinde biri de değil, sanat kadar etkin bir çapa sahip olan güçtür.

Dramatik Söylem Biçimleri nelerdir? Bunlara kısaca bir göz atalım.

Diyalog sözcüğü, Yunancadaki “dia” ve “logos” sözcüklerinin birleşiminden oluşmaktadır. “Dia” vasıtasıyla, yoluyla, demektir. “Logos” ise sözcük veya anlam, söz ifade bir şeyi göstermek, ortaya çıkarmak, hep birlikte bir araya gelmek anlamındadır. Sözcük anlamı ise, iki kişinin karşılıklı konuşmasıdır. Bir konu etrafında iki farklı görüşe sahip iki kişi veya daha fazla kişi arasında geçen tartışmaya denilir. Bu kavramın felsefi açılımında geçen tartışmaya denilir. Bu kavramın felsefi açılında ise iki farklı kullanım söz konusudur. İlki Platon’un ikincisi Hegel ve Hegelcilerin kullanımıdır.

Platon, doğrunun tespit yönetimi olarak diyalogu kullanır. Ele aldığı bir konu ile ilgili görüşü de başka bir kişinin ağzından söyler ve bu iki kişiyi doğru görüşün doğruluğunun ortaya çıkmasına kadar tartışılır. Sonunda doğru görüşü savunan yanlış görüşü savunan kişiyi ikna eder. Böylece ele alınan doğru görüş ortaya çıkar Hegel’de ise diyalog, bir yöntem değil, bir öğretinin düşünce tam doğru veya tam yanlış değildir. O halde bir konu hakkındaki tez ile o tezin karşıtı olan tez birleştirilmelidir. Bundan daha doğru olan sentez doğar. Bu son olarak kabul edilmez, bu sentezlerde sentezlenerek yeni bir senteze ulaşılır. Bu tez-antitez-sentez işlemi sürekli yenilenerek devam eder.

Dramatik söylem biçimi olarak diyalog sözün sahneden insana iletiildiği andır. Oyunda eylemi taşıya söz birimidir. Bu söz biçimleri eylemin gelişmesi, rol kişilerinin ve oyun yapısının anlamlarının açığa vuran ve anlam üretimi sağlayan işlevlere sahiptir. Bu yüzdendir ki; kişiler karşılıklı olarak birbirlerini uyarırlar ve bu uyarmalar karşılıklı tepkilerle konuşma boyunca sürer.⁴

Teatrallığım, önemli yapı taşlarından biri de diyalogdur. Diyalog olmadığı bir oyun çoğunlukla anlat ağırlıkta olacağı için tiyatrallikte merkez kaymasına da neden olacaktır.

⁴Suat Taşer, *Konuşma Eğitimi*, Papirüs Yayınları, Ankara, 1995, s.67

Dram sanatı, gerçek kimliğine, yani canlandırma işlev ve görevine, diyalogun ortaya çıkmasıyla kavuşmuştur. Diyalog söz dizimsel ve anlamsal olarak dram sanatı tarihi boyunca dramatik dilin evrim özelliklerine göre biçim aldığını da söyleyebiliriz. Diyalogun dönemsel özelliklerine ilişkin Özdemir Nutku da şöyle açıklamaktadır: “Klasik oyunlarda gördüğümüz, güzel söz söyleme amacın yönelik yazınsal yanı olana, ağır tempolu konuşmaya karşılaştığımızın gerçekçi oyunlarında daha güncel daha inandırıcı ve renkli bir konuma türüne rastlarız. Romantizm akımında izlediğimiz, daha çok şiire eğilimli sözler ile doğalcı tiyatronun bilimsel olma çabasındaki konuşma özelliğini hemen birbirinden ayırabiliriz.⁵ Diyalogun iyi olabilmesi için şu özelliklere sahip olması gerekmektedir. Bir tempoya, bir ritme ve bir melodiye sahip olması gerekmektedir. Kısa ve ekonomik olmalıdır. Çatışma, tavır ve amacı olmalıdır. Oyun karakterini ortaya çıkarabilmelidir. Kolay konuşulabilmesi içinde belli bir ritme sahip olmalıdır.

Diyalogun işlevlerine göre yer verdiğimiz bu türden dramatik söylem biçimlerinin anlaşılabilirliğini arttırmak ve de daha anlaşılır olması dolayısıyla şöyle açıklayabiliriz. Diyalog anlamı ve yeri açısından gerçekçi ve inandırıcı olmalıdır. Oyundaki mantık, tutarlılık ve inandırıcılık olgularını destekler biçimde olmalıdır. Sanat ve sahne gerçekliği ayrıca estetiği olarak oyunla, kişiler, durum açısından birbirlerini tamamlamaları gerekmektedir.

Ayrıca konuşan kişiyi tanımlaması, ona özgü olmalıdır. Oyun kişilerinin özelliklerini istek ve arzularını, ilişkilerini, düşüncelerini, duygularını, inançlarını göstermelidir. Buna en iyi örnek ise Tabori'nin “Kavgam” adlı oyununda Hitlerin kişilik özelliği şu diyaloglarla tanıtılmıştır.

Hitler: (...) Benim isteğim başka.

Herzl: Ne örneğin?

Hitler: Dünya.

Herzl: Bak sen. Hepsini mi?

Hitler: Evet.

Herzl: Yeni Zelanda da dahil mi?

⁵ Özdemir Nutku, *Dram sanatı*, Kabalcı Yayınları, İstanbul 1990,s.182

Hitler: Özellikle yeni Zelanda!

Herzl: Yeni Zelanda da bu kadar güzel olan ne?

Hitler: Bilmiyorum, ama yine de istiyorum.

Herzl: Aklını başına topla Adolf bu topraklara daha nelerin bağlı olduğunu bir düşün. Örneğin Rusya'da milyonlarca köylü.

Hitler: Hepsi temizlenecek.

Herzl: Peki ya İngiltere'nin eşcinselleri? Arabistan'ın cılızları? Ve kıçları gece karanlığını andıran bütün bu Zenciler?

Hitler: Onlar beyaza boyanacak (...) Çevremde küçük insanlar istiyorum; sıraya dizilmiş gerektiğinden uçurumdan yuvarlanacak küçük insanlar.⁶

Karakterin duygusal halini yansıtmalıdır. Diyalog, eylemdir ve hareketi iletmelidir, bilgi vermelidir. Diyalogun yoğunluğu durumun yoğunluğuna paraleldir. Neden-sonuç ilişkine göre biçimlenir. Bir replik bir önceki repliğin sonucuyken bir sonraki repliğin de nedeni durumundadır. Her diyalog birbirini doğurur. Zincirleme bir durum söz konusudur. Bu oyun boyunca süregelen bir etki-tepki ilişkisidir.

Dramatik diyalog hiçbir zaman sohbet değildir. Ayrıca yapay bir izlenim vermemelidir. Duyguyu ve düşüncüyü aktarırken yapay olmamalıdır.

Replikler yazarken konuşma dilinin mantığına bağlı olarak yazılmalı, her zaman tek şey anlatacak biçimde olmalı, satırlar ise kısa olmalıdır. Bağlaç kullanılmamalıdır. Diyaloglarda pekiştirme sıfatlarına ya da güçlendirme sözcüklerine çok gerek gerekmedikçe yer verilmemelidir.

Oyun kişinin ara vermeksizin uzun süre konuştuğu dramatik söylem biçimine Tirad denir. Diyaloglardan oluşan tiradın iki çeşidi vardır.

Birinci; oyun kişinin kendisiyle hesaplaşması ve böylece seyircinin onun gizli düşüncelerini öğrenmesi

İkinci; ise doğrudan seyirciye yönelip onlarla söyleşmesi ilkinde oyun kişisi kendine oynarken, ikincisi de seyirciye oynamaktadır.

⁶ George Tabari, *Kavgam*, (Çev.:K. Boztepe), Can yayınları, İstanbul 1992, s.32-33.

Tiradlar, özellikle 17. Yüzyılda sıklıkla kullanılmalarına karşın metinli tiyatronun ortaya çıkışından itibaren varlıklarını sürdürmektedirler. Uzun oldukları kadar işlevsel açıdan etkili de olan tiradlar özellikle klasik tiyatrodan uzun bir şiir özelliği taşımaktadır.

Tiradların uzun oluşu, kendinden önce veya kendinden sonra gelen replik düzeneğinin kısa oluşuyla belli bir karşıtlık oluşturup, oyunun ritmine renk ve çeşitlilik kazandırmaktadır. Böylesi bir karşıtlık, kişiler arasındaki ilişkilerde meydana gelen kopmaları da açığa çıkarmaktadır.

Marivaux'un Gönül ve Kısmet Oyunu'ndaki Silvia'nın tiradını örnek verebiliriz.

Silvia – *Aklı ne acayip kuruntulara saplanmış! İçler acısı. (Yüksek) kendine gel. Bana bir şeyler söylüyorsun, cevap veriyorum; bu kadarı az değil, çok hatta fazla bile; sözümde güvenebilirsin, işin iç yüzünü bilsen vallahi benden memnun kalırdın, benim eşsiz derecede iyi, başkalarında ayıplayacağım kadar iyi olduğumu anlardın. Böyle olduğu halde pişman değilim, gönlüm rahat, övülmeye değer bir şey yaptığımı biliyorum. İçim elvermediği için seninle konuşuyorum ama bu hal sürüp gitmemeli; bu iç elvermemeli gelip geçici olursa ne ala, yoksa hep temiz niyetli olduğuma kendimi inandıracak takımdan değilim; bu işin sonu ne düğü belirsiz bir şey olur. İşte böyle Bourgiugnon, şuna bir son verelim, çok rica edelim verelim. Zaten bunun manası nedir? Şakalaşmak; hay artık bunun lafını bile etmeyelim.*⁷

Monolog genel tanımıyla, oyun kişinin kendi kendine konuştuğu dramatik söylem biçimidir. Hemen her oyunda yer alamayan monologlar, bazı oyunlarda diyalogla birlikte dönüşümlü kullanılırken, özellikle tek kişilik oyunlarda da tek söylem biçimi olarak dikkat çekerler. Monologlar gerekçesiz, sebepsiz tek başlarına konuşmaları değildir. Tarihsel süreçte üstlendiği işlevlere bakacak olursak en başta Antik tiyatrodan, koronun kalkmasından sonra, onun görevini gerçekleştirmek için, oyun kişinin, daha önceki olayları ya da eylemi değerlendirdiği, kendi düşüncelerini aktardığı “ yansıtıcı monolog” ; Klasik tragedyada, sahnenin boş kalmaması ilkesi gereğince giriş çıkışlarda kullanılan “geniş monologu” , sahnede geçmeyen olayları anlatmak ya da önceki sahnelerde yer alan olayları özetlemek için sergileme amacıyla kullanılan “ epik monolog”, yazarın veya oyun kişinin duygularını dile getirmek için

⁷ Marivaux, *Gönül ve Kısmet Oyunu*, (Çev.: Zeynep Menemenci), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1946, s-43.

kullanılan “ lirik monolog”, oyunda eylemi etkileyecek biçimde oyun kişinin iç çatışmasını veren “ çatışma monolog” veya “ iç monolog”⁸ türleri bulunmaktadır. Bunların içinde en sık kullanılan iç monologdur.

Apar, bir yönüyle monologdur veya monoloğun bir türüdür. Eserde kişinin kendine yönelttiği söylem olarak tanımlanan apartları, monologdan ayıran en belirgin özellik kısa olmasıdır. Bu söylemleri seyirci tamamen bir tesadüfmüş gibi algılar. Önemli olan kişinin kendi kendine yönelttiği söylem ile seyirciye yönelttiği söylemi birbirinden ayırt edebilmektir.

Tiyatro Terimleri Sözlüğü’nde “ 1- Oyuncuların sahnede, seyircilerin duyacağı ama sanki öbür oyuncuların duyamayacağı biçimde kendi kendine konuşmaları, 2- Oyuncunun seyirciye dönerek konuşması (seyirciye sesleniş)⁹ apartlar, bir anlamda kişinin iç gerçekliğinin de ortaya çıktığı anlardır. Alımlayıcıyla dolaysız diyaloga dönüşür. Ancak diyaloglar, oyunun gelişimini sağlarken, apartlar anlambilimsel bağlamı tek bir kişiye indirgerler. Gerçek işlevleri kişinin niyetini ve düşüncelerini açığa çıkarmaktır. Öyle ki, seyirci kişinin ne yapacağını bilir, söz konusu durum üzerindeki düşüncelerini ileri sürer. Öte yandan tipolojik olarak monolog ve apart çakışır: Kendi kendine düşünme, seyirci ile suç ortaklığı, iç monolog, biçimlenme v.b.vurduğunda gerçekleşir. Benveniste’ye göre “ monolog”, bir konuşan ve bir dinleyen arasındaki “ içsel dil” şeklinde formüleleştirilir ve diyalogun içselleştirilmesidir.:

Kimi zaman konuşan sadece kendi kendine konuşan biridir, yine de bir dinleyen vardır, dinleyenin varlığı konuşanın anlamlı duruma gelmesi için gerekli ve yeterlidir. Bunun yanı sıra, bazen dinleyen bir nesne, bir soru, bir kuşku, bir tramva ile duruma müdahil olur.

Teknik Monolog (Anlatı): Bir karakterin geçmişteki veya direkt bir biçimde gösterilmeyen olayların anlatması

b- Lirik Monolog: Bir karakterin duygu ve derin düşüncesini gizlilikten uzak vermesi.

⁸ Aziz Çalışlar, *Tiyatro Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı Sanat- Tiyatro Dizisi/109-109, 1.Baskı, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1995, s-438.

⁹ Tiyatro Terimleri Sözlüğü, Türk Dil Kurumu Yay. Ankara Üniversitesi Basımevi, 1966, s.5.

c- Düşüncenin veya Kararın Monoloğu: Seçme konusunda yaşanan bir zorluğu verir, karakter belli bir davranışını artı ve eksileriyle özetler. (Çelişki, etraflıca düşünme)

B- Yazınsallığına Göre

a- Apar: Karakterin düşüncesini işaret etmeye yarayan birkaç sözcüktür. Oyuncunun diğer oyuncular tarafından duyulmayan ancak izleyici tarafından duyulan konuşmalardır.

b- Dörtlük: Bir balad veya şarkıyla benzerliği oldukça ayrıntılı oluşudur.

c- Diyalektik Muhakeme: Mantıksal tartışma.

d- İçsel Monolog: Konuşanın aklını meşgul eden bir şeye teslim olması. Temel alanı duygusal veya bilincin kavramsal karmaşasıdır. (Beckett, Büchner)

e- Yazarın Müdahalesi: Yazar ayartmak veya provoke etmek için direkt bir biçimde izleyiciye hitap eder.

f- Tek başına / Tekil Diyalog: “Kahramanın tanrısal diyalogu, buradaki paradoks konuşan muhatabın tek kişi olmasıdır, diğeri asla karşılık vermez, ve belki de asla dinlemez.

Bir monolog bir karakterin kendi kendine konuşmasıdır, bir sololog ise direkt bir biçimde bir muhatabı ima eder.

Monoloğun diyalogdan farklı sözel olarak değişimin olmamasıdır ve monolog oldukça zengin uzunluğu ile diyalog ve çatışmanın bağlamını sağlayabilir. Monolog sözceleme öznesinin tekniğine dayandığı için içerik başından sonuna kadar aynı şekilde kalır ve semantik değişimler asgari düzeydedir.

1- Gerçeğe Benzemeyen:

Monolog anti – dramatik olabileceğinden dolayı çoğunlukla zorunlu olaylarla sınırlandırılmıştır. Statik bir duruma dayandığı için sıkıcı, olanaksız görülebilir. Yalnız bir adamın yüksek sesle konuşması beklenmez, hissettiklerini gösteren güvenilir karakteri olanaksız ve gerçekçi olmayan varoluşu kolaylıkla gülünç olarak değerlendirilebilir. Sonuç olarak gerçekçi veya natüralistik tiyatro monoloğu sadece istisnai durumlarda (bir rüya, uyurgezerlik, sarhoşluk) kabul eder. Bunun dışında

monolog tiyatronun ve konvansiyonel eylemin sanatsal yönün ortaya çıkarır. Dünyanın natüralist sahnelenmesiyle ilgilenmeyen belli dönemlerde monoloğun kabul edilmesi kolaydı. (Shakespeare, Fırtına ve Atılış Romantik veya Sembolist drama). Yakın ilişki ile ilgilenen tiyatro (Strindberg, Materlinck) monoloğu lirik poetika yaklaşımlarına sahip yazma biçiminde kullanılır.

2- Monoloğun Söylemsel Özellikleri:

Yazarın varlığına dair ait bütün ilanları / işaretleri silen naturalist bir diyalog değildir. Benzer şekilde monolog belli söylemsel özellikleri sergileme eğilimindedir. Bu durum özellikle kahramanın kendi durumunu değerlendirdiğinde, hayali bir muhabata hitap ettiğinde (Hamlet, Macbeth) veya iç çatışmasını dışa vurmasıdır.

g- Monolog Oyun: Tek bir karaktere sahip olan oyundur. Veya oldukça uzun konuşma serilerinden oluşur.

4- Monoloğun Derin Yapısı:

Bütün söylem konuşan ve mesajın iletildiği kişi arasında kurulan iletişim ilişkisi üzerine kurulmuştur. Monolog yapısal olarak bir muhabatın yanıt vermesine bağlı değildir, konuşan ve onun konuştuğu şey arasındaki ilişki üzerine kuruludur. Monolog direkt bir biçimde bütün bir toplumla iletişim kurmaktır; tiyatrodaki bütün sahne monologistin söylemini partneridir. Aslında monolog direkt bir biçimde bir suç ortağı ve gören – duyan olarak izleyiciye hitap eder. Bu dolaysız iletişim hem güçlü hem olanaksız hem de monoloğun güçsüzlüğüdür.

5- Söylemin Dramatürjisi:

Brechtien ve özellikle de post – Brechtien dramaturgide oyundaki konuşmaların tümü önemlidir, bireysel karakterlerin bilincinden yalıtılmış değildir. Monolog çağdaş yazımda güçlü bir biçimde geri gelir. (M.Duras, P.Handke, B.Strauss, H.Müller), ve içsel monolog edebiyatı ve bilinç akışı monologla ilişkilidir. İki birey arasındaki sohbet / konuşma bir düzenlenme fikrini verir. Diyalog sadece izleyici ve bir bütün olarak metin arasında mümkündür. Bu tür bir yazma söylemsel dramaturgini “yapı sökümü” tarafından açıklanır: eğer tiyatrodaki bu tür bir diyalog ile konuşan karakterler varsa sadece dış görünüş görünür.

5. Özdeyiş

Bu söylem biçimi de dramatik durumun sınırlarını aşan ve genel bir gerçekliği vurgulamak için kullanılır. Özellikle, Antik ve Klasik tiyatrodan, oyunlardan ders çıkarılarak, seyirciyi aydınlatmayı amaçlayan özdeyişler, içinde yer aldıkları oyunların yapılarından özerk ve mutlak bir söylem düzeyi oluşturmalarıdır. Bununla birlikte, yazar ile alımlayıcı arasındaki dolaysız bir iletişim biçimi olarak da önem kazanırlar.¹⁰

Özdeyiş oldukça uzun olan bir anlamı, en az ve öz bir yapıda sunarak diğer söylem biçimlerinden ayrılır.

Kreon: Adaletsiz kurala boyun eğilmez.”¹¹

Kreon: En inatçı ruhlar en çabuk yıkılır, haddinden fazla tavlanan demir kırılır dağılır.¹²

Doktor: İrade, ruhun belkemiğidir. Ona zarar geldi mi, ruh parça parça olur.¹³

Bu olaylardan bazı örneklerde özdeyişi anlamamıza daha yardımcı olacaktır.

6. Öyküleme

Genel anlamıyla, oyun başlamadan önce olup biten olaylarla ilgili bilgi verilen bu söylem biçiminde, oyundaki genel anlatının kurallarına çoğunlukla uyulur.

Sözlük anlamı; “ Oyundaki kişilerden birinin oyunun konusunu anlatmasından; başta, sonda, kimi kez de, ortada, oynanmakta olan bölümleri özetlemeye ve yorumlamaya başlamasından ortaya çıkan anlatım çeşidi”¹⁴ olarak tanımlanır. Özellikle sahnede gösterilmesi imkânsız olan olaylar, öyküleme ile verilir. Ayrıca çoğunlukla şiddet, korku ve felaket sahnelerini de kapsamaktadır.¹⁵

Ayten Er’in bilgilerinden yararlanarak öykülemeleri şu şekilde çeşitlere ayırabiliriz.

¹⁰ Bkz. Ayten Er, *Oyun Çözümlemesinde İlk Adım*, Ürün Yayınları, Ankara 1998, s-67.

¹¹ Sofokles, *Kral oïdipus*, (Çev.:G.Dilmen), Mitos Boyut Yayınevi, İstanbul 2005, s.65.

¹² Sofokles, *Antigone*, (Çev.:G.Dilmen), Mitos Boyut Yayınevi, İstanbul 2005, s.82.

¹³ August Strindberg, *Baba*, (Çev.:A.Turan Oflazoğlu), İz Yayıncılık, İstanbul 2004,s.54.

¹⁴ Tiyatro Terimleri Sözlüğü, s. 81.

¹⁵ Ayten Er, *Oyun Çözümlemesinde İlk Adım*, s.67.

Başlangıçta yapılan öyküleme: Bu tür öykülemeler genellikle, romanlardaki geriye dönüş tekniğinin işlevini görmektedir. Jean Rocie'nin "Andromak" adlı oyununu örnek verebiliriz.

Oyunun başında, Pilad, altı ay boyunca uzakta olan Orest'e Pirüs'ün sarayında olup bitenleri öyküler.

Pilad: *Size yalan söyledim, Senyör, şu anda eğer Desem ki, onu size kolayca teslim eder.*

Ona sahip olmaktan, sanmam ki, gurur duysun.

Gönlü şimdi Hektor'un dul karısına tutkun.

Aşkına ancak kinle cevap verdi, inanın

Pirüs de başvuruyor bin bir çareye her gün, Eserini kaldırmak veya yıldırım için

Sakladığı oğlumun tehdit edip başını,

*Ağlatıyor ve sonra kesiyor gözyaşını...*¹⁶

Sonda yapılan Öyküleme: En uzun öykülemeler oyun sonunda yer alırlar. Oyun kahramanının zaferi veya ölümü öykülenir. Yine buna en güzel örnek Jean Racine'nin Phaidra adlı oyununda, oyunun son perdesinde Hippolytos'un deniz canavarı tarafından parçalanışı öykülenir.¹⁷

Theramenes: *Daha henüz çıkmıştık şehrin kapılarından O, cenk arabasında, muhafızları mahzun,*

Aynı sükût içinde, etrafındaydı onun;

(...) suların ovasına yarıp işte o anda,

Kaynıyan köpüklerle yükseldi ıslak bir dağ.

Deniz geldi, çatladı, fırlattı yola kadar

Köpük dalgalarıyla azılı bir canavar,

(...) Alem kaçıyor; karşı durmak cüreti kimde?

¹⁶ Jean Racine, *Andromak*, (Çev.: M.Faik Ozansoy), M.E.B. Yayınları, İstanbul 1967, s.76.

¹⁷ Jean – Pierre Ryngaert "Speech in Tatters: The interplay of Voices in Recent Dramatic Writing" Yale French Studies, 2007, Jster Veri Tabanı (7 Mayıs 2012)

Her biri sığınyor yanındaki mabede

Yalnız o, Hippolytos, tam bir yiğit evladı,

Atlarını durdurdu, kargılarını aldı, (...)

Arabası bin parça uçarken yerden yere

Kendi de yuvarlandı dolandı dizginlere (...)¹⁸

Öyküleme çeşitlerine de kısaca değinecek olursak; Marie – Claude Hubert’e göre öykülemenin 3 farklı çeşidi vardır.

a) Öykünün Öykülenmesi: Oyun kişilerine anlatılan olayları yeniden öyküleyebilirler. Bu tür öyküleme, olayların ve kişilerin geçmişlerine ilişkin zaman eksenini kapsar.

Jean Racine’nin Phaidra adlı oyununda Hippolytos, eğitmeni Theramenes’in çocukluğunda kendisine anlattığı öyküleri yeniden öyküler:¹⁹

Hippolytos:

Zaferler anlatırdın babamın hayatından,

Bilirsin ya nasıl can kulağıyla dinlerdim, (...)

Haydutlar, canavarlar can vermiş birer birer:

Prakrustes’ler, Keryon’lar, skiros’lar, Sinisler

Epidauros devinin kalmamış adı sanı;

*Totedursun Girit’te Minotouros’un kanı (...)*²⁰

b) Kahinsel ve Düşsel Öykülemeler: Bu öykülemeler genel olarak oyunların başlangıcında yer alır ve oyunda söz konusu olan olayın sonunu inceler, derinlemesine anlatı gerçekleştirirler. Çağdaş oyunlarda da kullanılan, ama özellikle antik ve klasik tiyatrodan daha da sık yer verilen bu söylem biçimi, yer aldığı bölümler itibarıyla oyunun dramatik ağırlık merkezlerini oluştururlar. Örneğin Pierre Corneille’in “Horace” adlı oyununda Camille yapılan kehanet oyununun iki önemli olayını öyküler. Savaşın

¹⁸ Jean Racine, *Phaidra*, s.81-83

¹⁹ Jean Racine, *Phaidra*, s.11.

²⁰ İlknur Aydoğan, “Dramatik Yazın Tarihinde Monologun Dönüşümü ve Bernard Marie Koltês Tiyatrosundaki İşlevi” (Yüksek Lisans Tezi) Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Film ve Drama Yüksek Lisans Programı, İstanbul 2012.

ardından Albe ve Roma barışacak, Camille Curiace’a ancak ölümlerle kavuşabilecektir. Camille, bu kehaneti evlilik ve barış sözü olarak yorumlar. Bununla birlikte sevici gördüğü ölüm düşüyle gölgelenir. Sırdaşı Julie ise bu düşü mutluluğun habercisi olarak algılar ama yine de Camille’i yatıştırmaya çalışır.

Camille:

Yıllardır Aventin dağının eteklerinde olan bu Yunanlı kaderlerimizi önceledi,

Ki onu Apollon asla boş yere konuşturmaz,

Şu satırlarla çabalarımın karşılığını bana söz verdi:

“ Albe ve roma’nın durumu değişecek;

Dileklerin kabul oldu, barışacaklar,

Ve sen Curiace’sına kavuşacaksın”

Dün ondan haber aldım, ama önemsemedim,

Evlilik ve barış dolu tatlı düşlerle büyülenmişçesine (...)

Kan gördüm, ölümleri gördüm, başka da hiçbir şey;

Bir hayalet bir görünüp bir kayboluyordu,

Birer birer siliniyorlardı ve her düş,

Karmaşıklıkla korkunun bir kat daha artırıyordu.²¹

Julie:

Bir düş tam karşıt anlamında yorumlanır.²²

Öyküleme ve Sahne Oyunları:

Bu tür öykülemeler genellikle bir mektup veya bir kitap aracılığıyla yapılır. Moliere’in oyunlarında bu öyküleme yöntemine çokça rastlanır. Kadınlar Mektebi’nde, Anyes gördüğü kişilerin sözlerini dolaysız olarak sahne oyunları biçiminde öyküler.²³

²¹ İlkur Aydoğan, “Dramatik Yazın Tarihinde Monologun Dönüşümü ve Bernard Marie Koltês Tiyatrosundaki İşlevi” (Yüksek Lisans Tezi) Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Film ve Drama Yüksek Lisans Programı, İstanbul 2012.

²² İlkur Aydoğan, “Dramatik Yazın Tarihinde Monologun Dönüşümü ve Bernard Marie Koltês Tiyatrosundaki İşlevi” (Yüksek Lisans Tezi) Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Film ve Drama Yüksek Lisans Programı, İstanbul 2012.

Anves:

Kapı önünde bir koca karı

Çata gelip de: “Yaradan mevlam

Çok soğuk ihsan buyursun

Güzelliğini binlerce arttırsın

İhsanını gaddarlığa saf

İçin mi sizi çok şirin yaratmış!

