

**12. Tiyatroya Özgülenmiş Bir Üçleme Olarak *Bin Yüz Bir Giz*, *Cicoz* ve *Şano*<sup>1</sup>****Canan SEVİNÇ<sup>2</sup>**

**APA:** Sevinç, C. (2025). Tiyatroya Özgülenmiş Bir Üçleme Olarak Bin Yüz Bir Giz, Cicoz ve Şano. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (48), 205-222. **DOI:** <https://doi.org/10.5281/zenodo.17385648>

**Öz**

Yazar, tiyatrocu, belgesel sinemacı kimliklerini haiz çok yönlü bir sanat insanı olan Mehmet Sadık Aslankara (1948), 1960'lı yıllarda başladığı profesyonel tiyatro kariyerini 1993'te sonlandırır. Bu tarihten itibaren çalışmalarını edebiyat üzerinde yoğunlaştıran Aslankara, art arda, öykü ve romanlarını yayımlamaya başlar. Bunlar arasında ilk romanı *Bin Yüz Bir Giz* (1993) ile başlayıp *Cicoz* (2008) adlı öykülerle tiyatroya hasrettiği üçlemesi, serinin son romanı *Şano* (2017) ile noktalanır. Aslankara, tiyatroya özgülediği bahsi geçen üçlemesinde, çeyrek asra sığdırdığı ve her aşamasına emek verdiği tiyatro yaşamından derlediği tanıklıkları konu edinir. Bunu yaparken klasik bir nehir roman kurgusu yerine, öykü ve romanı, tiyatro sanatı ile birleştirerek özgün bir anlatı evreni kuran Aslankara, tiyatro etrafında kümelenmiş bireysel, toplumsal ve yazınsal meseleleri, taşrada tiyatro kültürünün yerleşemediği gerçeğiyle ilişkilendirerek sanatlar arası bir düzleme taşır. İki roman ve bir öykü kitabından oluşan üçlemede, tiyatronun kent kültürünün önemli bir parçası olduğu sonucuna ulaşan yazar, kent tiyatrolarının yaygınlaştırılması imasında bulunur. Bu bakımdan yazarın, birbirinin devamı olmaktan ziyade tiyatro ortak paydasında buluşturduğu farklı türdeki kitaplar, üçlemeyi, Türk edebiyatı tarihi kadar Türk tiyatro tarihi açısından da anlamlı kılmaktadır. Bu çalışmada, yazarın söz konusu tiyatro üçlemesi, taşrada tiyatro yapan özverili insan hikâyeleri odağında tiyatro ve tiyatroculuk üzerine yürütülen toplumsal bir sorgulama ve öz eleştiri anlatısı olarak karşılaştırmalı bir bakış açısıyla irdelenecektir.

**Anahtar kelimeler:** Yeni Türk edebiyatı, Türk tiyatrosu, Mehmet Sadık Aslankara, tiyatroda üçleme, hikâye ve roman

<sup>1</sup> **Beyan (Tez/ Bildiri):** Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.

**Finansman:** Bu araştırmayı desteklemek için dış fon kullanılmamıştır.

**Telif Hakkı & Lisans:** Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.

**Kaynak:** Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.

**Benzerlik Raporu:** Alındı – Turnitin / Oran: %14

**Etik Şikayeti:** [editor@rumelide.com](mailto:editor@rumelide.com)

**Makale Türü:** Araştırma makalesi, **Makale Kayıt Tarihi:** 06.09.2025-**Kabul Tarihi:** 18.10.2025-**Yayın Tarihi:** 19.10.2025; **DOI:** <https://doi.org/10.5281/zenodo.17385648>

**Hakem Değerlendirmesi:** İki Dış Hakem / Çift Taraflı Körleme

<sup>2</sup> Doç. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Ereğli Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, Türkçe Eğitimi / Assoc. Prof., Necmettin Erbakan University, Ereğli Faculty of Education, Department of Turkish and Social Sciences Education, Turkish Education (Konya, Türkiye) **eposta:** [canansevinc@hotmail.com](mailto:canansevinc@hotmail.com) **ORCID ID:** <https://orcid.org/0000-0002-9449-523X> **ROR ID:** <https://ror.org/013s3zh21> **ISNI:** 0000 0004 1769 6008 **Crossreff Funder:** 501100016981

**A Trilogy Dedicated to Theater: *Bin Yüz Bir Giz*, *Cicoz*, and *Şano*<sup>3</sup>****Abstract**

Mehmet Sadık Aslankara (1948), a versatile artist who is a writer, theater actor, and documentary filmmaker, ended his professional theater career in 1993, which he had begun in the 1960s. From this date onward, Aslankara focused his work on literature and began publishing his short stories and novels one after another. Among these, his trilogy, which began with his first novel, *Bin Yüz Bir Giz* (1993), and continued with the short stories *Cicoz* (2008), dedicated to theater, concludes with the final novel in the series, *Şano* (2017). In his trilogy dedicated to theater, Aslankara draws on his experiences from a quarter-century of theater life, to which he devoted himself at every stage. In doing so, Aslankara creates a unique narrative universe by combining the story and novel with the art of theater, rather than using a classic river novel structure. He brings individual, social, and literary issues centered around theater to an interdisciplinary level, relating them to the reality that theater culture has not taken root in the provinces. In the trilogy, consisting of two novels and a collection of short stories, the author concludes that theater is an important part of urban culture and suggests the need to promote urban theaters. In this regard, the author's books, which are different in genre but brought together under the common ground of theater rather than being sequels, make the trilogy meaningful not only in terms of the history of Turkish literature but also in terms of the history of Turkish theater. In this study, the author's aforementioned theater trilogy will be examined from a comparative perspective as a narrative of social inquiry and self-criticism on theater and theater arts, focusing on the stories of dedicated individuals who perform theater in rural areas.

**Keywords:** New Turkish literature, Turkish theater, Mehmet Sadık Aslankara, trilogy in theater, short stories and novels

<sup>3</sup> **Statement (Thesis / Paper):** It is declared that scientific and ethical principles were followed during the preparation process of this study and all the studies utilised are indicated in the bibliography.

**Conflict of Interest:** No conflict of interest is declared.

**Funding:** No external funding was used to support this research.

**Copyright & Licence:** The authors own the copyright of their work published in the journal and their work is published under the CC BY-NC 4.0 licence.

**Source:** It is declared that scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study and all the studies used are stated in the bibliography

**Similarity Report:** Received – Turnitin / Rate: %14

**Ethics Complaint:** [editor@rumelide.com](mailto:editor@rumelide.com)

**Article Type:** Research article, **Article Registration Date:** 06.09.2025-**Acceptance Date:** 18.10.2025-**Publication Date:** 19.10.2025; **DOI:** <https://doi.org/10.5281/zenodo.17385648>

**Peer Review:** Two External Referees / Double Blind

## Giriş

3 Kasım 1839 tarihinde ilan edilen Tanzimat Fermanı (Gülhane Hatt-ı Hümayunu), Türk siyasi tarihi kadar Türk edebiyatı tarihi açısından da önemli bir dönemeci işaret eder. Bu fermanla resmiyet kazanan, devletin tüm kurumlarıyla yürürlüğe koyduğu Batılılaşma politikası, çok geçmeden, sanat ve edebiyat sahasında da uygulama alanı bulur. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın (1995, s.101), "Modern Türk edebiyatı medeniyet kriziyle başlar." tespitiinde veciz ifadesini bulan Batı tesirinde yeni bir edebiyatın doğuşu, mevcut edebî türlere yenilerinin eklenmesiyle neticelenir. Bunlar arasından roman ve tiyatro, Batılılaşmanın topluma dönük yüzünü temsil eder. Tanzimat'la yeni dâhil olunan medeniyetin gerekleri, halka, bu iki tür aracılığıyla benimsetilmeye çalışılır. Romanın okuma yazma bilmeyi gerektiren yapısına karşılık, teknik açıdan, geniş kalabalıklara hitap edebilen seyirlik bir sanat olarak avantajlı bir konumda bulunan tiyatro, Tanzimat aydınının nazarında, Batılı olduğu kadar "eğitici" bir türdür. Bilhassa Namık Kemal ve Ahmet Mithat Efendi'nin söylemlerinde öne çıkan "memâlik-i mütemeddine" için lüzumlu ve "faydalı bir eğlence" olduğu vurgusu, bu sanatın hem bir medeniyet göstergesi hem de ibretlik dersler çıkarılabilecek gösterme esasına dayalı bir tür olarak alınıldığını gösterir. Bu gaye ile kendileri de oyunlar kaleme alan Tanzimat yazarları, geliştirdikleri pragmatik bakış açısıyla, âdeti tiyatronun tarihî seyrine de yön vermiş sayılırlar. Nitekim "Tiyatro nev'i, Müslüman-şark edebiyatlarının en az tanıdığı sanat nevidir. Denebilir ki, Tanzimat'la memleketimize girmiş tek nev'i odur. (...) Yalnız tiyatrodur ki, nev'inin dışına çıkmamak şartıyla, gerek bizde ve gerek başka İslâm edebiyatlarında benzeri bulunduğu iddia edilemez." saptamasında bulunan Tanpınar (1997, s.278), dramatik Batı tiyatrosunu kastederek, onu, diğer edebî türlerden ayrı bir yerde konumlandırır. Bu tarihe dek, And'ın (2012, s.11) tasnifiyle, "Köylü Tiyatrosu" ve "Halk Tiyatrosu" geleneğine aşina olan Osmanlı-Türk izleyicisi, Tanzimat'la birlikte, Batı tarzı dramatik tiyatroya alıştırılmak istenir. Geçmişin temaşa birikiminin ötelendiği bu sıfır noktasında, Batı tarzı tiyatro, Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* (1860) adlı tek perdelik komedisiyle, Osmanlı modernleşmesinin başat türlerinden biri olarak değişimin başköşesine yerleşir (Arslan, 2020, s.171).

Öte yandan geleneksel tiyatronun; metinsiz, doğaçlama, şarkılı, danslı ve güldürü ağırlıklı "açık biçim, göstermecî" tarzı yerine, Batı tarzı "kapalı biçim, benzetmecî" bir tiyatronun ikame edilmesi, pratikte, medeniyet meselesi olarak şüyu bulsa da, Batı orijinli mimetik bir sanat olarak dramatik tiyatro, birtakım ahlaki ve estetik endişeleri de beraberinde getirir. Alışlagelenden farklı bir sahne düzeni ile profesyonel bir canlandırma gerektiren bu yeni tarz tiyatro, karşısındaki hazırlıksız izler kitle için bazı sakıncalar da içermektedir. Bir başka deyişle; ilk temaşa zevkini, orta oyunu, Karagöz, meddah, kukla gösterisi ile edinmiş toplum, birdenbire, yeni tarz tiyatroyla tanıştığında, yeni bir kültürle de karşı karşıya kalır.

"Sadece eğlenmeye ve yeni bir temâşâ çeşidi görmeye gittiklerini zanneden Türkler, eğlence ile beraber, Batı dünyasına ait çok değişik tesirlerin altında idiler: Sahnede gördükleri oyunla birlikte Batı'nın giyim-kuşamını, döşemesini, yaşayış şeklini, vakanın çeşitli olayları karşısında batılıların davranışlarını, tepkilerini ve müzikli oyunlarda da Batı musikisini karşılarında buluyorlardı. Bütün bunların, ilk yadırgamalardan sonra, zamanla, bir göz ve kulak alışkanlığına ve Batı'yı görüşteki sertliğin yumuşamasına yol açmaması imkânsızdı (Akyüz, t.y., s.18-19)."