Hüdanın lütfu inkâr olunmaz,

Kadrini bilip şükretmeli” (...) ²⁴

Bu örneklerden ve açıklamalardan da anlaşılacağına göre öyküleme tekniğinden oyunlarda kullanılmış, sahnede gösterilmesi uygun olmayan, imkanların sınırlı olduğu zamanlarda dahil olmak üzere yararlar sağlanmıştır. İzleyicinin ilgisini çekecek, oyuna hizmet eden, odak kayması yaşatılmadan izleyiciye aktarımlarda bulunulmuştur. Bu yöntemlerle. Shakespeare’in kahramanların “ aynı zamanda kurban” olduğunu söyler Seveda Şener; “ Kahramanları seçimleri ve eylemleri ile değil, eylemlerinin nedenleri ve sonuçları ile seyircinin gözünü açan, onları uyaran kahramanlardır.” ²⁵

Hamlet:

Korkağın biri miyim yoksa ben?

Alçak diyen biri yok mu bana.

Bir tepeleyen yok mu beni?

...

Oturmuş gönül avuturum kelimelerle.

Kaldırım yosmaları, aşçı yamakları gibi!

²³ İlkur Aydoğan, “Dramatik Yazın Tarihinde Monologun Dönüşümü ve Bernard Marie Koltês Tiyatrosundaki İşlevi” (Yüksek Lisans Tezi) Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Film ve Drama Yüksek Lisans Programı, İstanbul 2012.

²⁴ Moliere, *Kadınlar Mektebi*, Ahmet Vefik Paşa Külliyyatı: V, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul, 1933,s.s.44-45.

²⁵ İlkur Aydoğan, “Dramatik Yazın Tarihinde Monologun Dönüşümü ve Bernard Marie Koltês Tiyatrosundaki İşlevi” (Yüksek Lisans Tezi) Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Film ve Drama Yüksek Lisans Programı, İstanbul 2012.

Tuh yazıklar olsun bana!

Ey kafam, silkin artık!²⁶

“ Hamlet bir dolu monoloğunda kendisini anlama yeteneğinin yoğun hayal kırıklığını ifade eder” Korkağın biri miyim ben? Sorusu da James Hirsh’e göre bu hayal kırıklığının ifadesidir. Ayrıca eylemsizlik olarak yorumlanır ama asıl olan şudur:²⁷

“ Hamlet’in eylemi bütünü ile kendi iradesi, kendi seçimi, kendi gücü ile gerçekleşir. Bu bakımdan oyunda dış koşulların işlevi en azdır denilebilir. Hamlet’i koşullayan kendi vicdanı, görev ve sorumluluk anlayışı olmuştur.” Diğer taraftan bu konuşmanın sonunda eylemsizliğini alt etme anlamında Hamlet’in adımı görünür hale gelmiştir. “ Tiyatroyu bir kapan gibi koyup önüne, Kral’ın vicdanının kıştıracağım içine” diyerek krala oynayacağı oyunu kürara Hamlet ve oyunla birlikte kralın tepkisini ölçeceğini açıklar sonunda.²⁸

²⁶ İlknur Aydoğan, “*Dramatik Yazın Tarihinde Monologun Dönüşümü ve Bernard Marie Koltês Tiyatrosundaki İşlevi*” (Yüksek Lisans Tezi) Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Film ve Drama Yüksek Lisans Programı, İstanbul 2012.

²⁷ İlknur Aydoğan, “*Dramatik Yazın Tarihinde Monologun Dönüşümü ve Bernard Marie Koltês Tiyatrosundaki İşlevi*” (Yüksek Lisans Tezi) Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Film ve Drama Yüksek Lisans Programı, İstanbul 2012.

²⁸ İlknur Aydoğan, “*Dramatik Yazın Tarihinde Monologun Dönüşümü ve Bernard Marie Koltês Tiyatrosundaki İşlevi*” (Yüksek Lisans Tezi) Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Film ve Drama Yüksek Lisans Programı, İstanbul 2012.

BİRİNCİ BÖLÜM

DRAMATİK SÖYLEM BİÇİMLERİ

1.1. MONOLOG NEDİR

Diyaloğa karşılıklı söyleşmeye karşıt, eyleme içerili tek başına konuşma olan oyun diline denir.

Monolog çeşitli işlevlerine göre adlandırılır. Bir oyunda kişilerden birinin kendi kendine yaptığı konuşmadır.

Diğer bir tanımı ise şöyledir; Dinleyicilere bir kişinin anlattığı, genellikle güldüren olaydır.

Dinleyicilere bir kişinin daha önce kayda almış olduğu bir olay v.s. canlandırarak anlatmasıdır.

Bir başka tanımı ise; Tek kişinin konuşması, tiyatro oyunlarında kahramanlardan birinin sahnede kendi kendine yaptığı uzun konuşmaların tamamıdır. Tek kişinin oynaması için yazılmış komedilere de monolog adı verilir.

Yunanca monologos – monos (tek) – logos (söz) tek başına konuşmadır.

Edebiyatta monolog ise şöyle açıklanır; Kişinin kendi kendine konuşması. Nesir eserlerde figürlerin karşılaştıkları durumlar hakkındaki yorumlarını tasvirde yararlanılır. Düşüm monolog (konflikt - monolog) çeşidi, eser kahramanının, olayların akışı içinde vardığı en önemli noktada karar vermek, kendisiyle mücadele etmek, tartmak seçmek hallerinde kendi kendine yaptığı konuşmadır.

Monolog, konuşmanın, bir kişi tarafından, tek taraflı ve uzun bir şekilde yapılmasıdır. Roman ve öykülerde daha çok iç monolog olarak kullanılan bu tekniği de tıpkı diyalog gibi dış monolog ve iç monolog olarak ikiye ayırmak mümkündür.²⁹

1.2. MONOLOGUN TÜRLERİ

Hemen her oyunda yer almayan monologlar, bazı oyunlarda diyalogla birlikte dönüşümlü kullanılırken, özellikle tek kişilik oyunlarda da tek söylem biçimi olarak

²⁹ Bünyamin Aydemir, *Dramatik Dil ve Türk Tiyatrosu Model Oyunlarında Yansıması*, (Doktora Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı, İzmir 2010.

dikkat çekerler. Monologlar gerekçesiz ve sebepsiz olarak oyun kişilerinin tek başlarına konuşmaları değildir, kuşkusuz. Tarihsel süreçte üstlendiği işlevlere bakacak olursak: a) Antik tiyatrodaki koronun kalkmasından sonra, onun görevini gerçekleştirmek için, oyun kişinin daha önceki olayları ya da eylemi değerlendirdiği, kendi düşüncelerini aktardığı “ yansıtıcı monolog” b) Klasik tragedyada, sahnenin boş kalmaması ilkesi gereğince giriş çıkışlarda kullanılan “geçiş monoloğu” c) Sahnede geçmeyen olayları anlatmak ya da önceki sahnelerde yer alan olayları özetlemek için sergileme amacıyla kullanılan “ epik monolog” ç) Yazarın veya oyun kişinin iç çatışmasını veren “ çatışma monolog” veya “ iç monolog”³⁰

İç monolog en sık kullanılan türlerdendir. Soliok olarak da adlandırılan bu monolog türü, oyun kişinin psikolojik ve ahlaki durumunun kısacası iç dünyasının sergilendiği andır. “ Solioklar, başkisinin iç dünyasında kapalı kalan duyguların açığa vurulması için gerekli ortamı hazırlar. Ayrıca bu teknik başkisinin bilinçaltı ve ruhsal durumunu okura / seyirciye yansıtır. Böylece soliok oyun kişinin yeteneğinin, epik veya lirik boyutunu ortaya çıkarır ve oyunun dramatik gelişiminde kendine özgü bir değer kazanır. İç monolog Elizabeth oyunlarında oldukça popülerdir. En iyi örnekleri ise Shakespeare’in Hamlet ve Macbeth oyunlarında yer alır. Yazarın Othello oyununda da yer alan bu söylem biçimi, özellikle Lago’nun planlarına ilişkin bilgi aktarımı işlevinde kullanılır.³¹

Lago: (...) Onun yerine geçip bir taşla iki kuş vurmalyım. Ama nasıl? Nasıl yapmalı? Eveet... bir süre sonra Cassio karısıyla sıkı fıkı diye çutlatırım Othello’ya. Zaten Cassio’da kuşku uyandıracak kadar yakışıklı, tam kadınların gönlüne göre. Mağripli ise mert ve açık yürekli, dürüst sanır budala, dürüst görünenleri de burnuna halkayı geçirdin mi götürürsün istediğin yere Ayrıca yapaylığın olumlanmadığı gerçekçilik akımının etkili olmasıyla birlikte 19.yüzyılda kullanmayan bu söylem biçimi, modern tiyatrodaki, özellikle Eugene O’Neill, Thornton Wilder ve Samuel Beckett gibi oyun yazarların oyunları ile yeniden işlerlik kazanmıştır.³²

³⁰ Aziz Çalışlar, Tiyatro Ansiklopedisi, s. 438.

³¹ Aziz Çalışlar, Tiyatro Ansiklopedisi, s. 438.

³² Pierre Lorthomas, Le Langage Dramatique, (Çev.: Ayten Er), Oyun Çözümlemesinde İlk adım, s.62.

Monolog, konuşmanın bir kişi tarafından, tek taraflı ve uzun bir şekilde yapılmasıdır. Roman ve öykülerde daha çok iç monolog olarak kullanılan bu tekniği de tıpkı diyalog gibi dış monolog ve iç monolog olarak ikiye ayırmak mümkündür.³³

1940’lardan başlayarak 2007 yıllarına kadar yazılmış olan monolog ve monologla ilgili kitapları, oyunları okuyarak, inceleyerek yapmış olduğum bu tezde sonuç olarak monoloğun tanımı neden ortaya çıkmıştır? Nasıl bir gelişim göstermiştir? Çeşitleri nelerdir? Sorularına cevaplar aradım, bu cevaplar doğrultusunda bu çalışmam ortaya çıkmıştır.

Diyalog, karşılıklı söyleşmeye karşıt ortaya çıkan monolog iç monolog ve dış monolog olmak üzere ikiye ayrılırken, Aziz Çalışlar’ın tanımına göre ise farklılıklar gösteren türlere de çeşitli örnekler vermek mümkündür. Monolog olmasaydı diye bir soru gelebilir aklınıza bu sorunun cevabı ise oyunlarda olsun, edebiyatta olsun, psikolojide olsun bir çok konuda eksiklere neden olurdu.

İnsanlığın tarihi kadar eski olan monolog kişinin kendini ifade etmesi, bunun sonucunda çeşitli alanlarda gelişim göstermesi ve sanatın gerekliliği ile daha da önem kazanmıştır. En çok edebiyat ve tiyatrodaki kendini gösteren önemli yer tutan monolog kavramı bunun içindir ki çok önemlidir.

Dinçer Sümer’in 1987’de Sanat Kurumu tarafından Övgüye Değer Yazar Ödülü almış olan Maviydi Bisikletim adlı oyunda da çok güzel monologlar vardır.

Çağdaş bir ‘meddah2 gösterisi gibi düşünülmelidir. Oyun, kare ve dikdörtgen parçaların oluşturduğu, orta oyunundaki “yeni dünya” esprisinden bir panonun önünde oynanır.

Parçaların üstüne güneş, deniz, martılar, vapur, saat kulesi çizilmiştir. Önde, bir bank vardır. Gerektiğinde bankın bölünmesiyle, birbirinden ayrı konumlarda düzenlenmek üzere iskemleler elde edilir.

Mavi bisikletinin markasından nasıl alındığına, kaç lira olduğuna kadar anlatan Adam, kısaca bütün evrelerini anlatımlarla bizlerle paylaşmıştır.

Kapitalist çağda kendini oldukça garip bir durumda bulan sanatçı ve insanların monologları da yansımıştır.

Kapitalizmin her şeyi meta'ya çevirdiği bir dönemde Antik Yunan'daki monologlarda var olan başkaldırı ve Tanrılara olan korku, saygı gibi kavramları da irdelemiş oyun kahramanlarını da duygu hallerini de çok iyi yansıtmıştır.

Modern dünyanın gereksinimleri olan üretim karşıtlığı, tüketim, bilinçsiz bir halk ve çağın gerektirdikleri teknolojinin gelişmesi ile insanların diyalogları ve monologları da farklılıklar göstermiştir.

İnsanın ve dünyanın parçalanmasını sık sık dile getirmiştir çağımızın sanatı. Artık insanda bir birlik, bir bütünlük kalmamıştır.

Çağdaş dünyanın en büyük sorunlarından biri de parçalanma, büyük ölçüde makineleşmeye makinelerin insan üzerinde güç kazanmasına ve çoğumuzun anlamını ve işleyişini kavrayacak durumda olmadığımız büyük bir sürecin ancak çok küçük parçası olan bizlerin iç dünyaları ve dış dünya ile uyum ya da uyumsuzluk göstermelerini dile getiren söylemler yine monolog ile olmuştur. Sözlükte "monolog" ne demek? monologue karakterin soliloquy diyalog karşı şu şekilde de ifade edilir. monolog şiir ve destan da kullanılan, ancak drama özellikle karakteristik olabilir edebi türler de ise monolog burada muhatap olmadan oyun kişisi çağrı anlamına gelir alımlayıcı, ama hayali bir dinleyici ile karakterlerin konuşmasıdır.

1. Bir oyunda, kişilerden birinin kendi kendine yaptığı konuşma.
2. Dinleyicilere bir kişinin anlattığı, genellikle, güldüren olay.
3. Çevresindekilere fırsat vermeden bir kimsenin yaptığı konuşma.³⁴

Monolog çeşitlerine gelince İç ve Dış monolog ayrıca a) Geçiş Monolog b) Epik Monolog c) Lirik Monolog d) Yansıtıcı Monolog e) İç monoloğu olmak üzere beş'e ayrılır.

İç ve Dış monoloğa edebiyatta daha çok rastlarız. İç monoloğa ayrıca psikolojide de karşımıza çıkar.

³⁴ Kaynak: <http://monolog.nedir.com/#ixzz49lxHdNRf>

İç ses olarak bahsetmek daha doğrudur. Kendi kendine konuşması veya iç ses ile içten yapılan konuşmalardır.

Bununla beraber, her bir parçanın ya da monoloğun aslında o parçanın ya da oyunun bir parçası olduğu olgusunu unutmamak gerekir. Aksi takdirde, bizi bütünüyle farklı bir yöne, yeni boyutlara yeni anlamlara sevk edebilir bu da parçayı ya da oyunu yanlış değerlendirmemize neden olabilir.

Bunlar birer anlatım biçimidir diyebiliriz. Her döneme her oyuna, her dala göre farklılıklar gösteren oyun kahramanının konumu ile de bağlantılı ve paralel bir uzamda devam eden monologların önemi çok büyüktür.

Kişinin belirsizliği ya da netliğini düşüncelerinin, çevrenin, olayların durumunu bize çok güzel ve net bir şekilde gösterir.

Kişiler arasındaki ilişkinin tanımlanmasında gerekli verilerin ifade edilmesi için en uygun olan tamamlanmış diyebileceğimiz türler monologlardır.

Ortamın hakimiyeti ya da oyun kahramanının hakimiyeti öylesine güçlü temeller sağlar ki, bilinçli çabanın çok ötesindeki boyutlara ulaşılabilir.

Geçiş monoloğu; Klasik tragedyalarda en çok karşımıza çıkmaktadır. Epik monolog; Sahnede gerçekleşmemiş olayları anlatır.

Lirik Monolog; Oyun yazarının ya da oyun kişinin duygularını dile getirmek için kullanılır.

Yansıtıcı monolog; Antik tiyatrodan, koronun kalkmasından sonra, onun görevini gerçekleştirmek için, oyun kişinin daha önceki olayları ya da oyunda eylemi değerlendirdiği, kendi düşüncelerini dile getirdiği monologdur.

İç monolog; Oyunda eylemi etkileyecek biçimde oyun kişinin iç çatışmasını “ Çatışma monoloğu” ya da iç monologdur. Buna en iyi örnek ise Genco Erkal’ın Bir takım Azizlikler oyunudur.

Toparlayacak olursak monolog ve çeşitlerinin edebiyatta, tiyatrodan, sinemada, psikolojide önemli bir yeri vardır.

Modern dünyanın ve sanatının içinde de bulunmaktadır. Çağımızın gereksinimleri doğrultusunda teknolojinin gelişmesi, makinelerin yeri, insanların yerini

alırken insana dair olan konuşma eylemini iç ses ve dış ses olarak da oyunlarda yer alan diyalogun haricinde monologları da görmek mümkündür.

Modern sanatın gerekliliği ve her geçen gün değişen tiyatro satında bundan payını aldığını görmekteyiz. Çeşitli oyunlarda, çalışmalarla eski ve yeninin sentezi olarak yine karşımıza çıkan oyunlarda, antik yunandan günümüze kadar olan tüm oyunlarla monolog incelemelerini yapmaya çalıştım.

1.2.1. Dış Monolog

Bir kişinin karşısındaki insana veya insanlara konuşma fırsatı vermeden, tek taraflı ve uzun bir biçimde sesli olarak konuşmasıdır.³⁵ Çok sık olmamakla birlikte Peyami Safa'nın *Yalnızız* romanında da dış monolog tekniğinin kullanıldığını görmekteyiz.

Dış monolog, “bir kişinin karşısındaki insana veya insanlara konuşma fırsatı vermeden, tek taraflı ve uzun bir biçimde, sesli olarak konuşmasıdır”. Çok sık olmamakla birlikte *Yalnızız*’da dış monolog tekniğinin kullanıldığı görülmektedir: “-Şimdi Meral’ciğim, bak nedir, Şakir hazır. Sana bitiyordu zaten, biliyorsun. Fakat evlenmeğe niyeti yoktu. Germaine’i feda edemiyordu. Zaten onun için gitti Paris’e, apartman tuttu, malum. Gidip gelecekti buraya güya. Karı durur mu şekerim. Hakkı da var. Şakir’i düşün. Trabzon şivesiyle bir Fransızca. O da kaşını gözünü yararak. Güya İsviçre’de okumuş. Yalan vallahi. Bize ne canım. O değil. Şakir İstanbul’a gittikçe Germaine tabî rahat durmuyordu. Biz Nusret’le çıktık. Tabî, bizim efendi küplere bindi...”. “-Böyle işte. Hayat. Bazı bazı filozof olmalı insan. Düşünüyorum da... Evvela maliye tahsildârı. Sonra... „Tahakkuk şefi“ mi derler ona? İşte öyle bir şey. Güya büyük tüccarlara defter tutma usullerini gösterirmiş de biner lira filan almış onlardan. Masal. Belli bir şey. Vergi kaçakçılığında yardım etmiş onlara. Ve birdenbire servet yapmış. Çünkü babamın içinde daima bir ekşilik vardır. Hiçbir şeyden tam memnun olmaz. Anladın mı? Çünkü bu konfora lâayık olmadığını biliyor. Haram para, anladın mı, haram. Üre müre hepsi bahane. Babamı zehirleyen, kendi de bilmez belki, budur işte. Bu... Bu haram duygusu...”³⁶

³⁵ Aziz Çalışlar, *Tiyatro Ansiklopedisi*, s.438.

³⁶ http://www.turkishstudies.net/Makaleler/1475695848_100Mocan%20Ahmet_S-1831-1841.pdf

1.2.2. İç Monolog

Kahramanın psikolojisini, iç dünyasını, aklından geçenleri aktarmak için kullanılan bu teknik, “seyirciye, kahramanın iç dünyasıyla karşı karşıya getiren bir yöntemdir.” İç monologda kişi karşısında biri varmış gibi konuşur, bu nedenle dil konuşma diline yakındır ve konuşmalar dilbilgisi kurallarına uygun olarak gerçekleşir.

Oyunda eylemi etkileyecek biçimde oyun kişisini iç çatışmasını veren “çatışma monoloğu ya da iç monologdur. İç monolog, tek kişilik oyunlarda, bir oyunun tüm oyun dilini ve yapısını oluşturur.

Bu açıklamalardan sonra şimdi bu monolog türlerine örnekler vererek açıklayacağım.

Bilinç akışı karakterin düşünme eylemini olduğu gibi aktarmaya çalışan bir edebi tekniktir. Yapıtlarda iç diyalog şeklinde göze çarpar. Bilinç akışı tekniğini kullanan yazarlara örnek olarak James Joyce, William Faulkner ve Virginia Woolf gösterilebilir. Bilinç akışsal yazın modernist hareketle yakından ilişkilidir. Psikolojiden edebiyata girişi May Sinclair sayesinde olmuştur.

Bilinç akışsal yazın genellikle bir iç monolog halindedir ve metnin takibini zorlaştıran, karakterin parça parça olan düşüncelerini veya anlık duygularını yansıtan çeşitli anlam ve noktalama hatalarıyla biçimlenir. Bilinç akışı ve iç diyalog, konuşmacının bir dinleyici veya 3. şahsa hitap ettiği ve genelde şiir veya dramalarda görülen dramatik monologlardan ayrılmaktadır. Bilinç akışında, konuşmacının düşünce süreci kişinin kendisine yönelmiştir ve biz buna sadece kulak misafiri oluruz. Bu iç monologlar, öncelikli olarak kurgusal bir araçtır.³⁷

Muhtemelen bu tekniği kullanan ilk edebi ürün Ovid'in “Methamorphoses”u dur. Sir Thomas Brown'a ait olan “The Garden of Cyrus” (1658), nesnelerin, geometrik şekillerin ve numerolojinin hızlı ve bağlantısız kullanımı ile bilinç akışsal yazının ilk ürünleri arasında yerini almaktadır. [Gyula Krudy]'nin bazı ürünleri de (“The Adventures of Sindbad”) bilinç akışının müjdecisi olan kimi teknikler içermektedir. Bu tarzın gelişiminde incelenebilecek diğer örnekler Laurence Sterne'ün “The Life and

³⁷[https://tr.wikipedia.org/wiki/Bilin%C3%A7_ak%C4%B1%C5%9F%C4%B1_\(anlat%C4%B1m_y%C3%B6ntemi\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Bilin%C3%A7_ak%C4%B1%C5%9F%C4%B1_(anlat%C4%B1m_y%C3%B6ntemi))

Opinions of Tristram Shandy” ve “Gentleman”’i (1760), Edgar Allan Poe'nun Nantucketli Arthur Gordon Pym'in Öyküsü (1837/1838) ve Édouard Dujardin'in “Les Lauriers sont coupés”udur (1888). Tolstoy Anna Karenina'nın (1877) düğüm kısmına ulaşan bölümlerde bilinç akışına benzer bir yöntem kullanmıştır. Arthur Schnitzler'in erken dönem işlerinden “Leutnant Gustl”da (1900) da bilinç akışı tekniği görülmektedir. Ancak bilinç akışsal yazın asıl yükselişini 20. yüzyılda yakalamıştır. Virginia Woolf, James Joyce ve William Faulkner'in eserleri bu yükselişe öncülük etmiştir.

İç monolog, oyun, roman ve öyküde, kahramanların aklından geçen düşünceleri açığa vuran anlatı tekniğidir.

İç monologda, oyun, roman ya da öykü kahramanının aklından geçen düşünceler serbest çağrışıma yaklaşan, birbiriyle ilişkisi zayıf izlenimler ya da ussal kavramlaştırmalar biçiminde olabilir. Değişik biçimleri arasında, dramatize edilmiş iç çatışmalar, kendini analiz etme ve zihinde canlandırılan diyaloglar yer alır. İç monolog, doğrudan birinci kişi ağzından aktarılabilceği gibi, "düşündü," "düşünceleri ... değişti" gibi ifadelerle üçüncü kişi anlatımı ile de verilebilir. İç monolog terimi sık sık bilinç akışı yerine kullanılır. Oysa karakterin bilincini etkileyen tam oluşmamış düşünceler, izlenimler ve çağrışımları yansıtabilen iç monolog, ussal düşüncelerin düzenli biçimde sunulmasıyla da sınırlı kalabilir. Monolog ve dramatik monolog ile yakın benzerliği olan iç monolog, kapsamlı olarak ilk kez *Les Lauriers sont coupés* (1888; Defneler Kesildi) adlı yapıtında Edouard Dujardin tarafından kullanılmış, daha sonra 20. yüzyıl psikolojik romanlarının tipik tekniği olarak yaygınlaşmıştır.

Edouard Dujardin'in *Les Lauriers sont coupés*i (1888; Defneler Kesildi), T. S. Eliot'un "The Love Song of J. Alfred Prufrock" ("J. Alfred Prufroc'un Aşk Şarkısı") adlı şiiri, James Joyce'un Ulysses'i, Virginia Woolf'un Mrs. Dalloway'i Arthur Schnitzler'in öyküleri, İç monolog ise “konuşulmayan soliloguy” ile eş anlamda görülmüştür. Dolayısıyla başlangıçta belirtilen duyguları, düşünceleri, başkalarına açıklama isteği iç monologlarda yoktur. Monolog, burada çizilen soğuk ve tanımlı sınırlarıyla anlatılmasının yanında oyun kişilerinin monologlarının incelenmesiyle kanlı canlı hale bürünecektir.

Chris Gill, Euripides ve Seneca'nın Uedea'sını karşılaştırdığı makalesinde "kendi psikolojik durumunun anlatıcısı olarak" görür monolog formunda konuşan oyun kişisini ve "kendi içinde konuşmak, içsel tartışmayı bir diyalogmuş gibi ifade etmek Yunan şiirinin Homeros'tan bu yana geleneği" olduğunu söyler, "ona olası duygusal tepkileriyle beraber bir insanmış gibi davranmak" da ona göre esas özelliklerindendir monologun. Frederich Schadewalt, "Konuşma mutlak doğruluk hissini terk eden bir Antigone gösterir bize ve şüphe son anlarında ona hücum etmiştir. "derken George Steiner "konuşmayı aslında içe bakan bulur ve kardeş argümanı (eğer samimiyse) kendisini ölüme ikna etmek için formüle edilmiştir. Der. Şüphe ve kendini ikna etme, monologda yabancı olmadığımız kavramlar. Ancak şüphe esas olarak son bölümde ortaya çıkar, çünkü esas ikilem tanrıların koyduğu yasalar ve Kreon'un koyduğu yasa arasındadır:

Antigone: Hangi kutsal yasayı çiğnemişim ben?

Hangi tanrıya yalvarayım şimdi?

Doğru bildiğimden şaşmadığım için,

Dinsize çıkardılar adımı.

Tanrıların buyruğuysa bu başıma gelenler

Anlarım suçluluğumu can verince.

Ama suçlu beni yargılayanlarsa

Dilerim benim başıma gelen felaketlerden

Daha büyüğü gelmesin onların başına!³⁸

Buradaki şüphe araştırmacılara Antigone'nin eylemindeki motivasyon gerçekliğini sorgulatmıştır ancak karaktere bu açıdan bakmıyoruz ve görüldüğü gibi Antigone'nin tanrı yasalarıyla ilgili şüphesi bir pişmanlığa gitmez. Tabii burada da başında“ yurttaşlar arasında “ yalnızlığını betimleyen Antigone'nin yalnızlığı devam etmektedir. Çünkü güvendiği yasalar, başından beri ölüme gideceğini bilse de son bir

³⁸ İlkur Aydoğan, "Dramatik Yazın Tarihinde Monologun Dönüşümü ve Bernard Marie Koltès Tiyatrosundaki İşlevi" (Yüksek Lisans Tezi) Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Film ve Drama Yüksek Lisans Programı, İstanbul 2012.

sitemden nasibini almış gibilerdir. İç monolog tekniğinin kullanıldığı eserlerden bazılarıdır.

Recaizade Mahmud Ekrem'in Araba Sevdası, Oğuz Atay'ın Tutunamayanlar'ı ve Orhan Pamuk'un Sessiz Ev'i iç monolog ve bilinç akışı tekniklerinin kullanıldığı romanlar arasında sayılabilir.³⁹

1.3. MONOLOG ÇEŞİTLERİ

1.3.1. Geçiş Monoloğu

Klasik tragedya, sahnenin boş kalmaması ilkesine uymak için giriş çıkışlarda kullanılan bir türdür. monolog Literatürde beş farklı işlevlere sahiptir: bir biçimi olarak, bir teknik hile olarak kabul edilir. pozlama . Ve kendini vahiy ve düşünceleri bir yansıması olarak ve bazen de çatışma monolog şeklinde bu nedenle gelir bu formlar ve verilen örneklerle aşağıda sunulmuştur.

Bu form daha çok bir teknik çare olarak görülecek Monologisierung bir tür anlamına gelir. Bu talebi dayanmaktadır tragédie classique yani sahne izleyici için boş olmamalıdır 17. yüzyılın klasik Fransız trajedisinin.

Burada, monolog ve böylece görünümünü birleştiren ve birlikte ilgili kişileri emekli ve köprü, drama iki eylemleri arasında stand işlevi vardır. Buna göre, bu monolog da denir köprü monolog ya da geçiş monolog denir.

Yetim sahnenin bu yasak tam bu yönüyle ilgili stagecraft onun teorik yazılarında ifade eder Johann Christoph Gottsched, örneğin bulunabilir. Bunlar dikişsiz görünen tragédie classique alınacak. Oysa babam, ordunun en büyük armağanlarını kazanıp bu İde ülkesinden bütün şerefiyle gösterdiğim güç onunkinden az, yaptığım işler onunkinden küçük olmamakla beraber, Argoslular arasında böyle şerefsizce yok oluyorum. Eminim ki, eğer Akhilleus sağlığında kendi silahlarını cesareti yüksek birine armağan etmek isteseydi, onları benden başka kimse alamazdı. Oysa benim gibi birinin gücünün hiç göz önüne almadan, Atreus'un oğulları silahları o kötü ruhlu adama verme yolunu seçtiler. Arkasından Zeus'un kızı, korkunç bakışlı tanrıça Athena, elimi tam onlara kaldırırken, içime beni kudurtan bir hastalık salarak bana yanlış yaptırttı ve işte

³⁹ https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0%C3%A7_monolog

böylece ellerimi bu hayvanların kanına buladım. Artık o adamlar, ölümden kurtuldukları için sevinç içindedirler. Ancak bir tanrı insanı şaşırttığına, alçaklar kendinden üstün olandan kurtulabilir. Şimdi ben ne karar vermeliyim? Şu belli ki, tanrıların bana karşı düşmanlığı var; Helen ordusu bana kin besliyor. Bütün Troy, bütün ovalar benden nefret ediyor! Yoksa gemilerin demir attığı bu kıyıları bırakarak Ege Denizini aşip evime mi dönmeliyim? O zaman babam Telaman'a hangi yüzle görüneceğim; onun karşısına nasıl çıkacağım? Karşısında böyle çırlıçıplak, kendisinin kazandığı zafer çelenklerinden mahrum görünce beni; buna nasıl dayanacak?

Bu dayanılır bir şey değil! Yoksa Troyalılar'ın surlarına mı saldırıyım? Tek başıma düşmanla teker teker dövüşüp şerefli bir çarpışmadan sonra öleyim mi? Ama o zaman Atreus'un oğullarının memnun etmiş olurum. Hayır, bu olmaz! Öyle bir davranışta bulunmalıyım ki, onunla ihtiyar babama, kendisinden daha yüreksiz bir inanmadığımı göstermiş olayım. Felaketlerini, karşı davranışlarıyla değiştiremeyen insanın uzun bir ömür istemesi çirkindir. Ölümüne onu yaklaştıran günden sonra gelecek, ölümü ondan uzaklaştıran bir gün, ona ne sevinç verebilir ki? Bu umutlarla yaşamak isteyen bir insan ben değer vermem. Evet, soylu bir insan, ya şerefle yaşamalı, ya da şerefle ölmelidir! Söyleyeceğim bu kadar!⁴⁰

1.3.2. Epik Monolog

Sahnede gerçekleşmiş olayları anlatmak ya da daha önce sahnelerde yer alan olayları özetlemek için sergileme amacıyla kullanılan türdür.

Epik monoloğa örnek ise yine Sofakles'in yazmış olduğu Aias oyunundan bir monologla açıklanabilir.

Tekmessai: *Ey Kral Aias, insanoğlu içim kaderin yüklediği yıkımdan daha büyük bir acı olamaz. Bende özgür bir babadan doğdum; frigyalılar arasında zenginliği ile sözü geçen biri varsa, bu babamdı. Şimdi ise bir köleyim; herhalde tanrı böyle buyurdu, ama daha çok senin kararın böyle istedi mademki senin yatağına girdim, artık senin iyiliğini düşünüyorum. Ocaklar koruyucusu Zeus aşkına, içinde benimle olduğun yatağın aşkına yalvarıyorum sana, beni yabancıların eline bırakıp düşmanlarından*

⁴⁰ https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0%C3%A7_monolog

içimi yakacak hakaretler işitmeme fırsat verme. Sen ölürsen yaşamını, son vererek beni yalnız bırakırsan eğer, işte o zaman Argoslular'ın çocuğunla beni zorla kaçıracaklarını, bize köleler ekmeği yedireceklerini düşün! O zaman yeni sahiplerim bana hakaret ederek şöyle yakıcı sözler söyleyecekler: “ Kudretiyle bütün ordudan üstün olmuş Aias'ın cariyesine bakın hele, eskiden kıskanılacak bir durumdaydı, şimdiyse ne eziyetli bir yaşam sürüyor.”

Evet, bunları biri söyleyecek; kader de beni süründürüp duracak, bu sözler senin için de, ailen için de, bir leke olacak. Babana acı, onu kederli yaşlılığında bir başına bırakma; kaderin uzun ömür vermiş olduğu annene de acı. O, tanrılara hep, senin evine sağ salim dönmen için yalvarıyor. Kendi oğluna da acı...

Ey Kral, daha küçük yaşta, sensiz bakımsız kalırsa, sevecenlikten yoksun bakıcıların emrinde kalacak, onun da benim de başıma, sen ölünce öyle büyük flakteler açacaksın ki! Umutla bağlanacağım senden başka kimsem yok artık. Sen yurdumu savaşıarak yok ettin; annemi de babamı da farklı bir kader yaşamdan alıp Hades'e⁴¹ sürükledi. Benim yurdum, varım yoğum sensin; senin yerine kim geçebilir? Benim bütün kurtuluşum sende.⁴²

1.3.3. Lirik Monolog

Oyun yazarının ya da oyun kişinin duygularını dile getirmek için kullanılan türüdür. Bu lirik monoloğa örnek olarak ise dedikodu monoloğunu verebiliriz. *Dedikoduyu hiç sevmem. Başkasının etlisine, sütlüsüne karışmak hiç hoşuma gitmez. Neme lazım, bu huyumdan çok memnunum. Bu yıl okullar açıldı açılalı hiçbir arkadaşşıma, “Gözünün üstünde kaşın var.” demedim. Söz aramızda, Bazı çocuklar pek alingan olurlar. Hele bir tanesi var ki, şimdi adı gerekli değil, buluttan nem kapar. Geçenlerde ona, “Kardeşim, aritmetik problemlerini çözerken evde sana kim yardım ediyor?” dedim. Vay efendim vaay... Sen misin bunu soran? Açtı ağzını, yumdu gözünü de söylemediğini bırakmadı bana... Oysa sıra arkadaşşı Fikret'ten, pardon, adını söylememeliydim, kaç kez duydum. Ödevlerini hep ablasına yaptırıyormuş. Neme gerek, kim yaptırırsa yaptırısın. Öğretmen anlamaz mı sanki? Çekirge bir sıçrar, iki sıçrar, üçüncü de ele geçer. Neme gerek, biz kendi işimize bakalım. Dedikoduyu hiç sevmem*

⁴¹ Hades: Yeraltı Dünyasındaki Ölüler Ülkesi

⁴² Sofakles; Aias, s.49.

doğrusu. Falan şöyle yapmış, filan böyle yapmış. Bana ne? Her koyun kendi bacağından asılır. Ha, koyun dedim de hatırıma geldi. Geçen gün sınıfta öğretmenimiz yanımızdaki arkadaş: – Koyunla keçi arasındaki benzerlikleri söyle, dedi. Çocuk ne dese beğenirsiniz? Koyunun eti, sütü, kellesi, kuyruğu keçiye benzermiş... Benzese bari. Kendimi tutamadım, fık diye güldüm. Bana öfke ile baktı. Koyunla keçiye tanımayan bu çocuk kim, biliyor musunuz? Söylemem. Söylersem dedikodu olur. Zaten çok alıngan bir çocuk. Ona sınıfta herkes Mıhladız Süleyman, diyor. Ne söylense hemen kendine çekiyor. Neme gerek, benim bir şey söylediğim yok. Dedikoduyu hiç sevmem... Sınıfta 50- 60 çocuğuz. Hiç birimizin huyu ötekine uymuyor. Hele bir çocuk var ki, adı gerekli değil, dedikodu yapmadığı gün yoktur. Beni ona çekiştirir, onu bana çekiştirir. Bir gün dayanamadım: – Sabahat, dedim, bu yaptığın doğru değildir. Bırak artık şu dedikoduyu. Herkesi birbirine katacaksın... Durdu durdu da bana ne söyledi bilir misiniz? Söylemem, dedikodu olur. (Seyircilere doğru eğilir. Elini ağzına koyar. Hafif sesle:) Ama siz yabancı sayılmazsınız. Benden duymuş olmayın. O çocuk bana: -Dedikoducu senin gibi olur, dedi.

DAHA NE SÖYLEYİYİM?

Buraya niçin çıktım biliyor musunuz? Nereden bileceksiniz! Bari ben söyleyeyim. Efendim, size şimdi bir nutuk çekeceğim. Neden şaştınız? Yalnız büyükler nutuk çekmez ya, biz de çekeriz.. Hem de sık sık... Bayram Haftası der, nutuk çekeriz. Kitap Haftası der, nutuk çekeriz. Allah korusun, Verem Haftası, Tutum Haftası, anneler Günü, Babalar Günü, Yılbaşı, Yılsonu, Çocuk Haftası der, çekeriz nutukları... Biz bu sayılı Haftaları, günleri arkadaşlarla paylaştık. Bana Tutum Haftası düştü. En zoru da işte bu... Ben size şimdi ne söyleyeyim, bilmem ki!.. (Biraz durur.) Arpacı kumrusu gibi düşünmektense bir şeyler söylemeliyim... Hah, aklıma geldi, durun... (Yüksek sesle) Kumbarası olanlar ellerini kaldırsınlar! (Bekler, sayar gibi yapar) Gördünüz mü? Kumbarasızlar daha çok... Ben şimdi size ne söyleyeyim, bilmem ki!.. Peki, bankada hesap açtıranlar ellerini kaldırsınlar! (Bekler, gene sayar gibi yapar.) İşte, demedim mi? Gene hesapsızlar daha çok... Ben size şimdi ne söyleyeyim; bilmem ki!... Haa, affedersiniz. Başkasının parasını, malını, mülkünü sormak ayıp sayılır ama, ben size başka ne sorayım, bilmem ki!.. Durun, durun, buldum... Yerli malı sevenler ellerini kaldırsınlar! Çekinmeyin canım, kaldırın. Bu da ayıp değil ya... Hem, yerli malını

sevmek bir vatan borcudur. (Çabuk çabuk sayar.) Bakın, eller Mehmetçiklerin süngüleri gibi havaya dikildi. Ellerinizi, gönüllerinizi dert görmesin! Ama öğretmenimiz diyor ki: “Yerli malını sadece sevmek yetmez. Onu kullanmak, çoğaltmak da gerek.” Ben giyimden, kuşamdan pek anlamam ya, zannedersem hepiniz, tepeden turnağa, yerli malı giymişsiniz. İşte buna çok sevindim, doğrusu... Hem, yerli malı kullananlar tutumlu da Olurlarmış... Demek, hepiniz tutumlusunuz. İşte, buna da çok sevindim... Zaten bu zamanda tutumsuz olanlar gemilerini Kolay kolay yürütemezler. Ya kömürleri biter ya karaya otururlar... (Biraz dolaşır, düşünür.) Ben size bir şey daha söyleyecektim ama, neydi acaba? Neydi acaba? Siz de bilirsiniz, Nasreddin Hoca bir gün camide vaaz edecekmış. Yani benim gibi nutuk çekecekmış... – Ey cemaat! Size bir şey söyleyecektim ama bir türlü aklıma gelmiyor, deyip gene durmuş. Bu hale dayanamayan oğlu bağırması: – Baba kürsüden inmek de mi aklına gelmiyor? Siz söyleyin büyüklerim, ben size daha ne söyleyeyim, bilmem ki!...⁴³

Lirik monoloğa ise örnek Anton Çehov’un Martı oyunundan Treplev’i verebiliriz.

Treplev: (Bir çiçeğin yapraklarını kopararak) seviyor, sevmiyor, seviyor, sevmiyor, seviyor, sevmiyor... (Güler) gördün mü, annem sevmiyor beni. Bunda şaşılacak bir şey yok! Yaşamak istiyor o, aşık olunmak, açık, parlak, renkli bluzlar giymek istiyor...

Bense yirmi beş yaşıma bastım, ona artık genç olmadığını anımsatıyorum böylece. Ben olmadığmda otuz iki yaşındadır, benim yanımdaysa kırk üçünde... işte bunun için nefret ediyor benden. Bundan başka tiyatrodan hazzetmediğimi de biliyor. O seviyor tiyatroyu, tiyatro yoluyla insanlığa, kutsal sanata hizmet ettiğini sanıyor. Ama bence bugünün tiyatrosu tutuculuktan, boş ve geri şeylerin savunuculuğundan başka bir şey değil. Perde kalkıp da o üç duvarlı odada sahnenin yapay ışığında, o büyük yeteneklerin, kutsal sanatın yüce kişilerinin, insanların nasıl yiyip içtiğini, seviştiğini, yürüdüğünü, nasıl ceket giydiğini bize betimlediklerini gördüğümde; bayağı tablolar ve tümcelerle, ancak mankafaların işine yarayacak o küçük, basit ahlaki şırınga etmeye çalıştıklarını izlediğimde; binlerce değişik görüntü arkasında hep aynı bayağıyla üstüne

⁴³ <http://www.ecenindunyasi.com/monolog-tiyatro-metinleri>

bir karabasan gibi çöken Eyfel kulesinden Maupassant'ın kaçması gibi, kaçıp gidiyorum bende.

Tiyatroda yeni biçimlere gereksinim var. Yeni biçimler bulunamıyorsa eğer hiçbir şey olmasın daha iyi. (saatine bakar) Annemi seviyorum, hem de çok. Fakat anlamsız bir yaşam sürdürüyor; adı ayyuka çıktı şu yazarla birlikte, gün geçmiyor ki gazetelerin dedikodu sayfalarında ondan söz edilmesin. Bu da bıktırdı beni. Bazen de sıradan bir ölümlünün bencilliğini duyuyorum içimde; annemin ünlü bir aktris olmasına üzülüyorum; herhangi bir kadın olsaydı daha mutlu oldurdum gibi geliyor bana.

*Kimi zaman ünlü kişilerle tepeleme dolu olurdu evimiz; aktörler, aktristler, yazarlar... Aralarında hiçbir değeri bulunmayan bir ben olurdum sadece, sırf onun oğlu olduğum için varlığına katlanılan...*⁴⁴

Bu monologdan da bir çocuğun annesine duyduğu sevgi, ilgi eksikliğinin neticesinde yaşadığı duygusal gelgitleri görmekteyiz. Aile kavramı, anne – çocuk ilişkisi ve toplumun sanata olan ilgisini eleştirirken var olan sanat anlayışını, sanatçıları tiyatro sanatını da farklı bir bakış açısını geliştirmektedir.

Treplev'in duygusallığını, yaşama dair isteklerini, hayallerini izleyiciyle paylaşmasını kendi kendine konuşarak iç dünyasının da dışı vurumunu görmekteyiz. Özgürlüğün, birey olmanın toplumda sadece bir kişi olarak kendini var etme çabasını, bu anlamda da yaşadığı güçlükleri bize sunuyor.

1.3.4. Yansıtıcı Monolog

Antik tiyatrodan, koronun kalkmasından sonra, onun görevini gerçekleştirmek için, oyun kişinin, daha önceki olayları ya da oyunda eylemi değerlendirdiği, kendi düşüncelerini dile getirdiği türdür.

Yansıtıcı monoloğa örnek ise Aristofanes'in yazmış olduğu Barış adlı oyunundan Hermes'in monoloğunu inceleyelim.

Hermes: *Uslu akıllı çiftçiler, dinleyin söyleyeceğimi,*

Anlamak istiyorsanız nasıl yitirdik barışı,

*Yıkım Pheidias'ın*⁴⁵ *işlediği suçun*

⁴⁴ Anton Çehov, *Martı*, (Çev: S.Karagöz), Şule Yayınevi, İstanbul 2007, s.29.

Meydana çıkmasıyla başlar:

Perikles başına aynı şey gelir diye korktu,

Biliyordu sizin ne kadar hırçın,

Isırıcı insanlar olduğunuzu.

Kendi yıkımını önlemek için tutuşturdu devleti

Bir kıvılcım gibi attı ortaya Megara Fermanını,⁴⁶

Öyle bir kasırga estirdi ki, dumandan

Dost düşman Helenlerin gözleri karardı.

Köyler dayandı direndi uzun zaman,

Ama bağ kötükleri tutuşup testiler kırılınca,

Kimse söndüremez oldu yangını. Barışta uçtu gitti (...)⁴⁷

İzleyicilere oyunla ilgili ve bundan sonra olacaklarla ilgili bilgiler vermektedir. Pheidias'ın suç işlemesi ile başlar ve bu durumu örtbas etmek istediği için de bir yasak çıkardı. Öyle bir duruma getirdi ki yaşananları olanları sizler (çiftçiler, köylüler) bile engel olamadınız. Bu durumu da sahnede gösterme imkânı olmadığından Hermes tarafından monolog olarak ifade edilmiştir.

Monologlar, dramatik metinlerde içsel yaşamı sunma, özelliğiyle karakterize olan konvansiyondur.

Monoloğun oyun metinlerine girişimi, ortaya çıkışını Frederich Dürrenmatt şöyle anlatır:

“Ama insan yalnızca konuşan insan değildir. İnsanın düşündüğü ya da düşünmesi gerektiği, duyumsadığı özellikle duyumsaması gerektiği ve bu düşünceleri, bu duyumsamaları hep başkalarına açıklamak istemesi gerçeği monolog adı verilen sanat aracının uygulamaya sokulması gerçeğini de ortaya çıkarmıştır.”

⁴⁵ Megara Fermanı: Periklesin, Megara kenti ile alışverişi yasaklayan emirnamesi.

⁴⁶ Pheidias: Athena Tanrıçasının Heykellerini Yaparken Kullandığı Fildişi Malzemesini Çalan ve Bu Nedenle Sürgün Edilen Heykeltıraş. Bu Heykeli Yönetici perikles ısmarlamıştı. PERİKLES, hesap vermekten kaçmak için Peleponesses Savaşını çıkarmıştı.

⁴⁷ Bünyamin Aydemir, *Dramatik Dil ve Türk Tiyatrosu Model Oyunlarında Yansıması*, (Doktora Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı, İzmir 2010.

Patrice Pavis'nin yaptığı tanımlara gelmeden önce soliloguy kelimesinin sahibi olarak Saint Augustine gösterilir:

“Bundan önce, kelimenin İngilizcede kullanımı yeni ve karmaşık bir söylemi tanımlamak için Augustine'in icadından elde edildi: “Kendime sorular sordum ve kendime cevapladım, iki kişiymişiz gibi, akıl ve ben, tabii ki burada yalnız ben vardım. Sonuç olarak, bu işe Soliloquies dedim.”

Patrice Pavis, Tiyatro Sözlüğü kitabında “ Soliloguy doğrudan bir muhataba yönelmiştir, konuşmayan bir muhatap; monolog ise karakterin kendisinden kendisine olan bir konuşmadır” der. Martin Esslinde benzer bir şekilde aynı farkı ortaya koyar ve daha geniş bir bakış açısıyla şunları söyler.

“Dram sanatı aksiyon olduğundan, oyundaki sözel ögenin de aksiyon kadar öncelikli işlevi yüklenmesi gerekir.

Konuşulan sözcükler, sözcük anlamlarında ya da yapısal içeriklerinden çok karaktere ne yaptıkları, kime yönelttikleri ya da monologlarda, o sözleri söyleyen karaktere ne yükledikleriyle (Hamlet'in, “Ben ne serseri ne kaba bir köleyim” monoloğunu düşünün; o bununla düşüncelerini düzene koyar ve yeni bir plan kurmaya başlar) önemlidir. Tiradlar ve monologlar iki çeşittir: birinde, karakter kendiyi hesaplar ve seyirci onun en gizli düşüncelerini öğrenir; ikincisinde, doğrudan seyirciye yönelir. İlkinde, karakter kendine oynamaktadır. (“Fikrini değiştirmektedir”). İkincisinde ise seyirciye oynamaktadır.

Monolog toplulukla direkt olarak iletişim kurar, çünkü tiyatrodaki bütün sahne monoloğun sahibinin söylemsel partneri haline gelir. Aslında monolog izleyici bir suç ortağı ve izleyici – dinleyici olarak işaretler. Bu doğrudan iletişim, monoloğun hem güçlüliğinde, hem olasılıksızlığında hem de zayıflığında barınır.

Monoloğun diyalogdan ayrılması çoğu zaman yapısal olarak bellidir, içerikteki farkı onu diyalogdan ayırır. Monolog diyalogdan sözel alışveriş eksikliği ayrıca uzunluk olarak da, ayrılır. Dolayısıyla çelişkinin ve diyalogun etkenlerinden yararlandığı “ diyalojik monolog” kimi zaman aradaki farkı ortadan kaldırabilir.

“Monolog diyalojik özellikler göstermeye yatkındır. Bu özellikle kahramana kendi durumunu değerlendirdiğinde, hayali bir muhataba yönelttiğinde (Hamlet,

Macbeth) ya da iç kaygısını maddileştirdiğinde olur. Benveniste'ye göre monolog içselleştirilmiş bir diyalogdur, bir iç dil içinde formüle edilmiştir. Dinleyen ben ve konuşan ben arasındadır bu. Bazen konuşan ben sadece konuşan kendiliktir ama dinleyen kendilik yine de şimdi de kalır; onun şimdideki varlığı önemlidir ve konuşan kişinin kendiliğinin ifadesini önemli kılmak için yeterlidir.

Bazen de dinleyen ben bir itirazla, bir soruyla, bir şüpheyile, bir hakaretle müdahale eder.

W.Shakespeare Tiyatrosunda Monoloğun Kullanımı:

W.Shakespeare, oyunlarında monolog tekniğini olabildiğince kullanılmıştır. Shakespeare kariyeri boyunca bu konvansiyonun dramatik olanaklarından tüm türlerde, geniş bir çeşitlilikte çokça yararlanmıştır. Üstelik “ oyun kişilerinin iç dünyalarını ve düşüncelerini yansıtabilmek için olay kurgusunu yer yer bölmekten, monologlara, yüksek sesle düşünme bölümlerine yer vermekten” kaçınmamıştır.

W.Shakespeare'in kahramanların “ aynı zamanda kurban” olduğunu söyler Sevdâ Şener; “ kahramanları seçimleri ve eylemleri ile değil, eylemlerinin nedenleri ve sonuçları ile seyircinin gözünün açan, onları uyaran kahramanlardır.

Hamlet: ... *Ah, nasıl bir uşak, ne aşağılık bir köleyim ben?*

...

Korkağın biri miyim yoksa ben?

Alçak diyen biri yok mu bana

Bir tepeleyen yok mu beni?

...

Oturmuş gönül avuturum kelimelerle.

Kaldırım yosmaları, aşçı yamakları gibi!

Tuh yazıklar olsun bana!

*Ey kafam, silkin artık!*⁴⁸

“ Hamlet bir dolu monoloğunda kendisini anlama yeteneğinin yoğun hayal kırıklığını ifade eder” Korkağın biri miyim ben? Sorusu da James Hirsh’e göre bu hayal kırıklığının ifadesidir. Ayrıca eylemsizlik olarak yorumlanır ama asıl olan şudur:

“ Hamlet’in eylemi bütünü ile kendi iradesi, kendi seçimi, kendi gücü ile gerçekleşir. Bu bakımdan oyunda dış koşulların işlevi en azdır denilebilir. Hamlet’i koşullayan kendi vicdanı, görev ve sorumluluk anlayışı olmuştur.” Diğer taraftan bu konuşmanın sonunda eylemsizliğini alt etme anlamında Hamlet’in adımı görünür hale gelmiştir. “ Tiyatroyu bir kapalı gibi koyup önüne, Kral’ın vicdanının kıştıracağı içine” diyerek krala oynayacağı oyunu kürara Hamlet ve oyunla birlikte kralın tepkisini ölçeceğini açıklar sonunda.

Hamlet’in monologlarında düşünceleri açıkça bellidir; babasının ani ölümü sebebiyle alt üst olmuş duygusal ve akli durum Hamlet’in duygu akışındaki krizin dört temel gerçeği teşhis edilebilir: birincisi, önemli bir karar almanın eyleme de yansıyan bir problem olarak çelişkisi; ikincisi, hayatın ona hissettirdiği hal; üçüncüsü, hayatla ilgili yarı – filozofik görüşler, dördüncüsü ölüme karşı karmaşık hisleri.”

Monologlar konularına göre ayrılmaz ama bütünlüklü olarak bu temalar arasında gidip gelir Hamlet’te.

“ Lloyd A. Skiffington²un tanımladığına göre, retorik yoğunluğa bağlı olarak Hamlet’in özel konuşmaları monoloğun şu üç temel dramatik fonksiyonu gerçekleştirir.

Açıklayıcı (öyküyü), öğretici (temayı), ifşa edici (karakteri) ileri sürerken sebep olarak, onların retorik kalitelerinden çok karakteri, dürtülerini, tedirginliklerini ve niyetlerini açığa çıkarmasıyla fark edilir olduğunu söyler.”

Hamlet’in trajedisiyle dünyası kafasının içi, kafasının içi de dünya olmuştur. Söyledikleriyle. “Shakespeare’in bir karakter yaratıcısı olarak muhteşem yeteneği modellerin kalıplarını bireysellikle doldurma becerisidir... Shakespeare kendisini karakterine yansıtan, olayları onun görüş açısından bakan yazarlardan biridir.

⁴⁸ İlknur Aydoğan, “Dramatik Yazın Tarihinde Monologun Dönüşümü ve Bernard Marie Koltês Tiyatrosundaki İşlevi” (Yüksek Lisans Tezi) Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Film ve Drama Yüksek Lisans Programı, İstanbul 2012.

Gerçekçi Tiyatroda Monologun Kullanımı:

19.y.y. gelindiğinde monoloğun, hâkim olan gerçekçilik akımıyla yeri sarsılmıştır. Bu dönemde monologlar “estetik ve filozofik etkilerini” kaybetmişlerdir. Ayrıca bugünün de bakış açısını biraz olsun içeren bir şekilde yapmacık, hatta karakteri açıklamanın kısa yollarından biri olduğu için tembel bir dramatik araç etiketi yapıştırılmıştır.

Bundan da öte “gerçekçiliğin tüm metodu tiyatroya ait konvansiyonları en aza indirmek” olması belki de en baştan monoloğu etkileyen bir tutum olmuştur. Gerçekçilik söz konusu olduğunda “edebi gerçekçiliğin büyük arası” roman dramın gerçekçilikle olan ilişkisinde ilk bakılan yerdir.