İşte bu ilk bocalama ve yadırgamayı müteakip kanıksama, kabullenme şeklindeki farklı reflekslerin olası bir sonucu da kişisel ya da kültürel yozlaşma olarak belirir; çünkü Yüksel'in (2019, s.19) de belirttiği gibi, Batı'yla kurulan bu gecikmiş ilişki, oradan aktarılan yeniliklerin içselleştirilemeyeşi ve biçimsel olmaktan öteye gidemeyeşi neticesini doğurur. Bunun toplumdaki karşılığı ise yüzeysel bir Batı taklitçiliği ile tiyatro sanatının özüne nüfuz edememektir. Dolayısıyla toplum kültürel olarak yozlaşırken tiyatro ve tiyatroculuk da aşağı seviye bir eğlence anlayışı olarak zihinlere yerleşir. Bu menfi imaj, sanatın gidişatını da etkileyerek tiyatronun, toplum nezdinde, önemsiz ve sakıncalı bir uğraş olarak anılmasına

neden olur.

Tam bu noktada, dönemin tiyatroya mektep gözüyle bakan aydınları, roman türünün imkânlarından istifade etmek suretiyle, topluma yönelmiş potansiyel tehlikeyi bertaraf etmek adına, tiyatronun olumlu ve olumsuz yönlerine değinen romanlar kaleme alırlar. Buna göre; Karabulut (2009), Tanzimat romanında güzel sanatların işlenişini ele aldığı yazısında, tiyatronun, kültür ve medeniyet timsali olarak, Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarına yansıyan olumlu yönlerinden bahseder. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar neşredilmiş romanlarda, tiyatronun yozlaştırıcı etkisini incelediği çalışmasında Arslan (2020) ise tiyatro ve benzeri Batılı eğlence türlerinin, bireyi tüketen zararlı bir alışkanlık hâline geldiği insanlık durumlarını, Ahmet Mithat Efendi, Halit Ziya, Halide Edip, Hüseyin Rahmi'nin eserlerinden hareketle gözler önüne serer. Kaloğulları'nın (2020, s.92) da ilgili çalışmasında hususen belirttiği üzere, bu eserlerde, baştan çıkarıcı yönüyle ele alınan tiyatrocü kadınlarla erkekler, dönemin toplumsal gerçeğine uygun olarak, gayrimüslimler arasından seçilir. Kadının sahneye çıkmak bir yana izleyici olarak dahi bulunmasının hoş karşılanmadığı bir sanat ortamında, henüz sahneye tanışmamış veya sahneye tam manasıyla imtizaç edememiş Müslüman Türk erkekleri de romanlarda, tiyatro sanatçısı olarak görünmez. Aksine reel hayattaki yabancı gruplar, aktör ve aktrisler ile eğlence ve gösteri mekânları, buraların müdavimi Müslüman Türk erkeklerini yozlaştıran, yuvalarını dağıtan yönleriyle romanlara konu olur.

Cumhuriyet'ten sonra ise kaydedilen gelişmelere koşut olarak tiyatroyla iştigal eden amatör ya da profesyonel sanatçılar, kişisel hikâyeleriyle romanlarda görünür olur. Dahası tiyatro, araç vasfının dışında, özgül bir sanat dalı olarak tartışılacağı tematik bir zemin bulur. Burada artık tiyatro, Tanzimat ve Meşrutiyet romanlarındaki gibi, yuva yıkan, aile kurumunu tehdit eden, genç yaşlı ayırt etmeksizin erkekleri baştan çıkaran, yozlaştırıcı potansiyeliyle değil tutkuyla icra edilen bir sanat olarak romanlara konu edilir. Dolayısıyla bu tutku uğruna ömrünü tüketen, aç kalan, sefalet düşen; ancak hiçbir koşulda sahneye çıkmaktan vazgeçmeyen, idealist oyuncular başkışı olarak seçilir. Tiyatroya dair geçmişten gelen ön yargılar ile sahneye adanmış yaşamların ahvali, Cumhuriyet döneminde, bir dizi yazarın romanına bahis konusu olur. Bu hususta, Kaloğulları (2020) ile Yiğitler'in (2020) ilgili makaleleri, değişen tiyatrocü imajına dair panoramik bir bakış sunar.

1923-1960 yılları arasında kaleme alınmış romanlardaki oyuncuların, “esas mücadeleyi açlık ve sefaletten daha çok toplumun belleğine silinmez bir şekilde kazınmış bu ahlaksız oyuncu imajına karşı vermek zorunda kaldıkları” sonucuna ulaşan Kaloğulları (2020, s.107), toplum ve devlet desteğinden yoksun sanatçının git gide çöküşe sürüklenişinin kaçınılmaz olduğu yargısına varır. M. Kayahan Özgül'ün (2009, s.7), “tiyatro dünyasını anlatan ne kadar az fiktif eserimiz olduğu” yönündeki tenkidî satırlarını izleyen “Müziyenlerin, ressamaların, heykeltıraşların, sahne sanatçıların ve edebiyatçıların kendi tragedyalarını kendi sanatlarına taşıyamayıları ilginç değil mi?” sorusundan yola çıkan Yiğitler (2020, s.91) ise Türk edebiyatının farklı türlerinden seçtiği örnekler üzerinden sahne sanatlarının izini sürdüğü yazısında “yazarların, başta tiyatro olmak üzere, sahne sanatlarının ancak özveri ve tutkuyla yapılabileceği konusundaki fikir birliğine” dikkatleri çeker. Böylelikle Cumhuriyet öncesi yazarlarının, tiyatroyu, topluma yönelmiş bir tehdit olarak algılayan korumacı tavrının, Cumhuriyet sonrasında, kendini sanatına adayan sanatçının çileli yaşamının betimlenmesiyle yer değiştirdiği görülür. Her ne kadar Cumhuriyet'ten sonra tiyatro, devlet nezdinde kurumsal ve saygın bir uğraş olarak kabul görmüş olsa da geçmişten tevarüs eden olumsuz imaj hafızalardan kolay kolay silinmez. Bu da romanlara doğrudan topluma değil tiyatro sanatına ve oyuncuya zarar veren bir durum olarak yansır.

Bu bağlamda, bu çalışmanın esas konusunu teşkil eden M. Sadık Aslankara'nın tiyatroya özgüllediği *Bin*

*Yüz Bir Giz*<sup>4</sup> (1993), *Cicoz*<sup>5</sup> (2008) ve *Şano*<sup>6</sup> (2017) adlarını taşıyan üçlemesi de taşrada tiyatro yapan özverili insan hikâyeleri odağında tiyatro ve tiyatroculuk üzerine yürütülen toplumsal bir sorgulama ve öz eleştiri anlatısı olarak edebiyat tarihindeki yerini alır. Bahsi geçen üçlemeyi, öncesinde yazılmış metinlerden farklı kulan yönü, münhasıran, tiyatro sanatı ve sanatçısını mesele edinmiş olmasından ileri gelir.

### M. Sadık Aslankara ve Tiyatro Üçlemesine Genel Bir Bakış

Yazar, tiyatrocusu, belgesel sinemacı kimliklerini haiz çok yönlü bir sanat insanı olan Mehmet Sadık Aslankara (1948), 1968'de Ankara'da Halk Oyuncuları Sahnesi'nde (HO) başladığı profesyonel tiyatro yaşamına farklı topluluklarda oyuncu, yönetici, dramaturg olarak devam eder. Kurucuları arasında yer aldığı Denizli Tiyatrosu (DE-Tİ; 1982) ile de tiyatrosu'nda (1989) çok sayıda oyun yönetir ve bu oyunların bir kısmında rol alır. Sahne önü ve ardındaki birikimini kamera arkasına da taşıyan Aslankara, TRT deneyiminin ardından belgesel sinema çalışmalarına yoğunlaşır. Sanatçı, eylemli tiyatroyu bıraktığı 1993 yılından itibaren edebiyat çalışmalarına ağırlık vermiştir. İlk kalem denemeleri, 1965'te süreli yayınlarda okuyucuyla buluşan M. Sadık Aslankara, çeşitli yerel gazete ve dergilerde yayıncılık, gazetecilik, köşe yazarlığı yaptıktan sonra ara verdiği yazı hayatına 1989'da geri döner. Sahne çalışmaları ile dergilerde sürdürdüğü edebî faaliyetlerini bir arada yürüten yazar, aktif tiyatroya veda ettiği 1993'ten sonra, öykü ve romanlarını yayımlamaya başlar. *Uykusu Sakız* (2001) adlı ilk öykü kitabıyla 2002 Yunus Nadi Öykü Ödülü'nü alan Aslankara'nın, 2025 yılı itibarıyla, yayımlanmış yedi romanı, üç öykü kitabı ve üç oyunu vardır.<sup>7</sup> Bunlar arasından ilk romanı *Bin Yüz Bir Giz* ile başlayıp *Cicoz* adlı öykülerle tiyatroya özgülediği üçlemesi, serinin son romanı *Şano* ile noktalanır.

Aslankara, 1993'te başladığı ve yaklaşık yirmi beş yıllık bir sürece yaydığı üçlemesinde, çeyrek asra sığdırdığı ve her aşamasına emek verdiği tiyatro yaşamından derlediği tanıklıkları konu edinir. Eş bir söyleyişle; yayımlanmış ilk romanı *Bin Yüz Bir Giz* ile tiyatroya hasredeceği üçlemeyi takdim eden yazar, “eylemli tiyatroyu bıraktıktan sonra edebiyat üzerinden kendi sahnesini kurmaya başlamıştır.” (Pürselim, 2018a) Bunu yaparken olayların çekirdek bir kadro ekseninde devam ettiği klasik bir nehir roman kurgusu yerine tematik bütünlüğün türler arası geçişkenlikle sağlandığı bir kompozisyona başvurur. Bu açıdan, Yılmaz'ın (2017, s.4) deyişle; “edebiyatımızda tiyatro, ikisi roman biri öykü olmak üzere devamlılığı yapılmaksızın üç farklı yapıtla ilk defa ‘üçleme’ olarak ele alınır.” Yazarın, bu tercihiyle, tiyatroyu, salt tematik manada sorunsallaştırmayıp teknik bir düzleme de taşıdığını söylemek mümkündür. Nitekim Öztöp'ün (2008, s.5) kendisiyle yaptığı bir söyleşide, medyalar arası ilişki bağlamında, tiyatroyu edebiyata dâhil ettiği yönündeki tespitine Aslankara; sorunsal, izlek ya da konu olarak kendi edebiyatında tiyatronun ağırlıklı bir yer tuttuğunu belirttikten sonra tiyatroya değinen diğer yazarlardan ayrılan yönünü “benim öykülerimle romanlarımda tiyatro, bunu yapan kişilere dönük içselleştirilmiş tutumla saltık anlamda kendisi olarak yer alışıyla, taşrada yapılan kent tiyatrosu olgusuna yaklaşımla farklılık gösteriyordur belki, o kadar...” sözleriyle karşılık verir.

Dolayısıyla tiyatronun olay örgüsüne yalnızca bir fon teşkil etmediği mezkûr üçlemenin merkezi, herhangi bir olay ya da durumdan çok, tiyatronun doğasındaki “oyun” ve isimleri değişse de rolleri değişmeyen oyuncular. Söz gelimi; birer “tiyatro mistiği” olarak *Bin Yüz Bir Giz*'in Muammer'i,

<sup>4</sup> M. Sadık Aslankara, *Bin Yüz Bir Giz*, Can Yayınları, İstanbul 2013. Romandan yapılan alıntılarda bu baskıdan yararlanılmıştır (1. Basım: 1993).

<sup>5</sup> M. Sadık Aslankara, *Cicoz*, Can Yayınları, İstanbul 2008. Kitaptan yapılan alıntılarda bu baskıdan yararlanılmıştır.

<sup>6</sup> M. Sadık Aslankara, *Şano*, Can Yayınları, İstanbul 2017. Romandan yapılan alıntılarda bu baskıdan yararlanılmıştır.

<sup>7</sup> **Romanları:** *Bin Yüz Bir Giz* (1993), *Selgesus'ta Buse* (1996), *Sığınak* (2003), *Le* (2010), *Ömürdeğer* (2014), *Şano* (2017), *Halley'de Yedi Kadın* (2025). **Öyküleri:** *Uykusu Sakız* (2001), *Cicoz* (2008), *Ondancı* (2019). **Oyunları:** Toplu Oyunlar 1 / *Kevser'di*, *Ev-Ses*, *Hayal Ustası* (2004), *Çat'la Pat* (çocuk oyunu, 2006), *Kırk Yaş Düşleri* (2009).

*Cicoz*'un *Hakkı'sı*, *Şano*'nun tiyatrocu dayı-yeğen ikilisi aynı kaderi yaşayan farklı karakterler olarak üçlemenin odağına yerleşir. Her üç kitapta da isimler değişirken ailenin, toplumun, bürokrasinin tiyatro sanatına yaklaşımı aynı kalır. Benzer şekilde üç kitapta da yakılıp yıkıldığı mevzubahis edilen açık ve kapalı tiyatro salonları, sanatın toplumda alımlanması dolayımında anlatının gündemine taşınır. İşte birer edebî form olan öykü ve romanı, tiyatro sanatı ile birleştirerek özgün bir anlatı evreni kuran Aslankara, tiyatro etrafında kümelenmiş bireysel, toplumsal ve yazınsal meseleleri, taşrada tiyatro kültürünün yerleşemediği gerçeğiyle ilişkilendirerek sanatlar arası bir düzleme taşır. Bu bakımdan yazarın, birbirinin devamı olmaktan ziyade tiyatro ortak paydasında buluşturduğu farklı türdeki kitaplar, üçlemeyi, Duruel'in (2009, s.47) de önemle belirttiği üzere, Türk tiyatro tarihi açısından da anlamlı kılmaktadır.

### ***Bin Yüz Bir Giz: Anadolu'da Tiyatro Yapılabilir mi?***

Yazar Aslankara'nın, "Anadolu'da tiyatro yapmaya çabalayan insanlara 'minnet' duygularını" dile getirdiği "bir teşekkür kitabı" (Özkılıç ve Yetik, 2004) olarak *Bin Yüz Bir Giz*, üçlemenin, "Salihli Belediye Başkanı Zafer Keskiner'in (1932-2012) değerli anısına ve Anadolu'da hâlâ tiyatro yapmaya çalışan o güzel insanlara..." ithafıyla kaleme alınmış ilk romanıdır. Keskiner'den ilhamla tasarlanmış belediye başkanı Zarif Bey'in, kentine, biri açık diğeri kapalı iki tiyatro salonu kazandırmak isteğini hikâye eden yazar, asıl olarak, taşrada tiyatro yapmanın olanaksızlığı fikrini sınıadığı kitabında, Nur'un (2019, s.109) deyişle, "uzun uzun anlatmak yerine göstererek", okurda âdeta katartik bir deneyim yaratmak yoluna gider. Aslankara da bir söyleşisinde "alımlayıcı, romanı okuduktan sonra bu dokuyla mı uyuyor yoksa buna karşı mı çıkıyor? İşin püf noktası burada." (Özkılıç ve Yetik, 2004) sözleriyle okuru işaret eder.

Buna göre; 27 Mart 1984'te, Dünya Tiyatro Günü'nde, belediye başkanı seçilen Zarif Bey, kentli olmanın gereklerinden saydığı tiyatroyla başlamak ister ilk icraatlarına. Üstelik kent, Erodikya Antik Kenti'yle çevrelenmiştir ve böylesine önemli bir kültürel mirasa ev sahipliği yapmaktadır. Ne var ki başkanın bu konudaki açıklaması, kararlılığı ve çok geçmeden eyleme geçmesi farklı çevrelerce eleştirilir; tiyatro vaadi, genel olarak, kent sakinleri arasında hoşnutsuzluk uyandırır. İşte "bin yüz"leriyle "bir giz"lerini, yer yer saklamaya yer yer de aşikâr etmeye girişen bu farklı çevreler, Anadolu'da tiyatro yapmanın zorluğunu, kent halkının duyarsızlığını, tiyatro ve oyuncu imajının kırılmasını da gözler önüne serer. Dahası 20. yüzyılda bir taşra kentinde tiyatro, hâlâ eskimiş değerlerle yargılanmakta, halkın nazarında estetik yönüyle değerlendirilememektedir. Bu anlamda roman, Zafer Keskiner'in şahsında, taşrayı tiyatroyla buluşturan tüm sanat elçilerine bir saygı duruşu niteliğindedir. 1984-2004 yılları arasında Salihli Belediye Başkanı olarak görev yapan Zafer Keskiner (1932-2012), tiyatroya verdiği destekle bilinen bir isimdir. Tiyatro binası inşa edip belediye tiyatrosu kuran, Salihli'yi kültür ve sanatla buluşturan Keskiner'in adı, bugün, kurucusu olduğu belediye tiyatro salonunda yaşatılmaktadır.

27 Mart Dünya Tiyatro Günü'nde yaptığı teşekkür konuşmasında halkına tiyatro salonu vadeden bir belediye başkanının ekseninde gelişen trajikomik olayların konu edildiği *Bin Yüz Bir Giz*, biyografik ya da belgesel nitelikte klasik bir roman olmayıp dramatik çatışmayı öne çıkaran teatral kurgusuyla dikkati çekmektedir. Romanda ithafı takip eden sayfada, anlatılanların bir otobüs yolculuğu sırasında uydurulduğu notu yer almaktadır. Hemen ardından bindiği otobüsün buğulu camına muzipçe "Nıslamzay Namor Rib" yazan bir adam belirir. Yan koltukta oturan yolcu, camda yazanı anlamaya çalışırken, peronda sevgilisini uğurlamaya gelmiş bir delikanlı çoktan okumuştur: "Bir roman yazmalısın." (s.13-14) Derken otobüs hareket eder ve en başta bu romanda anlatılanların uydurma olduğu uyarısında bulunan yazar, bu kez, sorar: "Peki kim yazacak romanı? Nıslamzay Namor Rib'i

yazan mı, yoksa okuyan mı?” (s.14)

Böylece bir laytmotif olarak otobüsün gece boyu yoluna devam ettiği süreçte, Nıslamzay Namor Rib'i yazan adamın yarattığı roman kahramanının tertiplelediği oyundan müteşekkil romanda, okur, Zarif Bey'in tiyatro kurma serüveniyle birlikte, romanın yazılı hikâyesine de tanıklık eder. Bir başka deyişle; belediye şehir tiyatrosunu kurmak üzere bir şehrin belediyesinin sanat ve kültür danışmanlığı görevine getirilmiş bulunan yazar-anlatıcı, bu şehre doğru yaptığı gece yolculuğunda bir roman kaleme alır. Romanına başkışı olarak seçtiği ve çoğunlukla “nihilist” diyerek seslendiği isimsiz kahramanına, kadrosunu otobüsün yolcularından seçeceği bir oyun kurgulama görevi verir. Böylelikle “Nıslamzay Namor Rib'i yazan adamın roman kahramanı”, “Nıslamzay Namor Rib'i yazan adamın” görevli gittiği şehirde son bir yılda vuku bulan olayları konu edinen bir oyun yazar. Zarif Bey'in göreve geldiği 27 Mart 1984 ile yazar-anlatıcının şehre ulaştığı 19 Mayıs 1985 arasındaki bir yılı aşkın sürede yaşananların kronolojik bir sırayla aktarıldığı oyun devam ederken “İstanbul'dan yola çıkan otobüs gidiyordur.” (s.69) Otobüsün devinimleri artıkça koltuğunda öne arkaya sarsılan, oturduğu yerden yolcuları kolaçan eden, çay molalarında da aşağı inen yazar-anlatıcının düşünce akışı, roman kahramanı ile girdiği diyaloglarla kesintiye uğrar. Yazar-anlatıcıyı iğneleyen “nihilist” roman kişisi, onun, tiyatro uğruna bir Anadolu kentine gidişine ucuz kahramanlık gözüyle bakar. Nitekim daha ilk anda “İşin gücün yok muydu senin, kıro belediyenin kıro sanat ve kültür danışmanlığını kabul ediyorsun? Neymiş? Kıro belediye, şehir tiyatrosu kuruyormuş! Kursun bakalım, kursun da görelim! Kıro belediyenin karekıro tiyatrosu!” (s.19) yollu sözlerine hedef olan yazar-anlatıcı, sıklıkla, kahramanı tarafından uyarılır:

“Sen değil miydin taşraya gidip de Anadolu'nun uçsuz bucaksız köşelerinde tiyatro kavgasına omuz vermeyi, o savaşın içinde yer almayı isteyen? Al öyleyse, buyur savaş! Ama o savaşın içinde, kimlere karşı kimlerle yan yana olacağını da iyi bil! Çalıkuşu'nda Feridecilik oynamayı bırak da gözünü dört aç! Senin gideceğin çevrenin insanları, birbirini sokmaya hazırlanmış fırsat kollayan akrepler, engerekler!... (...) Öyle toysun ki, kolayca tiyatro yapıp kahraman olacağını sanıyorsun Anadolu'da; vazgeç sevgili yazarım bu rüyadan!” (s.156)

Kaldı ki otobüste yazdığı oyun da yazar-anlatıcının, şehre varışından önce orada yaşananların mizanseninden ibarettir. Eş bir söyleyişle; roman kahramanının kurguladığı oyun, yazar-anlatıcının ayak basmak üzere olduğu şehirde yaşayacaklarının erken provasıdır:

“Şu anlattıklarımın, şu sahnelediğim oyundan farklı bir ortam, ondan sağlıklı bir yapı görebilersen eğer gittiğin yerde, bileklerimi keserim ben! (...) Anadolu dediğin kolay yutulur lokma mı sandın sen? Ben sana, ileride gerçekten yaşayacağın oyunu sahneliyorum. Üstelik önceden... Geçmişle, geçmişteki öyküleriyle birlikte... Gelecekte yaşayacaklarını... Sen şimdi bunları, benim bıraktığım yerden yaşamaya başlayacaksın! (...) O zaman anımsarsın izlediğin bu oyunu!” (s.156)