“...XVIII. yüzyılda önemli bir kopuş kaydedilmiştir. Rönesans’la birlikte epiğin dışarıdan anlatan sesinin yerini daha içerden gelen kopup gelen bir sesin alması ve bu seslenme biçiminin hızla popülerleşmesi Avrupa kültürünün merkezine romanı geçirmiştir. Bu popülerliğin etkisinde kalan dram sanatı da XVIII. yüzyılın bireysel dehayı yaratının biricikliğine yaptığı vurgunun rüzgârını da arkasına alarak, yeni konular, duyulmamış öyküler üretmeye yönelmiştir.”⁴⁹

Gerçekçi oyunların monoloğu yapmacık bulmasının yanında başka sebeplerle de desteklene bir tavır vardır burada. “Gerçekliğin dramtizasyonunda bir didaktiklik yoktur, yol göstermez ve taahhütsüzdür; belirsizdir, kararsızdır, beklenmedik bir şekilde gerçeğin tüm iddialarını yıkıcıdır ve hüküm verilemez. Çünkü seyircinin aklını onların yerine toparlamayı reddeder.” Monoloğun üç dramatik fonksiyonunu saydığımızda “açıklayıcı (öyküyü), öğretici (temayı), ifşa edici (karakteri)” maddelerinin burada gerçekçilik tarafından bertaraf edildiğini de görmüş oluruz. Bu açıklamayı bizzat Ibsen de yapmıştır:

“Ibsen, gerçekçilik içerisinde radikal bir yeniden – tanımla kendi dramaturjisini ‘doğrulamanın’ veya mutlak kesinliğin herhangi bir formunun tamamen yokluğu olarak tanımlamıştır. Metot, teknik, formun altını çiziyor... Bu form kendi içinde yazarın

⁴⁹ Beliz Güçbilmez, *Zaman, Zemin, Zuhur*, 1.Basım, Deniz Kitabevi, Ankara 2006, s. 26.

diyalogdan görünür kılınmasını yeterince engelliyordu. Niyetim, denediğim şey okura gerçeklik deneyiminden bir parça izlenim vermektir.”⁵⁰

Ibsen diyalogda görünmek istemezken “ yazarın iz bırakabileceği” monoloğu yazarlığında temel bir yere koyamazdı. Ayrıca söylemek gerekir ki monoloğun azlığı veya yokluğu karakteri tamamen dışsal bir yerde konumlandırmaz.

Astrov: *Ama ne zaman yok olmaktan kurtardığım bir ormanın yanından geçsem, ya da fidanlarını kendi ellerimle diktiğim genç bir korunun hışırtısını duysam, iklimin bir ölçüde benim irademe uyduğunu görürüm. İnsanlar eğer bin yıl sonra mutlu olacaklarsa, bu mutlulukta benim de küçük bir payım olacaktır. Bir huş ağacı diktiğim ve onun serpilip rüzgârdan sallandığını gördüğüm zaman ruhum gururla dolar ve ben... (tepsiye bir kadeh votka getiren uşağı görerek) Her neyse...*⁵¹

Konuşmanın imgeleme gücü yükselişe geçtiği anda gerçekle bölünür. Astrov votkayı içer ve gider. Burada gerçekçilik için monoloğun kaçınılacak bir konvansiyon olması bir yana başka bir faktör daha vardır: “ düşüncenin içsel içeriği ve gelişimi onun dışsal varlığıyla eşit önemiyle yapılmıştır. Çehov’un dünyasında düşünceler günlük maddi hayatın tesadüflüğünden, onların özel durumlarına eşlik eden gerçek varlığından bağımsız değildir. Denebilir ki, gerçekçi yazarlar düşüncenin, duygunun ifadesini tahttan sandalyeye indirmiştir,” “ düşünce günlük varoluş alanının dışında saf bir formda bulunmaz.” Günlük hayatın içinde ifade edilişi Çehov için önemlidir, “ insanları yaşadıkları gibi açığa çıkarmak, gerçek hayatta sahneye çıkmışlar gibi değil.” Demiştir. Oyun yazarı, böylece monoloğun görsel bir dil takınmasını da bertaraf etmiştir; birine doğrudan yönelmiş bir göz teması eşliğiyle değildir.”

Gerçeğe ne denli benzerlik gözetilirse, gözetilsin, oyunun yapay düzenlemesinde, gerçekler tiyatrunun gereğine uydurulacak, en azından seçme, yeniden düzenleme, yoğunlaştırma, gerekirse değiştirme işlemine uğratılacaktır. Dramatik olanın vurgulanması, anlamın seyirciye iletilmesi, seyircinin etkilenmesinin ve düşünmesinin sağlanması ancak bu yolla mümkündür. İşte bu noktada gerçekçi yazarlar sıkıntıya düşmüşlerdir. “ anlaşılabilir olanla gerçek olan arasındaki” boşluk gerçekçilerin

⁵⁰ Durbach, Errol, Ibsen and the Dramaturgy of Uncertainty, Ibsen studies, 6,2 Jstor veri tabanı (5 Mayıs 2012) s.124.

⁵¹ Anton Çehov, *Vanya Dayı*, (Çev.: Engin Altay), Yaba Yayınevi, 12.Baskı, İstanbul 2009, s.26-29.

oyunlarını gerçek hayata yaklaştırdığı, örneğin Ibsen'in okur, seyirci için toparlamayı reddettiği boşluk olarak okunabilir.

Bu boşluğu toparlayacak konvansiyonun modern sonrası dramatik metinler için monolog olduğunu söyleyemeyiz.

Monoloğun yeniden kullanımı gerçekçiliğin tam tersini yaparak eskiye ait tüm fonksiyonlarıyla monoloğa iade-i itibar gibi bir amaçla da sahnede değildir. Beliz Güçbilmez eski yapının bu yeni yapıdaki durumunu şöyle anlatır:

“... Tiyatro yazının bir kolu, düşünsel ve kurgusal anlamda kazanımları, ulaşılan noktaları reddetmeksizin belirgin bir geri dönüş yaşamış, yeniden, anlatılabilir, izlenebilir bir olay dizisine dönüş, böylece “ geleneksel” olanla, en azından ait olduğu yüzyılı selamlayan tiyatro anlayışıyla kendisinden önce atılmış gibi görünen köprüleri, yeniden geçilmiş kılabilmiştir. “yeni”nin içine yerleştirilmiş bu “geleneksel” olan hem tanıdık hem de yeni bağlamı içinde ironik bir tutumla kavranıp uygulandığından “ yakınlık” duygusu yaratmaz.

Atılmayan ve yeniden geçilen köprülerden biri olarak monoloğu görebiliriz. Patrice Pavis'in “Monolog çağdaş güçlü bir geri dönüş yapmıştır.” Diyerek Tiyatro sözlüğünde monolog maddesinin “söylem Dramaturjisi” başlığı altında geri dönüşü açıkladığı bu ifade algımızı daha da genişletecektir.

“İki bireye kahve içirtip dünya hakkında konuşturmadan oluşan ısmarlama muhabbet çağdıdır, hatta absürd. Çağdaş metinlerde, metin bir bütün olarak kendisine yönelmiştir. Belki de daha doğrusu metin seyircinin, okurun üzerine atılır. Diyalog sadece bir bütün olan metin ve seyirci arasında mümkündür. Bu tür yazım, “ diyalojik dramaturjinin yıkımı”, “soliloopye intihar niteliğinde riskli bir girişim” olarak karakterize olmuştur.⁵²

Pavis bu tür yazının yazarları olarak Bernard Morie Koltes'le birlikte Peter Handke, Thomas Bernhard, Heiner Müller gibi çağdaş yazarların isimlerini verir. Dramatik monoloğun çok popüler ve kullanılan bir form haline gelmesine gösterilen yaklaşımlardan biri de şudur: “İhtimalle Achterbucsh ve Müller, Alman dili oyun yazarları ve bununla beraber Beckett'in geç döneminin etkilerinin altında oldu bu.

⁵² Patrice Pavis, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*, University of Toronto Press, Toronto and Buffalo in Canada. 1998, s.218.

Monolog genç yazara, bireysel sesin tekilliğine vurgu yapma avantajı veriyor; yerleştirmesi zahmetsiz ve kolay bir avantaj. Pavis'in Heiner Müller ve Bernard Marie Koltes'in ortak yönlerini açıkladığı ifadesinde dönemin yazarlarına bakışımız derinleşir.

İletişimin geleneksel yollarının postmodernizmde rütbesi indirilmiş olsa bile, modern sonrası dramı yine de iletişimle, anlam yaratmanın ve aktarmanın olanaklarıyla ilgilidir. Postmodern dramda anlam doğası gereği oyunun dramatik yapısı üzerinden oyuna bağlıdır.

“ bir öykü anlatmaktan vazgeçen metinler, teatral temsilin Aristoteles'ten Brecht'e kadar “ kalbi” kabul edilen bir unsuru söküp atmışlardır. Anlatılar sona ermiştir artık tiyatronun ütopyasını bir metnin içeriğine bakılarak anlaşılamayacak, yalnızca formundan çıkarılacaktır. Temsilin sonuna gelinmiştir; tarihsel avangartlarla başlayan “ kriz”, dramatik formu tarihsel olarak aşılmış bir “ alt” model haline getirmiştir ve bu modelin kırık parçalarıyla oluşturulmaya çalışan metinler, nedensel yapının kendi dışına kapalı bir mutlaklığın zaman içinde nasıl dağıldığını örnekleyeceklerdir.”⁵³

Diyalog da monolog da tüm gelenekselliğiyle değişime uğramıştır. Ama “ sıklıkla monolojik yapıların kendi iletişim fonksiyonlarını” bozmasının yanında postmodern dram iletişim kalıplarını alt üst eder; diyalogun, dramın güçlü karakteri Peter Szondi'ye göre, geleneksel dramda tutulan üstün konumu geri çekilmiştir.” Diyalogun sahnelerden sürgün edildiğini söyleyen Patrice Pavis, nedeni olarak şunu sunmaktadır:” Yeni oyun yazımında diyalog, çatışmanın ve alışverişin bir kalıntısı olarak sahnelerden sürgün edilmiştir, fazla iyi düşünülmüş öykü, entrika ya da öykünceye” artık kuşkuyla bakılmaktadır.” Dolayısıyla diyalogdan daha kaygan bir zemine sahip olan monolog olarak kullanımında, konuşulunun saf materyal değerine yapılan vurgu olacaktır.” Ancak tüm gelişimin metinsel bir farkındalık, yenilik üzerinden ilerlediğini düşünmek yanlış olur. Kuşkusuz bu dönüşüm sadece metinsel bir farkındalığın sonucu değil, sahnelemenin de içinde olduğu bir süreçle olmuştur.

“ Söylemin dramaturjisi” kavramını Andzej Wirth'ten ödünç alarak kullandığını açıklayan Pavis bu metinlerde “ söylem ne monolojik ne de diyalojiktir; hem tek parça,

⁵³ Süreyya Karacabey, “Postmodern Sonrasında Dramatik Metinler”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 15, (Mayıs 2012)

yekpare hem de bölünmüştür.”⁵⁴ der. Bu tür oyunların çeşitliliği “ kendisini ilk 1980’lerin monolojik metin karakteristiğinde gösterdi; teknik kısıtlamalara uyulmak zorunda olmadığı ve açıkça, söylenmemiş olanlarıyla bile kuralların reddedilebileceği oyun yazımına damga vurdu.” Yirminci yüzyılda oyun yazarları monoloğu kullanmaya başladıklarında oluşan manzarayı da Hirsh şöyle anlatır: “ Soliloguy’lerin hiç kullanılmayan bir döneminden sonra soliloguylar roman gibi göründü, hatta korkusuzca deneysel, en azından yaratıcı bir oyun yazarı bunu kullandığında”⁵⁵ Bernard Marie Koltes de bu yaratıcı yazarlardan biridir ve onun monoloğu kullanımına yakından bakmak konvansiyonun çeşitliliğinin modern sonrasında nasıl bir yeri olduğunu görmek amacıyla bu çalışmanın son bölümü olacaktır.

Postmodern Dönemde Monologun Kullanımı:

Postmodern dönemin içinde monoloğun yerine bakmak bizi çağdaş Fransız oyun yazarlarının en önemlilerinden biri olan Bernard Marie Koltes tiyatrosunun temel unsurlarına yaklaştırır. Pavis’in söylediği gibi monolog bu dönemde geri dönmüştür, ancak postmodern tiyatronun dönüştürdüğü unsurlar daha genel bir bakışı hak eder.

Yapıya dayanan bu oyunlar dil için başka bir iletişim amacı gütmüşlerdir. Oyunlarda görülen uzun monologlar metnin ve teatralliğin birleştiği yerde yeni bir yol göstermiş ve oradan ilerlemiştir.

Hikâye anlatma ve ötekiyle karşılaşma arzusunu Koltes’te olabildiğince görürüz. Süreyya Karacabey, dönemin ve oyunlarının bununla neyin amaçlandığını anlatırken, “ Bir öyküyü aktarmanın değil, aktarma biçiminin öne çıktığı gösterimlerin hedefi ise sahne dışı bir unsur olarak görülen öykünün karşısına sahne içi unsurları yerleştirerek tiyatronun özerkliğini vurgulamaktır” der ve sahnelemeyle bağını bir kez de şöyle kurar: “ Bu vurgunun zaman içinde çoğalarak sürdüğü ve oyun yazarlarının da sahneyi ayrıcalıklı kılan bu çabalara sahnenin isteklerine uygun metin üretimiyle katıldıkları bilinmektedir”.⁵⁶ Burada Bernard Marie Koltes tiyatrosu için yapılan sahne tanımı şu olmuştur: “ Her zaman gerçek ve mitlere özgü, fiili ve hayali. Karakterler sıkıştırılmış bir durumdan hiçbir kaçışın olmadığı yere yerleştirilmiştir. İşkence görmüş iç ilişkiler

⁵⁴ Patrice Pavis, s.220

⁵⁵ Hirsh, s.21.

⁵⁶ S. Karacabey, s. 67-68.

politik ve sosyal tabakalar üzerinden daha geniş bir biçimde yankılanır. Gerilim diyalog ve durum ya da çevre arasındaki tükenen sorumluluktan ortaya çıkar.

Karacabey'e göre metinlerdeki radikal değişimler sahnedeki değişimlerin sonucu olmuştur. Bununla beraber tiyatro metinleri biçimsellikleriyle türler arasındaki sınırları yok ederek edebiyata yaklaşıırken, paradoksal bir biçimde de edebiyattan uzaklaşır.⁵⁷ Dolayısıyla tüm bu süreci geçiren postmodern tiyatrodaki “ Temel soru ‘Hikâye nedir?’ artık yoktur. Hikâye derin ve köklü bir yapıda olma yerine sadece dilin yüzeyinde düşe kalka geliştiği zaman, metin kendi hesabı için vardır; kendi nitelikleri için, belki de kendi yazınsallığı için, ya da hatta kendi “ teatrallığı” için.

Metnin, hikâye anlatımının çehresi değişmiş olduğuna göre kuşkusuz karakter de değişime uğramıştır. Büyük ihtimalle bunun nedenlerinden biri “ Bir deneyimin nesnel ölçütlerle sınanarak aktarılmasına, inançlarının kalmadığını söyleyen metinler”⁵⁸ olmasıdır.

“ Benim için gerçek diyalog her zaman bir tartışmadır, tıpkı aydınlanma filozofları gibi, fakat çarpıtılmış. Her insan kendisini savunur dolayısıyla metin ileriye doğru hareket eder. İkinci kişinin metni birincisinin bir provakasyonu sonucu çıkabilir. Bir durum diyalog gerektirdiğinde bu aynı mekânı paylaşmaya çalışan iki monoloğun yüzleşmesidir.”⁵⁹

İki monoloğun yüzleşmesi bildiğimiz diyalogdan çok farklıdır Koltes'te. Burada kastedilen diyalogdaki gibi sözcük alışverişlerine girmeyecek olmalarıdır. David Bradby'da Koltes'te diyalogu buna benzer bir şekilde tanımlar: “ Dramatik diyalog, birinin diğerinden bir şeyler talep etmesiyle, birinin diğerine sözcüklerle bir şey yapmayı denemesiyle iki insan arasındaki karşılaşmadan yükselen gerilimdir.”⁶⁰ belki de Koltes oyunlarında Sallinger oyunundaki Anna karakterinin monoloğu tam olarak karşılaşmanın getirdiği gerilimin üzerinde duran, büyük ihtimalle bu yüzden bir diyalog olamayıp monoloğa örnek verilebilir:

⁵⁷ S. Karacabey, s. 93.

⁵⁸ Sevdâ Şener, *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, 1. Basım, Yapı Kredi Yayınları İstanbul 1997, s.69.

⁵⁹ Peter Hollward- Bernard- *Marie Koltes Tiyatrosu* (7 Mayıs 2012)

⁶⁰ David and Chereav, Patrice, Bernard Marie Koltes: *Brodby*, Theatre Quarterly, 1997, 13, Cambridge, Journals Veri Tabanı s. 271.

Anna: (Haykırarak): Ya ben, ona bir kaç çift lafım var, o koca orospuya – evet, ona söylüyorum: koca orospu, koca orospu, koca orospu. Kızıl baş, bununla nasıl yapabilmiş? Nasıl “ Seni seviyorum!” diyordu, söylesin bana? Nasıl dokunuyordu, nasıl sarılıyordu, yakınına gelip nasıl konuşuyordu, bana söylesin; birbirlerine nasıl “ seni seviyorum” diyorlardı, diğer şeyleri nasıl söylüyorlardı?; o şeyi nasıl yapıyorlardı? Söylesin bana, ona ne diyordu, bir koca orospunun nasıl “ seni seviyorum” dediğini ve neler olduğunu görmek istiyorum. Ben, Kızıl baş’ın aslında ne istemiş olduğunu görmek istiyorum. (ağlar)⁶¹

Anna’nın “ O” dediği ölen erkek kardeşi Kızıl Baş’ın karısı Carole’dur. Aynı mekândadırlar, muhatap oradadır, “ ona söylüyorum” diyerek adresi belirlenmiştir. Ama görüldüğü gibi sorularla tırmanan gerilimde cevaplar için yer yoktur. Sonunda Carole sahneden kaçır. Bu Anna’nın karakterizasyonunda böylesi bir monologun önemli bir rol üstlendiğini gösterir.

Monologda sorulan soruların onun kendisine sorduğu sorular olmasıyla yaratılan sadece bir iç dünya değildir, aynı zamanda iletişimin kırılmağından dilin merkezileşmesine postmodern dönemin unsurları monologun yapısında kendini açıkl eder.

Postmodern oyunlarda görülen eylemsizliğin sonucu olduğu varsayılabilir:” Olaylar insanoğluna layık olmayan bir duruma doğru gelişmekte, fakat bu gelişimi de oyun kişinin bilinçli, amaçlı eylemi yerine, bilinçsiz, rastlantısal, tutuk davranışlar etkin olmaktadır.... Eylemsizlik belirtisi olarak da yorumlayabileceğimiz bu rastlantısallık, çoğu kez de tutukluk, insanın eyleme gücü ve sorumluluğu konusunda düşündürücüdür.

Onun için de, dramatik olanın oluşmasında bilinçli ve mantıklı eylem kadar etkin olur.⁶² Böyle olunca olayların yerini durumlar almıştır.” Gerçek yaşamda değişimin ve gelişimin olanaksız olduğunu imlemek için, olayların yatay gelişimin düzenleyen klasik kurgulama tekniğı yerine alt anlam üretme tekniklerine başvurulmuştur. Oyun kişileri, durumlar, konuşmalar, hatta sözcükler böyle bir anlamı üretecek biçimde yerleştirilir.⁶³

⁶¹ Koltes, Jan, *Eating the Gods*, 1. Basım, Northwestern University Press, 1987, s. 114.

⁶² Sevdâ Şener, s.68.

⁶³ Sevdâ Şener, s.68.

Dramatik yazın tarihi içinde bir konvansiyon olarak monolog, çokça nefes almış ve daha da devam edecektir.

Oyun yazarları karakterleri için diyalogdan ayrı olarak monologlarda da bir hayat bulmasında yarar görmüşlerdir.

Bu çalışmanın sonucunda elde biriken bilgiler dâhilinde denilebilir ki, her yazar monologu kendince biçimlendirmiş, yapıdaki yerine karar vermiştir. İçsel yaşamı dramatize etmenin monologdan başka yollarını bulan yazarlar da elbet vardır. Bu anlamda monolog tek dramatik araç değildir. Ancak eylem yavaşladığında, fikirlerin söylenmesi için bulunan boşluk, düşünme, duyumsama boşluğu, tıpkı bu an gibi yalnız ve kendi kendine bir konvansiyona ihtiyaç duymuştur. Oyun kişilerinin monologla başarmaya çalıştığı, ilk bakışta, kullandığı sözcükler toplamının bir yere ulaşmasıdır; karakterin kendisinden kendisine (monolog) veya seyirciye konuşmayan bir muhataba yöneltilmiş (soliloguy) olabilir.

Bu kategorizasyon, çoğu araştırmacının monologla ilgili tanımlarında kullanılan en temel iki türünü içerir.

Antik Yunan oyunlarında monolog kullanımı açısından bakıldığında ortaya çıkan karşıtlık dönemin baskın dramatik yapısı açısından bir önem taşıyor. Bu önem kuşkusuz Aristoteles'in Poetika'da vurguladığı gibi öykü, eylem birinciliğiyle ilgili pencere açıyor. Antik Yunan'da monologun kullanımına baktığımızda gördüğümüz temel fark monologun, eylemin ona nerede, ne zaman izin verdiği olabilir. Örneğin Euripides'in Medea'sında, Medea'nın çoğu monologu eylemden önce gelir. Burada Euripides'in iç monolog tekniğini kullanışı dramatik yazın tarihinde ona özel bir önem kazandırmıştır.

Dolayısıyla bu dönemin, tragedyalar özelinde eylemle olan ilişkisinin izleri monologun üzerinden net bir biçimde görülebilir.

William Shakespeare tiyatrosunda, yazınsal otoritesi elinde bulunan tüm yazarlar gibi konvansiyonu yazarın kendisi yaratmış gibi bir izlenim yaratır.

Shakespeare'in dramatik kurallara pek uymadığı bilgisiyle beraber monologlar da bu yönden nasibini almış bir şekilde çeşitli ve birbirinden farklıdır. Hamlet ve Macbeth örneklerinin dışında da bu fark ve zenginlik çok net bir biçimde görülür. Oyunlarda

karakterlerin başından geçen olayların yanında onun iç dünyasına yaklaştıran bilgiler ediniriz.

Ayrıca görürüz ki eyleme giden yolda yürüyen karakterle düşünceleriyle başa çıkmak zorundadırlar. Monologlar Shakespeare'in maharetiyle yazarın karaktere sonradan edindirdiği bir özellik olarak değil içten gelen, duyulmaması imkânsız bir ses olarak var olmuştur. Özellikle Macbeth oyununun monologlarında inceleme boyunca gözlemlenen bir durumdur bu.

Macbeth'in kendisinden gelen bütün bildirimlere açık ve bunların anlık anlatıcısı olması, oyunu monologlar için katmanlı hale getirmiştir. Macbeth, cadıların kehanetiyle hayatına giren çelişkiyi kendi içinde yönetmeye başlarken iç monolog karaktere eklenmeye başlar. Hayal gücü tetikte bekleyen bir karakter olarak Macbeth, bu monologlarında anın içinde gelecekle doludur. Böylelikle gerçeklikle ve zamanla bağ olabildiğince kopar. İmgelem gücünün, oyunu ve karakteri alıp götürdüğü yerler olarak monologlar Macbeth'e giderek yön değiştirmesiyle ilgi çekicidir. Öncelikle düşünmek ve yapmak, öldürmek ve öldürmemek arasındaki mesafenin kısaldığını monologlarda görürüz. Dolayısıyla burada karakter kendi dönüşümünün anlatıcısı olmuş gibidir. Bu nedenle denebilir ki, monolog konvansiyonu Hamlet karakteri sayesinde bambaşka bir özellik kazanmıştır. Eylemden ayrı olarak karakterin iç dünyasının uzanabileceği en uç yerden, hatta kimi zaman sadece kendisinden değil çoğul zamirlerle insanların genelini kapsayarak söyledikleri, monologa öyküden azade, bağımsız bir mevkii kazandırmıştır.

Rönesans'ın bitimiyle ve on dokuzuncu yüzyılda gerçekçi yazarların hâkimiyetinin başlamasıyla monologun kullanımında ciddi bir azalma görülmüştür.

Dönemin baskın edebi türü roman ve onun sosyal gerçekçiliği etkisinin altında olmuştur. Bu dönemde, kahramanlıklar hakkında toplumsal bilgi edinebileceğimiz sıradan insanlardır.

Hayatı olduğu gibi, abartısız bir nesnellik içinde sunma çabasının etkisi monolog üzerinde de görünür olmuştur. Ama bu tabii ki yazarların tiyatrodaki karakterlerin içsel yaşamlarını dramatize etmekten vazgeçtiği anlamına gelmez.

Yirminci yüzyılda gerçekçilik akımının etkisinin azalmasıyla monolog kendine yeniden postmodern dönemde yer bulmuştur.

Ne var ki bu dönemde yeniden doğan monolog dramatik yapının geneli için vurgulanan bir nitelikte de özelliklenmiştir.

Dilin ve kurulmak istenen iletişimin yeniden anlamlandığı bir dönem olarak postmodern dramatik yazın klasik bir biçimde öykü anlatmayı reddeder. Bu yüzden diyalogun, diyalojik dramaturginin azalan etkisiyle monolog içerik ve biçim açısından yeni bir önem kazanmıştır.

Toparlayacak olursak, monologun geldiği yeri, ona yön veren oyun yazarlarının olmadığını düşünemeyiz. Çünkü bu bir konvansiyondur; kendi başına işlenen bir konu, tema gibi değildir. Ele alınış şekli değil işleniş şekli vardır burada.

Elden ele değişebileceği gibi dönemlerin etkisiyle de kendisine yön bulabilen bu konvansiyon kimi zaman karakterin kendisine, sahne üzerindeki, seyirciye, kimi zaman evrenin boşluğuna, hiç kimseye söylenmiştir. Ama bu durumda bile iletişim vardır, çünkü her şeyden önce metin bize gönderilmiştir. Bu açıdan bakıldığında monologun geçirdiği dönüşüm, alılmayıcının, seyircinin/okuyucunun dönüşümünü de anlatır. Bir konvansiyonun ayakta kalması biçimsel olarak değişmesi, yeniden kurgulanabilir anlama olan açıklığını tüm tarihin içinden belli ediyor. Bu da esas olarak günümüz yazarı için etkili bir çağrı olabilir; konvansiyonun değişimine tanık olduğunda geçirdiği dönüşümün geçmişten neleri özünde bıraktığına ve bırakmadığına bakarak monologa bakışını güçlendirebilir yazar. Böylece monolog özelinde öykü ve karakter açısından dönemler üzerine çıkacak yeni bir yol veya aralarında bir köprü bulunabilir.

Postmodern dönem içindeki yazarları ele alarak düşünersek, yazarın dramatik yapı içinde monologa verdiği önem ve kazandırdığı yeni nitelikler hem tutarlı hem de devinimli bir yol izlediğini göstermektedir.

Yazarlar da yazdıkları metinlerinin bizimle kurduğu iletişim sebebiyle bizi ifşa etmişlerdir; ilişkileri, aileyi, toplumu, ulusları ve ülkeleri yansıtmışlardır.

Dramatik Monolog

Browning'ın dramatik monologların en ünlü yazarı ve bu şiirin de onun en ünlü şiirlerinden biri olmasından dolayı ve de bazen tereddütlerin, cesaretsizliğin hala ona kritik cevap olmasından dolayı ben; kafası karışmış bir Browning eleştirmeni ve “ Fra Lippo Lippi” ile başladım. Hiç şüphesiz, bunun gibi bir kitapta formun bir tanımı ile

başlamak yararlı olacaktır, ama kabul edilmiş hiçbir genel yaklaşım yoktur. İki adet temel alternatif ortaya çıkar: “ Fra Lippo Lippi” ve Browning diğer ünlü şiirlerinden başlayarak sadece bu birkaç örneğini kavrayan bir üslup oluşturmak ve Browning şiirlerini özel olgular olarak tanımlayıp içinde barındıran geniş bir kategoriye varsaymak. Çoğu eleştiri de ilk alternatif yapılmıştır ve bizimde bu bölümde takip edeceğimiz yöntem budur.

Eğer, dramatik monologları “ Fra Lippo Lippi” gibi şiirler olarak tanımlarsak, sonrasında önceden belirtilmiş özelliklere ekleme yapabiliriz – Şair olmayan birinci şahıs konuşmacısı, bir zaman ve yer, bir dinleyici – karakterin açıklaması, günlük konuşma dili ve anlatıcı ile dinleyici arasındaki bazı dramatik etkileşim. Daha sonra dramatik monoloğun kesilmiş bir oyun olduğu görülebilir. Eğer dramanın temel unsurları, Aristoteles’in dediği gibi konu ve karakterler ise, dramatik monolog çok ufak bir konuya ve tek gerçek karaktere sahiptir. Dolayısıyla, dramatik monoloğun, konuyla ilgili az beceri sahibi olanlar için oyun yazarlığına alternatif olduğu veya daha cömertçe, asıl ilgileri özellikle karakterde olanlar için uygun bir drama türü olduğu sonucuna varabiliriz. “ Fra Lippo Lippi” açıkça kısmen de olsa en azından karakteri sergilemek için tasarlanmıştır. Birinci şahıs sahnelemesi, doğrudan kendi konuşmasıyla kendini ortaya çıkaran Lippi’nin üzerine odaklanmaktadır. Şair, bizim değerlendirmelerimizi yönlendirmek için açıkça müdahale etmemektedir, adeta kişisel rastlantıların etkileriyle insan yaşamının zenginliğini biz deneyimliyoruz. Ayrıca, durum ve Browning’in sağladığı dinleyicinin, Lippi’yi savunmaya göre yerleştirdiğine dikkat ediniz. Kelimeleri dışarıdan bir baskıdan etkilenmemektedir ve bu sayede onun, bir bakıma birbiriyle etkileşimli iki ayrı tarafını da görmekteyiz.

Anımsatıcı doğal betimlemeler, okuyucunun, Düşesin doğal hoşluğunu göstermeye yardımcı olmaktadır. Dükün kelimeleri aracılığıyla diyalog kurulmaktadır, ama o, bunu pek de takdir edemez.

Dükün neden bunları elçiye anlattığını da kendimize sormalıyız. Bir sonraki eşleşmeyi caydırmayacak mı? Eleştirmenler aynı fikirde değiller: Bazıları Dükün, başkalarını düşünmeyecek kadar serinkanlı olduğunu düşünürken, bazıları, bir sonraki Düşesi uyarmak niyetinde olduğu kanaatindedir. Ben, onu, daha az kontrollü görüyorum. Bencilliğinin, asaletini açıkça gösterdiğine inanıyor gibi görünmektedir ve

sormaktadır: “ Kim kendisini aşağılayabilirdi ayıplamak için Bu çeşit ufak şeyler için? “ ama kendi tenezzül etmektedir; o kadar dar görüşlü bir zihniyeti vardır ki karısının hizmetçisine gülümsemesini bile katlanamamaktadır. Bir oyundaki ya da romandaki okuyucunun ya da seyircinin; eylemdeki algısının yönlendirildiği ya da zihninin tamamen gözler önüne serildiği bir karakterin bakış açısına tamamıyla direnmesi zordur. Shakespeare’in III. Richard ve Macbeth eserlerinde hissetmemizin sebebi de budur. Dramatik monologlarda, bu etki, en güçlü formuna ulaşılır. Zamanın ve mekânın en basit faktörlerini dahi anlamak için, konuşmacının gözlerinden bakmamız, onun zihnine girmemiz şarttır ve bu ona karşı olan tutumumuzu etkileyen bir sempati egzersizi gerektirmektedir. Birini ikna etmeye çalışırken, “ Bir de bu açıdan bak” deriz ve bu, dramatik monoloğun stratejisidir.

Öyleyse, bu iki şiirden oluşturulan dramatik monoloğun tanımı, şair olmayan ve karakteri farkında olmadan ortaya çıkarılan birinci şahıs bir konuşmacıyı, şiirde etkileri hissedilen bir dinleyiciyi, belirli bir zamanı ve mekânı, günlük konuşma dilini, konuşmacı ile olumlu bir katılımı ve konuşmacının kendi hakkındaki görüşleri ile şairin ima ettiği ve okuyucunun geliştirdiği daha büyük bir muhakeme arasındaki ironik bir çelişkiyi içermelidir.

Birkaç şiire bakarak genel anlamda dramatik monolog budur diyerek tanımlamak çok doğru olmayacaktır. Mevcut geniş tanımı ile dramatik monolog “ konuşmacısının” yazar da olabileceği kabul görecektir. Rochester: “ Doll – Common, benim Lor – All Pride’in tarafından terk edilmiştir ve ona çok matemli bir mektup göndermiştir” diye açıklamaktadır. Şu şekilde başlamaktadır:

Madam, aldatıldıysan, bu benim tarafımdan değil Aldatmak, Bütün sahtelikler için, Yüce Erkeğin veya kadının altındadır.

Dünyanın söyleyebileceğinin üzerinde, şimdiye kadar onları iyi kullandım bir

Günün üzerinde?

O zaman şimdi nasıl oluyor, sadakatsiz oluşum ?

O değişmez ki, her zaman aynıdır.⁶⁴

⁶⁴ Browning, Eleştirel Miras, Dramatic Monologue (Çev.: Nurhan Akbulut), 2016, Erzurum.

Bazen konuşmacı ile şairin fikirleri arasındaki ilişki oldukça basit ve dolambaçsızdır. O durumda, dramatik monolog, esasen bir strateji olabilir ve içinde, özel bir öneme sahip bir konuşmacının bakış açısından ortaya atılarak güç verilen bir düşünce barındırabilir.

Sempatik monologdan diğer uçta, okuyucunun konuşmacıya tepki vermenin sağlayarak şairin görüşlerini destekleyen hicivli şiir vardır. Dramatik monolog burada değerlidir. Çünkü okuyucuyu, konuşmacının, durumunu belirtmek için tüm imkânlarla sahip olmasına rağmen kendi ağzından çıkmasını istediği ve böyle konuşmacıların kendilerini haklı çıkartır gibi göründükleri ve bundan dolayı kendilerini beğenmiş ve hallerinden memnun gibi bir etki bıraktıkları izlenimini alır. Dramatik monoloğun Viktorya dönemindeki yükselişini drama ile ilişkilendiren iddia, kendiliğinden ikna edici değildir. O dönemde uygun bir şekilde değiştirilen tiyatronun durumu net değildir ve her halükarda, daha eski olan bir sürü dramatik monolog mevcuttur. Diğer bir yandan, Browning'in monologlarının, tiyatrodaki göreceli başarısızlıklarını izlediği doğru iken, Tennyson'un eserleri, 1875 ile 1885 yılları arasında (oyunlarının başarıyla sahnelendiği dönem esnasında) ortaya çıkmıştır.

Dramatik monoloğun kendisini konuşma dili ile sınırlandırmasını beklemek, dramanın en küçüğü olan birkaç edebi türün kabul ettiği kısıtlamayı empoze etmek demektir. Göstermeye çalıştığım gibi, tarzın dar bir tanımı, yapay sınırlar oluşturduğu çeşitli durumlardan biridir.

Benim amacımın, okuyucunun, bölümün başında sunulan geniş dramatik monolog tanımına dönmesini sağlamaktır. İnanıyorum ki bunu, şair olmadığı belirtilen bir kişi tarafından ilk ağızdan anlatılan bir şiir olarak ele almak, “ Benim Son Düşesim” adlı eseri, önemli ortak özelliklere sahip olan ve biçimin doğasının gerekliliklerine ilişkin en iyi bilgiyi veren şiirlerden ayırmayı engellemektedir.

Bu tanım, “ dramatik” sözcüğünün, açıkça bir kurgu olarak düzenlenen, bundan dolayı da fiilen, insanlar arasında konuşulan ayırt edici bir konuşma olarak basit ve anlaşılır bir şekilde kullanıldığı daha öte bir avantaja sahiptir. Jül Sezar'ın Brütüs ve Antonius tarafından gerçekleştirilen cenaze konuşmasının, belli “ dramatik” niteliklere sahip olduğu söylenebilir. Belki de Antonius'un söylevi; Sezar'ın yaralarına ve kanına aşırı duygusal bir yakarıшта bulunmasıyla, konuşmanın hızının ve tonunun ani

değişiklere sahip olmasıyla, insanlarla etkileşim içerisinde olmasıyla Antonious'un insanların arasına inip fiziksel aktivitede bulunmasıyla ve oyunun yönünü değiştirmesiyle “daha da dramatik” olmaktadır.

Konuşma Biçimleri: Bir önceki bölümde; neredeyse eserin tamamında, şair olmadığı belirtilen birinci şahsın konuştuğu bir şiir olduğu liberal tanımdan başlayarak dramatik monolog kullanım çeşitliliğini araştırdık. Şimdi, bazı açılardan benzer formlar ve karşılaştırarak, dramatik monoloğun temel niteliklerini belirlemek için girişimde bulunabiliriz. Önemli ayrım birinci şahsı liriğinden gelmektedir. Keats'ın “ *Ode to a Nightingale*” (Bülbüle gazel) gibi bir şiir, zamanda ve mekânda yer almaktadır ve oldukça dramatiktir; fark şudur ki şair tarafından konuşulmadığını varsayan hiçbir şey yoktur ve böyle bir belirti olmadığı zaman okuyucular, şairin konuşmacı olduğunu varsaymaktadırlar.

Dramatik monolog, bu iki biçim arasında, etkileyici bir şekilde pusuya yatar. Konuşmacının şair olmadığını gösterdikçe, başlık, belki de diğer ipuçları kurgu ile yapacak bir şeye sahip olur, fakat birinci kişi – üslubu, aktüalitenin okuyucuyu düzlemi üzerinde, konuşmacının gerçek – yaşam varlığına karşı iddia oluşturur.

Kate Hamburger, birazdan daha fazlasına sahip çıkan bu analize, doğal stratejiler üzerinde çalışan kimse, yalan söyler, “ yalandan yapma” terimini kullanır. (Edebiyat mantığı), dramatik monolog, numara yapar, çünkü bunun olduğu şey dışında bir şeymiş gibi yapar: keşfedilen bir konuşmacı, şairin sesine alışıldığı gibi önem veren birinci şahısta kılık değiştirir.

Aldatma kavramı, bir taraf üzerinde şairin “ Ben figüründen ayrı olarak ve diğer tarafta kurgu olarak, dramatik monoloğun birkaç özelliğinin önemini görmemize imkân sağlar. Bu, bize konuşmacının, şairin fikirleri için uygun bir araç olduğunu dâhil etme kapsamında sınırları belirlenmiş bir yapıyı verir. Biz, onun kendi hakkındaki bir karakter olarak şairin, Ben'ini tecrübe ederiz, aynı zamanda onun vasıtasıyla yazarın sesini algılarız.

Dramatik monolog, bir dizi aldatma türünü açıklayabilir ve “ Ben” , kurgusal araçların zenginliği ile mesafeli oluşturulabilir veya şaire yakın olabilir, fakat prensip üzerinde bir başkası üzerinde bir tür dengeyi değerlendirmenin zorunlu olduğunu

düşünmüyorum. Ancak, biz onun daha fazla kışkırtıcı ve paradoksal doğasını irdeleyebiliriz.

Dramatik monologda aşırı belirlenmiş öge, eski eleştirmenler tarafından tanınmıştır. Bir tanesi, “Bay Browning’in dahisini” tanımlayarak onu “yarı – dramatik” olarak isimlendirmiştir. “tüm bu düşüncelerin farklı gölgelerinin ayrımını yapan ve taslağın keskinliğiyle onları yaratıveren şairin kendi eleştirel gözünün görüşünü asla kaybetmediğimiz için asla oldukça dramatik değil ve bazen bizim için çizdiği durumun içinden sürdürülemeyen, çoğu zaman sivri bir alaycılıkla çizilmiş bir karikatürün entelektüel dokunuşu.

Dramatik monologda deneyimlediğimiz ve diğer üsluplarda kolayca elde edilemeyen bir kalite – bölünmüş bir bilinçtir.

Birinci şahıs sunumunun tüm gücüyle, konuşmacı tarafından etkilendik ve kendi bakış açısının içine çekildik, ama aynı zamanda onun dramatik bir yaratılış olduğunun ve olası, hatta tercih edilebilir başka perspektifler bulunduğunun da farkındayız. Bu durum, dramatik monoloğun aldatmaca durumunun kesin bir sonucudur. Konuşan “ben” ile şairin “ben”in i eş zamanlı olarak varsaymakla yükümlüyüz.

Dramatik monologtaki aldatmaca tarafından uyarılan çift algısında bir içsel şiirsel zevk mevcuttur. Lirik şiirdeki belirsiz tabirle ya da imgeyle (birkaç heceye kadar izini aramanın mümkün olmamasına rağmen) ve bir karakter, başkalarının fikirlerinin ya da eylemlerinin ışığında kelimelerinin tam öneminden habersiz olduğu zaman bir oyun ya da romandaki ironiyle (monoloğun zamanda çok küçük bir uzantıya ve bir konuşmacıya sahip olmasına rağmen) karşılaştırılabilmektedir. Bireyi daha geniş bir düşünce ve olaylar kaynağına yerleştirdiği için hayatın karmaşıklığını yansıtmaktadır. Bir yandan, kendi zihin yoluyla, konuşmacının ne kadar iyi yürekli bir insan olduğu hakkında güçlü bir izlenime sahibiz. Öte yandan, bu konuları ve belki de konuşmacının çabalarını vasıflandırmak ve hatta boşa çıkartmak için tehdit eden bir dış gücü inceleyen alternatif bir yöntemin baskısını hissettirmekteyiz. Browning’in Dükünün, Piskoposun, Denone’nin Swift’in Bayan Harris’inin – bir monologdaki hemen hemen her konuşmacının dünyaya yaklaşımlarının ve onun içindeki kendi önemlerinin geçerliliğindeki güvenleri, bizim daha büyük bilincimizle boy ölçüşmektedir.

Böyle bir okuma deneyimi, hemen hemen herkesin kibiri için kesinlikle faydalı bir düzeltmedir ve üzerinde durulduğu takdirde, alaycı bir farkındalık üretmesi muhtemeldir. Nitekim insan, basit bir gerileme içinde, kendini de inceleme altında hissetmeye başlayabilir. Dramatik monolog okuyucusu, Beckett'in Godot'u Beklerken adlı eserindeki Vladimir ile birlikte şunu söyleyebilmektedir: “ Bana da başkası bakarak, uyuyor diyor. Kendisinin de uyuduğunun farkına varmadan uyuyor, hiçbir şey bilmiyor. Uyusun bakalım diyor, benim için.”

Konuşmacının zihninde ve bölümden bölüme atlamalar, bizim insanlar ve olayların objektif bir dünyası hissiyatımızı zayıflatır; gerçek hareket, kafasının içindedir. Aynı zamanda, onun çiçeklerinin takıntılı betimlemesi, hayvanlar ve taşlar ve sıklıkla, egzotik kelimelerde ve etkileyici metaforlarda, tekrar eden resimlerdeki uyumu ve devamlılığı keşfetmeye bizi teşvik eder. Onlar, biz konuşmacının zihni kadar içgüdüsel ve sürekli değişmiş olan bir izlenimciliğe dayanan ton oyununa girdiğimizden dolayı, günlük dilin akıcı, ardışık söz diziminden bağımsız, betimsel bir seviyedeki ortak bağlantıları şekillendirir. Düşüncemizin yabancı bir modeline okuyucuyu yönlendirmek için dramatik monolog kapasitesi, henüz, bütün bir şekilde kullanılan hiçbir yerde değildir.

Gelişmekte olan dramatik monoloğun ilkesel alternatif araçları, farklı karakterlerle daha büyük monologları birleştirerek oluşturulmuştur.

Beyaz, siyahı etkisiz kılmayacaktır, ne o

İnsanda kötüyü mazur gör, onu şöyle anla:

Hayat, sadece korkunç bir seçim olan iştir.

*Hiçbir şey, gerçeği arama çağrısından insanları affedemez.*⁶⁵

Her birisi karşısında karakterlerini koyarak – ve burada monologlarındaki ironik göndermenin çetrefilli ağını göstermek imkânsızdır – Browning, yanılma payını örneklendirir ve Papa tarafından üstlendiği üzere, bir durum analizini yürütmeye bizi zorlamaktadır. O, dokümanları okuduktan sonra açıklar.

⁶⁵ Browning, Eleştirel Miras, Dramatic Monologue (Çev.: Nurhan Akbulut), 2016, Erzurum.

Viktoryahlardan Önce

Dramatik monolog, Viktoryalılara kadar tanımlanmamıştır, fakat onun geleneği yine de uzun ve sağlamdı. Romalılar zamanında ve on dokuzuncu yüzyılda, bu Quintillan'ın tavsiyesini takip eder şekilde okullarda genellikle pratiğe dökülmüştür ve “prosopopoeia” olarak adlandırılmıştır. O, birisi, bunun, zihninde temsili bir bireyin karakterini, başarılarını ve mertebesini göz önünde bulundurmak zorunda olduğundan, konuşmacılar için faydalı bir eğitim olduğunu düşündü.

Prosopopoeia'nın en önemli edebi formlar, şikayetti, mektuptu ve gülünç konuşma diline özgü monologdu.

Bu, yüksek derecede doğacı (natüralist) bir sunumun, tanımlayıcı bir kalitedeki dramatik monolog olduğuna inanan okuyucunun çokça kaygılı hissedecek olmasıdır.

Burada tartışılan şiirlerin çoğunda konuşmacı, zayıf bir şekilde fark edilmesi gerçektir; natüralist özelliklerin artan bir kullanımı olduğu, Benim argümanımın ilkesel bir parçasıdır. Ancak, konuşmacının, dramatik monolog olarak şair olmadığı gösterildiği bütün birinci – kişi şiirlerini tercih ederim ve önemli hiçbir fark görmemekteyim.

İkna edilmeyen okuyucu, eğer o seçerse, şüpheli örnekleri, “dramatik monoloğun öncüleri” olarak göz önünde bulundurulabilir. Benim temel amacım, tarihsel bir devamlılık oluşturmaktır; Terminoloji önemli değildir.

Yakınma, kökeninde, aşk veya ölüm veya her ikisi hakkında bir kader veya hayal kırıklığı açıklamasıydı. Bu, Theacritus ve M.Ö. 3.yy'ın diğer Yunan pastarol şairlerinden önce takip edilebilir; bu, onun Eclogues'imde (çoban şiirleri) Virgil tarafından geliştirildi.

On sekizinci yüzyılda, başkasının duyguları ile sempatik tanımlama, ahlaki duyarlılığın temeli olarak özünde değerlendirildi. Etkili bir teori, mantıktansa, hissederek insanların motive edileceği ve dolayısıyla diğerlerini göz önünde bulundurmanın, diğerleri için birisinin hareketlerinin sonuçlarının sadece bütün bir betimleme zevkinden kaynaklanabilmesidir. Ve bu, zayıf olanı için daha büyük bir insani kaygı ile ilgilidir ve bastırılır. Bu davranışlar, bir konuşmacı ile okuyucunun

sıcakkanlı ilişkisini canlandırmak için dramatik yakınmanın kullanımındaki bir katkıyı canlandırdı.

Okuyucu, duygularına izin verebildiğinden, mahrum bırakılmış bir dizi figür, Collins, Warton, Gray, Cowper, Burns, Blake, Wordsworth, Coleridge ve Southey'in şiirlerinde sıkıntılarını sunmaktadır.

Bu monologcular, egzotiği, yeni duyguları çağrıştırmamanın bir yolu ve daha fazla tiksindirici bir stil için bir gerekçe olarak geliştirildi. Bu, pastoral üslubun – tarzın bir uyarlaması olarak göz önüne alınabilir. Onun Pers Çoban Şiirlerinin önsözünde Collins, Oriental şiirin kullanımını açıkladı: “bütün bu kompozisyonları öneren düşüncenin bir cazibesi ve vahşiliği vardır ve bizim dahilerimiz, meyveler ve türler için olan iklimimiz gibi duyguların eğlencesi çok daha fazla soğuktur.”

Viktorya dönemi öncesi dramatik monoloğun sunulması Temyson ötesinde devam eder. Swinburne, Boccaccia'dan “Lisa'nın Yakınması'nı türetmektedir ve “Anactaria”da Sappho'ya devam eder; Danne gibi, o, söylevde bulunan başka bir kadına sahiptir. Matthew Arnold bile ‘Modern bir Sappho’ya sahiptir. O, Ovid’iye yakın bir durumda fakat modern bir yapıda monolog yapar.

Dramatik monolog, Viktoryalılar için daha önce hiç görülmemiş bir öneme haizdi, bunun aksine, gördüğüm üzere, beklenmeyen şeyin hiçbir tek boyutu yoktur. Onu Browning'in özel keşfi olarak gören eleştirmenler ve Tennyson, Romantik akımdan her birisinin başladığı iki rekabet eden açıklama sunar.

Viktorya şairi, o tartışır ki, çeşitli insanlar tarafından oluşturulan farklı pozisyonlar, tarihsel ve psikolojik bir farkındalıkla, dramatik monoloğun irdelediği Romantik'ten, genel doğrularda daha az bile güvene sahiptir. Nitekim dramatik monolog, ‘tarihsel sürecin değişmekte olan bireysel ve sosyal gereksinimlerine bağlı olan şeyin evrilmesi olarak değeri göz önünde bulundurman bir çağ, göreci (rolativist) ve deneyimci bir çap için uygun bir formdur. (Harvard / Oxford- 1963)’de J.Hillis Miller da, mutlak değerlerin kaybına atıf yapar ve bir inanç kapsamını düzeltmenin bir vasıtası olarak dramatik monoloğu görür. O, ‘insan ruhunun bütün muhtemel davranışlarını, bir bir sadece azaltmaya girişerek kesin bir vizyona birisinin yaklaşabildiği ‘Browning’in metoduna ‘tarihsellik’ ismini verir. (Syf.107). Viktorya döneminde dramatik monologa verilmiş olan dikkatin, açık bir şekilde konuşmacıyı ve

şairi ayırt etme yönelimi, Romantik özelliği karşısında bir tepki göstermesi ve şairin kendi duygularından objektif bir şekilde algılanan dünyaya çıkma dileği alternatif olarak tartışılmaktadır. 1890'da Browning'in başarısını özetleyen R.E. Prothera, onları "Onların kendi şahsi deneyimlerinin labirentinde tutmak ve doğayı insanlaştırmak için şairleri sevk eden özelliğin bu zehri için karşı bir bozucu olarak şiirini adlandırdı, çünkü onlar erkekleri dramatize edemez."

Viktorya dramatik monoloğunun her iki açıklaması, bir öznel – nesnel ikililiği etrafında döner. Anca, bu kategorilerin ikisinde de olmaksızın bunu, 3.kısımın yukarıdaki aldatmaca olarak dramatik monolog analizini konumlandırır; aslında bu, şairin "ben" figürü ve bağımsız bir kurmaca dünya arasında sataşarak yükselir. Öznel – nesnel ikilemi yanıltıcıdır, bu bir Romantizm ürününün ta kendisidir ve daha da anlaşılır hale getirmek için hiçbir kolay olmayan araçla olmayan birisidir. Browning, güvensizlikle onu kullanır:" deyim şu anda gittikçe, objektif bir şair"; "modern sınıflandırmanın öznel şairi".

Browning'in dramatik monologları – genellikle değil, fakat sıklıkla – zamanın, mekânın, dilin ve bazen bir dinleyicinin bütün bir ekipmanı vasıtasıyla büyük bir kapsama, okuyucunun bireysel perspektifini oluşturur. " Ben fakirim kardeşim Lippo, müsaadenle! / Fenerini yüzüme çarpmana gerek yok; şiirinin açılışı ile kıyaslanabilir:

Ayın gülümsemesi! – böyle isimlendirdiğim için

Yukarıdan o sessiz karşılama;

Yumuşak bir ışık parıltısı ondan gelen

Ki onun aşk tutsakları için hali kalmıyor.⁶⁶

Haykırış, benzer bir şekilde, konuşma diline aittir ve anidir, burada çok özel bir düzenleme vardır ve konuşmacı adlandırılmış bir tekildir. Bu, bir tip farklılığı değildir fakat derece farklılığıdır. Browning'in şiiri, açık olarak, daha az heyecanlı ve heybetlidir, konuşmacı daha belirlenmiş ve canlıdır.

Buna mukabil olarak, dramatik bir monoloğun, mektup veya yakınma gibi bir türe ait olduğu hissiyatının zayıflaması vardır. Önceki – ilk şairler, bilinen bir forma onun

⁶⁶ Wordworth'un "Lament of Mary Queen of Scots" Browning, Eleştirel Miras, Dramatic Monologue (Çev.: Nurhan Akbulut), 2016, Erzurum.

katılımından daha az bir şekilde konuşmacının hususi kimliği ile ilgilenmişti. Genellikle, bu başlık, şu noktayı belirtir; bazen, konuşmacının kendisi, türün farkındadır.

Modernist dramatik monolog, kasıtlı bir şekilde, natüralist karakter anlayışı altında yatar. Konuşmacı ve onun durumu, büyük ölçüde olmayan bir geçersizlikte durur. Dikkat, durumları ve büyük ihtimalle de kişiliğe üstün gelen yoğun endişeye verilmektedir; başka hepsi kesintiye uğramıştır.

Somutluk, sosyal ve fiziksel bir kurguda ikamet etmez, fakat kısa olarak anımsatıcı resimlerdir. (Pound'un monoloğu, 'The Jewel Stairs' Grievance' sadece dört mısra uzunluğundadır, bunun aksine altı mısralık bir açıklamaya sahiptir) dahası, biz, Tennyson'un ve Browning'in varlığı, stil ve onların kontrol ettiği elden dolayı dramatik konuşmacıları vasıtasıyla hissedilir ve ki onlar, odağın sonuçlandırıcı belirsizlikten faydalanır. Modernist şairler, bir öznel- nesnel ikilemi varsaymadan okuyucuyu geri çekmeye dair, karakterlerine, açık bir şekilde izinsiz bir şekilde dahil etmeye bir nokta koyar. O onların geçiyor gözükmeleri vasıtasıyla zihnin durumu şüphesi varken, değişen resimlerin bir dünyasını onun en iyi bir yerde olabilme yolunu işaret etmelidir.

Bütünleyici bir örnek, Eliot'un 'The Love Song of J.Alfred Prufrock'dur (1917) konuşmacı, zaman ve mekânda, düzgün bir şekilde konumlanmaz ve o, ' ziyaretimizi yapmak' için dışarıya gidebiliriz veya gidemeyiz ve zamanlarda, o, 'kadınların geldiği ve gittiği odada varmış gibi gözükür. / Michelangelo'nun konuşması'. En sonunda, o, onun denizin altında olduğunu söyler. O, birçok söyleyiş stiline sahiptir: 'bir gecelik ucuz otellerde hızlı gecelerin' şiddetli kaygısı anımsatıcı, fakat 'cam panellere sırtını sürten sarı sis'in kendini bilen şekilde genişletilen resmi ile nitelendirilmiştir; bu, sırasıyla, sosyal' bir tost ve çay alma' yöntemi ve 've kısaca' korkuyorumun' günlük konuşma dilinde kendi kendine şiddetle reddetmenin karşısında konumlanmıştır. Eliot'un sesi kurguya zorla girdiği ve dağıttığı için, bütün hepsinin Prufrock'un 'bilinçlilik akımı'nı sunduğunu bizim söylediğimizi kimse söylemez. Kendi – kendini analiz için kırk şiirler, sadece oldukça keskin olan Prufrock'un yetersizliklerinin ton gösteriminin yan yana koyma, önemli mısra uzunlukları ('Ben, çay, kalker ve buzlardan sonra,) bu kriz için momente kuvvet verecek güce sahip olmalı mıyım?) Dante'den epigrafi, Laforgue'den ödüncüler olarak şiiri oluşturur. Ek olarak, şu anda hiçbir üçüncü

taraf olmadığı için, ilk mısra – dinleyicinin rollerini, çarpıcı bir şekilde, oynar. Profrock, sonra bahsedilen leydinin zihinsel resmini konuşmakta mıdır? Çoğu okuyucu, son cevaba eğilir, fakat her olayda, konuşmacının objektif varlığı hakkındaki ön kavramlara, açık bir şekilde meydan okunmuştur.

Kısaca özetleyecek olursak şu sonuca varabiliriz: Modernizm savaşları kazanılan veya artık çok önemli gözükmemektedir. Hiçbir şair dramatik monoloğun her önemli kullanımını yapma ihtiyacını hissetmesi.

Yine de, çok daha yeni bir şair, Amerikalı Robert Lowell için değerli olduğu kanıtlandı. Konuşmacılar, yoğun dille, onların içsel fantazileri ve gizli tutkularını araştırarak hayallerle, dalıp gitmeyle ve sarhoşlukla yaşar. Ancak, bu şiirler, onların karakteri ve durumu oluşturmak için önemli çabalar sarf ettiği Browninge de yakındır. Bu, Lowell, meşguliyetlerle – aslında- kendisi için cinsiyet sadakatsizliği, dini ve zihinsel stres dolaylı olarak, Viktoryalıların yöntemlerinde onun konuşmacıları kullandığından olmakta gözükmektedir.