Çalıkuşu Feride'nin idealizmiyle yola çıkan yazar-anlatıcıya yolculuğu sırasında eşlik eden bu hayali roman kahramanı “nihilist”, bir yönüyle, gece boyu yaşadığı iç çatışmanın dışı vurumudur. Kumbasar'ın (2016, s.17) deyişiyle, “yazarın nihilistlikle mücadelesi; idealizm, erdem, ülkü çevresinde yaşadıkları çatışma gerçekte bir iç çatışmadır.” Bir taraftan ideallerinin peşinden gitmeyi tercih eden yazar-anlatıcı, diğer taraftan çabalarının beyhude olduğu düşüncesinden kurtulmaya çalışmaktadır. “Sayın yazarım, asıl aldatan kendini, sensin! Baskın çıkıp ‘nihilist’ diye suçlaman beni, bu yüzden! Yoksa sen de korkuyorsun! Evet evet, sen de ürküyorsun; tedirginsin!” (s.177) Hayattaki duruşunu idealizm üzerine bina eden Anadolu yollarındaki tiyatro emekçisi yazar-anlatıcının, hedonist ve kibirli bir roman kahramanı olarak karşı kutbuna yerleştirdiği “nihilist”, personasına karşılık karanlıkta kalmış gölge yanıdır. Gözünün önünde canlandırılan oyunda, gizlerini bin yüzlü personalarının ardına saklamış şehir halkı gibi, o da aynı tezadı kendi içinde taşraya karşı yaşamaktadır: “Sen taşraya, Anadolu'ya yani, tiyatro yapmak için gidiyorsun! İdealist, erdemleri olan birisin! İnsanı insan yapan değerlere ve edimlere

henüz sırtını dönmemiş! Bense nihilistin tekiyim! Say ki, senin Şeytan'ın!" (s.174)

Dolayısıyla üstkurmaca tekniğiyle "roman içinde roman - oyun içinde oyun" şeklinde kurgulanan romanda, hem bir romanın hem de bir oyunun yazılış sürecine dâhil olan okur, epik ile dramatiğin kesiştiği noktada, üçlemenin de temel problematiğini teşkil eden, Anadolu'da tiyatroyla iştigal etmenin ağır bir bedeli olduğu gerçeğiyle yüzleşir. Bu bağlamda; üstkurmaya çerçeve teşkil edecek şekilde, bir vakanın, bir başka vaka içine yerleştirilerek sunulduğu ve ilk vakanın ikinciye çerçeve vazifesi gördüğü (Aktaş, 1991, s.77) romanda, ilk olay halkası, bir Anadolu kentine tiyatro kurmak üzere görevli giden yazar-anlatıcının, otobüs yolculuğudur. Bu uzun gece yolculuğunda yazar-anlatıcı, "Nısılamzay Namor Rib" şiarıyla romanını yazmaya koyulur. Romanın başkişisi olarak "nihilist" diye nitelediği bir karakter yaratır. Ondan oyuncu kadrosunu otobüs yolcularından kuracağı bir oyun kurgulamasını ister. "Nısılamzay Namor Rib'i yazan adamın roman kahramanı" olarak anılan bu karakter de merkezinde Zarif Bey'in olduğu bir oyun-roman tertipler.

Asıl olay halkasını oluşturan bu oyun-romanın başkişisi Zarif Bey, belediye başkanı seçilir seçilmez, şehrine, kapalı bir tiyatro salonu ile açık hava tiyatrosu kazandırmak ister. Ona göre; "Bu tiyatroyu kurmak, yaşatmak, sonra bu tiyatroyu halka sevdirmek yine belediyenin görevi olmalıdır!" (s.15). Bu, kamu hizmeti olduğu kadar kentli olmanın da gereğidir. Antik dönemden bu yana Anadolu'nun tüm sakinleri, kentlerini, kültür kurumlarıyla inşa etmişlerdir. "Her insan kendine layık bir kent kurar; her kent de kendine layık insanı yaratır!" düsturunu ilke edinen Zarif Bey, tiyatroyu da bu minvalde değerlendirir. Antik Erodikya kentinin on bin kişilik tiyatrosu, medeniyet timsali olarak önlerinde uzanırken, şehir halkı, Hıdrellez kutladığı bu antik kentin çevresini talan etmiş, travertenlere zarar vermiş, devraldığı kültürel mirasa sahip çıkmamıştır. Öyleyse bu kentin insanını, kentin sahibi kılmak gerekmektedir:

"İşte bizim tiyatro yapmamızın ana nedeni bu! Kentin insanı kendi kentine sahip çıksın diye! Erodikya'da da var tiyatro, hem de on bin kişilik... Ama gördünüz, içinde in cin top oynuyor. Seyirci bölümüne açılan koridorlar tuvalet olmuş, içinde cinlerin şeytanların oynadığı bir kentin kent, bir tiyatronun tiyatro olduğunu söyleyebilir misiniz? Artık o, tiyatro değildir, başka şeydir. (...) İnsanımız da öyle gördüğü için, dönüp de başını şöyle bir çevirmiyor ilaç için bile. İşte biz tiyatroyu yaptığımızda durum farklı olacak! Bu kentin tiyatrosu olacak orası. Çünkü tiyatro yaşayacak, oyunlar sahnelenecek, gençler tiyatro çalışacak, içinde insanlar olacak!" (s.60)

Ne var ki tiyatroyu, kentlilik bilincinin aksettiği bir kültür kurumu olarak önemseyen Zarif Bey'in bu yaklaşımı, halk nazarında karşılık görmez. Dahası partisinden başlayarak entelektüel çevrelere dek hoşnutsuzluk zinciri yaratır. Parti ileri gelenleri, tiyatro söyleminden hiç hoşlanmamakla birlikte, izledikleri hassas denge siyaseti gereği, partinin çıkarlarını korumak ve halka renk vermemek adına, başkan destekleme kararı alırlar. Tiyatro fikrinin yarattığı tepkiyi yumuşatmak için açık hava tiyatrosunun yanına cami yapılması şartını ileri süreceklerdir (s.29-30). Tanpınar'ın (1997, s.136), "Tanzimat'ın en büyük fatalitesi" olarak tavsif ettiği alafranga-alaturka, eski-yeni ikiliğini çağrıştıran bu yan yanalık, her kesimi memnun etme gayretinin tezahürüdür. Nitekim dindarlar ve halkın büyük bir çoğunluğu, tiyatro inşasına, ahlaki endişelerle karşı çıkmaktadır. Öte yandan başkanın tiyatro vaadi, bazı çıkar odaklarını da harekete geçirmiştir. Söz gelimi; Sanatseverler Derneği Başkanı Kerim Bey, yönetim kurulunu toplantıya çağırarak belediye başkanına destek çağrısında bulunur. Bunun karşılığında açık ve kapalı tiyatronun işletmeciliğine talip olacaktır (s.32-34). Belediyenin Basın ve Halkla İlişkiler Müdürü Tak Tak Ahmet ile Başkan Sekreteri Saybıl Sibel, kendilerinde kültür müdürlüğü vehmederken (s.40) Sanatseverler Derneği üyelerinden mimar-yazar Muhittin ile kereste tüccarı Turan beyler de hizipleşerek şehrin tiyatro sevdalıları Köfteci Muammer'i işletmeciliğe ikna etmeye çalışır (35-36).

Kentin, maskelerin ardına sakladıkları “giz”leriyle tiyatro vaadine üşüşen tüm “yüz”leri, nemalanacakları bir “meta” gibi algıladıkları bu sanat olayından çıkar sağlamaya odaklanmışken bu işe gönül vermiş Muammer ise kendisi ve arkadaşları adına umutlanmakla birlikte ilk anda çekimser kalır. “Çoluk çocuğu tiyatroya lanetler yağdırsa da, Muammer, kendi deyişiyle tiyatroyla evlenmiştir bir kez. Hayatına giren asıl tiyatrodur!” (s.73) Tiyatroyla serbestçe ilgilenmek için geçimini seyyar köftçilik yaparak sağlayan Muammer, “tiyatroya düşün bir divanedir.” (s.72)

“Ah, bu tiyatro mikrobi yok mudur? Girmiştir içine bir kez, hani derler ya, tiyatronun tozunu yutan artık iflah olmaz diye, öyle bir şeydir işte! Başının tatlı belasıdır Köfteci’nin. Gün olur evinin yolunu unuttur onun yüzünden, çoluğun çocuğun kokusunu... Aç kaldığı olur, yolsuz kaldığı... Sabahlara dek provalar yaptığı... Ama vazgeçmediği bir tutkudur Köfteci için tiyatro!” (s.74)

Taşrada tiyatro yapmanın ne denli zor bir iş olduğunu, yalnızca kadın oyuncu değil erkek oyuncu dahi bulabilmenin güçlüğüne deneyimlemiş bir sanatçı olarak Muammer; başkanın, “belediyeye bağlı bir tiyatro topluluğu kuracağını, hatta mümkün olabilirse bu iş için bir konservatuvar bile açabileceğini ilan ettiği” (s.68) basın toplantısından sonra arkadaşlarını çağırarak durum değerlendirmesi yapar. 19 Mayıs günü düzenlediği o basın toplantısında Zarif Bey, bir yıl sonraya tarih vererek, “19 Mayıs 1985’te hem tiyatro salonunun hem de açık hava tiyatrosunun açılışının” (s.66) gerçekleştirileceğini duyurmuştur. “Kentte yıllardır tiyatro yapmaya çalışan Köfteci Muammer ve gençler sevinç içindedir. Bu tiyatrolarla yetenekleri sınanacak, antik tiyatroyla aralarındaki iki bin küsur yıllık uçurumu kapatmak için bu fırsatı değerlendireceklerdir.” (Nur, 2019, s.109)

Fikirlerini eyleme geçirmek üzere sekreteri Sibel Hanım’la birlikte İstanbul’a giden Zarif Bey, İstanbul’un en eski tiyatrolarından birinin yetkilileriyle görüşerek meramını anlatır: “Öğrenmek istediği şey öncelikle, kentte bir tiyatro faaliyetinin nasıl başlaması gerektiği ve bunun nasıl sürdürüleceğidir.” (s.105) Yerleşmiş bir tiyatro kültürünün olmadığı şehrinde “tiyatro adına her ne yapılacaksa bu, yeniden var etme biçiminde olacaktır.” (s.106) Kendisinin girişimleriyle kapalı bir tiyatro salonu ile açık hava tiyatrosu kurulma aşamasındadır; ancak salonlar tek başına bir anlam ifade etmemektedir kanaatine. Her şeyden önce “Kentli olmak demek, kent kültürünü de kurmak demek değil midir?” (s.67) Bu yüzden mevcut salonlar, turnelerin uğrağı olmaktan çok, o kentin insanının da tiyatro yapabilmesine olanak sağlamalıdır. “Kent insanına asıl hizmet böyle verilmiş olacaktır! Çünkü gençler yeteneklerini ancak böyle geliştirebileceklerdir. Bu da kent insanının, ileride daha çağdaş, daha modern insan olmasına yol açacaktır.” (s.106) Ülkenin bu en eski, en köklü tiyatrosunun yöneticileri, Zarif Bey’i dikkatle dinledikten sonra, sözlerine, onu tebrik ederek başlarlar:

“Anadolu kentlerinde tiyatro yapmak üzere geçmişte görev almış kimi arkadaşlarının bulunduğunu, ancak bunlardan hiçbirinin de bu işi başaramadığını- üzülmedirler ama ne yazık ki gerçek budur- ifade etmişlerdir. Tabii bu demek değildir ki tiyatro konusunda taşrada hiçbir şey yapılamaz! Hayır, elbette hayır! Tersine, tiyatro için yapılabilecek elbette pek çok şey vardır. Hele Zarif Bey gibi bir Belediye Başkanı’nın bulunduğu kentte, değil tiyatro yapmak, bu alanda oldukça önemli bir mesafe kat etmek bile mümkündür! (...) Bunun için de işi başlatabilecek bir tiyatro âşığı, bir tiyatro dervishi gerekmektedir. Kendileri Zarif Bey’e, tiyatro tutkunu, böyle genç bir dervishi elbette bulacaklardır.” (s.107)

Bu sanatsever başkanın şehrine, tiyatro duayenlerinin sıraladığı kriterleri yerine getirebilecek bir tiyatrocü olarak “Nısılamzay Namor Rib’i yazan adam” namzet gösterilir. 19 Mayıs 1985 Pazar günü açılışı yapılacak şehir tiyatrosundaki görevine başlamak üzere 18 Mayıs 1985 Cumartesi gecesi yola çıkan yazar-anlatıcının sergüzeştı de böyle başlar. Dolayısıyla sanat ve kültür damışmanı olarak Zarif Bey’in şehrine doğru çıktığı yolda yazılan roman, nahif bir belediye başkanı kadar taşrada tiyatro yapacağına inanan yazar-anlatıcının da hikâyesidir.