Büyük parçası için, dramatik monolog, ara sıra kullanıma döndü, bu, özel bir şiir için uygun formu sunmak gibi gözüktüğünde mevcuttur. Üzgün bir şekilde, buna, Viktoryalıları hakkındaki popüler önyargılardan dolayı sıklıkla az değer biçilmiştir.

Bu, bu çalışmanın ilk parçasında koyulan noktaları yeniden çağırmaya bedeldir: ki dramatik monolog, bir karakteri özel bir şekilde sunmanın hızlı bir yöntemidir ki bu, kendini ifade etmenin değişen bir üsluba ve sıra dışı olarak deneyimi okumaya takılmaya güç yetirir.

Onun devam eden geçerliliğini sorgulayan okuyucu veya şair, Hughes tarafından yazılmış olan “Hawk Raosting” (Dağa Tünemiş Doğan) adlı eseri ve Philip Larkin tarafından yazılmış olan “Wedding Wind” (Düğün Rüzgârı) şiirini göz önünde bulundurmalıdır. Bu sadece hoş şiirlerin olması değildir: her durumda, şair, önemli ölçüde onun alıştığı metodu genişletebilmiştir. Hughes’un şahini, rahatsız edici bir şekilde kendinden memnuniyetini taşımaktadır. Kurgu ve kendini ifade etme, eşit ölçüde, sanat için temeldir. Onların arasındaki sınır üzerinde çalışarak ve bütün araziye – toprağı teslim ederek, dramatik monolog, onların iddialarının ve kapasitelerinin sürekli bir şekilde tekrar değerlendirmesini çağırılmaktadır. Biz, bunsuz başarmayı denemek için mantıksız olabiliriz.

İKİNCİ BÖLÜM

MODEL OYUNLAR VE ÇÖZÜMLEMELERİ

2.1. DİNÇER SÜMER – MAVİYDİ BİSİKLETİM

Ellisine yaklaşmış bir adamın çocukluk yıllarını ve aile hayatını, eğitimin, yaşamını, aşkını gençliğe geçiş dönemini bizlere anlatan bu oyunda çağdaş bir meddah olarak karşımıza çıkmaktadır.

Adam:

“ (...) Bizim sokakta bisikleti olan tek çocuk bendim.

Kadir:

Bir kerecik çalayım mı zilini ? dedi⁶⁷

Yaşadığı yılları düşündüğümüzde bisiklet alabilme imkanı olmayan aileler ve ekonomik anlamda bir güç göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durumun mahalledeki çocuklar arasında da bir güç ve önemli özel hissetmelerine neden olmaktadır.

Bu durum günümüzde de geçerli çocuklar arasında bir güç dengesi, özel hissetme durumları gittikleri okullar, giyimleri ve oyuncakları ile hatta iletişim araçlarının markalarına göre statü ve güç olarak gösterilmektedir.

Kore gazilerini karşılama töreninde başına gelen olaylar ise yine oyunun geçtiği dönemi bize vermektedir. Kore savaşının yaşandığı yıllar ve İzmir Cumhuriyet alanında yapılan kutlama törenleri arasındaki bağı kurmamıza nedendir.

Bisikletle özgürlük arasında kurulan bağı çocuk hayallerini ve ergenliğe geçişteki süreci,, aile baskısını, arkadaşlıkları, paylaşımları, o dönemdeki yaşamı, sanat anlayışını, eğitimi, çocuğun dünyasının yanında yaşam gerçeğini çocuğun kendini var etme birey olma sürecini yansıtırken. Hayatı sorgulaması, kendi istekleri ile ailesinin istekleri arasında sıkışmışlığını, hayal kırıklıklarını bizlere sunmaktadır.

⁶⁷ Dinçer Sümer, *Toplu Oyunları -1- Maviydi Bisikletim*, Mitos Boyut, Tiyatro Oyun Dizisi, 37, Nisan-1994.s.197.

(...)

Güzel okuyor. Yüksek Ticaret'i bitirip banka müdürü olacak!

Banka müdürlüğünü de nereden çıkarmıştı acaba?

O yıllarda İzmir'de başka yüksekokul yoktu, belki ondan.

(...)

Dümbüllü mü olacaksın ülen?

Keşke olabilseydim.

O sıralarda İzmir Radyosunun çocuk saatindeki piyeslerde rol alışıma pek ses çıkarmıyordu, ama⁶⁸

Bu repliklerle de çocuğun kendi isteği doğrultusunda seçimlerini yapamadığı ailesinin tiyatroya bakış açısını da yine çok net göstermektedir.

Nurhayat'ta olan beğenisi, aşkını da çocuksu duygularla gösterirken Nurhayat'ın Cumhuriyet Kız Enstitüsü'ne gidiyor.

Nurhayat'ın Misak-ı Milli İlkokulu'nun önüne geldiklerinde elindeki mandolini gösterdi.

Bu replikten de anlaşılacağı üzere Nurhayat eğitilmiş, kurslara giden ve ailesinin daha doğrusu annesinin rahatsızlığına rağmen tüm baskılara kötü durumlara karşın çaba gösteren güçlü bir kız çocuğu.

İki çocuğun, iki farklı ailede aynı dönemde aynı şehirde karşılaştıkları baskı, şiddet ve yaşama çabasını anlatırken hem kendi iç dünyasını, çelişkilerini, üzüntülerini, sevinçlerini, hayata bakışını sorgularken ki duygularını bize anlatan monologların yanı sıra izleyiciye bilgi veren dönemi, ailelerin yaşam standartlarını, kültürel etkinlikleri, sanatsal ve toplumsal olayları, mahalle baskısını çok net anlatan gösteren monologlarda bulunmaktadır.

O akşam, şöyle bir düşündü babam, dudağını büktü;

⁶⁸ Dinçer Sümer, s.200.

*Eh madem çok istiyorsun, yazıl bakalım mandolin kursuna, dedi. Tiyatroculuktan sonra, şimdi de çalgıcılık! Hayırdır İnşallah!*⁶⁹

Burada aile baskısını, sanata bakış açısını toplumun müzisyen, ya da sanatın diğer dallarıyla uğraşan kişilerin ön yargıyla karşılandığı bu yıllarda, aslında çok zor dönemler olduğunun göstergesidir.

Ve bir monologda Nurhayatın ağzından izleyiciye bilgi vermektedir.

*Hep teyzenin yüzünden. Çok güzeldi teyzem. Tıpkı Rita Hayvart. Sesi de çok güzeldi. Ud çalardı “Derdimi ummana döktüm,” diye bir şarkı var ya hani, işte onu bir çalıp söyler di ki, mest olurdu dinleyenler. Nişanlıydı teyzem (...)*⁷⁰

Bu monologda yine konuşma diline bağlı kalınarak yazılmış, izleyiciye bilgi vermek için oyuncu tarafından aktarılmıştır.

Teyzesinin hayatından kesitler anlatırken toplumdaki kadın ve kadına yapılan baskıları eleştirmiş, aynı baş oyun kişimiz gibi kadının da kendini var etme çabası yaşadığı zorluklar, sıkıntılar izleyicinin gözünde daha net canlanmasına sebep olmaktadır.

Hatta Nurhayat'ın yaşadığı baskıların asıl nedeni ise yine teyzesinin yaşadıklarından dolayı annesinin psikolojisinin bozukluğunun da nedenidir. Bu yüzdendir ki Nurhayat ailesi ile yaşadığı sorunları, baskıyı netleştirmektedir.

Annesinin yaşadığı hastalık dolayısıyla Nurhayatı Teyzesi gibi olmaması için kendince koruma çabaları da haklı kılmaktadır. Oysaki Nurhayat'ın annesinin söylemleri yaptıkları, yaşadıkları ise yine kız kardeşinden dolaydır.

Bu yüzdendir ki Nurhayat'a yapılan baskı ve şiddetin sonucunda yaşanan kötü olaylar, doğrultusunda gelişen aşk ve arkadaşlık ilişkilerinin geldiği son durumları seyirciye göstermektedir.

(Adam, iskemleleri, bir vapurun ucuymuş gibi düzenler, martı sesleri ve vapur düdüğü duyulur)

*Vapurun kıçında oturuyoruz, ayakkabılarımızın ucunda, mavi suyun üstünde, pervanenin deli deli köpükleri. Yüzümüzde, boynumuzda imbat yeli. Güliyor Nurhayat.*⁷¹

⁶⁹ Dinçer Sümer, s.203.

⁷⁰ Dinçer Sümer, s.204.

Anlattıklarını sahnedeki dekor ve ışık yardımıyla canlandırmaya çalışan günümüzden bir meddah olarak oyuna can verirken izleyiciyi de bu anlamda çok sıkmadan bunu gerçekleştirme çabasıdadır.

Sahne düzenini yaparken kullanılan teknikler ışığında da bu durum desteklenmiştir.

Böylelikle hem izleyiciler açısından hem de oyuncu açısından daha rahat, daha etkili, aynı zamanda daha güçlü bir etkiye sahip olacaktır.

Bir hoparlörden bir şarkı; Abdullah Yüce söylüyor;

“ Adını andıkça titrerim hala/var mı benim gibi aşka müptela /muhabbet denilen püsküllü bela/Sanmayın başımdan az geldi geçti/of of...”⁷²

Şarkılardan, yararlanarak da bunu anlatması ile hoparlörden duyulan şarkı eşliğinde o dönemdeki İzmir Kordonboyu’ndan Konak’a doğru gezdikleri yerleri betimlemesine yardımcı olmaktadır.

İzmir çarşısındaki ayrıntıları, çevreyi, esnafı, kişileri, şarkıları, seyyar satıcıları bile unutmadan en küçük ayrıntıya kadar izleyicilerle paylaşmıştır.

Bu tür tek kişilik oyunlarda, izleyicinin kafasındaki resmi çok net görebilmeleri açısından yahut da o zamanı bilmeyen, görmemiş izleyiciye ya da okura dönemsel durumları, sosyal, kültürel, dini, felsefesi, mahalle gibi önemli etkenleri pekiştirmemize sebeptir. Bu durum bazı kesimler tarafından sıkıntılı zor bir süreç olarak değerlendirilse de aslında tam tersine diye düşünüyorum. Bu yüzdendir ki tek kişilik oyunlar daha zor fakat daha da etkilidir.

Sahneyi kullanım, oyunculuk, anlatım, sahne etmenlerinin birleşmesi ile birçok oyundan daha güçlü etkisi olduğunu düşünüyorum.

Oyunun sonlarında Nurhayat’ın annesine ve dayısına yakalanmaları sonucunda sinema da yaşadıkları durumu canlandırırken adam, iskemleleri son sahneye göre düzenler ve yaşadığı üzüntü, korku belki de bilinmek ama haftalarca sarılık hastalığından yattığını anlatır.

⁷¹ Dinçer Sümer, s.212.

⁷² Dinçer Sümer, s.213.

Bize izin Veysi Efendi, dedi oğlan yorgun, ağır ağır ancak gideriz eve. Hava da serinledi mi ne ikindiden sonra, üşüdüm ben biraz.

Babam yorgun, ben yorgun; döndük eve

(Keman duyulur. Adam, pardösüsüyle valizini alır, öylece durur, sessiz. Sahne kararır.)⁷³

Oyun kişimizin oyunun sonunda hiçbir şey yapmadan valizini alıp beklemesi de yine sonu seyirciye bırakılan bir oyun diye düşünüyorum, bir yere gitmek ya da bir şeyi beklemek her ikisini de düşündürterek oyunu bitirmesi de çok orijinaldir.

Gerçek eylemin belki de eylemsizlik olarak da düşünülmesi yahut eylemsizliğin de bir eylem biçimi olmasının göstergesidir.

2.2. FÜRÜZAN – SEVDA DOLU BİR YAZ

Yazarın güllü Köşk'te yaşarken gözlemledikleri, yaşadıkları, anılarını bizlere anlatmaktadır.

Duygu yoğunluğu iniş çıkışları, gel gitlerini ailesi ve babası ile olan problemleri kendisiyle yüzleşmesini duygu geçişlerini çok net bir şekilde gözler önüne sermektedir. Bu bağlamda oyun kişimizin iç dünyasını kendi kendine konuşmalarını hatta ailesini anlatırken seyirciye dert yanarak sanki karşısında biri varmış gibi bahsederken yaşadığı olayları babası ile olan paylaşımlarını, sıkıntılarını evlendikten sonra da kocası ile olan durumunu seyircilere anlatmaktadır.

Yaşadığı yıllar o yıllardaki kız ve erkek çocuklarının ayrımı oyunlarına bile yansımaları şöyle aktarmaktadır.

Babaannem, 'sen oğlan çocuğu musun, in oradan' demişti.⁷⁴ Çok gülmeme, çok ağlamama öfkelenirdi. 'yakışksız' derdi. Babaannem o yıllar her davranışımı gözler, her şeyimle ilgilenirdi. Sevgisinden olmalı. Köşkün dışına çıkarım diye de ödü patlardı.⁷⁵

⁷³ Dinçer Sümer, s.222.

⁷⁴ Füzüzan, *Sevda dolu Bir Yaz*, Yapı Kredi Yayınları, 18.Baskı, Temmuz 2015, s.11.

⁷⁵ Füzüzan, s.11.

Öykülerinde yaşadığı dönemin tanıklığını yapma çabasında olduğunu belirten Füzûzan, bir sanatçı olarak “suçluyu yargıya çekerken” suçu besleyen toplum yapısını da yıkma işlevini” yüklediğini ifade ederken. Bu doğrultuda Füzûzan’ın öykülerinde ele aldığı durumlardan biri de eğitimle ilgilidir.

Yazarın eğitime bakışını belirleyen noktalardan biri de onun yukarıda sözünü ettiği bu toplum yapısının oluşmasında eğitimin önemli bir rol üstlenmesidir.

Yazar bu konuya önem vermesinin nedeni yoksul olan aileler için yoksulluktan kurtulmanın en etkili ve belki de bir döneme kadar tek yolu çocukların okuyup bir meslek sahibi olmalarıdır. Zira bu gerçekleşirse onların sıkıntıları da son bulacaktır. İkinci neden ise kişilerin, çocukluk günlerine dair unutamadıkları anılar arasında okul yıllarına dair olumsuz izlenimlerin ön planda yer almasıdır. Kişilerini onu oluşturan koşullardan soyutlamadan anlatan Füzûzan, Fethi Naci’nin de belirttiği gibi geçmişe, gerçeklerden kaçmak için değil, gerçeklerin bilincine varmak amacıyla eğilir.⁷⁶

Öykülerinin ve oyunun eleştirileri eğitim anlayışının uygulayıcısı konumunda olan öğretmenlere, eğitim sistemi ve kurumlarına, ayrıca toplumun belli kesimlerinin eğitim anlayışında yönelik yapılan eleştiriler olarak sınıflandırılabilir.

‘Sevda Dolu Bir Yaz’ adlı öyküden uyarlanan oyunda ise ilkökula yeni başlayacak bir kız çocuğunun ağzından aktarılır. 1970’li yıllardan günümüze gelinceye kadar eğitim alanında nelerin değiştiğini, hangi sorunların hala devam etmekte olduğunu kıyaslama imkânı sunar.

Kadınları merkeze alan yazar, geçmişe dair yaşananları, daha çok kız çocuklarının izlenimlerinden aktarır. Eğitimin, okuyup bir meslek sahibi olmanın öneminin vurgulandığı öykülerde, olumsuz eleştiriler daha çok öğretmenler üzerinde yoğunlaşır.

Füzûzan’ın Türkçesi bugün için canlılığını korur; hikâyelerinde kullandığı dil, oldukça sadedir. Buna karşın, yazarın devrik cümleye ve gereğinden fazla ayrıntıya düşkünlüğü zaman zaman anlatım akıcılığını engellemektedir. Füzûzan, konuşma ve sohbet dilinden; bir başka ifadeyle sokağın dilinden çok faydalanmıştır. Bu dili kullanmadaki başarısına gelince; şehirli bir yazar olmasından kaynaklanan bazı dil sapmaları göze çarpmaktadır. Dili daha çok hikâyelerinde seçtiği İstanbul’un kenar

⁷⁶ Fethi Naci, “Füzûzan’ın Dünyası, Yeni Dergi, S:104, (1973),s.42-47

mahallesinde yaşayan Balkan göçmenlerinin ve Anadolu insanının dilidir. Sınırlı sayıdaki hikâye kişileri İstanbul Türkçesiyle konuşur.

Füruzan'ın dil ve ifade tarzındaki değişimi, hikâyelerini kaleme aldığı zaman sürecine göre izlemek mümkündür.

Yazarın dilinde deyim, argo, hadis, ikilemeler, özgün Türkçe kullanımı ve arabesk unsurlarına rastlamak mümkündür. Onun çok zengin bir Türkçesinin olduğunu söyleyemeyiz; ancak dil unsurlarını yerinde ve etkili kullanır.

Hikâye kişilerinin duygu ve düşüncelerini ifade etmelerinde estetik ölçüler çerçevesinde hareket ederek belli bir üslup seviyesi geliştirmiştir. Yazar, mümkün olduğunca kaba söylemlerden kaçır. Anlatıcıların çoğu kez hikâyenin başkışisi olduğu kısımlarda dikkatimizi çeken bazı cümleler ilginçtir.

“Akşamları pencereleri açtırıp tek elle tuşlarda sesle arayarak sevdiğini bekleyen hokka ağızlı kıza bakıyordum. Şimdi ağzımı da yitirdim. En iyi dişlerden diş yapılan ağzımın göçmesine niye engel olamadık bilmem

Füruzan, ayrıntıya düşkünlüğünden çok rahat söz edebiliriz. Ayrıntı, yerinde kullanıldığı zaman hikâyeye bir güzellik katar. Estetik durur. Pek çok gerçeğin ayrıntılarda gizli olduğunun farkındadır ve çoğu kimsenin hayatta kolay kolay fark edemeyeceği ayrıntıları görmesini bilmiştir.

“Giydiklerimin hemen hepsi beyazdı. Fransız pikesinden yapılmıştılar. Üç taneydiler. Bahriye yakalısının önündeki ipekten kurdelesı lacivert, havuz yakalısının etekleri plili, kayısı renginin en uçüğundan dikilmişti, eteğiyle yakası margarik, deseni aplikeliydi. Nisandan hazirana tek atkılı, kara rugandan pabuçlarımı giyerdim.”⁷⁷

Tasvir yöntemine de başvurmuştur. Kişileri tanıtmada ve çevreyi sunmada bu yöntemden faydalanmıştır.

⁷⁷ Füruzan, s.23.

(...)

“Sonra üç dört genç adam çıkageliyordu. Açık renk giyimleri, ince iskarpinleri, ipek gömleklerine işlenmiş ad soyadı baş harfleri, düğün saçları, çapkın bir neşeyle dolu yüzleriyle çay masasının çevresinde toplandıklarında, onları o kadar genç, öylesine uçarı görüyordum ki... şaşıyordum.”⁷⁸

Ayrıca yazar, çok güçlü bir ifade tarzı geliştirmiş; anlatacağı şeyleri doğrudan değil de kişilerin duygu, düşünce ve davranışlarına indirerek estetik bir boyuta sunmuştur.

(...)

“ Postayı alırken yabancı pullu mektuplara, merdivenlerin bitimine dek bakabilmek için ne çok tökezlemişimdir.

Dizlerimdeki çürükler o yıllarda hiç eksilmedi.

Yüzümün çocukluğumdakinin aynı olduğu söylendi.

Aynaya sık bakmazdım ki...⁷⁹

Füruzan, yaşadığı dönemin tanıklığını yapmak amacıyla olan bir yazardır. Bu tanıklık, onun birikimi, dünya görüşü ve insana yaklaşımıyla kurulur. Yazar, yaşadığı çevrenin kendisine sunduğu kaynaklardan faydalanmayı bilmiştir. Eserlerindeki kişiler, 20.yüzyıl Türk toplumunun sosyokültürel özelliklerini yansıtacak tarzda seçilmiştir. Cumhuriyet devrinin sağladığı imkânlardan faydalanarak mevcut durumlarını daha da iyileştirenlerle alt sınıfa mensup kimseler, geçiş döneminin uç kişileri, doğrudan hayat içerisinde sözde yaşayanlar, umudun savaşını onurla elden ele geçirenler, çağını kaçıranlar, caymaz öncüler, emeğiyle dünyanın gerçeğini arasız değiştirenler onun eserlerinde yerlerini bulmuşlardır.

Siyasi ve toplumsal ideolojileri derinlikli olarak yansıtmaz; ancak birkaç hikâyesinde kendisine sözcü seçtiği ideal tiplerle bazı toplumsal sorunlara dikkat çekmeye çalışır.

Büyük şehrin yalnızlığından bunalan insanların “ sevgi ihtiyacını” hemen tüm oyun boyunca hissettirir.

⁷⁸ Füruzan, s.25.

⁷⁹ Füruzan, s.35.

“ Söyledikleri gibi, köşkler, konaklar, apartmanlar, arabalar sahibi; yüksek okumuş, diller bilen adamın benim gibi bir kızı olamazdı.

Zamanla daha da doğru göründü bana bu.

Büyük hanımefendi cömert, soylu yüreğinin sesini dinleyerek, bir öksüzü, bir kimsesizi koruyup büyütürken, çocuğun baba isteğine, arzusuna karşı koymamak için, hiç evlenmemiş pırlanta gibi oğluna! Baba’ denmesine göz yummuş olamaz mıydı?⁸⁰

Sevda Şener’in “ Sevda dolu Bir Yaz”, adlı oyununu izledikten sonra oyun hakkındaki yorumlarını şöyle açıklamıştır.

“Katı sınıf ayrımının kurbanı kırılğan bir kadının öyküsünün yanı sıra yakın geçmişimizin toplum yapısını da irdeliyor.” Derken Tek kişilik oyunda duyguları, düşünceleri, davranışları ile birkaç insanı birden tanıyor, onların ilişkilerindeki dramatik alanı görebiliyordum. Yazar, bir kişinin kâh anlatarak, kâh canlandırarak sunduğu öyküde çatışmalar, uzlaşmalar içeren karmaşık bir olay dizisini tıpkı çok kişili bir oyun gibi örgütlemeyi başarmıştır.

Olayları anlatan orta yaşlı kadının hüznünlü öyküsünde sevimli çocuk, havai genç baba, katı babaanne, duyarsız koca, sevecen hizmetkârlar, ilgisiz komşular canlanıp oyuna katıldılar. En önemlisi bu dramatik anı – öykü, bütün iyi romanlarda, öykülerde, oyunlarda olduğu gibi, bizi insan gerçeğinin yeni bir yüzüyle karşı karşıya getirerek heyecanlandırıyordu.

“Sevda Dolu Bir Yaz” da olay Anadolu yakasındaki moda semtlerin yazlık köşkleri, yoksul semtlerin alçak gönüllü konutlarıyla 50’li yılların İstanbul’unda geçer. Bu zaman ve mekân diliminde yaşayan insanları sınıfsal, kültürel konumlarıyla tanırız. Yazlık köşklere şık döşenmiş, yüksek tavanlı odaları, bakımlı bahçeleri, canlandırılır, hem de doğa sevgisi, yaşama sevinci dolu küçük bir kız çocuğun gözünden bakarak, sonra onurlu, sabırlı, suskun bir kadının anlatımıyla orta halli bir Üsküdar evi canlanır gözümün önünde, soluk renkleriyle.

Yakışıklı, şık çapkın bir genç erkeğin kaçamak aşk macerası, kibirli ve mütehakkim annenin böyle bir evliliğe asla razı olmaması, torunun köşkteki evlatlık konumu, sonra sıradan bir erkekle baş göz edilip evden uzaklaştırılması, çocuksu

⁸⁰ Füzüzan, s.35.

coşkunun giderek yerini vakur bir sessizliğe bırakması, sabırla katılaştan yüreğin çocuğunun doğumuyla yeniden yumuşayıp çiçeklenmesi... ve bu hüznü yaşam öyküsünü çevreleyen toplumsal ortam, kemikleşmiş yapısı, katı kuralları ile yaşatılmış

Oyunda da bu çok net verilmiştir.

Katı sınıf ayrımının kurbanı olmuş bir kadına karşı duygularımızı uyarmakla kalmıyor, düşüncemizi her fırsatta ahlaki değerleriyle yüceltme eğiliminde olduğumuz yakın geçmişimizin toplum yapısını irdelemeye davet ediyor. Yabancılaşmanın, insansızlaşmanın yalnız modern batı dünyasına özgü bir gerçek olmadığını hatırlatıyor. Aile onuru adına haksızlık, erdem adına sevgisizlik, uygunluk uğruna sorumsuzluk, disiplin adına hoşgörüsüzlük hiçte yabancı olmadığımız bir değerler sistemini eleştiriye açıyor. Üstelik özel durumunun yükünü taşıyabilecek güçte bir erişkin değil, yüreği sevgi dolu, masum bir çocuğa uygulanış biçimiyle.

“Sevda dolu Bir Yaz”, kırılğan bir kadının alçak gönüllü öyküsünde bugün bütün dünyada ve bizde farklı örneklerini gördüğümüz haksızlıkların, sorumsuzlukların, hatta zulmün kökeninde aynı düzeni koruma anlayışının yattığını düşündürüyor, bütün acımasızlığıyla. Bir Ankara Devlet Tiyatrosu yapımı olan “Sevda Dolu Bir Yaz”ı yöneten de, kadın rolünü oynayan da Vacide Öksüzcü. Uzun zamandır sahnede görmediğimiz, fakat hep başarılı rolleriyle hatırladığımız Vacide Öksüzcü canlandığı kadın rolleriyle hatırladığımız Vacide Öksüzcü canlandığı kadın karakterini iyice içine sindirmiş; duyarak, duygulandırarak oynuyor. Vacide Öksüzcü’nün anlatıda yer alan otoriter, acımasız büyükanneyi, sorumsuz, kişiliksiz babayı, hatta öteki kişileri de aynı beceriyle ve aralarındaki örtük çatışmayı öne çıkaracak biçimde anlatmasını yeğlerdim. Sanırım oyun oturdukça anlatıda yer alan öteki karakterler de aynı ustalıkla canlandırılacaktır.⁸¹

Bu bağlamda okuduğumuz, incelediğimiz “Sevda Dolu Bir Yaz” adlı oyunda yine kadın sorunu, toplumsal baskı, kendini var etme çabasında olan bir kadını çocukluğundan, gençliğine eğitimi, yaşamı, evliliği, komşuları, ailesi ve eşinin kendisine olan davranışlarını da sorgulatan bu oyunda kadının birey olma çabasını, üzüntülerini, sevinçlerini, heyecanlarını izleyenlere farklı bir tadla anlatmıştır.

⁸¹ Radikal Gazetesi, 17.03.2002 – Haber.php.Sevda Şener.
http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2haberno=993

Oyunu izleyenlerin kafasında bir takım sorular sormasına neden olan bu oyunda kadının çocuğu olduktan sonra yaşadığı duygu gelgitlerini çok net görmekteyiz.

“Görüyor musun tam bu çıktığımız yerin yanında pencereme yakın karadut ağacı vardı. Dağınık taze dalları, yeni sürgün yapraklar lodoslarda eğilip eğilip camımı okşardı. Büyük hanımefendi, Küçük bey evlenip gittiği yıl, ‘bahçeyi kirletmektedir’ diye kestirmişti.

(...)

Niye öyle elimi çekiyorsun?

Ürkme...

Seni kıracak hiçbir şeye izin vermem.

Yanımıza sık uğramazlar.

Huyumu öğrenmişlerdir.

İşlerini yapmak beni hiç yormaz, yeter ki bize çok yaklaştırmaya yeltenmesinler.

Az kaldı bir tanem.

Babamın kızı olduğumu sandığım yazlardan başlayarak kuşları, böcekleri, ağaçları, çiçekleri bir de çocukları sevmeyi öğrendim.

Sen yoruldun...

Gel kucağıma bir tanem...

Gel...⁸²

Bir anne şefkati, çocukluğunda yaşadığı ailesi ile sorunları, doğayı sevmesi karadut ağacının insanlaştırmasını ve çocuğun yaşadığı günleri anlatması ile sevgi dolu bir anne olarak güçlü bir kadın rolünü çizmektedir.

Yaşadığı olaylara karşı tepkilerini, bir kırılma ruh hali ile karşılayan bu duygusal kırılıklarını ise çocuğunun varlığı ile sormaya unutmaya çalışan bir kadın izlemekteyiz.

⁸² Füzüzan, s.40.

2.3. BEHİÇ AK – TEK KİŞİLİK ŞEHİR

Behiç Ak'ın ustalıkla yazdığı bu oyununda, birçok sahnesinde kendimizden bir şeyler bulabileceğimiz, günümüz insanının sorunu olan iletişimsizlik, iş hayatı, teknoloji gibi kavramların bize oyundaki “adam” ve “kadın”, “garson” arasında geçen diyaloglarla adamın monologları ile verilmeye çalışılmıştır.

Bugününü insanının içe dönüşünü; teknolojinin internet üzerinden dünyamızı nasıl işgal edildiğini ve insanın yalnızlığa itilişini yapmacıksız bir üslupla lokantada yemek yemeye giden bir adam üzerinden vermiştir.

Şehir dışına kaçarak yalnızlaşmayı yeğleyen insanoğlu kendisinin “özgür” olduğunu sanarak böyle yaşamaya devam etmektedir.

Aile bireylerinin bile birbirinden yabancılaştığı bencil davranışlarının bir sonucu olarak toplumu, aile kavramını nasıl bir yok oluşa götürdüğünü eleştiren bir oyundur.

Hızla gelişen dünyada fark etmeden aslında insanı insan yapan değerleri nasıl yitirdiğimiz ve bu kaybedişi ise hiç anlamadan normalmiş gibi algılamamıza sebeptir.

Adam: *Para kadar sanal, her an paraya döndürülebilecek kadar gerçek.*⁸³

Bu replikten sanal dünyanın bile gerçekliğe döndürülebilecek etkenin para olduğunu savunurken günümüz dünyasını, sistemi, emeği, işi, parayı ve insanların artık para ile olan diyalogunu etkileyici bir şekilde anlatmaya çalışmıştır. Oyunun birçok düşündürücü sözleri bulunmaktadır.

Bunu en başta ülkemiz insanının bir erik ağacıyla özdeşleştirmeleri de ilginç ve çok yerinde olmuştur. Çok çabuk kandırılmamız, hemen her şeye inanmamız ve zavallılıklarımıza bir gönderme yapmaktadır.

Bireyin kendini var etme çabasında maddiyatın ve paranın da çok değerli ve önemli olan para ve maddelerin aslında sanal olduğunu ifade etmek istemiştir. Asıl olan bireyin toplumda var olma çabasını gerçekleştirirken istemeyerek kendini yok etmesini yalnızlaşmasını, sorunlarla boğuşan yalnız insanın hastalıklı ruh halini ve tek tip metropol yaşamının var ettiği insanlar topluluğunu bize gösteriyor.

⁸³ Behiç Ak, *Tek Kişilik Şehir*, Mitos Boyut Tiyatro Oyun Dizisi, 1. Basım (Ocak 2002), İstanbul s.9.

Adam: *Ne demek doğmak! Niye insan doğsun ki! Biz inek değiliz ki biz doğalım. Adam gibi oluşmak varken...*

*Kendi DNA'larından replikayı üretmek varken, karşı cinsten birine ihtiyaç duymak ne büyük zavallılık! O yüzden doğum şokunu bir türlü atlatamıyoruz.*⁸⁴

İnsanın bir başka canlıya gereksinim duymadan yaşamını devam ettirebilme durumuna bile zavalıca diyerek, gelişen bilim, teknoloji ve modern dünyanın insanın doğumunu var olma nedenini bile yok edebileceğini düşünen modern insanın yalnızlığının sebebinin bir cevabı olarak görülmektedir. Bu durumun çok normal bir durummuş gibi yansıtılması ve günümüz insanının bu durumu da çok normal bir şekilde içselleştirmesi ile de çağın sorununun vahim hali yansıtılmaktadır.

Garson: *Bedenlerinden kurtulmak istiyorlar efendim. Çok gelişmiş, mükemmel bir yaratık olan insan, beden denilen kemik, et, kan ve idrardan olan bir kitleyi yanında taşımak istemiyor efendim.*⁸⁵

Modern zamanda, modern insanın ne kadar fazla gelişmiş olması durumu ve bu durumdan dolayı sorun yaşayıp intiharda çözüm bulan günümüz insanına da bir eleştiri yapılmıştır.

Yaşamın ve insanın, bedenin çok basit olarak algılanması bu durum karşısında hızla gelişen ve bu dünyada var olma sebebinin bir türlü çözemeyen insanların birer birer yaşamlarına son verme istekleri ve eylemleri sonucunda hızla yok olan insanlık söz konusudur.

Hatta bu durumu ve oyunun bize düşündürdüklerini, eleştirdikleri replikleri çok fazladır. Bunlardan bir kaç şöyledir:

- “Aileler artık tek kişilik mi?”
- “Evet, görünen köy klavuz istememektedir.”
- “Teknoloji yazın üşümemizi, kışın terlememizi mi sağlıyor?”
- “Doğal yaşamdan uzak insanoğlu refah yaşamlara koşarken doğal ruhunu yitirmektedir.”
- “Artık hayat bir takım kurslara gitmekten ibaret mi?”

⁸⁴ Behiç Ak, s.10.

⁸⁵ Behiç Ak, s.11.

- “Kendi üretmeyen ve hep hazır konmaya alıştırılmış kitlelerden fazla bir şey bekleyemiyoruz.”
- “Ekonominin kötüye doğru gittiğini havanın ve suların temizlenmesinden anlayabilir miyiz?”
- “Ne kadar çok kirlilik?... O kadar para? ... Anlayışı sürdürdükçe ... Evet!...
- “İnsanlar sırf kendi çıkarları için mi intihar ediyor?..
- “Aslında kitlesel intihar olayları vardır. Çıkar savaşlarının kirliliğinden net görülemiyor ve algılanamıyor.”
- “Şehirler, şehir dışına mı taşınıyor?...”
- “Genel olarak insanlarımızda, “yalnızlığa ve dinginliğe özlem” adı altında bireysel ve bencil yaşama yöneliş var!...”
- “Küsmek, kalp ve damar hastalıklarına iyi gelir mi?”
- “Başkalarına mutsuzluk vermek, sağlığın düşmanıdır. Gülümserseniz kalbiniz de güler...”
- “Kendinize gülebilirsiniz ama kendiniz gıdıklayabilir misiniz?”
- “Gıdıklama eyleminde de paylaşım vardır. Tek kişilik yaşamlarda kendini gıdıklamak bir tür “deliliktir.”
- “Kandırılması en kolay canlılar erik ağaçları mı?”
- “Erken gelen bahara aldanır erik ağaçları... Güneş oyunlarına çabuk kanar ve çabucak yok olur. Turfanda da karşımıza çıkan can eriklerin pahalı oluşu da bundandır. Acıklı bir öyküsü vardır. Bir tatlı söze, ufak hediyelere çarçabuk inanan insanımızla ne kadar özdeşleşmektedir!...

“Tek Kişilik Şehir” oyunu ailelerin tek kişilik olduğunda yaşanabilen bir şehirde geçmektedir. Şehir, paylaşımları seven guruplar için yaşanmaz olmuştur. Üç kişilik ailelerin kaçışları bundandır... Şehirde sadece internet tutkunları kalmıştır. Ve onlar da çok yalnızdır... Oyunun merkezinde yer alan terk edilmiş bir gökdelen vardır ve yalnız kalanların intihar kulesi haline gelmiştir. Gökdelerde bulunan lokanta da ise “ Bir intihar, üç bebeğe hayat verir” anlayışıyla bir kampanyaya destek verdikleri ayrıca intiharı da böylelikle teşvik ederken bir yandan da doğumlara sponsorluk yapmaktadırlar.

Yapay ve sanal yaşamların bir toplumu nasıl etkilediğini, bireyleri yalnızlaştırdığını bu durumu da oyunda ironik söylemlerle yansıtırken insanları derin düşünmelerine, sorgulamaya sevk etmektedir.

Ayrıca oyunda, günümüz yaşamının insanları giderek yalnızlığa ittiği ve tüm teknolojik gelişmelere rağmen iletişimsizliğin arttığını vurgulamaktadır.

Ancak tek başına kalındığı zaman yaşanabilen bir şehir haline gelmiş bir şehirde geçiyor. Çekirdek ailenin de parçalanıp, ailelerin tek kişilik aile haline dönüştüğü bir şehirde birer aile olarak yaşayan insanlar yaşayamaz hale gelmiştir. Şehir yavaş yavaş “şehir dışına” taşınmıştır. Şehrin merkezinde internet üzerinden hayatla ilişki kurabilen yalnızlar kalmıştır sadece, bomboş bir intihar kulesine dönüşmüş olan bu gökdelenin lokantasında intihar etmek için gelen yalnızlara “son yemekleri” sunulmaktadır. Bir yandan müşterilerini kaybetmemek, bir yandan da her geçen gün nüfusun azaldığı şehirde yeni müşteriler oluşturmak için “Bir intihar, üç bebeğe hayat verir” adlı kampanyayı desteklemeleri de bu yüzdendir.

“Tek kişilik Şehir” günümüzün sanal ve tek başına yaşamayı teşvik eden, konformist dünyasını eleştiren ironi dolu bir oyundur. Oyunda neredeyse bütün konuşmalar gündelik mizahi öğeler taşıırken metaforik anlamları üzerinde izleyenleri düşündüren ve dışarda hava soğuduğu zaman, içerde herkesi sıcaktan terleten, dışarda hava ısındığı zaman içerde herkesi üşüten, klima gibi metaforlarla teknolojinin imkansızlığını ve konformizmi eleştirirken, sanal mal alıp satan, en zengin olduğunda dahi hiçbir şeye paraya bile sahip olmayan yalnız insanın çaresizliğini izleyene göstermektedir.

Garson: *siz e gıpta ediyorum. Kendim için bir şey yapmayalı yıllar oldu. Hep başkaları için yaşıyorum.*⁸⁶

Adamın ve garsonun istekleri ve yapamadıkları, yaptıkları ile kıyaslandığında yine yalnız insanın yaşadıklarını ve alt – üst tabaka dediğimiz insanların farklı yaşamlarını göstermektedir.

⁸⁶ Behiç Ak, s.35.

Adamın kendi kendine yaptığı birçok şeyin aile, arkadaş, dost, eş ve çocuklarla beraber yapacağı şeyler olmasının da günümüz modern dünyasının insanı kendiyle baş başa kalmasının gerekli olduğunun savunusunu göstermektedir.

Gençliğinin geçtiği şehre özlem duyması, birliktelik, beraberlik ve akrabalık gibi kavramların artık yaşadığı bu metropol kentte kalmamasını gözler önüne sermektedir. Bu yüzden ki 9 kişilik ailesi olan 65 m² bir evde yaşayıp bütün gereksinimlerini hep birlikte yapmak zorunda olan garsonla iletişim kurma çabası ve birbirlerini anlamaya çalışmalarını da yine değişen sistem, sınıfsal ayrımlar, aile kavramı, sosyal hayat, iş statüsü, yalnızlık, insan, ölüm, yaşam, aşk vs. gibi kavramları bir gökdelende lokanta da bize eğlenceli ve başarılı bir şekilde aktarmıştır.

Garson: (...) *Kimse, “ Olacak şey değil!” diye bağırıyor.*

Hiç kimse, “Her gün vicdanımı öldürmekten ve yeniden üretmekten çok sıkıldım...! diye şikayet etmiyor; ya da, “ Beni yanlış anladınız,” demiyor.”⁸⁷

Bu monologdan da anlaşılacağı üzere garsonun söylemi aslında tüm insanların söylemi, ne yazık ki insanlar bunları söylemedikleri için giderek yalnızlaşan ve kendi içinde kendi ile konuşan bireylerden tek kişilik aileler, tek kişilik şehirler oluşmaktadır. Günümüzde daha çok büyük kentlerde teknolojinin ve iş hayatının gelişmesi aynı zamanda koşturmacası içinde giderek rahatlaşan insanların uzak bir hal alan ve giderek de bu durumun olağanmış gibi yaşanması kişilerin toplumda giderek kendini var etme çabasına ayrıca mutsuz insanlar olmalarına nedendir.

İnsanların sadece işlerine gelen şeyleri hatırlayıp işlerine gelmeyenleri hatırlamamaları ve çıkarları doğrultusunda çevresindeki insanları, akrabalarını, dostlarını, arkadaşlarını hatta ailelerini bile kullanmaları da yine yozlaşmış bir duruma göstergedir.

Toplumu birey üstünden eleştiren insana dair ve insani ilişkilerin günümüzde hangi boyutlara geldiğini bir metropol kentin gökdeleninden atlayan yalnız insanların arasında geçen diyaloglarla başarılı bir şekilde işlemiştir.

⁸⁷ Behiç Ak, s.85.

2.4. AZİZ NESİN – ÇİÇÜ

Aziz Nesin'in tek perdelik önemli bir oyunudur. Çiçu, 1969 yılında yazmıştır. Diğer tüm oyunları gibi bu oyunun sahnelenmesi de askeri darbeler, siyasi baskılar nedeniyle kolay gerçekleşmemiştir.

“ Çiçu” Aziz Nesin'in hapishanedeyken tasarlayıp taslağını hazırladığı ve yıllar sonra kaleme aldığı tek kişilik oyundur.

Bu oyun Aziz Nesin'in tiyatro anlayışını ve denemelerini içerir niteliktedir. Yalnızlık teması üzerine kurduğu, yalnızlık korkusu, insanın bencilliği, birbirini anlamak istememesi, mutsuzlukları ve yarattığı yalnız dünyaların yan temasını belirlediği ve “insanın yalnızlığı, kendi yalnızlığını başkasına yüklemekle değil, başkasının yalnızlığını yüklenmek, çevresindekilerin dertlerini bölüşmekle olur!” mesajıyla yazılmış bir oyundur.

Oyunun tek karakteri olan “Adam” ı bir insanın yalnızlığı olarak değil, insanların yalnızlığı olarak görmemizi istemiştir.

Adam'ın kişileştirdiği cansız varlıklar oyundaki çok başarı ile işlenmiş anlam bütünlüğünü sağlamaktadır.

Şişme bebek olan Çiçu izleyiciye kendi yalnızlığını sorgulatırken diğer objeleri de birer canlıymış gibi nitelendirmesi de yine oyunun ana teması olan yalnızlık kavramının altını çizmektedir.

Baştan sona bilinçli bir öykünün olmaması ve oyun içinde oyun olarak verilen hikâyeler objeler, şişme bebek ve Adam üzerinden verilmeye çalışılmıştır. İnsanın iç dünyasını, yaşamı, yalnızlığını sorgularken izleyiciye de yalnızlığın paylaşma ile yok olabileceği mesajını verir. İnsanın anlamsız bir bütün içinde sevmek ve sevilme bencilliğini de sorgulatan, insani olan sevmek, sevilme duygusunun yoksunluğundaki bireylerin kendini var etme çabalarını gözler önüne sermektedir. Bu durumu ise çok başarılı ustaca gerçekleştiren Aziz Nesin, Adam'ın yalnızlığından bir başka YALNIZ KADIN ile evlenerek kurtarmaya çabalaması ve Adam'ın yanında götüremediği eşyaları (kişileştirdiği) arkadaşları ile yine evinde gizli gizli buluşmalarında yeni hayatında da yalnızlaştığını hissederek ve yalnızlığını dilediğince yaşayamamasına da bir gönderme yapmaktadır.

Adam: (Sağdaki kapı arkasında, düşüp yuvarlanan bir kabın gürültüsü, kırılan bir cam kap. Adam bu sese sevinir.)

*Lami, mutfakta bir şey devirdi yine... devir Lami, gürültü et, ses istiyorum ses!... yaşadığımı anlat bana Lami.*⁸⁸

Yalnızlığı ve bu yalnızlığını evdeki eşyalara isimler vererek insan gibi davranmasıyla görüyoruz. Yaşamın seslerle ve birileri ile olabileceğini düşündürüyor bizlere. Eşyalar birer metafor olarak kullanılırken en önemli gösterge ise Çiçu'dur.

Adamın yalnızlığını paylaşamaması yine oyun kişimiz üzerken yalnız kişiliklerine bakmaya eve gittiğinde yalnız kadının eşinin çıkagelmesi ve beraberken doyuramadıkları yalnızlıklarına dair yazdıklarını okumaları ve o an bir kurgu ile birbirine bağlanarak oyun devam ederken, 10 yıl sonrası bir zaman sonra eve gelen Adam, yalnız dünyasının bıraktığı gibi olmadığının acısıyla huzursuz bir halde iken, daha önce hiç ilgilenmediği “komşu kadın” ın tanıdığım birini arayamazdım... birine anlatmasaydım patlardım!⁸⁹ Demesiyle Adam gerçeklerle yüzleşmesine neden olmaktadır.

Toplumdaki herkesin kadınların, erkeklerin, evli çiftlerin aslında herkesin bir türlü içinden atamadığı bir yalnızlığın olduğunu, ya da iç sesleri ile daha çok konuşup dertleştiğini ve daha pek çok sebepler sunarak yalnızlığa çözümler üretmektedir.

Komşu çiftin kavgalarından, telefondaki kadın'dan, mektup okuyan kadından, radyodaki sestten, Çiçu'dan ve adamın sesinden dinlediklerimiz de yine bizim yalnızlığımızdır.

Birçok meşgaleler bilsak dahi yine içimizde ya da beynimizde hiç susmayan sesin “yalnızlığın sesi” olduğunu görmekteyiz.

Oyunda ayrıca adamın yalnızken yaşadıkları, evlendikten sonraki yaşadıkları ve oyunun sonunda 10 yıl sonraki hali arasında hiçbir fark olmadığını görmekteyiz.

Adam en başında cansız manken olan şişme bebeği kişileştirerek sanki bir sevgili ya da eşiymiş gibi davranmakta fakat yine yalnızdır.

⁸⁸ Aziz Nesin, *Çiçu -Toplu Oyunları-1*, (I.Basım), Adam Yayıncılık, (Ekim 1982) İstanbul, s.134

⁸⁹ Aziz Nesin, s.136.

Evlendikten sonrada yalnızlığını yok edemeyen Adam'ın Çiçu, Nirey, Lami ve diğerleri ile konuşmalarında istediği gibi bir beraberlik yaşamadığını yalnızlığını başka bir şekilde yaşadığını anlatmaktadır.

Adam: *Sen yalnızlık hastalığına tutulmuşsun... kendi yalnızlığını karının sırtına yükleyerek, yalnızlıktan kurtulabileceğini sandın... Oysa sen, yalnızlığından değil, kendi kendinden kaçıp kurtulmak istedin. Şimdi o eski yalnızlığını bile özlüyorsun...*⁹⁰ *Buraya döneceksin, döneceksin ama, utanıyorsun...*

Söylemleri ile yine paylaşamayan bir adam görmekteyiz. Aradan geçen 10 yıl gibi bir süre geçmesine rağmen yine o eve yalnız olarak o eve dönüyor.

Kendi kendine konuşurken itiraflarını, yüzleşmesini kendisi ile ve objelere sanki birer canlılarmış gibi davranmasına neden olan bu hastalıklı durumu ise özde kişinin yalnızlığının olduğunun sonucu olduğunu savunmaktadır.

Yalnızlıktan kaçmak isterken bile yine yalnız kalan bir adamın bir kısır döngüye dönüşen yaşamında cansız varlıklarla kendi yalnızlığını gidermeye çalışan ve bu yüzden de o cansız varlıklara anlamlar yükleyen psikolojisi düzgün olmayan bir kişinin davranışlarını sergilemekte ve çok başarılı bir şekilde de izleyenlere yansıtmaktadır.

Ayrıca Kadın Sesinin anlattıkları ise yine yalnızlığı ve umudu vermektedir.

Büyük bir şefkatle sevmek ve ilgilenilmek ihtiyacında olduğumu size söylemeliyim.

Denizin ortasında kalmış küreksiz bir Sandal'da benzetmesi ise durumun ne kadar vahim, ayrıca kadının çaresizliğini dile getirirken, belki bir kumsala ulaşım muhtaç olduğum sükûn ve huzura kavuşacağım. Hayal peşinde koştuğumu söyleyecek olursanız, sizi haksız bulacak değilim...⁹¹

Adamın cevabı ise hayır, sizi hiç de haksız bulmuyorum...

Derken bile bunun tam tersini düşündüğünü insanın hayallerine, yaşadığı hayatı, zorlukları dile getirirken bile çaresizliğini görüyoruz. Kadın içinde erkek içinde aynı şeyler söylenebilir. Durumların farklı gibi görünse bile özünde aynı şeyi işaret ettiğini anlatmaktadır.

⁹⁰ Aziz Nesin, s.162.

⁹¹ Aziz Nesin, s.155.

Adam: (elinden alıcıyı bırakır, öyle cevap verir.): *Hanımefendi, kocanızın da derdi vardır, o da içini dökmek ihtiyacındadır birisine...*⁹²

Adam'ın repliklerinde karısının hayali ile sohbet ettiğini hatta hiç olmazsa burada olsun seninle karşılaşmak istemiyordum. Arada işte buraya gelip, yalnızlığımı sığınyorum... Bir başıma kalınca kendim kadar yalnızım hiç olmazsa, seninle iki kere yalnızlanıyorum. Sözleriyle kişinin kendi içindeki yalnızlığının daha kolay olduğunu ve bu durumun ise bir başka kişi ile giderilemeyeceğinin gerçek bir örneği diyebiliriz. Hatta bu kişi hayat arkadaşınız bile olsa yalnızlığınızı daha da yoğun hissetmesine neden olacak deneyimler kazandırmıştır.

Kadının sesi üzerinden verilen yalnızlık durumu ise Adamla, aynı durumları yaşamalarının seyirciye aktarılmasına ve oyunun sıkıcılığını kırmak adına yardımcı etmenlerden biri olarak kullanılmıştır. Tek kişilik oyunlar izleyiciler, bu durumu hissettirmemek adına böyle bir çözümlemeye gidilmiştir.

Aynı yalnızlığı farklı farklı yaşamaları durumu ve bunu gidermek için ise beraber olmaları, evlenmeleri ise bu durumu daha da karmaşık bir hal almasına, daha acı dayanılması zor bir durum halini almasına sebep olurken, aslında kadın ve erkeğin bencilce davranmaları sonucu ile hayatlarında, ruhlarında onarılamaz yaralar açmasına neden olmaktadır.

Adamın telefon ahizesini bırakıp kadına öyle cevap vermesi ise bu durumla yüzleşen kadın ve adamın itirafı oyunun başından sonuna kadar anlatılan bireyin kendini anlama, bulma, var olma ve yalnızlık olgusuna bir göndermedir. Çünkü çağımızın da sorunu olan modern insanın içinde yaşadığı bazen yüzleştiği bazen de bunu başkalarının üstünden adlandırarak yaptığı bir durum olarak var olan bir sorunu gözler önüne sermektedir. Hatta yaşamın var olduğu sürece insanın kendini bulma, anlama, var olma çabalarında süreceğini söylemektedir.

Oyunda kullanılan objelerin ise çok başarılı bilinçli seçtiğini düşünüyorum. İnsanın hayatında her zaman yer alan hatta önemsiz olan eşyaların oyundaki duruma karşılık çok büyük anlamlar yüklediğini, kazanıldığını görmekteyiz.

⁹² Aziz Nesin, s.170.

Bu durum da oyunda altını çizerek Adam üstünden vermeye çalışılmış ve başarılı olunmuştur da.

Adam: *O zaman bilmiyordum ki... Ne zor öğreniyor, ne zor...*

*(Gülümser) Başkalarına gidiyorum... (Karşı kapıya doğru giderken müzikli saat çalmaya başlar. Adam sevinçle döner, saati eline alıp öper.) Nirey, Nirey yalnız değilim artık...*⁹³

Buradaki müzikli saati bir metafor olarak kullanırken yazar, insanların gerçeklikleriyle yüzleşmeleri ve bu yüzleşmenin sonunda hayatın tekrar tekrar aynı şekilde devam ettiğini gösterirken kendisi gibi insanlarla yalnızlığını gideremeyen ve giderek daha da yalnızlaşan günümüz insanına, modern dünyada var olma çabası güden modern insanın ruhsuz ve cansız olan eşyalarla yalnızlığına geçici çözümler üretmesine bu duruma da sevinmesine neden olan trajikomik bir durum komedisidir.

2.5. NİKOLAY GOGOL – BİR DELİNİN HATIRA DEFTERİ

Gogol'un yaşamını bildiğimizde bile “Bir Delinin Hatıra Defteri” oyununda yazılma sebebi ortaya çıkmaktadır.

“Aristokrat çocukları olan bizlerin arasında demokrat geçiren Gogol, en çok alaya aldığımız bir kişiydi. Sabah uykudan uyanınca nadiren el yüz yıkar, lekeli giysiler, kirli çamaşırlarla dolaşırdı, cepleri hep şeker, baharlı çörek gibi çerezlerle doluydu. Sınıfta ve derste her dakika onları kemirirdi.”⁹⁴

Gogol çok kapalı bir insandı. Kendi hakkındaki soruları ya savsaklar ya da yalanla cevaplandırırdı. O kendini iç dünyasını gizlediği ölçüde güvende hissedirdi. Bu yüzden arkadaşları ona “esrarlı cüce” adını takmışlardı. Hiç kimse Gogol kadar öğretmen ve öğrencileri gülünç hale düşüremezdi. Gogol'un bu alay etme zevki ve etütlere boş verir görüntüsü başına ciddi belalar da açmaktaydı. Ceza alma konusunda en önde gelenlerden biriydi. Dayak yediği bir gün deli taklidi yaptı.

“Bağırdı, uludu, tepindi. Okul müdürünü çok sarsan bu olaydan sonra artık cezadan söz edilmedi. Hemen sinirlenebilen Gogol bu haliyle herkesi kandırmıştı.

⁹³ Aziz Nesin, s.172.

⁹⁴ Troyat, H.2000,*Gogol*, (Çev.: B. Kösemihal)1.Baskı, Multilingual Yayınları, İstanbul.s.19.

Onun komediyle başlayan bu ilk tepkisi gerçek bir sinir bozukluğuna dönüşmüştü ama çok geçmeden o arkadaşlarına dönerek herkesle alay ettiğini söyleyip övünebilmişti. Ondaki melankoli her zaman bir güle ihtiyacına dönüşürdü.”⁹⁵

Birçok ülkeyi dolaşarak, yazılar yazan Puşkin hayranı olan yazar Fransa’yı terk etme zamanı geldiğini düşünerek, İtalya’ya gitmeye karar verdi. Konusunu Puşkin’den aldığı eseri orada tamamlamaya karar verdi. Bunu Puşkin için yapmalıydı.

“Başlamış olduğum o büyük esere devam etmeliyim...”

Puşkin’e karşı yemin etmişim zaten fikir de ona aitti. Bu eser benim için kutsal bir vasiyettir.”⁹⁶

Gogol’un sağlığı giderek bozuluyordu. Akıl sağlığı da iyi değildi. Ölümü düşündükçe iyice dindarlaşmıştı. İblise göğüs germek amacıyla başladığı açlık grevi bedenini çok zayıf düşürmüştü. Bu dönemde Ölü Canlar’ın ikinci cildinin tüm nüshalarını yaktı. Bu oruç beyninin kansız kalmasına yol açtı. Doktorlar ise yanlış tedavi uyguladılar. Organizmasını güçlendirmek yerine akıl sağlığını sağaltmaya çalışıyorlardı. Her gün onu sıcak su banyosuna yatırıyorlar, başına soğuk su tatbik ediyorlardı.

Kendinden geçtiğinde burnuna yarım düzine sülük ilaştırıyorlardı. Gogol onlara kendini rahat bırakmaları için yalvarıyorlardı. Bu tedaviler onu daha da güçsüz düşürdü. 1852 Mart’ın dördüncü günü Nikolay Vasilyevic Gogol, nerdeyse kırk üç yaşında öldü. Ne tesadüftür ki hayatının son döneminde “ Bir Delinin Hatıra Defteri” hikâyesindeki Paprişçevele aynı kaderi paylaşıyordu.

(3-Aralık)

Bu sadece unvan! Gözle görülür, elle tutulur bir şey değil ki.