Ne ki profesyonel bir tiyatro sanatçısının, kendisinden önce, haberinin ulaştığı şehirde, başkanın bu hamlesi de tartışma konusu yaratır. Durumdan vazife çıkarmaya çalışan Kerim Bey ve şürekâsı, sürece eklemelenmenin çaresini ararken yıllarını tiyatro sanatına vermiş Muammer ise endişelidir: “Ama bu işin kendilerine kalmayacağı da kesindir! Baksanıza, özel hoca getiriyorlardır İstanbul’dan; belki tiyatro da kuracaklardır... Gelsesin diyen mi var hoca için? Gelsin tabii; ama ya arkadaşlar, kendileri ne olacaktır? Onca yıllık emeğiyle kendisine?” (s.122) Yılmaz’ın (2017, s.4), “dışarıdan gelen ‘akademik’ birikimle içerde olan ‘amatör’ ruh bir tür kan uyumsuzluğu yaşıyor.” tespitiindeki “mektepli-alaylı” ayırımına, “nihilist” roman kahramanının söylemlerinde de rastlanır: “Sizi zibidiler sizi! Sizin tiyatro bilginiz, tiyatro görgünüz nereden geliyor? Haa? Türk tiyatrosunu siz, müsamerelerinizden ibaret mi sanıyorsunuz?” (s.78) Benzer şekilde “Anadolu’da tiyatro yapılabilir mi?” diye düşünen yazar-anlatıcıya, Muammer’in çalıştırdığı gençleri kastederek, “Gidip bu adamlarla tiyatro yapabilmek mümkün mü sana göre? Onları çalıştıracağım ve tiyatro yapacağım, öyle mi yüzlerce kilometre arasında mekik dokuyup da? (...) Bunlarla değil tiyatro yapmak, oturup çay bile içilmez bir bardak!” (s.126-127) karşılığını verir.

Zarif Bey’in, kentine kazandırmak istediği tiyatro binalarını, kent kültürü ve kentlilik bilinciyle ilintilendirerek romanında tartışan Aslankara, bu bağlamda, taşrada amatör ruhla yürütülen tiyatro faaliyetlerini bir çatı altında toplayacak “kent tiyatroları” kavramına özel bir önem verir. Yalnızca *Bin Yüz Bir Giz*’de değil, üçlemenin diğer kitaplarında da, yazarın, bu alaylı sanatçıların emeğine ve taşradaki varlığına duyduğu şükran borcunu dile getirme ihtiyacı hissedilir. Kaldı ki yazarın kendisi de üçlemeye dair verdiği söyleşilerde, Halkevleri deneyimine benzer kent tiyatroları girişiminin, taşradaki amatör ruh adına önem arz ettiğini, özellikle, vurgular:

“Kent tiyatrosu, (...) kentlerde, kendi başına kararlar alıp dağarlarını belirleyen, kentlilerce ya da kent yerleşiklerince yapılan, herhangi parasal destek alsa da karşılığında herhangi bir bağlanma içine girmeyen ‘özgür’, ‘özerk’ tiyatro modelidir. (...) Diğer modeller doğrudan sanat üretir, oysa kent tiyatrosunun temel sorunsalı sanat üretmek değil sanata girdirmektir. Yani kent tiyatroları, kentte yaşayanları ‘kentli birey’ yapma kavgası verir, bu arada kendilerini de eğitirler. Var sayın kent tiyatroları, çok kaba bir genellemeyle halkevlerinin çağdaşlaşmış, aşama göstermiş türevleridir.” (Özkılıç ve Yetik, 2004)

Nihayetinde taşraya gelecek profesyonel eğitime mahcup olmamak için Muammer ve arkadaşları, kapalı tiyatro salonunun açılışında sahneleyecekleri oyunun provalarına her zamankinden özenli hazırlanırlar. Oyunun başarısı, grubun geri kalanı değilse de Muammer için varoluşsal bir anlam taşımaktadır; fakat otobüste yazılmakta olan bu hikâyenin sonu, “nihilist” roman kahramanını haklı çıkarırcasına, hüsrana biter: Yazar-anlatıcının, sabah ezanı okunurken şehre vardığı sırada, “o kıvılcım parlayıvermiştir birden!” (s.200) Provalar sırasında salonda sabahlayan Muammer ve arkadaşları, alevlerle uyanır. Aklını yitirecek gibi olan Murat, âdeta Diyonizyak bir esrimeyle, yangından kurtarabildiği malzemelerle sevgilisi Naciye’yi traktöre taşıyarak Erodikya’daki antik tiyatroya götürür. Güneş bakır ışıklar dökerken üzerlerine iki sevgili birleşir. Murat’ın, Anadolu’nun kadim halklarına “Neredesiniz? (...) Neden bırakıp gittiniz bu tiyatroları? (...) İşte siz yoksunuz, neye yarıyor bu tiyatro?” (s.202) serzenişiyle sahne kapanırken beklenen yazar-anlatıcı da otobüsten iner. Gece yolculuğu boyunca kendini ve toplumu yargılayarak içsel bir savaş veren yazar-anlatıcı, “nihilist” yanını otobüste bırakarak yeni bir hayata adım atmıştır: “Nisilamzay Namor Rib. Hayır hayır! Bir roman yazmalı! Tersine bir roman!” (s.203)

Üçlemenin bu ilk kitabında “tiyatro” temasını; kent, kentlilik, kent tiyatroları ve taşrada tiyatro faaliyetleri ekseninde romanla buluşturan M. Sadık Aslankara, edebiyat ve tiyatro sanatının anlatım tekniklerine başvurarak her ikisinin de doğasında bulunan “oyun” olgusuna göndermede bulunur. Öyle ki okur da roman içinde roman okurken, “nihilist”in satırlarında rol değiştirerek, oyun içinde oyun izler.

Yazar, *Bin Yüz Bir Giz*'den on beş yıl sonra yayımlanan *Cicoz*'da da tiyatro izleğini "oyun" kavramıyla ilişkilendirerek devam ettirir.

### **Cicoz: Düzeni Bozuk Bir Dünyada Bozuk Düzen'i Oynamak**

M. Sadık Aslankara'nın, tiyatroya özgülediği üçlemesinin ikinci kitabını oluşturan *Cicoz*, roman olarak kaleme alınmış *Bin Yüz Bir Giz*'e karşılık "Güner Sümer'in artık deyimleşmiş 'Bozuk Düzen' oyunundaki karakterlerle, bu oyundan üzerlerine yapışmış lakapların dünyasında yaşanan bir öykü kitabıdır." (Yılmaz, 2017, s.4) İlk romanını Zafer Keskiner'e ithaf ederek vefa örneği sergileyen Aslankara, *Cicoz*'da da Ankara Sanat Tiyatrosu'nun (AST) kurucusu Güner Sümer'e vefa borcunu, onu, anlatının merkezine yerleştirmek suretiyle, ödeme girişiminde bulunur.

Yazarının da kendisiyle söyleşen Nursel Duruel'e (2009, s.47) "Cicoz sanki tiyatroya özgülenmek üzere değil de tiyatronun kendisi için var edilmiş gibi görünüyor. (...) İstedim ki tiyatro öyküde görünebilsin, öykü de tiyatronun içinde görünür kılabilsin kendini..." sözleriyle açıkladığı gibi, bu kez, tiyatroyu öyküyle buluşturan Aslankara, kitapta, sözü doğrudan oyunculara devreder. Diğer yandan *Bin Yüz Bir Giz*'de, üstkurmaca tekniğine başvurarak okuru, romanın yazılış hikâyesine ortak eden yazar, *Cicoz*'da, metinler arası göndermelerle ördüğü öykülerinin anlam evrenini okurun keşfine bırakır. Dolayısıyla Pürselim'in (2018a) deyişile; "tiyatro üçlemesinin ortanca kardeşi olan *Cicoz*, (...) ilk okumada kendini açık etmeyen; özünü ve ruhunu ancak birkaç defa üzerinden geçildikten sonra okuruna teslim eden, kapalı, zor bir metindir".

Öncelikle kitabın başındaki Çehov'a gönderme yapan epigraf ile sonundaki Güner Sümer biyografisinin arasına yerleştirilmiş on iki öykü, *Cicoz*'u, yazarının ifadesiyle, "Çehov ile Güner Sümer arasında dokunmuş bir öyküler toplamı" (Bilge, 2020) kılmakta, dolayısıyla türler arası (tiyatro-öykü) geçişkenliğe de katkıda bulunmaktadır. Nitekim birbirinden bağımsız şekilde kurgulanmış olmakla birlikte anlamsal açıdan roman bütünlüğü sunan öyküler de başlangıç ve bitişleri itibarıyla benzer bir simetrik yapı arz etmektedir. Buna göre; "İlkay" başlıklı ilk öyküde, konservatuvar sınavlarına hazırlanan genç Hakkı, "Oyuncu Aranıyor" ilanı üzerine başvurduğu Sarayköy Belediyesi Nikâh Salonu'nda, adaşı yönetmen Hakkı ve diğer tiyatrocularla tanışır. Güner Sümer'in oyunundan artakalan adıyla Hakkı, genç oyuncu adayını, tanıştıkları anda etkiler: "Kimdi bu Hakkı, nereden tozuyup gelmiş, Sarayköy toprağına düşmüştü de tohumunu çatlatıp filizlenmişti?" (s.16) Genç adam, ertesi gün gözden yitirdiği bu "taşranın aykırısı" (s.16) Hakkı'yı aramak üzere yollara düşer. "Sonay" başlıklı son öyküde ise Hakkı'nın akıbetini, hurda deposunun sahibinden öğrenir (s.119-122). Böylece "yönetmen Hakkı'nın oyuncu aradığı tiyatro salonunda başlayan oyun (evet okurla oynanan misket oyunu), oyuncunun yönetmenini aramasıyla son bulur." (Pürselim, 2018a).