Soylu kişiymiş diye, alnının ortasında üçüncü bir gözü yok ya!

Burnu benimki gibi, herkesin burnu gibi...Aksırabilir o burunla, ama öksüremez!⁹⁷

⁹⁵ Troyat, s.21.

⁹⁶ Gogol, Mektup, (6-18 Nisan 1837

⁹⁷ Nikolay Gogol, *Bir Delinin Hatıra Defteri*, (Çev.:N.Y.Taluy), 18. Baskı, Varlık Yayınları, İstanbul, s.46.

“Burun” uzvunun önemini açıklarken bunu Mariya Balabin’e 1838 yılının Nisan ayında Roma’dayken bir mektup yazmıştı.

“Burada ben, ruhumun vatanını buldum... doğmadan önceki vatanıma tekrar kavuştum. Her nefesimin uçuşarak burun deliklerimin içine doluyor!... Vallahi kimi zaman bir burun olmak, sadece bir burun şekline girmek istiyorum...Artık ne gözlerim, ne kulaklarım ne kollarım ne de bacaklarım olsun istiyorum... sadece kocaman delikli, kova gibi bir burnum olsun, o mis gibi baharı alabildiğince çekebilen sadece bir burnumun olmasını istiyorum.”⁹⁸

Gogol’de burun saplantı halini almıştır. Nabokov, Gogol biyografisinde burnun yazar için eserlerinde laytmotifi olduğunu söyler: “ burunlar sümkürürken trampet sesi çıkarır, burunlar akar, burunlar kaşınır, burunlar sevgiyle ya da kaba bir biçimde minaklanır.”

Kokuları, hışırtıları, horlamaları Gogol kadar iyi tasvir eden bir başka yazar yoktur.

Gogol kendi burnuna hayrandır. O kadar uzundur ki sanki kendi yüzüne ait değildir. Uca doğru sivrileşerek aşağı doğru bükülür.

Gogol durmadan koku imgesinden yararlanır. Kokular çağrışım zincirleri halinde birbirlerini kovalayarak hikâyede akışı sağlamaktadır. Ivan Yokovlevic’in tasvirini yaparken bile tıraş ettiği müşterilerin berberin kokan ellerinden rahatsız olduğu vurgusunu yapar. Bu tam da hikâyede komik bir atmosfer yaratır ama bu komikliğe bir suçluluk duygusu eşlik eder.

Okuyucu suçun ayırdına varmaz ama onu sezer. Ivan Yakolevic bir suçlu gibi davranır ve hikâyeye bir gerilimle dolu bir arka plan oluşturur. Bu vurgulamadaki yer değiştirme sansürü gibidir. Rahatsız edici güdünün kaynağını bilmez onu sadece hissederiz. Hikâyedeki tehdit unsurunu Freud’un açıklamasıyla kastrasyon karmaşasını hatırlatır.

Tehdit doğrudan erkek cinsel organını hedef almaktadır. Kesilme işlemi kazara olmuştur. Ekmek bıçakla doğrandığında burun hem de hiç yabancı gelmeyen kesik bir burun bulunur. Hedef burun değildir ama işlem hadım edilemeyle sonuçlanır. İlk tehdit

⁹⁸ Troyat,s.185.

karısından gelir, derhal o şeyin ortadan kaldırılmasını ister, sanki bu ahlaksızca bir olaydır. Ama hadım edilen Ivan Yakovlevic değil bir başkasıdır kim olduğu bilinmez ama yine de tanıdık gelir. Ekmekleri pişiren karısı olduğu düşünülürken aynı şey kendi başında da gelebilir.

Elinde tuttuğu objeyi daha fazla mıncıklamaması konusunda bir uyarıdır bu. Freud bu konuyu şu şekilde yorumlar.

“Anne çocuğu suç nesnesini mastürbasyon uygulamalarının nesnesi olan penisi elinden almakla tehdit eder ve genelde tehdidini daha inanılır kılmak için, penisin elinden alınma görevini babaya bırakacağını bildirir. Baba der erkeklik uzvunu kesecek ...”

Kesme işleminin düş simgeçiliğinde cinsel ilişki anlamına geldiği düşünülürken başarısız işlem adamın iktidarsızlığını gösterir. Zavallı çiftin çocuğu yoktur. Gogol’un gerçekçiliği bilinçaltının derinliklerine kadar sokulur. Nikolay Vasiyevic Gogol iktidarsızdı.⁹⁹

1833 yılında ilk olarak kaleme almıştır. “ Bir Delinin Hatıra Defteri”nde Burun kavramına çok yer verilmiştir. “ Bir Delinin Hatıra Defteri” Gogol’un en popüler eseridir. Bu hikâyeyi yazmaya başladığında komedi yazma arzusu vardı.

Bu eserde ilginç olan deli bir şizofrenin çok gerçekçi bir biçimde birçok belirtisine sahiptir. Oysa bu hastalık henüz kendine tıp literatüründe yer bulmamıştır. Gogol bir keresinde Bayan Smirnov’a çocukluğunda gaip sesler duyduğundan söz etmiştir, ama bundan çok normal bir şekilde bahseder. Halk inancına göre bu ölümün sesi olduğundan çok korktuğunu söyler. Sinirleri yavaş yavaş bozulmaya başladığı dönemde midesiyle karaciğerinin yer değiştirdiği gibi bir sinir rahatsızlığı konusunda bulgu bulunmamaktadır.

Patolojik olarak nitelendirilebilecek olan tek şey hayatındaki her şeyde Tanrının bir parmağı olduğuna ve ona işaretler yolladığına dair mistik inancının bulunmasıydı.

Bu yüzden oyun kişimiz ile birçok benzer yanı bulunmaktadır. Delinin Fransız ve devrimci karşıtlığı Gogol’un tutucu görüşüyle oldukça örtüşmektedir. Bu benzerlikten

⁹⁹ J.d.Nasio, 2006, Psikanalizin Yedi Temel Kavramı, (Çev.: Ö.Erşen&M.Erşen)1.Baskı, İmge Yayınevi, Ankara s.46.

Gogol'un Poprişçevle yergiden çok sempatiyle yaklaştığı ve onu kullanarak başkente ilk geldiğinde aralarına bir türlü katılamadığı sosyetei taşıladığını da, söyleyebiliriz.

Birçok yerde Poprişçev'in olayları kabullenememesinin kendi sürüklediği bir trajedi algısı vardır ki, en azından yazarın bunu yazarken bunları hata olarak görmediği açık. En benzer bir kaderi paylaştığı göz önünde bulundurulursa, bu çatışmanın içinde olduğu olabilir ki, bu yorum da öldüğünde ne kadar ünlü olduğu düşünüldüğünde fazla olacaktır. Dolayısıyla Gogol'un hastalık meselesini nasıl bu kadar ayrıntısıyla çözebildiği, burun hikâyesinin psikolojik alt yapısı gibi yazarlık ustalığı ayrıca zekâsının bir sırrıdır.

Ayrıca şunu da eklemek gerekiyor ki Gogol'un doğuştan sağlığının daha hassas olması ve annesinin üstüne aşırı düşerek titiz davranması annesinin etkisi ile de bir miktar hastalık hastası olan Gogol bu durumu aşırı derecede abarttığı biliniyor ancak bunu ilgi çekmek içinde yapmış olabilir. Çünkü çevresine durmadan yalan söyleyen bir insandır. O yüzden hipokondri gibi parafrenik bir hastalığı olup olmadığı konusunda yeterli açıklamalar, deliller yoktur.

Deliliğin varlığının oluşum içinde nasıl bir yeri var? Nasıl bir iz bırakıyor ardında? Kuşkusuz çok ince bir iz; endişe vermeyen ve tarihin ağırbaşlı büyük sükûnetini bozmayan birkaç kırışık... Nerdeyse okuma yazması olmayan “ öfkeli çılgın” hizmetkâr Thorin'in on yedinci yüzyıl sonunda uçup gitmekte olan sanrılarını, korku çılgınlıklarını döktüğü binlerce sayfaya bizim söylemlerimizin evreninde bir yer var mı?¹⁰⁰

Oyun neden bir günlük biçiminde yazılmıştır. Bu durum okuyucu ve izleyici tarafından kendini sanki yazarın ayrıca Poprişçev'in günlüğünü okuyor hissi duymalarına sebep olacaktır. Çünkü Poprişçev'in özel bir eşyası söz konusudur. Bu durumda izleyici ile Poprişçev arasında daha yakınlaşmaya, duygusal bir bağ kurmaya neden olacaktır.

Oyunda Poprişçev yedinci dereceden bir memurdur ve dairedaki genel müdürünün kızına âşıktır. Kendiyle ilgili büyük hayaller kurmaktadır. Ancak kıza kendini açmaya bir türlü cesaret edemediğinden hedefini müstakbel kayınpedere çevirir,

¹⁰⁰ Foucault, M. 2005, Büyük Kapatılma, I. (Çev.: Ergülen & F. Keskin) 2. Baskı, İstanbul Ayrıntı Yay. s. 24.

ancak kalabalık bir dairede bu da mümkün değildir. Hayallerinin gerçekleşip gerçekleşmeyeceği kafasını giderek daha fazla kurcalamaya başlar.

Poprişçev: *(Yere çömelmiş, kırdığı tabağın parçalarını toplamaktadır.)*

(...)

Şimdi de müdürün kızına taktın! Yahu kendine bir baksana! Bir an düşünsene, ben kimim diye! Sen bir hiçsin, o kadar! Cebinde de meteliğin yok. Aynada kendini bir seyret! Gerçekleşmeyecek düşlerden kurtul!¹⁰¹ (6 Kasım)

Bu durumda ilk sanrıları beraberinde getiri, köpeklerin mektuplarına ulaşır, onları okuduğunda acı gerçekle karşılaşır. Sevdiği kızın bir talibi vardır hem de kendinden çok daha üstün bir talibi. Bundan sonra ruh sağlığı iyice bozulmaya başlar. Okuduğu gazetede İspanya'nın kralını kaybettiğini sanır, giderek kendini İspanya Kralı Ferdinand olduğuna inandırır. Gerçeklik duygusunu tamamen yitirmesi ve tımarhaneye kapatılmasına neden olur. Orada türlü işkencelere maruz kalır ve son sahnede kaybolmuş bir geçmişin özlemiyle yüzleşirken ağlar.

Bu sadece unvan! Gözle görülür, elle tutulur bir şey değil ki.

Soylu kişiymiş diye, alının ortasında üçüncü bir gözü yok ya!

Burnu benimki gibi, herkesin burnu gibi...Burnu enfiye çekebilir ama o burnuyla yemek yiyemez...

Aksırabilir o burunla, ama öksüremez!¹⁰²

Poprişçev oyun boyunca yavaş yavaş hastalık tarafından ele geçirilir. Hastalık Faucaltcu bir analizle onun kişiliğinden bağımsızdır, ancak kendini onun organizmasında sergileyebilir. Poprişçev'in içine girmiş bir şeytan gibidir. Freud'cu bir bakışla o Poprişçev'in içinde tatmin arayan ahlak dışı cinsel etkilerdir. Zavallının onları bir nesneye yönlendirmesi gerekir. Bunları bir nesneye aktarmayı dener, aşık olur ama bu seferde karşılık alamaz. Bu onu daha fazla bunaltmaya başlar, libidoları yeni bir hedefe yönlendirmek gerekir, kendine bir ben ideali çizer. Genel müdür ya da kayınpeder. Âşık olduğu kızı elde etmenin yolu babasının gözüne girip yükselmektir. Üstün amacı bu çerçevede şekillenir. “ Genel Müdür olmalıyım.” Ama elinden de bir

¹⁰¹ Nikolay Gogol, s.30.

¹⁰² Nikolay Gogol, s.46.

şey gelmez. Gerçekleştiremediği ideal onu delirtir. Hasta olduğuna inanmaz, kimse ondaki bu değişimi görmez yalnızdır o, gün be gün çıldırmaktadır ama dairedaki kimse ondaki değişimden şüphelenmez.

Oyunun teması bu küçük memurun yalnızlığıdır. Köpekler bile ondan daha iyi yaşamaktadır. Vahşi, bencil bir toplumdur yaşadığı çevre, herkesin gözünü yükselme hırsı bürümüştür. Herkes yalakalık peşindedir. Birbirinin kuyusunu kazar, sadece terfiye sevinir ya da üzülür. Hatta köpekler bile onların nasıl yaratıklar olduklarını anlayamazlar.

“ Bir gün bizim baba çok evinmiş geldi eve. O gün akşama kadar resmi elbise giymiş bir sürü misafir geldi. Hepsi onu bilmediğim bir sebeple kutluyor, kucaklıyordu. Sofrada babamız neşesinden kabına sığamıyordu; durmadan çeşitli hikâyeler fıkralar anlattı güldü güldürdü... Yemekten sonra beni kucağına aldı, boynuna doğru kaldırdı, “ bu ne Meci? Dedi, burnumu geniş bir kurdeleye değdirdi...”¹⁰³

Aslında Poprişkin delidir, ortalıkta konuşan köpekler ya da mektup yoktur. Bunların hepsi hastalıktandır, ama biz gerçekleşmiş gibi izleriz, ya da okuruz. Poprişçevle birlikte biz de gerçeklik algımızı kaybederek, deliririz ama tam da bu noktada o Foucault’un yitirdiğimizi söylediği dilin sözcüklerini yakalarız. Olanlar gerçek değildir ama komiktir kahkaha bitince ortada gerçekler kalır. Tüm Petersburg sosyetesini bir rolü oynar. Onların gerçeği asıl gerçekle arasındaki bağı kaybetmiştir. Onlar gerçek delilerdir, ama hiçbirisi bunun farkında değildir. Oyunun fikri Rus toplumunun bu paradoksunda saklıdır. Değişmek zorunda olan ama bunu hiç istemeyen geçmişi yücelten ama aynı zamanda moda ve lüks düşkünü Rusya. “ gerçek sandığımız dünya aslında bir yalandır, herkes bir yalan uğruna yaşar Poprişçev çocukluğundaki güzel günlerin özlemiyle tımarhanede yaşamaya mahkûm olmuştur.

Tımarhanede olmasına karşılık kendini hala kral sanması ve kafasının tıraşlı olmasının o dönemde sadece rahiplere has bir durum olmasının bilincinde olan Poprişkin hatta hatta engizisyonun eline düştüm diyerek bu işkenceli kötü durumun sadece engizisyoncular tarafından yapıldığını bilecek kadar da akıllıdır.

¹⁰³ Nikolay Gogol, s.51.

“ (...) Herkes bilir ki, İngiltere burnuna enfiye çekince, Fransa aksırır!”¹⁰⁴

Dünyadaki güç dengelerinin bile farklı olduğunu ve ülkeler arası etkileşimin yine bir yönünü bu söylemle anlatmaktadır.

Sistem ve düzen eleştirisinin yapıldığı bu oyunda soyluların, kralların, askerlerin, sıradan memurlardan daha farklı lanse edildiği ayrıca değer gördüğü bir zamanda sıradan küçük bir memurun başından geçenleri bir delinin yaşantısından izleyiciye vermiştir.

Unvanların, makamların, kıyafetlerin insanların toplumda yer bulmalarına ve değer görmelerine çok büyük etken olduğunu bunu da kendi üstünden göstermeyi başarmıştır.

Müdürün kalemlerini yontması işlemini bile kıskanan kişilerin var olduğunu söyleyerek müdürün odasında bulunmamasından bile rahatsız olan kişiler var diyerek güç dengelerinin sistemde var olma durumunun bile unvana bağlı olmasının, takdir görme, yargılamaya dahi sebep olduğunu çok net görmekteyiz.

Yine oyun sonunda kahramanımızın tek başına bir tımarhanede son bulması da günümüz insanının sorunu olan yalnızlık temasına da farklı bir bakış geliştirmektedir.

İnsanların kendileri ile yüzleşmeleri, zaafı, zayıflıkları, güçleri, statüleri gibi birçok durumu bize sunan bu oyun kişinin kendi kendiyi diyalogu durumunu ise monologlar şeklinde ifade etmiştir.

Çaresizlikleri, zayıflıkları, aşkları, hırsları, kıskançlıkları ve daha birçok insana dair olan duyguları Poprişkin’de görüyoruz Ruh – Akıl hekimliği açısından incelediğimizde paranoid bir oyun kişisidir. Paranoid, kendi ile kendi dışı nesne ve kavramlar arasındaki ilişkilerin, alışlagelenden çok değişik ve akla yatmaz biçimde yorumlanması olarak tanımlanabilir. Yorumlar saçmalaşınca, onlara dayanan davranışlar, tutumlar, hareketler de saçmalığa bürünür. Bu durumu destekleyecek duygu yanılgıları, algı yanılgıları (illüzyonlar, hallusinasyonlar, dezilozasyonlar vb.) bu desteği sağlar. Köpek, köpekçe ifadesinin dışına çıkar ve sanki inanmışçasına konuşur. Herhangi kâğıtlar, kesin mektuplar olur; değişmekteki var olan özelliklerinin işine gelen

¹⁰⁴ Nikolay Gogol, s.58.

yorum belgelenir. Bu paranoid bulgu demeti (septom kompleksi), şizofrenalar grubu denilen akıl – ruh dengesizliklerinde olabilir.

Bu açıklamalardan da anlaşılacağı gibi oyun kişimiz Popriřkin'in ruhsal gelgitlerinin sebebini yaşadığı sorunların sonucunda gelişen bu hastalığın tetiklenmesine neden olan birçok olayın yaşanması ile daha da netleşen durumun insanın iç dünyasındaki gelişimleri de değiştiren ve ağığa çıkan durumlar karşısında yine insanın çabası, ayrıca düzene karşı koymasý sonucunda yaşanan durumları gösterirken geçmişe duyduğu özlemle yalnızlık temasını ele almıştır.



SONUÇ

Dramatik söylem biçimlerinden olan monolog nedir, türleri nelerdir? Antik Yunandan günümüze kadar gelişim süreci ve yazarların etkilendikleri akım ayrıca dönemlerin baskın edebi türü ve onun sosyal gerçekliği etkisinin altında olmuştur.

Monoloğun geldiği yeri, ona yön veren oyun yazarlarının olmadığını da düşünemeyiz. Çünkü monolog, tek başına işlenen konu, tema gibi değildir.

Bu da esas olarak günümüz yazarları ve seyircileri etkilemektedir. Monoloğun özünde öykü ve karakter açısından dönemler arasında da bir yol açmaktadır. monolog ve çeşitlerinin edebiyatta, tiyatrodaki, sinemada, psikolojide önemli bir yeri vardır.

Birbirinden etkilenmemektedirler. Bu durum yazarların dramatik yapı içinde monoloğa verdiği önem ayrıca kazandırdığı yeni nitelikler de hem tutarlı hem de devinimli bir yol izlediğini gösterir. Bu yüzden ki tiyatrodaki dil çok önemlidir.

Tiyatral (dramatik) dil günlük konuşmadan farklıdır. Gerçek yaşamda olan sohbetlerin bire bir taklidi yansıtılmak yerine çatışma ve dramatik gerilim ve merak uyandıracak sözleri söylemeye çalışırlar. Ayrıca romandaki diyalog dilinden farklıdır, tiyatral konuşma yazınsal olandan farklıdır.

Oyun yazarının en önce dikkate alacağı şey, dramatik karakterizasyon ve eylemdir; diyalog, eylemdeki karakterleri gösterir, yazınsal denemecilere karşıt olarak, tarafsız bir biçimde yorumlar.

Dil insanın toplumsal ve bireysel genetik kodlarından uygarlıkların oluşumunu sağlamaya varıncaya dek her şeye nüfuz eder. Bireyin olduğu kadar toplumsal katman ve toplumlarında görme, okuma ve yorumlama yaklaşımını biçimlendirip estetik algısında etkisi altında almaktadır.

Monolog diyalojik özellikler göstermeye yatkındır. Bu özellikle kahramana kendi durumunu değerlendirdiğinde, hayali bir muhataba yönelttiğinde ya da iç kaygısını maddileştirdiğinde olur.

Postmodern oyunlarda görülen eylemsizliğin sonucu olduğu varsayılır. Dramatik yazın tarihi içinde bir konvansiyon olarak monolog, çokça nefes almış ve daha da böyle devam edecektir.

İnsanlığın tarihi kadar eski olan monolog kişinin kendini ifade etmesi, bunun sonucunda çeşitli alanlarda gelişim göstermesi ve sanatın gerekliliği ile daha da önem kazanmıştır. En çok edebiyat ve tiyatrodaki kendini gösteren önemli yer tutan monolog kavramı bunun içindir ki çok önemlidir.

Dil insanın toplumsal ve bireysel genetik kodlarından uygarlıkların oluşumunu sağlamaya varıncaya dek her şeye nüfuz eder. Bireyin olduğu kadar toplumsal katman ve toplumlarında görme, okuma ve yorumlama yaklaşımını biçimlendirip estetik algısında etkisi altında almaktadır.

Monoloğun oluşumu, gelişim süreci, kullanımı dramatik yapıda yer alması yazarların öyküleri, oyun kişileri, yazıldığı dönemle de çok yakından bağlantılıdır ayrıca önemli bir husustur. Monoloğun türleri; Dış Monolog, İç monolog, Geçiş monoloğu, Epik monolog, Lirik monolog ve yansıtıcı monoloğun çeşitli oyunlarda incelenerek tanımlanması ile de bu çalışmamda oyun çözümlemelerinde bana katkısı çok büyük olmuştur.

Türk ve Dünya tiyatrosunda monolog kavramının yeri ve önemine de gelişim sürecine de ışık tutmuştur. Bu nedenle Monolog kavramı nedir? Türleri ayrıca seçilen model oyunlar ışığında ve oyundan örneklerle önemini ve gelişim sürecini detaylı olarak ele almaya incelemeye çalıştım.

KAYNAKÇA

- Ak, Behiç *Tek Kişilik Şehir*, Mitos Boyut Tiyatro Oyun Dizisi, 1. Basım (Ocak 2002), İstanbul.
- Anton Çehov, *Martı*, (2007), (Çev: S. Karagöz), Şule Yayınevi, İstanbul 2007.
- Anton Çehov, *Vanya Dayı*, (2009) (Çev.: Engin Altay), Yaba Yayınevi, 12. Baskı, İstanbul 2009.
- August Strindberg, *Baba*, (2004), (Çev.: A. Turan Oflazoğlu), İz Yayıncılık, İstanbul 2004.
- Çalışlar, Aziz, *Tiyatro Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı Sanat- Tiyatro Dizisi/109-109, 1. Baskı, Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1995, s. 438.
- David and Chereav, Patrice, Bernard Marie Koltes: *Brodby*, Theatre Quarterly, 1997, 13, Cambridge, Journals Veri Tabanı s. 271.
- Durbach, Errol, Ibsen and the Dramaturgy of Uncertainty, Ibsen studies, 6, 2 Jstor veri tabanı (5 Mayıs 2012)
- Er, Ayten *Oyun Çözümlemesinde İlk Adım*, Ürün Yayınları, Ankara 1998.
- Esslin, M., *Dram Sanatının Alanı*, (1996), (Çev.: Özdemir Nutku), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1996.
- Foucault, M. 2005, Büyük Kapatılma, I. (Çev.: Ergülen & F. Keskin) 2. Baskı, İstanbul Ayrıntı Yay. s. 24.
- Füruzan, *Sevda dolu Bir Yaz*, Yapı Kredi Yayınları, 18. Baskı, Temmuz 2015.
- Gogol, Mektup, (6-18 Nisan 1837)
- Güçbilmez, Beliz, *Zaman, Zemin, Zuhur*, 1. Basım, Deniz Kitabevi, Ankara 2006.
- http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2haberno=993
- J. d. Nasio, 2006, *Psikanalizin Yedi Temel Kavramı*, (Çev.: Ö. Erşen & M. Erşen) 1. Baskı, İmge Yayınevi, Ankara.
- Koltes, Jan, *Eating the Gods*, 1. Basım, Northwestern University Press, 1987, s. 114.

- Marivaux, *Gönül ve Kısmet Oyunu*,(1946), (Çev.: Z. Menemenci), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1946.
- Michel Charles, Introduction âl ê tude des textes. Paris, (1995), (Çev.: Nedret Tanyolaç Öztokat) Yazınsal Metin Çözümlemesinde Kuramsal Yaklaşımlar, Multilingual yay.) İstanbul, 2005.
- Moliere, *Kadınlar Mektebi*, Ahmet Vefik Paşa Külliyyatı: V, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul, 1933,s.s.44-45.
- Naci, Fethi “*Füruzan’ın Dünyası*, Yeni Dergi, S:104, (1973),s.42-47
- Nesin, Aziz *Çiçu -Toplu Oyunları-I*, (I.Basım), Adam Yayıncılık, (Ekim 1982) İstanbul.
- Nikolay Gogol, *Bir Delinin Hatıra Defteri*, (Çev.:N.Y.Taluy), 18. Baskı, Varlık Yayınları, İstanbul.
- Nutku, Özdemir, *Dram sanatı*, Kabalcı Yayınları, İstanbul 1990.
- Patrice Pavis, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Anolysis*, University of Toranto Press, Toronto and Buffola in Canada. 1998, s.218.
- Peter Hollward- Bernard- *Marie Koltes Tiyatrosu* (7 Mayıs 2012)
- Pierre Corneille, Horace, *Ancienne Librairie Poussielgue*, Paris, 1909.
- Radikal Gazetesi, 17.03.2002 – Haber.php.Sevda Şener.
- Sofakles, *Aias*, (1941), (Çev.: S.Sinanoğlu), M.E.B. Yayınları, İstanbul 1941.
- Sofokles, *Antigone*, (2005), (Çev.:G.Dilmen), Mitos Boyut Yayınevi, İstanbul 2005.
- Sofokles, *Kral oidipus*,(2005), (Çev.:G.Dilmen), Mitos Boyut Yayınevi, İstanbul. 2005
- Sümer,Dinçer *Toplu Oyunları -I- Maviydi Bisikletim*, Mitos Boyut, Tiyatro Oyun Dizisi, 37, Nisan-1994.
- Sümeyya Karacabey, “Postmodern Sonrasında Dramatik Metinler”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 15, (Mayıs 2012).
- Şener, Sevda *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, Kredi Yayınları İstanbul 1997.
- Tabari, G., *Kavgam*, (1992), (Çev.:K. Boztepe), Can yayınları, İstanbul 1992.

Taşer, Suat, *Konuşma Eğitimi*, Papirüs Yayınları, Ankara 1995.

Tiyatro Terimleri Sözlüğü, Türk Dil Kurumu Yay. Ankara Üniversitesi Basımevi, 1966.

Tiyatro Terimleri Sözlüğü.

Troyat, H.2000,*Gogol*, (Çev.: B. Kösemihal)1.Baskı, Multilingual Yayınları, İstanbul.

Vardar, Berke, *Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1982.



ÖZGEÇMİŞ

AD: Arzu

SOYAD: ÖZÇİFTÇİ

DOĞUM TARİHİ: 02-03-1976

DOĞUM YERİ: Malatya

İLETİŞİM BİLGİLERİ : 0544 7891444

Email: arzugunes01@hotmail.com

EĞİTİM BİLGİLERİ : 1983-1988 İlkokul

1989-1991 Ortaokul

1992-1995 Lise

2008-2012 Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Dramatik

Yazarlık Ana Sanat Dalı Bölümü

2012- Halen Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne Sanatları Bölümü

Yüksek Lisans yapmaktayım.

İŞ DENEYİMLERİ :

Malatya Sahne Sanatları Merkezi Tiyatro Topluluğu Reji Asistanlığı , Yönetmenlik

Malatya Güneş Tv Kültür Sanat Programı Çağrışımlar Programı Yapımcı –Sunucu

Malatya Sınıfsızlar Tiyatro Topluluğu Reji Asistanlığı, Oyuncu

Malatya Emniyet Müdürlüğü Çocuk Şube Tiyatro Topluluğu Yönetmenlik, Drama

Öğretmenliği

Ezurum Emniyet Müdürlüğü Çevik Kuvvet Tiyatro Topluluğu Yönetmenlik , Drama

Öğretmenliği

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü Dramatik

Yazarlık Ana Sanat Dalı Yrd. Doç.Dr. Bünyamin Aydemir'in Asistanlığı

Halen Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü Dramatik

Yazarlık Ana Sanat Dalı Sözleşmeli Koordinatörlük yapmaktayım.