Kitabın başıyla sonu arasındaki bu simetrimin arasına konumlanmış öyküler, Hakkı'yla birlikte uzun yıllar Güner Sümer'in *Bozuk Düzen* (1965) adlı oyununu sahnelemiş oyuncuların hikâyesine ayrılmıştır. Zamanla gerçek adlarını unutarak kendilerini oyundaki rolleriyle özdeşleştiren Sarayköy'ün tiyatro gönüllüsü gençleri, tiyatro uğruna savrulan yaşamlarını birinci ağızdan anlatırlar. Öncülüğünü Hakkı'nın yaptığı, "Gorki'nin emekçilerine benzer" (s.14) bir grup alaylı genç, oynadıkları oyunun adından mülhem bozulan düzenlerini, birer aile, aşk, ayrılık, hastalık, ayyaşlık, derbederlik anlatısı olarak aktarır. Oyundaki aile dramının benzerini kendi yaşamlarında deneyimleyen Hakkı, Ragıp, Turgut, Ömer, Gemici, Ziya, İsmail'in yanı sıra tiyatro yüzünden dağılmış ailelerin fertlerinin de sözü devraldığı olur. Bu anlamda, Ragıp'ı oynayan Refik'in yeğeni ile Hakkı'nın oğlu, yaşananların tanığı olarak öykülerdeki yerlerini alır. Yönetmen, oyuncu, müzisyen, dekorcudan oluşan bu çok sesli koroya,

hiçbir oyunu kaçırmayan izleyicinin sesi de karışır: “Ben seyircisiyim yalnızca tiyatronun, kaç kez söyleyeceğim? Tutkunu kesilmek için ille oyuncusu mu olmak gerekir?” (s.29) Oyunun kadın rollerinin, erkeklerin gözünden tanıtıldığı öykülerde, onlar, tiyatro sevdalısı olarak betimlenmez. Bilakis Handan, Güzin, Demet erkekleri kendilerine âşık eden, onları birbirine düşüren, tiyatro dışında niyetlerle aralarına katılmış simalardır. Örneğin; asıl oyun metninde, Hakkı’nın sevdiği kadın rolündeki Handan’a, reelde, hem İsmail hem Hakkı hem de Ragıp rolündeki Refik âşıktır. Reşat Nuri’nin *Son Sığınak*’ı (1961) ile Sait Faik’in *Kumpanya*’sını (1951) hatırlatan, truplardaki kadın oyuncuların bu zafiyetleri, sahneyle geç tanışıp yeterince profesyonelleşememeleriyle açıklanabilir.

Tematik açıdan tiyatro tutkunu her bir karakterin bu uğurda bir bir yitip gidişi paydasında birleşmekle beraber teknik olarak parçalı bir görünüm arz eden kitaptaki öyküler arasında zaman dizinsel bir sıra gözetilmediği gibi, neden-sonuç ilişkisi içinde şekillenen klasik bir olay örgüsünden de bahsedilemez. Kişiler, âdeta sahne sırası gelen bir oyuncunun tirat atışı gibi rollerini icra edip kulise geçerler. “Hakkı kişiliğinin ve rolünün gizli ya da açık bütün öykülerde kendini duyumsatmasıyla on iki öykülük bir roman okuyormuş” (Akbaba, 2011) izlenimi de uyandıran kitapta, *Bin Yüz Bir Giz*’deki Muammer’in ardılı sayılabilecek Hakkı eliyle çıkarıldığı varsayılan yangın, üçlemenin ilk iki kitabı arasında kurulmuş bir köprü olarak yorumlanabilir. Şöyle ki Hakkı’dan haber veren hurda deposunun sahibinin sarf ettiği şu sözler, *Bin Yüz Bir Giz* romanının, kimliği belirsiz kişilerce ateşe verilen kapalı tiyatro salonunu akla getirir: “Nikâh salonu var ya, hani belediyenin, gençlerin buluşup tiyatro çalıştığı. O salonu da bu kâfirin yaktığı söylentisi çıktı sonradan. Sözde delil bulunamıyormuş, laf. Çekselerdi de konuştursalardı kara sakallıyı, bülbül gibi öterdi.” (s.121) Yukarıda da bahsi geçtiği üzere, *Cicoz*, hem müstakil bir öykü kitabı hem yekpare bir roman olarak okunmasına olanak sağlayan, her biri tiyatro teması etrafında kurgulanmış, kendi içinde bağımsız öykülerden oluşmaktadır. Bu süregelen tematik ortaklık, eseri, üçlemenin ilk ve son kitaplarıyla da ilişkilendirmektedir. Dolayısıyla *Bin Yüz Bir Giz* adlı ilk romandaki yangın hadisesinde, cemaate tiyatro aleyhinde vaaz eden Motorlu Hoca’nın kıskırttığı meczup bir genç adam üzerinde toplanan şüpheler, benzer bir ateşe verme eyleminin yaşandığı *Cicoz*’da, “Peygamber Efendimizinki gibi sakal, başında bir dolam sarık, sırtında cüppe, kıcında hacı pantolu, ayağında çarıkla” (s.120) tiyatrocı Hakkı’dan derviş Hakkı’ya dönüşen bir faile yönelir. Her iki kitapta da yer alan “yakmak” edimi, bozuk düzeni görünür kılan tiyatroya yönelmiş bir protesto olarak düşünülebilir. Eş bir söyleyişle; tiyatronun, bireysel ve toplumsal anlamda, düzen bozduğu algısı, çıkarılan yangınların temel motivasyonudur. İlk yangın, Motorlu Hoca’yla temsil edilen kitlesel bir tepki, ikincisi ise Hakkı’nın bireysel isyanının göstergesi mahiyetindedir. Tiyatro muarızlarınca yeni inşa edilecek bir tiyatro salonu, şehirdeki mevcut düzene yönelmiş bir tehdit olarak anlaşılıyorken ömrünü tiyatroya adanmış Hakkı’nın nazarında ise bu uğurda bozulan düzenlerinin müsebbibidir.

Denilebilir ki Hakkı’yı oyun sahnelenen nikâh salonunu yakmaya iten başat sebep, kitaba da adını veren “cicoz” metaforunda saklıdır. Bilyelerle oynanan bir çocuk oyunu olan cicoz, parça-bütün ilişkisi bağlamında, öykülerin anlam evrenini kuşatır. “Mazi, Gülle, Misket, Bilye, Cicoz, Ceviz” başlıklı bölümlerin, şafak vaktinden geceye, yirmi dört saatlik zaman dilimiyle ilişkilendirildiği kitapta, metaforik olarak, çocukluktan yetişkinliğe, dolayısıyla doğumdan ölüme evrilen bir döngü gözetilmiştir. Hayatın bu doğal döngüsünü, “oyun” kavramıyla sentezleyen Aslankara, bu sayede, “tiyatroda ‘yaşam’ı, ‘tiyatro yaşamı’ını karşılayabilecek” bir seçim yaptığını belirtir: “Böylelikle ‘oyun’ temelinde doğumdan ölüme uzanan tüm süreci, yaşama oyununun bir yansıması olarak da aktarabilecektim.” (Duruel, 2009, s.47) Nitekim ilk romanında anti-illüzyonist bir yaklaşımla, anlatılanların, oyundan ibaret olduğunu işaret eden yazar, ikinci kitabına bilindik bir çocuk oyununun ismini vererek, hayatın da tiyatronun da özünü teşkil eden “oyun” olgusuna göndermede bulunur. Huizinga’nın (2022, s.13) “Homo ludens” (oyun oynayan insan) olarak tanımladığı insanın oyuncu doğasına atıfla cicoz, öykülerde, çocukluktan

erişkinliğe oyun oynayan bir insanı simgeler. Tiyatro da yaşam ve oyunu sahnede buluşturan bir temsil olarak çocuksu duyarlığın sanatsal iz düşümüdür. Bu bağlamda; *Cicoz*'da da oyunculuğu seçerek çocuk ruhlarını muhafaza eden *Bozuk Düzen*'in “kahramanları tiyatro uğrunda bir ömür tükettikten sonra ortaya saçılan cicozlar gibi bir yerlere dağılır.” (Pürselim, 2018a) Bu yolda ailelerini, aidiyetlerini, sağlıklarını kaybeden topluluk üyelerinin savruluşları, ışığa koşan pervane misali, her daim sahneye çekilişleri ve onları bekleyen ölümün (çukurun) karanlığı, cicozun yuvarlanmasıyla ilintilendirilir. Öyle ki sahne üzerinde âdeta bilyeler (misket, cicoz) gibi sıralanan bu gençler, göz açıp kapayıncaya dek geçen bir zamanda, farklı yönleri dağılırlar. İşte Hakkı da kader arkadaşı Turgut'la birlikte savrulanlardan biridir. İlk Halkevi'nde tiyatroyla tanışan iki arkadaştan Turgut, hastalanıp ölünce, onun yokluğuyla baş edemeyen Hakkı, divane olur. Bir işte tutunamamış, varını yoğunu tiyatro yolunda tüketmiş, nihayetinde kimselerin arayıp sormadığı, unutulmuş terk edilmiş bir oyuncu eskisi olarak yaşamın kıyısına itilmiştir. Turgut'un mezarı başında “yanın boş mu?” (s.108) diyerek ağlayan Hakkı, önce, başlarına gelen her şeyin müsebbibi saydığı tiyatro salonunu, sonra da barındığı hurda deposunu ateşe verir. Okurun imgeleminde *Bin Yüz Bir Giz*'in müphem kundakçısı, *Cicoz*'da Hakkı suretine bürünür.

Yazar Aslankara'nın, cicoz eğretilmesiyle, yaşam ve oyun özdeşliğini irdelediği *Cicoz*, bedel ödemek pahasına sahneye çıkan, yaşamını tiyatroya adanmış sanat emekçilerinin dramlarını görünür kılışıyla Duruel (2009, s.47) tarafından “Türk tiyatro sanatının açık seçik ortaya konmuş, tarihi yazılmış yüzü dışında kalan hiç bilmediğimiz yüzleriyle karşı karşıya getiriyor bizi. (...) Bu nedenle öykü sanatı bağlamında taşıdıkları değerlerin yanı sıra, tiyatro tarihi açısından da büyük anlam taşıdıkları kanısındayım.” sözleriyle değerlendirilir. Bu tespit, tiyatronun isimsiz kahramanlarını ölümsüzleştirme çabası olarak üçlemenin tamamı için de genellenebilir.

### **Şano: Doğu'dan Batı'ya Örentepe'den Şanotepe'ye Tiyatronun Serencamı**

*Cicoz* üzerine verdiği söyleşilerde tiyatroyu odağına alan bir roman daha yazmakta olduğunu dile getiren M. Sadık Aslankara, *Cicoz*'un yayımından dokuz sene sonra, üçlemenin son halkası *Şano*'yu neşreder. Bu roman, aktif tiyatroyu bıraktıktan sonra, sahnesini edebiyata taşıyan yazarın, âdeta perdeyi kapattığı, performatif bir gösteri mahiyetindedir. Bir açık hava tiyatrosunda cereyan eden deneysel oyun ekseninde, bu kez, tiyatro kavramının kendisini merkeze alan yazar, “üçlemede çok açık biçimde görünen vefakâr tutumu devam ettirir.” (Yılmaz, 2017, s.4) Kapanışta Pan flütten yayılan ezgiler eşliğinde tüm bir tiyatro tarihini selamlayarak üçlemesini noktalayan Aslankara, bu bağlamda, *Şano* ile ilk iki kitap arasında kurduğu organik bağı da muhafaza eder. Roman hakkında “Kitaplar arası koşutluk devam ediyor. Karakterler, hem gerçek hem takma adlarıyla, tutkulu kişilikleriyle, insana dair tiyatral 'bin yüz'leriyle satır aralarında aynı rahat adımlarla dolaşıyorlar. Olaylar arasındaki benzerliklerse bu geçirgenliği kolaylaştırıyor.” yorumunda bulunan Yılmaz (2017, s.4) da söz konusu organik bağı işaret etmektedir.

Buna göre; bir kentin doğu ve batı tepelerinin betimlenmesiyle açılan *Şano*, bu iki yakaya konumlanmış amfi tiyatro ve kent çöplüğü üzerinden medeniyet tartışmasına kapı aralar: “O güneş var ya, bir biçimde buluşup kucaklaştığı kentin doğu tepesindeki amfitiyatroyu görüyor ilkin, perdeyi kaparken de batı tepesinde yapay uçurumlar oluşturmuş çöp tepelerini.” (s.13) Antik Örentepe ile Çöptepe arasındaki kültürel uçurumu ifade eden bu satırlar, akla, *Bin Yüz Bir Giz*'in, Erodikya Antik Kenti'ni getirir. Aynı kentlerin bin yıllar sonrasındaki farklı sakinleri, devrıldıkları mirası korumak bir yana, hunharca tahrip etmiş, örnek almak yerine, yok etmeyi tercih etmiştir. Erodikya'ya yirmi kilometre öteden su getiren antik çağın insanına karşılık 20. yüzyılın insanı bir damla su bulamadığı ören yerinde Hıdırellez kutlamaktadır. Benzer şekilde Örentepe'deki antik kentin tam karşısında çöpten tepeler yükselmektedir.

Bu, birbirine zıt tabloyu her iki kitapta da öne çıkaran Aslankara, tiyatroyu, medeniyet meselesi olarak idrak eder. Ancak bu, Tanzimat geleneğinden gelen didaktik bir yaklaşım değil evrensel kültüre eklemlenmek anlamında bir bakış açısına karşılık gelir. Nitekim Çöptepe'ye inşa edilen açık hava tiyatrosunun, çok geçmeden, belediye eliyle yıktırılması sırasında yükselen Hiroşima'ya denk bir toz bulutu, yazarın, meseleyi, insanlık tarihiyle ilişkilendirdiğini gösterir. Doğu'da antik Örentepe, tüm ihtişamıyla, bin yıllara meydan okurken Batı'daki "Şanotepe ise, Çöptepe adıyla Hiroşima külleri altında yok olmuştur (s.109).

Bununla birlikte yazar, üçlemenin ilk romanı *Bin Yüz Bir Giz*'de olduğu gibi *Şano*'da da gelecektekine ümidini kesmez. Murat'la Naciye'nin antik Erodikya'daki birleşmesinden dört bir yana saçılan tohum "o günden bugüne durma dolaşır gökyüzünde; arada bir de yere iner, bir yerlere konar..." (s.202) *Şano*'nun, hocalarının izinden giden gönüllüleri, bu tohumdan mürekkeptir. Ve Şanotepe yıkılırken aksesuarlar arasındaki "tahta kukladan fırlayan bir kıymık parçası, havada döne dolaşa yuvarlanarak ötelere sıçrayıp" gider bir gün bir tarihte tiyatro ateşini yakmak üzere (s.102). Dahası Murat'ın "Neredesiniz?" serzenişini duymuşçasına, "Örentepe'nin tiyatrosunda sesleri dolanmış ne kadar insan varsa gelip geçmiş şunca yıl içinde, hepsi de tek tek kalktı yattığı yerden." (s.77) Kağnılarla Şanotepe'ye doğru hareket eden bu antik dünyanın tiyatrocuları, Şanotepe'ye yaklaştıkça, dayı ile yeğenin yetiştirmesi gençlere dönüşür birer birer (s.79). Dolayısıyla geçmişten geleceğe, ustadan çırağa, bu ruh devridaim ettikçe tiyatro da var olacaktır. *Bin Yüz Bir Giz*'in Muammer'i, *Cicoz*'un Hakkı'sı, Turgut'u gibi, *Şano*'nun kendilerini tiyatroya adanmış dayı ile yeğeni de bunun birer göstergesidir.

Örentepe ve Çöptepe'nin hikâyesinin ardından Şanotepe'nin inşasını betimleyen Aslankara, eyyamcı politikalarla yapılmış bir açık hava tiyatrosunun yıkımla sonuçlanan serencamını anlatır. *Bin Yüz Bir Giz*'in idealist Belediye Başkanı Zarif Bey'in, tiyatroyu, kent kültürünün doğal bir uzantısı olarak algılayan entelektüel tavrına mukabil *Şano*'daki popülist başkanın, rant temin etmek niyetiyle çöplüğü tiyatroya çevirmeye yeltenişisi arasındaki farkın hissedildiği roman, Örentepe'de başlayıp yine orada bitişle, *Cicoz*'daki gibi, simetrik bir yapı arz eder. Bu başlangıç ve bitişin arasında vuku bulan performans gösterisi ise *Şano*'yu, *Cicoz*'dakine eş, fedakâr tiyatrocularla buluşturur. Şöyle ki *Cicoz*'da, Hakkı başta olmak üzere, tiyatro uğruna hayatlarını tüketen isimsiz kahramanların gölgesi, *Şano*'nun perdesine dayı-yeğen ikilisi olarak yansır. Aslında Muammer, Hakkı, Turgut ya da dayı ve yeğen; adları, rolleri değişse de tiyatroya yazgılı tüm emekçiler, üçlemenin başkahramanlarıdır. *Bin Yüz Bir Giz*'de, roman kahramanı "nihilist" in gözünden nakledilen Muammer'e karşılık *Cicoz*'un *Bozuk Düzen* oynayan alaylı tiyatrocuları, okura, hikâyelerini, ilk ağızdan, kendileri anlatırlar. *Şano*'da ise tiyatronun iki duayeni dayı ile yeğen, eşlerinin anlatımıyla vücut bulur. Aynı zamanda bir iç hesaplaşma olarak da okunabilecek bu satırlarda, tiyatroya tercih edilen kadınların kırgınlıkları, kızgınlıkları, eşlerinin tiyatro aşkına tanıklıkları dile gelir.

Romanın "Zil" başlıklı üçüncü bölümünde, yeni açılan açık hava tiyatrosunda eşlerinin onuruna verilen temsile davetli yenge ile gelin, dayı ile yeğenin yetiştirdiği gençleri görünce duygulanırlar. Gösteri başlamadan önce gelin, bitiminde de yenge, iç monolog şeklinde söyleşirler. Kocalarını "tiyatro aşkıyla kavru lan iki damat" (s.36), kendilerini ise "tiyatro artığı iki dul" (s.92) olarak tanımlayan kadınların bu sitemkâr sözleri, Pürselim'in (2018b) de belirttiği üzere, bir yandan tiyatroya âşık; ama aşkına karşılık bulamayan bir aktörün eşinin iç dökümü; diğer yandan da Türkiye'de tiyatronun nasıl çileli bir uğraş olduğunun ifadesi olarak okunabilir: "Ah, tiyatrocuların karlılarına biçilen nasıl da hüznü bir yaşam bu, değil mi? Hoş dayı da, benimki de bizim kadar zor bir yaşam sürdü ona bakarsan... Şöyle ağız tadıyla dolu dolu mutluluk yaşayabildiler mi? Aldıkları tırnak ucu hazzı karşı koskoca birer hayatı verip çıkmadılar mı şu dünyadan?" (s.38) Biri Halkevi'nde yetişmiş, idealist; diğeri 68 kuşağından,

hayalperest, Çehov hayranı dayı ile yeğeninin el verdiği Karabatak Mustafa, Dodo Ümit, Kablo Ahmet, Pilavüstü Murat, Tühtüh Süleyman, Kavrulmuş Sadık, Kalfa Hasan, İhtiyar, Tavşan, Maksim Kemal, Eliyisi Volkan... ve daha nice, o gece performatif bir gösteriye imza atarlar. “Cin Necmi’nin Söyledikleri” başlığını taşıyan dördüncü bölümde, Cin Necmi’nin, arkadaşı Kör Remzi’ye naklettiği bu performans, sahnedeki bir kamyon etrafında şekillenir. Seyirci, üç boyutlu gözlüklerle, bir yandan sahnedeki kamyonu boyayıp yol hazırlığı yapan gençlere bakarken bir yandan da Maksim Kemal ile Kör Remzi arasında geçen doğaçlamaya kulak kesilir. Herkes klasik bir canlandırma beklerken sahnedeki Kemal ile seyirci koltuğundaki Remzi’nin karşılıklı atışmasını izlemeye / dinlemeye odaklanır. Gelenek ve modernin çağdaş bir bireşime vardığı bu anti-illüzyonist atmosferde “müthiş bir anlatımla Godot’nun bekleneni gibi ‘bir şey’ beklenir.” (Yılmaz, 2017, s.4)

Oyuncusu ve izleyicisiyle tüm Şanotepe’nin vecde geldiği “gelecek olanı beklemek” temalı gösterinin iç yüzünü, bir sonraki bölümde Kör Remzi anlatır. Ona göre, kaç bin yıl sonra Örentepe’nin karşısına Şanotepe yapılmış ve “Doğu’nun tiyatrosuna Batı’nın tiyatrosuyla yanıt verilmiştir” (s.77); ama Örentepe’nin ayna vasfı hiç değişmemiştir: “Bize ayna tutarken neyi gösterdi, kendimizi bırakıp gölge çevresinde nasıl döndüğümüzü. (...) Güneş, o aynaya vurdu, Örentepe’nin taşı elindeki aynayı oynatarak gözümüzü aldı durdu. Gören oldu mu? Varlığını gölgesiyle bulan biri güneşi nasıl görsün değil mi? Bin gün, bin yıl geçse ne fayda.” (s.77) Platon’un “mağara alegorisi” ile Pürselim’in (2018b) dikkati çektiği, “Simurg efsanesi”ni anıştıran, masalsı bir anlatımın yeğlendiği bu kısımda, “koskoca bir tiyatro tarihini gözler önüne serer Remzi.” (Nur, 2018) Örentepe’den kağnılarla yola çıkan antik dönem tiyatrocuları, Şanotepe’deki gençlerle yer değiştirip bayrağı onlara devretmiş ve yeni bir tiyatro masalı başlamıştır. Kağının yerini sahnedeki kamyonun aldığı bu masal, artık aramanın ve beklemenin masalıdır. “Şanotepe’de sahnenin altına gelen yerde, tiyatro yapılmazdan önceki hafriyat çalışmalarında çıkarılan iskeletler” den (s.85) hasıl olan bir balonla havalanan tiyatro kamyonu, kuş misali, İstanbul’a, Cemil Topuzlu Açık Hava Tiyatrosu’na konar. Alışveriş merkezine dönüştürülmek üzere yıkım kararı alınan tiyatronun serdengeçti delikanlılarıyla iş birliği yaparak kamyonu boşaltan Şanotepeli oyuncular, Örentepe’den devrıldıkları bayrağı onlara emanet eder.

Böylece üçlemenin bu son kitabında Aslankara; antik dönemlerden Şanotepe’nin alaylı oyuncularına, Affe Jale’den Muammer Karaca’ya, Güner Sümer’den Asaf Çiyiltepe’ye ve onların küllerinden doğan nice tiyatro sanatçısına saygı duruşuyla perdeyi kapatır.

## Sonuç

Oyun (metin), oyuncu, sahne ve seyirci olmak üzere, dört temel unsurdan oluşan mimetik bir sanat olarak tiyatro, insanlık tarihiyle yaşıt, kadim bir sanattır. Aristoteles’in *Poetika*’sından itibaren başta *katharsis* olmak üzere, eğlendirmek, eğitmek, güldürürken düşündürmek işlevleriyle tiyatro, halk eğitiminin de önemli bir aracı olagelmıştır. Nitekim Tanzimat’la gelen yenileşme hamlelerinin sonucu olarak Batı tarzı tiyatro kültürünün tesis edilmeye çalışıldığı Osmanlı-Türk toplumunda da dönemin aydınları, tiyatroyu, yeni tanışılan medeniyetin gereklerini halka anlatabilecekleri bir araç olarak görür. Bununla birlikte, yeni inşa edilen tiyatro binalarında kozmopolit Osmanlı toplumunun tüm fertleriyle bir arada temsilleri seyreden Osmanlı-Türk izleyicisinin maruz kalabileceği bazı kültürel farklılıklar, dönem yazarlarını, bu konuda önlem almaya sevk eder. Batı tarzı tiyatroyla birlikte toplumda yayılabilecek zararlı yaşam alışkanlıkları hususunda roman türünün aracılığına başvuran yazarlar, uyarıcı mahiyette romanlar kaleme alarak tiyatronun bireyi ahlaki zaafa düşürebilecek yönleri üzerinde dururlar. Başta kadın oyuncu olmak üzere tiyatronun belli başlı sorunlarının çözümü kavuşturulduğu Cumhuriyet sonrasında ise devlet katında meşruiyet kazanmakla birlikte halkın nazarında sakıncalı bir

sanat olarak yer edinmiş tiyatro ve tiyatrocu imajının, bu sanatın gelişimine verdiği zarar romanlarda mevzubahis edilir. Dolayısıyla tiyatro yapmak, tiyatro sanatçısı ve izleyicisi yetiştirmek açılarından yurt dışında genel bir sorun teşkil eden bu durum, mektepli veya alaylı fark etmeksizin, Anadolu’da turneye çıkan topluluklar ile taşrada tiyatroya gönül vermiş kişileri doğrudan etkiler.

1960’lı yıllarda başladığı profesyonel tiyatro kariyerini 1993’te sonlandıran Mehmet Sadık Aslankara, bu tarihten itibaren çalışmalarını edebiyat üzerinde yoğunlaştırır. Eylemli tiyatroyu bırakmakla birlikte tiyatro sanatıyla bağıni kesmeyen yazar, öykü ve romanlarında tiyatro sanatçısı kahramanların hikâyelerine yer verir. Aslankara, 1993’te kaleme aldığı *Bin Yüz Bir Giz* adlı ilk romanındaki tiyatro temasını, 2008’de *Cicoz*, 2017’de ise *Şano* adlı kitaplarında devam ettirerek tiyatroya özgüllediği bir üçlemeye imza atar. Klasik bir nehir romandan farklı olarak tiyatro ortak paydasında buluşan, kendi içinde bağımsız birer öykü ve roman olarak kurgulanmış üçlemenin orijinalitesi, teknik anlamda da tiyatroyu, öykü ve romanla buluşturmuş oluşundan ileri gelir. Bir başka deyişle; Aslankara, Cumhuriyet öncesinde ve sonrasında kaleme alınmış eserlerdeki tiyatro konulu benzer hadiseleri devam ettirmek yerine içeriden bir bakışla sorunların özüne inmeye çalışan bir yazar tavrı geliştirir. Taşrada tiyatroyla işgal etmenin güçlüğü ana fikrini, Tanzimat refleksiyle, salt yozlaşma tehlikesi olarak değil bilakis kültür politikalarının istikrarsızlığının bir neticesi olarak değerlendiren yazar, halkın yüzyıllarca rağbet ettiği geleneksel temaşadan sonra, Batı tarzı tiyatronun içselleştirilemeyeişini de sahne sanatları adına düşündürücü bir mesele olarak ele alır. Aslankara, bu izlekler ortaklığında, üçleme oluşturacak şekilde, bir araya getirdiği öykü ve romanlarını, anlatmaktan çok göstermeye yaklaşan bir teknikle kompoze eder. Bir tiyatro oyununun sahne düzenlemesini andırır şekilde planladığı olay akışında, projektör, kişiyi ya da kişileri odağa alır.

Buna göre; 1993 tarihli ilk romanı *Bin Yüz Bir Giz* ile “Anadolu’da tiyatro yapmak mümkün mü?” sorusunun ardına düşen Aslankara, kentli olmanın gereği saydığı tiyatro kültürünün içselleştirilemediği bir taşra kentinde, açılması planlanan tiyatro salonları üzerinden yaşananları konu edinir. Üçlemenin ikinci kitabı *Cicoz*’da, sözü, taşrada tiyatro yapmanın maddi manevi tüm zorluklarını deneyimleyen bir tiyatro topluluğunun üyelerine teslim ederken *Şano* adını verdiği son kitapta ise, ilk iki kitaptaki tematik bütünlüğü göz ardı etmeden, tiyatro sanatını evrensel bir kültür mirası bağlamında ele alır. İki roman ve bir öykü kitabından oluşan üçlemeye, bu konular arasında paralellikler kurarak tiyatronun kent kültürünün önemli bir parçası olduğu sonucuna ulaşan yazar, bunun için kent tiyatrolarının yaygınlaştırılması imasında bulunur. Üçlemenin başaktörleri Muammer, Hakkı, dayı ve yeğen gibi alaylı oyuncuların bireysel çabası, Anadolu’da tiyatroyu geliştirmek adına, tek başına bir anlam ifade etmemektedir. Kent tiyatrosu kavramı yaygınlaştırılmadıkça taşrada tiyatro yapmak isteyen gönüllülere kurumsal destekte bulunulamayacaktır. Yazarın çeşitli söyleşilerinde de dile getirdiği, tiyatroyla tanışmak isteyen gençleri çatısı altında toplayacak bağımsız bir kent tiyatrosunun gerekliliği tezi, üçlemenin ana fikri olarak kabul edilebilir. Şu hâlde taşradaki tiyatro sanatçısının yalnızlığı, tiyatronun, âdeta büyük şehirlere tahsis edilmiş bir sanat olarak kurumlaşmış olmasından kaynaklanmaktadır.

**Kaynakça**

- Akbaba, Ş. (2011). Sadık Aslankara'nın şifreler (öykü) kitabı: Cicoz. <https://blog.milliyet.com.tr/sabanakbaba> (Erişim tarihi: 30.05.2025).
- Aktaş, Ş. (1991). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Akyüz, K. (t.y.). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (1860-1923)*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- And, M. (2012). *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arslan, Ç. (2020). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Kadar Bir Mektep Olarak Düşünülen Tiyatronun Yozlaştırıcı Etkisinin Romanlara Düşen Gölgesi yahut Mektebin Arka Bahçesi. *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal Of Academic Literature]* 6(12), 169-186.
- Aslankara, M. S. (2013). *Bin Yüz Bir Giz*. İstanbul: Can Yayınları.
- Aslankara, M. S. (2008). *Cicoz*. İstanbul: Can Yayınları.
- Aslankara, M. S. (2017). *Şano*. İstanbul: Can Yayınları.
- Bilge, M. H. (2010). Bir Öykü Yazarı, Sürekli Olarak Bir Öykü Heybesi ile Dolaşmalı, Oraya Her Şeyi Atmalıdır. *Öykü Teknesi Dergisi* 16. <https://sadikaslanlara.com/mine-hoscan-bilge-soylesisi-22-mayis-2010/> (Erişim tarihi: 06.08.2025).
- Duruel, N. (2009). Tiyatro ve Öykünün Odağında Sadık Aslankara ile Cicoz Üzerine. *Tiyatro Tiyatro Dergisi* 10, 47. <https://sadikaslanlara.com/4-nursel-duruel-tiyatro-ve-oykunun-odaginda-sadik-aslanlara-ile-cicoz-uzerine/> (Erişim tarihi: 05.08.2025).
- Huizinga, J. (2022). *Homo Ludens*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kaloğulları, H. (2020). Türk Romanında Tiyatro Oyuncularına Toplumun Bakışı (1923-1960). *Türklük Bilimi Araştırmaları* (47), 89-108.
- Karabulut, M. (2009). Tanzimat Dönemi Türk Romanında Güzel Sanatlar ve Edebiyat. *Millî Eğitim* 182, 95-109.
- Kumbasar, H. (2016). "Bin Yüz Bir Giz" Üzerine Bir İnceleme. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Semineri. Rize: Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi. <https://sadikaslanlara.com/romanlari-uzerine-yazilanlar/> (Erişim tarihi: 13.08.2025).
- Nur, İ. (2018). Şano. *Patika Dergisi* 103. <https://sadikaslanlara.com/roman-iclal-nur-sano/> (Erişim tarihi: 05.08.2025).
- Nur, İ. (2019). Aslankara'dan 'Bin Yüz Bir Giz'. *Lacivert Öykü ve Şiir Dergisi* 15(86), 108-111.
- Özgül, M. K. (2009). "Şevkefzâ'dan Sûzidilârâ'ya Bir Gezinti". *Yıldız Olmak Kolay mı?* içinde. M. Kayahan Özgül (Haz.). İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Özkılıç, H. ve Yetik, H. K. (2004). M. Sadık Aslankara ile Söyleşi. *Agora Dergisi* 35. <https://sadikaslanlara.com/hasan-ozkiliç-hayri-k-yetik-genel-soylesi/> (Erişim tarihi: 13.08.2025).
- Öztop, E. (2008). M. Sadık Aslankara ile Söyleşi. *Cumhuriyet Kitap* 983, 5. <https://sadikaslanlara.com/3-erdem-oztop-cicoz-soylesisi-aralik-2008/> (Erişim tarihi: 13.08.2025).
- Pürselim, M. F. (2018a). Düzenbozan Nam-ı Diğer Tiyatro. *Patika Dergisi* 103. <https://sadikaslanlara.com/oyku-mehmet-firat-purselim-cicoz/> (Erişim tarihi: 05.08.2025).
- Pürselim, M. F. (2018b). Tiyatronun Yaktığı Ateş. *Kitap eki*. <https://sadikaslanlara.com/roman-mehmet-firat-purselim-tiyatronun-yaktigi-ates/> (Erişim tarihi: 05.08.2025).
- Tanpınar, A. H. (1995). "Türk Edebiyatında Cereyanlar". *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (1997). *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Yılmaz, D. D. (2017). Tiyatroya Özgülenmiş Üçlemenin Son Halkası. *Cumhuriyet Kitap* 1451, 4.

<https://sadikaslanlara.com/roman-derya-derya-yilmaz-tiyatro-ozgulenmis-uclemenin-son-halkasi/> (Erişim tarihi: 05.08.2025).

Yiğitler, Ş. Ş. (2020). Yeni Türk Edebiyatında Bir Kurmaca Ögesi Olarak Tiyatro ve Diğer Sahne Sanatları. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları* 12(23), 67-94.

Yüksel, A. (2019). *Uzun Yolda Bir Mola-Türkiye’de Tiyatronun Serüveni*. İstanbul: Habitus Kitap.